

# **Pieter Lastman (1583-1633)**

*Enkelte ubehandlede aspekter ved hans virksomhet*

**En studie av *Slaget ved Ponte Milvio* og tre av kunstnerens oppdragsgivere**



*Masteroppgave i kunsthistorie*

**Institutt for filosofi, idé- og kunsthistorie og klassiske språk**

*Universitetet i Oslo*

**Levert av: Tor Johan Hønningstad      Veileder: Prof. Einar R. Petterson**

**Våren 2008**

## INNHALDSFORTEGNELSE

<b>1 Forord</b> .....	<b>4</b>
<b>2 Innledning, forskningshistorie og avgrensning av oppgaven</b> .....	<b>5</b>
<b>3 Pieter Lastman (1583 - 1633)</b> .....	<b>10</b>
<b>4 Slaget mellom Konstantin og Maxentius ved Ponte Milvio</b> .....	<b>13</b>
4.1 Det historiske slaget ved Ponte Milvio.....	13
4.2 Billedanalyse .....	14
4.3 Konstantin i en historisk sammenheng.....	16
<b>5 Slaget ved Ponte Milvio i en historisk tradisjon</b> .....	<b>17</b>
5.1 Senantikken - tidlig kristen tid .....	17
5.2 Middelalderen og renessansen.....	20
<b>6 Proveniens - Slaget ved Ponte Milvio</b> .....	<b>21</b>
6.1 Maleriets tidlige proveniens .....	22
6.2 Jürgen Ovens .....	22
6.2.1 Ovens og Uylenburgh.....	23
6.2.2 Nærlesning av Ovens tre brevutkast av september 1662 .....	25
6.3 Fra Ovens til Gottorp.....	28
6.4 Fra Gottorp til Salzdahlum .....	29
<b>7 Lastmans forbilder</b> .....	<b>32</b>
7.1 Rubens' Amazonaslag .....	33
7.1.1 Höper, Döring, Renger og Evers.....	34
7.1.2 Diskusjonen i utstillingskatalogene.....	35
7.1.3 Kan Rubens ha blitt påvirket av Lastman?.....	38
7.1.4 Oppsummering av Lastman/Rubens diskusjonen .....	41
7.2 Antikkens forbilder.....	43
7.3.2 Nærlesning av antikke tekstkilder .....	44
7.3 Middelalderen og renessansens forbilder .....	49
7.4 Samtidige forbilder .....	50
7.4.1 Tegningen i Göttingen.....	51
7.5 Jan van Scorel - Et ukjent forbilde for Lastman? .....	54
7.5.1 Konstantinslaget - en integrert del av Kors- og Helenalegenden.....	54
7.6 Jan van Scorel.....	55
7.6.1 Jan van Scorels <i>Konstantins seier over Maxentius</i> .....	56
7.6.2 Ikonografisk analyse .....	57
<b>8 Slaget ved Ponte Milvio - Den ikonografiske tradisjon etter Lastman</b> .....	<b>61</b>
8.1 Rubens' <i>Maxentius' nederlag</i> .....	61
8.1.1 Ikonografisk analyse .....	62
8.1.2 Rubens' <i>Maxentius nederlag</i> - Ikonografisk analyse i utstillingskatalogen Konstantin der Grosse - Trier 2007 .....	64
8.1.3 Kritikk av Trier analysen.....	65
8.2 Charles Le Brun.....	69
8.3 Johannes Lingelbach.....	70
8.3.1 Lingelbachs Ponte Milvio slag fra ca. 1650 .....	71
8.3.1.1 Konstantins seier som et politisk propangdabilde på 1900-tallet .....	72
8.3.2 Lingelbachs Ponte Milvio slag fra 1673 .....	72
8.3.3 Johannes Lingelbach og Jürgen Ovens .....	73

8.3.4 Lingelbach - Kunstneren bak tegningn i Göttingen? .....	73
<b>9 Lastmans kjente oppdragsgivere .....</b>	<b>74</b>
9.1 Glassmaleriene i Zuiderkerk i Amsterdam.....	75
9.1.1 Lastmans forlegg for gullsmedlaugets glassmaleri .....	76
9.1.1.1 Michelangelos kuppel - en dekorativt bakgrunn - eller et uttrykk for konfesjonell markering? .....	77
9.1.1.2 Kommentarer til tolkning - en konfesjonell markering .....	79
9.1.1.3 Tolkning av teksten i Lastmans utkast til glassmaleri .....	81
9.1.2 Susannamotivet i De Keyzers kopi av glassmaleriet (1660).....	84
9.1.2.1 Van Vianens Susannatazza - en inspirasjon for Lastman? .....	86
9.1.2.2 Susannamotivet i De Keyzers glassmaleri - også en inspirasjon for Rembrandt?87	
9.1.3 Lastmans bruk av Van Vianens sølvarbeider i sine verker .....	87
9.1.4 De Keyzers gruppeportretter – portretter av Seger Pietersz - Lastmans bror?.....	88
9.1.4.1 Er Seger Pietersz i gruppeportrettene?.....	89
9.2 Lastmans tre malerier til Christian IV .....	91
9.2.1 Frederiksborg slott.....	91
9.2.2 Slottskirken og bedekammeret - Christian IVs private kapell .....	92
9.2.3 De hollandske maleriene i bedekammeret .....	92
9.2.3.1 Høyens beskrivelse av bedekammeret og maleriene .....	94
9.2.3.2 Rasbechs beskrivelse av utsmykningsprogrammet.....	96
9.2.3.3 Heinrich Hansens malerier.....	97
9.2.4 Lastmans bilder i bedekammeret.....	97
9.2.4.1 Et forsøk på en rekonstruksjon og analyse av ”Kristus og de små barna” basert på F.C. Lunds akvarell.....	98
9.2.4.2 Formatet på Lastmans original .....	98
9.2.4.3 Ikonografien i Lastmans original.....	99
9.2.4.4 Høyens kritikk av Lastmans malerier i bedekammeret.....	100
9.2.5 Bedekammerets utsmykning i konfesjonell sammenheng .....	101
9.2.5.1 En “lutheransk” begrunnelse av billedprogrammet .....	101
9.2.5.2 Kritikk av den “lutheranske” begrunnelse .....	102
<b>10 Slaget ved Ponte Milvio – En ukjent oppdragsgiver.....</b>	<b>103</b>
<b>10.1 Offentlig eller privat oppdragsgiver? .....</b>	<b>103</b>
10.2 Motivets symbolikk - kan den være en peker mot en oppdragsgiver?....	104
10.3 Politiske demonstrasjonsbilleder på Lastmans tid - oppdragsverk eller personlige ytringer .....	105
10.4 Tolv års våpenhvile - en foranledning for oppdraget? .....	106
10.5 Identifisering av en mulig oppdragsgiver.....	107
10.5.1 Prins Maurits av Oranje (1567-1625) som oppdragsiver .....	108
10.5.2 Johan van Oldenbarnevelt (1544 - 1619) som oppdragsgiver.....	110
<b>11 Oppsummering og konklusjon .....</b>	<b>113</b>
<b>13 Litteraturoversikt .....</b>	<b>118</b>
<b>14 Illustrasjonsoversikt .....</b>	<b>141</b>
<b>15 Billedkatalog .....</b>	<b>151</b>

## **1 Forord**

Til Marianne

Arbeidet med masteroppgaven har vært interessant men altoppslukende. Jeg kan ikke huske at jeg noen gang har brukt så mye tid på et prosjekt som denne oppgaven. Jeg tillegner den derfor min elskede Marianne som har båret over med meg i alle vanskelige tider. Jeg ønsker kun at når hun leser oppgaven at det verdt innstatsen.

Jeg ønsker også å takke min veileder Einar Petterson for mye støtte og faglig oppmuntring. Jeg håper han blir fornøyd med arbeidet.

## 2 Innledning, forskningshistorie og avgrensning av oppgaven

Lastman (1583-1633) har, helt siden Joachim von Sandrarts i sin kunstnerbiografi *Academie der Bau-, Bild und Mahlerey-Künste* (1695) nærmest udødeliggjorde ham som ”Rembrandts læremester”, levd i skyggen av sin store elev. Den første, og hittil eneste monografi over ham ble skrevet av Kurt Freise i 1911. Enkelte kunsthistorikere som Kurt Bauch på 1950-1960 tallet har prøvd å gi hans virksomhet en bredere gjennomgang og nytolkning, men ofte har fagartiklene om Lastman vært begrenset til en diskusjon om attribuering eller en vurdering sett i lys av Rembrandts virksomhet. Tidlig på 1970 tallet, i forbindelse med utstillingen *The Pre-Rembrandists* i Sacramento i 1974, adviserte Astrid Tümpel at hun arbeidet med en ny monografi om Lastman, som i nær fremtid skulle offentliggjøres.<sup>1</sup> Den er til dags dato ikke publisert.

I ettertid kan det se ut som om Tümpels kunngjøring har ført til at andre forskere har unnlatt å gå dypere inn i Lastmans virksomhet, og dermed indirekte latt Tümpel ha monopol på å foreta en mer grunnleggende nyvurdering av Lastman som kunstner. De to store Lastmanutstillingene som er avholdt siden den gang, den første i Amsterdam 1991, *Pieter Lastman – Rembrandts læremester*, hvor Tümpel selv var den betydeligste bidragsyter; og utstillingen i Hamburg i Rembrandtåret 2006, under mottoet *Pieter Lastman – I Rembrandts skygge?*, har rettet noe på dette. Men når Lastmans samlede virksomhet eller enkelte sider av den, som i Hamburgkatalogen, er blitt fokusert, så er oppmerksomheten mot andre områder naturlig nok blitt begrenset. Og mye av forskningen er fortsatt rettet mot forholdet Rembrandt/Lastman. Hvilket innebærer at det er områdene der Lastman og Rembrandt har arbeidet med felles motivkrets, som er blitt gjenstand for mest faglig oppmerksomhet. Et godt eksempel i denne sammenheng er Sitts omtale i Hamburg 2006 av Rembrandts bearbeiding av Lastmans *Susanna i badet*, et tema som lenge har opptatt både Lastman og Rembrandt forskere.<sup>2</sup>

En inngående behandling av Lastmans kunstneriske utvikling finner vi i Astrid Tümpels omfattende arbeide om Claes Cornelisz Moeyaert fra 1974. Tümpel behandlet detaljert de enkelte kunstneriske utviklingstrekk, ikke bare hos Lastman, men hos en gruppe samtidige historiemalere

---

<sup>1</sup> Tümpel A 1974b, s. 148, n. 2

<sup>2</sup> Helt siden Martin og Valentiner i 1907-08 har sammenhengen mellom Lastmans *Susanna* og Rembrandts vært gjenstand for detaljerte sammenligninger. Ofte i Lastmans ”disfavør”. Først Wolfgang Stechow hevet i 1969 stemmen til et riktig forsvar for Lastmans opprinnelige versjon. Sitt 2006, s. 78 ff; Valentiner 1908, s. 32ff, Imdahl 1975, s. 19-44; Stechow 1969, s. 44ff

i Amsterdam, som Lastman var den fremste og mest nyskapende representanten for.<sup>3</sup> I 1980 hadde Christian Tümpel en tilsvarende gjennomgang av de ikonografiske løsninger som de samme kunstnerne hadde valgt i sine mange motiver.<sup>4</sup> Tümpel redegjør for hvordan Lastman, nærmest arkeologisk, har hentet frem detaljer beskrevet i historiske tekstkilder. Ved selv å gå til tekstkildene, for eksempel bibelen eller Odysseen, kan vi få bekreftet hvordan Lastman har vært nøye med, så langt det har vært mulig, å kun inkludere dokumenterbare detaljer i motivene.<sup>5</sup> På mange sett er dette blitt et varemerke i Lastmans produksjon. Men hans gjengivelse av arkeologiske detaljer er ikke bare et uttrykk for hans egne historiske og litterære ambisjoner, men de er også til meget god hjelp for en fruktbar ikonografisk tolkning av hans arbeider.

Men når det gjelder et av dette arbeidets to hovedtemaer, *Slaget ved Ponte Milvio*, har maleriet i litteraturen fått en heller beskjeden behandling. Astrid Tümpel omtaler kun maleriet i forbindelse med Lastmans bruk av sekundære fortellinger i mellomgrunnen, som et virkemiddel for å forsterke hovedfortellingen i forgrunnen. Og Christian Tümpel behandler overhodet ikke *Konstantinslaget* i sin ikonografiske gjennomgang. Etter Freises omtale og motivanalyse i 1911,<sup>6</sup> har forskningshistorien stort sett bestått i en diskusjon, ofte livlig nok, om Lastmans mulige forbilder og maleriet som et resepsjonseksempel i diskusjonen om tidligere kunstners berømte slagscener, det være seg Giulio Romano, Tizian, Vasari og Rubens motiver, eller Tempesta mange kobberstikk med slagscener. Lastmans *Konstantinslag* har de siste årene også vært utstilt noen få ganger, I denne sammenheng er katalogomtalen blitt, det jeg vil kalle oppdatert, da de for det meste har hentet materiale fra tidligere kataloger. I beste fall oppdatert med innspill fra artikkelbaserte funn i mellomliggende perioder. Et hederlig unntak er Marijke Hultorps artikkel fra 1991, som tar for seg spørsmålet om og i hvilken grad Lastman har fulgt Van Manders instruksjoner for hvordan en kunstner skal gå frem for å komponere et fullverdig slagmotiv. Hennes konklusjon er entydig: Lastman har fulgt Van Manders instruksjoner omhyggelig, og alle forutsetninger for et vellykket slagmotiv er blitt inkorporert i Lastmans komposisjon. For øvrig har Christian Seifert ved Freie Universitet Berlin arbeidet med en doktorgrad om Elsheimers innflytelse på Lastman. Henvisning til foreløpige resultater av dette finnes på annet sted i oppgaven.

---

<sup>3</sup> Tümpel 1974a, s. 35-69; Sitt 2006, s. 72. Tümpels avhandling om Moeyart utgjør mer enn i 200 sider i to artikler i *Oud Holland*. Nærmere en "artikkelmonografi" går det neppe an å komme.

<sup>4</sup> Tümpel C 1980, s. 127ff

<sup>5</sup> Tümpel C 1980, s. 137ff. Lastmans forlegg for glassvinduet i Zuiderk (fig.125 og fig. 128 og Lastmans to versjoner av Odyssevs og Nausika (fig. 134 og fig. 168)

<sup>6</sup> Freise 1911, s. 124ff.

Den første seriøse motivanalysen av *Slaget ved Ponte Milvio* etter Freise, forekom i et obskurt lite hefte fra 1982, som Kunsthalle Bremen, eieren av maleriet, lot utarbeide for et undervisningsprosjekt med temaet ”Schule und Kunsthalle”. Forfatterne var de tyske kunsthistorikerne Gerhard Gerkens og Richard Hoppe-Sailer.<sup>7</sup> Her ble det ikke bare gjennomført en selvstendig ikonografisk analyse av komposisjonen, men også for første gang gjort henvisninger til antikke tekster som Lastman kunne ha brukt som forlegg i motivet. Gerkens/Hoppe-Sailers arbeid ga mye ny innsikt, og er siden blitt normgivende for nærmest all omtale av maleriet. I 1990 fant hovedpoengene veien til omtalen i Bremen Kunsthalls nye samlingskatalog. Selv om det behørig er henvist til Gerkens/Hoppe-Sailer i omtalen, har mange forskere siden gått ut i fra at det var samlingskatalogens forfatter, Carina Höper, som var ansvarlig for denne toneangivende analysen. Men Höper var den første som viste til at maleriet kunne være et offentlig oppdragsverk: ”vielleicht als Kaminbild für den Saal eines öffentlichen Gebäudes.”. Og muligens, foreslår Höper, er maleriet ment som et politisk demonstrasjonsbilde for ”den Sieg des ”wahren Glaubens.”<sup>8</sup> Spesielt spørsmålet om i hvilken sammenheng bildet er blitt laget, har de senere år vært gjenstand for diskusjon. Sist og mest omfattende av Dudok van Heel i hans nylig offentliggjorte dissertasjon fra 2006.<sup>9</sup> Også spørsmålet om maleriets proveniens har i det siste blitt tatt diskutert. Den etablerte proveniens som har stått uberørt siden Schmidt i 1922,<sup>10</sup> har nylig blitt utfordret, og samtidig har diskusjonen om en mulig påvirkning av Lastman gjennom Rubens, som Freise innledet i 1911, blusset opp igjen.<sup>11</sup>

Symptomatisk for disse innspillene er at de ofte er fremsatt i en sammenheng, hvor det ikke er rom for en bredere diskusjon og dypere analyse. Typisk er Seiferts innspill om proveniens og Rubens sammenheng som har fått plass i den korte omtalen av verket i Hamburgutstillingens for øvrig meget interessante katalog. Siden Höpers innspill i 1990 om at verket er et offentlig utsmykningsoppdrag, har spørsmålet om hvem denne oppdragsgiveren kan ha vært, vaket i vannoverflaten. Men ingen har hittil tatt dette spørsmålet opp. Fra den senere tids forskningsdiskusjon fremstår det derfor flere ubesvarte spørsmål vedrørende Lastmans store slagbilde som jeg har sett det interessant å gi meg i kast med.

---

<sup>7</sup> Gerkens/Hoppe-Sailer 1982, s. 147-151.

<sup>8</sup> Höper 1990, s. 196. Freise mente også på generelt grunnlag, at dette store maleriet måtte være et oppdragsverk, da ”die Künstler nicht frei ... schufen, sondern Aufträge ausführten”, men uten å ta videre stilling til mulig oppdragsgiver og verkets funksjon.

<sup>9</sup> Dudok van Heel 2006, s. 89f

<sup>10</sup> Schmidt 1922, s. 96f

<sup>11</sup> Seifert 2006, s. 60

Oppgaven behandler to hovedområder. Det første er en studie av Lastmans *Slaget ved Ponte Milvio* sett i en bredest mulig sammenheng, hvor oppmerksomheten blir rettet mot problemstillinger som forskningshistorien er berørt, men som fortsatt står ubesvart eller er utilfredsstillende besvart, samt nye problemstillinger som jeg mener det har vært aktuelt å belyse. Som bakgrunn for avhandlingen vil jeg først gi en skisse av Lastmans biografi., dernest gjennomføre en billedanalyse sett i sammenheng med det historiske slaget selv og Konstantins rolle i en historisk sammenheng. Avslutningsvis for den historiske gjennomgangen vil jeg se på motivet i en kunsthistorisk tradisjon fra senantikken gjennom middelalderen til renessansen.

Maleriets proveniens er et av de nyåpnede spørsmålene som så langt kun er påpekt men ikke behandlet nærmere. Jeg vil rette oppmerksomheten mot de udokumenterte tidlige tilskrivningene og undersøke om det er grunnlag for i beste fall å få bekreftet proveniensen eller avkrefte den, eller om det ene eller andre utfall ikke kan bekreftes se om de historiske tilskrivningene så langt blir svekket eller styrket.

Spørsmålet om en eventuell Rubenspåvirkning har vært en gjenganger siden Freise. Når diskusjonen nå er blusset opp igjen, vil jeg se på argumentene som er fremsatt for å se om det er grunnlag for å avklare en påvirkning eller ikke ”en gang for alle.” Faglig sett like interessant og så langt lite påaktet er spørsmålet om Lastman har hatt det vi kan kalle lokale forbilder for *Konstantinslaget*. En bredere analyse av to i Lastman sammenheng hittil ukjente verk vil redegjøre for dette spørsmålet.

*Konstantinslaget* som motiv er så unikt i nederlandsk kunsthistorie, at jeg har funnet det interessant å se på de svært få eksempler av motivet som senere ble laget. Enkelte av disse motivene er ikke tidligere blitt belyst av Lastmanforskningen. Interessant i denne sammenheng er spørsmålet om hvorvidt det kan påvises en Lastmanresepsjon.

Det andre hovedtemaet i oppgaven er en studie av Lastmanns oppdragsgivere. Problemstillingen er så langt bare overfladisk behandlet i Lastmanlitteraturen. Lastmans oppdragsgiver for *Slaget ved Ponte Milvio* er ukjent. Kun for to av hans verk kan vi med sikkerhet si hvem som er hans opprinnelige oppdragsgiver. Ved å gå nærmere inn på disse håper jeg å kunne finne forståelse for hvordan det kan utvikles en argumentasjon for en mulig identifikasjon også av *Konstantinslagets* oppdragsgiver. Christian IV av Danmark-Norge var en av de to kjente oppdragsgiverne. Kongens private kapell på Frederiksborg slott ble 1619-20 utsmykket med 23 malerier av kjente



hollandske kunstnere. Lastman leverte 3 av disse maleriene, men alle 23 gikk tapt under den store brannen på Frederiskborg slott i desember 1859. Som norsk kandidat er det i tillegg interessant å vurdere kongens utsmykning sett fra et norsk kunsthistorisk ståsted, da svært lite er skrevet om Christian IVs kunstsamlinger i norsk sammenheng. Det andre arbeidet hvor Lastmans oppdragsgiver er kjent, er hans forlegg til et glassmaleri som gull- og sølvsmedlauget i Amsterdam i 1611 ga i gave til Zuiderkerk, det første nybyggede, protestantiske kirkebygget i Nederland. Omstendighetene rundt oppdragsgiver, persongalleriet involvert og forhold rundt glassmalerienes sørgelige endelikt er av en slik karakter, at det kan kaste nytt lys i kunsthistorisk sammenheng ikke bare om forholdene rundt Lastmans oppdrag, men også rundt forhold som berører hans nest eldste bror, den meget ansette gullsmeden Segers Pietersz.

Arbeidet med å skaffe kildematerialet til oppgaven har vært omfattende og svært tidkrevende. Den viktigste årsaken til dette er at fagdiskusjonen rundt Lastmans virksomhet først og fremst har foregått i tidsskriftsammenheng eller som bidrag i verk som har vært viet andre kunstnere, eller verk over et felles tema med mange forfattere. Kun et fåtall verk har vært viet Lastman spesielt. Et annet praktisk problem har vært at svært mye av denne litteraturen ikke har vært tilgjengelig ved biblioteker i Norge. Svært mye av det har måttet enten lånes eller anskaffes fra utlandet. Dette har vært et tidkrevende og til dels kostbart innsamlingsarbeide. Ofte har det vist seg at kun brokker av denne litteraturen har hatt relevans for oppgaven. Den omfattende og detaljerte litteraturoversikten er et vidnesbyrd om dette forholdet.

Noen avsluttende ord om litteraturreferansesystemet som jeg har brukt i oppgaven. For at ikke litteraturhenvisningene i notene skulle få helt uoversiktlige dimensjoner, har jeg valgt å følge en referanseteknikk som benyttes i moderne utstillingskataloger. Litteraturhenvisningene blir der *alltid* gjengitt med for eksempel forfatternavn og årstall fulgt av sidehenvisning, for eksempel "Schatborn 1991, s. 148". I litteraturoversikten er "Schatborn 1991" så oppført alfabetisk med full tradisjonell litteraturreferanse. Der denne forfatteren har vært bidragsyter i et samlingsverk eller en utstillingskatalog, vil det under forfatteren være oppført en henvisning til denne for et eksempel "Amsterdam 1991" i "normal skrift" med sidehenvisning for denne forfatters aktuelle bidrag. Først under "Amsterdam 1991" vil tittelen på verket fremkomme i *kursiv* med angivelse av hvem som har vært redaktør for verket og utgivelsessted og årstall. Dette systemet fraviker noe fra anbefalt oppsett for Harvard eller Chicago litteraturreferansesystemer. Men jeg mener at det gjør litteraturhenvisningene betydelig lettere tilgjengelig, enn hvis jeg hadde brukt en form hvor tittel på verket ble oppført første gang litteraturen ble referert til, for så senere å referere till

denne oppføringen for verkets fulle referanse. Å finne igjen slike referanser kan etter min erfaring være svært vanskelig og tidkrevende.

### 3 Pieter Lastman (1583 - 1633)

Pieter Lastman ble født i Amsterdam i 1583 som tredje sønn av katolske foreldre, som tilhørte den velstående middelklassen. Han døde som ungkar i hjembyen i 1633. Hans far, Pieter Segersz, var offisielt sendebud (*boote*) for myndighetene i Amsterdam. En viktig offisiell stilling, da han hadde ansvar for å bringe byens offisielle korrespondanse til *stattholderen*, landets nasjonale leder, provins- og bymyndigheter, samt offisielle forbindelser i utlandet. Pieter Segersz var også økonomisk verge for foreldreløse barn, enker og ugifte kvinner. Men da kalvinistene overtok makten i Amsterdam i 1572, mistet katolikkene alle offisielle stillinger, og faren måtte begynne som handelsmann. Moren hadde lenge vært en driftig forretningskvinne og var blant annet edsvoren takstmann i arvesaker. Familiens økonomi var derfor fortsatt tilfredsstillende da Lastman var ung, noe testamentet ved farens død i 1603 vitner om. Av Pieters brødre var den eldste seilmaker, den neste eldste en aktet gullsmed og den yngste, som Lastman, kunstner og grafiker. Hans søster giftet seg senere med en av Lastmans samtidige historiemaler, Francois Vennant. Pieter gikk trolig på latinskole før han før 1600 begynte i lære hos Gerrit Pietersz Sweelinck. Det var vanlig for velhavende katolikker å gi barna en god formell utdanning uansett senere yrke.<sup>12</sup>

Etter endt læretid hos Gerrit Pietersz i Amsterdam, reiste Lastman i 1602/3 til Italia hvor han var frem til 1607. Van Mander kan berette at Lastman allerede før han reiste hadde pekt seg ut som en lovende kunstner. I *Het Schilderboek* fra 1604 skriver han følgende: ”og en viss Pieter Lastman, som man venter seg mye av, er for tiden i Italia.”<sup>13</sup> I mars 1607 var Lastman tilbake i Amsterdam, der han var kjøper av farger og diverse malersaker på auksjonen ved dødsboet til Gilles van Coninxloo.<sup>14</sup> Noe som tyde på at han da var i ferd med å etablere eget verksted i hjembyen.

Joachim von Sandrart (1609-1688) beretter i sin *Academie der Bau-, Bild- und Mahlerey-Künste* (1675) at Lastman i Roma var sammen med Frankfurtpaleren Adam Elsheimer (1578-1610) og bysbarnet Jan Pynas (1584-1647). Han beskriver hvordan de unge malerne var ute i naturen og gjorde studier ”av landskaper, utvalgte bygninger og trær slik de fremstår, også i kvelds- og

---

<sup>12</sup> Biografiske data er hentet fra Tümpel A, 1991, s. 8ff; Dudok Van Heel 1992, s. 2ff; Golahny 2003, s. 64

<sup>13</sup> Van Mander 1995, s. 367: *en een zekere Pieter Lastman, van wie men veel verwacht en die nu in Italie vertoeft.*

<sup>14</sup> Freise 1911, s. 9

morgentimene, med naturens vakre forskjeller [...] og landskapet slik det ser ut i naturens lys ved forskjellige årstider.”<sup>15</sup> I sin malerbiografi *Grosse Schouburgh der Niederländischen Maler und Malerinnen* fra 1710 omskriver Houbraken det Sandrart skrev i sin omtale av Elsheimer, Pynas og Lastman. Stort mer vet vi ikke om Lastmans studieopphold i Roma.<sup>16</sup>

Elsheimers betydning for Lastmans utvikling er nylig behandlet inngående av Seifert,<sup>17</sup> men både Annibale Carracci og Caravaggios naturalisme påvirket den unge Lastman da han var i Roma. Bruken av kraftige lokalfarger og de muskuløse, men noe brede og stutte figurer har mye til felles med Carraccis komposisjoner (fig. 16). Han kan ha deltatt på Carraccis akademi i Roma, og ganske sikkert beundret Annibales fresker i Palazzo Farnese. Lastman må ha gjort inngående studier av Caravaggios arbeider da han var i Roma. I mange av hans malerier finner vi direkte sitater fra Caravaggios arbeider, blant annet fra den flyktende guttungen i *Matteus martyrdom* i Cappella Contarini i San Luigi dei Francesi (fig. 111), hvis uttrykk vi gjenfinner i den unge piken i Odyssevs og Nausika fra 1609 (fig. 134) og senere i hans omarbeidelse av samme motiv fra 1619.<sup>18</sup> Den knelende pilegrimen foran Madonna di Loreto i San Agustino (fig. 166) gjenbrukes i Paul og Barnabas i Lystra fra 1617 (fig. 164). Caravaggios religiøse realisme må ha gjort et sterkt inntrykk på den unge, katolske Lastman. Kontrasten mellom hjemlandets strenge billedforbud og frodigheten i Caravaggios religiøse motiver må ha vært en enorm opplevelse. Tilbake i hjemlandet måtte Lastman søke nye veier for å kunne formidle disse sterke impulsen. De fant han først og fremst i nytolkning av bibelske og mytologiske motiver. Men blant Lastmans historiemalerier står *Slaget ved Ponte Milvio* en særklasse, ingen andre slagbilder av ham er overhodet kjent.

Fra Lastmans Italiaopphold har vi få dokumentariske spor, ingen malerier og kun 4 tegninger.<sup>19</sup> I de to tidligste fra 1603 (fig. 2 og 3) gjenkjennes de manieriske trekkene fra læretiden hos Gerrit Pietersz. I tegningen av Palatinhøyden fra 1606 har Lastman modnet som kunstner, og utsikten mot xx palass (ruiner)fremstår nesten som i våre dager. Lastman må ha vært i Venezia, der han har kopiert Veroneses *Hyrdenes tilbedelse*, som den gang hang i silkevevernes kapell i Chiesa del

---

<sup>15</sup> Fritt oversatt etter Sandrart 1925, s. 163. ”[...] Adarn Elzheimer und seinen mit Compagnen, als den berühmten Peter Lastmann, Jann Pinna von Amsterdam, gerahten, als die alle einerley Studien gepflogen und in den Landschaften, sonderlich festen Gründen, zierlichen Unterschied der Natur in Bäumen, auch Abend und Morgen-Stunden alles nach Art der Zeit mit dem Preiß-würdigen nidern Horizont sich geübet, wordurch sie die wahre natürliche Weiß und den rechten Verstand in den j Landschaften gezeiget.“ Sandrart var selv i Roma fra 1629 til 1635, og ble der kjent med Elsheimers enke (Sandrart 1925, s. 162). Sine opplysninger om Elsheimer og de andre har han trolig fra henne. I så måte er Sandrart nesten for et tidsvitne å regne.

<sup>16</sup> Houbraken 1970, s. 60. Freise 1911, s. 8

<sup>17</sup> Seifert 2008 (under utgivelse)

<sup>18</sup> Blankert 1993, s. 117ff.

<sup>19</sup> pluss stikk av nasjonaldrakter etter Lastman

Crocefieri i Venezia.<sup>20</sup> I følge Schatborn har teknikken her mye tilfelles med tegningen fra Palatinhøyden, men teknisk mindre til felles med de to første. Kronologisk kan dette tyde på at Lastman besøkte Venezia på veien tilbake til Amsterdam i 1606/07.<sup>21</sup> Tegningen var lenge attribuert til Veronese selv, da Veroneseforskere ikke hadde vurdert påskriften nede til høyere som en mulig signatur. I dag bekrefter signaturen, PLastman, hvem som er tegningens opphavsmann.

I Amsterdam etablerte Lastman seg raskt som en nyskapende historiemaler. Etter hvert ble han sentral i en gruppe kunstnere som dominerte historiemaleriet i Amsterdam i perioden 1605-25. At han var svært godt ansatt i sin egen tid, bekreftes av at både Jan Lievens og Rembrandt var hos ham i lære. Lievens i to år (1617-19), mens Rembrandt var hos ham i 6 måneder rundt 1625 for å hente nye impulser etter avsluttet læretid hos Jacob van Swanenburgh.<sup>22</sup> Mens Lastman som selvstendig kunstner senere nesten var gått i glemmeboken, har han i moderne tid kunnet leve i beste velgående som ”De leermester van Rembrandt”, eller slik den engelske omskrivningen poengterer det: ”The man who taught Rembrandt”.<sup>23</sup>

Men hans samtid så ham i et annet lys. Hollands store poet, Vondel, sammenlignet Pieter Lastman med oldtidens store Appeles. Men i diktet, som er skrevet over Thomas de Keyzers portrett av Lastman, lar Vondel det være opp til ettertiden å vurdere hvem av de to store historiemalere Lastman eller Rubens som var størst:<sup>24</sup>

*Op Lastman de Appeles onzer tijd*

De geest van Peter voer in 't ordineeren speelen  
En volghde vrou Natuur op doecken en panneelen,  
  
Zyn Kunstgetuigen toen, wie 't oordeel stryken kan,  
Of Lastman fenix was, of Rubens zyn genan  
De Keizer heft hem dus zyn ommetrek gegeven  
Maar anders teken hy zich in zyn Kunst naar 't leven

*Over Lastman – Vår tids Appeles*

Peters ånd lekte seg med å komponere  
fulgte moder Natur på duk og panele  
Som vitner om hans kunstnergjerning.  
Så hvem kan dømme  
Om Lastman Fenix var eller Rubens,  
hans navnbror  
De Keizer har slik gitt ham et ansikt  
Men ellers kjenner vi ham best fra hans kunst

<sup>20</sup> Nå i Cappella del Rosario i SS Giovanni e Paulo i Venezia. Silkevevernes kapell i Chiesa del Crocefieri eksisterer ikke lenger, da kapellet ble fjernet i forbindelse med ombygning av kirken. (Referert av kirketjener til forfatter etter stedlig besøk.)

<sup>21</sup> Det er stadig en diskusjon om Lastman var i Venezia på vei til Roma eller på vei hjem. Schatborns stilanalyse av hans tegninger, taler for at han var i Venezia på hjemreisen. Ref. Schatborn 1991, s 148 og Seifert 2006 s. 14

<sup>22</sup> Freise 1911, s. 9 og s. 13

<sup>23</sup> Sitat fra de to undertitlene på katalogen til Lastmanutstillingen i Amsterdam 1991

<sup>24</sup> Vondel /Sterck IX, s. 290. Oversettelsen av Vondels dikt over Lastman er komplisert. Spesielt når det gjelder siste verselinjening, og ordet ”hy”. Jeg har i min oversettelse valgt å tolke ”hy” som om det viser tilbake til Lastman. Andre har valgt en oversettelse der ”hy” viser tilbake på De Keyser. Siste verselinje vil da handle om De Keyser og ikke Lastman, noe jeg tolker ikke var Vondels intensjon. Ref. Freise 1911, s. 22; Golahny 1996, s. 91

## 4 Slaget mellom Konstantin og Maxentius ved Ponte Milvio

*Slaget mellom Konstantin og Maxentius* (fig. 6) er Pieter Lastmans største kjente maleri. Utført i olje på lerret måler det 161,5 x 170 cm.<sup>25</sup> Maleriet er signert nederst i venstre hjørne med *P. Lastman fecit 1613*. I 1903 fikk Bremen Kunsthalle bildet i gave fra kunstsamleren Theodor Lürmanns arvinger.<sup>26</sup>

### 4.1 Det historiske slaget ved Ponte Milvio

Maleriet fremstiller slaget ved Ponte Milvio (Pons Mulvius) 28. oktober 312 e.kr., der den ”kristne keiser” Konstantin beseirer den ”hedenske keiser” Maxentius i kampen om det romerske vestriket. Eusebius av Caesarea (260-65 - 339)<sup>27</sup> forteller at Konstantin hadde et drømmesyn hvor han så et lysende tegn på himmelen og innskriften *hoc signo vinces* - ”I dette tegnet skal du seire.”<sup>28</sup> Natten etter skal Kristus ha vist seg for ham og befalt ham å bruke tegnet som fanemerke i kampen mot sine fiender. Konstantin lot utarbeide tegnet han hadde sett i drømme, et lanseformet kors kronet med Kristus’ monogram, bokstavene Chi-Rho, og satte det som fanemerke på armeens standard. Med det nye tegnet, *labarum*,<sup>29</sup> som fanemerke, gikk Konstantin i slaget mot Maxentius.<sup>30</sup> Historien forteller at fanemerket ga Konstantin guddommelig hjelp i kampen mot motstanderne. Lactantius<sup>31</sup> beretter: ”Guds hånd lå over slagfeltet. Maxentius hær fikk panikk, han selv vendte om i flukt, styrtet mot broen, som var brutt opp, og ble trengt ut i Tiberen av de flyktende massene som fulgte etter ham.”<sup>32,33</sup> Eusebius forteller at Maxentius

<sup>25</sup> Freise 1911, s. 82f; Höper 1990, s. 195ff; Tümpel A 1991c, s. 94f; van Suchtelen 1993, s. 574f. Lastman brukte sjeldent lerret som undrelag for sine malerier. En gjennomgang av katalogen i Frieses monografi viser at av 146 katalognumre, er det kun 14 som er oppført med lerret som underlagsmateriale. Lerretsbildene er med få unntak relativt store malerier. *Slaget ved Ponte Milvio* er det største blant Lastmans malerier. Som det påpekes i litteraturen, har han antagelig valgt lerret som underlag på grunn av dette maleriets størrelse.

<sup>26</sup> Höper 1990, s. 194. Bildet var en del av en større gave som Bremen Kunsthalle i 1903 fikk fra kunstsamleren Theodor Lürmanns arvinger.

<sup>27</sup> Eusebius av Caesarea (260-65 – 339) var biskop og Konstantins fortrolige skriftefar ved hans dødsleie. Eusebius’ skrifter: *Kirkehistorie - Historia Ecclesiastica* (HE), ca 325-330, og *Konstantins liv - Vita Constantini* (VC), etter 340, er to av de viktigste antikke kildene for fremstillinger av episoder i Konstantins liv. Begge er opprinnelig skrevet på gresk, og *Konstantins liv* er i form en hyllest til den første kristne keiser.

<sup>28</sup> Eusebius VC 1:28. Lactantius 316 og Eusebius 337 gjengir omstendighetene rundt drømmesyntet noe forskjellig. Ifølge Lactantius skjedde drømmesyntet natten før slaget, mens Eusebius ikke angir noe konkret om tidspunktet.

<sup>29</sup> *Labarum* kan brukes både om en keiserlig hærfane med Kristusmonogram som fanemerke og om fanemerket selv. I bruk fra Konstantins seier over mot Maxentius i 312. Ref.: Wahrig 1989, s. 807

<sup>30</sup> L’Orange 1982, s.5f; Pohlsander 1996, s. 22f, 42, 92; Laktanz/Städele 2003, s.55

<sup>31</sup> Lactantius (~250-~325) Kristen retoriker og forfatter som ca. 314/315 ble mentor for Konstantins sønn Crispus ved keiserhoffet i Trier. *De mortibus persecutorum* (Om forfølgernes dødsmåter) beskriver de store kristenforfølgelsene og borgerkrigene på Konstantins tid opp til Licinius seier over Maximinus Dias i 313. Det antas at var nærmere begivenhetene enn Eusebius. Men hans skrifter ble ikke gjenoppdaget før 1678, og har således ikke kunnet være tekstkilde for komposisjoner som omhandles i det foreliggende arbeidet.

<sup>32</sup> Laktanz/Städele 2003, s. 205

hadde forberedt broen som en felle i fall Konstantins styrker skulle forsøke å krysse elven. I stedet ble det Maxentius selv som gikk i fellen da han flyktet i retrett. Eusebius siterer 2. Mosebok og Salmenes bok for å beskrive Maxentius og hans livvakters endelikt: ” De sank i dypet som stener”, og strofer fra Salmens bok: ”Han har gravd et hull og gjort det dypt, men faller selv i den graven han grov. Den udåd han har planlagt kommer over hans eget hode.”<sup>34</sup>

#### 4.2 Billedanalyse

Lastmans komposisjon fremstiller handlingen rett *før* historiens dramatiske øyeblikk (*peripeti*).<sup>35</sup> Slaget raser med full styrke. Under korsets tegn trenger Konstantins styrker frem fra venstre, mot broen og elvebredden. Maxentius og hans tropper har vendt om og flykter i panikk over broen og ut i elven. Maxentius, på sin gylne skimmel, forsøker å unnsnippe ved å krysse Tiberen. Han ser seg skrekkslagent tilbake over høyre skulder og vi kan ane skjebnen han om et øyeblikk vil gå i møte. Over ham har broen, som han hadde forberedt som en felle for Konstantin, brutt sammen under de flyktende troppene. De første ofrene styrter hjelpeløse i Tiberen. På brokanten prøver skrekkslagne soldater å holde tilbake for trykket fra Konstantins fremadstormende styrker. Deler av broen styrter i elven og vannet spruter opp rundt det nedstyrtende broelementet. Opp av broelementet stikker trekonstruksjonen som ble brukt til å utløse fellen Maxentius hadde latt forberede (fig. 7).<sup>36</sup> Konstantin befinner seg til hest, i bildets venstre kant, gjenkjennelig med purpurrød kappe og laurbærkrone rundt hjelmen, og med lansens løftet for å gi en motstander dødsstøtet.<sup>37</sup> Nede, sentralt og til venstre i bildet, er to fremstående personer i Maxentius hær nedkjempet. Fanebæreren er drept! Han ligger livløs, utstrakt på ryggen, med hodet ytterst på elvebredden, i blank hjelm og brystrustning, halvt innhyllet i sin egen armestandard (fig. 8). Trommeslageren, til venstre for ham, ligger på ryggen med trommen på maven og hodet bendt ut mot betrakteren og vidåpen munn. Lever han ennå? Ansiktsuttrykk og armstilling kan tyde på det. Armene strakt opp mot himmelen i en bønn om gudenes hjelp? (Fig. 8) Som repoussoir i forgrunnen til venstre står en av Konstantins menn, ryggvendt, på skrevs over fanebærerens falne hest, i oransjegule stridsklær og gullhjelm med svaiende hvit dusk. Seiersikker har han hevet lansens mot sin motstander som, sunket ned på kne, bønnfaller om nåde. Til høyre for denne

---

<sup>33</sup> Coleman mener at Chi-Rho tegnet også ble brukt av hedninger, og at bruken av monogrammet for dem ble assosiert med seier. ”Constantine [...] used the labarum [...] as a magical charm, as fetich. [...] divine power [i.e. pagan as well as christian] resided in it; its use brought success and good luck. “ Coleman 1914, s. 79.

<sup>34</sup> Eusebius VC, I, 38, Eusebius EH, IX, 9:5-8 vedr. Maxentius felle for Konstantin. 2.Mosebok 15:5.3 og Salmenes bok 7:16f

<sup>35</sup> Döring 1992, s. 468

<sup>36</sup> For beskrivelse av fellen Maxentius lot forberede, se nedenfor.

<sup>37</sup> Höper 1990, s. 195. Ikonografisk er det nytt å fremstille Konstantin på annet enn en hvit hest. Holtrop 1991, s. 28 gir Höper kreditt for denne indentifikasjonen av Konstantin, men Gerkens/Hoppe-Seiler 1982, s. 150 har allerede vist til at denne krigeren er Konstantin. Höper har trolig lånt sine refleksjoner fra Gerkens/Hoppe-Seiler.

skimtes en annen drept soldat. Sentralt i bildet springer en flyktende rytter på grå skimmel i elven. Han ser som Maxentius, fryktsomt over høyre skulder, mot det lysende korset som troner over Konstantins hærfane og armemerke. Han forfølges av en av Konstantins ryttere som med hevet spyd er klar til å ramme ham. Under broen kjemper druknende soldater forgjeves for livet. I elven bak broen og på elvebredden på den andre siden forfølger Konstantins tropper de flyktende motstanderne.

En dramatisk og konsentrert komposisjon, der Lastman har skapt en handlingsmettet og fortettet atmosfære. Hovedpersonene er samlet foran i billedplanet, i en rettvinklet trekant, som dannes av en diagonal som går fra høyre opp mot venstre.<sup>38</sup> De er malt i sterke lokalfarger. Denne gruppen balanseres av broen i mellomgrunnen som spenner over bildets øvre halvdel i en bue fra venstre, og av et ruinlandskap som trer frem i bakgrunnen under brobuen. Til høyre avsluttes komposisjonen av en vertikal som utgjøres av rytteren som styrter med de kollapsede broelementene ned i elven. Elven, som flyter gjennom landskapet og ut av bildet i nedre, høyre hjørne, er med på å binde billedplanene sammen.

Konstantins seier er fremstilt mer ved nederlagets symbolikk enn ved motstanderen, Maxentius' død. Fanebæreren som ligger livløs på slagfeltet, svøpt i sin egen arméstandard<sup>39</sup>, nærmest som på lit de parade; den falne trommeslager som ikke lenger kan akkompagnere Maxentius tropper; den skrekkslagne rytter i vill flukt mot elven og de druknende soldatene i Tiberen. Og i elven, en flyktende og skrekkslagne Maxentius på sin gylne skimmel, uviss om sin nær forestående drukningsdød. I kontrast finner vi Konstantin og hans to stridsmenn alle rett under seierstegnet, det lysende korset på lansens til venstre øverst i bildet. Og helt foran i billedplanet, som forvarsel på selve den forestående seieren: Konstantins stridsmann, ryggvendt, i flammende, guloransje stridsklær og fjærpyntet gullhjel, skrevende over fanebærers drepte hest, og med lansens hevet, klar til å påføre en tryglende motstander det avgjørende dødsstøtet. Kampene på broen og de flyktende soldatene i bakgrunnen er med på å understreke utfallet av slaget. Betrakteren som kjenner den historiske teksten, vil verdsette symbolikken representert ved fellen som Maxentius har laget for Konstantin, men som han selv og hans egne soldater gikk i.

---

<sup>38</sup> Freise 1911, s. 126. Man finner et komposisjonsmessig forbilde i Giottos *Begråtelsen* i Scrovegni-kapellet i Padova (fig. 5). Lastmans triangel er speilvendt i forhold til Giottos komposisjon, som også har sterke lokalfarger, også den sterke gulfargen finner vi i Johannes kjortel. Lastman kan selv ha vært i Padova på vei til Venezia og sett Giottos fresker. Eller han kan ha sett en malt kopie av fresken.

<sup>39</sup> Lastman var rimeligvis godt kjent med standardbærers farefulle frontposisjon. Standardbæreren i Amsterdams skytterforeninger måtte være ugift. (Ref. Hoetink 1985, s. 222) Straks han ble gift, måtte han si fra seg stillingen, da fanebæreren var en av de mest utsatte offiserne på slagmarken. Selv rustningen på Lastmans fanebærer har ikke kunnet redde ham fra en ublid skjebne.

### 4.3 Konstantin i en historisk sammenheng

Konstantins seier i 312 var ikke bare et viktig steg i hans kamp om eneherredømmet i Romerriket. Den er også tillagt enorm kirkehistorisk betydning som kristendommens første militære seier over hedenskapen.<sup>40</sup> Historien om Konstantin og kristendommens anerkjennelse som romersk statsreligion kan derfor være interessant å skissere kort her. For å få bukt med de økonomiske og administrative problemene Romerriket var kommet ut i innførte Diokletian tetrarkiet som styreform.<sup>41</sup> Men han så på de kristne som en trussel for rikets stabilitet, og gjennomførte hårdhendte forfølgelser. Etter hans død gikk tetrarkiet mer eller mindre i oppløsning. I en periode ble romerriket styrt av fem *augusti* (keisere), fire i vestriket og en i østriket.<sup>42</sup> Keiserne for vestriket hadde litt etter litt tillatt kristendommen som religion i sine områder, mens forfølgelsene fortsatt med uforminsket styrke i østriket.<sup>43</sup> Etter Konstantins seier over Maxentius og Licinius seier over Maximinus Daia i 313, var det på nytt kun to keisere i riket. Konstantin i vest og Licinius i øst. Sammen utstedet de en felles forordning, det milanesiske toleranse-ediktet, hvor de formelt gjorde slutt på all religionsforfølgelse i riket, ikke bare kristenforfølgelse.<sup>44</sup> Kristendommen kunne nå praktiseres som en *religio licita*.<sup>45</sup> Som keiser over vestriket begynte Konstantin aktivt å støtte kristendommen, blant annet ved å gi Miltiades, biskopen i Roma Lateranpalasset som residens, og tillate kirkebygning innenfor Romas murer.<sup>46</sup> Etter seieren over Licinius i 324, kunne han som eneherker støtte kristendommen i hele riket. Han deltok i kirkemøtet i Nikea i 325,<sup>47</sup> og fra da av var kristendommen de facto statsreligion i romerriket. Det nye Roma – Konstantinopel - skulle være en kristen by, og ved innvielsen den

---

<sup>40</sup> De kristne hadde helt siden Nero og brannen i Roma i 64 e.kr. og helt opp til Diokletian i 305 e.kr. periodevis blitt utsatt for massiv religionsforfølgelse. Ref. Laktanz/Städele 2003, s. 19ff

<sup>41</sup> For en nærmere beskrivelse av Diokletians tetrarki se Vogt 1960, s. 93ff

<sup>42</sup> Galerius, Licinius, Maxentius og Konstantin i vestriket og Maximinus Daia i det som den gang kan kalles østriket.

<sup>43</sup> Maxentius hadde allerede tillatt kristendommen som religion i 307, kort etter at han hadde latt seg utrope til *Augsustus* over Italia og Africa. Maxentius var med andre ingen kristenforfølger, men blir i kristen historieskrivning tillagt mange av de samme egenskapene som kristenforfølgerne. Ved sitt dødsleie i 311 utstedet keiser Galerius en forordning i de tre vestkeiseres navn, Galerius, Licinius og Konstantin, som tillot praktisering av kristendommen også i det øvrige vestriket. Maximinus Daia fortsatte imidlertid sin brutale forfølgelse i østriket. Ref. Laktanz/Städele 2003, s. 28; Pohlsander 1996, s. 21f

<sup>44</sup> I kunsthistoriske sammenhenger blir det ofte feilaktig fremstilt som om det var Konstantin alene som utstedet Milan-ediktet.(eks. Schneider 1969. s. 48, n. 92).

<sup>45</sup> Laktanz/Städele 2003, s. 28f. Etter at Licinius seiret over Maximinus Daia i 313, og ble keiser over østriket, utstedet Licinius og Konstantin en felles forordning, Milano-ediktet, hvor de formelt gjorde slutt på all religionsforfølgelse i riket, ikke bare kristenforfølgelse. Alle religioner ble tillatt og de religionsforfulgte skulle både få sine rettigheter og beslaglagte eiendommer tilbake.

<sup>46</sup> Smith 1971, 113f; Pohlsander 1996, s. 34ff. Ifølge Quednau 2007, s. 445 skal nyere forskning mene at St. Peter først ble påbegynt under Konstantins sønn keiser Konstans (337- 350).

<sup>47</sup> Kirkemøtet i Nikea behandlet først om fremst striden med arianerne om forståelsen av Treenigheten. Ref. Pohlsander 1996, s. 45ff for en innføring i striden og kirkemøtet i Nikea.



11. mai 330 vigslet Konstantin romerrikets nye hovedstad til ”martyrenes Gud”<sup>48</sup>. På samme tid påbød Konstantin at de hedenske templene skulle stenges, og at praktisering av hedenske skikker i offisielle sammenhenger skulle opphøre. Kristendommen var fra nå av formelt å regne som statsreligion i romerriket.<sup>49</sup> Men Konstantin lot seg først døpe rett før sin død i 337.<sup>50,51</sup>

De kristne regner slaget ved Ponte Milvio som vendepunktet i kampen mot kristenforfølgerne og paganismen. Konstantins og kristendommens seier var historiske begivenheter i sin egen tid. Hendelsene som førte frem til seieren, ga kraftig næring ikke bare til samtidens historieskrivere, men også til uttalige myter og legender som oppstod rundt Konstantin, den første kristne keiser - denne *miles christianus* – Kristi stridsmann.<sup>52</sup> Historiene og legendene har ikke bare gitt inspirasjon til storslagne motiver i kunsthistorien, men også gitt et bakteppe som må ha vært særdeles velgnet for det man kanskje kan kalle historiens mest vellykede falsum, det såkalte *Konstantins gavebrev*. En forfalskning som skulle påvirke realhistorien i over tusen år, ja symbolsk helt frem til moderne tid.<sup>53</sup>

## 5 Slaget ved Ponte Milvio i en historisk tradisjon

### 5.1 Senantikken - tidlig kristen tid

Keisernes store militær seiere ble i romerriket hedret med et storslagent monument: en søyle eller en triumfbue som ble utsmykket med scener fra de viktigste begivenhetene på veien frem mot seieren. Umiddelbart etter Konstantins seier over Maxentius, ga senatet i oppdrag å bygge en

---

<sup>48</sup> Barnes 1981; s. 222 og 383, n. 143; Eusebius 3:48.2 Konstantin selv skal ha kalt byen *Det nye Roma*, mens han tilhengere kalte byen *Konstantinopol*. Barnes 1981, s. 212.

<sup>49</sup> I 330 skal Konstantin, i et nå tapt edikt, ha beordret at alle hedenske templer i riket skulle stenges. Smith antyder at stegningen kun var pekuniært motivert. Statskassen hadde rett og slett behov for å tilegne seg templenes skatter. Smith 1971, s. 287, 343, n. 15

<sup>50</sup>Eusebius VC, 4:61-64, Coleman 1914 s. 87. At kristne først lot seg døpe sent i livet eller på dødsleiet var den gang ikke uvanlig. Barnes 1981, s. 397, n. 154. Coleman antyder en enkel om enn menneskelig grunn: ”Fear of the penalties inflicted for mortal sin after baptism was a powerful motive for the postponement of the rite.” Coleman 1914, s. 87, n. 3. Pholsander 1996, s. 25, nevner flere historiske personer som ventet med dåpsritualet til sent i livet.

<sup>51</sup> Det historiske tidspunkt for Konstantins omvendelse til kristendommen er omstridt. Enkelte forskere hevder at omvendelsen skjedde i f.m. slaget ved Ponte Milvio, mens andre ser på omvendelsen som følge av en lengre prosess. Enkelte hevder også at Konstantin kun brukte kristendommen i et rent maktpolitisk spill, og at han i sitt hjerte forble en hedning livet ut. Coleman 1914, s.17ff har en oppsummering av mange av disse synspunktene. I dag ser man stort sett på Konstantin ”omvendelse” som en prosess over tid. Laktanz/Städele 2003, s. 7f

<sup>52</sup> Coleman 1914, s. 99ff. Coleman gir et godt innblikk i legendene som dannet seg rundt Konstantin. Allerede tidlig ga disse legende grunnlag for kjente motiver i kunsthistorien.

<sup>53</sup> Coleman 1914, s. 103. Den realhistoriske betydningen av det som går under navnet *Konstantins gavebrev* (Constitutum Constantini) er i historisk sammenheng enestående. Dokumentet, en forfalskning fra 700-tallet, er formulert som keiser Konstantins politiske testamentet, hvor pavestolen i Roma arver den religiøse og sekulære myndighet over hele vestriktet, pavemakten blir overordnet keisermakten. Dokumentet ble av samtiden akseptert som ekte, og påvirket paver og fyrster helt frem til vår tid, selv etter at det i renessansen ble påvist å være en forfalskning (Lorenzo Valla). Først da kardinal Baronios uttrykkelig i på beynnelsen av 1600 tallet aksepterte at dokumentet var et falsum, mistet det sin realpolitiske betydning. Men som symbol levde forestillingen ennå i vel 200 år. Den østerriksk-ungarske keiser smykket seg med betegnelsen ”Det Hellige Romerske Imperiums Krone” helt frem til oppløsningen av keiserdømmet i 1918 etter nederlaget i første verdenskrig.

triumfbue til Konstantins ære.<sup>54</sup> Buen ble innviet ved keiserens 10-års jubileum, 25. juli 315 (fig. 9).<sup>55</sup> Som erindring om Konstantins triumf er det laget en én meter høy seiersfrise som løper rundt buen. Frisen er utsmykket med 6 episoder fra kampene mot Maxentius styrker.<sup>56</sup> Slaget ved Ponte Milvio er en av de to 5,5 m lange scenene på triumfbuens sydside (fig. 10). H.P. L'Orange har gitt en omfattende tolkning av buens utsmykning, og når det gjelder Konstantins religiøsitet konkluderer han med at Konstantins seier kom ved de gamle guder. Det er ingen kristne symboler på buen. Konstantins inntog i Roma, på triumfbuens østre kortsida, er fremstilt under en medaljong med den oppadgående sol (fig. 11).<sup>57</sup> Selv om Konstantins maktovertagelse representerte en ny tid, mener L'Orange at keiserens seier kom ved romernes gamle guder, ved "...Sol Invictus, den uovervundene [dvs. ledsagende] Sol, ikke Kristus."<sup>58</sup> Men allerede så tidlig som 315 blir *kristogrammet* (Chi-Rho tegnet) preget på en sølvmedaljong fra Tricinium. Der er det sentralt plassert som en del av utsmykningen på Konstantins hjelm (fig. 12). Historien om kristogrammet mirakuløse bidrag til Konstantins seier over Maxentius ble tidlig reflektert av Triciniums myntpregere.<sup>59</sup>

Det skulle allikevel gå mange år før hedenske symboler ble fortrent som utsmykning på monumenter og mynter under Konstantins styre. Ifølge Eusebius ble Konstantin omvendt til kristendommen allerede før slaget ved Ponte Milvio,<sup>60</sup> men dette blir i dag mer sett på som en form for kirkepolitisk "propaganda". Konstantin ble oppdratt i en romersk gudeverden, og dagens historikere ser Konstantins omvendelse som et resultat av en lengre religiøs og politisk prosess.<sup>61</sup> L'Orange karakteriserer Konstantins forhold til kristendommen i denne perioden som "... en Janus med et fremadrettet og et bakutrettet ansikt".<sup>62</sup> Keiseren viste lenge to religiøse ansikter: Et hedensk, tilbakeskuende ansikt, slik de romerske symbolene og Sol Invictus

<sup>54</sup> For utviklingen av triumfbuen som keiserlig seiersmonument ref. L'Orange 1973, s. 92ff.

<sup>55</sup> Ved Konstantins 10 års jubileum som Augustus, etter farens død i 305.

<sup>56</sup> L'Orange/von Gerkan 1939, s. 65ff; L'Orange 1973, s. 118ff. I boken fra 1939 gir L'Orange en grundig tolkning av utsmykningene på Konstantinbuen. Tolkningene regnes som et viktig bidrag til forståelse av senantikke monumenter.

<sup>57</sup> L'Orange 1973, s. 102

<sup>58</sup> L'Orange 1973, s. 113f. En byste av Sol Invictus finnes i østre sidegjennomgang, stillet rett ovenfor Konstantins byste tilsvarende verso og recto på datidens mynter. L'Orange 1973, s. 114

<sup>59</sup> Pohlsander 1996, s. 41. Til spørsmålet om Chi-Rho tegnet allerede i 315 kan tolkes som et rent kristent monogram, se kommentaren i note (7) over. Det tok ennå det lang tid før de tradisjonelle hedenske symboler forsvinner fra keiserfremstillinger. Se bl.a. L'Orange 1982, s. 16ff om korset som et apotropéisk (ondt-avvergende) symbol i keiserpanserets skiverække, og paradokset med Konstantinkolossens to høyrehender, s. 8ff og 22ff.

<sup>60</sup> Eusebius VC, I:XXVII

<sup>61</sup> Barnes 1981, s. 272ff. Barnes oppsummerer forskjellige syn på Konstantins religiøsitet, etikk og moral som samtidens kristne krønikeskrivere og hedenske kritikere, samt moderne historikere har gitt uttrykk for. Når, og om, Konstantins personlige omvendelse faktisk skjedde, er kanskje ikke det viktigste. Viktig er at kristendommen ble romersk statsreligion under Konstantin, noe keiser Julians (den frafalne) (361-363) omstøtelses- og forfølgelsesdekreter gir vidnesbyrd om.

<sup>62</sup> L'Orange 1973, s. 113ff.

utsmykningen på Konstantinbuens gjenspeiler; og et fremadvendt, kristent ansikt slik han fremstilles av Eusebius og Lacantius. Først etter seieren over Licinius i 324, kunne Konstantin la sin kristendom få et offentlig ansikt. Han lar, hevder L'Orange, seiersmonumentet over ham selv, *Kolossen* på Kapitol, få en ny høyre hånd. Den skal nå holde et kors og ikke et septer som tidligere (fig. 13, 14).<sup>63</sup>

Legendene som oppstod rundt Konstantins liv og virke har satt dype ikonografiske spor etter seg i kunsthistorien.<sup>64</sup> Korset fikk med Konstantin en ny ikonografisk betydning. Fra å være et signings- og beskyttelsessymbol ble korset nå også et seierssymbol – *in hoc signo vinces*. Verdslige fyrster så vel som kirkefyrster lot korset pryde flagg og fanemerker, og som L'Orange viser erstattet Konstantin seierstegnet til *Kolossen* på Kapitol med korset.<sup>65</sup> Kristogramm og kors erstattet etter hvert Sol Invictus som pregebilde på Konstantins mynter og medaljonger.<sup>66</sup> Som *miles christianus* ble Konstantin fremstilt som rytter, modellert etter *Mark Aurel* statuen på Kapitol (fig. 15).<sup>67</sup> Konstantins seier under korsets tegn og Helenalegenden om *Gjenfindelsen av Kristi kors* bidro sterkt til betydningen av korset som et tilbedelsessymbol.<sup>68</sup> Den kristlige ikonografien med Gud Fader representert ved en utstrakt hånd fra himmelen, har sine røtter i slaget ved Tiberen.<sup>69</sup> I form nær et direkte sitat fra Lactantius' beretning om hvordan Gud Fader selv griper inn i slaget: *et manus dei superat aciei* – og Guds hånd lå over slagfeltet.<sup>70</sup> På en minnemynt over Konstantins død er han avbildet stående i en vogn trukket av fire hester. De stiger opp mot himmelen, og Konstantins hånd strekker seg opp mot Guds hånd som kommer ned fra himmelen.(fig. 16).

I tidlig kristne fremstillinger brukes ikonografien i forbindelse med motiver der Gud taler til Abraham: Guds hånd er talesymbol på en glasstallerken fra Boulougne sur Mer fra 4. århundre som er dekorert med *Abrahams offer* (fig. 17), og i en illuminasjon fra Wiener Genesis fra 6. årh fra bibelstedet hvor *Gud lover Abraham en tallrik ætt* (fig. 18). Blant de mer kjente

---

<sup>63</sup> L'Orange 1982 s. 8f og 22f..

<sup>64</sup> LCI 2004:2, sp. 547ff

<sup>65</sup> LCI 2004:2, sp. 564;L'Orange 1982, s. 16ff og 22f.

<sup>66</sup> LCI 2004:2, sp. 547f

<sup>67</sup> Rytterstatuen som herskerbilde lever helt opp i vår tid, og som bilde på seier var rytterstatuer i bronse svært utbredt i Romertiden. I middelalderens Roma ble alle, så nær som Mark Aurel statuen, som da stod foran San Giovanni in Laterano, smeltet om til andre formål. Mark Aurels rytterstatue ble spart, da man mente den fremstilte Konstantin, den første kristne keiser.

<sup>68</sup> Se LCI 2, sp. 562ff for korstegnets ikonografiske tradisjon.

<sup>69</sup> LCI, sp. 212 og 548. Gud Fader som en hånd fra himmelen var en gammel jødisk forestilling, som ble overtatt av de kristne. Et jødisk eksempel finnes i en av freskene i synagogen i Dura Europos ca. 245 e.kr.

<sup>70</sup> Laktanz/Städele 2003, s. 204 og 205 ”*et manus dei superat aciei*”– ”*und die hand Gottes lag über dem Schlachtfeld*”

fremstillingene med Guds Hånd som talesymbol er *Abrahams offer* i San Vitale i Ravenna fra 550 e.kr (fig. 19). I renessansen utviklet Gud Fader ikonografien seg fra middelalderens ”hånd fra himmelen” til en mer visuell tilstedeværelse der Gud Fader sitter på en sky i himmelen eller symbolsk ble representert ved en engel eller en skinnende lysstråle fra himmelen.<sup>71</sup> Lastman har i sine bilder valgt den symbolske formen, Herren representert ved en engel eller i form av en lysstråle, og ikke fremstilt Gud fader direkte, slik tradisjonen var hos hans italienske forbilde og samtidige Annibale Carracci.(fig. 20). Engelen i *Abrahams offer* (fig. 21) og lystrålen i Abraham i Sikem (fig. 22) er typiske eksempler på hvordan Lastman representerer Guds tilstedeværelse.<sup>72</sup>

## 5.2 Middelalderen og renessansen

I tidlig middelalder ble Konstantin-motivene etter hvert borte fra vestkirkens ikonografi,<sup>73</sup> men i forbindelse med korstogene blir de aktuelle igjen. Konstantin ble sett på som den første korsfarer, og scener som viser hans omvendelse og seier over hedenskapen blir aktuelle igjen. Først og fremst på altertavler som blir dekorert med motiver hentet fra en av *Korslegendene*: Legenden om *Kristi kors' historie* (*Leggenda della Vera Croce*) eller legenden om *Korsets gjenfinnelse* (*Invenzione della Vera Croce*). *Stavelot* triptyket (fig. 23)<sup>74</sup> fra 1156 er et av de vakreste eksemplene på slike fremstillinger. Det er laget i forgylt kopper med border av edelstener og perler; venstre panel er dekorert med Konstantin-motiver og høyere med Helena-motiver. Slagsscenen viser Konstantins kavaleri som med senkede lanser driver motstanderne på flukt over Tiberen. Fremst blant hans styrker føres en armefane med korset festet øverst på fanestangen (fig. 24). Symbolikken er ikke til å misforstå, motivet representerer kristendommens seier over hedningene. Et annet eksempel er *Retablo de la Santa Cruz* (1410), Valencia (fig. 25). Her utkjempes slaget mellom Konstantin og Maxentius på broen over Tiberen. I Spania er den historiske konteksten ikke så meget korstogene, men de kristnes kamp for å gjenerobre områdene tatt av maurerne på 700-tallet.<sup>75</sup>

300 hundre år senere, i renessansen, oppstår det en historisk situasjon som igjen kaller på korslegendene. Det Osmanske riket står på Vestens dørstokk, ved Konstantinopel, og kristendommen er pånytt truet av islam. Det vakkende bysantinske keiserdømme og østkirken

---

<sup>71</sup> Herren fremstilt som engel viser tilbake til *Abrahams gjestfrihet* der Herren gir seg til syne ved å være den av englene som snakker direkte til Abraham (1 .Mosebok 18:10).

<sup>72</sup> Tümpel C 1980, s. 152ff

<sup>73</sup> Østkirken gjorde Konstantin til helgen. Ikke bare var han den første kristne keiser, men han var også grunnlegger av det bysantinske imperium. Sin autoritet som keiser hadde han direkte fra Gud, som keiser av Guds nåde, uten pavelig mellomkomst. Som sådan var keiseren i Bysants også kirkens overhode.

<sup>74</sup> *Stavelot* nær Liège i Belgia. Triptych, champlevé and cloisonné on copper gilt about 1156 – Nå i Morgan Library, New York.

<sup>75</sup> Lavin 1994, s. 21f

søker støtte i vest, og selv vestkirken føler seg truet. Det blir så vel et religiøst som politisk ønske om forsoning mellom øst og vest, og den bysantinske keiser, Ionnanis VIII Palaiologos (1425-1448) (fig. 26), kommer i 1438 til Firenze for konsilet mellom de bysantinske og vestlige kirker.<sup>76</sup> I denne urolige politiske og religiøse situasjonen utsmykkes familiekapeller i Firenze, Volterra og Empoli med tidsriktige *Kors-* og *Helenalegender*. Disse tidlige syklene legger vekt på selve korslegendene.<sup>77</sup> Først med Piero della Francescas monumentale dekorasjon av Bacci kapellet i Chiesa del San Francesco i Arezzo (1452-1466) (fig. 27) er motiver om Konstantin, den første kristne keiser, igjen en viktig del av dekorasjonssyklusen.<sup>78</sup> Slaget ved Ponte Milvio (fig. 28) er ikke fremstilt som et voldsomt slag, men som en andektig, religiøs prosesjon. Konstantin leder prosesjonen, høyre arm strukket fremover, og i hånden holder han et lite, symbolsk kors. Med korset driver han de skrekkslagne motstanderne foran seg. Piero della Francesca holder seg her til teksten hos Eusebius: Det er ved Guds hjelp Konstantin seirer over Maxentius. Det er kraften i den sanne tro som driver hedningene på flukt.<sup>79</sup>

## 6 Proveniens - Slaget ved Ponte Milvio

Motivet *Slaget ved Ponte Milvio* er et meget sjeldent motiv i nederlandsk kunsthistorie. Freise har kun funnet motivet hos Lastman, og han antar at maleriet, både på grunn av motivets sjeldenhet og maleriets størrelse, må være laget på oppdrag.<sup>80</sup> Hvem denne eventuelle oppdragsgiver var, er fortsatt ukjent. Maleriets proveniens kan med sikkerhet føres tilbake til 1710, til hertug Anton Ulrich av Braunschweig-Wolfenbüttel og hans lystslott Salzdahlum utenfor Braunschweig. Der hadde hertugen *Die Bataille worinnen Constantinus M. den Maxentius überwindet* av Lastman hengende i sitt værelse.<sup>81</sup> Under Napoleons okkupasjon av de tyske stater i 1810-1812, ble slottet stengt. Deler av kunstsamlingen ble konfiskert av den franske okkupasjonsmakten, mens det

<sup>76</sup> Lavin 1994, s. 30

<sup>77</sup> Schneider 1969, s. 23 og s. 47, n. 4 Agnolo Gaddi i koret i Santa Croce, Firenze; Cenni di Francesco i Korsridder kappellet (tempelriddere – Compagnia della Croce) i San Francesco, Volterra og Masolinos sinopier i Cappella della Sant'Elena i Santo Stefano, Empoli.

<sup>78</sup> Schneider 1969, s. 46, n. 2 Oppdraget for utsmykningen av kapellet ble først gitt til Bicci di Lorenzo i 1447, men som bare hadde fått utført taket og deler av koret da han døde i 1452. Piero overtok oppdraget rett etter. Tyrkernes erobring av Konstantinopel i 1453, kan ha hatt innflytelse på valg av Heraclius-scenene som de avsluttende motivene i kapellet. Håpet og ønsket om å gjenerobre Konstantinopel må den gang ha vært meget sterkt.

<sup>79</sup> Eusebius HE, 9, 9:5: " ...when he[Maxentius] fled before the power of God which was with Constantine,..." Pieros fremstilling kan tolkes som donnatores bønn til St. Helena: "Vi vil forsone oss med Østkirken - Gå i forbønn hos Gud og be ham stoppe de osmanske erobringer i vest!" Både keiser Konstantin og Maxentius er avbildet med samme hodebekledning som keiser Ionnanis VIII Palaeologou (1390-1448) er avbildet med på Pisanellos minnemedaljong fra keiserens besøk i Firenze i 1438 (fig. 26). Ref. Levin 1994, s. 70

<sup>80</sup> Med nederlandsk ma Freise ha ment nord-nederlandsk i motsetning til flamsk, da han jo var kjent med Rubens oljeskisse for veggteppet med Ponte Milvio motivet. Ref. Freise side 127

<sup>81</sup> Freise 1911, s. 83. Tobias Querefurt håndskrevne katalog fra 1710, samt hoffmaler og galleriforvalter Anton Friederich Herms håndskrevne katalog 1739-1743 over Salzdahlums kunstgjenstander der. "Die Bataille worinnen Constantinus M. den Maxentius überwindet hoch 5:7, breit 5:0 hengt in Herzogs Zimmer" er oppført. Ref. også Walz 2004, s. 126ff og Matuchek 2004, s. 335

meste ble solgt på auksjon, herunder antagelig også Lastmans bilde.<sup>82</sup> Senere ervervet samleren Johs. Theodor Lürman fra Bremen maleriet. Han døde i 1863, og i 1903 fikk Bremen Kunsthalle maleriet i gave av hans arvinger.<sup>83</sup>

## 6.1 Maleriets tidlige proveniens

Maleriets proveniens før 1710 er etter Schmidt:<sup>84</sup> ≤1662 kunsthandler Gerrit Uylenburgh, Amsterdam; 1662 kunsthandler og maler Jürgen Ovens, Amsterdam; 1695 samling hertug Christin Albrecht, Gottorp; 1710 samling hertug Anton Ulrich, Schloß Salzdahlum. Maleriets vei fra Holland til Salzdahlum er knapt nok dokumentert, dog mener Harry Schmidt maleriet har kommet dit via Jürgen Ovens og hertug Christian Alberts samlinger i Gottorp.

## 6.2 Jürgen Ovens

Maleren og kunsthandleren Jürgen Ovens (1613-1678) er den tidlige proveniensens omdreiningspunkt. Jürgen Ovens var fra Tønning i Slesvig (1623-1678), og dro som 16-åring til Holland hvor han kan ha vært i lære hos Rembrandt i perioden 1639-41. Han virket som maler i Amsterdam frem til 1651 da han dro tilbake Slesvig.<sup>85</sup> Tilbake i hjemtraktene bosatte han seg i Friedrichstadt/Eider hvor han ble tilsatt som uavhengig<sup>86</sup> hoffmaler hos hertugen av Slesvig-Holstein-Gottorp. Ved siden av malervirksomhet drev han en omfattende forretning som kunsthandler. De gottorpske slottsarkiver dokumenterer at han ikke bare malte på oppdrag av hertugen, men at hertugen også kjøpte malerier og andre kunstgjenstander av ham. Blandt annet solgte Ovens hertugen i 1654 et ”grosse Stück von Sileno so P:P. Rubens gemacht” for 200 riksdaler etter at hertugen hadde pruttet på prisen.<sup>87</sup> 1657-63 var Ovens tilbake i Amsterdam, der han fikk borgerbrev og hvor han fortsatte sin virksomhet som maler og kunsthandler. Ovens

---

<sup>82</sup> Höltge 2004, s. 208f og 214. Den siste dokumentasjonen av Lastmans maleri i Salzdahlum er fra 1803. Höltge indikerer at maleriet kan ha blitt solgt eller byttet mellom tyske kunstsamlinger allerede før Napoleons erobring av Braunschweig 20. oktober 1806 og de franske myndigheters billedauksjon fra Salzdahlum 9. september 1811.

<sup>83</sup> Schmidts proveniens er i litteraturen inntil nå blitt akseptert uten innsigelser. Men i 2006 påpeker Seifert, at Schmidt bygger sine slutninger på udokumenterte antagelser. Da Ovens i det refererte brevkastet hverken nevner Uylenburgh, beskriver maleriet eller benevner motivet, ”bleibt Schmidts Identifizierung mit Lastmans Gemälde unsicher.” (Seifert 2006, s. 140)

<sup>84</sup> Schmidt 1922, s. 96

<sup>85</sup> Schmidt 1922, s. 13; Houbraken 1970 s. 118f. Som så ofte for 1600-talls malere er det også for Ovens betydelig usikkerhet vedrørende hvem som egentlig var hans læremester. Han har rimeligvis vært hos en lokal mester før han dro til Holland i 163. Av de tidlige forfattere er det kun Houbraken som nevner at Ovens var i lære hos Rembrandt: “Juriaan [Jürgen] Ovens . ein t’chtiger Maler von Compositionen und Nachtstücken, ...” Schmidt finner ingen grunn til å tvile på Houbraken..

<sup>86</sup> Schmidt 1922, s. 21ff ”Uavhengig hoffmaler” innebar at Jürgens Ovens ikke var ansatt som hoffmaler, men malte for hoffet etter oppdrag. Hoffet hadde egen ansatt hoffmaler, men Ovens var hertugenes kunstneriske protogé. Han ble innrømmet privilegier etter hertuglig dekret, blant annet skattefrihet og frihet fra å måtte bekle offentlige embeter. Privilegier som til dels tilsvarte enkelte av adelens rettigheter, og som satte Ovens i en særstilling innen Friedrichstadst øvre borgerskap. Ovens kom selv fra en velhavende familie i Tønning, og han giftet seg inn i en av omegnes rikeste familier. Hans hustru brakte med seg 60 000 riksdaler i medgift, den gang en meget betydelig formue. Ref. Schmedit s. 68f.

<sup>87</sup> Schmidt 1922, s. 95 og s. 118

gjorde suksess både som portrettmaler for byens ledende borgerskap<sup>88</sup> og som kunsthandler. I 1661-1663 bodde Ovens og kunsthandler Gerrit Uylenburgh i avdøde Goevart Flincks hus i Lauriergracht 78.<sup>89</sup>

I forbindelse med erkebiskop, kurfyrst Maximilian Heinrichs besøk i Amsterdam 24. september 1662 får Ovens i oppdrag å raskt fullføre Goevart Flincks uferdige skisse til *Batavernes edsavleggelse til Claudius Civilis* i den store gallerisalen i Amsterdams nye rådhus (fig. 29).<sup>90</sup> Et halvt år senere, i mai 1663, returnerer Ovens til Friderichstadt etter anmodning fra hertug Christian Albrecht. Sine eiendeler inkl. malerier, mener Schmidt han tar med seg tilbake til hjemlandet. Her fortsetter han sitt virke som suksessrik hoffmaler, kunsthandler og forretningsmann, inntil han dør relativt ung i 1678, 54 år gammel. Det foreligger ingen fortegnelse over Ovens dødsbo. Men fra hans hustru Maria, født Martens von Mehring, som døde 12 år senere. I hennes dødsbo er ca. 200 malerier oppført, men ingen av Lastman. Schmidt antar at mange malerier som var i Ovens eie ved hans død, kan ha blitt solgt før, mens fortsatt er det oppført malerier av kjente kunstnere som Anthony van Dyck, Jordans, Rubens, Frans Snyders, Roeland Saverij, Jan Lievens, Parmigiano, Giorgione og Poussin. Det er ikke tvil om at Ovens hadde en stor samling av kvalitetsverk til salgs i sin kunsthandel, og som vi vil se, Lastmans *Konstantinslag* kan på et tidspunkt ha vært blant dem.<sup>91</sup>

### 6.2.1 Ovens og Uylenburgh

Ifølge Schmidt skal Ovens ha kjøpt *Konstantinslaget* av den kjente kunsthandleren Gerrit Uylenburgh, som han hadde nære forretningsforbindelser med.<sup>92</sup> Han slutter dette basert på et utkast til et brev som Ovens skrev i september 1662: ”Det vakreste [maleriet] av P. Lasman, som noen gang var i landet, har for tiden jeg, så vakkert som det er, så stort er det og”.<sup>93</sup> Ovens flytter tilbake til Slesvig i 1663. Markedet for nederlandsk og italiensk kunst var godt på den tiden

<sup>88</sup> Schmidt 1922, s. 32ff. Schmidt gir en omfattende oversikt over alle de kjente hollendere og amsterdammere Ovens har portrettert, blant annet medlemmer av familien Tulp og Six. Schmidt betegner Ovens som “ein beliebter Modemaler der vornehmen Welt Hollands”.

<sup>89</sup> Ref. Lammertse 2006; side 63; Schmidt 1922, s. 93. Gerrit Uylenburgh var sønn av Hendrick Uylenburgh, der Rembrandt underviste i Uylenburghs Akademi fra 1635-1638. Etter farens død i 1655 overtok Gerrit kunsthandelen.

<sup>90</sup> I 20. september 1662 fikk Ovens, antakelig takket være sin popularitet hos Amsterdams borgerskap, i oppdrag å ferdigstille Goevart Flincks skisse til *Batavernes edsavleggelse til Claudius Civilis* i den store gallerisalen i Amsterdams nye rådhus. For en meget interessant forhistorie til dette maleriet, som også innbefatter Rembrandts *Batavernes Edsavleggelse til Claudius Civilis*, nå i Stockholm (fig. 176), se Schmidt 1922 s. 84ff.

<sup>91</sup> Schmidt 1913.2, s. 57-73. Dødsboet inventar for Maria, født Martens von Mehring av 24. oktober 1691

<sup>92</sup> Lammertse 2006, s. 212f

<sup>93</sup> Schmidt 1922, s. 96; Seifert 2006, s. 140: “het fraÿste dat / oijt van P. Lasman, / int Landt geweest heb ick / tegenwoordig: so, alst fraÿ is, / so Capitael is't oc [dan?] / AmbsD'. 6. 7br '662” Gjengitt etter Seiferts skrifttolkning av originalen og dennes ortografi. Oversettelsen herfra er av forfatter: ”det vakreste [maleriet] av P. Lasman som noen gang var i landet, har for tiden jeg: så vakkert som det er, så stort er det og – Amsterdam 6. september 1662”.

Ovens slår seg ned i Friedrichstadt, og Schmidt mener han tok med seg malerier fra Holland, deriblant Lastmans bilde, for så å fortsette kunsthandelen der.<sup>94</sup> Vel etablert i Friedrichstadt har Ovens kunnet selge bilder til hertug Christian Albrecht av Schleswig-Holstein-Gottorp, der det i Gottorps slottsinventar fra 1695 er oppført et *Romersk slag* av Lastman.<sup>95</sup> Da det i Lastmans *ævre* kun er kjent et motiv som kan forestille et romersk slag, mener Schmidt at dette bildet må være identisk med Lastmans *Konstantinslag* av 1613, nå i Bremen.

Moderne litteratur har inntil nylig akseptert Schmidts eierhistorie, bortsett fra enkelte forbehold vedrørende de tidlige oppføringene<sup>96</sup> Først i forbindelse med Lastmanutstillingen i Hamburg 2006, der *Slaget ved Ponte Milvio* var utstilt, er maleriets proveniens blitt kritisk kommentert. I katalogen kommenterer C.T. Seifert eierhistorien på følgende måte:

”Schmidt hat Lastmans Bild mit einer 1662 in Amsterdam verfassten Notiz des Malers Jürgen Ovens (1623-1678) auf der Rückseite einer Zeichnung (Hamburg, Hamburger Kunsthalle, Inv. 22342, verso: „het fraÿste dat / oijt van P. Lasman, / int Landt geweest heb ick / tegenwoordigh: so, alst fraÿ is, / so Capitael is't oc [dan?] / AmbsD'. 6. 7br. \*662”); vgl. Schmidt 1922, S.96f.) in Verbindung gebracht. Er schloss daraus, dass Ovens das Gemälde von dem Amsterdamer Kunsthändler Gerrit Uylenburgh (um 1625-1679?), der in einem Briefentwurf auf demselben Blatt erwähnt wird, erworben und später an den Herzog von Hollstein-Gottorp verkauft habe, bei dem 1695 eine „Römische bataille von Laßman“ nachgewiesen ist (Schmidt 1913, S. 436). Da Ovens aber weder das Bildthema nennt oder beschreibt noch Uylenburgh in der betreffenden Passage erwähnt, bleibt Schmidts Identifizierung mit Lastmans Gemälde unsicher.“<sup>97</sup>

Seifert har selvfølgelig rett når han presiserer at de tidligste tilskrivningene må anees som usikre. Men Seifert er litt unøyaktig når han referer til Ovens og Uylenburgh. På baksiden av tegningen Seifert referer til (fig. 30), er det tre brevutkast (fig. 31). I to av dem, det første og det tredje er Uylenburgh nevnt, men ikke i det midterste. På grunn av dateringen av det midterste antar Schmidt at de alle er skrevet samme dag, 6. september 1662.<sup>98</sup> Seifert unnlater også å komme inn på at nyere forskning påviser en nærmere forbindelse mellom Uylenburgh og Ovens

<sup>94</sup> Schmidt 1922, s. 92-96. Schleswig-Holstein var den gang i personalunion med Danmark, og således en del av kongedømmet Danmark-Norge.

<sup>95</sup> Schmidt 1913.1, s. 436

<sup>96</sup> Amsterdam 1991, s. 94; Amsterdam 1994, s. 574

<sup>97</sup> Seifert 2006, s. 140. Seifert er her unøyaktig. På baksiden av tegningen er det ikke ett brevutkast og en notis, men tre brevutkast. Schmidt bruker riktignok betegnelsen 'Billett' (notis), første gang han omtaler utkastet hvor Lastmans maleri nevnes (Schmidt 1922, s. 93), men dette må være av stilistiske grunner. Som fig. 31 viser, er alle tre tekstene forbundet med tiltalen 'M/mijn Herr'. Schmidt kaller da også senere 'notisen' vedr. Lastmans bilde for et 'uvollständiges Briefkonzept' (Schmidt 1922, s. 97), i to av dem er Uylenburgh nevnt. Notis og brevutkastet han referer til nevner ikke at

<sup>98</sup> Schmidt 1922, s. xxx



enn de rent forretningsmessige som Schmidt referer til.<sup>99</sup> I 1661 fremleier Gerrit Uylenburgh en del av "het Schilderhuis", som han selv leier,<sup>100</sup> nettopp til Jürgen Ovens. Ikke bare er Ovens en nær forretningsforbindelse og leietaker hos Uylenburgh, men en god bekjent fra tiden han arbeidet i "akademiet" til Gerrits far, kunstverkstedet Gerrit har overtatt og hvor Ovens skal begynne å arbeide igjen.<sup>101</sup>

Hva omtaler så Ovens i de to brevutkastene der han nevner Uylenburgh? Litteraturen har gjengitt brevttekstene, og vi ser at de dreier seg om finansielle forhold. Men ingen har forsøkt å tolke innholdet, eller sette dem inn i en felles kontekst. En nærlesing av de tre utkastene tror jeg kan være nyttig. Den kan kaste lys på forholdet mellom de tre brevene, og slik kunne avdekke en kontekst for brevenes tilblivelse. En slik sammenheng kan gi en ny bakgrunn for tolkning av brevutkastene.

### 6.2.2 Nærlesning av Ovens tre brevutkast av september 1662

I det første utkastet skriver Ovens til en adressat som skylder ham penger: "Min Herre, ... jeg er blitt tilfredstilt [fått oppgjør] av Uylenburgh for rest utestående på Deres obligasjon. Jeg ønsker derfor at De [fra nå av] betaler Uylenburgh, da dette er meg mer bekvemt, ... jeg ber Dem, ikke ta denne meddelelsen ille opp, ..." <sup>102</sup> Av teksten ser vi at Ovens har fått oppgjør for sitt utestående. Men skyldneren har ikke betalt, han har kun fått Uylenburgh som ny kreditor, da denne har fått obligasjonen transportert til seg. Det er dette Ovens meddeler adressaten. Hva som er bakgrunnen for denne overdragelsen er skyldneren uvedkommende, og Ovens nevner da heller ikke noe om det. Men en gjennomgang av forretningspraksis med skyldner og kreditor i datidens Amsterdam kan gi en pekepinn.

---

<sup>99</sup> Doduk van Heel 1982, s. 70ff; Lammertse 2006, s. 71

<sup>100</sup> Lammertse 2006, s. 71 I 1660 dør Govart Flinck, og etterlater seg to sammenføyde eiendommer i Lauriergracht som går under navnet 'het Schilderhuis' (Malerhuset). Flincks sønn er mindreårig, og hans verger leier eiendommene ut til Hendrick Uylenburgh. 17. mars 1661 dør Gerrits ugifte søster, Magdalena og fem dager senere hans far, Hendrick. Gerrit overtar nå både forretning og leieforholdet, og da familien plutselig er færre, fremleier han deler av 'het Schilderhuis' til Jürgen Ovens.

<sup>101</sup> Van der Veen 2006, s. 126ff Van der Veen ser på Uylenburgs Akademi mer som et verksted. Her arbeidet både Rembrandt (1631/2-35) og Govart Flinck (1635-38). Da Rembrandt var Flincks læremester, arbeidet han hos Uylenburgh. Han hadde antagelig en viss grad av frihet til selv å velge motiv, slik det er beskrevet at Flinck hadde da han arbeidet der. (Van der Veen 2006, s. 160) Ovens arbeidet i Uylenburghs verksted både på slutten av 1640-tallet og fra 1661 til 1663, i den siste perioden med like stor frihet som Rembrandt og Flinck. (Lammertse 2006, s. 212f og 227ff)

<sup>102</sup> Lammertse 2006, s. 260 'Mijn Heer, also M. Ulenburg mij contentement gedaen heeft, voor de rest van ued: obligatie, wenste ik well dat ued: ge: Ulenb: geliefden mit de betalingen te begonstigen. Den is mij tegenwoordig, niet wel anders bequaem is, mit versoeck ued: dit memorial my niet sinistre gelieven te duyden, en verwahte hirop resolutie. Den ik ben naer befehelingh Godes,'

Overdragelse av fordringer var vanlige transaksjoner i datidens Nederland. En debitor kunne få raskt oppgjør ved å selge fordringen til en pengeutlåner, eller han kunne bruke fordringen som et alternativt betalingsmiddel.<sup>103</sup> Vi har et kjent eksempel på slik obligasjons-/fordringsoverdragelse i Herman Becker, en av Rembrandts långivere, som i 1664 kjøpte en fordring på Rembrandt av Ludewijck van Ludick. Denne hadde Rembrandt problemer med å betale og ved en arbitrasjedom i 1668 var utestående på obligasjonen 1082 gylden. Potsma skriver at Becker skulle ha betalt Van Ludick med et parti tekstiler til en verdi av 500 gylden.<sup>104</sup> Denne beskrivelsen er en tilsvarende invers beskrivelse av det relle saksforholdet som vi har sett beskrevet i Ovens første brevkast. Slik som der Uylenburgh hadde solgt kunst til Ovens, og Ovens betalt med overdragelse av en obligasjon, så var det Becker som hadde solgt Van Ludick et parti tekstiler, og denne hadde betalt Becker med fordringen på Rembrandt. I litteraturen er det beskrevet situasjoner som skulle tyde på at Uylenburghs drev med pengeutlåning. Det er en feiltolkning av foreliggende dokumentasjon, da det er dokumentert at de selv i forbindelse med driften av kunsthandelen selv hadde behov for å låne penger.<sup>105</sup> Både Uylenburgh og Ovens var kunsthandlere, men det var Ovens som kjøpte kunst hos Uylenburgh og ikke omvendt.<sup>106</sup> Det er derfor sannsynlig at brevet som informerer om at Uylenburgh er ny kreditor, er et speilbilde av Ovens betaling til Uylenburgh. Det sies intet om hva betalingen gjelder, men det er ikke urimelig å anta at den gjelder kunst Ovens har kjøpt av Uylenburgh.<sup>107</sup>

Stil og innhold i Ovens andre brevkastet er en god indikasjon på at Ovens nylig kunne ha avsluttet en handel med Uylenburgh. I uformell, nærmest euforisk stil erklærer han: “nå er jeg eier av det vakreste av alle Lastmans malerier, det er like vakkert som det er stort”. Han må ha skrevet til en intim venn eller nær slektning; til en som var kjent med Lastmans kunst og som visste å verdsette dobbeltheten i sammenligningen: ’det er like vakkert som det er stort’. Det er ikke bare vakrest, det er størst!<sup>108</sup> Den stilistiske forskjellen i brevkastene er enorm: Det første høflig og litt underdanig i formen, som tiden tilsa i forretningskorrespondanse; det andre derimot en euforisk bekjennelse! Man kan føle lykkerusen som stråler ut av teksten, øyeblikkets glede over anskaffelsen er fortsatt til stede. Han må formidle denne gleden til en annen. Vi kan formelig

---

<sup>103</sup> North 1992, s. 141f.

<sup>104</sup> Potsma 1988, s. 2f og s. 5

<sup>105</sup> Lemmertse 2006, s. 104 ff, Van der Veen 2006, s. 187ff

<sup>106</sup> Lemmertse 2006, s. 262f

<sup>107</sup> Riktignok får ikke Uylenburgh kontant oppgjør, men hvis den opprinnelige skyldneren ikke betaler, kan Uylenburgh fortsatt vende seg til Ovens, som har navnet sitt på obligasjonen.

<sup>108</sup> Lastmans bilder var generelt ikke særlig store. Kun noen få bilder var større enn 100 x100 cm.

se hvordan Ovens har vært hos Uylenburgh, blitt enig om kjøp og betaling. De har drukket kjøpeskål og utvekslet siste nytt.

Og hva har ikke Uylenburgh i tillegg kunne fortelle Ovens: “Herr så og så” er i byen! Som vi vil se ingen uvesentlig opplysning for Ovens. Vel tilbake i sin egen skrivestue har Ovens tre ting å gjøre: Han må informere obligasjonsskyldneren at Uylenburgh er ny kreditor; han *må* fortelle sin venn at han endelig har kjøpt Lastmans maleri, og han må purre på betalingen fra “Herr så og så” som igjen er i byen. De to første utkastene skriver Ovens som følge av handelen med Uylenburgh, det tredje på bakgrunn av “siste nytt” fra ham:<sup>109</sup> “Min Herre - Jeg har hørt av Uylenburgh at De er ankommet. Men jeg har ennå ikke hatt den ære å møte Dem. Betviler ikke, at De snarest mulig vil være så elskverdig, å betale meg restansen, da jeg for tiden har mange utlegg. ...”<sup>110</sup>

Det er her argumentert med at alle de tre brevutkastene har sitt utspring i Ovens besøk hos Uylenburgh. Sannsynligvis er de skrevet på samme dag, 6. september 1662, som kan ha vært dagen Ovens var på sin forretningsvisit hos Uylenburgh. Det første brevet reflekterer Ovens’ betaling av kunst han har kjøpt av Uylenburgh; brev to reflekterer at (det blant?) kunsten var et ’vakkert og stort’ maleri av Lastman; brev tre er ikke relatert til de to første, men det er skrevet som et resultat av siste nytt Ovens fikk høyre av Uylenburgh. Tolkningen av omstendighetene rundt det første og tredje brevet, ener jeg kan sees på som sannsynlige, mens tolkningen av det andre brevet er en hypotese på like linje med Schmidts antagelser fra 1922. Tolkningen hverken avkrefter eller bekrefter en hypotese om at bildet Ovens beskriver, ble kjøpt av Uylenburgh, eller at det er identisk med *Slaget ved Ponte Milvio* i Bremen, slik Schmidt hevder. I sin slutning bygger han også på slottsinventaret av mai 1695, der et *Römische Bataille von Lastman* er registrert i ’Hasen Cammer’. Da det kun er dokumentert et romersk slag, ja en slagscene overhodet i Lastmans oeuvre, er det ikke usannsynlig at hertugens *’Römische Bataille’* er identisk med *Slaget mellom Konstantin og Maxentius* i Bremen Kunsthalle. Spørsmålet blir da om det er

---

<sup>109</sup> Schmidt antar at utkastene til de to forretningsbrevene er stilet til samme personen. Jeg mener tolkningen av innholdet tilsier det motsatte. De må være skrevet til forskjellige personer. Den høflige og underdanige stilen var vanlig i forretningskorrespondanse på den tiden. Schmidt skriver også at de to forretningskonseptene nå er verdiløse for Ovens. Er sammenhengen slik som antydnet her, er de langt fra verdiløse, men tvert i mot verdifulle kopier av viktige forretningsbrev for Ovens, spesielt det første brevet som er en påminnelse om at han fortsatt har en forpliktelse ovenfor Uylenburgh. Dette kan også være grunnen til at tegningen i Hamburg Kunsthalle er blitt bevart. For Ovens var kanskje brevene viktigere enn tegningen, så upoetisk det enn kan høres ut.

<sup>110</sup> Lammertse 2006, s. 260 ’Mijn Heer. ued: ankompst heb uijt M. Ulenburg verstaen, maer de eere van ued: te sijn niet ghadt en twijffel niet of ued. sal glieven d rest mit den ersten overte senden, den ick jeegenwoordig wat veel uyt te leggen heb, sal mijn g ...’

rimelig å anta at bildet i hertugens samling, “Eine römische Bataille”, ble kjøpt av eller gjennom Ovens.

### 6.3 Fra Ovens til Gottorp

Ovens oppholdt seg i to perioder i Amsterdam. Etter begge oppholdene returnerte han til Slesvig hvor han også drev kunsthandel, og særlig var det gottorpske hoff og dets tilknyttede adel og embedsmenn et attraktivt kunstmarked for ham. Historisk dokumentasjon forteller oss at hoffet ofte kjøpte kunst gjennom Ovens. Houbraken, f.eks. forteller at Ovens i Friedrichstadt hadde ”en stor sal med kunst av de mest anerkjente kunstnere, som han drev handel med ved hoffene.”<sup>111</sup> I 1654 solgte Ovens hertug Friedrich III ”das große Stück von Sileno” av Rubens.<sup>112</sup> Og Ovens var ofte, hvis ikke alltid, mellommann når hertug Friedrich III, hertuginne Maria Elisabeth og hertug Christian Albrecht handlet med Uylenburgh i Amsterdam. I 1665 var han mellommann for betaling for bøker og sjeldne kobberstikk Christian Albrecht hadde kjøpt av Gerrit Uylenburgh i Amsterdam.<sup>113</sup>

Det er naturlig å anta at de tette forbindelsene mellom Ovens og Uylenburgh besto helt frem til Uylenburgh kom i økonomiske vanskeligheter og måtte søke om gjeldsforhandlinger i 1675.<sup>114</sup> I Uylenburghs bo var det en ”Bibelsk historie” av Lastman vurdert til 300 gylden. Kun syv av nitti malerier i boet hadde en høyere vurdering enn Lastmans.<sup>115</sup> Det er sannsynlig at dette maleriet ikke var et enestående tilfelle i Uylenburghs kunsthandel, og han tidligere også hadde hatt verk av Lastman i sitt utvalg. Lastmans *Konstantinslag*, som man kan anta var et høyt verdsatt maleri, kan derfor også godt ha vært blant malerier i Uylenburghs kunsthandel. Og Houbrakens omtale av verkene i Ovens kunsthandel i Friedrichstadt er en indikasjon på at “Eine Römische Bataille” kan ha vært blant maleriene i Ovens kunsthandel og at Christian Albrecht har kjøpt det derfra.

---

<sup>111</sup> Houbraken 1970, 380. “... een groote zaal met konst van de geagste Meesters, waar mede hy aan de Hoven handel dreef, ...” Schmidt 1922 s. 92 og s. 95

<sup>112</sup> Schmidt 1922, s. 95 og s.119. Schmidt foreslår dette bildet kan være identisk med Rubens *Sileno* i Alte Pinakothek i München, men ifølge Renger/Denk var dette maleriet i Phillip Rubens, Rubens’ nevø, eie i 1654. Hertug Friedrich III betalte kun 200 reichstaler for bildet. Det kan tyde på at selve bildet ikke var så stort. Rubens bearbeidet og forstørret maleriet i flere omganger. Foruten bildet i München er det en replika i Kassel og en, nå tapt, i Berlin. Kopien i Kassel gjengir bildet slik det opprinnelig var. Formatet i Kassel er 140,5 x 120 cm, mens bildet München er 212x214 og det i Berlin 212x266cm. Formatet i Kassel og prisen Ovens oppnådde hos hertug Friedrich III kan tyde på at det var replikaen i Kassel han solgte til hertugen. Ref. Renger/Denk 2002 s. 368ff.

<sup>113</sup> Lemmertse 2006, s. 263

<sup>114</sup> Schmidt 1922, s. 95; Lemmertse 2006, s. 260ff. Allerede i 1655 var Gerrit Uylenburgh i Gottorp som kunsthandler, sannsynligvis ble kontakten formidlet gjennom Jurgen Ovens. I slottets arkiver er det bevart kvitteringer som viser at både hertug Friedrich III og hertuginne Maria Amalie kjøpte kunstgjenstander av ham. I 1665 Samme dag som han mottok betaling på vegne av Uylenburgh, mottok han betaling fra hertug Christian Albrecht for billedrammer han hadde anskaffet i egen regning fra Amsterdam.

<sup>115</sup> Lammertse/Van der Veen, s. 301f. Den høyeste vurderingen hadde et ”Fredsmotiv” av Rubens, som ble vurdert til 650 gylden.

Riktignok er ikke maleriet registrert i hertugens samlinger før 1695, og Ovens døde allerede i 1678. Det er derfor mulig at hertugen kan ha kjøpt maleriet av andre etter Ovens død.

Men krigshandlinger<sup>116</sup> med Danmark og kong Christian V, hertugens svoger, tvang Christian Albrecht i 1675 til å forlate Gottorp og dra i eksil til Hamburg. Avbrutt av en periode på tre og halvt år ble han i Hamburg helt til 1689.<sup>117</sup> I eksil ble hertugens finansielle situasjon svært svekket, og han måtte ta opp betydelig lån mot pant i sitt private *Kunstkammer*, som han hadde tatt med til Hamburg.<sup>118</sup> Så sent som i 1694 var deler av denne fortsatt pantsatt. Det er derfor lite trolig at hertugen i disse årene brukte mye ressurser på kjøp av privat kunst, selv om noen nye anskaffelser er dokumentert.<sup>119</sup> Lastmans *Römische bataille* er derfor høyst sannsynlig tilført hertugens private samlinger før han dro i eksil til Hamburg i 1675, og antagelig er maleriet kjøpt av Ovens i Friedrichstadt eller fra Holland med ham som mellommann.<sup>120</sup>

#### 6.4 Fra Gottorp til Salzdahlum

Schmidt foreslår at maleriets vei videre til hertug Anton Ulrichs lystslott i Salzdahlum var via hertug Christian Albrechts datter, prinsesse Sophie Amalie, som sommeren 1695 giftet seg med arveprins August Wilhelm, hertug Anton Ulrichs sønn. Schmidt utdyper ikke nærmere hvordan dette skal ha foregått, og senere Lastman-litteratur har kun referert til Schmidts generelle antagelse. For maleriets eierhistorie kan det derfor være interessant å se nærmere på hertug Anton Ulrich og hans kunstsamling på Schloß Salzdahlum.

Hertug Anton Ulrich var kjent som en lidenskapelig kunstsamler. Hans nye lystslott Salzdahlum var bygget med et stort kunstgalleri, og han var stadig ute etter å supplere slottets samlinger. Han hadde egne agenter, men kjøpte også selv når anledningen bød seg. Da deler av hertug Friedrich von Holstein-Norburg dødsbo i 1690 ble solgt på auksjon, er det dokumentert at Anton Ulrich kjøpte flere malerier, blant annet et *Eva og Adam* av Dürer.<sup>121</sup> Hertug Christian Albrecht døde 6.

---

<sup>116</sup> Slesvigerne kaller det krig, mens danskene kaller det oppstand. Hertugdømmet Schleswig-Holstein-Gottorp var formelt i personalunion med Danmark, men slesvighertugene hadde lenge påberopt seg uavhengighet. Partene hadde vekslende støtte i datidens stormakter: Frankrike, Russland, England, Det Tysk Romerske rike og Sverige. Danmark gikk i 1713 seirende ut av striden, og Slesvig var en del av Danmark helt frem til 1864 (Ref Bencard/Hein 1997 s. 51).

<sup>117</sup> Drees 1997, s. 21 Fredsforhandlinger i Fontainebleau i 1679 gjorde det mulig for Christian Albrecht å vende tilbake til Gottorp. Men i 1682 måtte han igjen forlate Gottorp.

<sup>118</sup> Bencard/Hein 1997, s. 50f Litt om Kunstkammer versus privat kunstkammer/-samling. og maleriene s hertugens slott

<sup>119</sup> Bencard 1997, s. 50f

<sup>120</sup> Schlee 1965, s. 260ff. Hertugene av Gottorf kjøpte kunst av flere enn Ovens, men hoffets historiske arkiver viser ikke andre kontakter med Amsterdam enn gjennom Ovens og Uylenburgh. Ref. Schmidt 1913 og 1922.

<sup>121</sup> Gerkens 1974, s. 104f Gerkens hevder her: "Ebenfalls aus Holsteinischen Besitz [des Herzog Christian Albrechts] erwarb der Herzog [Anton Ulrich] ... Pieter Lastmans "Konstantinschlacht". Men Gerkens' kilde til

januar 1695, 6 måneder før bryllupet 7. juli mellom Sophie Amalie og August Wilhelm, og sønnens bryllup kan ha vært en god anledning for Anton Ulrich til å skaffe seg flere malerier til samlingen i Salzdahlum. Inventaret fra Gottorp slott 1695, som Schmidt referer til er temmelig sikkert satt opp i forbindelse med Christian Alberts død, og som sådant en del av dødsbooversikten.<sup>122</sup> Et godt hjelmemiddel for hertug Anton Ulrich når hans skulle orientere seg blant den avdøde hertugs samlinger. Det foreligger imidlertid ingen dokumentasjon på at hertugen faktisk foretok slike kjøp da han var i Gottorp. Men ved å sammenligne inventaroversikter fra Gottorp slott og samtidige reisebeskrivelser der Salzdahlums samlinger er beskrevet, finner man at 5 malerier som frem til 1695 var i Gottorps samlinger, fra 1697 ble beskrevet blant Salzdahlums kunstverker.<sup>123</sup> Blant annet et *Pinseunder* av Ovens og flere slagbilder av Weyer, som August Fink mener hertug Anton Ulrich må ha kjøpt fra Christian Alberts dødsbo, da han var i Gottorp i bryllup for sin eldste sønn og prinsesse Sophie Amalie.<sup>124</sup> Skulle dette stemme, er det mulig han da kjøpte “Eine Römische Bataille” av Lastman. Med Anton Ulrichs dokumenterte adferd kan en slik kronologi være sannsynlig.<sup>125</sup>

Riktignok er ikke Lastmans *Konstantinslag* beskrevet i noen av de tidlige reisebeskrivelsene av samlingene i Salzdahlum, men de ble forfattet av besøkende legmenn, er langt fra fullstendige og uten tvil beheftet med feil og mangler, spesielt vedrørende attribusjon. “Herr Flemmer” som besøkte Salzdahlum i 1697 noterte, ifølge Röver et *Historie Constantino M av Lun*, i hertuginnens (!) oppholdsværelse.<sup>126</sup> Hamburgmaleren Joachim Luhn arbeidet på slottet, og det er mulig at han malte et *Konstantin* motiv for hertuginnens værelse. Men av Flemmers beskrivelse av 1697 fremgår det at bildet hang sammen med et slagbilde av *Alexandro magno wie er Darium* som var malt av Eccards i Braunschweig etter “Bruyns Invention”. I rommet ved siden av hang ytterligere to Alexanderbilder i naturlig størrelse (med Poro/Dario) av hhv. Luhn

---

denne opplysningen er en oppføring i Bremen Kunsthalls samlingskatalog av 1939 (Gerkens 1974, s. 105, n. 381a). Bremen Kunsthalls kilde for denne opplysningen igjen er Schmidt 1922. Dette blir for oss en sirkel argumentasjon, og vi kan derfor ikke bygge videre på Gerkens’ opplysninger om at bildet er ervervet ”aus Holsteinischen Besitz”.

<sup>122</sup> Schmidt 1913.1, s. xxxx

<sup>123</sup> Schmidt 1913.X, s. 435ff; Gerkens 1974, s. 167 og 169. I Gottorp inventarer fra 1666 og 1695 (Schmidt 1913) finner vi et *Pinseunder* av Ovens og mange slagscener av Weyer. I Flemmers beskrivelse fra 1697 (Gerkens 1974) er Ovens *Pinseunder* og fire slagscener av Weyer oppført.

<sup>124</sup> Fink 1954, s. 27f

<sup>125</sup> Gerkens 1974, s. 86ff, 163ff. Hertug Anton Ulrich bygget fra 1694 opp en av Europas mest betydelige kunstsamlinger i Salzdahlum slott. Den første historiske dokumentasjon av samlingene stammer fra en viss herr Flemmer fra Kassel, som i 1697 besøkte Salzdahlum og ble vist rundt på slottet. Etter besøket lagde han en beskrivelse av værelsene og kunstverkene i dem. Men Flemmers gjennomgang av kunstverkene i de enkelte værelsene er ufullstendig, og det er trolig feil og mangler så vel i attribusjon som i opphenging

<sup>126</sup> Röver 1926, s. 58 ”Der Versammlungsraum der Herzogingemacher (Raum 21) enthielt von Luhn eine ”Historie Constantino M.”, vermutlich die Konstantinschlacht, ..“

og Querfurt.<sup>127</sup> Det er vanskelig å følge Flemmer på hans rundtur slik han beskriver den i sine reisenotater, men jeg synes det virker lite “feminint” at slike slagbilder skulle henge i “hertuginnens oppholdsværelse”. Röver kan i sin doktoravhandling ha tolket Flemmers beskrivelse feil, eller Flemmer selv kan ha husket feil da han noterte opphengingen. Flemmer sier selv at han nedtegnet sine observasjoner ”...bloß zu meiner eignen Überdenkung und Vorstellung...”, og han kan lett ha gått seg vill i navn og opphengig. Det er også mulig Lastman var et ukjent navn for Flemmer og/eller for den som viste ham rundt på slottet. Luhn hadde malt mange historiemotiver i slottets værelser, og det er ikke utenkelig at Flemmer eller hans cicerone kan ha trodd at et historiemotiv av Lastman var malt av Luhn.

I inventarene fra 1700-tallet er det ikke registrert noe “*Historia Constantino M.* av Luhn” i slottets samlinger, noe som styrker antagelsen om at Flemmer kan ha blitt feilinformert/husket feil og at Röver derfor har feiltolket. Hengingen av slagbildene samlet tyder mer på at Flemmer befant seg i den avdeling hvor hertugen hadde sine gemakker da han så disse bildene: Jeg heller derfor til den teori at det var Lastmans *Konstantinslag* som Flemmer beskrev som *Die Historie Constantin M. von Lun.* Gert Adriani laget i 1969 en oversikt over når de enkelte bilder i Salzdahlum første gang, startende med Flemmers beskrivelse fra 1697, var historisk påvisbare i slottets samlinger. Dessverre dekker oversikten kun de bildene som idag er i Herzog Anton Ulrich-Museum i Braunschweig (*Konstantinslaget* er idag i Bremen). Av de 4 Lastmanbildene som Adriani har med i sin oversikt var *David i tempelet* (1618) og *Odysses og Nausika* (1609) alt påvisbare i 1710. Fra Freise vet vi at *Konstantinslaget* (1613) også var oppført i Harms inventar av 1744, påvisbar 1710. At ett eller flere av disse var i samlingen da Flemmer besøkte Salzdahlum er sannsynlig, selv om ingen er dokumentert før 1710. Lastmans maleri kan med andre ord ha kommet til Salzdahlum fra Gottorp allerede etter bryllupet til August Wilhelm og Sophie Amalie. Tilskrivningen i proveniensen kan i så fall, med forbehold, settes til før 1697, da Flemmer besøkte Salzdahlum.

Anton Friedrich Harms beskriver Lastmans bilde i slottsinventaret fra 1744 med ordene: “Die Bataille worinnen Constantinus M. den Maxentius überwindet, ... *hengt in Herzogs Zimmer*”. (Uthevet av forfatter).<sup>128</sup> At maleriet hang i hertugens værelse, mener Gerkens, viser at “hertugen åpenbart satte pris på bildet”. Opphengingen av bilder i hertugens værelse fulgte ikke en bestemt

---

<sup>127</sup> Flemmer 1697, s. 166

<sup>128</sup> Freise 1911, s. 83

tematikk, men ble styrt av hans personlige smak og preferanser.<sup>129</sup> Dessverre er det bevart svært lite som kan fortelle noe om de tidlige anskaffelsene av bildene til samlingen. Gerkens mener dette beror på at malerier til dels ble kjøpt av hertugens private midler, og derfor ikke registrert i slottets tilgangsregister.<sup>130</sup> Hoffmaler og galleriforvalter Thomas Querfurts samlingskatalog bevitner at hertugen allerede i 1710 hadde han en betydelig kunstsamling. En samling som i dag utgjør grunnstammen i Herzog Anton-Ulrich-Museum i Braunschweig.

Gjennomgangen har ikke svekket tidligere tiders proveniens. Tvert imot har Schmidts tidlige tilskrivninger, om enn ikke blitt bekreftet, så i hvert fall på enkelte punkter blitt noe styrket. *Konstantinslaget* kan i 1662 ha vært i Uylenburghs kunsthandel, kjøpt av Jürgen Ovens i september 1662, tatt med til Friedrichsberg i Slesvig i 1663, og antagelig solgt før 1675 til hertug Christian Albrecht av Gottorp-Holstein, der bildet “Eine Römische Bataille von Laßmann” i 1695 hang i “Hasen Camer”.

*Slaget ved Ponte Milvio* er et stort maleri i Lastmansammenheng. Bilde er det største vi kjenner fra hans hånd, ja antagelig det største han har malt overhodet. Motivet er meget sjeldent i nederlandsk maleri, og Freise mener Lastmans bilde ikke bare er det første, men kanskje også den eneste utgaven av motivet i hollandsk kunsthistorie. Både maleriets størrelse, det lave blikkpunktet og det spesielle motivet taler for at maleriet er laget på oppdrag, og det kan ha vært bestilt av en offentlig oppdragsgiver som et kaminbilde.<sup>131</sup> Det er derfor av stor interesse å se nærmere på hva som kan ha vært Lastmans forbilder.

## 7 Lastmans forbilder

Lastmanforskningen har helt siden Pauli og Freise tidlig på 1900-tallet vært opptatt av å identifisere forbilder for Lastmans *Konstantinslag*. I 1904 fant Pauli reminisenser fra Roma og Rafael i Lastmans maleri. Også Freise mente Lastman først og fremst måtte ha hentet inspirasjon fra Rafael, men at det også var motiver i bildet som fikk en til å tenke på Rubens.<sup>132</sup> I Roma var Lastman i Elsheimers krets, og denne var inspirert av Rafael. Elsheimer lånte selv Aeneas gruppen fra Rafaels *Trojabrand* i sin utgave av motivet (fig. 32) og Lastman har trolig, ifølge Freise, laget studier ”an Ort und Stelle” av freskene i Sala di Costantino og Rafaels Stanzer i

---

<sup>129</sup> Gerkens 1974, s. 109, n. 401; Flemmer 1697 s. 14, Gerkens 1974, s. 122: ” das Gemälde Lastmans, daß der Herzog offenbar sehr schätzte,...”; „... des Herzogs Cabinet ... ist [...] den schönsten ... Stücken der berühmtesten Meister [vorbehalten]“; „... man traf hier [im Cabinet des Herzogs] also die Auswahl [der Gemälde] nach dem Prinzip der fürstlichen Wertschätzung.“

<sup>130</sup> Gerkens 1974, s. 102 og s. 104, n. 381, Først med Harms ble det ført oversikter over kjøpstidsdato.

<sup>131</sup> Höper 1990, s. 196; Van Suchtelen 1993, s. 574; Seifert 2006, s. 60

<sup>132</sup> Pauli 1904 s. 170f, Freise 1911, s. 124f



Vatikanet. Studiene har han så benyttet når han har komponert sitt eget verk.<sup>133</sup> Freise påpeker at Lastmans komposisjon, i kontrast til Giulios er oversiktelig, tett og sammenfattet. Ja faktisk gir tviler han på at Lastman på egen hånd kan ha utviklet en slik dramatisk og handlingsmettet komposisjon. Freise leter derfor etter andre inspirasjonskilder og mener å finne én i Rubens *Amasoneslag* (fig. 33), der han viser til at den flyktende amasone til hest nede til venstre, i kroppsvending og blikkretning, tilsvarer Lastmans rytter som flykter mot høyre i elven. ”Ohne Frage besteht zwischen den beiden Figuren mehr als eine bloß zufällige Aenlichkeit.” Riktignok tar han forbehold om at da må bildet være malt allerede i 1610-12, slik Max Rooses forslår, og ikke ca 1615 som Rubens’ nevø, Philip Rubens’ angir.<sup>134</sup>

### 7.1 Rubens’ Amasoneslag

Freises utspill vedr. en Rubens resepsjon møtte motstand fra samtidige forskere. Haberditzl anfører, i tråd med Philip Rubens, at *Amasoneslaget* må dateres senere enn Lastmans bilde. Det er ikke Rubens, hevder Haberditzl, men Tizians *Spoletoslag* (fig. 34), Tempestras graverte slagscener og Rafaels *Konstantinslag* som har vært viktige for Lastman.<sup>135</sup> Beets avviser både Rubens og Rafael som kilder, og henviser til Tempestras kobberstikk, særlig hans serie på 36 stikk med episoder fra *Batavernes kamp mot romerne* etter utkast av Otto van Veen (fig. 35).<sup>136</sup> Noe senere inntar Bauch et standpunkt mellom Haberditzl og Beets. Han avviser både Rubens og Rafael som forbilder, og mener at det kun er Tizian ved Fontanas stikk av *Cadoreslaget* som har vært Lastmans forbilde.<sup>137</sup> Rooses forsøk på en tidlig datering av *Amasoneslaget* fikk senere heller intet gehør, og relativt snart etablerte det seg en konsensus om en datering av maleriet mellom 1615 – 1618.<sup>138</sup> Prinsipielt skulle dette utelukke Rubens verk som forbilde. Men i nyere tid er det igjen reist spørsmål om ikke *Amasoneslaget* i München kan ha påvirket Lastman. Dette til tross for at *Amasoneslagets* aksepterte kronologi (1618) avviser denne muligheten.<sup>139</sup> Som reaksjon på dette utspillet er det i stedet reist spørsmål om det ikke er Lastmans verk som kan ha hatt betydning for Rubens *Amasoneslag*.<sup>140</sup> Det kan derfor være interessant å se nærmere på

---

<sup>133</sup> Freise 1911, s. 125. Freise tar riktignok et lite forbehold: ”Und wenn das nicht der Fall gewesen sein sollte, so besaß oder kannte er ohne Frage einen Stich davon.“ Etter forfatters mening er det, selv om det ikke kan dokumenteres, høyst sannsynlig at Lastman selv har vært i Vatikanet og laget tegnestudier av fresken.

<sup>134</sup> Freise, 1911, s. 127; Rooses 1904, s. 139; Rooses 1914, s. 208

<sup>135</sup> Haberdietzel 1910/13, s. 123. „...Tizians Cadoreschlacht, die Lastman wohl im Stich Giulio Fontanas kennen lernte.“

<sup>136</sup> Beets 1915, s. 4, n. 2. For Tempestras *Batavorum cum romanis bellum* se: TIB *Antonio Tempesta*, B560-B595

<sup>137</sup> Bauch 1924, s. 280. Åstedet for Tizians slagscene har vært omdiskutert. Men etter at Wethey under en Tizian kongress i 1982 argumenterte for at slaget måtte ha funnet sted ved Spoleto og ikke Cadore, Tizians hjemsted, har dette synet fått gjennomslag. Ref. London 1983, s. 292; Wethey 1987, s. 64f.

<sup>138</sup> Renger 2002, s. 350.

<sup>139</sup> Höper 1990, s. 196.

<sup>140</sup> Döring 1992, s. 476

denne diskusjonen, og prøve å avklare i hvilken grad en resepsjon den ene eller den andre vei har vært sannsynlig.

### 7.1.1 Höper, Döring, Renger og Evers

Det er Höper som i 1990 gjenåpner problemstillingen, da hun i Bremen Kunsthalles samlingskatalog skriver: ”Inwieweit eine künstlerische Beeinflussung Lastmans durch Peter Paul Rubens vorliegt, kann nicht mit Sicherheit entschieden werden: Rubens *Amazonenschlacht* in München *scheint* [uthevet av forfatter] erst um 1615 entstanden zu sein....“<sup>141</sup> I 1991/92 avholdes den første dedikerte Lastmanutstillingen, men Höpers utspill blir ikke omtalt i utstillingens forskningskatalog.<sup>142</sup> Men Döring kommenterer utspillet i sin anmeldelse av utstillingskatalogen, antagelig med Höpers hypotese fra 1990 som bakteppe:

Das heikelste Problem der kunstgeschichtlichen Beurteilung des Bildes, die beträchtliche kompositionelle und motivische Nähe zu Rubens’ „Amazoneschlacht“ in München, wird im Katalog gar nicht erst angesprochen. Da Rubens’ Bild kaum vor 1615 entstanden sein kann, scheidet es als Inspirationsquelle ... (so noch Freise 1911, S. 127) für Lastman aus. Dagegen postulierten H.G Evers (*Peter Paul Rubens*, München 1942, S. 227ff.) und K. Renger (Ausst.Kat. *Rubens in der Grafik*, Göttingen/Hannover/Nürnberg 1977, S. 104) offenbar unbeachtet von der Lastman-Forschung das umgekehrte Verhältnis. In jedem Fall kommt Rubens’ erster, wohl Anfang 1613 – also zur Entstehungszeit von Lastmans Bild – unternommenen holländischen Reise hier eine Zentrale Bedeutung zu.<sup>143</sup>

Döring tar her opp tre problemstillinger: Fellestrekkene mellom Lastman og Rubens’ bilder; kronologien, som utelukker *Amazoneslaget* som inspirasjonskilde for Lastman; og Rubensforskningen ved Evers og Renger, som skal mene at Lastman skal ha påvirket Rubens. Til inntekt for den siste trekker Döring frem Rubens’ Hollandsreise i 1613, hvor jeg tolker Dörings utsagn dit hen at Rubens kan ha sett Lastmans maleri i løpet av denne reisen. Er så dette kunsthistorisk uproblematisk problemstillinger? Ikke at det *er* visse fellestrekk ved de to bildene. Heller ikke at Rubens *kan* ha sett Lastmans bilde før han malte *Amazoneslaget*. Problematikken oppstår i forbindelse med at Döring viser til at Evers og Renger skal ha *postulert* (uthevet av forfatter) at Lastmans maleri var en inspirasjonskilde for Rubens *Amazoneslag*. Jeg har gått igjennom referansene som Döring oppgir, og kommer til en annen tolkning av tekststedene. Renger hevder: ”Evers (1942, s. 227-232) wies überzeugend auf Lastmans 1613 datierte Darstellung der Konstantinschlacht an der Milvischen Brücke als Vorbild hin...“<sup>144</sup> Problematisk blir Rengers utsagn når man går igjennom Evers tekst. Her kan jeg ikke se at Evers

<sup>141</sup> Höper 1990, s. 196; Höper ser ut til å mene at Rubens *kan* ha malt *Amazoneslaget* tidligere enn 1615, dog uten å gå nærmere inn på dateringen. Dette åpner for at Lastman kan ha blitt påvirket av Rubens bilde.

<sup>142</sup> Amsterdam 1991 s. 94f

<sup>143</sup> Döring 1992, s. 476

<sup>144</sup> Renger 1977, s. 104

overhode fremhever Lastman som forbilde. Derimot at teksten først og fremst må tolkes som en *stilbeskrivelse* av Lastmans bilde og en *stilsammenligning* av de to maleriene.

Dicht vor Rubens entstand (1613) eine Maxentiusschlacht von Pieter Lastman<sup>200</sup>, ..., eine phantastische Schlacht mit einer zusammenstürzenden Brücke. Die Brücke dieses dem *Manierismus* noch näheren Jahres zeigt die interessante Schrägansicht, die perspektivische Bravour, den erschreckenden Sturz. Das alles liegt vor der *hochbarocken Periode*, es ist durch Rubens überwunden, seine Amazonenschlacht bedeutet eine Festigung und Beruhigung. Wie sehr ist bei Lastman (und bei Tempesta und bei Otto van Veen) mit einem Mit-Agieren des Betrachters gerechnet, wie zuckt die Brücke oder der Sturz des Pferdes oder die Wurfrichtung des Speeres auf uns zu! Die Schöpfung von Rubens will nichts sein als eine Erzählung, die Vision einer Schlacht, nicht die Gefahr einer Schlacht. [kursiv ved forfatter]<sup>145</sup>

Kan Renger ha uttrykt seg feilaktig vedrørende Lastman? Renger viser først til Leonardo og Tizians slagscener samt til Rubens egen delkopi av denne i Louvre som ”Vorbilder”, dernest til slektskap med Amasonesarkofager, før han henviser til Evers omtale av Lastman sitert over. Så fortsetter han: ”Alle diese *Vorläufer* (uthevet av forfatter) können nur eine formale Inspiration für Rubens gewesen sein ...”<sup>146</sup> Hvis Renger har ment at Lastman var en ”Vorläufer”, ja da kan henvisningen til Evers omtale av Lastman gi mening; som en beskrivelse av et av de verk som en forsker qua forsker sammenligner Rubens’ verk med. Ikke et verk som Rubens ”im Sinner einer Paragone” måler seg mot. Men det kan selvfølgelig være, at Renger mener Rubens kan ha brukt Lastmans som forlegg, slik det faktisk står i teksten. Men da gir ikke Rengers henvisning til Evers mening, for Evers tekst kan vanskelig oppfattes slik Renger og Döring utlegger den. Min konklusjon på dette avsnittet blir at Rubensforskningen ikke ser på Lastmans *Konstantinslag* som et forlegg som Rubens lot seg inspirere av, slik Döring henviser til, men som en forløper som behandlet den samme tematikk som Rubens i sitt *Amasoneslag* av 1618: Et slag på og ved en bro.

### 7.1.2 Diskusjonen i utstillingskatalogene

Tilbake til Lastmansforskningens behandling av Rubens som inspirasjonskilde for Lastman. I utstillingskatalogen *Dawn of the Golden Age*, Amsterdam 1993/94 trekker ikke Van Suchtelen Rubens’ *Amazonslag* inn som et mulig forbilde for Lastman overhodet. Heller ikke Dörings kommentar fra 1992 blir kommentert. I følge Van Suchtelen er forbildene Fontanas stikk etter Tizians *Spoletoslag*, Giulio Romanos freske i Vatikanet og Antoni Tempesta’s kobberstikk av Batavernes kamp mot romerne etter Otto van Veen.<sup>147</sup> Men i 1998 gjentar Höper, upåaktet av

<sup>145</sup> Evers 1942, s. 228. (Note 200 hos Evers: K. Freise: P. Lastman, Leipzig 1911, Abb. 11) Dette er alt Evers skriver om Lastman i nevnte referanse.

<sup>146</sup> Renger 1977, s. 104

<sup>147</sup> Van Suchtelen 1993, s. 574f. Van Suchtelen er detaljert og presis i sin omtale av forbilder. Som litteraturreferanse oppfører hun Freise 1911, Höper 1911 med tidligere referanser og Amsterdamkatalogen 1991/1192.

Dörings kommentar og andre kommentatorers øredøvende stillhet, nærmest ordrett sin hypotese fra 1990.<sup>148</sup> Höpers siste utspill har stått uimotsagt, helt til Lastmanutstillingen i Hamburg i 2006. I utstillingskatalogen ser Seifert ut til å ta et oppgjør med Höpers hypotese. I stedet for å spekulere i om Lastman kan være påvirket av Rubens, snur han problemstillingen i tråd med Dörings kommentar fra 1992:

Ob ... Rubens ... das Werk auf seiner Hollandreise 1613 gesehen hat, bleibt ungewiss. Seine Amazonenschlacht (um 1615/18 ...) weist jedoch Ähnlichkeiten mit Lastmans Gemälde auf, die schwerlich nur auf gemeinsame Vorbilder zurückgeführt werden können.<sup>149</sup>

Dessverre går ikke Seifert inn på hvilke fellestrekk han ser mellom de to maleriene, slik at det blir vanskelig å vurdere hva han egentlig legger i utsagnet. Höper har tydeligvis ansportet til en diskusjon som ikke så lett lar seg stoppe, og forskernes undring over fellestrekkene mellom Rubens og Lastmans slagmalerier, gir uttrykk for det samme i dag som hos Freise for nær hundre år siden.<sup>150</sup> Men Seifert syn blir fulgt opp av Münch/Tacke i omtalen av Lastmans verk i katalogen for Konstantin der Grosse-utstillingen i Trier i 2007:

Auch entstehungsgeschichtlich liegen die Amazonen-Schlacht und Lastmans Schlacht an der Milvischen Brücke nahe beieinander, so dass immer wieder darüber diskutiert wurde, welches der beiden Gemälde zeitlich vorausging. Naheliegender ist eine Beeinflussung des Niederländers auf den Flamen, somit malte zunächst Lastman sein (Kamin-)Gemälde und hiernach schuf Rubens die Amazonenschlacht. Rubens hatte zu diesem Zeitpunkt eine Reise in die nördlichen Provinzen, die heutige Niederlande, angetreten und es ist nicht unwahrscheinlich, dass er auf dieser Reise Lastmans Werk studierte.<sup>151</sup>

Man kunne la Münch/Tackes omtale være siste innlegg i Rubens/Lastman debatten. Men da ville man overse funn som Rubensforskningen har påvist ikke bare den siste tiden, men første gang allerede for nærmere femogtyve år siden. Frem til 1983 regnet forskere *Amasoneslaget* i München som Rubens' eneste versjon av motivet. Men i 1983 påviste Julius Held at et *Amasoneslag* i Sanssouci i Berlin, datert ca. 1598, var et samarbeid mellom Rubens og Breughel, og ikke Van Veen og Breughel som tidligere attribuert (fig. 36). Denne utgaven fra 1598 finnes i

---

<sup>148</sup> Höper 1998, s. 18.

<sup>149</sup> Seifert 2006, s. 60; Stechow 1927, s. 138f. Om Rubens første Hollandsreise var i 1613 eller senere er usikkert. Stechow viser til at Rubens hollandske gravør Willem van Schwanenburg døde i august 1612, og Stechow mener Rubens kan ha vært i Holland en tid etter for å sikre seg avtale med en førsteklasses gravør for sine fremtidige grafiske utgivelser.

<sup>150</sup> Freise 1911, s. 127: „Ohne Frage besteht zwischen den beiden Figuren mehr als eine bloß zufällige Aenlichkeit.“ Seifert 2006, s. 60: „Seine *Amazonenschlacht* ... weist jedoch Ähnlichkeiten mit Lastmans Gemälde auf, die schwerlich nur auf gemeinsame Vorbilder zurückgeführt werden können.“

<sup>151</sup> Münch/Tacke 2007, s. 484

to versjoner, hvorav den andre i privat eie i Antwerpen (fig 37).<sup>152</sup> I Lastmanlitteraturen er disse versjonen forbigått i stillhet. Dog burde ikke verket og tilskrivelsen til Rubens ha vært ukjent for Lastmanforskningen, da maleriene regelmessig er blitt omtalt i Rubenslitteraturen.<sup>153</sup> Sett med Lastmanforskeres øyne, burde Rubens tidlige interesse for motivet ha vært av stor interesse. Riktignok var det i en periode enkelte som mente verket fortsatt skulle tilskrives Van Veen/Breughel, men nyere forskning har gjort disse innvendingene uaktuelle.<sup>154</sup> Og så, for nærmest å understreke Rubens vedvarende interesse for Amasonemotivet, ble et hittil ukjent Amasoneslag overraskende vist under Rubensutstillingen i London 2005/2006. Maleriet, datert 1603/05 og i privat eie, var før utstillingen i London fullstendig ukjent for offentligheten (fig. 38).<sup>155</sup>

Begge maleriene viser at Rubens meget tidlig var opptatt av mytene om grekernes kamp med amasonene. For de to første motivene har Rubens hentet forbilder fra antikkens skulpturer og italienske mestere. For maleriene fra 1598-60 må Rubens' kilder ha vært studier og replikaer tilgjengelig i Otto van Veens verksted, der Rubens var til han dro til Italia i 1600.<sup>156</sup> Den sentrale Herkulesgruppen, for eksempel er lånt fra Laokoengruppen i Vatikanet. For bildet fra 1603-05 har Rubens sett de italienske forbildene på nært hold. Han laget tegnestudier av Leonardos *Kampen om hærfanen* (fig. 40), Giulio Romanos *Konstantinslag* (fig. 41, fig. 53), Tizians *Slaget ved Spolet* (fig. 43) og Laokoengruppen (fig. 44).<sup>157</sup> Antonio Tempesta's mange slagscenestikk kan ha vært kjent for ham allerede fra læretiden i Antwerpen. Elementer fra alle disse verkene kan gjenfinnes i Rubens andre *Amasoneslag*. Interessant her er den tydelige Tizianpåvirkningen som ikke kan spores i bildet fra 1598.<sup>158</sup> Både rytterne over broen til venstre og den blå-hvite striped hærfaen til høyre i bildet er lånt direkte fra Tizians *Spoletoslag*. Originalen gikk tapt

---

<sup>152</sup> Held 1983 s. 21 og s. 25; Jaffé 2005 s. 11 og s. 44, note 1. *Amasoneslaget* i Berlin (ca 1598) er en samproduksjon med Jan Brueghel den eldre som malte landskapet og bakgrunnen. Ifølge Jaffé 2005 var Rubens hele 6 år hos Van Veen, de siste to år som selvstendig mester og Van Veens assistent. Versjone i Antwerpen er tilærmet identisk med utgaven i Berlin, men Antwerpen versjonen mangler gullmalingen som vi finner i Berlin. Landskapet i bakgrunnen er noe forskjellig og kvinnens kjønn i Herkulesgruppen er ikke overmalt i Antwerpen.

<sup>153</sup> Wollett 2006, s. 44 og s. 51, n. 29 for utførlig litteraturliste for begge versjonene.

<sup>154</sup> Los Angeles-The Hague 2006-2007, s. 44ff og 217ff. Tekniske undersøkelser bekrefter en Rubens/Breugheltilskrivning. Von Simson (1996, s. 34f) og Poeschels (2001, s. 97 og s. 107, n. 33) gjenopptatte Van Veen/Breugheltilskrivning blir derved uaktuelle.

<sup>155</sup> Jaffé 2005, s. 48f; Wollett/Van Schutelen 2006, s. 48 og 50, n.33 nevner med noen få ord Rubens nyoppdagede Amasoneversjonen fra 1603-05..

<sup>156</sup> Jaffé 2005, s. 11. Fra 1598 var Rubens i Van Veens verksted som selvstendig mester.

<sup>157</sup> Wethey 1987, s. 64f og s. 131; London 1983, s. 292. Wethey mener Rubens kan ha eiet Tizians tegnestudie for *Spoletoslaget*, nå i Louvre. I Rubens dødsbo var der en "Studie av hester av Tizian" (Min uthevelse). Wethey påpeker at det i Tizians andre kjente hestetegninger kun er fremstilt én hest. Ikke et sterkt belegg, men "one may be allowed to speculate", som Wethey uttrykker det (Wethey 1987 s. 131).

<sup>158</sup> Renger 2007, s. 182. Renger hevder at: "Rubens führt hier [*Amasoneslag* 1603/05] zum ersten mal die Brücke in das Thema ein, ...". Dette stemmer ikke, da broen også fremstilles i versjonen fra 1598, en versjon Renger innledningsvis omtaler. Broen i 1598 utgaven er hentet fra *Konstantinslaget* i Vatikanet.

ved brannen i Dogepalasset i 1577, men Rubens kan ha sett kopien i Uffizi i Firenze, eller brukt et stikk av Giulio Fontana som forlegg.<sup>159</sup>

Heller ikke Rubens Amasoneversjon fra 1603/05 er blitt trukket inn i de seneste års diskusjoner om en mulig Rubens/Lastman resepsjon. Rubensutstillingen i London 2005/06 kom tett innpå Lastmanutstillingen i Hamburg. Det kan derfor være forståelig at katalogomtalen av Rubens to første Amasoneverk ikke har satt spor etter seg i Hamburgkatalogens omtale av forholdet Rubens/Lastman.<sup>160</sup> I katalogen fra Konstantin den store utstillingen i Trier 2007, hvor et avsnitt er viet spørsmålet Lastman/Rubens, er diskusjonen helt og holdent rettet mot Amasoneslaget i München fra 1618. Rubens' to første Amasoneversjoner ser faktisk ut til å være oversett.<sup>161</sup> Hva gjelder Rubens' nyoppdagede verk, kan han ha hatt bildet i sitt studio i Roma.<sup>162</sup> Skulle det være tilfelle, er det mulig Lastman kan ha sett maleriet der. Rubens og Lastman var begge bekjente av Adam Elsheimer, og om de til daglig ikke vanket i samme kretser, kan de allikevel ha blitt kjent gjennom Elsheimer.<sup>163</sup> Hvis det skulle spekuleres i om Rubens har påvirket Lastman, måtte det derfor være gjennom Rubens' bilde av 1603/05. En påvirkning gjennom hans siste versjon fra 1618, er som vi har sett, kronologisk ikke mulig. Men som jeg vil komme tilbake til, er det mange kunstnere som Lastman kan ha hentet inspirasjon fra, og det ville være å trekke det langt å fremheve Rubens fremfor andre.

### 7.1.3 Kan Rubens ha blitt påvirket av Lastman?

Hva så med muligheten for at Rubens er blitt påvirket av Lastmans *Konstantinslag*, slik enkelte viser til?<sup>164</sup> Rubens må i så fall ha sett maleriet i Holland, og dette kan historisk ha vært mulig. Rubens besøkte Holland og Harlem i 1613. I den anledning kan han også ha besøkt Amsterdam, og sett Lastmans verk der.<sup>165</sup> Men Rubens har som vi har sett, fra meget tidlig av vært opptatt av

---

<sup>159</sup> I den anonyme kopien i Uffizi etter Tizian er de horisontale stripene i hærfanen sølv- og rødfarget, mens hærfanen hos Rubens er blå- og hvitfarget. En endring som frembringer en skarp kontrast for det avhuggede hode som den galloperende amasonen til høyre i bildet holder frem som trofé.

<sup>160</sup> Seifert 2006, s. 60.

<sup>161</sup> Kan årsaken være at forfatterne av artikkelen i Trierkatalogen tar hensyn til Von Simson og Poeschels attribuering, samt overser omtalene av verkene i de to siste aktuelle Rubensutstillingene i London 2005/2006 og Los Angeles/Den Haag 2006/07? I litteraturreferansen i Trierkatalogen er hverken London eller Los Angeles/Den Haag katalogen nevnt, men derimot Poeschels artikkel fra 2001. Poeschel viser til Von Simson 1996 som kilde for attribueringen av *Amasoneslaget* fra 1598 til Van Veen og Breughel.

<sup>162</sup> Rubens var i Roma i 1601/1602 og fra november 1605 til sin hjemreise til Antwerpen 28.10.1608, avbrutt av et 3 måneders opphold i Mantova sommeren 1607. Ref. Finselberger 1977, s. 13f.

<sup>163</sup> Ref. Von Sandrart 1925 s. 163 og Andrews 2006, s. 50f for forbindelser mellom Elsheimer/(Lastman og Elsheimer/Rubens.

<sup>164</sup> Ref. Renger 1977, s. 104; Döring 1992, s. 476; Seifert 2006, s. 60; Münch/Tacke 2007 s. 484

<sup>165</sup> For Rubens første Holland reise, se Stechow, 1927, s. 138f og Van Gelder 1951 s. 120f. Rubens reiste sammen med bl.a. Brueghel til Harlem, og det er ikke utenkelig at de kan ha vært i Amsterdam også, selv om det ikke foreligger dokumentasjon om et slikt opphold.

myten om grekerne og amasonene. I tillegg til de tre maleriene har vi også tidlige tegninger som viser Rubens studier for motivet. (fig. 45).<sup>166</sup> Man kan spore utviklingen slik den tok form fra det første samarbeidet med Breughel, hvor det var Breughels komposisjonsstil som var dominerende, til *Amasoneslaget* i München hvor Rubens konsentrerte og dramatiske fortellerstil kommer fullt til uttrykk. De to første versjoner gir inntrykk av et breddeformat, lik Giulio Romanos i Sala di Costantino. Forgrunnen, hvor kamphandlingene foregår i hele lerretets bredde, er begrenset til bildenes halve høyde. I 1598 versjonen fremstiller Breughel broen som et dekorativt landskapsmotiv. Her foregår ingen kamphandlinger, og styrkene vi ser i mellomgrunnen er på vei mot kampene i forgrunnen, og ikke mot broen.<sup>167</sup> I den siste versjonen fra 1618 har Rubens tatt skrittet fullt ut. Her er broen komposisjonens sentrum, og kampene foregår nå på, ved og under broen, og de sammenfiltrede og vridde figurene skaper et voldsomt drama i fortellingen.

Rubens har gått en lang vei fra de to første versjonene av *Amasoneslaget*. 1598 versjonen hentet han først og fremst inspirasjon fra studier av Rafael og klassiske skulpturer (Laokoongruppen). Den dekorative broen i bakgrunnen er hentet fra broen over Tiberen i Sala di Costantino, likeså det avhuggede hodet som den rødkledde amasonen til hest, sentralt i bildet, holder triumferende etter håret. Motivet er en gjenganger i alle Rubens *Amasoneslag*, og vi finner det også i tegnestudien i British Museum (fig. 45). I Van Veens verksted har Rubens sannsynligvis hatt tilgang til studier eller kobberstikk av Giulios freske, Trajanfrisen på Konstantinbuen og motiver fra Trajansøylen selv (fig. 47 og fig. 48). Barthel Behams kobberstikk (fig 50) som Rubens senere kopierte motiver fra, blant annet hodet som blir hugget av, kan også ha vært tilgjengelig i Van Veens verksted.<sup>168</sup> Høyst sannsynlig har enkelte av forleggene vært Van Veen og Breughels egne studier fra deres tid i Roma.<sup>169</sup>

Rubens var i Roma første gang i 1601/02. Der tilegnet han seg førstehånds kjennskap til de italienske forbildene. Innsikt som han bruker til å videreutvikle komposisjonen i 1603/05 versjonen. Broen får en langt mer prominent plass i komposisjonen. Han låner den nå fra Tizians *Spoletoslag*, sammen med rytterne som med vaiende hærfaner stormer over broen. Fra Rafaels *Konstantinslag* henter Rubens keiserskikkelsen og de mange sammenfiltrede kamphandlingene

---

<sup>166</sup> Logan/Plump 2005, s. 88ff; Jaffé 2005, s. 45, Wollett 2006, s. 48

<sup>167</sup> De fremadrykkende troppene i mellomgrunne skal også være malt av Rubens. Wollett, s. 47

<sup>168</sup> Held 1983, 22ff; Held 1987 s. 18ff

<sup>169</sup> Fiendens avhuggede hode er et klassisk seiersmotiv fra romertiden. Seierherrene førte fiendens hode, spiddet på en lanse, i triumf gjennom gatene. Rafael har lånt sine seierstrofeer fra trajanrelieffen på vestsiden i Konstantinbuens hovedgjennomgang, der to romerske kavalerister i triumf viser keiseren avhuggede fiendehoder. Quedenau 1979, s. 362.

mellom ryttere og fotsoldater. Han gjør et fiffig komposisjonelt grep, slik at betrakteren må se to ganger for å se at den hvite hesten ikke hører til krigeren med hevet øks, men til den som blir drept med en lanse. Rubens har óg notert seg at Konstantin i Giulios freske vises to avhuggede hoder. Den triumferende amasonen i rødt følges nå av en amasone i gult, som fremstilles i det øyeblikket hun er i ferd å sikre seg sitt trofé ved å kappe hodet av en greker. Herculustruppen i Laokoons skikkelse er fortsatt med, men oppmerksomhet trekkes nå like sterkt mot den nakne amasonen på kne, som klamrer seg til bakenden av en byksende skimmel med rosa hale. I forhold til 1598 utgaven er landskapet tonet ned, men selv om kampene i forgrunnen er i fokus, er mellomgrunnen fylt av fremadstormende tropper slik som i *Tempesta*s mange slagscener (fig. 51).

I den siste versjonen fra 1618 konsentrerer Rubens komposisjonen rundt broen og den avgjørende slutfasen. Vi fornemmer at slaget allerede er tapt for amasonene. Gruppen som på broen kjemper om amasonens hærfane, er hentet fra Leonardos *Anghierislag* (fig. 39). Amasonen som innbitt forsvarer hærfanen, har i realiteten allerede tapt. En gresk fotsoldat og en rytter er i ferd med å frariste henne fanen, og begge er rede til å gi henne dødsstøtet. Amasonen som triumferende rider avgårde med sitt avhuggede trofé, vil i neste øyeblikk bli revet ned av hesten; og en fotsoldat sikrer seg allerede krigsbytte fra de to slagne amasonene ved venstre elvebredd (fig. 52).<sup>170</sup> Det gjenoppdagede Amasoneslaget av 1603/05 har også ført til nytolkning av begge Rubens *Grekere og Amasone* tegninger (fig. 45 og fig. 46). Så sent som på foråret 2005 finner vi følgende om tegningene: ”Rubens must have preserved the sheet [in The British Museum] for later use, since basic motifs formulated here are found in the Munich Battle of the Amazones; ...” (fig. 25 G&A BM) og ”Neither sketch [the sheet in Scotland ] relates to any know painting by Rubens, although some of the figures reappear in Rubens’s Battle of the Greeks and Amazons [the drawing in the British Museum] and in his well-known painting of about 1618”.<sup>171</sup> Disse uttalelsene er som et ekko av Helds noe vemodige erklæring fra 1983:

”It would be nice if I now could claim this sheet [in The British Museum] as a study for the Potsdam panel, but I can site it only in support of my contention that the subject had occupied Rubens at a very early phase of his life...”<sup>172</sup>

Jeg vil tro det ville ha gledet Held (1905-2002) å ha opplevet gjenoppdagelsen av Rubens andre Amasoneslag motiv. Det ville ha bekreftet hans intuisjon om at tegningen i British Museum var

<sup>170</sup> Poeschel 2001, s. 101

<sup>171</sup> Logan/Plomp 2005, s. 89 og s. 85

<sup>172</sup> Held 1983, s. 22



en studie for Rubens Amasoneslag, ikke for den første versjonen i Potsdam, men for den andre fra 1603/05. Jeg tror også verket ville fremstå som det ”missing link” i Rubens komposisjonelle utvikling som Held indirekte etterlyser i sin analyse av tegningen i British Museum: <sup>173</sup>

Compositionally, the London drawing appears to conceive the action as a grand commingling of men, women and horses; in the Potsdam panel the action is more spun out, in terms of individual encounters across the entire field of battle. Not that it lacks close combat or other incidents of melodrama and pathos. Yet one gets the distinct impression of an ambitious effort by an artist who had not yet learned to subordinate individual actions to an overall plan, as Rubens clearly tried doing in the London drawing and did magnificently in the Munich panel, aided by recollections from Titian and the Vatican Victory of Constantine. <sup>174</sup>

Det gjenoppdagede verket fra 1603/1605 bekrefter det Held gir uttrykk for i sitatet over: Rubens’ komposisjonelle utvikling kan leses direkte ut av de tre *Amazonemachie*. De første famlende, men ikke helt vellykkede skritt i samarbeid med Breughel i 1598, et selvstendig, mer gjennomarbeidet forsøk i 1603/05 og så mesterverket i München i 1618. Med rette kan man si at Rubens etter 20 år er kommet til veis ende i sitt Amasoneprosjekt. På veien er han blitt inspirert av Rafael, Leonardo og Tizians slagscener; kanskje også Lastmans i 1613.

#### **7.1.4 Oppsummering av Lastman/Rubens diskusjonen**

Gjenoppdagelsen av Rubens Amasoneslag fra 1603/05 og den fornyede oppmerksomheten vedr. Rubens/Breughels versjon fra 1598, setter diskusjonen om en resepsjon Rubens/Lastman i et fullstendig nytt lys. Diskusjonen til nå har forholdt seg til en begrenset virkelighet som kun har bestått av Lastmans *Konstantinslag* og Rubens’ *Amasoneslag* i München. Spørsmålet har kort sammenfattet vært om Lastman kunne være inspirert av Rubens, dvs. den etablerte kronologien måtte reverseres; eller har Rubens sett Lastmans maleri i 1613 og hatt hans komposisjon som en inspirasjonskilde. I dag er bildet betydelig mer komplisert, da en diskusjon må ta hensyn til at Rubens har malt *tre* versjoner av *Amasoneslaget*. De to første allerede 10-15 år før Lastman malte sitt bilde. I løpet av denne perioden hadde Rubens ikke bare malt sine tre Amasoneversjoner, men han hadde også intensivt beskjeftiget seg med Rafael (fig 53), Leonardo (fig. 39) og Tizians (fig. 43) arbeider. Hans tegnstudier av disse slagscenene dokumenterer dette på en overbevisende måte.

---

<sup>173</sup> Jaffé 2005/06 s. 45 og s. 51. Renger 2007, s. 182 anmelder Londonkatalogen 2005/06, men han reflekterer ikke over katalogens nytolkning av tegningen i British Museum. Dette til tross for at han selv tidligere (Renger 1977, s. 104) har omtalt tegningen i British Museum som en studie Rubens kan ha hentet elementer fra til München utgaven.

<sup>174</sup> Held 1983, s. 22f

Enkelte Lastmanforskere trekker frem at Rubens kan ha sett Lastmans bilde da han var i Holland i 1613, hvilket skulle tilsi at Rubens' München bilde kan være inspirert av Lastmans. I denne argumentasjonen overser de det historiske faktum at *Amasoneslaget* var et motiv som hadde engasjert Rubens i lang tid før Lastman malte sitt bilde. I 1618 var Rubens til veis ende med sitt Amasoneprosjekt. På veien var han først og fremst blitt inspirert av Rafael, Leonardo og Tizians slagscener, slik hans egne tegnestudier bekrefter. Om han skulle ha sett Lastmans bilde i 1613, gir det dokumenterte bakteppet liten grunn til å anta, at en eventuell påvirkning kan ha vært annet enn ytterst sekundær. Man kan si med Konrad Renger at Rubens ikke var ute etter å kopiere de store mestres detaljer, men å bruke deres verk som: "Anregung und Ansporn, sich mit eigenen Ideen an ihnen im sinne eines Paragone zu messen."<sup>175</sup> Rubens *Amasoneslag* i München har da også lenge blitt betraktet som en slagscene, som kan måle seg med mesterverkene til Rafael/Giulio Romano, Leonardo og Tizian.<sup>176</sup>

Lastman på sin side *kan* ha sett Rubens 1603/05 versjon i Roma. Mulig er det derfor at Lastman, da han malte *Konstantinslaget*, også kan ha hentet inspirasjon fra Rubens bilde. Broen og de stormende troppene over den har visse fellestrekk, men det har maleriene også med Tizians *Spoletoslag* og Tempestas slagscener, som både Rubens og Lastman hadde kjennskap til. Tettheten og dramatikken i Lastmans komposisjon har Lastman mer til felles med Rubens 1618 versjon, men den er, som vi har sett, av kronologiske grunner uaktuell som inspirasjonskilde. Selv om det er fristende å spekulere i en påvirkning Lastman/Rubens eller Rubens/Lastman, mener jeg man nå bør la spekulasjonene ligge. Rubens kjennskap til og interesse for Rafael, Leonardo og Tizians slagscener er vel dokumentert. At Rubens også skulle hatt behov for å la seg inspirere av Lastman, kan jeg vanskelig se. Selv om det *er* mulig at Lastman kan ha sett Rubens 1603/05 versjon av *Amasoneslaget*, forblir dette spekulativt. Jeg mener derfor at likheter og fellestrekk som man mener å kunne identifisere mellom Lastmans *Konstantinslag* og Rubens *Amasoneslag* i München må bero på felles forbilder, og ikke en resepsjon den ene eller andre veien.. Hvilket betyr at selv likheten som Freise påpeker mellom Rubens ridende, bakovervendte amasone og Lastmans rytter som flykter mot elven, må betraktes som tilfeldig.<sup>177</sup>

---

<sup>175</sup> Renger/Denk 2002, s. 354. Renger viser til at mange har pekt på Giulio Romano og Tizian som forbilder, men at ingen [før ham] har gjennomført en detaljerte analyse av hva Rubens kan ha lånt fra de to verkene. Se referansen for enkeltheter.

<sup>176</sup> Rooses 1904, s. 138f

<sup>177</sup> Freise 1911, s. 127

## 7.2 Antikkens forbilder

I Lastmans maleri skaper broen som kolliderer dramatisk i bildet. Rytteren og de første fotsoldatene styrter utfor broen, bak dem prøver andre fortvilet å holde unna for presset bakfra. Maxentius prøver å flykte til den sikre bredden samtidig som det ødelagte brospennet treffer vannflaten rett bak ham. Forbildene som nevnes i litteraturen er slagscener som utkjempes ved en bro, men ingen av disse viser en bro som kolliderer. Lastmans komposisjon er i så måte, om ikke unik, så i alle fall ytterst sjelden. Forskningen har historisk ikke vært opptatt av dette aspektet ved Lastmans komposisjon, og ingen har stilt spørsmål om og i hvilken grad Lastman kan ha hatt forbilder for denne delen av komposisjonen. Tradisjonelt nøyde man seg med å nevne aktuelle forbilder, samt eventuelt å beskrive selve komposisjonen. Men uten å referere til primærkilder som omtaler det historiske slaget.<sup>178</sup> Gehrkens/Hoppe-Sailer nevner i 1982, som de første, slike litterære forbilder. Lactantius beskrivelse av slaget ved Ponte Milvio fra 316 e.kr. passer som hånd i hanske til Lastmans komposisjon:

Maxentius bricht auf und zieht in die Schlacht. Hinter ihm wird die Brücke aufgerissen. Bei seinem Anblick verschärft sich der Kampf und die Hand Gottes waltet über dem Schlachtfelde. Schrecken befällt das Heer des Maxentius; er selbst wendet sich zur Flucht und eilt der Brücke zu, die teilweise abgebrochen war. Die Masse der Flihenden stürzt ihm nach und drängt ihn in den Tiber hinab.<sup>179</sup>

Lactantius beskriver i knappe ordlag den delvis oppbrutte broen, som skulle hindre Konstantins styrker å krysse Tiberen., men som nå hindrer Maxentius tropper og ham selv å krysse elven. Problematisk her er at Lactantius verk på Lastmans tid, som Seifert påviser, var ukjent. Det ble ikke gjenopplaget før 1678, og kan således ikke ha vært kilde for Lastman.<sup>180</sup> Men Gehrkens/Hoppe-Sailer trekker også frem en annen antikk kilde, biskop Eusebeus' *Vita Constantini*, skrevet kort etter Konstantins død i 337. Eusebius forteller at Maxentius' styrker flyktet over en skipsbro som brøt sammen:

„Über diesen hatte er nämlich eine feste Schiffsbrücke schlagen lassen ... So lösten sich nach Gottes Willen die Maschinen der Brücke, die das Verderben bargen, nicht zur gehofften Zeit, es senkte sich die Brücke, und die Schiffe versanken samt der Mannschaft in die Tiefe ...“<sup>181</sup>

<sup>178</sup> Forklaringen på dette kan være så enkel at tidligere forfattere helt naturlig forutsatte en klassisk dannelses hos sine lesere. Og idag når det moderne mennesket ikke lenger besitter en klassisk dannelses som almengods, må historien bak fortelles.

<sup>179</sup> Gehrkens/Hoppe-Sailer 1982, s. 148f, sitert i Höper 1990, s. 195

<sup>180</sup> Seifert 2006, s. 140, n. 2

<sup>181</sup> Gehrkens/Hoppe-Sailer 1982 s. 149

Men hverken Leonardo, Tizian eller Tempesta som er nevnt som forbilder, viser en sammenstyrtet eller ødelagt bro, ennå mindre en ødelagt *skipsbro*. Men Konstantins triumfbue i Roma har utsmykninger som kan ha tjent som forlegg for Lastman, men de har i liten grad vært nevnt i litteraturen.<sup>182</sup> Ganske sikkert har han studert buen på nært hold. Han kan ha laget skisser av de historiske frisene på buen, som forteller historien om Konstantins kampanje mot Maxentius i 312 e.kr. Her er slaget ved Ponte Milvio et av hovedbildene, og interessant nok viser den en ødelagt Ponte Milvio som Maxentius soldater styrter ned fra (fig. 54).<sup>183</sup> Men frisen har intet av den dramatik som vi finner i Lastmans brokollaps, og har eventuelt tjent Lastman mer som et historisk forbilde enn et kunstnerisk. Da kan Tomasso Lauretis freske over *Legenden om Horatius Cocles* (1587-94) ha gitt Lastman en helt annen dramatisk inspirasjon: Etruskerne angriper i det fjerde århundre BC Roma ved Pons Sublicus. Da romerne ser overmakten og vil flykte over broen og inn i byen, påtar Horatius Cocles (den enøyde) seg alene å forsvare den.<sup>184</sup> Lauretis freske viser den heroiske kampen Horatius kjemper, mens hans hjelpere frenetisk hugger trebroen ned bak ham. (fig. 55).<sup>185</sup> Motivet er brukt allerede i antikken. En bronsemynt fra Antonius Pius' tid, ca 140- 145 e.kr., viser den dramatiske historien på myntens bakside. Broen er hugget ned, vi ser tre romere, den ene med øks. Horatius har kastet seg i Tiberen og svømmer for livet over til den trygge siden. To etruskere står igjen på den ødelagte broen, den ene prøver å ramme Horatius med et spyd (fig. 56).

### 7.3.2 Nærlesning av antikke tekstkilder

Selv om Lactantius' samtidsbeskrivelse av slaget ved Ponte Milvio er besnærende å vise til som tekstforlegg, ble teksten som vi har sett, ikke gjenoppdaget før 1678, og kan således ikke ha vært kjent av Lastman. Gerkens/Hoppe-Sailer feilslutter derfor når de hevder at "Der Text des Lacantius diente ihm wohl als Vorlage für de Idee der Gasamtkomposition". Men det blir mer hold i deres argumentasjon, når de viser til Eusebius' *Konstantins liv* og *Legenda Aurea* som kilder for bruk av ChiRo tegnet og korset i komposisjonen.<sup>186</sup>

<sup>182</sup> Van de Waal 1952, I s. 111 og II, s. 57, n. 5

<sup>183</sup> L'Orange 1939, s. 66ff. L'Orange sammenfatter (s. 71): "Es kann also nur der *abgebrochene* Pons Mulvius auf unserer [Konstantinbogen] Relief dargestellt sein." Uthevelse ved forfatter.

<sup>184</sup> Laureti malte fresken i Sala dei Capiani i Palazzo dei Conservatori på Kapitolhøyden i årene 1587-94. (Ref. Musei Capitolini 2007, s. 80). Historien om Horatius Cocles eksemplariske heldåd er fortalt flere ganger i Romerske antikk, bl.a. av Polibias, Livius og Vergil. Ref. Wiseman 2004, s. 58ff.

<sup>185</sup> Van de Waal 1952 s. 112.; Demandt/Engemann 2007, s. 477. Van de Waal må ha oversatt Lauretis freske når han hevder at alle [viktige] fremstillinger i renessansen [sic! – han referer til malerier langt ut på 1600-tallet] viser Horatius kjempe mot fienden på en stenbro.

<sup>186</sup> Gerkens/Hoppe-Sailer 1982 s. 149; Seifert 2006, s. 140, note 10.2. Men som Seifert påpeker, Lactantius skrift ble ikke gjenoppdaget før 1678, og kan derfor ikke ha vært kjent av Lastman. (Seifert viser til Höper 1990, s. 195 som

Höper tar Gerken/Hoppe-Sailers referanse til tekstkildene opp i sin omtale (1990) av bildet i Bremen Kunsthalle, der *Slaget mellom Konstantin og Maxentius* har vært utstilt siden 1903. Senere litteratur har direkte eller indirekte referert til disse tekstene når de beskriver Lastmans litterære kilder.<sup>187</sup> *Legenda Aurea* og Eusebius von Caesareas *Vita Constantini* var tilgjengelig på nederlandsk på Lastmans tid. Særlig Eusebius beskrivelse av Maxentius' flukt inneholder elementer som godt kunne tjene som forlegg for Lastman:<sup>188</sup>

when, in his flight before the divinely-aided forces of Constantine, he essayed to cross the river which lay in his way, over which, making a strong bridge of boats, he had framed an engine of destruction,..., the machine erected on the bridge, with the ambuscade concealed therein, giving way unexpectedly before the appointed time, the bridge began to sink, and the boats with the men in them went bodily to the bottom. (8) And first the wretch himself, then his armed attendants and guards,<sup>189</sup>

Spesielt interessant her er beskrivelsen av fellen som Maxentius har forberedt for Lastman. Maxentius har laget en "ødeleggelsesmaskin" Den er skjult i broen, og kan utløses overraskende hvis fienden forsøker å krysse broen. Nå utløser den seg uventet, ikke for Konstantins tropper, men for tidlig foran Maxentius' flyktende menn, som styrter i Tiberen.

Lastmans malerier forteller historier. Ikke bare understreker de enkelte aktørene i bildet fortellingen med dramatiske gester og ansiktsuttrykk, men alle andre objekter i komposisjonen er med på å understreke fortellingens gang. Med tanke på Lastmans sans for arkeologiske detaljer, burde man kunne, så fremt Lastman har brukt Eusebius tekst som forlegg, forvente at denne "ødeleggesmaskinen som svikter uventet før tiden" ville ha vært "gjenskapt" i bildet. Og en nærmere visuell analyse viser faktisk at broelementet som styrter i Tiberen, har en slags mekanisme, i form av en trekonstruksjon bygget inn i seg. Hverken broelementet selv eller trekonstruksjonen i den er hittil blitt kommentert i litteraturen. Projiserer man broelementet tilbake i brospennet, slik det må ha siddet i broen før den kollapset sammen, vil det stikke en kraftig spake opp over broen. I spakens nedre del kan det se ut som det er festet en løftearm, som igjen kan overføre kraft mot en plate, som er satt inn der deler av brospennet med buen er tatt

---

opphav til Lactantius som litterær kilde. Men han overser at Höper på sin side referer til Gerkens/Hoppe-Sailer 1982, s. 148f som opphav.)

<sup>187</sup> Gerkens/Hoppe-Sailer 1982, s. 148f; og senere Höper 1990, s. 195; Van Suchtelen 1994, s. 574; Höper 1998, s. 18; Dudok van Heel 2006, s. 89f. *Legenda Aurea* Bok III, s. 78-82; Eusebius VC, I.3 kapitel 37;

<sup>188</sup> Seifert 2006, s. 60 og s. 140, note 10.2. Seifert mener Lastman hadde kjennskap til disse tekstene, men hevder likevel at Lastman ikke støttet seg til litterære kilder i utformingen av *Konstantinslaget*, men kun til kjente malerier og trykk. I litteraturen er også Lactantius' *Om forfølgernes død* (316-318) blitt nevnt som mulig kilde for Lastman.

<sup>189</sup> Eusebius VC, 1.38:7-9, i: *Medieval Sourcebook* Pdf-lenke: <http://www.fordham.edu/halsall/basis/vita-constantine.html>, 04.09.2007

bort. Trekker man i spaken, løftes platen, som forårsaker at broelementet løftes ut av sitt skjøre feste, og broen kollapser. (fig. 7). Lastmans konstruksjon stemmer nærmest ordrett med beskrivelsen av ødeleggelsesmaskinen i Eusebius VC I:38. Skulle trusselen oppstå, kunne Maxentius' soldater stoppe fienden ved å trekke i spaken slik at broen ville kollapse foran dem. Men slik gikk det ikke. Vekten av de flyktende troppene utløste selv mekanismen i fellen, og Maxentius' ryttere og fotsoldater styrter i Tiberen. Det er dette øyeblikket Lastman med arkeologisk nøyaktighet ser ut til å ha fremstilt.

Men allikevel, hvis vi mener at Lastman er teksttro, blir Eusebius beskrivelse i en viss grad problematisk. I maleriet flykter Maxentius' tropper over en stenbro, mens broen i Eusebius' beretning er en "strong bridge of boats".<sup>190</sup> Fra så vel romerske relieffer som antikke tekster er det vel kjent hvordan en slik bro kunne se ut. Lastman har ganske sikkert studert frisen på Trajansøylen, der båndet helt nederst viser oppbruddet til Trajans hær foran den første Dakerkrigen, og troppene som krysser Donau (fig. 57) over en båtbro.<sup>191</sup> Men Lastman kan også ha brukt andre litterære kilder enn Eusebius. På hans tid forelå det flere senantikke tekster som omtalte Konstantins seier i 312. De tidligste finner vi i de såkalte *Panegyrici Latini* hvor to av lovprisningene beretter om Konstantins seier over Maxentius.<sup>192</sup> I Pan 12:17 fortelles det at

... , the enemy was terrified, routed, hindered by the the narrowness of the Milvian Bridge,...., all the rest went headlong into the river, ... After the Tiber had swallowed the impious, the same Tiber also snatched up their leader himself [Maxentius] ... when he attempted in vain to escape with his horse and distinctive armour by ascending the opposite bank, ...<sup>193</sup>

Panegyrikk XII ble antagelig holdt i 313, året etter det historiske slaget. Det er den tidligste kjente beretningen som omtaler Konstantins seier ved Ponte Milvio. Oratoren nevner kun Ponte Milvio selv. Han henviser hverken til en skipsbro, slik Eusebius gjør det, eller til at broen skulle ha kollapset. Men som litterært forbilde ville den passe Lastman utmerket: Fienden er

---

<sup>190</sup> Golhany 2003, s. 67ff. Van der Waal mener det er renessansens ønske om å "pynte på" historien, at man i kunsten velger å fremstille en dekorativ stenbro i stedet for en trebro som de antikke tekstene forteller om. Van de Waal 1952-I, s. 112.

<sup>191</sup> Frisen på Trajansøylen viser to slike elvekryssninger. Lastman kan godt ha kjent til Tacitus *Historiae*, som var den litterære kilden for Otto van Veens forlegg for Tempestas kobberstikk. I *Historier*, Bok II har en detaljert beskrivelse av hvordan en slik bro ble laget: "They began to form a bridge, .... Boats were ranged at equal distances from each other, connected at both ends by strong beams, and with their heads turned against the current, while anchors were thrown out above to keep the bridge firm. The cables, however, instead of being taut, hung loose in the water, in order that as the stream rose the vessels might rise without their arrangement being disturbed."

<sup>192</sup> Nixon/Rodgers 1994, s. 3. Ett sett med 12 panegyriske tekster ble funnet i Mainz 1433. Disse ble første gang utgitt i 1476, og man kjenner til 5 senere utgivelser på 1500-tallet, fra 1513, 1520, 1581, 1591 og 1599, og en fra 1607 utgitt i Frankfurt av Jan Gruteus opprinnelig fra Antwerpen. Ref: Galletier 1949, s. LVI-LVIII.

<sup>193</sup> Pan Lat XII 1994, s. 288, s. 320f og s. 320, n. 5. Panegyrikk XII er antatt å være fra 313, året etter Konstantins seier ved Ponte Milvio.

”skrekkslagen”, de faller ”hodestups” ned i elven og Maxentius, ”til hest i Tiberen, iført sin spesielle rustning, prøver forgjeves å flykte over på den andre siden”. Beskrivelsen er som tatt ut av en scenebeskrivelse for et teaterstykke, og inneholder elementer som vi gjenfinner i Lastmans maleri. I Panegyrikk IV omtales først og fremst deployeringen av Konstantins tropper, men lite om kampens gang. Men beskrivelsen av Konstantins personlige deltagelse i kamphandlingene er igjen som tatt ut av en scenebeskrivelse:

You choose the most difficult part of the fight for yourself, ..., so you wish to excel among your men not more by princely station than by effort. ... You are the first to fall upon the enemy line, alone you break into it. ... These men, whom his beam of a spear threw down, his horse leaps at and crushes underfoot.<sup>194</sup>

Rafael følger denne dramaturgien i Sala di Costantino: Konstantin er ”fremst i rekken”, i den mest ”utsatte sektoren” der han ”bryter gjennom fiendens linjer”, og ”hever lanser for å tvinge fienden i kne”, som vil ”knuses under hestens hover”. ( fig. 58 ). Lastman lager en vri på Rafaels fremstilling. Han ønsker ikke å ha fokus på Konstantin, så han tilpasser ”scenebeskrivelsen” til sin egen oppsetning: Konstantin er ”gjemt” blant de kjempende, men ”først i rekken”. Han ”hever lanser” mot fotsoldaten som etter at Konstantin har gitt ham dødsstøtet, ”vil knuses under hestens hover” (fig. 59).<sup>195</sup>

Aurelius Victor (ca 360) beretter at ”han [Maxentius], i det han krysset Tiberen, gikk i fellen som han hadde laget for fienden ved Ponte Milvio”. Eutropius (ca. 390) nevner at slaget fant sted ved Ponte Milvio, likeledes Epitome (ca. 400), som beretter at Maxentius falt av hesten, da han kjempet ved skipsbroen noe ovenfor Ponte Milvio. Hverken Rafael eller Lastman viser historien slik disse forteller den, Maxentius sitter fortsatt på sin skimmel.<sup>196</sup> Ingen av disse beretningene er like gjenkjennelige i Lastmans komposisjon som beskrivelsene i *Panegyrikk XII* og *IV*.

Zosimus (ca 500) har en detaljert beskrivelse av hvordan Maxentius bygger broen med fellen:

... Maxentius ließ nun eine Brücke über den Tiber schlagen, führte sie aber nicht vollständig von dem der Stadt zugekehrten Ufer auf die Gegenseite hinüber, sondern teilte sie in zwei Abschnitte und zwar derart, daß genau in der Mitte des Flusses die Stege, welche die beiden Brückenteile verbanden, sich irgendwie mit Eisenklammern zusammenfügten; diese waren zum Herausziehen,

---

<sup>194</sup> Pan Lat IV:28.4-5. Oratoren veksler mellom direkte og indirekte tiltale, men mener i begge sammenhenger Konstantin.

<sup>195</sup> Den kan selvfølgelig argumenteres om det er Rafael, Lastman eller begge, hvis overhodet noen av dem, som har kjent til *Panegyrici Latini*, men muligheten for at det er Lastman er større enn for Rafael, da det før hans død kun var kjent 2 trykte utgaver hvorav den ene i Milan fra 1476 og den andre fra Wien 1513. Ref: Pan Lat 1949

<sup>196</sup> Eutrop. 10:4; Aurl. Vict. 40:23 ”...il tombe, en traversant le Tibre, dans le piège qu’il avait tendu à l’ennemi près du pont Mivius.” ; Vedr. Epitome : L’Orange/Gerkan 1939, s. 71 , Schlumberger 1974, s. 191 og Pan Lat XII 1994, s. 319, n. 103 ; Zosimus II :15

wenn man die Brücke sperren wollte. (4) Den Ingenieuren erteilte Maxentius den Auftrag, sie sollten, sobald sie das Heer des Constantinus auf der Verbindungsstelle stehen sähen, die Klammern herausziehen und die Brücke durchtrennen, so daß alle, die sich darauf befänden, in den Fluß stürzten. Diese Kriegslist bereite Maxentius vor.

Og når det gjelder de skjebnesvangre øyeblikket beretter han følgende:

... Doch als auch die Kavallerie zu weichen begann, wandte er [Maxentius] sich zusammen mit dem Rest zur Flucht und sprengte über die Flußbrücke in Richtung auf die Stadt. Die Holzplanken konnten indes die Last nicht tragen, sie brachen und samt dem restlichen Haufen stürzte auch Maxentius selbst in den Fluß.<sup>197</sup>

Spesielt Zosimus beskrivelse av brobygningen egner seg som tekstkilde for en malerikomposisjon. Men Lastman viser en annen mekanisk løsning for fellen enn Zosimus. Det ikke er nødvendig å trekke ut ”klammer”, men tilstrekkelig ”å trekke i en spake” for å få broen til å kollapse. Det er derfor liten grunn til å anta at Zosimus var blant hans direkte litterære forlegg. Men fellestrekkene ved Lastmans komposisjon og særlig Eusebius tekster i beskrivelsen av ”ødeleggelsesmaskinen”, gjør det nærliggende å konkludere med at Lastman også må ha benyttet litterære kilder, og først og fremst, Eusebius verk, som forlegg for sin komposisjon. Uten disse ville det være vanskelig å inkorporere ”ødeleggelsesmaskinen” slik vi ser den fremstilt i broelementet som styrter i vannet.<sup>198</sup>

I Trierkatalogen 2007 gjøres det et poeng av at Lastman (og andre) ikke har vært teksttro, når broen fremstilles som en stenbro og ikke som en skipsbro.<sup>199</sup> Van der Waal mener det er en enkel grunn for dette. Han hevder at datidens kunstnere valgte å fremstille en stenbro av rent dekorative grunner, selv om kildene tilsa at broen skulle være av tre.<sup>200</sup> Lastmans primære forbilder, Rafael og Tizian viser stenbroer, og Lastman kan, som vi har sett, ha kjent til kilder der broen ikke uttrykkelig er beskrevet som en skipsbro. Fra sin tid i Roma hadde Lastman kjennskap både til Ponte Milvio (fig. 60) og restene av Ponte Senatorio, den antikke Pons Amelius, idag bedre kjent under navnet Ponte Rotto, som hadde styrtet i Tiberen bare noen få år før Lastman kom til Roma. (fig. 61). Kanskje hadde han selv laget en tegnestudie av den da han var der.<sup>201</sup> Og som ramme

---

<sup>197</sup> Zosimus II:15.3-4 og II:16.4. Zosimus nevner ikke ”Konstantins syn”, slik Lactantius og Eusebius beretter. Zosimus var en bysantinsk, ikke-kristen, historiker, som skrev ca 490-510 e.kr. under keiser Anastasius (491 – 518) tid. Han var pagan og svært kritisk innstilt til de ”kristne” keisere, og arbeidet som som ”advokat” i keiserens ”finansdepartement”. <http://en.wikipedia.org/wiki/Zosimus> 24.09.2007

<sup>198</sup> Jeg er derfor uenig med Seifert som hevder at Lastman ikke benyttet litterære forlegg. Ref. Seifert 2006, s. 60. Lastman kan selv ha hatt et eksemplar av Eusebius blant sine ”omtrent 150 bøker”, som var oppført i hans inventaroversikt fra 1632. Ref. Dudok van Heel 2006, s. 102

<sup>199</sup> Münch/Tacke 2007, s. 485; Eusebius HE 9:9, Eusebius VC 1:38

<sup>200</sup> Van der Waal 1952-I, s. 112

<sup>201</sup> 24. desember 1598 ødla en usedvanlig stor flom Ponte Senatorio, da den rev med seg fundamentet på østre bredd og tre buer. Broen, som opprinnelig skal stamme fra 241 f.Kr. har vært i sten siden 179 f.Kr. Den ble flere ganger ødelagt av flom, men bygget opp igjen. Etter flommen i 1598 ble broen ikke bygget opp igjen. I annen halvdel av



for handlingen har Lastman fått frem en langt sterkere dramatikkk ved å bruke en stenbro fremfor en skipsbro. Lauretis freske (fig. 55) viser også med all tydelighet hvor vanskelig det ville være å få frem en tilsvarende effekt ved bruk av en trebro.

### 7.3 Middelalderen og renessansens forbilder

Heller ikke fra middelalderen og renessansen har vi forbilder som viser en teksttro fremstilling av slaget, dvs. i den forstand at broen over Tiberen er ødelagt. Hverken middelalderens altertavler (fig. 24, fig 25), bokilluminasjoner (fig. 62) eller renessansens fremstillinger av Konstantin seier i *Helena* (fig. 27 og fig. 63) eller andre fremstillinger av *Konstantinslaget* (fig. 65) viser kamphandlinger ved en ødelagt bro.<sup>202</sup>

I litteraturen er det de senere årene foreslått nye enkeltverk som mulige forbilder for Lastman. Det vises til at så vel Vasaris fresker i Sala de Cinquecento i Palazzo Vecchio i Firenze (fig. 66)<sup>203</sup> og Cavalier d'Arpinos *Slaget mellom Veneter og Fidansater* i Palazzo dei Conservatori i Roma (fig. 67)<sup>204</sup> har elementer i seg som man kan kjenne igjen i Lastmans bilde. Det samme kan man si om enkeltelementer i Lauretis freske i Palazzo dei Conservatori (fig. 69). Slike vurderinger er ikke nye. Allerede i 1911 pekte Freise på at Lastman kan ha hentet inspirasjon til repoussoirfiguren i gult også fra fresker i Loggiene i Vatikanet (fig. 70),<sup>205</sup> men at det viktigste forlegget for komposisjonen dog måtte være fresken i Sala de Costantino. Og her er vi antagelig ved kjernen i spørsmålet vedrørende Lastmans mulige forbilder. Ikke bare Lastman, men også andre har hentet inspirasjon, helt eller delvis, fra et felles forbilde, nemlig Rafael og hans verksteds fresker i Vatikanet.<sup>206</sup> Om det så var Vasari da han malte freskene i Palazzo Vecchio i Firenze<sup>207</sup>, Cavalier d'Arpino og Tomasso Laureti<sup>208</sup> da de utsmykket salene i Palazzo dei

---

1800tallet ble den ødlagte delen erstattet av en midlertidig jernbro. I 1887 stod Ponte Palatino ferdig og metallbroen revet, og broen fikk navnet "Ponte Rotto", og står som monument over naturens voldsomme kraft.

<http://www.romasegrete.it/tevere/ponterotto.htm> 24.09.2007

<sup>202</sup> Middelalderen og Renessansens tidlige fremstillinger er henvisning til *Legenda Aurea* og *Specula Historiale* av dominikanermunken Vincent de Beauvais som forlegg. Av disse var *Legenda Aurea* langt mer utbredt enn Beauvais' *speil* (=speculum). Deres verker må i stor grad være bygget på kjennskap til antikke tekster. De antikke tekstene som beskriver Konstantins seier er ennå ikke gjenoppdaget/publisert. Scener fra Konstantins liv er derfor i denne perioden forbundet med *Helena*- eller *Sylvesterlegenden*. Altertavlen i Münster fra ca 1479, er her interessant, og uvanlig. Kampen på broen mellom de to keisere i ridderuniform (begge har krone på hodet). Ref. Münch/Tacke 2007, s. 472. *Konstantinslaget* i taket i Palazzo Petrucci (Palazzo Rosa) i Amelia, Umbria er interessant, da motivet er speilvendt, slik at den ukjente kunstneren trolig har brukt et kobberstikk som forlegg (foto forfatters eget). Motivets i Amelia er referert av De Waal 1952.2, s. 57, n. 6, men uten illustrasjon

<sup>203</sup> Holtrop 1991, s. 26

<sup>204</sup> Seifert 2006, s. 140.

<sup>205</sup> Freise 1911, s. 126: Fra *Josua befaler solen og månen å stå stille* og *David og Goliath* som begge har tilsvarende figurer.

<sup>206</sup> Ref. Dacos 1986, s. 190ff

<sup>207</sup> Harrt 1958, s. 46, n.12

Conservatori i Roma eller Lastman selv da han malte sitt bilde, så har Giulio Romanos *Konstantinslag* og freskene i Stanzene vært de viktigste forbildene.

Med dette ønsker jeg ikke å hevde at Lastman ikke kan ha hatt andre forbilder, det har han ganske sikkert hatt. Men jeg mener årsaken til at så mange enkeltverk kan sees på som et mulig forbilde for Lastman, er at alle disse verkene har det til felles at de har hatt Rafael og hans verksteds fresker i Vatikanet som forbilder. Litteraturen er forsiktig i sin omskrivning av hva Lastman kan ha sett under sitt opphold i Italia. På denne forfatter virker det nærmest utenkelig at Lastman *ikke* skulle ha benyttet anledningen til i detalj å studere freskene i Rafaels Stanzer, i Loggiene, i det Sixtinske kapell, i salene i Palazzo dei Conservatori; og var han i Firenze kan han også ha sett Vasaris utsmykning i Palazzo Vecchio. Overalt hvor han har vært har han utvilsomt laget tegnestudier, og de han har synes best om, har han tatt med tilbake til Amsterdam, slik tegnekopien av Veroneses *Hyrdenes tilbedelse* er et historisk eksempel på (fig. 71 og fig. 72). Der har de tjent som forlegg og inspirasjon, ikke bare for ham selv, men for hans elever, og senere også for hans elevers elever.

#### 7.4 Samtidige forbilder

Antonio Tempesta's kobberstikkserie og Otto van Veens malerier over *Batavernes kamp mot romerne* er blant samtidige arbeider som trekkes frem som sannsynlige forlegg for Lastman.<sup>209</sup> Historien om batavernes kamp er beskrevet i Tacitus *Historiae* (69-70 e.kr.), og den ble en viktig del av nederlendernes nasjonsbygging etter opprøret mot Spania i 1568 og dannelsen av republikken i Utrecht i 1579. Tacitus beskriver bataverne som et folkeferd som holder til i et område som omfattes av dagens Nederland. I nederlendernes tolkning av historien, er batavernes kamp et heroisk opprør mot den vilkårlige og undertrykkende maktutøvelsen som det lokale romerske styre representerte; slik De syv provinsers løsrivelse fra De forenede Nederlandene var en politisk reaksjon på de spanske styresmaktens hårdhendte undertrykkelse av den reformerte kirke i Nederlandene.<sup>210</sup> Staaten-Generaal som den politiske myndighet i den unge nasjonen, sluttet seg til en vel etablert byrepublikk tradisjon, da de valgte å la rådhusalen utsmykkes av

---

<sup>208</sup> Wiseman 2004, plate 7. Laureti hadde rett før han tok oppdraget med å dekorere veggene i Sala dei Capitani i Palazzo dei Conservatori, avsluttet et fireårig arbeid med utsmykningen av det nybygde taket i Sala di Costantino (*Kristendommens seier over hedenskapen*). Laureti hadde derfor denne beste anledning til å studere Rafaels verk i Vatikanet, og ifølge Aikin kan man i alle freskene i Sala dei Capitani se motiver inspirert av Raphael (Ref. Aikin 1985, s. 208ff)

<sup>209</sup> Van Suchtelen 1994, s. 574f

<sup>210</sup> Rowen 1972, s. 26ff

eksemplariske forbilder.<sup>211</sup> I januar 1613, året Lastman ferdigstilte sitt bilde, fikk Staten-Generaal i Den Haag levert Van Veens 12 malerier med episoder fra *Batavernes kamp mot romerne*, etter at de i 1612 hadde ervervet Antonio Tempesta's kobberstikkserie med 36 episoder av *Batavernes kamp* også etter forlegg av Otto van Veen.<sup>212</sup> Lastman kan ha kjent til både Tempesta's serie og Van Veens malerier. Litteraturen fremhever spesielt de episodene der handlingene foregår ved eller på en bro som mulige inspirasjonskilder for Lastman (fig 73-76)<sup>213</sup> Eksempelene der broen er ødelagt, *Bataverne ødelegger broen for å hindre romerne å komme over elven* og *Batavernes fredsforhandlinger med romerne*, mangler den dramatikken som forbindes med en bro som kollapse. Tvert imot er handlingen i motivet nærmest stillestående. Spesielt i *Fredsforhandlingene* der de to partene rekker armen avvæpnende ut mot hverandre. (fig. 76).

Men Tempesta har utvilsomt vært kilde for mange selv Rembrandt hadde et forhold til Tempesta. Fra inventaroversikten ved hans konkurs i 1656 ser vi at det blant de mange kunstbøker, også var to mapper med kobberstikk av Antonio Tempesta.<sup>214</sup> I inventaroversikten Lastman fikk satt opp i 1632, året før han døde, ser vi flere poster med kobbertrykk. Blant dem var temmelig sikkert også en mappe med Tempesta's raderinger.<sup>215</sup>

#### 7.4.1 Tegningen i Göttingen

Er det da ingen andre som fremstiller slaget ved Ponte Milvio med en kollapsende bro som dramatisk element i komposisjonen? Det er det, men de eksemplene litteraturen har behandlet er alle datert senere enn Lastmans maleri. I *Sammlung Uffenbach* i Göttingen er det imidlertid en tegning av *Konstantinslaget* hvor ikke bare en ødelagt bro er et sentralt element, men hvor de første av Maxentius tropper styrter ned i Tiberen på Lastmansk vis (fig. 77). Tegningen er ikke tidligere behandlet i litteraturen og dateringen er usikker, men den sammenstyrtende broen gjør tegningen spesielt interessant i Lastman sammenheng. Den tyske kunsthistoriker Johann Fiorillo tilskrev i 1805 tegningen til Polidoro Caldara (1495/9-1543).<sup>216</sup> En i utgangspunktet svært interessant attribuering. Ikke bare fordi Polidoro arbeidet i Rafaels verksted, og etterhvert fikk

<sup>211</sup> F.eks. Lorenzettis fresker om *Godt og Dårlig styre* i Palazzo Publico i Siena, utsmykningene i Dogepalasset i Venezia, Vasaris utsmykning av Sala Grande i Palazzo Vecchio i Firenze for å nevne noen.

<sup>212</sup> Van de Waal 1952a, s. 210

<sup>213</sup> Beets 1915, s. 4; Tümpel 1991, s. 94f; Döring 1992, s. 476; Luijten 1994, 574f; Höper 1998, s. 18; Leuschner 2005, s. 539f; Seifert 2006, s. 60; Demandt/Engeman 2007, s. 479

<sup>214</sup> Strauss/Meulen 1979, s. 369 - "Een ditto [boeck] vol printen van Antonj Tempeest"; Een dito met gesneeden en geeste figuren van Antonij Tempeest"

<sup>215</sup> Freise 1911, s. 21; Dudok van Heel 1991, s. 14 "Op 't cantoor ... omtrent hondert ende bij de vijftich boecken;" 150 bøker var som det er påpekt, en anseelig mengde bøker i et privat bibliotek. Herunder kan det også vært nytgaver og overrettelser av antikk litteratur.

<sup>216</sup> Ref. Opplyst av Gerd Unverfehrt i Göttingen over telefon.

delta i utsmykningen av Stanzene, men i vår sammenheng fordi tegningen ville være det tidligste eksemplet på en komposisjon som innbefattet en sammenstyrtende bro.

Men denne tilskrivningen er i nyere tid blitt endret til 'Anonym nord-nederlandsk 1601-1650'.<sup>217</sup> Spennet i denne dateringen, gjør det usikkert om tegningen er laget før eller etter Lastmans verk. I tegningen er tre figurer og en hest i fritt fall fra broen. Tilsvarende fritt fall rytter finner vi kun igjen hos Lastman. Der katapulteres rytteren ut over hestens hode, med spredte ben og armer, idet de styrter ned i Tiberen, slik vi også finner det i tegningen.<sup>218</sup> I Tommasso Lauretis freske *Horatius Cocles forsvarer Pons Sublicus* i Palazzo dei Conservatori i Roma finner vi en tilsvarende figur, med spredte armer og ben, i fritt fall fra broen.(fig 55). Denne figuren kan ha vært en inspirasjonskilde for Lastman, da han ganske sikkert har studert Lauretis fresker på Kapitolhøyden. Men Göttingetegningens komposisjon er langt mer kaotisk enn Lastmans. For det første er broen høyere, med flere brospenn og mer tettpakkete med stridende, og forgrunnen er dominert av en langt mer komplisert slagscene enn den vi finner hos Lastman. Det er som tegneren har hentet inspirasjon til kampene i forgrunnen fra mange forlegg. Det være seg Tizians *Spoletoslag*, Vasaris fresker i Palazzo Vecchio i Firenze, samt Cavalieri d'Arpino og Lauretis fresker i Palazzo dei Conservatori. Kamphandlingene og troppene på broen minner også om Antonio Tempesta's mange slagscener. Alt bygget opp med en monumental sammenstyrtet bro som bakgrunnsscene, hvor fienden styrter fra en kollapset bro på Lastmansk vis. I forgrunnen kjemper ryttere og fotsoldater, enkelte med spanske uniformer, slik vi også ser det i Vasaris *Scanagallo* freske i Palazzo Vecchio (fig. 66). Historisk korrekt viser Vasari den brokete sammensetningen av Firenzes hær under Gian Giacomo de'Medicis ledelse, der spanske soldater kjempet på Firenzes side.<sup>219</sup> Den anonyme kunstneren kan derfor spesielt ha vært inspirert av Vasaris fresker i Palazzo Vecchio.

Dateringen blir problematisk, spesielt på grunn av den sammenstyrtede broen. Som vi har vært inne på, har vi svært få historiske eksempler på slagscener ved en ødelagt bro. I frisen på *Konstantinbuen* er fortellingen det viktigste, Konstantin har seiret over opprøret Maxentius, Ponte Milvio er ødelagt, og frisen viser hvordan Konstantins styrker driver fienden ned i Tiberen

---

<sup>217</sup> Opplysning gitt av Gerd Unverfehrt, Kunstsamling der Universität Göttingen på telefon i mars 2007???

<sup>218</sup> I tegningen har flere rytterne skjold, noe vi finner hos Vasari, men ikke hos Lastman.

<sup>219</sup> Det avgjørende slaget mellom Firenze og Siena ble utkjempet ved den lille elven Scanagallo den 2. august 1554. Begge sider hadde allierte og leiesoldater blant sine styrker. Firenze ble støttet av keiser Karl V med bl.a. tyske og spanske tropper og Siena av Frankrike og florentinere i eksil. Sienas endelige kapitulasjon skjedde 17. april året etter, og republikken Siena ble slukt av storhertugdømmet Toscana under Cosimo I.  
[http://en.wikipedia.org/wiki/Battle\\_of\\_Marciano](http://en.wikipedia.org/wiki/Battle_of_Marciano) 28.08.2207

(fig. 54).<sup>220</sup> Men i middelalderen og tidligrenessansen er fokus endret. Nå er det Konstantins seier ved Herren og i korsets tegn som står i sentrum. Piero della Francescas freske i Arrezzo (fig. 27) er betegnende for denne perioden. Vi ser ingen kamphandlinger overhodet. Kun Konstantins hær som, nærmest i en mektig, religiøs prosesjon med korsets tegn i hærfanen, driver fienden til flukt over Tiberen. Det er Rafaels freske i Sala di Costantino som igjen setter selve kamphandlingene i fokus, men broen er intakt og ennå ikke en vesentlig del av fremstillingen.

I myten om Horatius Cocles som egenhendig forsvarer Roma mot fienden, er den ødelagte Pons Sublicus det sentrale objektet i historien. Flykter romerne, vil fienden kunne krysse broen og innta Roma. Det må derfor forsvares og ødelegges.<sup>221</sup> Nasjonalmuseet i Stockholm har et maleri av motivet fra 1537. Men her er først og fremst etruskernes veldige overmakt fremstilt, som et bilde Horatius' heldedåd kan måles opp mot. Pons Sublicus og Roma vises kun i det fjerne.(fig. 78)<sup>222</sup> I Tizian *Spoletoslag* er broen igjen selve åstedet, både Rubens og Lastman låner dette fra ham. Historien om batavernes kamp mot romerne avsluttes riktignok med fredsforhandlinger på hver side av en ødelagt bro: ” The bridge over the river Nabalía was cut down, and the two generals advanced to the broken extremities. ...”<sup>223</sup> (fig. 79 & fig. 75). Men en tilsvarende dramatisk situasjon der broen kolliderer, og menn og hester styrter i elven, finnes ikke i Tempesta stikk. I seriens nr 31, *Civilis blir tvunget til kaste seg av hesten og svømme over elven*. (fig. 74), ser vi noe av den dramatikken som er i Lastmans maleri. Men Tempesta har her lånt fra Tizians *Spoletoslag*, spesielt krigeren som henger ned fra broen (fig. 80), og fra Rafaels båtscener fra freskene i Vatikanet. En eventuell påvirkning vil ikke være fra Tempesta alene, men indirekte også fra Tizian og Rafael.<sup>224</sup>

Dateres tegningen i Göttingen til etter 1613, er Lastman den første i moderne tid som setter den kollapsende broen i fokus. *Konstantinbuen* er det antikke forbildet for motivet, et monument Lastman må ha kjent til. Trolig har han laget tegnestudier av buen, slik mange av hans samtidige laget studier av antikke triumfbuer (fig. 81 og fig. 82). Han kan også ha notert seg minneinskripsjonen som er gjengitt både på nord- og sydsiden av attikaen i buens midtfelt (fig.

---

<sup>220</sup> L'Orange 1939, s. 71

<sup>221</sup> Toynbee 1925, s. 170; bronsemynt (140-144) preget under Antonius Pius (138-161) Legenden om Horatius Cocles som egenhendig forsvarer Pons Sublicus mot etruskerkongen Lars Personna og hans menn, er fortalt av Livius (Livius 1998, 80f).

<sup>222</sup> Ludwig Refinger, *Horatius Cocles stanser kong Porsennas hær* (1537), Nationalmuseum Stockholm

<sup>223</sup> Tacitus *Historiae*, Bok V

<sup>224</sup> I Louvre er en tegning av Tizians *Cadoreslag* (sic!) som i dag tilskrives Tempesta (Louvre inv. 1824). Båtene i kibbersticket har forbilder i båtene i *Slaget ved Ostia* i Loggene og foran Ponte Milvio i *Konstantinslaget* i Vatikanet.

83).<sup>225</sup> Men som forbilde for en komposisjon fylt av øyeblikksdramatikk, peker ikke buen seg ut. Lastmans bilde er en gjenfortelling av en historisk hendelse som, for den i utgangspunktet overlegne part, får en uventet utgang. Lastman fremstiller det dramatiske øyeblikket der Maxentius innser at nederlaget er uunngåelig.

## 7.5 Jan van Scorel - Et ukjent forbilde for Lastman?

### 7.5.1 Konstantinslaget - en integrert del av Kors- og Helenalegenden

I forbindelse med utstillingen *Dawn of the Golden Age* i 1993/1994 var Lastmans *Konstantinslag* et av de mange maleriene som ble utstilt. I Van Suchtelens katalogomtale av maleriet heter det innledningsvis: “The story of his [Constantine’s] miraculous victory over Maxentius was part of the medieval legend of the True Cross, but it is also a crucial episode in the life of Constantine himself.<sup>1</sup>” I en note (1) til omtalen er følgende interessante observasjon:

The subject [Constantine’s victory] was depicted by artists on several occasions. In the Netherlandish art there is *Jan van Scorel’s triptych* [uthevet av forfatter] of ca. 1540 with the *Finding of the True Cross* (Utrecht-Douai 1977, no.46); and the tapestry series after Rubens with scenes from the life of Constantine, which was designed around 1622. (Dubon) 1964.<sup>226</sup>

Av de to komposisjonene Van Schuchtelen nevner, er Rubens’ oljeskisser fra 1622 godt kjent også i Lastmansammenheng, og motivet fra *Maxentius nederlag* ved Ponte Milvio ble allerede kommentert av Freise i 1911.<sup>227</sup> Men at Van Scorels triptyk (i domkirken i Breda) skulle ha et Konstantinslagmotiv er i Lastmansammenheng knapt nok påaktet.<sup>228</sup> Riktignok ble triptyket allerede omtalt av Van Mander tilbake i 1604, men det ble siden glemt og først omtalt igjen tidlig på 1900-tallet. Siden har det vært fremme i litteraturen flere ganger, sist i 2003.<sup>229</sup> Frem til 1970-tallet ble triptyket tilskrevet Van Scorels verksted, og ikke ham selv. Men reflektografiske undersøkelser på 1970-tallet konkluderte med at Van Scorel hadde en større andel i triptyket enn tidligere antatt. Hans hånd ble påvist i undertegningene for *Konstantinslaget* og begge ytterpanelene. Også en forberedende skisse til komposisjonen av Van Scorel er kjent. Den inneholder elementer fra alle tre paneler (fig. 84). En tegning av Baldassare Peruzzi (1471-1536)

<sup>225</sup> L’Orange 1973, s. 99, note 1; ”Senatet og Det romerske folk viet buen som utmerker seg ved triumfer til imperator Caesar Flavius Constantinus Maximus Pius Felix Augustus fordi han ved guddommens tilskyndelse og ved sin ånds storhet med sin hær hevnet republikken med rettfærdige våpen og befridde den både for tyrannen og hans parti.”

<sup>226</sup> Van Suchtelen 1994 s. 574, n.1:

<sup>227</sup> Freise 1911, s. 127

<sup>228</sup> Jeg har i løpet av mitt arbeide ikke kommet over andre henvisninger til Van Scorels triptyk i Lastmansammenheng enn denne noten.

<sup>229</sup> De viktigste nyere omtalene er Faries 1975, s. 182-193; Van Gelder 1977, s. 116ff; De Meyere 1981, s. 34; Filedt Kok 1986.2, s. 232f; Helmus 2003, s. 234ff og s. 285. For en historisk oversikt se Helmus 2003, s. 285.

har store likheter med Van Scorels tegning, og kan ha vært en inspirasjonskilde for midtpanelets komposisjon (fig. 85).

Men ingen av de mange omtalene av triptykket har satt triptykets *Konstantinmotiv* i sammenheng med Lastmans *Konstantinslag*. Lastmanforskningen ser ut til å ha vært fraværende i forhold til Van Scorel triptyk. I seg selv en overraskende konstatering, da fremstillinger av Kors- og Helenalegander svært ofte inkluderer et motiv med Konstantins seier ved Ponte Milvio. Det burde være nok å tenke på Piero della Francescas berømte *Korslegende* fresker i Arezzo, som vi tidligere har omtalt. Men ingen, hverken Lastman- eller for den slags skyld Rubensforskningen, har tatt opp den kunsthistoriske hansken som ligger i Van Suchtelens “uskyldige” henvisning i noten fra 1993. Uansett ville man tro det ville vært forskningsmessig interessant, å se om det var ikonografiske likheter mellom to av de svært få utgavene av Konstantinslaget som er kjent i nederlandsk 1500- og 1600-talls kunst.<sup>230</sup>

## 7.6 Jan van Scorel

Jan van Scorel (1495-1562) er i dag et lite påaktet navn i nederlandsk kunsthistorie, men i sin samtid var han høyt ansett. Allerede Vasari omtalt ham i sine *Vite* som ”den som brakte den nye måten å male på til Flanderen.”<sup>231</sup> Van Scorel var ikke bare maler, men også kannik i Mariakirken i Utrecht, samt virket som ingeniør med ansvar for utbygging av havner, elveløp og tørrlegging av land. Han var i så måte et typisk renessansemenneske: Allsidig, belest, bereist og med gode kontakter blant fyrster og adel, pave- og kirkemakt, samt borgerskap og ledende humanister. Han var født i Schoorl nær Alkmaar, og gikk i lære i Harlem, Amsterdam og Utrecht før han i 1518, som en av de tidligste nederlenderne, la ut på vandringsår til Tyskland, Østerrike og Italia. Han arbeidet en tid i Albrecht Dürers verksted i Nürnberg, var i Obervellach i Østerrike, hvor han malte et triptyk for St. Martins kirken i sognet, før han dro til Venezia. Herfra reiste han på pilegrimsreise til Det Hellige Land (fig. 86).

Etter et opphold i Venezia dro Van Scorel i 1522 til Roma. Der kom han i kontakt med den nyvalgte, nederlandske paven Hadrian VI, antagelig etter anbefaling fra bekjente i Utrecht, der den nye paven opprinnelig kom fra. Overraskende for alle utnevnte Hadrian VI den unge Van Scorel til Rafaels efterfølger som konservator for kunstsamlingen i Belvedere, hvor Van Scorel

---

<sup>230</sup> Selv ikke Van Suchtelen går inn på van Scorels motiv, man kan nesten mistenke forfatteren for ikke å ha sett selve komposisjonen, men kun lest om den.

<sup>231</sup> “Giovanni Schoorl, ... , il quale poetò in Fiandra molti novi modi de pitture cavati d’Italia.” Vasari sitert hos Hoogewerff 1923, s. 2. n.1. Innholdet i denne paragrafen er i store trekk hentet fra diverse steder i Hoogewerff 1923.

bodde og arbeidet i Rafels tidligere leilighet og atelier. Hadrians pavetid var meget kort, i realiteten vel ett års tid, men tilstrekkelig til at Van Scorel kunne gjøre seg godt kjent med Vatikanets store kunstsamling. Hans senere verk viser da også sterk påvirkning fra Rafael (fig. 87, fig. 88 og fig. 89) arbeider i Vatikanet. Ved siden av altertavler og andre religiøse bilder, er Van Scorel mest kjent for sine portretter. Hans gruppeportretter, blant annet av Jerusalembroerskapet i Utrecht (fig. 90) regnes som en av forløperne for de store skytterportrettene på 1600-tallet. Gjennom sine verksteder i Harlem og Utrecht påvirket Van Scorel en hel generasjon nederlandske kunstnere, og av disse ble Maerten van Heemskerck (1498-1574) hans meste kjente elev. Under reformasjonens billedstorm ble det meste av Van Scorels kirkekunst ødelagt, slik at Triptyket i Breda er et av de få bevarte eksemplene på hans mangesidige kirkekunst.<sup>232</sup>

### **7.6.1 Jan van Scorels *Konstantins seier over Maxentius***

*Konstantins seier over Maxentius* er venstre del av triptyket over *Gjenoppdagelsen av det hellige korset (Helenalegenden)* (fig. 91). Triptyket ble laget rundt 1540, antagelig etter oppdrag av René van Châlons, prins av Oranje, for Oranje-Nassau-fyrstenes gravkapell i de Grote Kerk i Breda, slik Van Mander beretter.<sup>233</sup> Kirkens eldste og viktigste relikvie er en tresplint av Jesu kors fra Golgata. Hele tre kapeller i de Grote Kerk var viet *Det Hellige Korset*. Historisk interessant er det også at kirken var i besittelse av et håndskrevet 1500-tallsmanuskript hvor legenden om det *Hellige Korset* og andre undere er beskrevet. Van Scorel kan ha hatt tilgang til manuskriptet som tekstkilde. Ellers har han ganske sikkert vært kjent med Jacob de Voragines middelalderskrift *Legenda Aurea* som også omhandler korslegenden.<sup>234</sup> Utslått måler triptyket ca 2,32 x 5,20 m. Sidepanelene er 2,32 x 1,25m. Venstre panel viser *Konstantins seier over Maxentius* (fig 92), der keiseren ved korsets hjelp seiret over hedenskapen. Hovedpanelet viser *Gjenoppdagelsen av korsene* (fig. 91), der de tre korsene graves frem på Golgata etter at de er påvist for Konstantins mor, Helena. Høyre sidepanel viser den mirakuløse *Gjenkjennelsen av Jesu kors* ved den syke som blir frisk, idet han rører korset Jesus ble korsfestet på. Ytterpanelene viser to korsscener, venstre panel *St. Hieronymus straffer seg foran korset* (fig. 92) og *St. Hubertus og det lysende korset* (fig. 93). Triptykket var tidligere tilegnet Barend van Orley (ca,

---

<sup>232</sup> De Meyere 1981, s. 1ff

<sup>233</sup> De Meyere 1977, s. 114ff. "Op thuyt te Breda/voor Graef Hendrick van Nassouwe(n)/en Rene de Chalon, Prins van Orangie(n)/heeft hy eenige wercke(n) oock gemaect." Van Mander 1604, s. 236. Her sies det intet om hvilke verk Van Scorel lagde for Nassauene. Det er dokumentert at Van Scorel var i Breda mellom 14. oktober 1541 og 29. januar 1542. Hvis han fikk oppdraget om triptyket da, måtte det være fra René de Châlons, da hans far Henrik III døde i 1538 (ref. De Meyere 1981, s. 35). Men det er mulig at oppdraget ble gitt av Henrik III etter at han kom hjem fra Spania i 1535. (Ref. Van Wenzel 2003, s. 235f).

<sup>234</sup> Van Wezel 2003, s. 234. Manuskriptet er i dag i Sint Barbera sognets kirkearkiv. *Legenda Aurea* 1483:3



1488-1541), inntil Hoogewerff i 1923 mente at triptyket måtte være laget etter et forlegg av Van Scorel, men at utførelsen var ved hans verksted. Men som vi har sett, tekniske analyser på 70-tallet viste at Van Scorel medvirkning var mer direkte enn Hoogewerff hadde antatt.<sup>235</sup>

Undertegningene for *Konstantinslaget* og de to ytterpanelene ble tilegnet Van Scorel selv, mens undertegningene for midtpanelet og høyre sidepanel ble tilegnet en av hans assistenter, den såkalte ”Mesteren av den Barmhjertige Samaritan”.<sup>236</sup>

### 7.6.2 Ikonografisk analyse

Van Scorel og Lastmans komposisjoner har overraskende fellestrekk. De tette og dramatiske kamphandlingene er alltid blitt fremhevet som et særpreg ved Lastmans *Konstantinslag*, særlig sammenlignet med den bredlerrede fremstillingen i Giulio Romanos Vatikanfreske. Men Van Scorel komposisjon er enda tettere.<sup>237</sup> Handlingen domineres av de kjempende i bildets forkant og balanseres av de fremadstormende styrkene på broen i mellomgrunnen. Blikkfanger er Konstantins ryggvendte stridsmann, som har fått motstanderen i bakken og har plantet venstre fot kraftfullt i siden på hans overkropp. Dødsstøtet er umiddelbart forestående. Til venstre for disse to ligger en av Maxentius’ menn, uskadeligjort av en annen av Konstantins soldater, som allerede er i aksjon med neste motstander. I mellomgrunnen foran broen kjemper fotsoldater innbitt, på broen rykker Konstantins styrker frem. Keiseren er i fremste rekke til hest, gjenkjennelig med keiserkrone, like under hærfanen med den romerske ørnen og omgitt av sin livgarde.

Ingen andre forbilder kommer, etter min mening, så tett opptil Lastmans bilde som Van Scorels panel. På tross av ikonografiske forskjeller fremstår de to verkene som malerier med felles uttrykk. Van Scorels komposisjon er tettere, men like dramatisk, og fremstår nærmest som et utsnitt av Lastmans maleri. På grunn av 2:1 formatet er Van Scorels repoussoirfigur ennå mer dominerende i komposisjonen enn Lastmans guloransje repoussoirfigur (fig. 94 og fig. 95). Betrakteren må konsentrere seg for å få med seg det som for øvrig skjer i motivet. Scenen på broen med keiser Konstantin under den romerske ørnen, og korsene som kroner hærmerkene, levner ingen tvil om temaet, men den beseirede Maxentius er utelatt i Van Scorels komposisjon. Det er kristendommens seier over hedenskapen som er det viktige budskapet. Derfor er den seirende kriger i forgrunnen i fokus, ikke keiseren. Stridsmannen som holder sin motstander nede

---

<sup>235</sup> Hoogewerff 1923, s. 83f

<sup>236</sup> De Meyere, 1977, s. 118

<sup>237</sup> Det gir seg selv at sidepanelets format (1:2) krever en tett komposisjon.

med venstre ben, er et symbol på kristendommens seier over hedenskapen, og har sitt ikonografiske forbilde i Kristus som står seirende på satan i dødsriket (fig. 94).<sup>238</sup>

Kunstneriske fremstillinger av *Helenalegenden* har en lang historisk tradisjon som motiv for altertavler og bokilluminasjoner, og Vans Scorels triptyk står i denne tradisjonen, men uttrykket er høyrenessansens. Forbildene har han kunnet hente fra Vatikanets samlinger, som han hadde studert inngående da han var konservator for pavestatens kunstsatter i Belvedere. Under Hadrian VI ble all kunstnerisk oppdragsvirksomhet satt på sparebluss. Han hadde overtatt et paveembete i finansiell krise. Leo Xs kriger og hans offentlige og private overforbruk hadde etterlatt tungt forgjeldede statsfinanser. Som et av mange tiltak stoppet Hadrian VI all utsmykning i Vatikanet, inkludert arbeidet i den store festsalen, som Rafael i 1519 hadde fått i oppdrag å utsmykke med scener fra keiser Konstantins liv.<sup>239</sup> Da Rafael døde 6. april 1520 var arbeidet knapt kommet i gang. Utsmykningen ble videreført under Giulio Romano og Giovanfrancesco Penni, som i fellesskap hadde overtatt Rafaels verksted. Ved Leo Xs død, 1. desember 1521, var to av hovedmotivene utmalt, *Drømmesyntet* på østveggen (fig. 103) og *Konstantins seier* på sydveggen (fig. 41). Hadrian VI pavetid ble kort, han døde 14. september 1523 i Roma. Hans etterfølger, Clemens VII, nevø av Leo X, tok opp igjen utsmykningsarbeidet i festsalen. Programmet for de to siste motivene ble nå revurdert, og de planlagte scenene på vest- og nordveggen erstattet med *Konstantins dåp* (fig. 104) og *Konstantins gavebrev* (fig. 105).<sup>240</sup> Arbeidet var ferdig sensommer 1524, og Van Scorel har antagelig sett salen i sin fulle prakt før han vendte tilbake til Utrecht høsten 1524. Van Mander beretter at Van Scorel: "... flittig praktiserte/kopierte alle antikke saker, som bilder og ruiner, og de vakre verkene til Rafael og Michelangelo som den gang var begynt å bli anerkjent/og kopierte (arbeidet etter) flere andre

---

<sup>238</sup> I Linköpings domkirke er en altertavle i 6 deler av Maerten van Heemskerck fra ca 1540. Altertavlen betegnes som Maerten von Heemskercks viktigste arbeid, har et panel med *Oppstandelsen*, der det både er en ryggvendt kriger og en fallen soldat som kan minne om figurer i Lastmans komposisjon (fig. 68 Van Heemskercks altertavle 1953 pl.8). Altertavlen var opprinnelig i Alkmaars Laurentiuskirke, men etter billedstormen ble altertavlen solgt lokalt til en Albert Nolleman i Alkmaar som solgte den videre til Novogrod. Men under overfarten fra Holland forliste skipet med altertavlen ved østgøtakysten. Alt i 1581 kjøpte kong Johan III altertavlen og forærte den til Linköping domkirke. Lastman kan således ikke ha sett Van Heemskercks komposisjon.

<sup>239</sup> Hartt 1958, s. 43f; Golzio 1971, s. 132; Quednau 1979, s. 327ff. Sebastiano del Piombo beskriver Rafaels opprinnelige utsmykningsprogram i et brev til Michelangelo den 6. september 1520: "Li va primamente l'istoria de Costantino imperatore, come li aparse nell'aria una croce ne in fulguro, che in segno de quella l'averia vitoria: et amazò un certo re. "Da poi ne la fazata mazore una battaglia, cioè un facto d'arme, che questa dicono costoro chi la vole principiare. Dapoi ne l'altra faccia, una representatione à l'imperatore de' prisioni. Ne l'altra fazata, el preparamento de l'incendio del sangue de quei putti, che il intravengono done assai et puttini et manegoldi per amazarli, per fare el bagno de l'imperatore Costantino". For en beskrivelse av hele programmet i Sala di Costantino og Rafaels medvirkning se Quednau 1986, s. 245ff og Fehl 1993, s. 15ff..

<sup>240</sup> Quednau 19896, s. 399ff. Se mer om dette nedenfor.

mesteres verker.”<sup>241</sup> Det er rimelig å tro at Van Scorel nøye har kopiert motivene fra festsalen, det som for ettertiden har fått navnet Sala di Costantino.

I Konstantinpanelet ser vi hvordan Van Scorel har trukket på forbildene i Vatikanet. Ikke bare Giulios *Konstantinslag*, men også hvordan han støtter seg på slagscenene i Stanzene og lunettene i Loggiene. Hans repousoirfigur er en blanding av den ryggvendte skikkelsen stående overskrevet i *Konstantinslaget* (fig. 97), og de ryggvendte krigerne i *Davids kamp med Goliat* og *Josva befaler sol og måne å stå stille* i Loggiene (fig 98 og fig. 99). Maxentius’ falne soldater i forgrunnen er variasjoner over fremstillinger i *Slaget ved Ostia* i Stanza del Incendio (fig 100). Rytterne og fotsoldatene på Van Scorels bro er sitater av figurene på broen i *Slaget*, slik også Konstantin med krone til hest og rytteren på den steilende, hvite vallaken er.

Der Giulio Romanos freske er overveldende i sitt mangfold, er Van Scorel og Lastmans bilder konsentrert og fokusert på det vesentligste i historien. Ikonografisk interessant er det at historiens hovedperson, keiser Konstantin, så vel hos Van Scorel som hos Lastman, er fremstilt i en sekundær rolle. Hos Van Scorel må vi lete i en noe fjern mellomgrunn for å finne Konstantin der han rir i fremste rekke over broen med keiserkrone (fig. 101) på hodet. Hos Lastman er Konstantin rykket frem mot forgrunnen, men halvt skjult, og hvor det først og fremst er keiserkronen med laurbærkrans som skiller ham fra de øvrige stridende (fig. 102). Vanligvis er en hvit vallak et typisk keiserattributt, men både Van Scorel og Lastman bryter med denne tradisjonen når de lar rytteren på den hvite hingsten være en ukjent kavalerist.<sup>242</sup>

Bruddet med den tradisjonelle ikonografien er med på å understreke at det ikke er det historiske utfallet, men symbolikken i slaget som det er viktig å formidle. Det er ikke Konstantin som seierherre som er bildenes hovedtema, men korset som symbol på guddommelig overvinning. Som sådan føyer altertavlen i de Grote Kerk seg inn i en lang religion-politisk tradisjon. Helenalegenden som religiøst motiv har særlig hatt aktualitet i tider hvor kristendommen var i strid med eller stod ovenfor en ekstern fiende. De fleste fremstillingene vi kjenner er blitt til

---

<sup>241</sup> Hoogewerff 1923, s. 35ff, Van Mander 1995, s. 185. Van Mander forteller hvordan Van Scorel “flittig praktiserte/kopierte alle antikke saker, som bilder og ruiner, og de vakre verkene til Rafael og Michelangelo som den gang var begynt å bli anerkjent/og kopierte (arbeidet etter) flere andre mesteres verker.”

<sup>242</sup> En hvite vallak har tradisjonelt vært et attributt keiser eller konge. Rytteren i fullt firsprang på vei mot Maxentius i elven, ble derfor lenge tolket som Konstantin som forfølger sin rival. (ref. Holtrop 1991, s 28). Men i Stanzene bærer keiseren en strålekrone, som er en mer direkte herskerattributt. (fig. 47 og fig. 103), og det er slik Van Scorel – og Lastman - har kjennegitt ham.

under korstogstiden eller i forbindelse med det osmanske rikes erobringer.<sup>243</sup> Korset selv og dets historie er i seg selv et eksempel på kristendommens triumf over hedenskapen. Etter at korset på mirakuløst vis ble gjenoppdaget i Jerusalem av Helena, Konstantins mor i 326, ble det røvet av perserkongen Kosroes i 614. Men noen få år etter, under den bysantinske keiser Heraklios, ble perserriket knust og korset i 630 brakt tilbake til Jerusalem. Korslegenden er dermed et eksemplarisk forbilde til etterfølgelse for forsvarere av kristendommen.

Da Nassauene ga Van Scorel i oppdrag å lage albertavlen, var Europa og det Tysk Romerske keiserriket igjen truet av ytre fiender. Konstantinopel falt for det osmanske riket i 1453, og Sultan Suleiman den stores tropper hadde erobret Balkan, besatt store deler av Ungarn, men mislyktes i å innta Wien i 1529. De osmanske imperiets styrker stod ikke bare på Sentraleuropas dørterskel, men allerede ”i gangen”, og paven hadde ikke lyktes med å reise en felles front mot Suleiman. Europas nasjoner hadde nok med indre stridigheter, og Frankrike hadde allerede inngått allianse med Suleiman mot Karl V. Teologisk var det en uforsonlig kamp mellom de lutherske protestanter i nord og pavekirken i Roma. *Helenalegenden* får dermed også et religionspolitisk mening som motiv for Nassauenes gravkapell. Utsmykningen må sees på som et svar på tidens religiøse og politiske utfordring. Nassaufyrstene kjempet på Karl Vs side, og trusselen var ikke bare fra islam og det ottomanske riket, som både Leo X og Hadrian VI i stor grad hadde vært opptatt av å bekjempe, men også fra Luthers reformasjon i nord og Frankrikes ekspansive politikk i syd.<sup>244</sup>

En av pavestolens politiske grunnpilarer, *Constitutum Constantini*, mest kjent under betegnelsen *Konstantins gavebrev*, ble under Clemens VII utsatt for fornyet angrep. Lorenzo Vallas påvisning fra 1440 av gavebrevet som et historisk falsum,<sup>245</sup> var kjent ikke bare blant intellektuelle, men også blant lokale fyrster. Men så langt hadde det hverken fått politiske eller teologiske

---

<sup>243</sup> Van Wenzel 2003, s. 234ff. Rf. Legenden om *Det Hellige Korset*, Jesu kors, er fortalt i *Legenda Aurea*, Bok III og V. *Helenalegenden* er de deler av korslegenden som er forbundet med Konstantin og Helenas gjenoppdagelse av det hellige korset. Både Konstatins drømmesyn og seieren over Maxentius er beskrevet i *Helenalegenden*. Ref Merkelbach van Enkhuizen 1960, s. 20ff.

<sup>244</sup> Karl V var som katolikk motstander av Luther og reformasjonen. I Europa kjempet han kontinuerlig mot Frankrike og det osmanske imperium.

<sup>245</sup> Setz 1975, s. 25f, s. 90 Vallas kritikk av Konstantins gavebrev blir ofte omtalt som *avsløringer*. Men før Valla hadde allerede Nikolaus av Kusa under konsilet i Basel i 1433 fremførte innvendinger mot gavebrevets gyldighet, uten at det fikk særlig oppmerksomhet. Setz mener Valla var kjent med Nikolaus kritikk, og at han benyttet deler av Kusas synspunkter i sin argumentasjon. Vallas *De falso credita et ementia Constantini donatione* ble sirkulert i manuskrifts form. I dag foreligger 25 håndskrevne kopier av manuskriptet. Først i 1506 kom den første trykte utgaven ved.kjenner vi

konsekvenser.<sup>246</sup> Vallas kritikk ble først gang trykket av Grüninger i Strassbourg i 1506, men først ved Ulrich von Huttens utgaver av 1518 og 1519 fikk Vallas ”avsløringer” teologisk-politisk betydning. Luther brukte i 1520 Valla som kilde i et kraftig angrep på pavestolen.<sup>247</sup> Dette kan ha vært en medvirkende årsak til at Clemens VII ønsket å endre programmet for Sala di Costantino. Opprinnelig var Konstantin skikkelsen, som miles christianum og eksemplarisk forbilde for de kristne dyder tilgivelse og barmhjertighet, det gjennomgående temaet for hele utsmykningen. Programmet bestod ved siden av *Konstantins drømmesyn* (fig. 103) og *Seieren over Maxentius* (fig. 41), av *Fremføringen av fangene* og *Forberedelsene til blodbadet*.<sup>248</sup> Med Clemens VII ble fokuset i de to siste motivene dreiet fra Konstantin som *kristent eksemplum* til paven i Roma som øverste religiøse, så vel som verdslige makt. I *Konstantins dåp* (fig. 104) og *Gavebrevet* (fig. 105) er pavestolen både i religiøs og i verdslig forstand overordnet keiseren. Ved dåpen underkaster keiseren seg paven, Herrens stedfortreder på jord; og ved sin ydmyke overrekkeelse av gavebrevet viser keiseren at han bare har vært en midlertidig og situasjonsbestemt ivaretaker av den høyeste sekulære myndighet. Nå overrekkes denne myndighet igjen til sin rettmessige innehaver, paven som Guds stedfortreder på jorden. Endringen av utsmykningsprogrammet i Sala di Costantino kan derfor sees på som Clemens VIIIs tilsvar til Luthers angrep på pavestolens autoritet og krav på legitimitet som kirkens høyeste religiøse og verdslige myndighet.<sup>249</sup>

## 8 Slaget ved Ponte Milvio - Den ikonografiske tradisjon etter Lastman

### 8.1 Rubens’ *Maxentius’ nederlag*

Før vi forlater Lastmans forbilder behandlet i litteraturen, ønsker jeg å komme tilbake til Rubens’ *Maxentius nederlag*. Et motiv som riktig nok er fremstilt flere år etter Lastmans, men som komposisjonsmessig står så nær ham, at jeg finner det interessant å behandle det i denne sammenheng.

<sup>246</sup> Fubini 1996, s. 79ff. Vallas kritikk ble sirkulert i manuskripts form. I dag kjenner 25 håndskrevne kopier av manuskriptet. Fubini referer at hertugen av Milano, Filippo Maria Visconti i 1443 ovenfor Mediciene i Firenze i lys av Vallas avsløringer, skal ha uttrykt sterk tvil om Konstantin kunne ha gitt pavestolen en evigvarende verdslig myndighet. Om det overhodet skulle være tiøfelle, kunne det bare ha begrenset seg til pave Sylvesters egen pavetid.)

<sup>247</sup> Setz 1975, s. 167f. Setz siterer Luther fra hans politiske skrift: *An den christlichen Adel deutscher Nation* (1520), hvor Luther betegner pavstolens krav som ”lügen” (løgn).

<sup>248</sup> Hartt 1958, s. 44. Det opprinnelig programmet er kjent fra Sebastiano del Piombos brev til Michelangelo av 7. september 1520.

<sup>249</sup> Quednau 1979, s. 45ff. Som Quednau påpeker er denne tolkningen er i motsetning til Hartt’s vurdering (Hartt 1958, s. 45. n. 10): ”It is symptomatic of the lack of political realism in the policy of the Medici popes that they should have chosen such a scene as the *Donation of Constantine*, reviving this hoary forgery as cheerfully as if Lorenza Valla had never demolished it. “

I 1622 hadde Rubens fått i oppdrag å lage forlegg for en serie på 12 billedvev med tema *Konstantins liv* for Ludvig XIII.<sup>250</sup> Oljeskissene var Rubens forlegg for kartongene for billedvevene, som ble laget på hans verksted. Teppene ble vevet av Coman og La Plaches weveri i Paris. De syv første teppene ble i 1625 gitt i avskjedsgave av Ludvig XIII til kardinal Francesco Barberini, som i 1625 hadde vært sendemann i Paris for sin onkel Pave Urban VIII. I første omgang ble det vevet syv tepper, men denne første serien ble snere ikke fullført. I Roma ble teppevevene hengt i Palazzo Barberini sammen med 5 tepper vevet i Italia etter Pietro da Cortonas forlegg.<sup>251</sup> Rubens oljeskisser er bevart, men ingen av kartongene.<sup>252</sup>

### 8.1.1 Ikonografisk analyse

Et av motivene forestiller *Maxentius' nederlag* (1622) (fig. 106). Rubens har, ikke ulikt Lastman, bygget opp komposisjonen idet Ponte Milvio kollapser. Maxentius har allerede styrtet utfor broen, og vi ser ham idet han treffer vannflaten med ryggen først. Fortsatt holder han i tøylene til hesten, der den faller i vannet sammen med ham, mens rester fra brospennet og menn fra livgarden styrter i elven rundt dem. På broen kjemper ryttere og fotsoldater desperat for ikke å styrte utfor broen. Motivet er unikt, fordi Rubens ved siden av Lastman, er den eneste som fremstiller fellen Maxentius har latt bygge for å stoppe Konstantin. Vi kan fortsatt forestille oss hvordan Rubens mener fellen har vært konstruert. Det ene brospennet ble brutt opp og erstattet med en hevebro i tre. På brorestene til høyre ligger fortsatt stener som ble brutt opp, og vi ser restene etter hevebroen, med kjedet som skulle dras i for å utløse fellen.<sup>253</sup> Men vekten av Maxentius og hans flyktende tropper over broen fikk trekonstruksjonen til å bryte sammen. I oljeskissen styrter to ødelagte bjelker fra hevebroen ned i elven rett ved brofundamentet til venstre for Maxentius. I Tardieus speilvendte kobberstikk ser vi dette tydeligere (fig.107).<sup>254</sup> Her sees sågar detaljer som ansatsen til ”ringer i vannet”, der den første bjelken akkurat har brutt vannflaten.

Ifølge Held har Rubens sannsynligvis brukt kardinal Baronios *Annales Ecclesiastici* som litterært forlegg i arbeidet med oljeskissene til *Konstantins Liv*. Baronios kirkehistorie var i sin tid

---

<sup>250</sup> DuBon 1964, s. 5. et finnes ingen dokumentasjon på at Ludvig XIII var oppdragsgiver.

<sup>251</sup> DuBon 1964, s. 14 ff. Teppene vevet etter Da Cortonas forlegg hadde, bortsett fra ChiRo teppet andre motv enn rubens opprinneelig. Ref. DuBon for detaljer.

<sup>252</sup> Rooses 1890, s. 210ff; DuBon 1964; s. 5ff; Held 1980, s. 65f. Rubens malte opprinneelig 12 skisser som forlegg, men en av episodene *Romas triumf* ble senere byttet ut med *Konstantins død*.

<sup>253</sup> Held 1980.I, s. 74; Münch/Tacke 2007, s. 482. Kjedet er ikke med i teppevevet, men det er en interessant detalj, da forbilder for dette ikke er kjent. Inspirasjon til en slik konstruksjon må Rubens derfor ha kommet fra litterære kilder.

<sup>254</sup> Held 1980.I, s. 65. Nikolas Henri Tardieu (1674-1749)

nærmest en utømmelig litterær kilde for samtidens kunstnere<sup>255</sup> I februar 1620, knappt to år før Rubens fikk oppdraget med oljeskissene, hadde han gått til anskaffelse av alle 12 bind av Baronios kirkehistorie.<sup>256</sup> Han må ha vært godt kjent med innholdet da han i 1622 gikk i gang med skissene. Baronio skriver, ifølge Held, om hendelsene ved Ponte Milvio: ”Maxentius had tampered with a portion of the bridge to construct a trap for Constantine, The trap gave way prematurely, dropping not Constantine but Maxentius himself into the river.”<sup>257</sup> Rubens har brukt de nøkterne fakta hos Baronio til å komponere en handlingsmettet fortelling. Men også Rafael og Tizians innflytelse på hans komposisjon kommer tydelig frem. Ryttergruppen til venstre i bildet minner om ryttergruppen som vi finner til venstre i Tizians *Spoletoslag*. Her er også fremadstormende ryttere og tverrvendende hester. (fig. 108). De to soldatene som henger ned fra broen er et ekko av personen som henger etter armene i Rafaels *Brannen i Burgo* (fig. 109). Rubens har selv tegnet en studie av denne skikkelsen. (fig. 110). Interessant nok ser vi også reminisenser av Caravaggio i bildet. Bak rytteren på den steilende hesten, ser en av Maxentius menn seg forskrekket over skulderen. Holdningen er som hentet fra gutten i Caravaggios *Matteus Martyrdom* i Luigi dei Francesi i Roma (fig. 111).

Da Lastman og Rubens begge fremstiller broen med Maxentius’ skjebnesvangre felle, er det ikke unaturlig å reise spørsmålet om Lastman kan ha vært en inspirasjonskilde for Rubens’ *Maxentius’ nederlag*. Argumentasjonen må bli den samme som i forbindelse med Amasoneslaget: Rubens må i så fall ha sett Lastmans maleri da han var i Holland i 1613. De litterære kildene, som Rubens generelt er kjent for å følge i detalj, forteller at de flyktende troppene prøvde å redde seg over Tiberen på en skipsbro. De har Rubens ikke fulgt, og om han skulle ha sett Lastmans maleri, kan ryttere som styrter fra en stenbro som akkurat har kollapset, ha fascinert ham. I oljeskissen har Rubens kombinert stenbroens dekorative utseende med en felle laget i tre slik enkelte

<sup>255</sup> Cesare Baronios kirkehistorie, *Annales Ecclesiastici*, ble utgitt i 12 bind mellom 1588-1607. Verket er motreformasjonens svar på de såkalte *Magdeburger Centurien* (1559-1574), en kirkehistorie sett med reformasjonens øyne. *Magdeburger Centurien* var det første historiske verk med en inndeling etter århundrer. Baronios *Annales* fulgte samme inndeling, slik at de 12 bindene dekket 1.til 12. århundre. Baronio styrke var at han gikk kildekritisk til verks. Han hadde også tilgang til Vatikkets upubliserte arkiver, og alle oppføringer hadde henvisninger til hvor han hadde hentet materialet fra. Alt dette ga verket en egen autoritet. Det forhindret ikke kritikk fra reformatorisk hold, blant annet vedrørende hans fremstilling av Continium Constantini (Konstantins gavebrev). Erttertiden har imidlertid sett at Baronio allerede den gang mente gavebrevet måtte være et falsum, og i 12 bind, det som ble hans siste, går han tilbake på fremstillingen.

<sup>256</sup> Held 1980, s. 70. Baronios *Annales* ble trykket av Platin-Moretus i Antwerpen, et forlag Rubens hadde et langt både personlig og profesjnellet forhold til. Blant annet laget han forlegg til kobberstikk som prydet førstesiden til mange av forlagets utgivelser. Salget til Rubens er dokumentert i forlagets regnskapsjournaler, og referert i Rooses 1883c, s. 179 og 193.

<sup>257</sup> Held 1980-I, s. 74. Held nevner ikke at Baronio forteller at broen er en skipsbro. Baronio IV [*Quarta Centuria Ecclesiasticae Historiae*, Basileae 1560 (Sic!)], spl. 155: “..Maxentio... in flumine perijt, ponte rupto, quem scaphis coniunctis (uthevet av forfatter), ...Euseb. lib. 9. cap.9.” ”Maxentius .. forsvant i elven etter at broen som var laget av båter, brøt sammen, ....[kilde] Euseb. Lib. 9.cap.9”.

tekstkilder indikerer. Det er mange eksempler på at Rubens har lånt fra andre kunstnere. Men om det betyr at han også ble inspirert av Lastmans *Konstantinslag*, forblir en spekulasjon.

Ikonografien i Rubens oljeskisser er svært sjeldent beskrevet i litteraturen. Rosses har i 1890 en relativt fyldig ikonografisk gjennomgang av serien, og dertil en interessant gjennomgang av brev Rubens' agent i Paris, Peiresc, skrev til ham i forbindelse med en inspeksjon Ludvig XIII's representanter gjennomførte av de fire første kartongene.<sup>258</sup> Når det gjelder *Maxentius' nederlag*, mener Rooses at Maxentius er rytteren på broen: ”Maxentius har nådd frem til det fatale punktet, hesten hans mister feste og sklir i avgrunnen”.<sup>259</sup>

DuBon og Held har senere, ved å vise til Peirescs brev til Rubens, vist at denne rytteren ikke er Maxentius, men en av hans offiserer. Maxentius er identifisert som personen nederst i bildet, med laurbærkrans på hodet, i ferd med å treffe vannflaten med ryggen først og med ansiktet vendt mot betrakteren. Rytteren som Rooses mente var Maxentius, er en av hans offiserer slik det fremkommer av Peirescs brev til Rubens av 1. desember 1622. I brevet berømmer Peiresc Rubens for hans arkeologiske detaljer, ”spesielt er han imponert over at man kan se jernnaglene under støvlene til offiseren som følger etter Maxentius.” Det eneste motivet i Rubens 12 oljeskisser der Maxentius forekommer er i *Nederlaget*. I teppevevet, og derfor også kartongen, er rytteren på den steilende hesten den eneste der slike nagler kan sees (fig. 112). Som Held påpeker: ”no such nails can be distinguished with any clarity in the [oil-]sketch”. Hverken DuBon eller Held mener at Maxentius er rytteren på broen. Maxentius er figuren som treffer vannflaten med ryggen nederst i bildet. På hodet har han en laurbærkrans, en attributt forbeholdt en keiser.<sup>260</sup>

### **8.1.2 Rubens' *Maxentius nederlag* - Ikonografisk analyse i utstillingskatalogen Konstantin der Grosse - Trier 2007**

Med DuBons og Helds overbevisende analyse i mente er det overraskende, at det i forbindelse med Konstantin der Grosse utstillingen i Trier i 2007 settes frem en helt ny og divergerende ikonografisk analyse av av Rubens' *Maxentius' nederlag*. Analysen i Trierkatalogen er så grunnleggende forskjellig fra DuBon og Helds analyser, at jeg velger å sitere forfatterne, Münch

---

<sup>258</sup> Rooses 1890, s. 210ff. Disse brevene er det eneste bevarte eksemplet på en samtidig kunstkritikk av Rubens arbeider. Rubens svarte på kritikken, men dessverre er ikke denne korrespondansen bevart.

<sup>259</sup> Rooses 1890, s. 212: “Sur le pont, Maxence est arrivé à l'endroit fatal ; son cheval perd pied et glisse dans le gouffre.” Rooses referanse er oljeskissen i Wallace Collection i London, der er det vanskelig å se en detalj i komposisjonen som entydig henviser til at denne rytteren *ikke er* Maxentius. For dette se nedenfor.

<sup>260</sup> Ref. DuBon 1964, s. 6ff, med note 21; Held 1980.I, s. 74.



og Tackes argumentasjon i sin helhet, før jeg kommenterer den (alle uthevelser i den tyske teksten er ved undertegnede):

*Wie die Forschung einstimmig interpretiert*, ist in der Bildmitte über dem sterbenden Maxentius Konstantin der auf dem sich aufbäumenden Pferd in der Manier eines herrscherlichen Reiterstandbildes wiedergegeben. Der Kopf des Kaisers und seines Pferdes würden demnach den höchsten Punkt der Komposition bilden. Beide – Konstantin wie Maxentius – würden der Interpretation zufolge den Betrachter direkt anblicken. Auch wenn diese Deutung auf den ersten Blick plausibel erscheint, so wurde bislang nicht bemerkt, dass diese Darstellung zumindest sehr erstaunlich wäre und eine genaue Identifizierung des Reiters mit Konstantin sowie des im Fluss liegenden Kriegers als Maxentius nicht unproblematisch erscheint: hätte man den nächsten Augenblick des erbitterten Kampfes zu illustrieren, so würde Konstantin, der christliche Sieger, wohl ebenso wie seine Gegner in die Tiefe stürzen, denn wie sollte er sich auf dem sich aufbäumenden, den Kopf nach hinten reißenden Pferd, noch dazu auf einer zusammenbrechenden Brücke, halten können? Weiteres wäre ungewöhnlich: Konstantin stünde innerhalb des Bildes von seinem Heer isoliert – getrennt von seinen Männern, die ihn beschützen und in deren Mitte er kämpft; der Miles christianus wäre -folgte man der gängigen Interpretation – vielmehr inmitten der Feinde wiedergegeben. Letztendlich widerspräche die bisherige Zuordnung auch der Textquelle, nach der Maxentius, bildlich gesprochen, in seine eigene Grube fällt – in diesem Fall würde dies Konstantin geschehen.

Wenn Lösungsansätze zu diesem Problem nur Vermutungen bleiben, so kann doch festgehalten werden, dass der Reiter in der oberen Bildmitte möglicherweise nicht Konstantin – wie man bisher immer angenommen hat -, sondern Maxentius ist und zwar dargestellt in jenem Moment, bevor er durch den Fall von der Brücke in den Tod stürzen wird.<sup>261</sup>

### 8.1.3 Kritikk av Trier analysen

Münch/Tacke hevder at forskningen er *samstemt* (!) i at rytteren midt i bildet på broen er Konstantin! Et slikt utsagn burde være relativt enkelt å dokumentere. Men går vi litteraturen nærmere etter i sømmene, er det rett og slett ikke hold i en slik påstand. Ikonografien i bildet er *analysert* av noen få forskere, først og fremst Rooses, DuBon og Held.<sup>262</sup> Ingen av dem identifiserer figurene i bildet med Konstantin! Heller ikke Coolidge, som har skrevet om Konstantinserien, nevner Konstantin i sammenheng med *Maxentius' nederlag*.<sup>263</sup>

Dessverre er ikke artiklene i Trierkatalogen forsett med litteraturhenvisninger eller noter. I en vedlagt CD er referanselitteratur for de enkelte kapitler angitt, men ingen henvisninger til hvor i

---

<sup>261</sup> Münch/Tacke 2007, s. 483. Dessverre har ikke katalogartikklene kildereferanser, slik at en kildekritikk blir vanskelig å gjennomføre en kildekritisk overprøving. Dette er så meget mer beklagelig som redaktørene i omslaget hevder at “Die neusten Ergebnisse der Konstantin-Forschung werden anhand von Spitzenstücken internationaler renommierter Museen lebendig geschildert.” Jeg antar at besøkere og leseren ikke bare skal få et visuelt inntrykk, men at “die neusten Ergebnisse der Konstantin-Forschung” også skal kunne etterspores i katalogtekstene. Riktignok er det vedlagt en CD-Rom med blant annet litteraturoversikt og illustrasjoner fra de enkelte kapitlene, miker konkrete litteraturhenvisninger et meget møysommelig arbeid. Som grunnlag for sin kritikk har forfatter gått igjennom store deler av den litteraturen som vedrører katalogens behandling av dette kapitlet, samt litteratur som på egen hånd er kjent for forfatter.

<sup>262</sup> Rooses 1890, s. 212f, DuBon 1964, s. 109f, Held 1980.I, s. 74

<sup>263</sup> Coolidge 1966, s. 278

de enkelte verkene det aktuelle temaet er behandlet. Jeg kan derfor ikke bygge min kritikk på oppgitt kildemateriale. Münch/Tackes kilder kan ha vært to forfattere som er oppført i katalogens litteraturoversikt, Marc Fumaroli og Wolfgang Brassat.<sup>264</sup> Nærlesning av Fumarolis artikkel og Brassats bok viser at de begge mener Konstantin er rytteren som er iferd med å styrte ned i elven fra det ødelagte brospennet. En gjennomgang av deres argumenter for denne teorien er en kildekritisk nedslående erfaring. Brassat har to passasjer som er relevante til problemstillingen.<sup>265</sup> Den første er:

“Im Moment der Entscheidung blicken die antagonistischen zum Betrachter: Konstantin wie ein herrscherliches Reiterstandbild [uthevet av meg] auf uns herab,<sup>30</sup> während in Augenhöhe im Vordergrund Maxentius rücklings, kopfüber fällt, so daß man unmittelbar seinen entsetzten Blick konfrontiert ist.”

I fotnoten (30) viser Brassat kun til Fumaroli 1995, s. 94ff: “Die Figur des triumphierenden Konstantins geht offenbar auf ein bysantinisches Elfenbeinrelief in Louvre zurück, das bis 1625 im Besitz von Peiresc war.” (fig. 113) Her er det ingen selvstendig vurdering, men kun en gjengivelse av Fumarolis standpunkt. Brassat kunne ha gjort bedre. Han refererer nemlig i en annen sammenheng til Coolidge som i 1966 skrev en artikkel om Louis XIII og Rubens Konstantintepper.<sup>266</sup> I denne artikkelen priser Coolidge uforbeholdent DuBons grunnleggende bøker om billedvevene: “It is impossible to praise these two books [DuBon’s] too highly. This article is based on them, as indeed *all future* [min uthevelse] research on the Constantine tapestries must be.” DuBon beskriver inngående, ved hjelp av sitater fra Peirescs brev til Rubens av 1622, at rytteren, som hos Brassat fremstår som “Konstantin wie ein herrscherliches Reiterstandbild”, er “en av Maxentius offiserer”, og derfor ikke kan forstås slik Brassat hevder. DuBon nevner overhodet ikke Konstantin i sammenheng med dette motivet! Hvis Brassat har lest Coolidge’ kilde, så er det ingen spor etter det i hans verk fra 2003. DuBon er ikke engang referert i bokens litteraturliste. Man kan fristes til å tro at Brassat ikke har brydd seg med å sjekke Coolidge’ kilder overhodet. Men så ille kan det neppe være!

Så langt Brassat, men Fumaroli gjør det ikke stort bedre. I sin ikonografiske analyse av Rubens’ *Maxentius nederlag* viser han til, ved siden av tekstkilder og billedtradisjonen fra Trajansøylen, Konstantinbuen og Sala di Costantino, til en bysantinske elfenben relieff fra første halvdel av 6.

---

<sup>264</sup> Fumaroli 1995, s. 89-102 og Brassat 2003, s. 240-25. Jeg har vært i skriftelig kontakt med Münch og bedt om å få oppgitt hvilke forfattere som står for ryttertolkningen de referer til, men jeg fikk ikke svar på hvem som hadde vært deres kilder. Jeg har imidlertid gått igjennom alle verkene som er refert, og kun funnet henvisning som kan støtte deres påstander i de to nevnte verkene. Jeg bygger derfor mine kommentarer på egen tolkning av nevnte forfatteres tekster.

<sup>265</sup> Brassat 2003, s. 241

<sup>266</sup> Brassat 2003, s. 242

århundre, hvor hovedbildet, en rytter på en steilende hest, er blitt tolket som Konstantin.<sup>267</sup>

Fumaroli stadfester ikke, men spør: “Could this precious relief, in Peiresc’s own collection until 1625 and now in the Louvre, have been the prototype for the figure of Constantine in Rubens’ Battle of the Milvian Bridge tapestry ... ?” Han fortsetter med å gi en tolkning av rytteren som han betegner “the startled emperor”, til han avslutter med et retorisk spørsmål: “What model could be more appropriate, to the learned and philologically concious artist [Rubens], than his friend’s ivory which was thought to have been carved not long after the sacred vision [of Constantine] itself? Og her slutter Fumaroli denne overlegningen.<sup>268</sup>

Siden Fumaroli kun stiller spørsmål, hvor er det da han har trått feil? Etter min mening tidligere i artikkelen, hvor han ikke bare henviser til DuBons grunnleggende verk, men spesielt til det faktum at: “On that occassion [ved inspeksjonen av kartongene], with *complete knowledge* [uthevet av meg] of the erudite program devised mainly by Rubens, Peiresc explained the iconography of each scene to the experts of both the king and the queen mother.<sup>12</sup>” I note 12 henviser han så til DuBon: “On this see Dubon (sic) 1964, 5-12, with accurate transcription of the documents.” Og det er her unnlåtelsessynden etter min mening ligger. Når han senere fremsetter sitt eget forslag om at den steilende rytter midt på broen forestiller Konstantin, så nevner han overhodet ikke at DuBon (og Held) har en helt annen forståelse av hvem denne rytteren er. En forståelse som ikke baseres seg på høyttenkning, slik Fumarolis forslag kan virke som, men på en nærlesing av Peiresc egen beskrivelse av hendelsen i sitt brev til Rubens, der han rapporterer om inspeksjonen av kartongene, og at han har forklart de besøkende ikonografien i kartongene slik Rubens har forklart ham det. Det interessant, eller nedslående her, er at Fumaroli understreker at Peiresc har *complete knowledge* om programmet, men viser ikke til hva Peiresc har fortalt inspektørene ei heller at Peiresc ikke nevner Maxentius i forbindelse med dette motivet. Han gir derved inntrykk av at hans eget forslag kan være i tråd med Peirescs forklaringer, noe den dokumenterte korrespondansen viser at det slett ikke er.<sup>269</sup> Fumaroli unnlater å nevne at DuBon har tolket Peiresc beskrivelse dit hen, at rytteren som er iferd med å styrte i avgrunnen, er en av Maxentius offiserer, og ikke Konstantin.<sup>270</sup> Jeg finner denne unnlåtelsen kildekritisk klanderverdig, og på prinsipielt grunnlag kan man stille spørsmål om det etiske ved en slik kildepraktisering. I alle fall ser det ut som Brassat i 2003 har falt for Fumarolis besnærende, men udokumenterte høyttenkning og tvilsomme kildebruk, slik Münch/Tackes i

---

<sup>267</sup> Cutler 1991, s. 338f

<sup>268</sup> Fumaroli 1995, s. 92

<sup>269</sup> DuBon 1964, s. 6

<sup>270</sup> Fumaroli s. 100, n. 9.

2007 også ser ut til å ha gjort. I stedet for å gjøre Fumarolis høyttenkning til gjenstand for en kritisk analyse, støtter de den ubetinget, når de hevder at tolkningen av den steilende rytteren som Konstantin, er et faktum alle (!) forskere er enig i. Som vi har sett, stemmer denne påstanden overhodet ikke.

Münch/Tacke fortsetter sin redegjørelse med å fastlå at Konstantin og hans hest straks vil falle blant fienden. Igjen trekker de andre forskere uberettiget og udokumentert inn i argumentasjonen: ”følger man den allment aksepterte tolkningen [at rytteren er Konstantin] – så vil Miles Christianus [Kristi stridsmann] være fremstilt midt blant fienden.” Forfatterne ser nå ut til å få betenknings. De fornemmer visst at deres ikonografiske analyse er i vanskeligheter, for de fastslår at en slik tolkning vil være i strid med tekstkildene, ”som beretter at Maxentius ... går i sin egen felle, mens det nå ville være Konstantin som går i den.”

For å redde seg ut av det som nå må forekomme som en uholdbar hypotese, foreslår de, atter igjen under feilaktig henvisning til andre forskere: ”at rytteren i øvre midtre bilde del muligens ikke er Konstantin - *som man hittil alltid har antatt* [min uthevelse] - men Maxentius fremstilt rett før han styrter fra broen og i døden.” Münch/Tacke er her tilbake til Roeses’ tolkning fra 1890. Men som vi har sett blir dette en ny feiltolkning. Peirescs begeistring for de arkeologiske detaljene i kartongene, slik han beretter om i sitt brev til Rubens 1. desember 1622, gjør at ettertiden entydig kan identifisere denne rytteren, ikke som Maxentius, men som en av hans offiserer. Maxentius selv har allerede styrtet fra broen, og Rubens har fremstilt ham i det øyeblikket han treffer vannflaten. Laurbærkransen på hodet – en velkjent keiserattributt - identifiserer ham som Maxentius.<sup>271</sup>

En kildekritisk gjennomgang viser altså at det er rom for å reformulere Münch/Tackes påstand til en mer korrekt sådan: ”Forskningen er *ikke* samstemt i at rytteren på bildet er Konstantin.” Münch/Tackes motivanalyse faller dermed på en feiltolkning av selve hovedpremisen, først og fremst fordi de selv neppe kan ha gjennomført en forsvarlig kildekritikk. Den intetanende leser blir presentert med en oppkonstruert analyse uten substans. Münch/Tacke hevder ”Konstantin”

---

<sup>271</sup> DuBon 1964, s. 110; Held 1980.I, s. 74. Peiresc er et meget interessant tidsvitne, som det er all grunn å feste tillit til. I sitt brev til Rubens om inspeksjonen av kartongene skriver han: ”Jeg ville ikke avlså invitasjonen til å være tilstede [ved inspeksjonen] og min tilstedeværelse var ikke bortkastet. De [Rubens] har skrevet til meg og forklart temaene, mens de andre kun visste at det generelle temaet var fra Konstantins liv. Jeg kunne derfor forklare hver komposisjon for dem.” Når Peiresc deretter forteller Rubens at alle hadde beundret de arkeologiske detaljene og måten Rubens hadde fremstilt disse på, og at han selv spesielt hadde beundret ”jernnaglens i støvlene, som jeg så under føttene til en rytter som følger etter Maxentius,” da kan vi med stor sannsynlighet slutte at Peiresc hadde denne informasjonen fra Rubens selv.

og Maxentius ser ut av bildet, fordi de begge er keisere. Forfatterne ser ut til å bruke analogien med selvportrettet i komposisjonen, hvor kunstneren identifiserer seg selv ved å se ut av bildet. Men her er det intet selvportrett av Rubens. Vi står ovenfor et tradisjonelt kunstnerisk virkemiddel, der fremstilling av personer som ser ut av bildet, bidrar til å trekke betrakterens blikk og oppmerksomhet inn i motivet.

Som min kildekritikk har påpekt, Munch/Taskes ikonografiske analyse er uten hold i underliggende dokumenterte tekstkildene, og skal følgelig avises. Antagelig er det en tekstkritisk lærdom å trekke av denne kildekritiske historien: Hvis en vitenskapelig forfatter, uten kildeangivelse, henviser til at “alle” forskere er samstemt om et problemkompleks, ja så kan man være rimelig sikker på at slikt ikke er tilfelle, og aktsomhet påkrevet i videre lesning av analysen. Gjentas denne påstanden flere ganger, da er den *største* aktsomhet påkrevet i videre lesing.

## 8.2 Charles Le Brun

*Slaget ved Ponte Milvio* fortsatte å være et relativt sjeldent motiv i kunsthistorien. I en periode var slagbilder generelt populære, men da først og fremst som fremstillinger av mindre trefninger og ikke spesielt historisk viktige slag, selv om det også er eksempler på dette.<sup>272</sup> Som motiv representerer *Konstantinslaget* begivenheter som i historisk lys blir sett på som veiskiller, så vel religiøst som politisk, og motivet står således i en særstilling blant slagmotivene. Ikke hvilken som helst kunstinteressert kunde har ønsket seg et slikt motiv. Historisk har de kjente oppdragsgivere for motivet da også vært kirken eller personer som kan identifiseres med statsmakten.

I 1660 fikk Charles le Brun i oppdrag av Frankrikes statsminister, kardinal Mazarin å lage utkast til to kartonger for en serie billedvev over *Konstantins liv*. Billedvevene var muligens tiltenkt Ludvig XIV. Kardinalen døde året etter og teppene ble ikke vevet.<sup>273</sup> Men Le Bruns utkast til *Konstantinslaget* er ikonografisk meget interessant. I en overmåtig frodig rytterslagskomposisjon viser Le Brun en herlig blanding av sitater og lån fra så vel Rafael som Rubens' arbeider (fig 114). Le Brun har hentet Maxentius felle på broen fra Rubens *Maxentius nederlag*, men hevebroen er lengre enn hos Rubens. Fundamentet for det ødelagte brospennet sees til venstre i tegningen. Hevebroen har kollapset, hester kastes opp i luften og ryttere styrter i elven. Flyktende ryttere som prøver å krysse elven, blir nedkjempet av Konstantins menn. Konstantin selv jager i først rekke blant forfølgerne over broen. Figuren er hentet direkte fra Rafaels *Heliodore jages ut*

<sup>272</sup> Van Maarseveen/Kersten 1998 behandler krigs- og stridsbilder i nederlandsk kunst i perioden 1621- 1648.

<sup>273</sup> Thuillier 1963, s. 69. Det er kun en uferdig skisse av Le Bruns utkast som er bevart.

av templet (fig. 115) i Stanzene i Vatikanet, og *Anneas gruppen* fremme til venstre i skissen er hentet fra Rafaels *Brannen i Burgo* (fig. 109). Fra Rubens *Amasoneslag* (fig. 33) i München har Le Brun lånt gruppen med amasonen som galopperer av sted med et avhugget hode hevet i triumf fremfor seg, samt rytterne som forfølger fienden med sverdet klar til hugg. Hestene på broen, som blir katapultert opp av fellen som er utløst, minner om hestene i Rubens hestestudie i kopien i Hamburg (fig. 116). Maxentiusfiguren fra Rafaels freske i Vatikanet er gjentatt i flere versjoner i skissen, likeså fotsoldatene som ligger drept ved elvebredden. Når man ser frodigheten i Le Bruns uferdige skisse, kan man virkelig beklage at motivet ikke ble vevet.

### 8.3 Johannes Lingelbach

I Lastmansammenheng er Johannes Lingelbach (1622-1674) en nærmest ubeskrevet kunstner. Han var født i Tyskland, men foreldrene flyttet til Amsterdam da han var 12 år. Vi vet ikke hvem som var hans læremester,<sup>274</sup> men etter endt utdanning, dro han i 1642 på vandringsår til Paris og siden Roma, hvor han var mellom 1644 og 1650. Han er best kjent for motiver med travle italienske piazzaer (fig. 117) og havnescener med et mylder av folk fra forskjellige nasjonaliteter (fig. 118). Lingelbach malte enkelte slagscener (fig. 119), og han er kjent for å ha malt figurer i andre kunstners landskapsmotiver, blant annet for Gerrit Uylenburgh.<sup>275</sup> At han også har malt to motiver over *Konstantinslaget* har helt til det siste, vært ukjent for andre enn spesielt interesserte. Men i forbindelse med Konstantin der Grosse utstillingen i Trier i 2007 var begge disse verkene utstilt.<sup>276</sup>

Lingelbachs befatning med *Konstantinslaget* er unikt. Han er ikke bare den eneste som har malt to versjoner av motivet, det ene tidlig på 1650-tallet (fig. 120) og det andre i 1673 (fig. 121), men også den eneste bortsett fra Rubens, som fremstiller motivet med en sammenstyrtende bro og ryttere som stuper utfor broen slik som Lastman.<sup>277</sup> I det tidlige motivet er den sammenstyrtede broen et sekundært element i mellomgrunnen. Mens den i 1673 versjonen på en helt annen måte fanger betrakterens interesse. Og rytteren som styrter ned fra broen er nesten å oppfatte som et sitat fra Lastmans motiv, slik at det blir vanskelig å ikke forestille seg at Lingelbach for dette partiet har hentet sterke impulser fra Lastman. Men komposisjonene som sådanne har først og fremst sterke rafaelske kjennetegn.

---

<sup>274</sup> Mai 1991, s. 212; Houbraken 1970, s. 221

<sup>275</sup> Lammertse 2006, s. 214, n. 50

<sup>276</sup> Selv om Lingelbach er behørlig omtalt i litteraturen, glimrer omtale av hans *Konstantinslag* med sitt fravær. Den første versjonen (se nedenfor for kronologi) har av historiske årsaker forståelig nok ikke vært tilgjengelig for omtale. Den siste har vært i tysk offentlig samling i lengre tid, men kun blitt omtalt i Burg-Wegeners upubliserte dissertasjon fra 1976 (Ref. Dekiert 207). Denne har desverre jeg ikke hatt tilgang til.

<sup>277</sup> Lingelbachs første motiv er også tidligere en LeBrauns uferdige utkast.

### 8.3.1 Lingelbachs Ponte Milvio slag fra ca. 1650

Det er usikkert om Lingelbach malte den første versjonen mens han fortsatt var i Italia, eller om det ble malt etter at han kom tilbake til Amsterdam.<sup>278</sup> Komposisjonen er bygget opp som Rafaels freske i Vatikanet (fig. 41 - freske i SdC). En slagscene som dekker hele nedre halvdel av bildet, med en høy, lys himmel og Ponte Milvio, med borgtårnet, som strekker seg over halve billedflaten i mellomgrunnen.<sup>279</sup> Lingelbachs lyssetting fremhever Konstantin som den sentrale skikkelsen i slaget, fulgt av hornblåsere og standardbærere med labarum, kors og den romerske ørnen som fanemerker. De diffuse, brunlige fargene som resten av slagfeltet er innhyllet i, er med å forsterke virkningen av lyssetningen av enkelte episoder i slaget, der Konstantins styrker stormer frem eller gjør det av med fienden. Maxentius tropper flykter over broen, som har brutt sammen, og de første ryttere og fotsoldater styrter i Tiberen. Men Lingelbach har ikke bare hentet inspirasjon fra Sala di Costantino. Han har tydeligvis vært på Kapitol og i Laterankirkens dåpskapell. Maxentius' kriger som faller hodestups ned fra broen er ikke bare inspirert av Lastman, men av Lauretis figur som styrter ned fra broen i *Cocles forsvarer Ponte Sublico* (fig. 45 Laureti Ponte Sublico).<sup>280</sup> Maxentius selv som er i ferd med å møte drukningsdøden, der han overskrevs på sin hest hever begge armene i været, er inspirert av Andrea Camasseis (1602-1649) Ponte Milvio freske i Laterankirkens dåpskapell (fig. 122).<sup>281</sup> Maleriutsmykningen i Battistero Lateranese under pave Urban VIII (1623-1644) var den siste av pavekirkens store motreformatoriske Konstantinsyklus i Roma. Den første startet allerede med Clemens VII i 1523, da motivene for de to siste scenene i Sala di Costantino ble endret fra Rafaels eksemplariske Konstantinscener til motiver der pavenstolen var i fokus, og til de ble avsluttet med Urban VIII's dekorasjoner i Laterankirkens dåpskapell mellom ca 1630 og 1644.<sup>282</sup>

Detaljen med broen som kollapse vitner om Lastman som forlegg, men fortsatt er det inntrykket fra Rafael som bestemmer komposisjonens helhetsinntrykk. Hvis bildet ble malt mens han fortsatt var i Roma, kan han ha sett Lastmans *Konstantinslag* eller en studie av det før han dro fra

---

<sup>278</sup> Bauerfeld 2007, Kat.nr. III.9.8; <http://www.oltreconfine.de/Aprile99/main5.5.htm> 01.10.2007. Bauerfeld skriver at bildet ble malt rett etter at Lingelbach var tilbake i Amsterdam., mens italienske kilder sier at bildet ble malt da han oppholdt seg i Italia. Et moment som tilsier det siste, var at bildet var i Colonna galleriets samlinger før det ble kjøpt av Galleria Nazionale i Palazzo Barberini i Roma. Er bildet malt i Italia er det ikke utenkelig at kardinal Girolamo Colonna (1604-1666), som var Colonna galleriets grunnlegger, eller en annen av familien, kan ha vært oppdragsgiver. Colonna familien ville således kunne måle seg med Barberini'ene som hadde Rubens billedvev av *Konstantinslaget* og Vatikanet med dets storslåtte freske.

<sup>279</sup> Lingelbach har fremstilt Ponte Milvio slik den fremsto i hans samtid, og som kommer nær opptil Jan Boths (1618-1652) kobberstikk fra samme tid (fig. 60)

<sup>280</sup> Lastman kan og ha hentet inspirasjon fra Lauretis freske i Sala dei Capitani i Palazzo Conservatori på Kapitolhøyden.

<sup>281</sup> Schiavo 1969, nest siste illustrasjon.;

<sup>282</sup> Epp 1988, s. 96ff Epp har i sin bok en grundig gjennomgang av alle pavelige Konstantinsyklus fra 1520 til 1644.

Amsterdam i 1642.<sup>283</sup> Men da han tilbrakte de første to vandreår i Paris, er det mulig han har sett Rubens billedvev eller kartongen for teppet der.

### **8.3.1.1 Konstantins seier som et politisk propangdabilde på 1900-tallet**

Lingelbachs bilde fra 1650-tallet har en interessant moderne historie. I 1908 ble bildet utlånt av Gallerie Nazionale i Palazzo Barberini i Roma til den italienske ambassade i Berlin. Der trodde man det hadde gått tapt da ambassaden ble truffet under bombingene i 1944. Men i krigens sluttdager kom britiske tropper over maleriet i Berlin. De tok bildet med til Osnabrück, hvor det i 1948 ble restaurert. Bildet hang i regimentets messe og ble med til Wesendorf da regimentet flyttet dit. I 1953 ble regimentet overført til Malaysia og bildet endte opp i slott Gifhorn. Etter restaurering av slottet i 1983 fikk maleriet plass i slottets riddersal, nå som et *Alexanderslag* av Lingelbach. I 1995 utga de italienske myndigheter en katalog: ”Tapte kunstverk. Oversikt over kunst i italiensk eie som er kommet på avveie i løpet av 2. verdenskrig.” På basis av katalogen kunne det fastslås at maleriet i Gifhorn var det tapte *Konstantinslaget* av Lingelbach. I 1999 kom maleriet tilbake til Galleria Nazionale d’Arte Antica i Palazzo Barberini i Roma.<sup>284</sup>

### **8.3.2 Lingelbachs Ponte Milvio slag fra 1673**

Den andre versjonen av *Slaget ved Ponte Milvio* (1673), nå i Alte Pinakothek München, malte Lingelbach sent i sin karriere (fig. 121), og han har nå lent seg langt mer mot Lastmans komposisjon. Motivet har modnet i hans bevissthet. Det er ikke lenger det store breddeformat som er viktig. Komposisjonen er blitt tettere, og broen, med brospennet som har kollapset, er trukket frem i billedplanet og forbinder kamphandlingene i mellomgrunnen med scenene i forgrunnen. Rytterne som styrter ned fra broen, og Konstantins tropper som forfølger fienden utover broen, er nærmest sitater fra Lastmans bilde.<sup>285</sup> Men Lingelbach har beholdt mange rafaelske elementer. Maxentius med keiserkrone som er i ferd med å drukne i Tiberen, er et sitat fra Rafaels freske. Lingelbach bruker lyset til å fokusere på de to motstandere. Maxentius med keiserkrone ser ut til å besverge Konstantin der han desperat kjemper mot drukningsdøden. Mens Konstantin allerede står frem som seierherre, der han høyt til hest, omgitt av hornblåsere og fanebærere, nærmest skrider frem over slagfeltet. I forgrunnen bekjemper Konstantins tropper de siste som prøver å unnsnippe over elven. Lingelbach har på en elegant måte forent det storslåtte i Rafaels komposisjon med det dramatiske i Lastmans. Maleriet er laget som en pendant til et

---

<sup>283</sup> Lammertse, 2006, s. 214

<sup>284</sup> Bauerfeld 2007, Kat.nr. III.9.8; Owen 2001 (Pdf-Lenke); Morezzi 1995, s. 124 “La composizione imita quella di Raffaello nelle Stanze vaticane.”

<sup>285</sup> Da Lingelbach kom tilbake til Amsterdam bodde han først i ”Labyrinten” (Het Doolhof) og fra 1662 i Reestraat nr. 4, begge steder ikke lang fra Uylenburghs kunsthandel, der Lastmans bilde kan ha vært utstilt. Ref. Dudok van Heel 2006, s.217;



*Sjøslag mellom kristne og tyrkere* også i Alte Pinakothek. Billedparet føyer seg inn i en tradisjon av religionspolitiske Konstantinfremstillinger, som fremhever hvordan kristendommen gjennom århundrene har triumferert i kampen om den sanne lære.<sup>286</sup>

### 8.3.3 Johannes Lingelbach og Jürgen Ovens

Det lastmanske uttrykket i Lingelbachs maleri kan skyldes mer enn et overfladisk kjennskap til Lastmans komposisjon. Jürgen Ovens kjøpte trolig Lastmans maleri fra Gerrit Uylenburgh i 1662, på et tidspunkt han også bodde hos ham i huset Govaert Flinck engang eide. I Amsterdam hadde Lingelbach nære forbindelser med Jürgen Ovens, og han og Jürgen Ovens familie har stått hverandre nær. 12. september 1662 var Johannes Lingelbachs hustru vitne da Jürgen Ovens sønn, Jorgian ble døpt i “De Lutherske Kerk” i Amsterdam. Kort etter 16. januar 1663 var Jürgen Ovens vitne ved dåpen til en av Johannes Lingelbachs barns i den samme kirken. Som “tyskere og lutheranere” i Amsterdam var Lingelbach og Ovens temmelig sikkert også nære venner, ikke bare omgangsvenner. Kanskje arbeidet de begge også hos Uylenburgh. I Uylenburghs konkursbo fra 1675 er det oppført et ”Landskap av meg og Lingelbach”, og i Pieter Six den yngres dødsbo fra 1704 et ”Fire årstider av Uylenburgh med staffasje ved Lingelbach”.<sup>287</sup> Lingelbach var også en av Uylenburghs vitner da kurfyrst Friedrich Wilhelm av Brandenburg i 1672 ønsket å heve et større innkjøp av italiensk kunst, som Uylenburgh hadde solgt ham som originaler, men som ved ankomst Berlin var blitt vurdert som kopier.<sup>288</sup> Hvis Uylenburgh tidlig i denne perioden hadde Lastmans *Konstantinslag* i sin kunsthandel, er det rimelig å anta at Lingelbach den gang ble godt kjent med maleriet. Med de nære kontaktene mellom Lingelbach og Ovens kan man og spekulere i om ikke Lingelbach var adressaten for Ovens brev av 6. september 1662, der han [lykksalig] skriver at ”nå er [jeg] eier av det vakreste Lastmanbildet i landet.”<sup>289</sup> Vel halvåret etter reiste Ovens med familien tilbake til Slesvig. Lingelbach, som alt hadde laget en versjon av *Ponte Milvio slaget*, kan ha benyttet anledning til å lage en detaljert skisse av Lastmans maleri, om han ikke da hadde gjort det lenge tidligere.

### 8.3.4 Lingelbach - Kunstneren bak tegning i Göttingen?

Tegningen i Göttingen har frapperende likheter med Lastmans komposisjon. På stilistisk grunnlag er det vanskelig å foreslå hvem som kan være kunstneren bak tegningen. Bortsett fra troppene med lanser på den sammenstyrtende broen og de fallende rytterne har tegningen lite til

---

<sup>286</sup> Dekiert 2007, tekst til CD kat. nr. III.10.9. Jeg har ikke funnet kopi av bildet, men det er beskrevet som *Sjøslag mellom kristne og tyrkere*. .

<sup>287</sup> Lammertse 2006, s. 214

<sup>288</sup> Ref. Lammertse 2006, s. 79ff for en meget interessant gjennomgang av saken mellom kurfyrst Friedrich Wilhelm og Gerrit Uylenburgh.

<sup>289</sup> Se kapittelet om Jürgen Ovens over

felles med Lastmans motiver. I så måte har den mer til felles med Lingelbachs fra 1673, eller Tizians tapte *Slaget ved Spoleto* (fig. 108). Men hos Tizian er det som vi vet ingen sammenstyrtende bro. Faktisk er det ingen andre eksempler enn Lingelbachs som viser et like høyt brospenn som tegningen i Göttingen. Speilvender vi tegningen (fig. 124) ser vi at tegningen gjerne kunne være en foreløpig utkast til Lingelbachs 1673 komposisjon, hvor kunstneren kan ha tatt med kjente motivelementer fra Vasaris utsmykninger i Palazzo Vecchio i Firenze (fig. 66 Vasari Palazzo Vecchio ryttere i nederste kvadrant i Göttingen tegningen). En gjennomgang av noen av Lingelbachs kjente tegninger, viser at en tilskrivning til ham på et, riktignok noe tynt, stilistisk grunnlag kan være mulig. Dateringen av tegningen vil i så fall ikke være 1600-1650, men ca 1670.

## 9 Lastmans kjente oppdragsgivere

Allerede Freise fremholdte at nøkkelen til forståelsen av Lastmans *Konstantinslag* kunne ligge i påvisningen av maleriets oppdragsgiver. Döring er inne på det samme når han i forbindelsen med anmeldelsen av katalogen til Lastmanutstillingen i 1991 omtaler bildet som utstillingens *Pièce de résistance*, men savner en diskusjon om billedets funksjon og oppdragsgiver. Særlig sett i lys av at bildet muligens kan føres tilbake til en offentlig oppdragsgiver som kan ha hatt politiske motiver bak oppdraget.<sup>290</sup> Litteraturen har siden tatt opp det politiske spørsmålet ved flere anledninger, sist Dudok van Heel i 2006,<sup>291</sup> men diskusjonen har ikke bidratt til å belyse spørsmålet om *hvem* denne oppdragsgiveren kunne være. For å nærme seg denne problemstillingen, vil det være nyttig å belyse konteksten rundt de to eneste tilfellene i Lastmans oeuvre der vi faktisk vet noe om Lastmans oppdragsgiver. En grundig analyse av disse forholdene vil kunne bidra til en refleksjon rundt en mulig identifikasjon av en oppdragsgiver for *Slaget ved Ponte Milvio*.

De to oppdragene som er kjent har begge, på vår sin måte, hatt betydningsfulle oppdragsgivere, slik at vi kan gå ut i fra at begge har vært med på å underbygge Lastmans ry som Amsterdams mest betydelige historiemaler. I 1611 (?) lagde han et forlegg for et glassmaleri som Amsterdams gull- og sølvsmedslaug skulle donere til det første, nybyggede protestantiske kirkebygget i Nederland, Zuiderkerk i Amsterdam (fig. 125); og i 1619 malte han tre av i alt 23 malerier som skulle leveres til Christian IVs private kapell på Frederiksborg slott, kongens nybyggede renessanseslott ved Hillerød på Nord-Sjælland.<sup>292</sup>

<sup>290</sup> Freise 1911, s. 125; Döring 1992, s. 471 og 476; Höper 1990, s. 196

<sup>291</sup> Se mer om dette nedenfor.

<sup>292</sup>Tümpel/Schatborn 1991, s. 12f

## 9.1 Glassmaleriene i Zuiderkerk i Amsterdam

Etter 30 år med protestantisme og sterkt økende befolkning, først og fremst på grunn av immigrasjonen fra syd, var det ved overgangen til det 17. århundre akutt behov for nye kirkebygg. Etter påtrykk fra de reformerte menighetene besluttet ”de vroedschap” (”bystyret”) i Amsterdam 15. mai 1602 å gå til anskaffelse av tomt for et nytt, protestantisk kirkebygg, og i juli året etter kunne grunnstenen nedlegges. Stadsbyggemester Hendrick de Keyser (1565.1642) skulle være kirkens arkitekt og leder for arbeidet, som skulle ble en gotisk inspirert, treskipet basilika uten transept og kor ((fig. 126). Men det tok ennå mange år og mye stridigheter innen selve byggingen kunne starte. Først i 1607 var stridighetene bilagt, og byggearbeidet kunne komme i gang. I 1611 var arbeidet kommet så langt at kirken, 1. pinsedag kunne vigsles, og den første reformerte gudstjeneste avholdes i en egen, nybygget kirke.<sup>293</sup> Årsaken til den lange byggetiden var ikke bare interne stridigheter alene, men også den anstrengte økonomiske situasjonen som krigen med Spania påførte de nordlige provinsene. For å lette situasjonen tilbød byens 15 laug, som ved reformasjon hadde mistet sine kapeller i byens kirker, å donere glassmalerier til de store vinduene i kirken.<sup>294</sup> Et tilbud kirkerådet aksepterte, og som byens admiralitet sluttet seg til ved å gi det 16. vinduet. Slik fikk det reformerte Amsterdam, på tross av det kalvinistiske billedforbudet, en nybygget protestantisk kirke dekorert med 16 store glassmalerier.<sup>295</sup> Kirken stod endelig ferdig i 1614. Det stod lenge strid om glassmaleriene, og i desember 1658 besluttet kirkerådet å fjerne dem, angivelig fordi glassmaleriene gjorde kirkerommet for mørkt. Men ifølge Dudok van Heel, mer sannsynlig etter ønske fra ortodokse kalvinister i kirkerådet.<sup>296</sup> Glassmaleriene er siden forsvunnet, og ved siden gullsmedlaugets bidrag er kun David Vinckbooms forlegg, *Moses ved den brennende busken*, for skomakerlaugets vindu bevart (fig. 127).<sup>297</sup> I tillegg har Dudok van Heel nylig påvist at Pieter Isaacsz laget forlegget for kjøpmannlaugets glassmaleri, *Kroningen av Justitia med Injustitia som bivåner*, men forlegget er ikke bevart.<sup>298</sup>

---

<sup>293</sup> Bom/Enschede 1911, s. 1ff.

<sup>294</sup> Før Før reformasjonen hadde laugene en sterk tilknytning til kirken. De hadde plikt til å holde et kapell med alter og utsmykning i en av byens to hovedkirker. Kapellet fungerte også som sosialt møtested for laugets medlemmer. Ref. Den Blaauwen 1979, s. XXXI (“31”); Bom/Enschede 1911, s.19f

<sup>295</sup> Ter Molen 1978, s. 65; Manuth 1989, s. 749. Admiralitets glassmaleri viste slaget ved Gibraltar 1607 mellom den nederlandske og spanske flåte. Nederlenderne vant en knusende seier. Alle 21 spanske krigskip ble ødelagt og 4000 mann drept. Nederland mistet ingen av sine 26 skip. Seieren ga grunnlaget for forhandlingene som i 1609 førte til avtale om 12 års våpenhvile. Tegninger av glassmaleriet er i dag ikke kjent. Ter Molen 1978, s. 65.

<sup>296</sup> Tümpel/Schatborn 1991 s. 150f; Dudok van Heel 2006, s. 22.

<sup>297</sup> Schapelhouman 1993, s. 571

<sup>298</sup> Dodok van Heel 2007a, s. 81. *De Kraamersgilde*, kjøpmannslaugets glassmaleri var for det største vinduet på sydsiden av kirken, og Pieter Isaacs fikk betalt 300 f for arbeidet i 1611. Vinduet inkludert glasskunstnerens arbeid kostet kjøpmannslauget den stolte sum av 1088 f.

### 9.1.1 Lastmans forlegg for gullsmedlaugets glassmaleri

Identifisering av Lastman som kunstneren bak gullsmedlaugets bidrag har en interessant forhistorie. Berliner Kupferstichkabinett har i sine samlinger en skisse for et glassmaleri, der kunstneren frem til 1931 var ukjent. I museets katalog over nederlandske tegninger fra 1930 var kunstneren angitt som ”anonym, nederlandsk Elsheimer efterfølger”. Året etter kunne Lugt, ved hjelp av teksten i tegningen og tegningens form identifisere motivet som et forlegg til et av glassmaleriene i Zuiderkerk. Neurdenburg foreslo på stilistisk grunnlag at tegningen skulle tilskrives Lastman, noe Lugt sluttet seg til.<sup>299</sup> I 1952/53 gjennomførte K. Bauch en mer motivorientert analyse, hvor han uten forbehold tilskrev skissen Lastman.<sup>300</sup> I 1955 kjøper Collection Frits Lugt, Paris et maleri av Thomas de Keyser fra en kunsthandler i London. Bildet har inntil da vært i privat eie, og kun omtalt i litteraturen én gang, men da under en annen tittel og ved en ukjent kunstner.<sup>301</sup> I 1975 bemerker Werner Somowski at De Keyser i sin signatur av maleriet har tilegnet komposisjonen til Lastman: ”PLasman Inventor./ TDKeyser Pinxit.1660”, hvilket ifølge Sumowski dokumenterer at De Keyser maleri er en kopi av Lastmans tapte blyglassvindu i Zuiderkerk, *Kong Kyros returnerer templets hellige kar til jødene* (fig. 128). Neurdenburg/Lugt og Bauchs stil- og motivmessige tilskrivningene av skissen til Lastman, er dermed ifølge Sumowski, blitt bekreftet av De Keyser egen påtegning. Med få unntak er Lastmans skisse og De Keyser maleri i overensstemmelse med hverandre.<sup>302</sup>

Teksten i Lastmans bevarte skisse: *Kyros beordrer jødene å bygge et hus for Herren/ Gullsmedene ærer her guds kirke/MDCXI*, hentyder direkte til Amsterdams gull- og sølvsmedslag som giver av blyglassvindet, og derved også at lauget var Lastmans oppdragsgiver. Pieter Lastmans eldste bror, Seger Pietersz Koninck var en av laugets mangeårige tillitsmenn, han ble 1.12.1611 valgt til oldermann for 1612, og var dermed trolig medvirkende til at Lastman fikk oppdraget.<sup>303</sup> Før reformasjonen ville et naturlig motiv for en slik donasjon være en scene med gullsmedslaugets beskytter, St. Eligius, som hovedtema. Men etter reformasjonen, i en nybygd protestantisk kirke, ville en helgenfremstilling være utenkelig.<sup>304</sup> I den nye reformerte

<sup>299</sup> Lugt 1931, s. 79f. Inv. nr. 3793. Lavert pennetegning med brunt blekk, 38,3 x 18,2 cm

<sup>300</sup> Bauch 1952/53 s. 225f; Sumowski 1975, s. 178, n. 17

<sup>301</sup> R. Oldenbourg 1911, s. 80 gjengitt hos Sumowski 1975, s. 180, n. 18, som *Haman bøyer seg for Ahasverus*; Blankert 1981, s. 222

<sup>302</sup> Sumowski 1975, s. 152

<sup>303</sup> Schatborn 1991, s. 150. ”Cirus verderd’ het Jonst ’t gebou van t huis des heren/De goutsmeen na haer gonst gots kercke hier vereren/MDCXI”. Dudok van Heel 2006, s. 106. Seger Pieterszn var vekselvis oldermann og edelmetallkontrollør hele 20 ganger i perioden 1609 til 1649.

<sup>304</sup> St. Eligius er gullsmedenes og alle metallarbeideres helgen. Født i Chaptelat, Limoges ca 590, død 660. Utdannet gullsmed og siden biskop. Hans attributer er biskopsklær, kors i høyre hånd og en model av en kirke i gull i håndflaten i venstre hånd.

ånd har gullsmedlauget valgt et tema fra Esras' bok 1.7-10, som både har en mening for den konfesjonelle situasjonen i det reformerte Amsterdam og for lauget selv.<sup>305</sup> Historien fra Esras' bok beskriver hvordan kong Kyros av Persia tillater jødene å vende tilbake til Jerusalem fra landflyktighet i Babylon, samtidig som han befaler dem å gjenreise Salomontempelet som Nebukadnesar hadde ødelagt. Komposisjonen viser scenen der kong Kyros gir de hellige tempelkarene, som Nebukadnesar hadde røvet fra Jerusalem, tilbake til jødene. Til høyre for ham foretar skattmesteren Mitradat utkvittering av gjenstandene mot inventarlisten; og til venstre kneler Sesbassar, Judas fyrste, idet han mottar de returnerte tempelskattene. I forgrunnen ser vi storslåtte fat og kar, mens det i mellomgrunnen bringes frem flere tempelskatter fra perserkongens tempel som dominerer bakgrunnen.<sup>306</sup> I denne sammenheng kan Amsterdam assosieres med det nye Jerusalem og Zuiderkerk med det gjenoppbyggede Salomontempelet. De hellige kar i bildet er eksempler på det beste av gullsmedfagets moderne arbeider, samtidig som de tjener som en henvisning til at det er gullsmedlauget som har gitt dette glassmaleriet i gave til kirken.

#### **9.1.1.1 Michelangelos kuppel - en dekorativt bakgrunn - eller et uttrykk for konfesjonell markering?**

Michelangelos markante kuppel på den nybyggede Peterskirken i Roma dominerer bakgrunnen i Lastmans komposisjon. Et motiv man ville tro må ha møtt sterk motstand som dekorasjon i en nybygget *reformert* kirke. Først i den senere tid har enkelte forskere begynt å tolke bygningen ikonologisk. Bauch, for eksempel i 1952/53, men også Schatborn i 1989, 1991 og 1993 så i kuppelen bare et arkitektonisk landemerke som Lastman kjente fra Roma, og som han også hadde brukt i bakgrunnen i flere andre motiver.<sup>307</sup> I 1979 tolker Blankert bygningen som kong Kyros palass, mens Nihom-Nijstad i 1983 støtter seg til teksten i Esra 1:7, og omtaler bygningen som "tempelet til Nebukadnesars gud", hvorfra de hellige kar blir brakt frem for kong Kyros. Hverken Blankert eller Nihom-Nijstad tillegger bygningen annet enn en arkitektonisk likhet med Petersdomen<sup>308</sup> Manuth, derimot mener kirkerådet i Zuiderkerk, som forstanderne i et kalvinistisk gudshus, må ha godtatt at bakgrunnsmotivet i glassmaleriet forestiller den katolske hovedkirkes mest markante kjennetegn.<sup>309</sup> Men, fortsetter han, dette bør ikke tolkes som et

---

<sup>305</sup> Esras' bok, 1:7-10: " (7) Og kong Kyros lot hente frem de kar som hadde tilhørt Herrens hus, men som Nebukadnesar hadde ført bort fra Jerusalem og satt inn i sin guds hus. (8) Dem lot nu kongen i Persia Kyros hente frem under tilsyn av skattmesteren Mitradat, og han overgav dem efter tall til Sesbassar, Judas fyrste. (9) Tallet på dem var: tretti gullfat, tusen sølvfat og ni og tyve offerkniver, (10) tretti gullbeger, firehunde og ti sølvbeger og tusen andre kar."

<sup>306</sup> Blankert 1981, s. 222

<sup>307</sup> Bauch 1952/53, s. 226; Schatborn 1991, s. 152; Schatborn 1993, s. 572.

<sup>308</sup> Nihom-Nijstad 1983, s. 8; Blankert 1981, s. 222

<sup>309</sup> Manuth 1989, s. 749

uttrykk for en konfesjonell bekjennelse fra den katolske Lastmans side. Det å inkludere kjente objekter fra Italia i en komposisjon hvor handlingen foregikk et annet geografisk sted, var en måte å formidle antikkens kunst og kultur på, som var felles for de fleste av datidens nordeuropeiske kunstnere. Et historiemaleri med tema fra bibelen kunne brukes til å gjenskape en orientalsk verden, slik den den gang ble oppfattet.

Dudok van Heel derimot mener at scenen foregår foran det gjenoppbyggede Salomonstempelet (!) i Jerusalem, som Lastman har fremstilt i St. Peterdomens skikkelse.<sup>310</sup> Kirkerådet kan ikke ha vært klar over at kuppelen var en kopi av St. Peters dom, hevder han, og de godkjente derfor utkastet.! Hva gjelder den ikonologiske analysen, mener Dudok van Heel at Lastman hadde klare konfesjonelle motiver. I årene etter våpenhvilen i 1609 mellom De nordlige provinsene og Spania var det sterke krefter som arbeidet for gjenreisningen av den katolske kirkes posisjon i Nederland. Ifølge Dudok van Heel brukte Lastman, som [en troende] katolikk, glassmaleriet i Zuiderkerk til å ta offentlig avstand fra kalvinistenes ortodokse lære. Kuppelen blir for Lastman, i Dudok van Heels tolkning, et symbol på pavekirken i Roma, den kristne verdens sentrum, det nye Jerusalem som blir truet av protestantene. Lastman understøtter dette, mener han, ved å inkludere nok et bibelmotiv i komposisjonen.

Det liggende fatet med stett, *en tazza*, nede til venstre i De Keysers kopi, er dekorert med *Susanna og de eldre* (fig. 129).<sup>311</sup> Scenen henspiller, som hovedmotivet, på jødernes år i landflyktighet i Babylon, og er hentet fra (Daniel 13:20-23).<sup>312</sup> To elskovssyke dommere, kledd i tidstypiske hollandske klesdrakter, overrasker den nakne Susanna, den rike Joakims hustru, ved badet. De truer henne med falske anklager om utroskap [som ifølge de gamle moselovene straffes med døden], hvis de ikke får ligge med henne. Susanna vil heller dømmes på falskt grunnlag enn å bryte Herrens lov, og hun retter i fortvilelse blikket mot Herren for hjelp. Siden tidlig kristen tid

---

<sup>310</sup> Dudok van Heel 2006, s. 89. "De scène speelde zich af voor de herbouwde tempel van koning Salomo in Jeruzalem, waarvoor Lastman prominent de koepel van de Sint Pieter uit Rome had afgebeeld." (Scenen foregår foran det gjenoppbyggede Salomonstempelet i Jerusalem, i hvis sted Lastman prominent avbilder St. Peter i Roma). På hvilket grunnlag Dudok van Heel her sluttet at kirken i bakgrunne skal forstås som det gjenoppbyggede Salomon tempelet i Jerusalem, har han ikke klargjort. Lastman er kjent for å være svært tekstro i sine komposisjoner. I teksten, Esra 1:7-10, som historien er hentet fra, og som Dudok van Heel i sin omtale også viser til, fremgår det klart at handlingen foregår i Babylon. Gjenoppbygningen av Salomotempelet ble påbegynt under kong Kyros, men stoppet av kong Artaxerxes, Esra 4:6-24, og ikke fullført før under kong Darius, Esra 6:13-22. Tilbakeleveringen av tempelskattene skjedde under Kong Kyros. Dudok van Heels tolkning har hverken støtte i bibelteksten, i det Lastmanlitteraturen ellers har skrevet om bildet (Ref Freise 1911, s. 49; Chr. Tümpel 1991, s. 68) eller av denne forfatter.

<sup>311</sup> Schatborn 1993, s. 573; Den Blaauwen 1979, s. 40. Fatet er en kopi av Paulus van Vianens *tazza* fra 1612 (fig. 136).

<sup>312</sup> Bibelstedangivelse etter den katolske bibel.. I den protestantiske kirke regnes historien om Daniel og Susanna som et apokryft tillegg.

var Susanna et symbol på det gudfryktige menneske som heller ville velge døden enn å bryte Herrens bud. Men over tid ble hun et symbol på den tidlig kristne Kirken som ble forfulgt av jøder og hedninger.<sup>313</sup> Dudok van Heel argumenterer for at Lastmans komposisjon ikke skal tolkes reformatorisk, men mot-reformatorisk. Michelangelos kuppel og Susannamotivet i fatet representerer den katolske kirke i Nederland, hvis eksistens er truet av de ortodokse kalvinistene, representert ved dommerne kledd i tidstypiske nederlandske klesdrakter. Glassmaleriet fremstår derved som et propagandamotiv helt i mot-reformasjonens ånd; og Lastman som en lydlig disippel av pavekirken i Roma, hevder Dudok van Heel.<sup>314</sup>

### 9.1.1.2 Kommentarer til tolkning - en konfesjonell markering

Jeg har vanskeligheter med å følge Dudok van Heels noe ensidige argumentasjon. For hvis vi tar utgangspunkt i Nihom-Nijstad tolkning, at kuppelen i bakgrunnen forestiller Nebukadnesars gudshus, med andre ord et hedensk tempel, ligger det til rette for en alternativ ikonologisk analyse. Et av Dudok van Heels poeng er at kirkerådet ikke skulle ha vært kjent med hvordan den nye Peterskirken i Roma så ut. Derfor hadde de godkjent komposisjonen, uvitende om at Peterskirken var modell for bakgrunnsmotivet. Men er dette en holdbar antagelse? Kuppelen på den nye St. Peterskirken stod ferdig i 1593. Mange hollandske kunstnere hadde siden vært i Roma på sine vandreår. Peterskirken med Michelangelos kuppel må ha vært et yndet objekt å gi seg i kast med. Mange har trolig tatt med seg skisser av den tilbake til Amsterdam.

Antonio Tempesta lagde i 1593 en serie med 12 kobberstikk over Roma med alle viktige bygninger representert, deriblant den nye Peterskirken (fig. 130).<sup>315</sup> I Van Manders omtale av Tempesta er serien fra Roma blant de verk som fremheves.<sup>316</sup> Til jubileeåret 1600 utkom Tempestas kobberstikkserie med *Romas åtte hovedkirker* (fig. 131)<sup>317</sup> og Giacomo Lauros kobberstikk av Romas 7 hovedkirker etter forlegg av Tempesta (fig 132). Tempesta hadde alt i 1594 sikret seg kongelig privilegium for trykking av Romaserien i Nederlandene,<sup>318</sup> og noen av disse eller andre stikk eller tegninger kan ha funnet veien til Amsterdam. På denne bakgrunn virker det lite trolig at man i Amsterdam rundt 1611 ikke skulle være kjent med Peterskirkens nye profil.

<sup>313</sup> Dudok van Heel 2006, s. 89 og s. 384; Jost 1968, s. 57f; Réau 1956, s. 394

<sup>314</sup> Dudok van Heel 2006, s. 89 og s. 384; Jost 1968, s. 57f; Réau 1956, s. 394

<sup>315</sup> Leuschner 2005, s. 365f

<sup>316</sup> Leuschner 2005, s. 461, 472 n.1 og s. 599 n. 28; Van Mander 1604, folio 195. ”...oock A<sup>o</sup> 1593, in platte forme/ en in't groote/ de Stadt van Room.”

<sup>317</sup> TIB 37:1443. Ifølge Buffa bestod serien opprinnelig av 9 kirker, men for ettertiden er det ikke bevart noe stikk av en niende kirke. Serien har derfor fått navnet *Romas åtte hovedkirker*.

<sup>318</sup> Leuschner 2005, s. 368

Dudok van Heel har derfor neppe dekning for å hevde at kirkerådet var ukjent med Peterskirkenes nye profil. Tvert imot kan kirkerådet ha funnet at det å fremstille den nye Peterskirken med Michelangelos kuppel, selve symbolet for pavemakten - og dermed antikrist – som et *hedensk tempel*, absolutt ville være i overensstemmelse med en reformert lære!<sup>319</sup> På samme måte som jødene vendte tilbake til Jerusalem for å gjenoppbygge det ødelagte Salomontempelet, har de reformerte funnet sitt tilhold i Amsterdam, for der å bygge Zuiderkerk, sitt eget reformerte gudshus. I denne sammenheng støtter Susannamotivet på Van Vianens fat opp om blyglassvinduets hovedmotiv. De nordlige provinsene har ikke fred, kun våpenhvile med det katolske Spania. Den gudfryktige Susanna, som er beredt på å møte døden fremfor å bryte Moseloven, fremstår som eksemplarisk forbilde i den konfesjonelle og politiske striden med Spania. Kirkerådet var av økonomiske hensyn blitt tvunget til å gå på akkord med et reformert billedsyn. Et glassmaleri, som ikke bare symboliserte de reformertes egen konfesjonelle strid med det katolske Spania, men som også kunne utlegges som et angrep på pavekirken, ville i en slik tolkning kunne være et meget akseptabelt motiv for en utsmykning, som kirkerådet i utgangspunktet var imot, men av økonomiske grunner så seg tvunget til å akseptere. Fra å være en fordekt mot-reformatorisk utsmykning, slik Dudok van Heel utlegger det, kan glassmaleriet i stedet tolkes som et reformatorisk kamprop, som kirkerådet i høyeste grad kunne assosiere seg med.

Men senere, da både den økonomiske, politiske og religiøse situasjonen hadde stabilisert seg, fikk trolig tilhengerne av et ortodoks billedsyn overtaket. I desember 1658 besluttet kirkerådet å erstatte glassmaleriene med lyse, alminnelige blyglassvinduer. Beslutningen var begrunnet i at glassmaleriene gjorde kirkerommet for mørkt.<sup>320</sup> Dette kunne like meget ha vært en politisk som reell begrunnelse. Ved ikke å understreke det konfesjonelle, dempet man trolig kritikk fra mer liberale krefter, og også eventuell kritikk fra de opprinnelige donatorene som ville miste sine synlige bidrag til byggingen av kirken. Sølvmedlaugets motiver for å ønske seg en kopi av glassmaleriet kjenner vi ikke, men trolig ønsket de seg et minne både om laugets bidrag til

---

<sup>319</sup> Allerede i et brev av 6. september 1520 til pave Leo X omtalte Luther ham som antikrist. Ref. Luther 1520c

<sup>320</sup> De nye vinduene var kun dekorert med Amsterdams våpen. Kirkerådets begrunnelse er i senere kirkelitteratur blitt utlagt som om glassmaleriene faktisk gjorde kirkerommet for mørkt til å gjennomføre en reformert liturgi. Ref. Ozinga 1929, s. 30, note 4. Men senere er det hevdet at dette var et teologisk spørsmål. Ref. Ter Molen 1978, s. 65. Dudok van Heel, 2006, s. 388, går så langt som å kalle fjerningen av glassmaleriene den allersiste billedstormen i Amsterdam.



byggingen av kirken og om de utsøkte sølvgjenstandene som var avbildet i maleriet.<sup>321</sup> Mange av dem kan ha representert arbeider som laugets medlemmer selv hadde laget.

Det var antagelig ikke tilfeldig at De Keyser ble valgt til å male kopien av glassmaleriet. Han var sønn av kirkens arkitekt, Hendrik de Keyser, var også selv arkitekt og kjente trolig godt til glassmalerienes historie. Og han var inngiftet i en av laugets mest innflytelsesrike familier, som på De Keyseres tid, gjennom tre generasjoner gullsmeder, gjentatte ganger bekleddet vervene som laugets fremste tillitsmenn.<sup>322</sup> De Keyser hadde ved flere anledninger malt portretter av laugets tillitsmenn, deriblant et tidlig portrett av sin svoger Simon Valckenaer, som på 1650- og 1660-tallet var en av laugets fremste tillitsmenn, og som kan ha vært medvirkende til at nettopp De Keyser fikk oppdraget med å male kopien av glassmaleriet. I tillegg var De Keyser, som vi allerede har vært inne på, godt kjent med Lastman. Foruten å male et portrett av ham, har han, ifølge De Groot og Adams, også samarbeidet med ham i utførelsen av en altertavle, hvor Lastman malte midtpanelet og De Keyser portrettene av donorene på sidefløyene. (fig. 133).<sup>323</sup>

### 9.1.1.3 Tolkning av teksten i Lastmans utkast til glassmaleri

Teksten i Lastmans skisse avsluttes med romertallet *MDCXI*, dvs. 1611. Siden Lugt tilskrev Lastman tegningen i 1931, er romertallet blitt utlagt som Lastmans datering av skissen.<sup>324</sup> Og etter at tazzaen i De Keyseres maleri ble identifisert som en kopi av Paulus van Vianens sølvfat fra 1612,<sup>325</sup> har forskningen konkludert med at glassmaleriet tidligst kan være laget i 1612, eller som enkelte har påpekt, ett år etter at Lastman lagde utkastet.<sup>326</sup> Men man kan stille spørsmål om en slik slutning nødvendigvis følger av de observerte forholdene. For det første, skal romertallet i inskripsjonen forstås som en datering av tegningen? Utkastet til glassmaleriet i Zuiderkerk er i så fall det eneste kjente arbeidet Lastman har ”datert” med romertall. I de andre arbeidene han har datert, er årstallet angitt med arabiske tall.<sup>327</sup> Hvis årstallet ikke representerer datering av tegningen, kan Lastman ha ment noe annet med årstallet. Lastmans skisse viser at kartusjen, der

---

<sup>321</sup> Ter Molen 1978, s. 66.

<sup>322</sup> Citroen 1975, s. xix; Adams 1985, s. 79; Adams 1995, s. 29; Adams 2006 s. 34, De Keyseres svigerfar, Andries Fredricsz, var hhv. olderman og metalldeign 13 ganger i perioden 1599 og 1625, Loef Fredriks, Andries Fredriks halvbror, var hhv. oldermann og metalldeign 12 ganger, og Simon Valckenaer, De Keyseres svoger, var hhv. oldermann og metalldeign 15 ganger fra 638 til 1670.

<sup>323</sup> Hofstede de Groot 1930, s. 237ff; Adams 1985, s. 390ff

<sup>324</sup> Bauch 1952/53, s. 126; Tümpel, A. 1974, s. 19; Sumowski 1975, s. 152; Blankert 1981, s. 222, Nihom-Nijstad 1983, s. 71, Ter Molen 1984, s. 37 n. 117; Schatborn 1993, s. 572, Dudok van Heel 2006, s. 89

<sup>325</sup> Den Blaauwen 1979, s. 40f; Ter Molen 1978, s. 66

<sup>326</sup> Blankert 1981, s. 222; Nihom-Nijstad, 1983, s. 72; Schatborn 1993, s. 573.

<sup>327</sup> Freise 1911. Av de 38 daterte maleriene og fire daterte tegningene i Freises monografi er alle dateringer angitt med arabiske tall. Se samleoversikt Freise 1911, s. 93ff og s. 198 for referanse til de enkelte verkene.

teksten står, utgjør ca. en femtedel av glassmaleriet, og romertallet fremstår som en prominent del av denne teksten (fig. 125). Ifølge Ter Molen var alle glassmaleriene forsett med kartusjer, der det stod verselinjer som henspilte på maleriets motiv. Dikteren P.C. Hooft skal ha skrevet vers til flere av dem, blant annet Admiralitetets glassmaleri. Ifølge Ter Molen er inskripsjonen på Lastmans tegning et eksempel på slike vers, som han gjengir på følgende måte:<sup>328</sup>

cirus vorderd' met Ionst tgebou van t huys des heren  
De goVtsMeen na haer gonst gots kerCke te Vereren.

MDCXI

Ser vi på inskripsjonen som et vers, hører årstallet med til verseteksten. Årstallet 1611 kan i så fall vise tilbake på hendelser beskrevet i verset, og må nødvendigvis ikke forstås som en datering av selve tegningen. Årstallet kan i så fall ikke vise tilbake på hendelsen i første verselinje, da dette foregikk over to tusen år tidligere. Tilbake står annen verselinje, hvor inskripsjonen forteller at ”gullsmedene ... her ærer Guds kirke.” Hvis det er en sammenheng her, vil det være nærliggende å slutte at dette skjedde anno 1611. Hvilken betydning ligger så i denne teksten? At gullsmedenes glassmaleri ble installert i 1611, at det var laget ferdig i 1611, eller at lauget besluttet å donere glassmaleriet i 1611? Dessverre foreligger det ingen dokumentasjon på dette, men kirken var på langt nær ferdig i 1611, selv om det ble holdt messe pinsesøndag det året. Kirken stod først ferdig 1614, og mange glassmalerier ble først laget og installert etter 1611, uten at kronologien på installasjonen av de enkelte glassmaleriene er dokumentert.<sup>329</sup>

Vi vet heller ikke om inskripsjonen på Lastmans tegning var den endelige teksten i kartusjen. Laugets festdag var St. Eligius dag, 1. desember. På denne dag var de fleste av laugets medlemmer tilstede. Ett av møtets viktigste oppgaver var å velge laugets regenter (tillitsmenn) for neste periode. Laugenes formål var lovregulerte, og dets tillitsmenn kunne i prinsippet bare handle innenfor de rammer og fullmakter som vedtektene bestemte. Hva gjaldt laugets finansielle midler skulle de strengt tatt kun gå til understøttelse av fattige, syke eller på andre måter trengende laugsbrødre.<sup>330</sup> Selv om Zuiderkerk var den første nybyggede reformerte kirke i

<sup>328</sup> Ter Molen 1978, s. 65 NB layout!

<sup>329</sup> Schapelhouman 1993, s. 572; Van Domselaer 1665 referert hos Ter Molen 1984, s. 65f, n. 12.

<sup>330</sup> Van Eeghen 1965, s. 11f. Allerede i 1578, kort etter at protestentene hadde overtatt makten i Amsterdam, ble det utstedt en laugsforordning der det het at midler fra laugskassen ikke lenger kunne benyttes til ”unyttige superstitier, drukkenskap og overdrevent spiseri”, men kun til understøttelse av fattige, syke eller på andre måter trengende laugsbrødre. Dermed forsvant og andre erbare kunne brukes til Midler fra ”laugskassen” s finansielle midler skulle ifølge en allminnelig laugslov av Midlene i

Nederland, vil jeg anta at en beslutning om å gi et bidrag til byggingen av kirken i form av et vindu med et kostbart glassmaleri, måtte ha støtte av medlemmene selv, selv om det formelt var regentene som stod for beslutningen. Muligens innebar forordningen av 1578 at bidraget måtte komme fra medlemmenes private midler og ikke fra laugets kasse. Teksten i Lastmans inskripsjon kan støtte en slik antagelse. Det er gullsmedene selv: ”De goVtsMeen” – og ikke ”gullsmedlauget” som ”ærer Guds kirke”.<sup>331</sup> Romertallet MDCXI kan i så fall vise tilbake på året gullsmedene besluttet å gi glassmaleriet til kirken. Og muligens ble beslutningen tatt på St. Eligius dag, laugets festdag, 1. desember 1611. Andre verselinje kan i en slik tolkning utlegges som: ”Anno 1611 [besluttet] gullsmedene ... å ære Guds kirke [med dette glassmaleriet].”

1. desember var valgdagen for laugets regenter, og 1. Desember 1627, ble Seger Pietersz Koninck (1578-1650), Lastmans bror, valgt til gullsmedenes olderman for 1628. Seger Pietersz hørte til den indre krets av gull- og sølvsmeder fra hvilken laugets *overluyden* (øverste tillitsmenn) ble rekruttert. Fra 1609 til 1649 var han vekselvis *deken* (oldermann), *oud-deken* og *keurmeester* (metalldeign) hele 20 ganger.<sup>332</sup> Og i denne sammenheng er det rimelig å anta, slik det er påpekt, at Seger Pietersz har medvirket til at broren fikk oppdraget med å utforme glassmaleriet. Lastman hadde tidlig fremstilt kostbare gull- og sølvsmedarbeider i sine motiver. Allerede i *Odyssevs* og *Nausika* fra 1609, nå i Braunschweig (Fig. 134) brukte Lastman forseggjorte sølvgjenstander som dekorative elementer i motivet. Blant annet kjenner vi igjen en liggende *tazza* blant Nausikas dekketøy, lik den vi finner i forgrunnen i skissen til glassmaleriet. Broren Segers og hans kollegers arbeider må tidlig ha vært en inspirasjon for Lastman. På dette tidspunktet var Lastman alene om å bruke slike kostbare sølvsmedarbeider som forgrunnsmotiver.<sup>333</sup> Siden skulle kostbare sølvgjenstander nærmest bli et varemerke i hans

---

<sup>331</sup> Det finnes lite av historiske arkevalia om laugene i Nederland. I 1798 ble det besluttet å oppløse laugene, og i lov av 1807, som regulerte gjennomføringen av vedtaket, ble det krevd at laugenes arkiver skulle ødlegges.

Dokumentasjon over laugenes virksomhet er derfor i svært liten grad bevart. Kun brokker av deres virksomhet kan etterprøves i offentlige og i andre, til dels private, arkiver. Ref. Leopold 1979, s. XXXII og XLVII.

<sup>332</sup> Dudok van Heel 2006, s. 106. En gjennomgang av Citroens sølvsmedoversikter viser at det i perioden 1560 til 1660 ikke var noen medlemmer som innehadde et ledende tillitsverv i gullsmedlauget flere ganger enn Seger Pietersz Koninck. Ref. Citroen 1975 og Citroen 1993. En oldermann er laugets leder, metalldeign den som kontrollerer at gull- og sølvinnholdet i gjenstanden er som foreskrevet. Det var alltid to edelmetallkontrollører. Avtroppende oldermann fungerte neste år sammen med den valgte metalldeign. Hvilket innebærer at den nyvalgte oldermann i prinsippet ble valgt som tillitsman for to perioder. Den første som leder av og den andre som edelmetallkontrollør i lauset. Ref. Leopold 1979, s. XXIX-XLIX for en gjennomgang av sølvsmedpraksis i Holland fra det 15. til 19. århundre, spesielt hva gjelder sølvinnhold og hvordan dette ble kontrollert og attestert.

<sup>333</sup> En gjennomgang av Astrid Tümpels to artikler fra 1974, som også omhandler denne gruppen av malere, viser at Lastman så tidlig var alene om å bruke sølvgjenstander som staffasje.

komposisjoner.<sup>334</sup> Lastmans interesse for sølvsmedarbeider og hans tidlige ry som historiemaler kan ha vært grunn nok alene til at gullsmedene ga ham oppdraget.

### 9.1.2 Susannamotivet i De Keyzers kopi av glassmaleriet (1660)

I litteraturen er det ingen henvisning til at Lastman kan ha beskjeftiget seg med Susannamotivet før han malte *Susanna og de eldre* i 1614 (fig. 135). Nå er det selvfølgelig umulig å fastslå om Lastman er ansvarlig for det *Sasannamotivet* vi ser på tazzaen (fig. 129) i De Keyzers maleri. Ter Molen har i forbindelse med Paulus van Vianens *tazza* (fig. 136) diskutert om Lastman allerede da glassmaleriet ble laget, hadde kjennskap til Susannamotivet på fatet, eller om De Keyser malte motivet inn i 1660. Lastman kan ifølge Ter Molen ha kjent motivet, da Van Vianens design tidlig ble kopiert og brukt som forbilder av andre sølvsmeder, enten i form av blyavstøpninger som eksempler i eget verksted eller kopiert direkte i egne arbeider (fig 137).<sup>335</sup> Men han utelukker heller ikke at De Keyser i 1660 kan ha benyttet anledningen til å innarbeide Van Vianens kjente motiv på tazzaen.<sup>336</sup>

Beslutningen om å fjerne glassmaleriene ble tatt i desember 1658. Enkelte forskere har siden tolket dette som om glassmaleriene ble fjernet alt i 1658, og Manuth for eksempel mener derfor at De Keyser ”sehr wahrscheinlich” har gått ut fra en tegning av glassmaleriet.<sup>337</sup> De som mener De Keyser har forholdt seg til en kopi og ikke det originale glassmaleriet, må ha oversett Bom/Enschedes beskrivelse av Zuiderkerk fra 1911. Her forteller de at det var sterk motstand mot fjerningen av vinduene, enkelte hevdet at fjerningen av glassmaleriene var ”vandalisme”, og det tok tid før glassmaleriene ble fjernet. I 1662 var fortsatt alle glassmaleriene på plass i 1662. Det sier seg selv at det ville ta lang tid å bytte ut 16 store vinduer. På folkemunne skal man i ettertid, ha sagt, når man snakket om hvor lang tid det tok å bytte ut vinduene i kirken: ”men et århundre senere var de alle vekk”.<sup>338</sup> Dette vil i så fall bety at De Keyser hadde originalen som modell, da han i 1660 malte kopien av glassmaleriet.

Dessverre kan vi av dette ikke slutte om det var Lastman eller De Keyser som kopierte Susannamotivet på tazzaen, slik vi ser det i De Keyzers maleri. Men det utelukker heller ikke at designen er Lastmans, og at De Keyser kan ha kopiert Susannamotivet fra glassmaleriet. Kirken stod som

---

<sup>334</sup> Se mer om dette nedenfor.

<sup>335</sup> Ter Molen 1984 II, s. 37

<sup>336</sup> Ter Molen 1978, s. 69 ”... in zijn latere oeuvre ... voerde hij [Pulus van Vianen] uitsluitend eigen ontwerpen uit.”

<sup>337</sup> Blankert 1981, s. 222; Manuth 1989, s. 749.

<sup>338</sup> Bom/Enschede 1911, s. 21. Blankert og Manuth kan ikke ha kjent til Bom/Enschede 1911, der glassmalerienes historie omtales (s. 16-22).

nevnt ikke ferdig før 1614, og hvis beslutningen om donasjonen først ble tatt sent i 1611, er det som nevnt mulig at Susannamotivet var kjent i Amsterdam da designen for glassmaleriet ble laget. Paulus van Vianen døde i 1613, og hans etterlatenskaper ble samme år overført til Utrecht. Paulus' ry var så ekstraordinært at gullsmedene i Amsterdam bestilte en sølvkanne av broren Adam som minne om den anerkjente sølvsmiden.<sup>339</sup> Som bror av en av sølvsmidenes indre krets av tillitsmenn, kan Lastman raskt ha blitt kjent med Van Vianens Susannatazza, og besluttet å bruke det i komposisjonen. For Lastman ville et slikt sekundært historisk motiv være med å understreke skjebnefellesskapet hans samtidige landsmenn hadde med aktørene i hovedmotivet, slik også Dudok van Heel viser til.<sup>340</sup>

Nå er heller ikke påskriften *PLasman inventor* noen garanti for at De Keyser ikke har endret noe på komposisjonen.. Skissen viser komposisjonenes hovedtrekk, ikke detaljer. Først Lastmans detaljerte forlegg for selve fremstillingen av glassmaleriet, ville vise slike detaljer. Dessverre er et slikt forlegg ikke kjent. Men et godt eksempel er David Vinckbooms forlegg for skomakerlaugets glassmaleri i Zuiderkerk (fig. 127). Her er inkludert alle detaljer som er nødvendig for å lage selve glassmaleriet.<sup>341</sup>

Selv om vi ikke kan avgjøre om Lastman eller De Keyser er opphavsmann for Sussanna-motivet på tazzaen, kan vi spørre om det er rimelig å anta at De Keyser malte inn motivet på fatet? De Keyser er først og fremst kjent for sine portretter. De to monografiene som er skrevet om De Keyser, Oldenburgs i 1911 og Adams i 1985, har begge fokusert på de Keyser som portrettmaler, da han malte svært få historiemalerier.<sup>342</sup> Han har malt ett motiv fra Det gamle testamentet, *Tobias med Tobit som får igjen synet* (eller *Lot og hans døtre*). Det vanskelig å peke på et klart tekstlig forlegg for motivet, og det har i litteraturen vært forskjellige interpretasjoner om hva komposisjonen forestiller.<sup>343</sup> Man kan derfor ikke si at De Keyser utmerker seg ved en teksttro

---

<sup>339</sup> Ter Molen 1984.I, s. 25. Paulus van Vianen døde i Prag på foråret 1613, kort etter sin hustru. Begge kan ha blitt offer for pest epidemien som herjet Praha på den tiden. Adam van Vianen bad i et brev av 15. juni 1613 om at broerens dødsbo i Prag ble inventarisert og fordringer innkassert, slik at omkostninger vedrørende hans død kunne betales. Formodentlig ble også de frie deler av dødsboet overdratt til arvingene i Utrecht, hvor Paulus foreldreløse barn siden vokste opp (Ter Molen 1984a, s. 29f) Blant Paulus eiendeler ville det tradisjonen tro befinne modeller og forlegg for arbeid han hadde utført i Prag. Herunder også forlegg for tazzaen med Susannamotivet. Paulus nød høy anseelse ikke bare blant sine sølvsmedkolleger i Amsterdam, men også blant kunstmalere. Hans etterlatte forlegg og modeller kan derfor også raskt ha blitt kjent blant kunstnere i Amsterdam.

<sup>340</sup> Dudok van Heel 2006, s. 382.

<sup>341</sup> Schappelhouman 1993, s. 571. Glassmaleriet viser en scene fra 2. Mosebok 3:5 der Herren sier til Moses: "Kom ikke nærmere, dra dine sko av dine føtter! For det sted du står på, er hellig jord." Forlegget til vinduet var ved David Vinckboons (1576-ca 1632), mens selve vinduet ble laget av Herman Beerentsz van Bijlert fra Utrecht.

<sup>342</sup> Oldenburg 1911, s. 1, Adams 1985a, s. i-iii

<sup>343</sup> Adams 1985, s. 407ff

fremstilling av historien, slik spesielt Lastman er kjent for. Tvert imot mener Adams om De Keyzers *Tobias*, hvis det da i det hele tatt forestiller et Tobias-motiv, at: ”it is a highly unusual representation of the narrative.” Men i forhold til Lastman har hun en interessant observasjon: ”...this painting similarly relies on compositional conventions and details of landscape made popular by Lastman.” Og hun trekker spesielt frem likheter hun finner med landskapet i Lastmans *Midas dom* i Kassel (fig. 138). Van Vianens *tazza* var frem til 1649 registrert i Charles I av England kunstsamlinger. Det meste av hans kunstsamling ble siden solgt, og *Susanna tazzaen* fant siden veien tilbake til Nederland.<sup>344</sup> Selv om De Keyser ikke kjente originalen, kunne han ha kopiert Susannamotivet fra en av de mange verkstedsmodellene som var i omløp eller fra Lucas Draefs Susannakopi på tazzaen fra 1657. (fig. 137). Lastmans fatdekorasjon kan ha vært enkel, slik som dekorasjonen på tazzaen i hans *Odyssevs og Nausika* fra 1609 (fig. 134); og De Keyzers kan ha ønsket å forblomme tazzaen ved å male inn et kjent arbeide av Paulus van Vianen.<sup>345</sup> En tilføyelse som samtidig ville understreke et ikonologisk hovedbudskap som ”hjemreisen fra religiøs landflyktighet”. Imidlertid er det lite i De Keyzers eksempler som historiemaler som bygger under en slik hypotese. Det uklare ikonografiske inntrykket i De Keyzers egne historiemalerier, som Adams referer til, og det faktum at De Keyser tilegner Lastman ”forfatterskapet”, er faktorer som heller peker mot at maleriet fra 1660 kan være en ”lojal kopi” av Lastmans komposisjon.

#### 9.1.2.1 Van Vianens Susannatazza - en inspirasjon for Lastman?

Hvilke kilder Lastman har hatt for sitt *Susannabilde* fra 1614 er det derimot i liten grad gått inn på. De klassiske forbilder er Veronese (fig. 139) og Tintoretto (fig. 140) Susannamotiver, men nord-europeiske kunstnere hadde lenge vært opptatt av Susanna (fig 141 og 142). Dudok van Heel mener Lastman nettopp gjennom Hendrik Goltzius’ *Susanna og de eldre* fra 1607 (fig 143) har bygget på den venetianske tradisjonen.<sup>346</sup> Men hadde han beskjefteget seg med

---

<sup>344</sup> Abraham van der Doort arbeidet fra 1625 som ”Keeper of our [Charles Is] Cabbonett Room”. I den anledning utferdig han en katalog over kongens kunstsamling hvor vi finner Paulus van Vianens tazza oppført som en gave til kongen fra Lord Cottingham. Susanna-tazzaen er oppført både i kongens Whitehall Palace samling, som i Victoria og Albert katalog der samlingen ble overført etter Charles I ble avsatt og halshugget i 1649 (Millar 1960, s. 76 og s. 213). Cromwellregimet solgte i årene 1650-1656 ut det meste av kunstsamlingen, hovedsakelig til Spania og Frankrike (Brotton 2008, s. 2). Når tazzaen kom tilbake til Nederland er usikkert, men i 1706 er et fat med Susanna-motiv av Paulus van Vianen i vinhandleren Aarnout Stevens dødsbo taksert til f 25.-. To år senere blir et Van Vianen fat med Susanna-motiv solgt på auksjon (i Den Haag ?). (Ter Molen 1984, s. 71)

<sup>345</sup> Lucas Draef signerte sine arbeider med et monogram LD som til forveksling er lik Pieter Lastmans monogram LP. En spekulasjon – *a very long shot* – ville være om De Keyser kjente Lucas Draefs fat med Susanna-motivet, men feiltolket signaturen LD på fatet, og leste det som Lastmans signatur PL, og at Draef hadde brukt et Lastman-motiv som forlegg for Susanna-dekorasjonen. Hvis han trodde motivet var en Lastman design, kunne han ha malt det inn som en tributt til Lastman som glassmaleriets *inventor*. Men detne utlegningen kun som en meget vidløftig spekulasjon.

<sup>346</sup> Dudok van Heel 2006, s. 382f

Susannamotivet allerede i forbindelse med sølvsmedlaugets glassmaleri, kan inspirasjonen til selve motivet ha kommet etter at han har bearbeidet Van Vianens motiv. Ikonografisk har han hentet mer fra Goltzius enn Van Vianen. Og den ytre handlingen fremstilles slik bibelteksten forteller, og Van Vianens nederlandske samtidsdrakter har Lastman erstattet med ”tidsriktige orientalske” klesdrakter.

### **9.1.2.2 Susannamotivet i De Keyzers glassmaleri - også en inspirasjon for Rembrandt?**

Susannamotivet står sentralt i Lastmans innflytelse på Rembrandt (fig 144). Helt siden man definerte Rembrandts *Susanna* tegning (fig 145) som en kopi av Lastmans *Susanna*, har Rembrandtforskningen vært opptatt av å analysere og sammenligne de to verkene. Analysene har nærmest uten unntak munnet ut i hvordan Rembrandt, allerede i tegningen ”forbedret” Lastmans komposisjon, ga den et mer følsomt uttrykk, og dermed langt overgikk sin læremester. Denne diskusjonen startet allerede med Vosmaer og Michel på slutten av 1800-tallet og hadde etterklang til 1950-årene, da interessen for Lastmans egne verk begynte å ta seg opp. Jeg ønsker ikke å gå inn på denne diskusjonen her, men viser til et utvalg av synspunktene i referansene i fotnoten.<sup>347</sup> Rembrandt har laget flere versjoner av *Susanna*, såvel ”Susanna i badet” som ”Susanna og de eldre”. I denne sammenheng ønsker jeg bare å vise til at Rembrandt kan ha fått inspirasjon til noen av de endringene han foretok fra Van Vianens Susannamotiv. Rembrandt har temmelig sikkert sett glassmaleriet i Ziuderkerk, og var Susanna motivet i glassmaleriet, har han sett det der. Hvis Lastman ikke har malt inn motivet, kan Rembrandt allikevel ha sett motivet i et av de mange verkstedskopiene som sølvsmedene brukte. Herfra kan han ha fått inspirasjon til noen av de endringer han foretok i forhold til Lastmans versjon. Blant annet hvordan Susanna holder hendene sammenfoldet foran brystene, og hvordan en av de eldre trekker i Susannas lendelede. Rembrandt behøver derfor ikke nødvendigvis ha suget sine ”forbedringer” ut av eget bryst.

### **9.1.3 Lastmans bruk av Van Vianens sølvarbeider i sine verker**

De forseggjorte sølvsmedarbeidene til Paulus og Adam van Vianen gjorde dypt inntrykk på samtiden. Vondel besynger Paulus’ og Balthasar Gerbiers Adams ”Dryfkunst” i sine dikt; Sandreart inkluderer begge brødrene i sin beskrivelse av tidens berømte kunstnere; og Gerrit Pietersz Sweelinck, Lastmans læremester, dedikerte i sin tid en tegning av *Merkur* til Adam van Vianen med ordene: ”Herr Vianen, må denne Merkur lede Dem inn i englens selskap”.<sup>348</sup> Van

<sup>347</sup> Voetsmar 1877, 80f; Michel 1886, referert hos Bredius/de Roever, 1886, s. 9; Valentiner 1908, s. 32; Freise 1911, s. 128; Bloch 1937, s. 52

<sup>348</sup> Vondel/Starck VIII:595; Gerbiers hos Hirschmann 1920, s. 111 og Ter Molen 1984:I, s. 31; Sandrarts 1925, s. 222f, Ter Molen 1979, s. 483: “S<sup>r</sup> vianen laet u desen mercurius inde engelen banck leijden”.

Vianens arbeider ble ikke bare sett på som bruksgjenstander, men som kunstverk, og både Paulus og Adams, sønn Christian ble engasjert av samtidens kongelige på lik linje med andre høyt ansette kunstnere. Keiser Rudolf II knyttet Paulus van Vianen til sitt hoff i Praha. Broren Adam arbeidet hele sitt liv i Utrecht, mens dennes sønn Christian van Vianen arbeidet både for Charles I og Charles II av England.<sup>349</sup> Samtidens kunstnere brukte flere av deres gjenstander som dekorative elementer egne malerier. Spesielt var Adam van Vianens særegne kanne (fig. 146) fra 1614 et yndet objekt å gjengi.<sup>350</sup> Kannen er laget i såkalt ”kwabornament”, aurikulær også kalt ørestil. En stil som henter elementer fra anatomien, en legevitenskap som hadde en voldsom utvikling i første halvdel av det 17. århundre. Paulus ble inspirert av anatomiforelesninger han overvar i Praha, og Adam videreutviklet siden stilen med de mest vridde og forseggjorte elementer fra naturen.<sup>351</sup> Lastman malte inn kannen første gang allerede i *Korsfestelsen* fra 1615 (fig 147), og siden i minst 7 malerier til, helt frem til 1630.<sup>352</sup> Kannen var et oppdragsverk fra sølvsmedlauget i Amsterdam, som på denne måten ønsket å hedre Adams bror, Paulus som døde av pest i Praha foråret 1613.<sup>353</sup>

#### **9.1.4 De Keyzers gruppeportretter – portretter av Seger Pietersz - Lastmans bror?**

Oppmerksomheten fra sølvsmedlauget i Amsterdam sier i seg selv mye om hvilken posisjon brødrene Van Vianen hadde, ikke bare blant kolleger, men også generelt i sin tid. At den spesielle kannen hadde en egen betydning for lauget, vidner et samtidig gruppeportrett om. I det nå tapte *Regentene i Amsterdams sølvsmedslaug* av Thomas de Keyser datert 1627 (fig. 148), er kannen vist i en særegen rolle. Bildet viser seks laugsbrødre, tre sittende og tre stående. Den eldre lengst til høyre i bildet, bøyer seg innover i bildet der han avslappet støtter høyre underarm mot stolryggen til kollegaen sittende til høyre foran ham. Venstre hånd holder et støttende grep om høyre håndledd, mens den høyre holder kannen i bunnen med åpningen pekende ned mot vestre ut av bildet. Den unge sølvsmeden bakerst i bildet holder kannens lokk. I hvilken anledning gruppeportrettet ble malt er ikke med sikkerhet klarlagt, men det antas at maleriet er en

<sup>349</sup> Ter Molen 1984:I, s. 21, 29f og s. 35ff;

<sup>350</sup> Adam van Vianens berømte kanne finner vi i malerier av Pieter Lastman og hans samtidige Adriaan van Nieulandt (1587-1658) og Jan Tegnagel (1584-1635), men også hos senere kunstnere som Thomas de Keyser (1596-1667), Jacob A. Becker (1608-1651), Salomon Koninck (1609-1656), Govart Flinck (1615-1660) og Gerbrandt van den Eeckhout (1621-1674). Ref. Duyvené de Wit-Klinkhamer 1966, s. 86ff.

<sup>351</sup> Ter Molen 1979, s. 482ff

<sup>352</sup> Det har inntil nå ikke vært satt opp en fullstendig liste over malerier der Lastman på en eller annen måte har inkludert kannen. Jeg har kommet frem til følgende oversikt: 1. *Korsfestelsen* 1615, New York, privat samling; 2. *Paulus og Barnebas i Lystra* 1617, Amsterdam Historisch Museum; 3. *Engelen forlater Tobias og hans sønn* 1618, København SMK; 4. Tegnet kopi av *Engelen forlater Tobias og hans sønn* (Udat.), Amsterdam Rembrandthuis; 5. *Odyseus og Nausika* 1619, München, Alte Pinakothek; 6. *Laban krever husgudene tilbake* 1622, Boulogne-sur-Mer, Le Chateau-Musée; 7. *Korsfestelsen* 1625; Best (NL), privat samling; 8. *Adriane og Bacchus på Naxos* 1628, Stockholm, Universitetets konstsamling; 9. *Dido ofrer til Juno* 1630, Stockholm, Nationalmuseum.

<sup>353</sup> Ter Molen 1984:I, s. 24



memoria til heder for en avdød kollega, enten kannens opphavsmann Adam van Vianen eller Andries Fredericks, en av laugets ledende sølvsmeder og mangeårige tillitsmann.<sup>354</sup> De Keyser malte ytterligere et gruppeportrett i 1627, *Fire sølvsmeder i Amsterdam* (fig. 149), nå i Toledo Museum of Art, og ett av *Tre sølvsmeder i Amsterdam* i 1635, i privat eie (fig 150). Det har vært flere forsøk på å identifisere personene på de to portrettene fra 1627, men kun personen til venstre i *Fire gullsmeder* fra 1627 har forskningen på grunnlag av et annet portrett av De Keyser (fig. 151) kunnet identifisere med sikkerhet. Denne personen er gullsmed Loef Vredericx, mangeårig regent (*overluyd*) i lauset og Thomas de Keyzers onkel, og som i 1627 var *oud-deken* i lauset.<sup>355</sup>

#### 9.1.4.1 Er Seger Pietersz i gruppeportrettene?

Gruppeportrettet av *Tre sølvsmeder* fra 1635 har først vært kjent de senere år. Adams omtalte maleriet i sin dissertasjon i 1985, men dateringen var da fortsatt ukjent. Men hun mente at de avbildede personene måtte representere laugets regenter (*overluyden*) for angjeldende år, sittende henholdsvis oldermann (*deken*) til venstre og metalldeign (*keurmeester*) til høyre, og stående mellom de to, fjorårets oldermann (*oud-deken*). Bildet har Adams senere datert til 1635.<sup>356</sup> Benytter vi oss av Adams identifiseringsstrategi og billedaterring, blir identifiseringen av personen i midten, i Lastman sammenheng, svært interessant. I 1634 var sølvsmedlaugets oldermann Lastmans bror, Seger Pietersz Koninck,<sup>357</sup> og som oldermann i 1634, fortsatte han automatisk som gammel-oldermann i 1635. I følge Adams er mannen i midten på maleriet fra 1635 fjorårets oldermann, og som vi har sett, var dette Lastmans bror, Seger Pietersz. Ikke alene er denne personen å finne på portrettet av 1635, men vi finner ham også i De Keyzers to

<sup>354</sup> Både Adam van Vianen og Adries Fredriks døde i 1627. Frederiks var Thomas de Keyzers svigerfar og hørte til en av de ledende sølvsmedfamiliene i Amsterdam. Andries far Frederik Jans, Andries selv, hans halvbror, Loef Vredericx og hans sønn Simeon Valckenaer innehadde ledende tillitsverv i lauset hele 45 ganger i perioden 1563 til 1670. Ref. Citroen 1975, se hhv. s. 215, s. 192, s. 219 og s.. 194

<sup>355</sup> Adams 1995, s. 32, n. 24: Personen i De Keyzers portrett av *En fanebærer* fra 1626 nå i Mauritshuis, er ikke bare lik personen på gruppeportrettet av *Fire sølvsmeder* fra 1627, men han kan identifiseres som gullsmeden Loef Vredericx da våpenet i fanebærerens signetring er identisk med Loef Vredericx offisielle gullsmedmerke som ble stemplet inn i arbeidene han lagde. Ref. Citroen 1975, s. 219. Loef Vrederiks var oldermann (*deken*) i 1626, og som siste års oldermann fortsatte han automatisk som regent med tittel *oud-deken* i ledelsen av lauset året etter, dvs. i 1627, året bildet ble malt. Om de øvrige personene på bildene fra 1627 strides forskningen. For en oppsummering av synspunktene se Adams, 1985 Vol. I, s. 334f og Vol. III, cat. 17, s. 41ff, og Adams 1995, s. 30 og s. 32 n. 24. Hennes eget syn svekkes av at hun både i sin dissertation av 1985 og i artikkelen av 1995 har overesett følgende anakronisme i teksten som referer seg til tillitsverv i sølvsmedlauget i 1627!: ”Jacob Eversz Wolf (born 2 December 1612), age 30/thirty (sic!); assey master, Jacques le Mercier, (born 7.IV.1612), age 30/thirty (sic!)”. Adams referer til Citroen 1975 og Citroen 1993 som kilde, men her kan en lese at Wolf er født i 1577, samt slutte at Le Mercier antagelig må være født før eller rundt 1590. Han er første gang registrert som sølvsmed i 1611, og han giftet seg i 1612! Ingen av de øvrige sølvsmedene Citroen angir fødsles- og mesterår for, ble mestere før de var 22 år. Adams konklusjoner om at de øvrige avbildede personene ikke kan ha vært noen av sølvsmedlaugets tillitsmenn for årene 1626/1627 og 1628 bygger derfor delvis på feil aldersfakta.

<sup>356</sup> Adams 1985, s. 332ff og Adams 2006, s. 34

<sup>357</sup> Dudok van Heel 2006, s. 106

gruppeportretter fra 1627. Bortsett fra at han i 1935 har et gråere, striere skjegg og naturlig nok ser noe eldre ut enn i 1627, er ansiktstrekk og øvrig fysiologi svært likt de vi finner hos den stående personen nr. to fra høyre på firer-portrettet av 1627 (fig. 149) og den sittende personen til høyre i sekser-portrettet av 1627 (fig 148). Ingen av disse to personene har Adams eller andre tidligere kunnet identifisere.

Når det gjelder personen i firer-portrettet av 1627 sies det sågar: ”The standing figure second from the right is unidentified and his presence is unexplained.”<sup>358</sup> Men på basis av likheten med personen i midten på treer-portrettet av 1635, kan denne personen nå identifiseres som Pieter Lastmans nest eldste bror, Seger Pietersz Koninck. Riktignok var han ikke regrent i 1627, og skulle normalt ikke bli avbildet i et tillitsmannsportrett. Men i begge maleriene fra 1627 er det flere personer avbildet enn de tre hovedtillitsmenn, og Seger ble den 1ste desember 1627 valgt til laugets olderman for 1628.<sup>359</sup> Vi vet ikke når på året bildene er malt, men som en av laugets ledende sølvsmeder, og som påtenkt (?) oldermann for 1628 er det meget mulig at han har fått, eller har kjøpt seg (!) plass på de to maleriene fra 1627.<sup>360</sup> Særlig kan dette ha vært aktuelt for *Seks sølvsmeder*, da dette, ifølge Adams ikke er et tillitsmannsportrett, men et memoria maleri for en aktet kollega som døde i 1627.<sup>361</sup> I litteraturen er det en pågående diskusjon om maleriet er til ære for Utrecht sølvsmeden Adam van Vianen, sin tids mest berømte sølvsmed eller Andries Fredericks, en av Amsterdamlaugets egne høyt ansette tillitsmenn.<sup>362</sup> Om bildet skal oppfattes som et memoria maleri for en avdød kollega, og hvem dette eventuelt er, er ikke enkelt å avgjøre. Men at maleriet også kan tolkes som en heder til brødrene Van Vianen, er avbildingen av Adams sølvkanne, som Amsterdamlauget i 1614 bestilte av Adam til ære for hans bror avdøde Paulus, et synlig tegn på.<sup>363</sup>

Hvis identifiseringen av Lastmans bror, Seger Pietersz er riktig, har Thomas de Keyser malt tre gruppeportretter der Seger Pietersz er avbildet. Dette kan umiddelbart forekomme som mange portretter av en og samme person, men det var den gang ikke uvanlig at enkeltpersoner lot seg

---

<sup>358</sup> Adams 1985, Vol. III, s. 42. Adams referer her til Anne Horten i *Museum News*, Toledo Museum of Art, 1961

<sup>359</sup> Dudok van Heel 2006, s. 34

<sup>360</sup> Det var vanlig praksis å – til dels måtte - kjøpe seg plass i hollandske gruppeportretter på 1600-tallet. Ref. Duyvené de Wit Klinkhamer 1966, s. 96 n. 30.

<sup>361</sup> Adams 1995, s. 18ff

<sup>362</sup> Andries Frederiks døde i februar 1627 og Adam van Vianen i august 1627. Adams 1995, s. 30 og s. 32 n.19; Ter Molen 1984, s. 30 og s. 97 n. 391.

<sup>363</sup> Adams mener den omvendte kannen i sekser-portrettet av 1627 er et symbol for døden, snutt opp ned er kannen tom: "... like the empty body from which the soul has departed." Adams 1995, s. 29

avbilde flere ganger innenfor et relativt kort tidsrom.<sup>364</sup> Vi skal heller ikke glemme at Seger Pietersz var det laugsmedlem som var sølvsmedlaugets tillitsmann flest ganger i årene 1550-1650.<sup>365</sup> At han derfor ble avbildet tre ganger i gruppeportretter i løpet av sine 40 år som tillitsmann virker ikke urimelig.

## 9.2 Lastmans tre malerier til Christian IV

Lastmans tre bilder til Christian IVs bedekammer (fig. 152) på Frederiksborg slott er det eneste oppdraget som er dokumentert.<sup>366</sup> Christian IV (1592-1640) (fig. 153) var en av 1600-tallets store kunstinteresserte fyrster. Hans ambisjoner om å være Nord-Europas mektigste fyrste, noe han av sin samtid i en periode også ble ansett som,<sup>367</sup> materialiserte seg ikke bare i politiske ambisjoner, men også i en storslagen bygge- og kunstsamleraktivitet som skulle bidra til å understøtte hans posisjon som Nord-Europas førende monark.

### 9.2.1 Frederiksborg slott

Frederiksborg slott, ved Hillerød nord på Sjælland fremstår i dag som det viktigste bygningsmessige monument over det man kan kalle hans (feilslåtte!) politiske stormaktsambisjoner.<sup>368</sup> Slottet har sitt navn fra Fredrik II, Christian IVs far, som i 1560 ervervet Herluf Trolles herregård Hillerødsholm, og lot oppføre enkelte nye bygninger. Men det gamle Frederiksborg var på ingen måte i tråd med Christian IVs ønsker om et slott av europeisk anseelse, og i 1602 ble de fleste gamle bygningene revet og et nytt slott påbegynt. Etter ca 20 års byggeperiode fremsto slottet som et storslagent eksempel på nederlandsk og dansk renessansearkitektur.

Slottsanlegget er bygget på tre holmer (fig. 154), med det trefløyede hovedslottet på den nordligste, med *Kirkefløyen* mot vest, *Kongefløyen* i midtpartiet og *Prinsessefløyen* mot øst. På den midtre holmen, forbundet med hovedslottet ved en buet bro, ble det oppført to parallelle fløyer, mot vest *Slottsherrens hus* og mot øst *Kancellihuset* med regjeringskontorer og gjesteværelser. Som avslutning mot syd ble det oppført et stort porttårn eller *Fangetårnet*. Bygningsmassen på den søndre holmen er inntakt fra Fredrik IIs tid. Kongefløyen ble forbundet med et *Myntporthus* eller *Audienshus* på landsiden mot vest med en særpreget *lønngang* eller

---

<sup>364</sup> I Seger Pietersz' datter og svigersønns inventar fra 1664 er det oppført et portrett av "salige Seger Pietersz". Portrettet er idag tapt. Ref Dudok van Heel 2006, s. 109.

<sup>365</sup> Fra gjennomgang av navnelsitene over sølv- og gullsmeder i Citroen 1975.

<sup>366</sup> Freise 1911, s. 11.

<sup>367</sup> Heiberg 2006.1, s. 10f

<sup>368</sup> Heiberg 2006.2, s. 7f. Fredriksborg slotts storslagne dekorasjoner var ikke bare for øyets lyst, men ifølge Heiberg et utsmykningsprogram utformet for å fortelle om de idealer og moralske verdier som Christian IVs kongedømme bygget på.

galleri over vollgraven. Da slottsanlegget stod ferdig i begynnelsen av 1620-tallet fremstod det ikke bare som et monument over Christian IV, men som en fyrstebolig som kunne måle seg med sine motstykker ellers i Europa. Johan Adam Berg sammenlignet i 1646 Frederiksborg slott med Escorial utenfor Madrid og Fontainebleau i Frankrike.<sup>369</sup>

### 9.2.2 Slottskirken og bedekammeret - Christian IVs private kapell

Slottskirken var kanskje slottets mest praktfullt utsmykkede rom, og fremstår som den siste og mest overdådige utsmykkede i rekken av slottskirker som ble bygget av fyrster i det reformerte Nord-Europa.<sup>370</sup> Kongens private kapell, *bedekammeret*, skal ha utgjort selve juvelen i slottets interiør (fig. 152). Kapellet ligger i enden av kirkens galleri, opprinnelig med blyglassvinduer mot sør inn mot selve kirkerommet og alteret (fig. 156). I 1831 finner kunsthistorikeren N.L. Høyen kapellet: "...saa interessant, at vi maa bese det, inden vi forlater Kirken. Det er et lille, temmelig lavt Værelse, men så rig og tillige saa nydelig decoreret, at det i sin Art vanskelig finder sin Lige."<sup>371</sup> Vegger, dører og tak var kledd med kostbart panel i ibenholt og muskattre, dekorert med utsøkte intarsia arbeider i vegger og tak, og med 23 malerier innfelt i rammer av ibenholt og muskattre i to høyder på bedekammerets vegger. Taket var utsmykket med rosetter, hvor feltene var dekorert med ornamenter hhv. av fruktklaser og løvverk i sølv. I taket hang en lysekroner i sølv, kronet med et rikseple med rubin og nedentil et avansert urverk med to klokker. Dørene var innrammet av komposittsøyler med kapiteler av elfenben. Blyglassvinduet mot kirkerommet var delt av en dorisk søyle og innrammet av tunge gardiner. Gulvet var flislagt med brun og grå marmor (fig. 155). Vinduet i nisjen mot vest var delt i 9 like felt bestående av et sentralt, slepet krystallvindu omkranset av 12 glassmalerier med motiver fra det Gamle Testamentet, til sammen 108 motiver (fig. 157). Av øvrig inventar var der blant annet et Mariaalter(!) i sølv av gullsmiden Mathäus Wallbaum fra Augsburg fra ca. 1610 (fig. 158).<sup>372</sup>

### 9.2.3 De hollandske maleriene i bedekammeret

I 1618 fikk Pieter Isaacsz, kong Christian IVs hoffmaler, i oppdrag å anskaffe 24 malerier som skulle settes inn i de planlagte rammene i bedekammerets vegger. Pieter Isaacs (1568-1625) var

---

<sup>369</sup> For mer om slottsanlegget se Heiberg 2006b, s. 29ff. Johan Adam Berg refert hos Heiberg 2006, s. 41

<sup>370</sup> Johannsen 2006, s. 135

<sup>371</sup> Ussing 1871, s. 204

<sup>372</sup> Moltke 1972, s. 1881f, s. 1924, n. 205; Johannsen 1973, s. 128f. Glassmaleriene var ved den nederlandske glassmaleren Evert C. v.d. Maes, og viste bl.a. skapelseshistorien og historier fra patriarkenes liv.. De enkelte motiver er ikke kjent i detalj. Den første beskrivelsen av Christian IVs bedekammer er av slottsforvalter Johan Adam Berg fra 1646. Lysekronen og sølvornamentene i taket forsvant etter svenskekrigene 1658-60, da svenskene i en periode besatte Fredriksborg. Senere ble utsmykningen av rosettene erstattet med rosetter i elfenben.

født i Helsingør av nederlandske foreldre, Isaac Pietersz og Helena Backer.<sup>373</sup> Faren ble borger av Helsingør i 1569, hvor han ble agent både for danskekongen og Nederlandene ved tollklarering av skip gjennom Øresund. Etter at Pieters mor døde i 1578, dro familien for noen år tilbake til Amsterdam, og i 1583 kom Pieter Isaacsz. i lære hos Cornelis Ketel, hvor han ifølge Van Mander var i 18 måneder, før han dro på vandringsår med Hans von Achen til Tyskland og Italia i årene 1585 til 1588.<sup>374</sup> Fra 1588 arbeidet han 5 år som selvstendig kunstner i Roma. I 1593 var han tilbake i Amsterdam, hvor han samme år giftet seg med Susanna Craeyborn Willemsdr. fra Antwerpen og ble borger av byen. Han returnerte siden til Helsingør hvor han ble borger i 1609. Fra 1615 bodde han i København etter at han var blitt hoffmaler hos Christian IV. Fra 1617 var han tollagent for Nederlandene i Øresund. Han døde av pest i Helsingør 14.9.1625. Pieter Isaacsz virket ikke bare som hoffmaler, men også som kongens rådgiver. Denne posisjonen gjorde ham interessant for andre, han opererte fra 1620 til sin død som spion (!) for Sverige. Pieter Isaacsz rapporterte direkte til Sveriges rikskansler, Axel Oxenstierna, som han forsynte med rapporter om kongens stemninger og syn.<sup>375</sup>

Pieter Isaacsz's mangeårige opphold i Amsterdam gjorde ham vel egnet til å engasjere nederlandske kunstnere til å utføre maleriene for Christian IVs bedekammer. Pieter hadde opparbeidet seg et ry både som portrett og historiemaler under sin tid i Amsterdam, og han er blant dem som Theodor Roderburgh priser i sitt panegyriske dikt fra 1618 til ære for Amsterdams store kunstnere: "Deres Pieter Ysacx som Danmark røvet fra dere".<sup>376</sup> I vel 12 av sine 20 år i Amsterdam bodde han midt i "kunstnerkvarteret", nærmere bestemt St. Anthonisbreestraat nr. 53 noen få hus bortenfor Pieter Lastman i nr. 59. Det er sikkert ingen tilfeldighet at de fem kunstnerne vi med sikkerhet vet utførte malerier for kongens private kapell, alle bodde i eller ved St. Anthonisbreestraat da Pieter Isaacsz. selv bodde og hadde sitt verksted der.<sup>377</sup> I anledning oppdraget i Holland utstedte kongen 13. april 1618 pass til Pieter Isaacsz.. I passet ber kongen

---

<sup>373</sup> Helena Backer hadde norsk mormor, datter av Jørgen Hansen, lensmann i Bergen [antagelig i første halvdel 1500-tallet]. Dudok van Heel 2007, s. 246

<sup>374</sup> Van Mander 1995, 355. Det er uvanlig å kun være i lære i ett og et halvt år, slik Van Mander skriver. Men kanskje var Ketel ikke Pieters første lærer, eller han var der lenger enn Van Mander forteller.

<sup>375</sup> Noldus 2007, s. 159ff. Noldus gir her en interessant gjennomgang av Pieter Isaacsz' aktivitet som spion for rikskansler Axel Oxenstierna i Sverige.

<sup>376</sup> A. Tümpel 1974, s. 17 "Uw PIETER ISACX, die Uw roofden Denemercken.

<sup>377</sup> Dudok van Heel 2006, s. 74-75. St. Anthonisbreestraat gikk fra St. Anthoniswaage i vest til St. Anthonispoort i øst. Der den midt mellom St. Anthoniswaage og St. Anthonispoort krysset kanalen, skiftet den navn til Jodenbreestraat, hvor Rembrandt bodde og hadde sitt verksted i nr. 4 rett ved kanalen (idag Museum het Rembrandthuis).

også om kongelig tollfrihet for sine malerier, når Pieter Isaacsz krysser grensene med maleriene på veien tilbake fra Nederland.<sup>378</sup>

I Amsterdam engasjerte Pieter Isaacsz historiemalerne i kretsen rundt Pieter Lastman til oppdraget med maleriene. Foruten Pieter Lastman var det Jan Pynas, Werner van den Valckert, Isaacsz tidligere elev, Adriaen van Nieulandt og signaturen P.H. som fikk oppdragene. Ett motiv, *Bebudelsen*, malte Pieter Isaacsz selv.<sup>379</sup> Maleriene skulle males på kobberplater, og plasseres i rammer som ville være ferdige når bildene kom tilbake fra Amsterdam. På alle kapellets fire vegger var det innfelt rammer i to høyder, der høyden på lysåpningene var lik, mens bredden varierte avhengig av hvilken vegg rammene var innfelt i.<sup>380</sup> Billedprogrammet begynte med *Bebudelsen* på sydveggen og avsluttet med *Dommedag* på østveggen. Programmet og størrelsen på kobberplatene måtte derfor ha vært bestemt før Pieter Isaacsz dro til Amsterdam for å fordele oppdraget.<sup>381</sup> Da bildene var malt ferdig, reiste Pieter Isaacsz med kobberplatene tilbake til Frederiksborg, der de ble satt inn i de ferdige rammene i bedekammeret. Christian IV noterte selv sluttoppgjøret for oppdraget i sin skrivebordsalmanakk for 1620: ”17 Dec. gav jeg Peter Isak 1266 Rdl. i Spec., som var dens siste rest for det Malværk, som kom i mit Kammer på Fredr.”<sup>382</sup>

### 9.2.3.1 Høyens beskrivelse av bedekammeret og maleriene

Dessverre brant interiøret fullstendig ut under den store slottsbrannen på Frederiksborg den 17. desember 1859. ”... kun [motivet på] en enkelt kobberplade fra væggpanelerne lot seg identifisere som den, hvorpå ...[Lastmans] ’Lader de små børn komme til mig’ engang havde været malet.”<sup>383</sup> Av det opprinnelige interiøret, er kun Maria-alteret bevart, da dette var i København da brannen brøt ut. Året før brannen hadde F.C. Lund og Heinrich Hansen laget enkelte skisser

<sup>378</sup> Moltke 1972, s. 1924, n. 207; Becket 1914, s. 260; Johannsen 207, s. 167 Christian IVs egenhendige “Licent-Pass auff Peter Isaack d.d. Copenhag. Den 13. Apr. 1618”, gjengitt i Beckett 1914, s. 260, dokumenterer kongens oppdrag til Pieter Isaacsz om å bestille ”ungefähr 24 ” bilder som skulle males på kobberplater i ”in den Niederlanden”.

<sup>379</sup> Moltke 1972, s. 1885; Rasbech 1832, s. 138f; Ussing 1871, s. 232; Johannsen 2007, s. 170, 179 n. 14. Rasbech går i 1832 igjennom motivene, deres henging i bedekammeret og hvilke kunstner som har malt bildene. Den ene er kun betegnet med initialene PH. I sin beskrivelse av bedekammeret etter brannen oppgir Høyen den sjettede kunstneren som ”Peter Koningh (?)” (Ussing 1871, s. 232). Johannesen 2007, s. 179 n. 14 menar at bak signaturen PH, står maleren Pieter Feddes (1586-1634). Han var kjent under navnet Pieter van Harlingen, og signerte ofte bildene med signaturen PH.

<sup>380</sup> Moltke 1972 s. 1880; Johannsen 2007, s. 179, n. 16. Innenfor rammen var høyden for alle bildene 103cm, mens bredden på sydveggen 56cm, i nisjen mot vest 94 cm, på vestveggen 58 cm, på nordveggen 91 cm og på østveggen 83 cm.

<sup>381</sup> Moltke 1972, s. 1924, n. 207; Becket 1914, s. 260; Johannsen 207, s. 167 Christian IVs pass utstedt til Pieter Isaacsz 13. april 1618 dokumenterer Pieter Isaacsz oppdrag om å bestille og la utferdige ”ungefähr 24 ” bilder malt på kobberplater. Kongen ber i passet også om tollfrihet for de bemalte kobberplatene når Pieter Isaacsz returnerer med dem til Danmark. Hvem som eventuelt bistod kongen i utferdigelsen av billedprogrammet er ikke kjent.

<sup>382</sup> Høyen 1831, s. 204; Også sitert i Freise 1911, s. 12. Freise fikk opplysningen om dette direkte fra Karl Madsen i København.

<sup>383</sup> Moltke 1972, s. 1878. Altertavlen var ikke på Fredriksborg under brannen, og er således bevart.

og malerier av interiøret i Frederiksborg, også av kirken og bedekammeret. Disse ble brukt som underlag for den omfattende restaureringen som fulgte etter brannen. Hansens malerier gir et inntrykk av 9 av de 23 maleriene. I tillegg er det bevart en kopi av Lastmans *La de små barn komme til meg* i form av en skissemessig akvarell av F.C. Lund fra 1858 (fig. 159). Men heldigvis for ettertiden ble motivene og hengingen av maleriene i bedekammeret beskrevet av J.P. Rasbechs allerede i 1832.

Et kunstkritisk inntrykk av maleriene har vi også fra N. L. Høyen i hans to beskrivelser av maleriene i bedekammeret. Den ene fra 1831 og den andre fra 1860, den siste nærmest som en nekrolog etter brannen i desember 1859.<sup>384</sup> Den første omtalen fra 1831 er nøktern:

Væggene rundt om os ere, fra Loftet til Gulvet, skjulte med Malerier, udførte paa Kobberplader af ens Størrelse og regelret fordelte i den smukke Indfatning af indlagt Træ. Stoffet til disse Bilder er hentet fra det nye Testamentet, ej alene af Jesu Liv, men ogsaa af hans Lignelser. Valget lider tildels af samme Brøst, som saa mange kirkelige Konstværker, at man mere har taget Hensyn til Handlingens Vigtighed, end til Muligheden af at fremstille det, som egentlig giver det sin Betydning\*), og Udførelsen er af ulige Værd.<sup>385</sup>

Om Lastman heter det:

Af alle de Kunstnere, som her have arbejdet, er vist nok Peter Lastman\*\*) den, der har havt det rigtigste Begreb om Historiemaling. Der er Fylde i hans Composition og Alvor og Betydning i mange af hans Hoveder og Bevægelser, og han har forstaaet at frembringe Effect, naar det var fornødent, men *han mangler aldeles Sands* [uthevet av forfatter] for Udtrykket af Skjønhed og Værdighed, og han er lidt for redebon til i sine Arbejder at fortælle Beskuerne om sit Ophold i Rom.<sup>386</sup>

Tredve år senere, kort etter brannen, skriver Høyen en tankefull refleksjon over bedekammeret og utsmykningen som nettopp har gått tapt:

Den alvorlige og dog milde Stemning, som herskede her, den Enhed i Tanken, som gik igjennem hele Udsmykningen, og den Harmoni, som var udbredt over Udførelsen, dannede en egen Modsætning til Kirkens guldstraalende Pragt, hvor Bibel og Legende, Mythologi og Allegori, det Helligste og det mest Profane, raat Haandverk og vindskibelig Konst mødtes saa sælsomt. Der har maaske aldrig været et Bedekammer i protestantisk Aand, som kunde maale sig med dette, ligesom det overhovedet ikke vilde være let, især udenfor Italien, at finde et Sidestykke, hvor ældre Konst saa smukt var samlet til en Helhed, og saa vel bevaret.<sup>387</sup>

<sup>384</sup> Rasbech 1832, s. 136-142, Høyen 1831, s. 204-207; Høyen 1860, s. 231-237; Moltke 1972, s. 1885ff; Rasbech 1832 s. 138f; Høyen 1831 s. 205-207, Høyen 1860, s. 231ff; Johannsen 2007, s. 170f.

<sup>385</sup> Høyen 1831, s. 205

<sup>386</sup> Høyen 1831, s. 206f. Høyens vurdering av Lastman fra 1831 er den første ”moderne” kunstkritikk av ham vi kjenner.

<sup>387</sup> Høyen 1860, s. 231f

Og om selve maleriutsmykningen:

To og tyve Malerier paa ens høje Kobbertavler vare i to Rader symmetrisk fordelte paa dets Vægge; Traævserket af Ibenholt og Muskattræ var indlagt paa det Nydeligste; enhver af de store slebne Glasruder i Vinduet ud til Rendebanen var omgivet med en smal Bræmme af Glasmalerier\*), hvor Skabelsens og Patriarchernes Historie viste sig som yndige transparente Miniaturer mellem ensrvede Englehoveder og Palmegrene, i Charakteren af udskaaet Elfenben.<sup>388</sup>

Disse Mesteres Arbejder, og, vel at mærke, saa fortrinlige, som de her fandtes, høre nu til de største sjældenheder i Gallerierne, og Fremmede have derfor, allerede i forrige Aarhundrede, været opmærksomme paa dette Kammers Betydning for Malerkonstens Historie i Holland.<sup>389</sup>

I ettertankens lys er Høyens syn på Lastman også endret: ” ...[Lastmans] Fremstilling af Gangen til Golgatha var saa fuld af Alvor og ejendommelig Charakteristik, at man maatte tænke på Rembrandt ved at se dette Maleri af hans Lærer.”<sup>390</sup>

### 9.2.3.2 Rasbechs beskrivelse av utsmykingsprogrammet

Programmet er noe overraskende et tradisjonelt, nytestamentlig program, ikke ulikt det man finner i tidlig kristne, bysantinske og til dels katolske kirker frem til mot-reformasjonen.<sup>391</sup> De gammeltestamentlige motivene, som tradisjonelt ville være representert like prominent i kirkerommet som de nytestamentlige scenene, var som nevnt fremstilt på glassmaleriet i vinduet mot vest (fig. 157).<sup>392</sup> Rasbechs nedtegnelse fra 1832 viser følgende henging av maleriene (fra ø=øverst til n=nederst, osv):<sup>393</sup>

Sydveggen	ø:	<i>Bebudelsen</i> av Pieter Isaacsz.
	n:	<i>Visitasjonen</i> av Adriaen van Nieulandt
I nisjen mot syd ø:		<i>Kristus åpenbarer seg for Christian IV</i> av Adriaen van Nieulandt (?)
I nisjen mot nord		<i>Kongenes tilbedelse</i> av Pieter Lastman <i>Omskjæringen</i> av Adrian van Nieulandt
Vestveggen fra syd		<i>Fremstillelsen i templet</i> <i>Jesus blant de lærde</i> <i>Kristi dåp</i> <i>Barnemordet i Bethlehem</i> alle fire av Adriaen van Nieulandt
Nordveggen		<i>Bryllupet i Kana</i> av Adriaen van Nieulandt

<sup>388</sup> Høyen 1860, s. 231

<sup>389</sup> Høyen 1860, s. 233

<sup>390</sup> Høyen 1860, s. 233

<sup>391</sup> Johannesen 2007, s. 175f har argumentert for at programmet er protestantisk i sitt innhold. Men dette rimer dårlig med det lutherske syn på billedbruk. Se merom dette nedenfor.

<sup>392</sup> Freise 1911, s. xxx, Johannesen 2007, s. 176f.

<sup>393</sup> Rasbech 1832, s. 138f



vest for døren	<i>Kristus bispiser 5 tusen</i> av PH (Pieter Feddes alias Pieter van Harlingen?)
Nordveggen	<i>Kristus og den samaritanske kvinnen</i> av Adrian van Nieulandt
øst for døren	<i>Kristus og de små barna</i> av Pieter Lastman
	<i>Kristus stenes ut av templet</i> av Adrian van Nieulandt
	<i>Kristus driver handelsmennene ut av templet</i> av PH
Østveggen fra nord	<i>Fariseeren og tolleren</i> av Werner v. Valckert
	<i>Lazarus oppvekkes fra de døde</i> av Adriaen van Nieulandt
	<i>Det siste måltid</i> av Jan Penay [Jan Pynas]
	<i>Pinseunderet</i> av Adriaen van Nieulandt
	<i>Den rike og den fattige mannen</i> av PH
	<i>Lignelsen med bryllupsgjestene</i> av Jan Penay
	<i>Gangen til Golgata</i> av Pieter Lastman
	<i>Dommedag</i> av Werner v. Valckert

I Rasbechs oversikt følger ikke hengingen helt den bibelske kronologien. Men maleriene ble på grunn av krigstrussel flere ganger brakt til København for oppbevaring, slik at opphengingen senere kan ha blitt endret, og kronologien derved feil.<sup>394</sup>

### 9.2.3.3 Heinrich Hansens malerier

Heinrich Hansens malerier fra 1858 og 1859 (fig. 152, 155, 157) viser helt eller delvis 9 av maleriene. Av disse får vi et godt inntrykk av fem av maleriene, mens de øvrige 4 er vanskelige å gjenkjenne. På sydveggen finner vi, i tråd med Rasbechs beskrivelse de to første motivene i programmet: *Bebudelsen* av Pieter Isaacs og *Visitasjonen* av Adriaen van Nieulandt. Lengst syd på østveggen er kronologien i Hansens gjengivelse historisk riktig, *Pinseunderet* av Adriaen van Nieulandt og *Dommedag* av Werner van den Valckert avslutter programmet, og i det tilgrensende feltet øverst *Det siste måltid* av Jan Pynas og nederst *Gangen til Golgata* av Pieter Lastman. I nisjen mot vest ser vi sydsiden *Kristus åpenbarer seg for Christian IV* slik Høyen beskriver maleriet.<sup>395</sup> På vestveggen er det vanskelig å gjenkjenne motivene (fig. 157), men ifølge Rasbech er det øverst *Fremstillelsen i templet* og nederst *Jesus blant de lærde*, begge av Adriaen van Nieulandt. Kronologisk burde *Barnemordet i Bethlehem* vært i denne seksjonen etterfulgt mot nord av *Jesus blant de lærde* og *Kristi Dåp*.

### 9.2.4 Lastmans bilder i bedekammeret

I Rasbechs oversikt er Lastman oppført med tre malerier: *Kongenes tilbedelse*, *Kristus og de små barna* og *Gangen til Golgata*. Av disse er det kun *Gangen til Golgata* Hansen viser oss et lite utsnitt av, som ikke er lett å tolke. Men ifølge Johannsen viser utsnittet “Christ sinking under the

<sup>394</sup> Rasbech kan og ha notert feil. I Heinrich Hansens malerier har hengingen korrekt kronologi. for de to sydlige feltene på østveggen: lengst syd, øverst *Pinseunderet*, nederst *Dommedag*, og i det nest siste, øverst *Det siste måltid* og nederst *Gangen til Golgata*

<sup>395</sup> Høyen 1831, s. 205: “Kongen knæler med foldede hænder foran Christian, der aabenbarer sig i Skyerne.”

burden and turning his suffering face towards the viewer. Behind him is Veronica, and on the far sight a rider whose horse is seen from the back.” St. Veronica er kvinnen som ifølge legenden syntes synd på Kristus, da hun så ham falle under vekten av korset på veien til Golgata, og tørket svetten av ansiktet hans med et klede. På et mirakuløst vis var Kristus ansikt avsatt på kledet da Veronica fikk sløret tilbake. Sener skal hun ha brukt sløret til å helbrede Tiberius. Hvis det er Veronica som er fremstilt i *Golgata* vitner det om Lastmans kildekunnskap.<sup>396</sup>

F.C. Lunds akvarell av et utsnitt av Lastmans *Barna* gir oss imidlertid en god forståelse av hvordan Lastmans bilde er komponert. Lund har plassert sine egne initialer og årstallet nede til høyre: “FL 58”. Til venstre i randen av arket har han skrevet: “Pieter Lastman 1619” (Fig. 159).<sup>397</sup>

#### **9.2.4.1 Et forsøk på en rekonstruksjon og analyse av ”Kristus og de små barna” basert på F.C. Lunds akvarell**

##### **9.2.4.2 Formatet på Lastmans original**

Formatet på Lunds akvarell er forskjellig fra rammen der Lastmanns maleri opprinnelig var innfelt. Formatet er bredere enn det er høyt, mens lysåpningen på rammene på nordveggen, der Lastmans bilde var innfelt, var 103 x 91 cm.<sup>398</sup> Lund kan derfor bare ha laget et utsnitt av originalen. Hvilket utsnitt kan vi ikke med sikkerhet si, men vi kan få en viss pekepinn ved å se på de andre komposisjonene som fremkommer i Hansens malerier. De er alle relativt konsentrert rundt handlingens sentrale figurer, dvs. de gjør ikke forsøk på å trekke inn et videre perspektiv enn det som fremkommer av teksten. Både *Bebudelsen*, *Visitasjonen* og *Kristus åpenbarer seg* har få aktører i bildet. Overfører vi denne tenkningen på Lunds akvarell, er det lite trolig at Lastmans komposisjon har vist et motiv som har flere figurer i bredden enn de vi ser i Lunds akvarell. Det er derfor rimelig å anta at Lunds breddeformat er noenlunde originaltro, og at det i så fall må være i høyden maleriet som skulle være større. Denne hypotesen understøttes av at Lastman sjelden har figuravskjæringer nedentil, slik Lund har det i sin akvarell. Og slett ingen “brutale” avskjæringer som av den knelende kvinnen hos Lund. Men figuravskjæringer sideveis finner vi eksempler på i flere av Lastmans malerier, slik vi også ser det i Lunds kopi. Hvis det kun er høydeformatet som skal justeres, så skal Lunds format skalert, tilpasses originalformatet på 103 x 91 cm. Antar at bredden hos Lund er naturtro, er hans format skalert ca. 82 x 91 cm. Det

---

<sup>396</sup> Johannsen 2007, s. 174; Santi 2003, s. 363. Veronica er ikke nevnt i evangeliene. Legendene er gjenfortalt i *Legenda Aurea* 1483:1. Ref nedenfor for mer om Veronica.

<sup>397</sup> Bredde/høydeformatet på F.C. Lunds akvarell er mer kvadratisk enn rammen bildet har vært innfelt i. Lund kan derfor bare ha laget et utsnitt. Mer om dette nedenfor.

<sup>398</sup> Moltke 1972, s. 1888

mangler med andre ord ca. 21 høydecentimeter av den originale komposisjonen. Fra Lastmans andre arbeider, vet vi at figurene i forgrunnen vises i ”helfigur”, og at forgrunnen gjerne er dekorert med planter eller prydgjenstander. Et rekonstruert format bør derfor også gi rom for dette. Men det betyr ikke at tillegget nedentil skal være mye. Ca. 30 % av de manglende høydecentimeterne bør være tilstrekkelig å legge til nedentil, slik at både ”fullfigur” og forgrunnsdekorasjoner kan ivaretas. Omsatt i enheter byr dette at Lunds akvarell skal forlenges med ca. 6 enheter nedentil og ca. 15 enheter oventil, slik at det rekonstruerte formatet blir lik originalens format., dvs. 103 x 91 enheter. Avrundet betyr dette at høyden på Lunds akvarell økes med 21 enheter, hvor ca. 6 enheter nedentil og 15 enheter oventil, slik at formatet blir som for maleriene på nordveggen 103 x 91 cm. Fig. 160 viser hvordan Lunds *Kristus og barna* rekonstruerte format vil fortone seg. .

#### **9.2.4.3 Ikonografien i Lastmans original**

Høyen snakker også om Lastman “uvane” med å la bildene referere til hans Roma-opphold. Dette kan innebære at bygningsmassen som Lund kun har skissert, kan være “kopier” av antikke romerske bygninger. Vi vet også at Lastman har vært flittig til å gjenbruke figurer i sine motiver. Ser vi på persongalleriet i Lunds akvarell, er det lett å forestille seg at noen av disse er mer eller mindre rene kopier eller svært like figurer som han har brukt i andre malerier. Med dette som utgangspunkt kan vi prøve å rekonstruere et mulig originalmotiv, og tankene ledes først og fremst til det samtidige *Paul og Barnabas i Lystra* fra 1617 (fig. 161). Lastman kan ha brukt konseptet i dette motivet som utgangspunkt. Det har mange fellestrekk med Lunds akvarell. En forsamling av mennesker foran en kraftig søyle og en antikk bygning. Bak søylen, et tempel kronet med en tambur og kuppel, i forgrunnen hovedpersonene - Presten og Paulus og Barnabas - omgitt av mennesker som vil ofre. Kvinnen i forgrunnen i Lunds akvarell kneler på høyre ben, slik som mannen med sølvplate i *Paulus og Barnabas* fra 1617 (fig. 163) og kvinnen i samme motiv (nå tapt) fra 1614 (fig. 165). Kristusfiguren finner vi igjen i *Kristus og den kananeiske kvinnen* fra 1617 (fig. 167). Her finner vi også modeller for kvinnen med turban i bakgrunnen, barna og de tvilende disiplene til høyre i akvarellen. Turbankvinnen finner vi og i *Odyssevs og Nausika* fra 1619 (fig. 168). Jeg kan forestille meg at originalen hadde en Kristus med lysende aura slik som i *Den kananeiske kvinnen* og *Lasarus oppvekkelse* fra 1622 (fig 169). I forgrunnen kunne det godt ha lekt små hunder slik som i *Den kananeiske kvinnen*.<sup>399</sup> Claes C. Moeyaert (1590/91-1655) har et *Kristus og barna* motiv fra 1653, som minner om Lastmans slik Lund har

---

<sup>399</sup> Det kunne ha vært fristende og prøvd seg på en fotomontasje med disse ingrediense, men det for være nok med en rekonstruksjon av formatet, slik Lunds akvarell kunne vært.

kopierte det i sin akvarell (fig. 170). Moeyaert var svært påvirket av Lastman, og han kan ha sett Lastmans kobberplater i Amsterdam før de ble sendt til København.<sup>400</sup>

#### 9.2.4.4 Høyens kritikk av Lastmans malerier i bedekammeret

Det er grunner til å anta at Lastman av Christian IVs samtid ble regnet som den viktigste kunstneren av de som utsmykket bedekammeret. Hans tre bidrag var alle i de “store” feltene, og antagelig har han også fått best betalt for arbeidet. Det kan forklare at han kun leverte tre malerier, mens Adriaen van Nieulandt, Pieter Isaacsz tidligere elev, leverte hele elleve bidrag. Lastmans samtidige ry har også festet seg i Danmark. To hundre år senere uttrykker Høyen, som vi har sett, en viss grad av forbauselse over at Lastman har hatt sin samtids høye aktelse, i det han selv er ganske kritisk, da Lastman: “...mangler aldeles Sands for Udtrykket av Skjønhed og Værdighed...” Men etter brannen i 1859 besinner han seg, nå minner stemningen i *Gangen til Gogata* ham om Rembrandt.<sup>401</sup> Det er synd Heinrich Hansens maleri viser så lite av *Gangen til Gogata*, da maleriet på Frederiksborg var Lastman eneste kjente versjon av motivet. Av det tredje bildet *Kongenenes tilbedelse* må Lastman ha malt minst et motiv til, da det ifølge Freise både i 1697 og 1731 ble solgt et *Kongenenes tilbedelse* av Lastman på auksjon. Men dette motivet er heller ikke kjent.<sup>402</sup> Man kan spekulere om Lastman har latt seg inspirere av venetianske forbilder, slik Benjamin Haydon gjorde vel 200 år senere (fig 171), da han malte en versjon av *Kristus og barna* som i komposisjonen har mange av Lastmans elementer. Enn så lenge tier historien om Lastmans øvrige bidrag til Christian IVs bedekammer. Kanskje vil man som Johannesen sier, kunne finne ukjent materiale i Heinrich Hansens og F.C. Lunds etterlatenskaper som kan fravriste historien dens velbevarte hemmeligheter.<sup>403</sup>

Høyens kunstkritikk er langt forut for sin tid, og interessant nok dekker den to sterkt divergerende kunsthistoriske syn på Lastman. Hvis vi ser bort fra de historiske omtaler var de første kunsthistoriske kritikkene, som Høyens, gjennomgående negative. Dette synet reflekteres også av Kurt Freise i hans monografi fra 1911.<sup>404</sup> Først ut i annen halvdel av 1900-tallet snudde dette synet, først og fremst som et resultat av utstillingen “The Pre-Rembrandtists” i Sacramento,

---

<sup>400</sup> Tümpel A 1991, s. 35ff. Ingen bilder av Moeyaert (1590/91-1655) er kjent før 1624 og *Kristus og barna* er et av hans siste om ikke det siste bildet, og malt 35 år etter Lastmans. Tümpel finner bildet stivt og tilfeldig strukturert. Men Moeyaert kan på sine eldre dager ha vendt tilbake til Lastman, og malt mer i en form som minner om ham enn han gjorde i mellomliggende år.

<sup>401</sup> Høyen 1831, s. 206f. Høyen kan selvfølgelig ha fått sitt inntrykk gjennom blant annet fra Vondels dikt “Op Peter Lastman Den Apeles onzer eeuwe”, der Vondel sammenligner Lastman med Rubens, men Lastmans ry kan også ha levd videre blant kunstinteresserte dansker ved hoffet fra Pieter Isaacsz tid til Høyens egen tid.

<sup>402</sup> Freise 1911, s. 54

<sup>403</sup> Johannesen 2007, s. 174. Johannesen 1974 gir en mer utdypende begrunnelse enn det som er refert her.

<sup>404</sup> Stechow 1974, s. 13

California i 1974. Høyen er i sin nekrologiske kommentarer fra 1860 helt på linje med den gjennomgripende rehabiliteringen av Lastman som omtalene i utstillingskatalogen Amsterdam 1991 og Hamburg 2006 representer. (Kanskje dette avsnittet skal flyttes til konklusjon, med litt omskrivning).

### 9.2.5 Bedekammerets utsmykning i konfesjonell sammenheng

Bedekammers utsmykningsprogram er unikt i protestantisk sammenheng. Hundre år etter reformasjonen lar Christian IV sitt private kapell utsmykke etter tradisjoner som man konfesjonelt kan betegne som nærmest mot-reformatorisk. Og midt i det hele et utsøkt Mariaalter i sølv, hvis paneler replikerer scener fra Jesu liv og lidelse, samt de syv kardinaldyder. Alt dette står i skarp kontrast til Christian IVs lutherske religiøsitet<sup>405</sup> og aktive, men mislykkede forsøk på å stanse de katolske styrkers fremrykninger i Nord-Europa. Et krigsengasjement som skulle vise seg å gi ham ikke bare et økonomisk, men også et storpolitisk banesår.<sup>406</sup> Hvordan var det da mulig at en fyrste som utad stod for Luthers lære, innad kunne la sitt eget kirkerom utsmykke med de mest overdådige religiøse og mytologiske motiver?

#### 9.2.5.1 En “lutheransk” begrunnelse av billedprogrammet

Hugo Johansen prøver å gi en forklaring på denne merkelige motsetningen.<sup>407</sup> Bedekammeret var kongens private kapell. Her kunne han skrive og motta nattverdenen, og gjennom sin private inngang når som helst på døgnet oppsøke bedekammeret for bønn, ettertanke og refleksjon over de eksemplariske motivene i billedprogrammet, som etter Johannsens mening er bygget opp om de tre protestantiske sakramentene: dåp, konfirmasjon og syndebekjennelse. Nøkkelen til forståelsen av dette finner vi, ifølge Johannsen i motivet *Kristus åpenbarer seg for Christian IV* (fig. 172), som befant seg på sydveggen i nisjen mot vest. I sin opprinnelige versjon skal motivet ha vist kongen i fulle regalier, med krone og septer liggende ydmyk på bakken. Maleriet, mener Johannsen, hadde for kongen en sakral betydning, der han kunne være i dialog med sin Herre. En dialog mellom Kristus som himmelens og jordens hersker og Christian IV som hans representant på denne jord. En hersker over et arvelig kongedømme som vil bestå til Dommedag og Herrens andre kommen på jord, forutsatt at Kongen utfører sin gudspålagte plikt og regjerer i henhold til Kristus lære og evangeliene.

---

<sup>405</sup> Löwe 1975, s. 31. Typisk nok finner Löwe i sin monografi over gullsmeden Mathäus Wallbaum det “unwahrscheinlich daß ein protestantische König ein Maria-Altar bestellt hat.”

<sup>406</sup> Heiberg 2006, s. 280ff

<sup>407</sup> Johannsen 2007, s. 175ff. For en mer inngående tolkning av billedprogrammet i Christian IVs bedekammeret, ref. Johannsen 1983, s. 127-154.

Johannsen hevder videre at billedprogrammet har direkte tilknytning til Maria-alteret ved at det inneholder syv scener fra Marias liv, fra *Bebudelsen* til *Jesus blant de lærde* og *Pinseunderet*, og at denne sammenhengen utvilsomt var villet. Johannsen avslutter sin begrunnelse med: “The Virgin Mary altar of the oratory is not a foreign ‘Catholic’ element, but an important feature of the narrative programme.”<sup>408</sup>

### 9.2.5.2 Kritikk av den “lutheranske” begrunnelse

Svakheten med Johannsens analyse er, slik jeg ser det på to punkter:

For det første “Danmark” var på dette tidspunktet formelt ikke et arverike, men et valgrike. En ny konge måtte godkjennes av riksrådet.<sup>409</sup> Riktignok arbeidet hans embetsmenn for at Danmark, slik som Norge, skulle være et arverike, men det ble ikke gjennomført før i 1660 under Fredrik III i forbindelse med at det opplyste enevelde ble innført i Danmark/Norge. Om Christian IV så seg selv som Guds stedfortreder på jord slik Johannsen beskriver, er meget mulig, ja høyst sannsynlig, men under sin regjeringstid svarte Christian IV formelt overfor Riksrådet.

Den andre svakheten mener jeg ligger i Johannsens forsøk på å argumentere for en logisk sammenheng mellom billedprogrammet og Maria-alteret. Riktignok deltar Maria bibelhistorisk i de scenene som Johannsen trekker frem, men både konfesjonelt og kunsthistorisk er det en etablert tradisjon for å betrakte motivene i bedekammeret, bortsett fra *Pinseunderet* som representerer kirkens grunnleggelsesdag, som scener fra *Jesu liv og lidelseshistorie*. Motivene i bedekammeret er alle beskrevet i evangeliene og apostlenes gjerninger, og representerer derfor anerkjente temaer også i en luthersk kirke.<sup>410</sup> Men en Maria-tilbedelse som altertavlen konfesjonelt innebærer, med *Bebudelsen* i hovedstykket, *Hyrdenes tilbedelse* på predellaen og *Maria og barnet* i toppstykket, har teologisk ingen plass i en protestantisk kirke. Luthers tekster understreker at frelsen går gjennom guds ord alene, og kirkerommene ble derfor utsmykket med teksttavler og katekismealtere som understreker *Skriftens* betydning i liturgien.<sup>411</sup> Og prekestolen og alteret i kirken skulle være forsynt med tekst som forklarte deres funksjon i en luthersk liturgi. Ifølge Luther var *Nattverdenen*, ledsaget av en forklarende tekst i gullskrift, en passende

---

<sup>408</sup> Johannsen 2007, s. 176

<sup>409</sup> Heiberg 2006 14f

<sup>410</sup> I Johannsens tolkning av Veronicas tilstedeværelse i *Gangen til Golgata* ligger det en konfesjonell anakronisme. At Lastman har fremstilt Veronica i motivet kan virke naturlig ut i fra hans katolske ståsted, men på prinsipielt grunnlag burde det ha vært uaktuelt å fremstille en verdslig helgen i et luthersk kirkerom. Veronica er ikke nevnt i noen av de protestantiske kanoniske skriftene, og burde således vært en uaktuell person å fremstille i en protestantisk sammenheng. Det hadde vært interessant om Johannsen hadde kommentert dette forholdet, da han henviste til at Veronica var blant tilskuerne. Ettetter min mening svekker tolkningen av Veronicas tilstedeværelse begrunnelsen for å betrakte billedprogrammet som et protestantisk billedprogram.

<sup>411</sup> Bugge 1990, s. 306-26

dekorasjon for et alter.<sup>412</sup> Et Maria-alter har således ingen plass i en protestantisk konfesjon, kun Maria i rollen som Jesu mor, slik den er beskrevet i evangeliene. Löwe som har forfattet monografien om Matthäus Wallbaum, gullsmeden bak Maria-alteret, kunne da heller ikke se for seg at alteret kunne være ”bestilt” av en protestantisk fyrste. Johannsen konklusjon om at Maria-alteret ikke skulle være et ”foreign ’Catholic’ element”, kan jeg derfor ikke slutte meg til. I den grad alteret var et ”important feature” i billedprogrammet, måtte det være for kongen personlig, og ikke i en konfesjonell sammenheng.

Kanskje er svaret på Maria-alterets tilstedeværelse helt enkelt banal: Kongens private kapell skulle ha et alter, ikke hvilket som helst, men et som i form og stil minnet om hovedalteret inne i selve *Slottskirken* (fig. 173). Kongens menn var “i markedet” etter et “matchende” alter, og Wallbaums alter fra Augsburg har vært tilgjengelig. Både i størrelse og form stod det godt til hovedalteret i kirken. Når Kongen selv ønsket det, var der ingen krefter sterke nok til å motsette seg det. Som sådant stod alteret og billedprogrammet på samme sviktende konfesjonelle grunn. Hverken alteret eller billedprogrammet hørte konfesjonelt hjemme i en luthersk kirke. Men Christian IVs kan gjerne ha tolket den lutherske lære som en bysantinsk fyrste. Han var konge av guds nåde, og som sådan guds stedfortreder og kirkens leder i sitt jordiske rike. Motivet i nisjen der Christian IV er i direkte dialog med Kristus, kan vidne om en slik religionspolitisk forståelse. Om han så bad til sin Herre og skriftet ved et Maria-alter må dette sees på som tilfeldig og ikke symbolsk. I alle tilfelle følte kongen seg, kirkerettslig sett, direkte ansvarlig overfor Herren, selv om han statsrettslig sett var ansvarlig overfor Riksrådet. At billedprogrammet kan forstås i en slik sammenheng, ville jeg være enig med Johannsen i, men ikke at Maria-alterets tilstedeværelse er konfesjonelt begrunnet. Her heller jeg til det syn at alteret skulle ha en ytre prakt som kunne måle seg med hovedalteret i selve kirken. Maria-alteret var tilfeldigvis tilgjengelig, men det tilfredsstilte først og fremst Christian IVs formkrav uten å være et bestillingsstykke fra hans side.

## **10 Slaget ved Ponte Milvio – En ukjent oppdragsgiver**

### **10.1 Offentlig eller privat oppdragsgiver?**

Man vet ikke om ikke Lastman hadde en oppdragsgiver for *Slaget ved Ponte Milvio*, hans største bilde. Men motivets ekstraordinære sjeldenhet og maleriets størrelse har fått forskningen til å anta at bildet må ha vært et oppdragsverk, høyst sannsynlig som et kaminbilde for en offentlig oppdragsgiver.<sup>413</sup> Utover å anta at oppdragsgiver kan ha vært offentlig og at bildet er et

---

<sup>412</sup> Johannsen 2003, s. 84

<sup>413</sup> Höper 1990, s. 196; Van Suchtelen 1993, s. 574; Seifert 2006, s. 60

kaminestykke, er det ikke gjort forsøk på å finne ut mer om hvem en mulig oppdragsgiver kan ha vært. Det er flere eksempler på kaminbilder hvor det er grunn til å anta at opprinnelig oppdragsgiver har vært offentlig (fig. 174), og hvor oppdragsgiver (trolig) har vært privat (Fig 175). Som sådan kan antagelsen om at maleriet er ment som et kaminbilde være riktig, uten at oppdragsgiver derved nødvendigvis må være offentlig. Men motivet er som vi har sett ikke bare svært sjeldent, men det et tema som det ikke faller lett å tro at en privat kunde i sin alminnelighet ville ønske å bestille, eller for den slags skyld kjøpe fra Lastmans egen produksjon. Motivet alene taler derfor sterkt for at det er et bestillingsverk, og om oppdragsgiver ikke var “offentlig”, at han hadde en eller annen form for offentlig tilknytning.

Hvis oppdragsgiver var ”offentlig”, hvorfor er så bildet kommet på markedet, på en måte som gjør at det tilslutt ender opp, via diverse mellomledd, i hertug Anton Ulrich av Braunschweig-Wolfenbüttels kunstsamling i Schloß Salzdahlum, hvor det i 1710 ble registrert i samlingsoversikten? Man ville tro at et maleri i offentlig eie i republikken Nederland ikke lett ville finne veien til en hertug i Tyskland. Riktignok har vi eksempler på at malerier som har vært bestilt av bystyret i Amsterdam, er blitt levert tilbake, det mest kjente må utvilsomt være Rembrandts *Claudius Civilis* (fig 176) nå i Stockholm,<sup>414</sup> men når det gjelder Lastmans *Slaget ved Ponte Milvio* er det liten grunn til å tro at en offentlig oppdragsgiver skulle ha vært misfornøyd, hverken med komposisjonen som sådan eller Lastman som person. Tvert imot: i sin samtid nøyte Lastman meget høy anseelse, noe Vondels prisende sammenligning med Rubens, kanskje flere år etter begges død, er et sterkt vitnesbyrd om.<sup>415</sup>

## 10.2 Motivets symbolikk - kan den være en peker mot en oppdragsgiver?

Skal man lete etter en årsak til at maleriet kom på markedet, må denne, tror jeg, søkes i ytre omstendigheter, ja kanskje til og med voldsomme ytre omstendigheter. Motivet *Konstantins seier over Maxentius* er generelt tolket som å symbolisere kristendommens seier over hedenskapen og slutten på myndighetenes kristenforfølgelse. Da bildet ble laget, var Nederland i våpenstillstand med Spania; samtidig foregikk det sterke konfesjonelle stridigheter mellom liberale og ortodokse protestanter om republikken skulle være en sekulær stat eller ikke. Motivet er således blitt tolket som et politisk demonstrasjonsbilde, der det fungerer som et symbol for “den rette tros seier”. *Den rette tro* har således både et utenriks- og et innenrikspolitisk aspekt. I en nederlandsk

---

<sup>414</sup> Crenshaw 2006, s. 126ff – Crenshaw har en gjennomgang av omstendighetene rundt Rembrandts oppdrag for Amsterdam Rådhus i 1661-1662.

<sup>415</sup> Det er stor usikkerhet om årstallet for Vondels prisingsdikt over “Lastman som Appelles i vært århundre”. Freise mener diktet kan ha blitt skrevet såvel mens Lastman levde som etter hans død. Freise 1911, s. 22f. ier 1646, andre rundt 1660. Ref. Freise 1911 s. xxx



kontekst har forskningen lagt vekt på enten det utenrikspolitiske eller det innenrikspolitiske aspektet. Van Suchtelen legger vekt på det utenrikspolitiske: “It seems possible that that the work contains an allusion to the Twelve Years’ Truce, which began in 1609, and that it was painted to nourish hopes of the defeat of the barbarian [Spanish] enemy.” Höper tenderer og mot det utenrikspolitiske: “1613 war der Kampf des katholischen Spaniens gegen das protestantische Holland noch nicht ausgestanden, und es ist anzunehmen, daß es sich ... um ein politisches Demonstrationbild handelt, entstanden in Amsterdam für den Sieg des “wahren Glaubens”.” Dudok van Heel retter oppmerksomheten mot de innenrikspolitiske stridighetene når han hevder at Lastman bl.a. med *Slaget ved Ponte Milvio*: “... i sine verk mer og mer tar stilling på de liberales side i deres kamp mot de ortodokse.”<sup>416</sup> Seifert ser også motivet i en innenrikspolitisk kontekst: “Das Gemälde, ... das die Überwindung des Unglauben und das Ende der Christenverfolgungen versinnbildlichte und dies zugleich in Bezug zu den zeitgenössischen konfessionellen Konflikten in Amsterdam zwischen radikalen und gemäßigten Protestanten stellte.”<sup>417</sup>

### **10.3 Politiske demonstrasjonsbilleder på Lastmans tid - oppdragsverk eller personlige ytringer**

Såvel de utenriks- som innenrikspolitiske hendelsene kan ha vært foranledning nok til å lage et politisk demonstrasjonsbilde. Adriaen van de Venne har gitt oss to eksempler på slike demonstrasjonsbilder. Det tidligste av disse, *Fisking etter sjeler* fra 1614, (fig. 177) er kanskje det beste eksemplet på et slikt samtidig, nærmest satirisk utenrikspolitisk utspill. På venstre bredd står representanter for de protestantiske Nederlandene med sine allierte, blant dem Christian IV,<sup>418</sup> under en høy og lys himmel, i et land blomstrende av velferd; og på høyre bredd står representanter for det katolske Spania under en mørk himmel og et landskap dominert av et forvitret tre. I elven prøver protestantiske fiskere å fange katolske sjeler ved hjelp av evangeliene og de kristne dyder tro, håp og kjærlighet; mens katolikkene prøver å friste de fravendte med søt duft og musikk. I den opprinnelige utgaven fra 1614 var det ingen sjeler i katolikkens nett. Disse har Van der Venne malt inn senere, muligens som forsoning etter freden Münster i 1648 ved å tone ned det opprinnelige anti-katolske budskapet i motivet.<sup>419</sup>

---

<sup>416</sup> Dudok van Heel 2006, s. 91

<sup>417</sup> Van Suchtelen 1993/94 s. 574; Höper 1990 s. 196, Dudok van Heel 2006, s. 91, “...steds meer zou hij in zijn werk stelling gaan nemen aan de zijde der remonstranten in hun strijd tegen de contra-remonstrant.”; Seifert 2006, s.

<sup>418</sup> Heiberg 2006, s. 229

<sup>419</sup> Van Schutelen 1993/94 s. 536f. Fiskerne i elven henviser til motivets bibelske kilde: Matteus 4:19: “og han sa til dem: Følg mig, så vil jeg gjøre eder til menneske-fiskere!”

Hans andre bilde, fra 1616, bærer idag tittelen *Allegori på våpenstillstanden fra 1609* (fig. 179), og viser partene i fredlig sameksistens med musikere ved sin side (fig. 180). Nå vet man vet ikke om Van der Vennes politiske propagandabilder var oppdragsverk,<sup>420</sup> men vi har andre eksempler på heltemotiver som ble innkjøpt av myndighetene. I 1613 kjøpte magistratet i Den Haag tolv malerier som fremstilte *Batavernes frihetskamp mot romerne* (fig 181) av Otto van Veen. Antagelig som en oppfølger av Tempesta's kobberstikkserie på 36 motiver over samme heltetema, også etter Van Veen, som magistratet hadde ervervet året i forveien. Batavernes heltmodige kamp mot den romerske overmakten ble et eksemplarisk virkemiddel i den unge republikkens nasjonsbygging, og tjente som et symbol for nasjonens kamp mot spansk politisk og religiøst overherredømme.<sup>421</sup> Men også tidlig i konflikten ble det laget bilder for å minnes kampen mot spanjolene. Byen Leiden ga allerede i 1574 Otto van Veen i oppdrag å lage et verk for å hedre motstanden og frigjøringen av byen fra den spanske beleiringen samme år (fig. 182). I god protestantisk ånd er det de frigjorte borgerne av byen som er maleriets hovedpersoner. Befrierte som bringer sild og brød til de beleirete er henvist til mellomgrunnen. Lederne av "sjøtiggerne", byens redningsmenn, admiral Louis de Boisot, er diskret plassert ombord i en av lekterne med en medalje hengende i blått bånd rundt halsen.<sup>422</sup>

#### **10.4 Tolv års våpenhvile - en foranledning for oppdraget?**

Våpenhviletraktaten sikret ikke bare en lang periode med fred, tilbakelevering av spanskerobrede områder og (i teorien) religionsfrihet for alle, også for katolikker i nord og protestanter i sør, men først og fremst sikret den provinsene i nord en enorm mulighet for økonomisk vekst, nemlig retten til fortsatt å handle på Østen. En historisk begivenhet som uten tvil var berettiget til å bli minnet. Som sådant ville et motiv som Lastmans *Slaget ved Ponte Milvio*, som ikke bare speiler øyeblikkets seier, men, analogt med betydningen av Konstantins seier for kristendommens historiske utvikling, symboliserer det avgjørende skritt på veien mot fred og anerkjennelse som egen suverene stat. Søker vi og legger vekt på det symbolske i Lastmans verk, kan vi fremsette følgende alternative, ikonologisk tolkning:<sup>423</sup>

---

<sup>420</sup> Ibid., s. 537

<sup>421</sup> Van de Waal 1952 I, s. 210f

<sup>422</sup> Pdf-lenke: [http://www.rijksmuseum.nl/aria/aria\\_assets/SK-A-3911?lang=en&context\\_space=&context\\_id=11.4.2008](http://www.rijksmuseum.nl/aria/aria_assets/SK-A-3911?lang=en&context_space=&context_id=11.4.2008)

<sup>423</sup> En slik tolkning vi være i strid med Bauch's syn, som hevder at Lastmans bilde ikke inneholder noen symbolikk, men at maleri kun fremstiller. "Das Widerwärtige einer Niederlage... Alles ist sachlich berichtet, eine der vielen Schlachten[bilder], die es in der Geschichte gegeben hat, als habe sie keinen anderen Sinn als den Vorgang selber." Ref. Bauch 1960, s. 66

Den ryggvendte krigeren (fig 95) er kledd i sterke guloransje farger - en farge som kan henseile på Republikken som nasjon representert ved fyrstene av Oranjes farger, der Maurits av Oranje, som *stadtholder* og militær øverstkommanderende, representerer seierens triumf.<sup>424</sup> I Van der Vennes *Fisking etter sjeler* (fig. 177) står Maurits på protestantenes elvebredd som republikkens fremste representent, med sitt motto på et silkebånd slynget rundt det blomstrende appelsin(oransj!)-treet på elvebredden (fig 178).<sup>425</sup>

Den drepte fanebærer i forgrunnen er innhyllet i sin egen fane, (fig. 8) som fører en av Habsburgernes mange farger, rødt og hvitt. (fig. 184) Farger som også er i en av kvadrantene i bispedømmet Liège' våpenskjold (fig 185). Et bispedømme som lå under den forhatte kardinal Granvelle, mannen som hadde ansvaret for inkvisisjonenes brutale fremferd i Nederlandene i perioden før utbruddet av ikonoklasmen i 1566. Blåfargen i Maxentius kjortel og trommeslagerens drakt kan symbolsk hentyde til blåfargen i andre av Habsburgfyrstenes våpenskjold, slik de blant annet finnes i Burgund-og Aragonfyrstenes våpenskjold (fig. 186 og fig. 187).<sup>426</sup> I en slik tolkning representerer fargene den gode og den onde makt, som referer seg til maleriets hovedtema: "Kristendommens seier over hedenskapen" som en allorgi på *Den rette tros seier over antikrist*, dvs. protestantenes seier over katolikkene og det forhatte Spania. På samme måte som Van der Vennes *Fisking etter sjeler* har heller ikke Lastmans *Konstantins seier over Maxentius* noen direkte hentydning til den innenrikspolitiske striden mellom liberale og ortodokse protestanter, som blusset opp under våpenstillstanden og på denne tiden var sterk og voldelig. Dette i seg selv kan være en indikasjon på at maleriet er gitt i oppdrag som et varig minne om våpenhviletraktaten av 1609.

### 10.5 Identifisering av en mulig oppdragsgiver

Motivet er i sitt uttrykk ambisiøst og propagandamessig, med en historisk tradisjon for å bli fremstilt i tider der nasjonalstaten eller religionen var utsatt for fare. Sees maleriet i en slik tradisjon bør man lete etter oppdragsgiveren blant det offentlige eller dets myndighetspersoner. I de syv provinsene var makten i praksis delt, mellom *stadtholderen* som statssjef og militær øverstkommanderende og en *raadspensionaris* som "republikkens regjeringssjef". På denne tid var provinsen Holland den økonomisk langt viktigste provinsen, slik at det i praksis var Hollands

<sup>424</sup> *Stadtholder* (stadhouder) var på Lastmans tid en av en samlet stenderforsamling (Staten-Generaal) utnevnt statssjef og landets militære øverstkommanderende. Maurits van Oranje var stadtholder 1586-1635. Pdf-lenke: <http://nl.wikipedia.org/wiki/Stadhouder> 12.4.2008

<sup>425</sup> Van Schuchtelen 1993, s. 537

<sup>426</sup> Den øvre høyre kvadranten i Aragon's våpenskjold representerer "kong Iñigo Aristas kors". Iñigo Arista var konge i det første Aragon dynastiet ca. 790 - 850. Pdf-lenke: <http://www.caiaragon.com/en/arb/ol/index.asp?idNodo=86&idNodoP=21> 14.04.2008

*landsadvocaat*, som raadspensionarisen ble kalt her, som fungerte som republikkens regjeringssjef.<sup>427</sup> Stadtholder var Maurits av Oranje og landsadvocaat i Holland, Johan van Oldenbarnevelt. Begge disse skal vi se, er interessante som mulige oppdragsgivere for Lastman og *Slaget ved Ponte Milvio*.

### 10.5.1 Prins Maurits av Oranje (1567-1625) som oppdragsiver

Fyrstene av Nassau hadde helt siden Engelbert II (1451-1504) og Henrik III (1483-1538) vært kunstmesener. Henrik III engasjerte den italienske maleren og arkitekten Tomasso Vincidor da Bologna til å bygge om slottet i Breda til et renessanseslott. Han hadde kontakt med Gossaert, Barend Van Orelly, Jan van Scorel og Simon Bening. Han eide også Hieronymus Bosch' berømte triptyk *De jordiske gleders have* (ca. 1504) (fig. 188). Prins Maurits selv er ikke kjent for sin kunstinteresse, men mer for sin ombygning av *Binnenhof*, slottsresidensen i Den Haag. Det finnes heller ikke etterlatte dokumenter eller inventarer fra hans residenser som kan fortelle noe om eventuelle oppdrag eller innkjøp av kunst.<sup>428</sup> Som sådan blir omtale av mulige oppdrag en ren hypotese. Men det finnes flere portretter og erindringsmalerier av ham malt etter 1609, hvor det er naturlig å anta at Maurits selv har vært oppdragsgiver (fig. 189).

Et av de mer interessante motivene er *Allegori på prins Maurits styre* (1618) malt av Jan Tengenagel (1584/85-1635) (fig. 190), en av Lastmans samtidige historiemalere i Amsterdam.<sup>429</sup> *Hollandia* sitter på en trone foran et halvsirklet, flettet gjerde, symbolet på den *hollandske have*. Tronen er kronet med en jord- og himmelklode, symboler for *Holland og de oversjøiske besittelser*, samt Merkurstaven og en vekt, symboler på *handel og rettferdighet*. *Hollandia* rekker Prins Maurits til venstre for seg en lanse med hatt, hvor hatten er et *frihetssymbol både i politisk og religiøs betydning*, og rekker Justitia til høyre for seg en oljekvist og en brennende lampe. Justitia holder den "heylicke wet", den hellige lovboken, og sitter på en løve med våpen- og krigsemblemer ved siden. I bakgrunnen to kvinner, den ene lesende. Og i vår sammenheng kanskje det mest interessant, på gjerdeendene henger to malerier, til høyre et sjøslag og til venstre et feltslag, begge symboliserende *Maurits militære seire til vanns og til lands*.<sup>430</sup> Bildet er antagelig malt før de ortodokse protestantene, støttet av Maurits, overtok makten i 1618.

---

<sup>427</sup> En *raadspensionaris* var provinsene og stenderforsamlingens øverste embedsmann. I provinsen Holland var tittelen frem til 1619 *landsadvocaat*. I praksis var Hollands *landsadvocaat/raadspensionaris* også Republikkens regjeringssjef. Pdf-lenke: <http://nl.wikipedia.org/wiki/Raadspensionaris> 11.4.2008

<sup>428</sup> Fock 1979, s. 466f. Dateringen av Bosch' maleri er usikker, slik at hvis det var en Nassau som ga oppdraget kan dette ha vært Engelbert II. Ref. Larry Silver, Pdf-lenke: <http://www.percontra.net/5silver.htm> 12.4.2008

<sup>429</sup> Schneider 1921, s. 11ff og 25f; Tümpel, A 1991, s. 43ff for mer om Jan Tengenagels relasjoner til bl.a. Pieter Lastman.

<sup>430</sup> Tolkning ihht. Bauch 1960, s. 78.

Hatten, et symbol på religionsfrihet, ville neppe hatt en så prominent plass i motivet, hvis bildet er malt etter at de ortodokse overtok regjeringsmakten og religionsfølgelse av de liberale protestanter og katolikker satte inn igjen.

Slagmotivene på gjerdestolpene viser at Maurits har vært opptatt av “seierens symbolikk”, slik Lastmans motiv er et uttrykk for. I så måte styrker dette hypotesen om at Maurits kan ha vært Lastmans oppdragsgiver. Hvis så var tilfelle, blir det svært sannsynlig at Van Scorels triptyk i katedralen i Breda har inspirert Lastman i hans arbeide med komposisjonen. Hva ville være mer naturlig enn at Maurits hadde gitt uttrykk for at han ønsket et motiv i tråd med triptyket i Breda? Et motiv som hans nære forfedre hadde gitt Van Scorel i oppdrag å utføre! Gjennom et slikt oppdrag ville Maurits ha sikret seg et erindringsmaleri som syboliserte hans viktige militære seire, som Konstantins seier skjedde i *den rette tros tjeneste*. Samtidig ville motivet kunne forstås som en takk og en hedring av hans forfedre som ga grunnlaget for at Maurits kunne utføre disse nasjonale dåder. Maurits var heller ikke ukjent med beretningen om Konstantins liv. I prins Maurits’ bibliotek var et eksemplar av Eusebius’ verk.<sup>431</sup> Lastman kunne i så fall også hatt tilgang til Eusebius beretning om slaget ved Ponte Milvio, om han selv ikke hadde Eusebius verk blant sine ”omtrent 150 bøker”. Tolkningen som vi her har fremsatt således bidra til å forklare det forbausende fellesskapet vi har konstatert i Lastman og Van Scorels komposisjoner.<sup>432</sup>

Av bibliotekskatalogen ser vi at prins Maurits hadde flere panegyriske verker som beskrev De syv provinsers (Staten-Generaal) seire, inkludert Maurits’ egne triumfer. Vi har også sett eksemplere på slik “panegyriske” motivbruk i bl.a. Jan Tenagels allegoriske bilde og erindringsbildene fra kampene mot Spania. Bibliotekskatalogen og billedkunsteksemplene bidrar til å underbygge teorien om at prins Maurits kan ha vært oppdragsgiver for Lastmans *Konstantinslag*.

En slik hypotese reiser et viktig spørsmål: Hvordan kan et maleri som skal ha vært i Oranjerystenes eie, ha endt opp hos hertugene i Gottorp og Wolfenbüttel? Det kan være et enkelt svar, hertug Christian Albrecht kan ha fått maleriet i “besøkgave” av Oranjene. Riktignok ville en slik teori være i strid med kronologien gjennom Jürgen Ovens, men historisk er den

---

<sup>431</sup> Chroust 1897, s. 14. Bibliotekskatalogen som består av 400 poster med div. underposter, starter med “Histories” og under overskriften “Histoires anciennes tant Greques que Litines” er kun “Eusebius” oppført under post “10”. Det er ingen henvisning til om dette er hans *Kirkehistorie* eller *Konstantins liv* eller begge. Men Konstantinslaget er beskrevet i begge bøkene.

<sup>432</sup> Ref. s. 48ff ovenfor

mulig. Under drøftingene mellom landene i *Liga von Augsburg* i Den Haag i 1691 vedrørende krigføringen mot Frankrike,<sup>433</sup> var det meste av adelsstanden i Nord-Europa i Den Haag. Hertug Christian Albrecht hadde ved den såkalte *Altona avtalen* fått støtte fra garantimaktene Sverige, England og Nederland. Som en av Ligaens støttespillere var han trolig også i Den Haag. Her kan han ha fått bildet i erindrings- eller støttegave<sup>434</sup> av Willem III, stadtholder over Nederlandene og konge av England, Skottland (Willem II) og Irland (Willem I). Dog anser jeg muligheten for at Christian Albrecht har ervervet maleriet som gave fra Willem III som svært hypotetisk.

Allikevel kan maleriet stamme fra Prins Maurits kunstsamlinger. Filip Willem, prins Willem Is eldste sønn og Maurits bror, hadde ved farens død arvet slottene i Breda og Brussel. Filip Willem hadde før sin død i 1618 gjort Maurits til enearving.<sup>435</sup> I Breda var allerede Van Scorels altertavle med *Helenamotivene* og *Konstantinslaget* i Oranje-Nassauenes familiekapell. Det ville ikke være unaturlig om Prins Maurits ville ha ønsket å flytte Lastmans bilde til slottet i Breda. På denne måten ville begge de unike Konstantinmotivene befinne seg i samme by. Men Breda ble i 1625, etter lang beleiring, erobret av spanjolene under ledelse av general Spinola (fig. 191). At det meste av kunstsakene og interiøret i slottet i Breda ble flyttet før spanjolenes erobring, er sannsynlig. Slike redningsaksjoner var vanlige når “fienden stod for døren.”<sup>436</sup> Lastmans bilde kan etter en slik redningsaksjon ha kommet “på markedet.” Prins Maurits døde 23. april 1625 og kort etter, 5. juni, overga Breda seg til General Spinola. I denne vanskelige perioden for Republikken kan kunstsamlingen og interiøret fra slottet i Breda lett ha kommet på avveie. Ifølge Fock er alt inventar og utsmykning fra Filip Willems residenser i Breda og Brussel gått tapt, og uten at det finnes etterlatte arkivalier over disse.<sup>437</sup>

### 10.5.2 Johan van Oldenbarnevelt (1544 - 1619) som oppdragsgiver

I Lastmans innbo-oversikt fra 7. juli 1632 finner vi følgende portrett listet opp blant maleriene i stuen (binnenkammer): *Een rond conterfeijtsel van Joan van Oldenbarnevelt* - “Et rundt portrett av Joan van Oldenbarnevelt”. Portrettet er, selv om inventaret ble omtalt alt i 1886, så vidt jeg

---

<sup>433</sup> *Liga von Augsburg* – en allianse av stater som motsatte seg Frankrikes ekspansjon øst- og norover.

<sup>434</sup> Hertug Christian Albrecht hadde lenge vært i strid med sin svoger, Christian V av Danmark, og hadde først etter støtte fra signaturmaktene i 1689 kommet tilbake til Gottorf fra eksil i Hamburg. Ref. Drees 1997, s. 20.

<sup>435</sup> Fock 1979, s. 467

<sup>436</sup> Ref. de stadige flyttinger av kunstsamlingene fra Fredriksborg slott til København, de gangene slottet var truet av svenske styrker. Hertug Christian Albrecht av Gottorp flyttet også størstedelen av sitt raritetskammer da han to ganger mellom 1675 og 1682 ble drevet i eksil til Hamburg. Ref. Drees 1997, s. 20.

<sup>437</sup> Fock 1979, s. 466

har kunnet finne ut, ikke kommentert i noen sammenheng i litteraturen.<sup>438</sup> Ut fra innbolisten kan vi ikke si noe om hvem som har malt portrettet. Det kan ha vært Lastman, men også en annen kunstner (fig. 192). Men i alle fall vitner tilstedeværelsen av portrettet blant Lastmans malerier, at det var mer enn en tilfeldig forbindelse mellom ham og Van Oldenbarnevelt.

Johan van Oldenbarnevelt var jurist, statsmann og den mest innflytelsesrike *raadspensionaris* i De syv provinsene. Han var arkitekten bak Unionen i Utrecht av 1579, som samlet provinsene i landet under én stadtholder, og *landsadvocaat* i provinsen Holland fra 1586. Som leder av den økonomisk sterkeste og viktigste provinsen i unionen, fungerte han i praksis og som republikkens regjeringssjef og utenriksminister. Hans viktigste bragd på det utenrikspolitiske plan var fremforhandlingen av den 12-årige våpenhvilen med Spania i 1609, som ga den unge nasjonen en hårdt tiltrengt fredsperiode og vid handelspolitisk frihet. Han hadde derved sikket den unge opprørsstaten<sup>439</sup> de realpolitiske forutsetningene for fremveksten av det som for ettertiden er kjent som *De Gouden Eeuw* eller Den nederlandske gullalderen. I løpet av kort tid ble den unge nasjonen verdens ledende handelsmakt, og fostret fremstående personer innen kunst, filosofi og vitenskap.

Prins Maurits' militære suksess og Oldenbarnevelts diplomatiske evner hadde vist seg å være en uslåelig kombinasjon av den enes militære og den andres politiske kunnen. Det ville ikke være underlig om Oldenbarnevelt etter en slik utenrikspolitisk triumf ønsket et symbol på seieren over det mektige Spania. Et maleri over *Konstantins seier over Maxentius* ville kunne symbolisere både den konfesjonelle og den politiske seier over det katolske Spania. Oldenbarnevelt kan óg ha sett Van Scorels triptyk i Breda på en av sine mange reiser til Brussel og Frankrike. Gjennom ham kan Lastman ha fått kjennskap til triptyket og Van Scorels Konstantinmotiv i Grote Kerk i Breda (fig. 91), om han da ikke kjente til det fra før ved eget selvsyn eller fortellinger fra andre.<sup>440</sup>

---

<sup>438</sup> Bredius & De Roever 1886, s. 15-17, Freise 1911, s. 19-21, Dudok van Heel, 1992, s. Dudok van Heel 2006, s. 100. På forsommeren 1632 ble Lastman igjen alvorlig syk. Han endret sitt testamente 13. mai 1632 og fikk satt opp en innbo-oversikt 7. juli 1632.

<sup>439</sup> Rowen 1972, s. 178ff. Først ved freden i Münster 30. januar 1648 ble De Forente Nederlandene godkjent som egen stat. Før den tid var det kun Republikken Venezia som i offisielle sammenhenger hadde *betrukt* Nederland som egen stat. Van Kessel 1993, s. 15ff

<sup>440</sup> Lastmans far, Pieter Segersz var offisielt bud for myndigheten. Det førte ham på mange reiser tilxxx, xxx og brade. Som en god katolikk har han sikkert vært i "Onze Lieve-Vrouwekerk" i Breda for å beundre *Det samme kors* relikviet. Da har han også sett Van Scorels triptyk, og senere fortalt sin sønn om ikke bare triptyket, men også om Helenalegenden, historien bak helenadyrkelsen med korsrelikviet og triptyket.

Men med utenrikspolitisk fred forsterket de innenrikspolitiske stridigheter seg. De liberale og ortodokse protestanter hadde i flere år vært i strid om spørsmålet om religionsfrihet og tolkning av predestinasjonen. I 1610 utarbeidet de liberale i Holland en petisjon (en *remonstrance*) på 5 punkter som de ønsket behandlet på en nasjonal synode innkalt av de *sivile* myndigheter, republikkens stenderforsamling. De ortodokse svarte med en mot-petisjon (en *contra-remonstrance*) på 7 punkter, der de krevde spørsmålene behandlet av en *ren kirkeledet* synode. Den religiøse uroen spredte seg over hele republikken, og den protestantiske leir ble delt, hovedsakelig i *remonstranter* og *contra-remonstranter*. Provinsstenderforsamlingen i Holland støttet ikke en ren kirkeledet synode, og forbød i 1614 prester å agitere offentlig for en kirkesynode. Dette førte til stadig voldeligere demonstrasjoner. Stadtholder Maurits, som militær øverstkommanderende, ble bedt om å gripe inn, men han nektet. I stedet tok han i 1617 parti med *contra-remonstrantene* og innsatte en ortodoks prest i De Grote Kerk (domkirken) i Den Haag. Stenderforsamlingen i republikken (Staten-Generaal) besluttet med 4 mot 3 provinser å innkalle til en nasjonal kirkesynode. Stenderforsamling i Holland nektet å gi tilslutning til vedtaket.<sup>441</sup>

Uten militær hjelp var det vanskelig å opprettholde ro og orden, opprør brøt ut i enkelte byer. Stenderforsamlingen i Holland, ledet av Oldenbarnevelt tok saken i sine egne hender, og erklærte seg 4. august 1617 i prinsippet uavhengig av stadtholderen (*Scherpe Resolutie* – Den skarpe resolusjonen), Alle politi- og militære myndigheter skulle nå være ansvarlig overfor stenderforsamling i Holland og ikke lenger stadtholderens tribunale. Samtidig oppdrettet de en egen leiehær på 4000 mann for å opprettholde ro og orden. Provinsen Utrecht fulgte Hollands eksempel.<sup>442</sup>

Da tok Maurits affære. Han fikk Staten-Generaal til å nedsette en kommisjon som i all hemmelighet skulle lage en plan for å kneble utbryterne. 31. Juli 1618 inntok Maurits med sine menn Utrecht, og de stedlige leiesoldatene la ned sine våpen uten motstand. Maurits møtte heller ingen motstand da han etter tur inntok garnisonsbyene i Holland, og raskt var motstanden i utbryterprovinsene knust. 23. august ble Van Oldenbarnevelt og 3 av hans politiske våpendragere, blant dem juristen og raadspensionaris i Rotterdam, Hugo Grotius,<sup>443</sup> arrestert anklaget for landsforræderi. Rettsaken var en ren politisk skinnprosess, og 12. mai 1619 ble Johan van Oldenbarnevelt dømt til døden, ikke for landsforræderi, men for å ha motarbeidet

---

<sup>441</sup> Ref. Den Tex 1973, s. 567

<sup>442</sup> Ref. Den Tex, 1973, s. 588ff

<sup>443</sup> Hugo Grotius er mest kjent som mannen bak en av verdenssmfunnets viktigste rettsprinsipper: *The Freedom of the seas* – nasjonenes rett til fri ferdsel på verdenshavene.



republikkens interesser. Dagen etter ble han halshugget i slottsgården i Binnenhof i Den Haag (fig. 193).

Den tragiske utgangen for det ettertiden kaller en av Nederlands største statsmenn, kan såfremt det var han disponerte eller var eier av Lastmans *Konstantinslag*, være med på å forklare maleriets skjebne. Etter henrettelsen var Oldenbarnevelt og alt det han stod for, ikke bare politisk og religiøst, men også alt det som på en eller annen måte kunne settes i forbindelse med, å betrakte som spedalsk og utstøtt. Det er en meget lang historisk tradisjon for umiddelbart å fjerne alle spor etter politiske motstandere som er utryddet. Familien blir i beste fall sendt i eksil, all referanse til motstanderen blir slettet fra historiekronikkene og, monumenter fjernet. Intet skal minne om den utstøtte. I en slik tradisjon er det ikke vanskelig å forestille seg at et maleri som kan tolkes som et symbol på Oldenbarnevelts gjerninger og dåder, ville måtte fjernes fra det offentlige rom. Forholdene ble ikke bedre da Oldenbarnevelts yngre sønn 1623 prøvde å organisere et drap på prins Maurits. Drapsforsøket mislyktes, sønnen måtte flykte utenlands og hans bror og andre medhjelpere måtte bøte med livet.<sup>444</sup> Dødsdommen medførte at alle Oldenbarnevelts eiendommer og øvrige formue ble inndratt til fordel for staten. Hvor det er blitt av hans private inventar og andre eiendeler er ikke dokumentert. Mye av hans private papirer ble brent, og det øvrige sannsynligvis solgt i årene som fulgte.<sup>445</sup>

Slik kan det forklares at *Konstantinslaget* kom på private hender, for siden å bli kjøpt av Uylenburghs, hvor det ble solgt til Jürgen Ovens, for så å bli kjøpt av hertug Christian Albrecht i Gottorp. Fra Gottorp ble det ervervet av hertug Anton Ulrich for hans private kunstsamling på Schloß Salzdahlum ved Braunschweig.

Skulle historiens slør engang kunne bli trukket tilside, og det skulle kunne dokumenteres at enten prins Maurits av Oranje eller landsadvocaat Johan van Oldenbarnevelt var Lastmans oppdragsgiver, så ville oppdragsgiveren uansett ha vært blant de største personlighetene i nederlandsk historie. Ikke ulikt ettertidens syn på Christian IV som en av Danmarks store konger.

## 11 Oppsummering og konklusjon

Studiet av Lastmans *Slaget ved Ponte Milvio* har avdekket flere meget interessante forhold som ikke tidligere er påvist i litteraturen

---

<sup>444</sup> Ref. Den Tex 1973, s. 699

<sup>445</sup> Ref. Den Tex 1973, s. 693.

1. De antikke kildene beretter at Maxentius lot bygge en mekanisk felle i brokonstruksjonen som skulle utløses hvis Konstantin og hans menn prøvde å krysse Tiberen over broen. Historiens gang var imidlertid at Maxentius tropper selv flyktet over broen og utløste fellen. Lastmans komposisjon viser akkurat dette øyeblikket. Det som tidligere ikke er påvist, er at Lastman har inkorporert både den mekaniske fellen og utløsermekanismen i sitt motiv. Begge disse elementene er klart synlig i det ødelagte brospennet som er i ferd med å styrte i elven. Dette har overhodet ikke vært kommentert i tidligere analyser av maleriet. Det hever over enhver tvil spørsmålet om Lastman har støttet seg til antikke tekster for sin komposisjon. Det må han nødvendigvis ha gjort, da denne fellen kun er nevnt i slike tekster og ingen som før Lastman har fremstilt dette motivet har inkorporert en slik felle.

2. Til spørsmålet om maleriets proveniens

Gjennomgangen av maleriets proveniens har styrket oppfatningen om at Jürgen Ovens kjøpte *Slaget ved Ponte Milvio* av Gerrit Uylenburgh i september 1662, slik tidligere fastslått av Harry Schmidt i hans Jürgen Ovens monografi fra 1922, men sett spørsmålsteget ved av Seifert 2006. Det er blitt argumentert for at brevnotatet som Jürgen Ovens skrev ”om det vakreste og store Lastmanbilled som han nu eiet” høyst sannsynlig var *Slaget ved Ponte Milvio*, og at han hadde kjøpt det rett før han skrev brevnotatet. Forholdet kan riktignok ikke dokumenteres og må derfor fortsatt betraktes som noe usikkert. Men det forhold at Johannes Lingelbach, se nedenfor, og Jürgen Ovens var svære nære omgangsvenner i Amsterdam, dokumentert ved gjensidig fadderskap for hverandres respektive barn, og at Lingelbach senere malte sin andre komposisjon av *Pnte Milvio* slaget hvor han tilpasset sammenbruddet av broen og de styrte soldatene i elven til å bli nærmest sitater fra Lastmans bilde, har styrket denne oppfatningen.

Når det gjelder maleriets vei fra hertug Christin Alberts samlinger til hertug Anton Ulrichs samlinger i Schloss Dahlum ved Braunschweig er det ført en ny og sannsynlig argumentasjon for at dette har skjedd ved at hertug Anton Ulrich selv kjøpte maleriet fra hertug Christian Alberts dødsbo da han var til bryllup for sin sønn med avdøde hertug Christian Albrechts datter på Slott Gottorp i Juli 1695. Proeniens hos fyrsten k Braunschweig kan derfor tentativt settes 1695, 15 år tidligere enn dagens dato 1710.

3. Diskusjonen som er reist om Lastmans kan ha brukt Rubens *Amasoneslag* i Alte Pinakothek München som forbilde er konkluderende avvist. Kronologien gjør dette ikke mulig, da det fra autoritativt Rubens hold er påvist at en slik påvirkning ikke er mulig, da Amasoneslaget i München av 1618 først ble fremstilt 5 år etter Lastmans bilde av 1613. Denne diskusjonen bør derfor fra nå være uaktuell.

Det sekundære spørsmålet om Lastman kan ha påvirket Rubens' Amasoneslag må også avvises. Ikke fordi det ikke skulle være praktisk eller teoretisk mulig, Rubens var på reise i Holland det året Lastman lagde sin komposisjon, men først og fremst fordi Rubens i en årrekke hadde befattet seg med Amasoneslagkomposisjoner. Det første av disse allerede 15 år før Lastmans maleri. Rubens hadde allerede laget tre versjoner av amasoneslaget før Lastman laget sitt. Dette er underbygget både ved eksisterende og nyoppdagede Rubensverk, samt hans mange forberedende studietegninger til motivene. Rubens egne tegnestudier fra hans Romatid av Giulio Romanos, Leonardo og Tizians berømte slagscener viser at han svært lenge har vært opptatt av disse forbildene, noe også Lastman ganske sikkert må ha vært. De fellestrekk som tidligere forskning har vist til, og som man har ment ikke kan betro på tilfeldigheter og at en påvirkning derfor mellom Lastman og Rubens må ha funnet sted, kan bekreftes ikke er tilfeldig. Men etter denne forfatters mening beror fellestrekkene på tilgang til og studier av de samme forbildene, ikke grunnet en gjensidig påvirkning.

4. Gennomgangen har også kunnet konstatere at Lastman meget sannsynlig er blitt inspirert av Jan van Scorels sidepanel i Helenalegenden i Grote Kerk i Breda. Fellestrekkene i de aktuelle delene av de to kunstners komposisjoner er ikke bare slående, men det er også de to eneste versjonene som behandler Konstantin i en sekundær og ikke en primær rolle. Formspråket har ellers også mange fellestrekk, men det må innrømmes at de kan bero på felles forbilde i Sala di Costantino og Stanzene og Loggiene i Vatikanet.
5. Studiet har også vist at de svært få utgavene av Konstantin motivet etter Lastman og Rubens i nord-europa bygget komposisjonen rundt en bro som var styrtet sammen. Det gjaldt både for Charles Le Brun som var påvirket av Rubens' *Maxentius' nederlag* fra 1623, som Johannes Lingelbach som trolig var inspirert av Lastman ikke bare for sitt

nyskapte Konstantinslag fra 1673, men trolig også ved sin første versjon fra 1650.

Samtidig er den hittil i Lastmansammenheng ukjente tegningen av en slagsecene ved sammenstyrtende bro i Göttingen foreslått som en arbeidstegning for Lingelbachs andre versjon av Ponte Milvio slaget (1673). Den var tidligere på sent 1700-tall tilegnet Polidoro di Caldara, men ble senere attribuert til anonym nord-nederlandsk 1600-1650.

I forbindelse med Lingelbachs maleri og Konstantin den store utstillingen i trier i 2007, er det foretatt en kritisk gjennomgang av Trierkatalogens overraskende argumentasjon om at Rubens i sitt teppevev for Ludvig XIII skal ha vist Konstantin på vei til å styrte i avgrunnen på den ødelagte broen. Forfatterne av artikkelen i Trierkatalogen har hevdet at ”alle forskere” er samstemte i denne tolkningen. Forfatteren har ved dokumentert gjennomgang av andre forskeres analyser kunnet påvise at det er en fullstendig feilaktig påstand. Og at analysen premissene for analysen bygger på fullstendig feilaktig tolkning.

6. En gjennomgang av Lastmans kjente oppdragsgivere har ført til en alternativ tolkning av Lastmans forlegg for glassmaleriet i Zuiderkerk en det Dudok van Heel nylig har fremlagt i sin dissertasjon (2006). Et biprodukt av denne gjennomgangen er at det foreslås en identifisering av en av gullsmedene i Thomas de Keyser tre gruppeportretter av sølvsmeder i Amsterdam, som Pieter Lastmans bror, den anerkjente og mangeårige regent i sølvsmedlauget i Amsterdam Seger Pietsz Koninck.
7. Gennemgang av Lastmans oppdrag for Christian IV som gikk tapt ved brannen på frederiksborg slott i desember 1859, har gitt ny innsikt i Lastmanns ene motiv det forligger noe informasjon om, nemlig hans *Kristus og de små barna*. Det foreslås at dette motivet s stor grad bygger på et utsnitt av Paulus og Barnabas i Lystra fra 1617. Lastman har også hentet figurer fra andre av sine samtidige verk, blant annet kvinnefigurer fra *Kristus og den kananeiske kvinne*.

I Christian IV sammenhng er det også argumentert for at det konfesjonelt overraskende Marialateret i kongens private kappell ikke er et uttrykk for et lutheransk billedprogram som hevdet av de danske forfattere, men mer et tilfeldig innkjøp av en storslagen altertavle som tilfeldigvis var tilgjengelig da kongen ønsket seg dette.

8. Avslutningsvis er det foretatt en gjennomgang av en mulig oppdragsgiver Lastmans *Ponte Milvio slag*. Ikke en, men to aktuelle oppdragsgivere er identifisert. Den første og mest aktuelle av disse kan være prins Maurits av Oranje, Nederlands formelle statsjef. Familien hadde 70 år tidligere vært oppdragsgivere for Van Scorels triptyk med Konstantin motiv i Grote Kerk i Breda, og det er ikke usannsynlig at prinsen ville minnes sine militære seire over spanjolen og avtalen om 12 års våpenhvile i 1609, med et storslagent slagbilde som representerte ”Den rette tros seier over de forhatte spanske katolikkene.

Noe av samme argumentasjonen er bruk for den andre potensielle oppdragsgiveren nemlig landets politiske leder Johan van Oldenbarnevelt. Han falt senere i unøde, og ble i 1619 dømt til døden, noe som kan være en forklaring på at Lastmans bilde som opprinnelig var et offisielt oppdragsverk, endte opp i det frie markedet.

Att bildet skulle havne på marked hvis det var eiet av prins Maurits kan ligge i at bildet befant seg på slottet i Breda som ble erobret av spanjolene i 1625. Maurits døde kort etter og det er ingen arkivalier om slottenes inventar og hans eiendeler. I forvirringen som fulgte etter prinsens død kan maleriet ha forsvunnet.

## 13 Litteraturoversikt

Adams 1985

Adams, Ann Jensen: *The Paintings of Thomas de Keyser (1596/7-1667): A Study of Portraiture in Seventeenth-Century*, Vol. I, II, III, IV, Diss. 1985, Cambridge, Massachusetts 1985

Adams 1995

Adams, Ann Jensen: "Thomas de Keyser's Portrait of Six Gold- and Silversmiths of 1627: Friendship and Posthumous Tribute to Andries Fredricsz", i: Schneider, P. Cynthia et al (Eds.): *Shop Talk - Studies in Honor of Seymour Slive - Presented on His Seventy-Fifth Birthday*, Cambridge, Mass. 1995, s. 28-32

Adams 2006

Adams, Ann Jensen: "'Invention and Craft in Thomas de Keyser's Portrait of a Young Silversmith, Sijmon Valckenaer", i: *In His Milieu. Essays on Netherlandish Art in Memory of J.M. Montias*, ed. A. Golahny, M. M. Mochuzuki, L. Vergara, Amsterdam: Amsterdam University Press (2007), s. 29-46."

Amsterdam 1981

Utstillingskatalog Amsterdam 1981: *God en de Goden - Verhalen uit de bijbelse en klassieke oudheid door Rembrandt en zijn tijdgenoten*, Albert Blankert et al. (red), Den Haag 1981

Amsterdam 1991

*Pieter Lastman - leermeester van Rembrandt - the man who thought Rembrandt*, Utstillingskatalog Amsterdam 1991, Astrid Tümpel en Peter Schatborn (red.), Zwolle 1991

Amsterdam 1993-94

*Dawn of the Golden Age, Northern Netherlandish Art 1580 -1620*, Utstillingskatalog Amsterdam 1993-94, Ger Luijten, Ariane van Suchtelen et al., Zwolle 1994

Amsterdam-Toledo-Boston 1979-80

*Nederlands zilver - Dutch silver 1580-1830*, Utstillingskatalog Amsterdam-Toledo-Boston 1979-80: A.L. den Blaauwen (red.), Den Haag, 1979

Andrews 2006

Andrews, Keith, *Adam Elsheimer - Gemälde, Zeichnungen und Radierungen* - Monographie und Werkverzeichnis von Keith Andrews, Aus dem Englischen übersetzt von Angelika Schweikhart, Neuauflage der deutschsprachigen Originalausgabe München 1985, München 2006

Balass 2001

Balass, Golda: Taddeo Zuccari's Decoration for the Frangipani Chapel in S.Marcello al Corso, Roma, i: *Assaph - Studies in Art History*, Vol. 6 - 2001, s. 177- 204

Barnes 1981

Barnes, Timothy D.: *Constantine and Eusebius*, London 1981

Baronio 1640

Baronio, Caesare: *Ecclesiastica Historia* (HE), Vol II, Basileae 1640

Bauch 1924

Bauch, Kurt: „Zur Kenntnis von Rembrandts Frühwerken“, i: *Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen*, 45. Band - 1924 - 277-280

Bauch 1951

Bauch, Kurt: „Frühwerke Pieter Lastmans“, in: *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst*, Dritte Folge Band II 1951, pp. 225 - 237

Bauch 1952/53

Bauch, Kurt: „Handzeichnungen Pieter Lastmans“, i: *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst*, Dritte Folge Band III/IV 1952/1953, s. 220 - 233

Bauch 1955

Bauch, Kurt: „Entwurf und Komposition bei Pieter Lastman“, in: *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst*, Dritte Folge Band II 1955, pp. 213 – 221

Bauch 1960

Bauch, Kurt: „*Der frühe Rembrandt und seine Zeit - Studien zur geschichtlichen Bedeutung seines Frühstils*“, Berlin 1960

Bauerfeld 2007

Bauerfeld, Daniel: „Johannes Lingelbach - Schlacht an der Milvischen Brücke“, i: Trier 2007, CD kat. III.10.8

Beckett 1914

Beckett, Francis: *Fredriksborg, Bnd. 2 Slottets Historie*, København 1914

Beckett 1937

Beckett, Francis: *Kristian IV og malerkunsten*, København 1937

Beets 1915

Beets, N.: „Zerscheppingen“, i: *Fest-Bundel Dr. Abraham Bredius - Aangeboden den 18. April 1915*, Amsterdam 1915, s. 1-7, met negen afbeeldingen op de platen 1-5

Bencard 1997

Bencard, Mogens et al.: *Gottorf im Glanz des Barock - Kunst und Kultur am Schleswiger Hof 1544-1713 - II - Die Gottorfer Kunstkammer*, Schleswig 1997

Bencard/Hein 1997

Bencard, Mogens og Jørgen Hein: *Die Preziosen des Gottorfer Herzogshauses - Eine private Kunstkammer*, i: *Gottorf im Glanz des Barock - Bind II*, Schleswig 1997, s. 49- 57

Bibelen 1930

*Bibelen eller Den hellige skrift - Det gamle og det nye testamentets kanoniske bøker* - Revidert oversettelse av 1930, 20. opplag, Oslo 1973

Blankert 1981

Blankert, Albert: „Thomas de Keyser 1596/97 Amsterdam 1667“, i: Amsterdam 1981, s. 222-223

Bloch 1937

Bloch, Vitale: „Musik im Hause Rembrandt“, i: *Oud Holland*, 54 - 1937, s. 49-53

Bober/Rubinstein 1986

Bober, Phyllis Pray and Ruth Rubinstein: *Renaissance Artists & Antique Sculpture - A Handbook of Sources* - with contributions by Susan Woodford, London 1986

Bom/Enschede 1911

Bom G.D. und J.W. Enschede: *De Zuiderkerk te Amsterdam - De eerste nieuwgebouwde kerk der hervorming in Nederland*, Amsterdam 1911

Brassat 2003

Brassat, Wolfgang: *Das Historienbild im Zeitalter der Eloquenz - Von Raffael bis Le Brun*, Berlin 2003,

Bredius/De Roever 1886

Bredius, A & De Roever N.: „Pieter Lastman en Francois Venant“, i: *Oud Holland* 4 (1886), s. 1 - 23

Bugge 1990

Bugge, Ragne: ”Teksttavlerne i Danmark-Norge omkring 1600”, : Ingmar Brohed (ed.): *Reformationens konsolidering i de nordiska länderna 1540-1610*, Oslo 1990 -fotografisk opptrykk 2003

Büttner 2000

Büttner, Nils : "Quid Siculas sequeris per mille pericula terras?". « Ein Beitrag zur Biographie Pieter Bruegels d.Ä. und zur Kulturgeschichte der niederländischen Italiareise“, i: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaften*, 27. Bd. - 2000, s. 209-242

Chroust 1897

Chroust, Anton: „Die Bilbliothek des Prinzen Moritz van Oranien“, i: *Oud Holland* 15 - 1897, s. 11-23

Citroen 1975

Citroen, Karel A.: *Amsterdam Silversmiths and Their Marks*, Amsterdam - Oxford - Ney York 1975

Citroen 1993

Citroen, Karel A.: *Dutch Goldsmiths' and Silversmiths' Marks and Names prior to 1812*, Leiden 1993

Cnattingius 1973

Cnattingius, Bengt: *Maerten van Heemskercks's St. Lawrence Altar-piece in Linköping Cathedral - Studies in Its Manneristic Style*, Stockholm 1972

Cnattingius/Romdahl 1953

Cnattingius, Bengt og Axel L. Romdahl: *Maerten Heemskercks Laurentiusaltare i Linköpings Domkyrka*, Stockholm 1953

Coleman 1914

Coleman, Christopher Bush: *Constantine The Great and Christianity*, London 1914

Coolidge 1966

Coolidge, John: “Louis XIII and Rubens - The Story of the Constantine Tapestries”, i: *Gazette des Beaux-Arts*, Vol 108-1966, s. 271-292

Crenshaw 2006

Crenshaw, Paul: “Did Rembrandt Travel to England?”, i: A. Golhany et al.: *In His Milieu*, Amsterdam 2006, s. 123 - 132

Cutler 1991

Cutler, Anthony:”Barberiniana. Notes on the Making, Content, and Provenance of Louvre, OA. 9063”, i: Dassmann, Ernst und Klaus Thräde (Red.): *Tesserae - Festschrift für Josef Engemann*, *Jahrbuch für Antike und Christentum* - Ergänzungsband 18 - 1991, s. 329-339 + Tafel 51-59



Dacos 1986

Dacos, Nicole: *Le Logge di Raffaello* - Seconda Edizione Aggiornata, Roma 1986

Dekiert 2007

Dekiert, Marcus: „Johannes Lingelbach - Schlacht an der Milvischen Brücke“, i: Trier 2007, CD kat. III.10.9

DeMolen 1988

DeMolen, Richard L.: “Book Review: Joseph M. Levine: Humanism and History: Origins of Modern English Historiography”, i: *Sixteenth Century Journal*, Vol. 19 - 1988, s. 120-121

Dickey 2007

Dickey, Stephannie: “Book Review: Albert Blankert: 'Selected Writings on Dutch Paintings and Others' - With Foreword by John Walsh, Zwolle 2004”, i: *HNA Review of Books* 2007, Pdf-lenke: <http://www.hnanews.org/hna/bookreview/current/bookreview3.html> 15.04.2008

Dippel 1955

Dippel, Regina M.: “Kanttekening bij Jan van Scorel's Lochorst-Triptiek”, i: *Oud Holland* 70 - 1955, s. 253-256

Van der Doort/Millar 1960

Doort, Abraham van der og Oliver Millar: *The Walpole Society, Volume 37 - 1958-1960, Abraham van der Doort's Catalogue of the Collections of Charles I - Edited with an Introduction by Oliver Millar*, Glasgow 1960

Drees 1997

Drees, Jan: „Die "Gottorfische Kunst-Kammer"“, i: *Gottorf im Glanz des Barock*, Schleswig 1997, s. 11-48

Dublin 2005

Utstillingskatalog Dublin 2005: *Northern Nocturnes - Nightscapes in the age of Rembrandt*, Waiboer, Adriaan E. og Fionnula Croke - With an essay by Michael Franken, Dublin 2005

DuBon 1964

DuBon David T.: *Tapestries from the Samuel H. Kress Collections at the Philadelphia Museum of Art - The History of Constantine the Great - Designed by Peter Paul Rubens and Pietro da Cortona*, London, 1964

Dudok van Heel 1982

Dudok van Heel, S.A.C.: “Het 'Schilderhuis' van Govert Flinck en de kunsthandel van Uylenburgh te Amsterdam”, i: *Jaarboek van het Genootschap Amstelodamum*, 74 - 1982, s. 70-90

Dudok van Heel 1992

Dudok van Heel, S.A.C.: “Pieter Lastman (1583–1683). Een schilder in de sint Anthoniusbreestraat”, i: *Kroniek van het Rembrandthuis* 91/2, s. 2 - 15

Dudok van Heel 2006

Dudok van Heel, S.A.C.: *De Jonge Rembrandt onder tijdgenoten - Godsdienst en schilderkunst in Leiden en Amsterdam*, Nijmegen 2006

Dudok van Heel 2007a

Dudok van Heel, S.A.C.: “The Birth of an Artists' Quarter - Pieter Isaacs's Amsterdam Years”, i: *Noldus/Roding* 2007, s. 75-99

Dudok van Heel 2007b

Dudok van Heel, S.A.C.: "Parentela of the Family of Pieter Isaacs", i: Noldus/Roding 2007, s. 245-263

Duyvené deWit-Klinkhamer 1966

Duyvené deWit-Klinkhamer, Th. M.: "Een vermaarde zilveren beker", i: *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 17 - 1966, s. 79-103

Döring 1992

Döring, Thomas: "Exhibition Review: Pieter Lastman, Leermester van Rembrandt/The Man who taught Rembrandt, Amsterdam 1991/92", i: *Kunstchronik* 45. Jahrgang 1992, s. 468 - 477

Edinburgh - London 2001

Utstillingskatalog Edinburgh - London 2001: *Rembrandt's Women*, Julia Lloyd Williams (red.), Edinburgh 2001

Van Eeghen 1965

Eeghen, I.H. van: *De gilden - theorie en praktijk*, Bussum 1965

Emmens 1967

Emmens, J.A.: "Erwin Panofsky as a Humanist", i: *Simiolus* 2 - 1967-68, s. 109-113

Epp 1988

Epp, Sigrid: *Konstantinszyklen in Rom. Die päpstliche Interpretation der Geschichte Konstantins des Großen bis zur Gegenreformation. Schriften aus dem Institut für Kunstgeschichte der Universität München* 36, München 1988

Erasmus 1912

Erasmus, Kurt: „Book Review: Kurt Freise: Pieter Lastman, sein Leben und seine Kunst, Leipzig 1911“, in: *Repertorium für Kunstwissenschaft*, Bd. 35, 1912, pp. 561-561

Ertz 1998

Ertz, Klaus : « La bataille des Amazones, vers 1597-1599 », i: Ertz, Klaus (Hrsg.): *Pieter Breughel, le Jeune (1564-1637/8) - Jan Brueghel, l'Ancien (1568-1625) : Une famille des peintres flamands vers 1600*, Lingen 1998, s. 217-220

Eusebius HE

*Eusebius Historia Ecclesiastica - Eusebios Kyrkohistoria - Svensk översättning och inledning av Olof Andrén*, Skellefteå 1999

Eusebius VC

*Eusebius Vita Constantini - Life of Constantine, Translated with Introduction and Commentary by Averil Cameron and Stuart G. Hall*, Oxford 1999

Evers 1942

Evers, Hans Gerhard: *Peter Paul Rubens*, München 1942,

Faries 1975

Faries, Molly: "Underdrawings in the workshop production of Jan van Scorel. A study with infrared reflectography", i: *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek*, 1975, s. 160-161, 182-193

Fehl 1993

Fehl, Phillip P.: "Raphael as a Historian: Poetry and Historical Accuracy in the Sala di Costantino", i: *Artibus and Historiae*, Vol. 14 - 1993, s. 9-76

Ffolliott 2000

Ffolliott, Sheila: "Book Review: Ann Jensen Adams - Rembrandt's "Bathsheba Reading Kong David's Letter", i: *Sixteenth Century Journal*, Vol. 31 - 2000, s. 1113-1115

Fink 1954

Fink, August: *Geschichte des Herzog-Anton-Ulrich-Museums in Braunschweig*, Braunschweig, 1954

Finselberger 1977

Finselberger, Dirck: „[Rubens -] Zeittafel“, i: Göttingen - Hannover - Nürnberg 1977, s. 12-17

Flemmer 1697

Flemmer, Herr: „Beschreibung des Fürst. Lusthauses Saltzdahlen von Herr. Flemmer aus Cassel aufgesetzt 1697“, i: Gerkens, Gerhard: *Das fürstliche Lustschloss Salzdahlum und sein Erbauer Herzog Anton Ulrich von Braunschweig-Wolfenbüttel*, Braunschweig 1974, s. 163-171

Fock 1979

Fock, C. Willemijn: "The Princes of Orange as Patrons of Art in the Seventeenth Century", i: *Apollo* Vol. 110 - December 1979, s. 466-475

Freise 1911

Freise, Kurt: *Pieter Lastman - sein Leben und seine Kunst - Ein Beitrag zur Geschichte der holländ. Malerei im XVII. Jahrh.*, Leipzig 1911

Fubini 1996

Fubini, Riccardo: "Humanism and Truth: Valla Writes against the Donation of Constantine", i: *Journal of the History of Ideas*, Vol. 57 - 1996, s. 79-86

Fumaroli 1995

Fumaroli, Marc: Cross, Crown, and Tiara. The Constantine Myth between Paris and Rome (1590-1690). i: M. Aronberg Lavin (Hrsg.): *Piero della Francesca and His Legacy. Studies in the history of art* 48, Washington D. C. 1995, s. 89-102.

Van Gelder 1951

Gelder, J.G. van: "Rubens in Holland in de zeventiende eeuw", i: *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek*, Bd. 3, 1951, s. 103-150

Van Gelder 1977

Gelder, J.G. van et al.: *Jan van Scorel in Utrecht, Altaarstukken en schilderijen omstreeks 1540, Documenten - Technisch onderzoek*, Utrecht 1977

Gerkens 1974

Gerkens, Gerhard: *Das fürstliche Lustschloss Salzdahlum und sein Erbauer Herzog Anton Ulrich von Braunschweig-Wolfenbüttel*, Braunschweig 1974

Gerkens/Hoppe-Sailer 1982

Gerkens, Gerhard & Richard Hoppe-Sailer: „Arbeitsmappe, Schule und Kunsthalle Nr. 2, Bilder erzählen Geschichten: "Das Historienbild"“, Bremen 1982

Golahny 1996

Golahny, Amy: "Pieter Lastman in the Literature - From Immortality to Oblivion", i: *Dutch Crossing*, 1996, s. 87-116

Golahny 2006:

Golahny, Amy et al. (red): "In His Milieu. Essays on Netherlandish Art in Memory of J.M. Montias", Amsterdam 2007

Golahny 2007

Golahny, Amy: "Book Review: Martina Sitt (ed.): Pieter Lastman in Rembrandts Schatten? [Cat.exh. Kunsthalle Hamburg, April 13 - July30, 2006] München 2006", i: *HNA Book Review 2007* Pdf-Lenke: <http://www.hnanews.org/hna/bookreview/current/bookreview3.html> 15.04.2008

Golzio 1971:

Golzio, Vincenzo: *Raffaello nei documenti nelle testimonianze dei contemporanei e nella letteratura del suo secolo*, Città del Vaticano, 1936. Republished in 1971 with additions and corrections by the author, Westmead, Farnborough 1971

Gombrich 1963

Gombrich, E. H.: "The Style all'antica: Imitations and Assimilations", i: *The Renaissance and Mannerism - Studies in Western Art - Acts of the twentieth International Congress of the History of Art*, Princeton 1963, Vol II, s. 31-41

Groningen 1980

Utstillingskatalog Groningen 1980: *David geeft de brief aan Uria - een schilderij van Pieter Lastman*, Rik Vos og Lyckle de Vries, Groningen 1980

Grünewald 1990

Grünewald, Thomas: „Constantinus Maximus Augustus - Herrschaftspropaganda in der zeitgenössischen Überlieferung“, i: *Historia - Einzelschriften - Heft 64 - Stuttgart 1990*, s. 65-109

Guillouet 1964

Guillouet, J. : « Un polyptyque de Jan van Scorel peint pur l'Abbaye de Marchiennes », i: *Oud Holland 79 - 1964*, s. 89-98

Guillouet 1973

Guillouet, J. : « La lapidation de Saint Etienne par Jan van Scorel », i: *Oud Holland 87 - 1973*, s. 149-155

Göttingen-Hannover-Nürnberg 1977

*Rembrandt in der Grafik*, Utstillingskatalog Göttingen 1977, Konrad Renger, Göttingen 1977

Haberdietzel 1910/13

Haberditzl, F.M.: „Book Review: Kurt Freise: Pieter Lastman, sein Leben und seine Kunst“, i: *Kunstgeschichtlichen Anzeigen*, Jahrgang 1910 Nr. 4, s. 120-125

Hamburg 2006

*Pieter Lastman – In Rembrandts Schatten?*, Utstillingskatalog Hamburg 2006, Martina Sitt (Red.), Hamburg 2006

Hartt 1944

Hartt, Frederick "Raphael and Giulio Romano - With notes on the Raphael School", i: *The Art Bulletin*, Vol. 26 -1944, s. 67-94

Hartt 1949

Hartt, Frederick: "The Chronology of the Sala di Costantino", i: *Gazette des Beaux-Arts*, Vol 91 - 1949, s. 301-307

- Hartt 1958:  
Hartt, Fredrick: *Giulio Romano*, Vol. I: Text, New Heaven 1958
- Heiberg 2006a  
Heiberg, Steffen: *Christain 4. - en europæisk statsmand*, København 2006
- Heiberg 2006b  
Heiberg, Steffen (Red): *Christian 4. og Fredriksborg*, København 2006
- Held 1980  
Held, Julius S.: *The Oil Sketches of Peter Paul Rubens - A Critical Catalogue*, Volume I, Princeton 1980
- Held 1983:  
Held, Julius S.: "Thoughts on Rubens' Beginnings", i: *Ringling Mueseum of Art Journal*, 1983, s. 14-35
- Held 1987  
Held, Julius S.: *Rubens-Studien*, Leipzig 1987
- Hess 1947  
Hess, Jakob: "On Raphael and Giulio Romano", i: *Gazette des Beaux-Arts*, 32 - 1947, s. 37ff
- Hess 1949  
Hess, Jakob: "Letter to Editor", i: *Gazette des Beaux-Arts*, 36 1949, s. 130-132
- Hirschmann 1920  
Hirschmann, Otto: "Balthasar Gerbiers - Eer ende claght-dight ter eeren van Henricus Goltius", i: *Oud Holland* 38-1920, s. 104-125
- Hoetink 1985  
Hoetink, H.R. (Ed.): *The Royal Picture Gallery Mauritshuis*, Amsterdam - New York - The Hague, 1985
- Hofstede de Groot 1930  
Hofstede de Groot, Corn.: "Pieter Lastman en Thomas de Keyser", in: *Oud Holland* 47 - 1930, pp. 237 - 240
- Holtrop 1991  
Holtrop, Marijke: "Opmerkingen bij Pieter Lastman: 1", i: *Kroniek van het Rembrandthuis*, 91 - 2, s. 24-28
- Hoogewerff 1923  
Hoogewerff, G.J.: *Jan van Scorel - Paintre de la renaissance hollandaise*, La Haye [Den Haag] 1923
- Hoogewerff 1929  
Hoogewerff, G.J.: "Scorel-parallellen", i: *Oud Holland* 46 - 1929, 197-214
- Houbraken 1880/1970:  
Houbraken, Arnold og Alfred von Wurzbach: *Arnold Houbraken's grosse Schouburgh der niederländischen Maler und Malerinnen, - Übersetzt und mit Einleitung, Anmerkungenen und Inhalts-Verzeichnissen versehen von Dr. Alfred von Wurzbach*, I. Band, Nachdruck der Ausgabe 1880, Osnabrück 1970

Höltge 2004

Höltge, Kathrin: „Das Herzogliche Museum von 1806-1887“, i: Luckhardt/Leschhorn 2004, s. 201-253

Höper 1990

Höper, Corinna: *Die Gemälde des 14. bis 18. Jahrhunderts in der Kunsthalle Bremen*, Bremen 1990

Höper 1998:

Höper, Corinna: „Pieter Lastman 1583 - Amsterdam - 1633, "Schlacht zwischen Konstantin und Maxentius““, i: Dorothea Hansen et al., *Kunsthalle Bremen - Band I - Meisterwerke - Gemälde, Skulpturen und Neue Medien*, Bremen 1998, s. 18-19

Høyen 1831

Høyen, N.L.: ”Fredriksborg Slot (1831)“, i: Ussing 1871, s. 161-228

Høyen 1860

Høyen, N.L.: ”Maleriene på Fredriksborg Slot (1860)“, i: Ussing 1871, s. 229-259

Imdahl 1975

Imdahl, Max: „Wandel durch Nachahmung - Rembrandts Zeichnung nach Lastmans "Susanna im Bade““, i: Hess, Gerhard (Hrsg.): *Konstanzer Universitätsreden Nr. 77 - Vorträge Kurt Badt zu Ehren*, Konstanz 1975, s. 19-44

Jaffé D 1989

Jaffé, David: “The Barberini Circle - Some Exchanges between Peiresc, Rubens, and their Contemporaries”, i: *Journal of the History of Collections Vol 1* - 1989, s. 119-147

Jaffé D 2005

Jaffé, David: “Rubens’ Early Ambitions as a Battle Painter”, i: London 2005, s. 41-73

Jaffé D/McGrath 1989

Jaffé, David and Elisabeth McGrath: “A Humanist tribute to Elsheimer”, i: *The Burlington Magazine*, 131 - 1989, s. 700-701

Jaffé D/Moore Ede 2005

Jaffé, David and Minna Moore Ede: “A Master in the Making”, i: *Rubens - A Master in the Making*, London 2005, s. 11-20

Johannsen 1974

Johannsen, Hugo: „Regna Firmat Pietas - Eine Deutung der Baudekoration der Schloßkirche Christians IV. Zu Frederiksborg“, i: *Hafnia - Copenhagen Papers in the History of Art*, 1974, s. 67-14

Johannsen 1983

Johannsen, Hugo: ”Den ydmyge konge“, i: Johannsen, Hugo (Red.): *Kirkens bygning og brug - Studier tilegnet Elna Møller*, København 1983, s. 127-154

Johannsen 2003

Johannsen, Hugo: “The Writ on the Wall - Theological and Political Aspects of Biblical Text-Cycles in Evangelical Palace Chapels of the Renaissance”, i: Østrem, Eyolf, Jens Fleischer and Nils Holger Petersen (Eds.): *The Arts and the Cultural Heritage of Martin Luther*, Copenhagen 2003, s. 81-97, Fig. 1-10

Johannsen 2006

Johannsen, Hugo: ”Slotskirken“, i: Heiberg 2006, s. 133-151

Johannsen 2007

Johannsen, Hugo: "Christian IV's Private Oratory in Frederiksborg Castle Chapel - Reconstruction and Interpretation", i: Noldus/Roding 2007, s. 165-179

Jost 1968

Jost, Ingrid : « Goltzius, Dürer et le collectionneur de coquillages Jan Govertsz », i: La Revue du Louvre et des Musées de France, 18 - 1968, s. 57-64

Kauffmann 1924

Kauffmann, Hans: „Rembrandts Berliner Susanna“, i: *Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen*, Band 45 - 1924, s. 72-80

Kessel 1993

Kessel, P.J. van: *Van Fiandra naar Olanda - Veranderende visie in het vroegmoderne Italië op de Nederlandse identiteit*, Amsterdam 1993

Klessmann 1983

Klessmann, Rüdiger: *Die holländischen Gemälde, Sammlungskatalog Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig*, Braunschweig 1983

Kliemann 1982

Kliemann, Julian: „Book Review: Rolf Quednau: Die Sala di Costantino im Vatikanischen Palast. Zur Dekoration der beiden Medici-Päpste Leo X. und Clemens VII“, i: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, Bd. 45 - 1982, s. 314-324

Köln - Utrecht 1991

*I Bamboccianti - Niederländische Malerrebellen im Rom des Barock*, Utstillingskatalog Köln - Utrecht 1991, David A. Levine og Ekkehard Mai (red.), Milano 1991

König 1987

König, Ingemar: *Origo Constantini - Anonymus Valensianus*, Teil 1, Text und Kommentare, Trier 1987

Laktanz/Städele 2003

Laktanz: *De mortibus persecutorum - Die Todesarten der Verfolger*, übersetzt und eingeleitet von Alfons Städele, Turnhout 2003

Lammertse 2006a

Lammertse Friso: "Gerrit Uylenburgh, Art Dealer and Painter in Amsterdam and London", i: Lammertse /Van der Veen 2006, s. 61-115

Lammertse 2006b

Lammertse Friso: "Gerrit Uylenburgh's Art Business between 1655 and 1675", i: Lammertse /Van der Veen 2006, s. 207 - 287

Lammertse /Van der Veen 2006

Lammertse, Friso og Jaap van der Veen: *Uylenburgh & Son - Art and commerce from Rembrandt to De Lairese 1625-1675*, Zwolle - Amsterdam, 2006

Lavin 1994

Lavin, Marilyn Aronberg: *Piero della Francesca - San Francesco, Arezzo*, New York 1994

LCI 2004

*Lexikon der christlichen Ikonographie*      *Lexikon der christlichen Ikonographie*, Band 1-6,  
Engelbert Kirschbaum/Wolfgang Braunfels (Red), Sonderausgabe 2004 Aufdruck der Ausgabe  
1970, Rom-Freiburg-Basel-Wien 1970/2004

Legenda Aurea 1483

Voragine, Jacobus de/William Caxton      *Legenda Aurea, 1275* - Englished by William Caxton  
1483, Pdf-lenke: <http://www.fordham.edu/halsall/goldenlegend/index.htm> 2008.02.18

Lehmann-Hartleben 1926

Lehmann-Hartleben, Karl: *Die Trajanssäule - Ein römisches Kunstwerk zu Beginn der Spätantike*,  
Berlin - Leipzig 1926

Van Lennep 1861

Lennep, J. van: *De werken van Vondel*, Zesde del, 1861, s. 34

Leopold 1979

Leopold, J. H.: "Zilver, zilversmeden en zilvermerken", i: Amsterdam-Toledo-Boston 1979-80,  
s. xxix-l

Leuschner 2005

Leuschenr, Eckhard: *Antonio Tempesta - Ein Bahnbrecher des römischen Barock und seine  
europäische Wirkung*, Petersberg 2005

Lightbown 1968

Lightbown, R.W.: "Christian van Vianen at the Court of Charles I", i: *Apollo* 87 - 1968, s. 426-439

Livius 1998      Livius, Titus      *The Rise of Rome : Books one to five* - Translated and edited,  
with an introduction and notes by T.J. Luce, Oxford – New York 1998

Logan/Plomp 2005

Logan, Anne-Marie in collaboration with Michiel C. Plomp      Peter  
Paul Rubens - *The Drawings*, New York-New Haven-London, 2005

London 1983

*Genius of Venice 1560-1600*, Utstillingskatalog London 1983, Jane Martineau og Charles Hope  
(Ed.), London 1983

London 2005

*Rubens - A Master in the Making*, Utstillingskatalog London 2005, David Jaffé and Elisabeth  
McGrath, London 2005

L'Orange 1973

L'Orange, H.P.: *Sentrum og periferi*, Oslo 1973

L'Orange 1982

L'Orange, H.P.: *I dette tegn skal du seire*, Oslo 1982

L'Orange/von Gerkan 1939

L'Orange, H.P. og Armin von Gerkan: *Der spätantike Bildschmuck des Konstantinbogens*, Berlin  
1939

Los Angeles-The Hague 2006-2007

*Rubens & Brueghel - A Working Friendship*, Utstillingskatalog Los Angeles - The Hague 2006-  
2007, Anne T. Wollett and Ariane van Suchtelen (Eds), Los Angeles 2006



Luckhardt/Leschorn 2004

Luckhardt, Jochen og Wolfgang Leschhorn: *Das Herzog Anton Ulrich-Museum und seine Sammlungen 1578 - 1754 - 2004*, München 2004

Lugt 1931

Lugt, Frits: „Beiträge zu dem Katalog der niederländischen Handzeichnungen in Berlin“, i: *Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen* 52 (1931), s. 36 - 80

Luther 1520a

Luther, Martin: “Address to the Christian Nobility of the German Nation Respecting the Reformation of the Christian Estate”, i: *Harvard Classics*, Vol. 36, Part 5 - Pdf-lenke: <http://www.bartleby.com/36/5/> - 21.01.2008

Luther 1520b

Luther, Martin: “Concerning Christian Liberty”; i: *Harvard Classics*, Vol. 36, Part 6 - Pdf-lenke: <http://www.bartleby.com/36/6/> - 21.01.2008

Luther 1520c

Luther, Martin: “Letter of Martin Luther to Pope Leo X”, i: *Harvard Classics*, Vol. 36, Part 6 - Pdf-lenke: <http://www.bartleby.com/36/6/> - 21.01.2008

Löwe 1975

Löwe, Regina: *Utstillingskatalog Los Angeles - The Hague 2006-2007*, München 1975

Mai 1984

Mai, Ekkehard: „Zu einer "Steinigung des hl. Stephanus" aus Privatbesitz“, i: *Wallraf-Richartz-Museum Köln*, Köln 1984, s. 305-310

Mai 1991

Mai, Ekkehard: „Johannes Lingelbach - Frankfurt am Man 1622 - 1674 Amsterdam“, i: *Köln - Utrecht 1991*, s. 212-234

Van Mander 1604

Van Mander, Karel: *Het Leven Der Moderne, oft dees-tijtsche doorluchtighe Italiaensche Schilders. - Tot Haerlem*, 1604; Pdf-Lenke: [http://www.dbnl.org/tekst/mand001schi01\\_01/mand001schi01\\_01\\_0179.htm](http://www.dbnl.org/tekst/mand001schi01_01/mand001schi01_01_0179.htm) - 12.02.2008

Van Mander 1973

Van Mander, Karel og Hessel Miedema: *Den grondt der edel vry schilder-const - uitgegeven en van vertaling en commentaar voorzien door Hessel Miedema, Deel I og Deel II*, Utrecht 1973

Van Mander 1995

Van Mander, Karel og J.L. de Jong et al: *Het schilderboek - Het leven vand de doorluchtighe Nederlandse en Hoogduitse schilders*, Amsterdam 1995

Manuth 1989

Manuth, Volker : „Thomas de Keyser (1596/97-1667) nach Pieter Lastman (1583 - Amsterdam - 1633) 8/15 (Abb. 826)“, i: Sievernich, Gereon und Hendrik Budde: *Europa und der Orient 800 - 1900*, Berlin 1989, s. 749-751

Marseveen/Kersten 1998

Marseveen, Michel P. van und Michiel C.C. Kersten: „Die Darstellung des Achtzigjährigen Krieges in der Malerei der nördlichen Niederlande des 17. Jahrhunderts: "Reitergefechte" und "Wachstuben“ " , i: *Münster 1998*, Bd. 2, s. 477-484

Matuchek 2004

Matuschek, Oliver: „Archivalien zur Geschichte des Herzog Anton Ulrich-Museums“, i: Luckhardt/Leschhorn 2004, s. 331-348

Merkelbach van Enkhuizen 1960

Merkelbach van Enkhuizen, L. “Het heilig kruis te Breda en de kruislegende”, i: *De Schakel - 1960, Kerstnummer*, s. 20-28

De Meyere 1977

Meyere, J.A.L. de et al.: ”VII. Werken uit het atelier van Jan van Scorel”, i: Utrecht/Douai 1977, s. 113-127

De Meyere 1981

Meyere, J.A.L. de: *Jan van Scorel - 1495 - 1562 - Schilder voor prinsen en prelaten*, Utrecht 1981

Moltke 1972

Moltke, Erik et al.: *Danmarks Kirker II, Fredriksborg amt*, Bind 3, København 1972,

Ter Molen 1978

Molen, J.R. ter: “”De Susanna-Schaal" van Paulus van Vianen nader belicht”, i: *Boymans Bijdragen, opstellen van medewerkers en oud-medewerkers van het Museum Boymans-van Beunigen voor J.C. Ebbinger Wubben*, Rotterdam 1978, s. 65-76

Ter Molen/Meij 1978

Molen, J.R. ter og A.W.F.M Meij: *Boymans Bijdragen, opstellen van medewerkers en oud-medewerkers van het Museum Boymans-van Beunigen voor J.C. Ebbinger Wubben*, Rotterdam 1978

Ter Molen 1979

Molen, Joh. R. ter: “Adam van Vianen's Silverware in Relation to Seventeenth-Century Dutch Painting”, i: *Apollo* Vol. 110 - December 1979, s. 482 - 489

Ter Moolen 1984

Molen, J.R. ter: *Van Vianen - een Utrechtse familie van zilversmeden met een internationale faam, Vol. I og II*, Leiden 1984

Morezzi 1995

Morezzi, Luisa: *L'opera da ritrovare - Repertorio del patrimonio artistico italiano disperso all'epoca della seconda guerra mondiale*, Roma 1995

Musei Capitolini 2007

*Musei Capitolini Guida Musei Capitolini*, Margherita Albertoni et al., Optrykk av utg. 2005, Milano 2007

Münch/Tacke 2007

Münch, Birgit Ulriek og Andreas Tacke: „Die Schlacht and der milvischen Brücke - Der miles christianus als Ideal konfessionellen selbstverständnisses“, i: Trier 2007, s. 474-487

Müller 1928

Müller, Cornelius: „Pieter Pieterz. Lastman”, i: *Thieme-Becker Band 22-* 1928, s. 412-414

Müller 1929

Müller, Cornelius: „Studien zu Lastman und Rembrandt“, i: *Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen 50 (1929)*, s. 45 - 83

Münster 1998

1648 - Krieg und Frieden in Europa, Bd. 1 og 2., Utstillingskatalog Münster 1998, Bußmann, K. und H. Schilling (Hrsg.), München 1998

New York 2005

*Peter Paul Rubens - The Drawings*, Utstillingskatalog New York 2005, Anne-Marie Logan og Michiel C. Plump, New York, New Haven and London, 2005

Nihom-Nijstad 1983

Nihom-Nijstad, Saskia: *Reflets du Siècle d'Or*, Paris 1983

Nixon 1993

Nixon, C.E.V. : « Constantinus Oriens Imperator: Propaganda and Panegyric. On reading Panegyric 7 (307) », i: *Historia - Zeitschrift für alte Geschichte*, Band XLII - 1993, s. 229-246

Nixon/Rodgers 1994

Nixon, C.E.V. and Barbara Saylor Rodgers, *In Praise of Later Roman Emperors - The Panegyrici Latini - Introduction and Historical Commentary* by C.E.V. Nixon and Barbara Saylor Rodgers with the Latin Text of R.A.B Mynors, Berkley- Los Angeles - Oxford 1994

Noldus 2007

Noldus, Badeloch: "Pieter Isaacsz's Other Life - Legal and Illigal", i: Noldus/Roding 2007, s.151-163

Noldus /Roding 2007

Noldus Badeloch og Juliette Roding: *Pieter Isaacsz (1668-1625) - Court Painter, Art Dealer and Spy*, Turnhout 2007

North 1992

North, Michae: *Kunst und Kommerz im Goldenen Zeitalter - Zur Sozialgeschichte der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts*, Köln - Weimar - Wien 1992

Oberhuber K 1972

Oberhuber, Konrad: *Raphaels Zeichnungen, Abteilung II, Entwurf zu Werken Raphaels und seiner Schule im Vatikan 1511/12 bis 1520*, Berlin 1972

Oldenburg R 1911

Oldenburg, Rudolf: *Thomas de Keyzers Tätigkeit als Maler - Ein Beitrag zur Geschichte des holländischen Porträts*, Leipzig 1911

Orbaan 1915

Orbaan, J.A.F.: "Italie en de Nederlanden bij eenige prenten", i: *Fest-Bundel Dr. Abraham Bredius - Aangeboden den 18. April 1915*, Amsterdam 1915, s. 201-220, met vijftien afbeeldingen op de platen 82-92

Owen 2001

Owen, Richard: <http://www.museum-security.org/01/009.html> 01.10.2007

Ozinga 1929

Ozinga, M.D.: *De Protestantische Kerkenbouw in Nederland van hervorming tot franschen tijd*, Amsterdam 1929

Pani Lat IV 1994:

*Panegyrici Latini IV: Nazarius - Panegyric of Constantine*, i: *In Praise of Later Roman Emperors - The Panegyrici Latini - Introduction and Historical Commentary* by C.E.V. Nixon and Barbara

Saylor Rodgers with the Latin Text of R.A.B Mynors, Berkley- Los Angeles - Oxford 1994, s. 334-385; Latin Text s. 608-628

Pan Lat XII 1994

*Panegyrici Latini XII: Panegyric of Constantine Augustus, i: In Praise of Later Roman Emperors - The Panegyrici Latini - Introduction and Historical Commentary by C.E.V. Nixon and Barbara Saylor Rodgers with the Latin Text of R.A.B Mynors*, Berkley- Los Angeles - Oxford 1994, s. 288-333; Latin Text s. 594-607

Pan Lat 1949

*Panégyriques Latins: Penégyriques Latins Tome I, - Text établi et traduit par Édouard Galletier*, Paris 1949

Panofsky 1965

Panofsky, Erwin : „Classical Reminiscences in Titian's Portraits; Another Note of the Marchese del Vasto“, i: Osten, Gert von der und Georg Kaufmann: *Festschrift für Herbert von Einem zum 16. Februar 1965*, Berlin 1965, s. 188-202

Panofsky 1969

Panofsky, Erwin: *Problems in Titian - Mostly Iconographic*, New York 1969

Pauli 1904

Pauli, Gustav: „Die Gemäldesammlung der Familie Lürman“, i: *Zeitschrift für bildende Kunst*, Band 15 - 1904, s. 166-176

Pfaffenbichler 1998

Pfaffenbichler, Matthias: „Das frühbarocke Schlachtenbild - vom historischen Ereignisbild zur militärischen Genremalerei“, i: Münster 1998, Bd. 2, s. 493-500.

Poeschel 2001

Poeschel, Sabine: „Rubens' "Battle of the Amazons" as a War-Picture. The Modernisation of a Myth“, i: *Artibus et Historiae*, Vol. 22 - 2001, s. 91-108

Pohlsander 1996

Pohlsander, Hans A.: *The Emperor Constantine*, London - New York, 1996

Postma 1988

Postma, Hugo J.: „De Amsterdamse verzamelaar Herman Becker (ca. 1617-1678). Nieuwe gegevens over een geldschieder van Rembrandt“, i: *Oud Holland* 102 - 1988, s. 1-21

Pouncey/Gere 1959

Pouncey, Philip and J.A. Gere: *Italian Drawings in the Departement of Prints and Drawings in the British Museum - Raphael and his Circle*, London 1962

Quednau 1979

Quednau, Rolf: *Die Sala di Costantino im Vatikanischen Palast, Zur Dekoration der beiden Medici-Päpste Leo X. und Clemens VII*, Hildesheim - New York, 1979

Quednau 1986:

Quednau, Rolf: „Aspects of Raphael's "Ultima Maniera" in the Light of the Sala de Costantino“, i: Frommel, Christoph F. & Matthias Winner: *Raffaello a Roma, Il convegno del 1983, Bibliotheca Hertziana, Musei Vaticani*, Roma 1986, s. 245-255 + Tafel XCII-XCVIII

Rasbech 1832

Rasbech, Johan Peter: *Frederiksborg Slots' Beskrivelse: efter ældre og nyere Kilder, med derhos afbenyttede, collegiale og Archiv-Documenter*, Kjøbenhavn 1832

Réau 1956

Réau, Louis : *Iconographie de l'art chrétien, Tome II - Iconographie de la bible I - Ancien Testament*, Paris 1956

Réau 1958

Réau, Louis : *Iconographie de l'art chrétien, Tome III - Iconographie des saints I - A-F*, Paris 1958

Renger 1977

Renger, Konrad: „Amazonenschlacht 1623“, i: Göttingen-Hannover-Nürnberg 1977, s. 104-105

Renger 2002

Renger, Konrad med Claudia Denk: *Flämische malerei des Barock in der alte Pinakothek*, München - Köln 2002

Renger 2007

Renger, Konrad: ”Peter Paul Rubens. Ausstellungen und Publikationen der Jahre 2004-2006, i: *Kunstchronik 2007*, s. 175-188

Riegel 1882

Riegel, Herman: *Beiträge zur niederländischen Kunstgeschichte, Erster Band und Zwiter Band*, Braunschweig 1882

Riegel 1900

Riegel, Herman: *Sammlungskatalog Herzogliches Museum - Beschreibendes und kritisches Verzeichnis der Gemälde-Sammlung*, Braunschweig 1900

Rohlmann, Michael

Rohlmann, Michael: „Leonische Siegverheisung und Clementinische Heilserfüllung in der Sala di Costantino“, i: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 57 Bd. - 1994, s. 153-169

Rooses 1882a

Rooses, Max: „Petrus-Paulus Rubens en Balthasar Moretus (I)“, i: *Rubens Bulletin*, Vol. I - 1882, s. 204-219

Rooses 1882b

Rooses, Max: „Petrus-Paulus Rubens en Balthasar Moretus (II)“, i: *Rubens Bulletin*, Vol. I - 1882, s. 275-299

Rooses 1883a

Rooses, Max: ”Petrus-Paulus Rubens en Balthasar Moretus (III)”, i: *Rubens Bulletin*, Vol. II - 1883, s. 48-80

Rooses 1883b

Rooses, Max: ”Petrus-Paulus Rubens en Balthasar Moretus (III forts.)”, i: *Rubens Bulletin*, Vol. II - 1883, s. 125-148

Rooses 1883c

Rooses, Max: ”Petrus-Paulus Rubens en Balthasar Moretus (IV)”, i: *Rubens Bulletin*, Vol. II - 1883, s. 176-211

- Rooses 1890  
Rooses, Max : *L'Oeuvre de P.P. Rubens - Histoire et description de ses tableaux et dessins*, Anvers 1890
- Rooses 1904  
Rooses, Max: *Rubens, Vol. I og II*, London 1904
- Rooses 1914  
Rooses, Max: *Art in Flanders*, London 1914
- Rubens 1926  
Rubens, P.-P.: *Correspondance de Rubens, Traduite et annoté par Raul Colin*, Paris 1926
- Ruelens 1883  
Ruelens, Charles : « La vie de Rubens par Roger de Piles », i: *Rubens Bulletin* Vol II - 1883, s. 157-175
- Röver 1926  
Röver, Hermann: *Die Hamburgischen Maler Otto Wagenfeldt und Joachim Luhn und ihre Schule - Diss. Hamburgischer Universität*, Hamburg 1926
- Sacramento 1974  
*The Pre-Rembrandtists*, Utstillingskatalog Sacramento 1974, Astrid Tümpel, Christian Tümpel, Wolfgang Stechow, Sacramento 1974
- von Sandrart 1925  
Sandrart, Joachim von og A.R. Peltzer : *Academie der Bau-, Bild- und Mahlerey-Künste von 1675 - Leben der berühmten, Maler, Bildhauer und Baumeister, - Herausgegeben und kommentiert von Dr. A.R. Peltzer*, München 1925
- Santi 2003  
*Santi - I dizionari dell'Arte*, Stefano Zuffi (ed.), Edizione 2002 - Ristampa 2003, Milano 2003
- Saxl 1939  
Saxl, F.: "The Battle Scene without a Hero, Aniello Falcone and his Patrons", i: *The Journal of the Warburg and Courtauld Institute*, Vol 3 - 1939/40, s. 70-87
- Schama 1999  
Schama, Simon: *Rembrandt's Eyes*, London 1999
- Scarpellini 1964  
Scarpellini, Pietro: *Luca Signorelli*, Milano 1964
- Schapelhouman 1993  
Schapelhouman, Marijn: "David Vinckboons - "Moses by the Burning Bush", ca. 1609", i: Amsterdam 1993-94, s. 571-572
- Schatborn 1989  
Schatborn, Peter: "Notes on Early Rembrand Drawings", i: *Master Drawings*, Vol. 27 - 1989, s. 118-127
- Schatborn 1991  
Schatborn, Peter: "Tekeningen van Pieter Lastman - Drawings by Pieter Lastman", i: Amsterdam 1991, s. 132-179

Schatborn 1993

Schatborn, Peter: Pieter Lastman - "King Cyrus Returns the Vessels of the Temple to the Jews", i: Amsterdam 1993-94, s. 572-573

Schiavo 1969

Schiavo, Armando: *Il Laterano - Palazzo e battistero*, Roma 1969

Schlee 1961

Schlee, Ernst: *Gottorfer Kultur im Jahrhundert der Universitätsgründung*, Flensburg 1961

Schlumberger 1974

Schlumberger, Jörg: *Die Epitome de Caesaribus - Untersuchungen zur heidnischen geschichtsschreibung des 4. Jahrhunderts n.Chr.*, München 1974

Schmid 2000

Schmid, Wolfgang: *Kaiser Heinrichs Romfahrt - zur Inszenierung von Politik in einer Trierer Bilderhandschrift des 14. Jahrhunderts*, Mittelheinsche Hefte, Koblenz 2000

Schmidt 1913a

Schmidt, Harry: „Angaben über Gemälde in Gottorpschen schlossinventaren“, i: *Zeitschrift der Gesellschaft für Schleswig-Holsteinische Geschichte* 34. Band, 1913, s. 434-439

Schmidt 1913b

Schmidt, Harry: „Das Nachlass-Inventar des Malers Jürgen Ovens“, i: *Quellensammlung der Gesellschaft für Schleswig-Holsteinische Geschichte*, Siebenter Band, Leipzig 1913, s. 1-7+56-73

Schmidt 1917

Schmidt, Harry: „Niederländer in den Gottorffer Rentenkammerbüchern“, i: *Oud Holland* 35 - 1918, s. 79-92

Schmidt 1922

Schmidt, Harry: *Jürgen Ovens - Sein Leben und seine Werke*, Kiel 1922

Schneider 1921

Schneider, Hans: „Der Maler Jan Tegnagel“, i: *Oud Holland* 39, 1921, s.11-27

Schneider 1969

Schneider, Laurie: “The Iconography of Piero della Francesca's Frescoes Illustrating the Legend of the True Cross in the Church of San Francesco in Arezzo” i: *Art Quarterly* 32 - 1969, s. 23-48

Schwartz 2007

Schwartz, Gary: *Rembrandt's Universe: His Art - His Life - His World*, London 2006

Schweers 1982

Schweers, Hans F.: *Gemälde in deutschen Museen*, Bnd. 2, München/New York/London/Paris 1982

Seek 1921

Seek, Otto: *Geschichte des Untergangs der Antiken Welt*, Erster Band - vierte Auflage, Stuttgart 1921

Seifert 2006a

Seifert, Christian Tico: „Pieter Lastman - *Constrijcken historien Schilder tot Amsterdam* - kunstreicher Historienmaler zu Amsterdam“, i: Hamburg 2006, s. 14- 24

Seifert 2006b

Seifert, Christian Tico: „Pieter Lastman – Die Schlacht zwischen Konstantin und Maxentius an der Milvischen Brücke, 1613“, i: Hamburg 2006, s. 60-61

Seifert 2008

Seifert, Christian Tico: „Adam Elsheimer und Pieter Lastman. Zur Wirkungsgeschichte von Elsheimers Werk in der holländischen Malerei des frühen 17. Jahrhunderts“, i: *Adam Elsheimer in Rom. Werk - Kontext - Wirkung. Studientag an der Bibliotheca Hertziana 26.-27. Februar 2004 (Rom und der Norden - Wege und Formen des künstlerischen Austauschs 2)*, hg. von Stefan Gronert/Andreas Thielemann, München 2008 (under utgivelse)

Setz 1975

Setz, Wolfram: *Lorenzo Vallas Schrift gegen die Konstantinische Schenkung - De falso credita et ementia Constantini donatione - Zur Interpretation und Wirkungsgeschichte*, Tübingen 1975

Shearman 1959 Shearman, John: “Book Review: Hartt, Frederick: Giulio Romano, New Haven, 1958,” i: *The Burlington Magazine* Vol. 101 - 1959, s. 456-460+467

Shearman 1963

Shearman, John: „Zaniera as an Aesthetical Ideal“, i: *The Renaissance and Mannerism - Studies in Western Art - Acts of the twentieth International Congress of the History of Art*, Princeton 1963, Vol II, s. 200-221

Sievernich/Budde 1989

Sievernich, Gereon og Hendrik Budde: *Europa und der Orient 800 - 1900*, Berlin 1989

Silver 2008

Silver, Larry: *Hieronymus Bosch, Tempter and Moralizer*, Pdf-lenke: <http://www.percontra.net/5silver.htm> 12.4.2008

Von Simson 1996

Simson, Otto von: *Peter Paul Rubens (1577-1640) - Humanist, Maler und Diplomat*, Mainz 1996

Sitt 2006

Sitt, Martina: „Pieter Lastman und Rembrandt - von der stummen Sprache des Körpers zur Verdichtung von Emotionen – Zu einer differenzierten Sicht des Einflusses von Lastman auf Rembrandts Kompositionsweise“, i: Hamburg 2006, s. 72-85

Skov 1983

Skov, Erik: ”Skriftemål og skriftestol“, i: Johannsen, Hugo (Red.): *Kirkens bygning og brug - Studier tilegnet Elna Møller*, København 1983, s. 109-126

Slive 1956

Slive, Seymour: „Notes on the Relationship of Protestantism to Seventeenth Century Dutch Painting“ i: *The Art Quarterly*, Vol. XIX - 1956, s. 3-15

Sluijter 2000a

Sluijter, Jan Eric: *De 'heydensche fabulen' in de schilderkunst van de Gouden Eeuw - Schilderijen met verhalende onderwerpen uit de klassieke mythologie in de Noordelijke Nederlanden circa 1590-1670*, Leiden 2000

Sluijter 2000b

Sluijter, Jan Eric: *Seductress of Sight*, Zwolle 2000



Sluijter 2001

Sluijter, Jan Eric: "All striving to adorn their houses with costly pieces' - Two Case Studies of Paintings in Wealthy Interiors", i: *Art & Home, Dutch Interiors in the Age of Rembrandt*, Mariët Westermann (Ed.), Zwolle 2001, s. 103-127 (113&115)

Smith 1971

Smith, John Holland: *Constantine the Great*, New York 1971

Soehner 1955

Soehner, Halldor: „Die Malerei in Spanien und Frankreich um Caravaggio“, i: *Kunstchronik*, 8 - 1955, s. 249-253

Stechow 1927

Stechow, Wolfgang: „Zu Rubens' erster Reise nach Holland“, i: *Oud Holland* 44 - 1927, s. 138-139

Stechow 1969

Stechow, Wolfgang: "Some Observations on Rembrandt and Lastman", i: *Oud Holland* 84 (1969) s. 148 - 162

Stechow 1974

Stechow, Wolfgang: "Foreword", i: *Sacramento* 1974, s. 13-14

Sterck 1915

Sterck, J.F.M.: "Een Vondel-portret naar Rembrandt", i: *Fest-Bundel Dr. Abraham Bredius - Aangeboden den 18. April 1915*, Amsterdam 1915

Stoermer 1913

Stoermer, Curt: „Die Neuerwerbungen der Bremer Kunsthalle“, i: *Der Cicerone*, Band 5 - 1913, s. 785-798

Strong D 1976

Strong, Donald: *Roman Art*, Harmondsworth 1976

Strong E 1969

Strong, Eugénie Sellers: *Roman Sculpture from Augustus to Constantine*, New York 1969

Strong E 1923

Strong, Eugénie Sellers (Eugenia Strong): *La scultura romana da Augusto a Costantino*, Vol II - 1923

Van Suchtelen 1993

Suchtelen, Ariane van: "Pieter Lastman - "The Battle of Constantine and Maxentius", 1613", i: *Amsterdam* 1993-94, s. 574-5735

Sumowski 1975

Sumowski, Werner: „Zeichnungen von Lastman und aus dem Lastman-Kreis“, i: *Giessener Beiträge zur Kunstgeschichte* 3 (1975), s. 149 - 186

Suter 1929

Suter, Karl Friedrich: "The Earliest Copy of Leonardo da Vinci's Battle of Anghiari", i: *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, Vol. 55 - 1929, s. 181-183+186-188

Suter 1930

Suter, Karl Friedrich: "A Copy in Colour by Rubens of Leonardo's Battle of Anghiari", i: *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, Vol. 56 - 1930, s. 257-259+261+264-266+271

Tacitus 109

Tacitus: *The Histories - Book V*, Alfred John Church and William Jackson Brodribb, i. Classics MIT Edu, 2007, Pdf-lenke: <http://classics.mit.edu/Tacitus/histories.5.v.html>

Van Thiel 1965

Thiel, P.J.J. van: "De Grebbers regels van de kunst", i: *Oud Holland*, 80 - 1965, s. 126-131

Thuillier 1963

Thuillier, J. : « Charles Le Brun - 'Bataille de Constantin contre Maxence' », i: Versailles 1963, s. 68-69

TIB 32

*The Illustrated Bartsch - Henry Zerner (Ed.): The Illustrated Bartsch 36 Formerly Volume 16 (Part 1) - Italian Artists of the School of Fontainebleau of the Sixteenth Century*, Enri Zerner(Ed.), New York 1979

TIB 35

*The Illustrated Bartsch - Sebastian Buffa (Ed.): The Illustrated Bartsch 36 Formerly Volume 17 (Part 2) - Antonio Tempesta - Italian Masters of the Sixteenth Century*, Sebastian Buffa (Ed.), New York 1984

TIB 36

*The Illustrated Bartsch - Sebastian Buffa (Ed.): The Illustrated Bartsch 36 Formerly Volume 17 (Part 3) - Antonio Tempesta - Italian Masters of the Sixteenth Century*, Sebastian Buffa (Ed.), New York 1983

TIB 37

*The Illustrated Bartsch - Sebastian Buffa (Ed.) The Illustrated Bartsch 37 Formerly Volume 17 (Part 4) - Antonio Tempesta - Italian Masters of the Sixteenth Century*, Sebastian Buffa (Ed.), New York 1984

Trier 2007

*Konstantin der Grosse*, Utstillingskatalog Trier 2007. Alexander Demandt og Josef Engemann (red.), Mainz 2007

Tümpel A, 1974a

Tümpel, Astrid: "Claes Cornelisz Moeyaert", i: *Oud Holland* 88 - 1974, s. 1-163 + 245-290

Tümpel A, 1974b

Tümpel, Astrid: "The Stylistic Development and Significance in the Development of the Pre-Rembrandtist", i: Sacramento 1974, s. 15-43

Tümpel A 1991a

Tümpel, Astrid: "Het leven van Pieter Lastman - the Life of Pieter Lastman", i: Amsterdam 1991, s. 8-15

Tümpel A 1991b

Tümpel, Astrid: "Pieter Lastman en de ovrig Pre-Rembrandtisten - Pieter Lastman and the other Pre-Rembrandtists", i: Amsterdam 1991, s. 8-15

Tümpel A 1991c

Tümpel, Astrid et al.: "Catalogues van de schilderijen - Catalogue of the paintings", i: Amsterdam 1991, s. 83-131

Tümpel C 1980

Tümpel, Christian: „Die Ikonographie der Amsterdamer Historienmalerei in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts und der reformation“, i: *Vestigia Bibliae, Jahrbuch des Deutschen Bibel-Archivs Hamburg* 2 (1980). Pp. 127 - 158

Tümpel C 1993

Tümpel, Christian: *Rembrandt - all Paintings in Colour - Including chapters by Astrid Tümpel*, Antwerp 1993

Unverfehrt 1998

Unverfehrt, Gerd: “Die Schlacht an der milvischen Brücke”, i: *Opal - Das Online Portal digitalisierter Kulturgüter Niedersachsens*, Pdf-Lenke: [opal-niedersachsen.de/no\\_cache/dms/loader/?tx\\_jkOpal\\_pi%5Bquery%5D=milvischen&tx\\_jkOpal\\_pi1%5Bback%5D=ssearch...](http://opal-niedersachsen.de/no_cache/dms/loader/?tx_jkOpal_pi%5Bquery%5D=milvischen&tx_jkOpal_pi1%5Bback%5D=ssearch...)

Ussing 1871

Ussing, I.J. (red): *Niels Laurits Høyens Skrifter*, København 1871

Utrecht 1977

*Jan van scorel in utrecht - Altaarstukken en schilderijen omstreeks 1540 - Documenten - Technisch onderzoek*, Utstillingskatalog Utrecht 1977, Molly A. Faries et al., Utrecht 1977

Valentiner 1908

Valentiner, Wilhelm R.: “Rembrandts Darstellungen der Susanna“, i: *Zeitschrift für bildende Kunst*, Neue Folge 19 - 1908, s. 32-38

Van der Veen 2006

Veen, Jaap van der Veen: “Hendrick Uylenburgh's Art Business, Production and trade between 1625 and 1655”, i: *Uylenburgh & Son*, Zwolle - Amsterdam 2006, s. 117-205

Versailles 1963

*Charles Le Brun 1619 - 1690 - Peintre et dessinateur*. Utstillingskatalog Versailles 1963, Thuillier, Jacques et Jennifer Montague:, Versailles 1963

Voet 1969

Voet, Leon: “*The Golden Compasses - A History of the Printing and Publishing Activities of the Officina Plantiniana at Antwerp in two volumes, Volume 1 - Christopher Plantin and the Moretus: Their Lives and their World*”, Amsterdam - London - New York 1969

Vondel/Sterck 1930-1939

Vondel/Sterck, J.F.M. et al: *De werken von Vondel, Band I-X*, Amsterdam 1930 -1937

Voorhelm Schneevogt 1873

Voorhelm Schneevogt, C. G. : *Catalogue des estampes gravées d'après P.P. Rubens, avec l'indication où se trouvant les tableaux et les gravures*, Harlem 1873

Vosmaer 1877

Vosmaer, Carel : *Rembrandt - Sa vie es ses oevres*, La Haye - Paris 1877

Van de Waal 1939

Waal, H. van de: “Tempesta en de Historie-Schilderingen op het Amsterdamsche Raadhuis”, i: *Oud Holland* 56 - 1939, s. 49-66

Van de Waal 1952

Waal, H. van de: *Drie eeuwen vaderlandsche geschied-uitbeelding 1500 - 1800 - Een iconologische studie, Deel I en II-*, 's-Gravenhage 1952

Wahrig 1989

Wahrig, Gerhard: *Deutschers Wörterbuch mit einem "Lexikon der Deutschen Sprachlehre:*, U Hermann og R. Wahrig-Burfeind, München 1989

Waiboer 2005

Waiboer, Adriaan E.: *Northern Nocturnes - Nightscapes in the Age of Rembrandt*, i: Dublin 2005, s. 9-34

Walz 2004

Walz, Alfred: „Das Zeitalter des aufgeklärten Absolutismus (1735-1806)“, i: Luckhardt/Leschhorn 2004, s. 122-175

Van Wenzel 2003

Wenzel, G.W.C. van: *De Onze-Lieve-Vrouwekerk en de grafkapel voor Oranje-Nassau te Breda*, Zwolle, 2003

Wethey 1975

Wethey, Harold E.: *The Paintings of Titian - Complete Edition, Vol. III - The Mythological and Historical Paintings*, London 1975

Wethey 1987

Wethey, Harold E.: *Titian and his drawings: with reference to Giorgione and some close contemporaries*, Princeton 1987

Wiseman 2004

Wiseman, T.P.: “Tomasso Laureti: The Battle of Lake Regillus, Sala dei Capitani of the Palazzo dei Conservatori, Roma”. i: *The Myths of Rome*, Exeter 2004

Wollett 2006

Wollett, Anne T.: “Peter Paul Rubens and Jan Breughel th Elder”, i: Los Angeles-The Hague 2006/2007, s. 44-51

Wood 2002

Wood, Jeryldene M.: “Piero's Legend of the True Cross and the Friars of San Francesco”, i: *The Cambridge Companion to Piero della Francesca*, Jeryldene M. Wood (ed.), Cambridge 2002, s. 51-65, 205-214, 257-262

Zava Boccazzi 1965

Zava Boccazzi, Franca, *La Basilica dei Santi Giovanni e Paolo in Venezia*, Venezia 1965

Zosimos 1990

Zosimos, *Neue Geschichte, Bibliothek der griechischen Litteratur*, Stuttgart 1990

## 14 Illustrasjonsoversikt

- Fig. 1 Thomas de Keyser, *Et mulig portrett av Pieter Lastman*, 1620-1624. Ukjent eier
- Fig. 2 Pieter Lastman, *Stående orientaler i et landskap sett forfra*, 1603, Penn med brunt blekk og brun lavering, 27 x 17,2 cm, Rijksprentenkabinett, Amsterdam
- Fig. 3 Pieter Lastman, *Stående orientaler i et landskap sett fra siden*, 1603, Penn med brunt blekk og brun lavering, 27 x 17,2 cm, Rijksprentenkabinett, Amsterdam
- Fig. 4 Pieter Lastman, *Utsikt mot Palatinhøyden*, Roma, 1606, Penn med brunt blekk og brun lavering, 16,4 x 23 cm, privat samling
- Fig. 5 Giotto, *Begråtelsen*, ca. 1303, Fresko - Scrovegnikapellet, Padua
- Fig. 6 Pieter Lastman, *Slaget mellom Konstantin og Maxentius ved Ponte Milvio*, 1613, olje på lerret, 161,5 x 170 cm. Kunsthalle Bremen – Signert: P. Lastman fecit 1613
- Fig. 7 Pieter Lastman, *Slaget mellom Konstantin og Maxentius ved Ponte Milvio*, 1613, detalj - trekonstuksjon
- Fig. 8 Pieter Lastman, *Slaget mellom Konstantin og Maxentius ved Ponte Milvio*, 1613, detalj - fanebærer og trommeslager
- Fig. 9 *Konstantinbuen*, ca. år 315, Roma
- Fig. 10 *Frise – Slaget ved Ponte Milvio, Konstantinbuen 315*, detalj
- Fig. 11 *Sol Invictus, Konstantinbuen 315*, detalj
- Fig. 12 *Sølvmedalje fra Tricinium*, ca. 315 - med korset på Konstantins hjelm
- Fig. 13 *Konstantinkolossen, hode*, 313 - 324, Museo Capitolino, Roma
- Fig. 14 *Konstantinkolossen, høyre hånd*, 313 - 324, Museo Capitolino, Roma
- Fig. 15 *Rytterstatue Mark Aurel*, ca. år 176-180, Museo Capitolino, Roma
- Fig. 16 *Konstantin stiger opp mot himmelen og Guds hånd*, minnemynt Konstantins død, Antioch 337
- Fig. 17 *Abrahams offer* - Glasstallerken 4. årh., Boulogne Sur Mer
- Fig. 18 *Gud lover Abraham en tallrik ætt*, Wiener Genesis, 6. århundre
- Fig. 19 *Abrahams offer*, San Vitale, Ravenna ca. 550
- Fig. 20 *Annibale Carracci*, *Steningen av St. Stefan*, 1603-04, 105 x 145 cm, Louvre, Paris
- Fig. 21 Pieter Lastman, *Abrahams offer*, ca. 1612, Olje på trepanel, 40 x 32 cm, Museum Het Rembrandthuis, Amsterdam, utlån fra Rijksmuseum, Amsterdam
- Fig. 22 Pieter Lastman, *Abraham i Sikem*, 1614, Olje på lerret, 72 x 122 cm, Hermitagen, St. Petersburg

- Fig. 23 *Stavelot triptyket*, Korsrelikvie med Korslegenden på fløyene, 1156, Kobber, sølvforgylt, emalje og edelstener, åpent 48,4 x 66,0 cm, The Morgan Library and Museum, New York
- Fig. 24 *Stavelot triptyket*, 1156, detalj venstre fløy, Slaget ved Ponte Milvio
- Fig. 25 Miguel Alcañis, *Retablo de la Santa Cruz*, Slaget ved Ponte Milvio høyre fløy øverst, ca 1410, El Museo de Bellas Artes de Valencia, Spania
- Fig. 26 Antonio Pisanello (1395- 1455), *Keiser Ionnanis VIII Palaiologos* (1425-1448), Cabinet des Medailles, Louvre
- Fig. 27 Piero della Francesca, *Korslegenden*, Slaget ved Ponte Milvio, (1452-1466), Bacci kapellet, Chiesa del San Francesco, Arezzo
- Fig. 28 Johann A. Ramboux, *Kopi av Piero della Francescas - Korslegenden*, Slaget ved Ponte Milvio, ca. 1820, Akvarell, Graphische Sammlung, Düsseldorf utsnitt
- Fig. 29 Jürgen Ovens, *Batavernes edsavleggelse til Claudius Civilis*, 1662, Amsterdam Rådhus i dag Det konglige slott, Amsterdam
- Fig. 30 Jürgen Ovens, *Julius Civilis avreise for slaget ved Xanten*, rødkritt med grå laving, 18,4 x 17,5 cm, Hamburger Kunsthalle
- Fig. 31 Jürgen Ovens, Verso fig. 22, med *Jürgen Ovens tre brevutkast*
- Fig. 32 Adam Elsheimer, *Troja brenner*, 1600/1601, Olje på kobber, 36 x 50 cm, Alte Pinakothek, München
- Fig. 33 P.P. Rubens, *Amasoneslaget*, ca. 1618, Olje på tre, 120,3 x 165,3, Alte Pinakothek München
- Fig. 34 Anonym (Leonardo Corona?), *Kopi etter Tizian Slaget ved Spoleto*, 1577 eller tidligere. Olje på lerret, 121 x 135 cm, Uffizi, Firenze
- Fig. 35 Antonio Tempesta, *Batavernes kamp mot romerne (Tittelblad)*, 1612, TIB 35, 1984
- Fig. 36 P.P. Rubens og Breughel d.e., *Amasoneslaget*, 1598, Olje på panel, 97 x 124 cm, Sanssouci. Berlin
- Fig. 37 P.P. Rubens og Breughel d.e., *Amasoneslaget*, 1597 - 1599, Olje på panel, 97 x 124 cm, Sanssouci. Berlin
- Fig. 38 P.P. Rubens, *Amasoneslaget*, 1603-05. Olje på lerret, 89 x 135,5 cm, Privat eie
- Fig. 39 P.P. Rubens, *Slaget om Anghiari*, 1615-16 - Kopi etter Leonardo da Vinci. Sort kritt med penn og brunt blekk. 45,3 x 63,6 cm, Musée du Louvre, Paris
- Fig. 40 P.P. Rubens, *Kampen om hærfanen*, 1605-1610, Sort kritt med brun laving og spor av rødt kritt, 41,5 x 52,2 cm.. Tegnet kopi etter Leonardo da Vincis Slaget ved Anghiari, The British Museum, London
- Fig. 41 Giulio Romano, *Slaget mellom Konstantin og Maxentius*, 1520-24. Fresco, Sala di Costantino, Vatikanmuseet, Vatikanet

- Fig. 42 Giulio Romano, *Slaget mellom Konstantin og Maxentius*, 1520-24, beskåret
- Fig. 43 P.P. Rubens, *Ridderslag*, <1610, Brun penn og fjær, brun laving, 39,1 x 27,8 cm. - Kopi Tizians Spoleto slag detalj, Albertina, Wien
- Fig. 44 P.P. Rubens, *Lakoöen og hans sønner*, 1601-02, Sort kritt, 48,2 x 37,5 cm, Wallraf-Richartz Museum, Köln
- Fig. 45 P.P. Rubens, *Amasoneslaget*, 1600-1602. Penn og brunt blekk, 25,1 x 42,8 cm, The British Museum, London
- Fig. 46 P.P. Rubens, *Amasoneslaget*, 1600-1602. Penn og brunt blekk, 20,4 x 30,6 cm, The National Gallery of Scotland, Edinburgh
- Fig. 47 Giulio Romano, *Konstantinslaget*, detalj med avhuggede hoder, 1520, Sala di Costantino, Vatikanet
- Fig. 48 *Konstantinbuen*, Relieff med avhuggede hoder, Konstantinbuen, 315, detalj. Relieff hentet fra Trajanbuen (ca. 115), Roma
- Fig. 49 P.P. Rubens, *Kamper mellom nakne menn*, 1599-1600 - Kopi etter kobberstikk av Barthel Beham *Kamper mellom nakne menn*, Penn med brunt blekk over sort kritt, 14,1 x 25,2 cm, National Gallery of Art, Washington
- Fig. 50 Barthel Beham, *Kamper mellom nakne menn*, 1528, To kobberstikk: 5,5 x 29,5 cm og 5,6 x 29,5 cm, The British Museum, London
- Fig. 51 Antonio Tempesta, *Slaget mellom grekerne og amasonene*, TIB 36:825
- Fig. 52 L. Vorsterman, *Amasoneslaget* 1623 detalj - Kopi etter Rubens Amasoneslag detalj nede til høyre. Kobberstikk, plate 6 av 6, 42,7 x 63,5 cm, Herzog Anton-Ulrich Museum, Braunschweig
- Fig. 53 P.P. Rubens, *Kopi etter Giulio Romanos Konstantinslag*, ca. 1620, 33,3 x 58,1 cm, Fettstift, brun laving, sort pimpesten, Louvre
- Fig. 54 *Slaget ved Ponte Milvio*, *Konstantinbuen* ca. 315, detalj av broen som har blitt sammen
- Fig. 55 Tommaso Laureti, *Horatius Cocles forsvarer Pons Sublicus*, 1588-1592, Fresko, Sala di Capitani, Palazzo dei Conservatori, Roma
- Fig. 56 *Mynt fra Antonius Pius' tid*, ca 140- 145 e.kr, recto Antonius Pius, verso Cocles forsvarer Pons Sublicus,
- Fig. 57 Donaukryssing over utlagt båtbro, *Trajansøylen* detalj
- Fig. 58 Giulio Romano, *Slaget mellom Konstantin og Maxentius*, fig. 31. Utsnitt med keiser Konstantin
- Fig. 59 Pieter Lastman, *Slaget mellom Konstantin og Maxentius ved Ponte Milvio*, fig. 1, utsnitt med keiser Konstantin
- Fig. 60 Jan Both, *Ponte Milvio*, Kobberstikk 1637 - 1644

- Fig. 61 Jan Asselijn, *Utsikt mot Ponte Rotto*, 1636-1644. Sort kritt, penn og pensel i grått, 19,8 x 31,2 cm, Rijksprentenkabinet, Amsterdam
- Fig. 62 *Historiae Romanorum*, Maxentius blir styrtet fra broen, ca 1290, Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg
- Fig. 63 Luca Signorelli, *Konstantins seier*, predella til altertavlen Nedtagelsen fra korset, 1515-1517, Chiesa della Fraternita della Croce, Umbertide
- Fig. 64 Mester av Liesborn, Verksted, *Altertavle med Korslegenden*, ca 1470, Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Westfälisches Landesmuseum Münster
- Fig. 65 Anonym, *Konstantinslaget*, ca. 1550, Speilvendt kopi etter Guilio Romanos Konstantinslag, Sala di Costantino, Palazzo Petrucci, Amelia
- Fig. 66 Giorgio Vasari, *Slaget ved Scanogallo*, 1555-1565, Salone dei Cinquecento, Palazzo Vecchio, Firenze
- Fig. 67 Cavalier D'Arpino, *Slaget mellom Veneter og Fidansater*, 1598 - 1601. Freske, Sala degli Orazi e Curiazi, Palazzo dei Conservatori, i Roma
- Fig. 68 Maerten van Heemskerck, *Kristus oppstandelse med portrett av biskop Egmont av Utrecht*, øvre høyre fløy, Laurentius altertavle, sekspanelt triptyk, 1538-1542, 578 x 790 cm, øvre høyre fløy, Linköping Domkirke
- Fig. 69 Tomasso Laureti, *Slaget ved Regillussjøen*, 1587-1594. Freske, Sala dei Capitani, Palazzo dei Conservatori, Roma
- Fig. 70 Rafael og Perin del Vaga, *Slaget ved Ostia*, 1516, Freske, Stanza dell'incendio del Borgo, Vatikanmuseet
- Fig. 71 Pieter Lastman, *Hyrdenes tilbedelse etter Veronese*, Pen med brunt blekk, brun og blå laving, 30,2 x 26,7 cm, ca. 1606
- Fig. 72 Paulo Veronese, *Hyrdenes tilbedelse*, Olje på lerret, 350 x 290 cm, 1563-1565, Santi Giovanni e Paolo, Cappella del Rosario, Venezia
- Fig. 73 Antonio Tempesta, *Civilis tropper krysser elven Maas*, 1612, TIB 35:570
- Fig. 74 Antonio Tempesta, *Civilis tvunget til å stige av hesten og svømme over elven*, 1612, TIB 35:590
- Fig. 75 Antonio Tempesta, *Civilis og Cerialis møtes for fredsforhandlinger*, 1612, TIB 35:595
- Fig. 76 Otto van Veen, *Batavernes fredsforhandlinger med romerne*, 1613, Olje på panel, 38 x 52 cm, Rijksmuseum, Amsterdam
- Fig. 77 Anonym nord-nederlandsk, *Slaget ved Ponte Milvio*, 1600-1650, tegning, Sammlung Uffenbach, Universität Göttingen
- Fig. 78 Ludwig Refinger, *Horatius Cocles stanser kong Porsennas hær*, 1537, Nationalmuseet Stockholm
- Fig. 79 Antonio Tempesta, *Bataverne ødelegger broen for å hindre romerne å komme over elven*, 1612, TIB 35:594



- Fig. 80 Antonio Tempesta, *Slag ved en bro* - tegning etter Tizians Spoletoslag. Louvre, Paris
- Fig. 81 Cornelis Poelenburch, *Titusbuen Roma*, 1621, Brun pensel over en skisse i sort kritt, 32,6 x 23,9 cm, Rijksprentkabinet, Amsterdam
- Fig. 82 Jan Asselijn, *Titusbuen Roma*, 1635-1644, Sort kritt, grå laving, penn i to brunsjateringer, 26,8 x 19,5 cm, Teylor Museum, Harlem
- Fig. 83 *Konstantinbuen* ca. 315, sydsiden
- Fig. 84 Jan van Scorel, *Gjenfindelsen av det sanne korset*, ca. 1540, penn med brunt blekk og grå laving, 21,6 x 30,2 cm, Samling Prof. J.O. van Retgeren, Amsterdam
- Fig. 85 Baldassare Peruzzi, *Gjenfindelsen av det sanne korset*, < 1536, tegning, The British Museum, London
- Fig. 86 Jan van Scorel, *Bethlehem*, 1520, tegning, The British Mueum, London
- Fig. 87 Jan van Scorel, *Adriaan VI*, Kopi etter Jan van Scorel 1523 nå tapt, 16 årh., Centraal Museum Utrecht
- Fig. 88 Jan van Scorels verksted (Lambert Lombard?), *Brannen i Troja* <1540, Kopi av Jan van Scorels kopi etter Rafael, Centraal Museum Utrecht
- Fig. 89 Jan van Scorels verksted, *Sebastian*, 1542. Kopi etter Michelangelos Dommedagsfreske, Sixtinske kapell
- Fig. 90 Jan van Scorel, *Gruppeportrett 12 medlemmer av Haarlems Jeruzalems Broederschap*, 1527 -1529, Frans Hals Museum, Haarlem
- Fig. 91 Jan van Scorel og verksted, *Triptyk - Gjenfindelsen av det sanne korset (Helenalegenden)*, ca. 1540, Grote Kerk, Breda
- Fig. 92 Jan van Scorel og verksted, *Triptyk - Helenalegenden*, venstre ytterfløy - St. Hieronymus straffer seg foran korset
- Fig. 93 Jan van Scorel og verksted, *Triptyk - Helenalegenden*, høyre ytterfløy - St. Hubertus og det lysende korset
- Fig. 94 Duccio di Buoninsegna, *Kristus stiger ned i dødsriket*, Maestà altertavle, midtpanel bak, 1308-11, Tempera på panel, Museo dell'Opera del Duomo, Siena
- Fig. 95 Pieter Lastman, *Konstantinslaget* detalj, ryggvendt kriger
- Fig. 96 Jan van Scorel og verksted, *Triptyk - Helenalegenden*, venstre fløy, Konstantins seier detalj, ca. 1540, Grote Kerk Breda
- Fig. 97 Giulio Romano, *Konstantinslaget* detalj, ryggvendt kriger
- Fig. 98 Rafael og Perin del Vaga, *Davids kamp mot Goliath*, freske, 1514-18, Loggiene, Vatikanet
- Fig. 99 Rafael og Perin del Vaga, *Josva befaler sol og måne å stå stille*, freske, 1514-18, Loggiene, Vatikanet

- Fig. 100 Rafael og Perin del Vaga, *Slaget ved Ostia*, 514-18 detalj, Stanza del Incendio, Vatikanet
- Fig. 101 Jan van Scorel og verksted, *Helenalegenden*, venstre fløy, detalj Keiser Konstantin med strålekrone til hest på broen, ca. 1540 , detalj med Konstantin, ca. 1540, Grote Kerk Breda
- Fig. 102 Pieter Lastman, *Slaget ved Ponte Milvio*, detalj med Konstantin under korset og armemerke, 1613
- Fig. 103 Giulio Romano, *Konstantins drømmesyn*, 1520-1522, Sala di Costantino, Vatikanet
- Fig. 104 Giulio Romano, *Konstantins dåp*, 1524-1526, Sala di Costantino, Vatikanet
- Fig. 105 Giulio Romano, *Konstantins gavebrev*, 1524-1526, Sala di Costantino, Vatikanet
- Fig. 106 P.P. Rubens, *Maxentius' nederlag*, 1623-25, Billedvev 330 x 518 cm, vevet av Coman et La Planches , Saint-Marcel, Paris, The Philadelphia Museum of Art, Philadelphia
- Fig. 107 Nikolas H. Tardieu, *Maxentius' nederlag*, 1622 – kobberstikk av Nikolas Tardieu etter Rubens, 1709, Louvre, Paris
- Fig. 108 Tizian, *Slaget ved Spoleto*, skisse, ca. 1537, Sort kritt, med hvitt kritt på blått papir, 38,3 x 44,5 cm, Paris. Louvre
- Fig. 109 Rafael og verksted, *Brannen i Borgo*, 1514, Fresko, Stanza dell'Incendio, Vatikanet
- Fig. 110 P.P. Rubens, *Naken mann som henger etter hendene*, Detalj fra Rafaels Brannen i Burgo, The British Museum
- Fig. 111 Caravaggio, *Matteus martyrdom*, detalj Luigi dei Francesi, Roma
- Fig. 112 P.P. Rubens, *Maxentius' nederlag* detalj, 1623, Billedvev, Philadelphia
- Fig. 113 *Elfenben relieff*, 6. århundre, Palazzo Barberini, Roma
- Fig. 114 Charles Le Brun, *Slaget mellom Konstantin og Maxentius*, ca. 1640, Oljeskisse på lerret, 112 x 170 cm, Musée de Château-Gontier, Château-Gontier
- Fig. 115 Rafael og verksted, *Heliodore jages ut av templet*, ca 1514, Stanza di Eliodoro, Vatikanmuseet
- Fig. 116 Willem Paneels, *Studier av hester*, ca 1628-30, etter Rubens' kopi av Jost Amman, Pen og blekk, 20,6 x 31,7 cm, Hamburger Kunsthalle, Graphische Sammlung
- Fig. 117 Johannes Lingelbach, *Karneval på Piazza Colonna i Roma*, 1650-1651, Olje på lerret, 42,5 x 51,5, Kunsthistorisches Museum Wien
- Fig. 118 Johannes Lingelbach, *Italiensk havnebilde*, 1660-1665, Olje på lerret, 87 x 139 cm, Kunsthistorisches Museum, Wien
- Fig. 119 Johannes Lingelbach, *Slagscene*, 1671, Olje på lerret, 112,7 x 160,7 cm, Metropolitan Museum of Art, New York
- Fig. 120 Johannes Lingelbach, *Slaget mellom Konstantin og Maxentius*, ca. 1650, 140 x 218 cm, Galleria Nazionale d'Arte Antica, Palazzo Barberini, Roma

- Fig. 121 Johannes Lingelbach, *Slaget ved Ponte Milvio*, 1673. Olje på lerret, 114 x 158 cm, Bayerische Staatsgemäldesammlung, München
- Fig. 122 Andrea Camassei, *Slaget ved Ponte Milvio, Freske*, 1630-1644 - Dåpskapellet Laterankirken, Roma
- Fig. 123 Frise - Slaget ved Ponte Milvio, *Konstantinbuen*, ca. 315 - Foto Ponte Milvio - ca 1920, Jacob Burchardt: *Die Zeit des Constantinns der Grossen*, 2. Auflage, Wien, 1935.
- Fig. 124 Anonym nord-nederlandsk, *Slaget ved Ponte Milvio* - speilvendt, 1600-1650, tegning, Sammlung Uffenbach, Göttingen
- Fig. 125 Pieter Lastman, *Kong Kyros returnerer de hellige karene til jødene*, pennetegning med brunt blekk, og brun laving, 38,8 x 18,2 cm, Berliner Kupferstichkabinett
- Fig. 126 Anonym, *Zuiderkerk Amsterdam*, 1608-1614, sett fra øst, kobberstikk ca 1670 - Arkitekt Henrik de Keyser
- Fig. 127 David Vinckboom, *Moses ved den brennende busken*, forlegg glassmaleri i Zuiderkerk, Amsterdam, ca. 1610, Penn og brunt blekk, pensel i gråblått, 2 ark til sammen 59 x 31,9 cm, Rijksprentenkabinett, Amsterdam
- Fig. 128 Thomas de Keyser, *Kong Kyros returnerer templets hellige kar til jødene*, kopi etter Pieter Lastmans glassmaleri, 1660, Olje på lerret, 118 x 92 cm, Fondation Custodia, Institut Néerlandais, Paris
- Fig. 129 Thomas de Keyser, *Kong Kyros returnerer templets hellige kar til jødene*, detalj, 1660
- Fig. 130 Antonio Tempesta, *Perspektiv over Roma*, blad 7 med St. Peterskirken, 1593, Kobberstikk, TIB 37
- Fig. 131 Antonio Tempesta, *Romas åtte hovedkirker*, Petersplassen, 1599, Kobberstikk, TIB 37
- Fig. 132 Giacomo Lauro, *Roms syv basilkaer*, etter Tempesta, 1599, Kobberstikk, The British Museum
- Fig. 133 Pieter Lastman, *Kristus på korset med Maria, Maria Magdalena og Johannes*, Altertavle midtpanel, 1627 (?), 109 x 65 cm, Nederlandse familiestichting
- Fig. 134 Pieter Lastman, *Odyssevs og Nausika*, 1609, Olje på panel, 87 x 124 cm, Herzog Anton Ulrich Museum, Braunschweig
- Fig. 135 Pieter Lastman, *Susanna og de eldre*, 1914, Olje på panel, 41 x 58 cm, Gemäldegalerie Berlin
- Fig. 136 Paulus van Vianen, *Sølvfat med Susanna og de eldre*, 1612, diameter 20,5 cm, Boymans-van Beuningen Museum, Rotterdam
- Fig. 137 Lucas Draef, *Sølvfat dekorert med kopi av Paul van Vianens Susanna og de eldre* motiv fra 1612, 1657, Høyde 6 cm., diameter 46.5 cm, privat samling
- Fig. 138 Pieter Lastman, *Midas dom*, 1618, Olje på panel, 83,8 x 99,6 cm, Galleria Luigi Caretto, Torino
- Fig. 139 Paulo Veronese, *Susanna og de eldre*, 1575-85., Olje på lerret, 200 x 203 cm, Louvre, Paris

- Fig. 140 Tintoretto, *Susanna og de eldre*, 1555-56. Olje på lerret, 146,6 x 193,6 cm, Kunsthistorisches Museum, Wien
- Fig. 141 Baernaert van Orley, *Susanna og de eldre*, ca. 1530. Penn og brunt blekk, 11,5 x 8,2 cm, Privat eie
- Fig. 142 Jacob Matham, *Susanna og de eldre*, Kobberstikk etter Cornelis van Haarlem, 1599, Privat eie
- Fig. 143 Hendrik Goltzius, *Susanna og de eldre*, 1607, Olje på panel, 67 x 94 cm, Collection Musée de la Chartreuse, Douai
- Fig. 144 Rembrandt, *Susanna og de eldre*, 1647, Olje på panel, 76,6 x 91,8 cm, Gemäldegalerie Berlin
- Fig. 145 Rembrandt, *Susanna og de eldre*, 1637, kopi etter Lastman, 23,5 x 36,4 cm, Kupferstichkabinett Berlin
- Fig. 146 Adam van Vianen, *Sølvforgylt kanne*, 1614, høyde 25,5 cm, Rijksmuseum Amsterdam
- Fig. 147 Pieter Lastman, *Kristus på korset med Maria Magdalena (med Van Vianens sølvkanne)*, 1615, Olje på panel, 50 x 39 cm, Privat samling, Amsterdam
- Fig. 148 Thomas de Keyser, *Regentene i Amsterdams sølvmedsлаг*, 1627 og 1636(?), Olje på lerret, 118 x 195 cm, tidligere Musée des Beaux-Arts, Strassbourg - tapt under 2. verdenskrig (1944),
- Fig. 149 Thomas de Keyser, *Fire sølvmeder i Amsterdam*, 1627, Olje på lerret, 127,2 x 152,4 cm, Toledo Museum of Art, Toledo, Ohio
- Fig. 150 Thomas de Keyser, *Tre sølvmeder i Amsterdam*, 1635, Olje på panel, 105 x 100 cm, Privat eie
- Fig. 151 Thomas de Keyser, *Loef Vrederixc som fanebærer*, 1626, Olje på panel, 92,5 x 69 cm, Mauritshuis, Den Haag
- Fig. 152 Heinrich Hansen, *Christian IVs bedekammer på Frederiksborg slott (mot syd)*, 1858, Frederiksborgmuseet, Hillerød
- Fig. 153 Pieter Isaacs, *Christian IV*, Olje på lerret, 1611-1615, Frederiksborgmuseet, Hillerød
- Fig. 154 *Frederiksborg slott ved Hillerød (foto)*
- Fig. 155 Heinrich Hansen, *Christian IVs bedekammer på Frederiksborg slott (mot syd med CIV stående)*, 1859, frederiksborgmuseet, Hillerød
- Fig. 156 *Frederiksborg slottskirke mot nord og Christian IVs bedekammer ved galleriet bak til venstre (foto)*
- Fig. 157 Heinrich Hansen, *Christian IVs bedekammer på Fredriksborg slott (mot nisjen i vest)*, 1859, Frederiksborgmuseet, Hillerød
- Fig. 158 Matthäus Wallbaum, *Altertavle i sølv*, Augsburg ca 1610, høyde ca. 235 cm, Frederiksborgmuseet, Hillerød

- Fig. 159 F.C. Lund, *La de små barn komme til meg*, akvarell, 1858, Frederiksborgmuseet, Hillerød
- Fig. 160 F.C. Lund, *La de små barn komme til meg* - Format rekonstruert (103 x 91 cm) skalert
- Fig. 161 Pieter Lastman, *Paul og Barnabas i Lystra*, 1617, Olje på panel, 76 x 115 cm, Amsterdam Historisch Museum, Amsterdam
- Fig. 162 Pieter Lastman, *Paul og Barnabas i Lystra*, 1617, detalj 1
- Fig. 163 Pieter Lastman, *Paul og Barnabas i Lystra*, 1617, detalj 2
- Fig. 164 Pieter Lastman, *Paul og Barnabas i Lystra*, 1617, detalj 3
- Fig. 165 Pieter Lastman, *Paul og Barnabas i Lystra*, 1614, Olje på panel, 89,6 x 123,6 cm, (tapt?)
- Fig. 166 Caravaggio, *Madonna di Loretto*, 1603-04, 260 x 150 cm, Chiesa di San Agostino, Roma
- Fig. 167 Pieter Lastman, *Kristus og den kananeiske kvinnen*, 1617, Olje på panel, 78 x 108 cm, Rijksmuseum Amsterdam
- Fig. 168 Pieter Lastman, *Odyssevs og Nausika*, 1619, Olje på panel, 91,5 x 117,2 cm, Alte Pinakothek, München
- Fig. 169 Pieter Lastman, *Lasarus oppvekkes fra de døde*, 1622, Olje på panel, 63 x 97,5 cm, Stedelijk Museum De Lakenhal, Leiden (Brukslån)
- Fig. 170 Claes C. Moeyaert, *Kristus velsigner barna*, ca. 1653, Olje på panel, 47,8 x 38 cm, Statliche Kunsthalle, Karlsruhe
- Fig. 171 Benjamin Haydon, *Kristus velsigner de små barna*, 1837, Liverpool Museum
- Fig. 172 Heinrich Hansen, *Kristus åpenbarer seg for Christian IV*, detalj fig. 151
- Fig. 173 Jacob Mores, *Altertavle Frederiksborg Slottskirke*, 1606, oppstilt i kirken 1610
- Fig. 174 Jan Lievens, *Quintus Fabius Maximus og hans sønn*, 1656, Kaminbilde borgermesterens kontor, Amsterdam Rådhus (Idag Det Kongelige Slott)
- Fig. 175 Jan Steen, *Gerrit Schoutens familie med Jan Steeen sittende foran peisen*, Kaminbilde. ca 1661-1663, 84,4 x 100,9 cm, Museum of Art, Kansas City, Missouri
- Fig. 176 Rembrandt, *Claudius Civilis mottar batavernes ed*, 1661-62, Olje på lerret, 196 x 309 cm, Nasjonalmuseet Stockholm
- Fig. 177 Adriaen van de Venne, *Fiske etter sjeler*, 1614, Olje på panel, 98 x 189 cm, Rijksmuseum, Amsterdam
- Fig. 178 Adriaen van de Venne, *Fiske etter sjeler*, 1614, detalj
- Fig. 179 Adriaen van de Venne, *Allegori på våpenstillstanden fra 1609*, ca. 1610, Louvre, Paris
- Fig. 180 Adriaen van de Venne, *Allegori på våpenstillstanden fra 1609*, detalj

- Fig. 181 Otto van Veen, *Bataverne seier over romerne ved Rhinen*, 1613, Olje på panel, 48 x 52 cm, Rijksmuseum, Amsterdam
- Fig. 182 Otto van Veen, *Utdeling av sild og brød etter frigjøringen av Leiden 2. september 1574*, Olje på panel, 40 x 59, 5 cm, Rijksmuseum, Amsterdam
- Fig. 183 *Kongelig spansk banner 1580 - 1700*
- Fig. 184 *Bispedømmet Liège' våpenskjold*
- Fig. 185 *Philip III av Burgunds våpenskjold*
- Fig. 186 *Kongedømmet Aragons våpenskjold*
- Fig. 187 Hieronymus Bosch, *De jordiske gleders have*, ca. 1504, Museo del Prado, Madrid
- Fig. 188 Michiel van Miereveld, *Portrett av Prins Maurits av Oranje*, før 1613, Olje på panel, 111,8 x 84,4 cm, Rijksmuseum, Amsterdam
- Fig. 189 Jan Tegnagel, *Allegori på prins Maurits styre*, ca. 1618, Olje på panel, 130 x 180 cm, Stedelijk Museum, Delft
- Fig. 190 Diego Velazquez, *Breda's kapitulasjon*, 1634-35, Olje på lerret, 313 x 239 cm, Museo Nacional del Prado, Madrid
- Fig. 191 Michiel van Miereveld, *Portrett av Johan van Oldenbarnevelt*, 1610-15, Olje på panel, 61 x 49 cm, Rijksmuseum, Amsterdam
- Fig. 192 Adriaen van de Venne, *Satire over hollandsk politikk*, 1619. Scenen til venstre viser halshuggingen av Johan van Oldenbarnevelt 10. mai 1619 i Binnenhof, Den Haag. Olje på panel, 63,7 x 101,9 cm, Rijksmuseum, Amsterdam

## 15 Billedkatalog