

Jacob van Doordt.

En nordisk furstemålare.

I den uppfattning av renässansbegreppet, som sedan Michelet och Burckhardt är den gällande i kulturhistorien, framstår individens frigörelse — »la découverte de l'homme», »die Entwicklung des Individuums» — som det elementära draget. Det ligger nära till hands att räkna en under renässansperioden omhuldad konst-historisk genre sådan som det från den religiösa andaktsbilden frigjorda profanporträttet som ett uttryck för denna individualism. Det förtjänar vidare övervägas, om inte i de nordiska länderna uppkomsten vid samma tid av en inländsk konstalstring baserar sig på dessa två faktorer, alltså på det vaknande personlighets-medvetandet och på det sig spridande porträttmodet ute i Europa. Om under medeltiden det mestadels kyrkliga konstbehovet kunnat fyllas genom beställningar vid utländska verkstäder, så fanns givetvis inte heller i fortsättningen några hinder för världsliga furstar som Erik XIV och Kristian IV att med importerad konst mätta sitt praktbegär; men ett nytt moment hade tillkommit: deras önskan att se sig själva och sina närmaste förevigade i bild, och denna personlighetskult kunde endast tillgodoses på ort och ställe. Man bevittnar därför, hurusom medeltidens konstimport i Skandinavien under 1500-talet ersättes av inkallade hovkonstnärer, bland vilka porträttmålarna inta en avsevärd plats.

Till hoven i Danmark och Sverige knyts konterfejare; skol- och traditionsbildning kan omsider påvisas. Det europeiska måleriet får en nordisk munart. Nederländerna, en gång Nordens förnämsta exportör av kyrklig konst, framstår som den främsta ursprungsorten för de i Norden verksamma målarna, något som i Sverige framgår av namn sådana som ver Wilt, Ryckx och van Uther under 1560-talet och van de Plas, Hoefnagel och van Doordt sextio år senare. Detta överensstämmer med vad som är regeln även vid andra europeiska hov. I England, Frankrike och Österrike, hos konungahusen liksom hos småfurstar och stormän, sutto nederländare som hovmålare.

På dessas gemensamma nationalitet kan man dock ingalunda bygga en uppfattning av deras alstring; tvärtom påvisas lätt

konstnärliga differenser som följd av vistelser i främmande miljöer. Rötterna i moderlandets måleri måste vara svaga särskilt i de fall, där en konstnär genom en eller flera generationer skiljes från detsamma. Det utmärkande för dessa nederländare i förskingringen torde vara deras samhörighet med och betydelse för den internationella porträttstil, som efter 1500-talets mitt utformas vid furstehoven. Under långa reseår uppsuga de intryck från olika håll, innan de lyckas slå sig ned vid något hov. Ofta blir en ständig platsväxling deras lott. Förklarligt är detta i länderna kring Östersjön, där kretsen av beställare var trång, och där man därför ofta finner den resande konterfejarens typ representerad.

Det första och förnämsta exemplet är här Jacob Binck, som dock vid sitt framträdande under 1500-talets förra hälft och mitt ännu representerar rent tyska traditioner. Hans verksamhet vid hoven i Danmark, Sverige och Preussen har blivit belyst av den danska konstforskningen. Under 1600-talets början, då det höviska representationsporträttet fått sin slutliga utformning, finner man hans motsvarighet i Jacob van Doordt.

Även van Doordt har blivit känd huvudsakligen tack vare danska forskare¹. Hans biografi har senast sammanställts av Beckett, som förmodar, att han var av nederländsk härkomst och bror till Abraham och Isak van Doordt, båda vaxpousserare². Det framgår, att han hade sitt stamkvarter i Hamburg³, varifrån han gjorde täta utflykter till fursteresidensen i Danmark och Slesvig-Holstein. Hans tidigaste kända arbeten ha tillkommit under en vistelse 1610—12 vid Kristian IV:s hov och utgöras av porträtt av konungen och hans familj; vid samma tid nämnes en medaljmodell av den förre. Dessa danska porträtt⁴ kunna delvis bestämmas av hans monogram och hans karakteristiska sätt att måla årtal. Av olika format och omfång — i kroppsstorlek och miniatyr, i bröstbild, knäbild och helfigur — samt

¹ Karl Madsen, *Studier fra Sverig*, 1892; O. Andrup, *Det Nationalhistoriske Museum paa Frederiksborg. Udvalg af Museets Erhvervelser*, 1925; F. Beckett, *Renæssancens Portrætmaleri*, 1932.

² Den förre verkade bl. a. i Gottorp 1596, där han utförde vaxporträtt i färg (H. Schmidt, *Gottorfer Künstler; i Quellen und Forschungen zur Geschichte Schleswig—Holsteins*, IV, 1916). Den senare var tidvis i Rostock sysselsatt för Kristian IV.

³ Material om van Doordt i Hamburg kommer enligt benäget medd. att framläggas av Dr H. Schröder, Hamburg.

⁴ Se även E. F. S. Lund, *Danske malede Portræter*, II, 1897; IV, 1912.

varierande även till materialet — olja på duk eller koppar, gouache — ge de ett ganska olikartat intryck. Småbilderna i olja — av konungen ensam eller med drottning Anna Katarina samt av den senare med deras son Kristian — vilka finnas på Rosenborg, Malmöhus och Gripsholm, visa mot en mörk bakgrund ett fint och sprött färgackord. Kristian IV:s stora hel-figursbild på Amalienborg, här reproducerad i sitt rätta format¹, är ett av tidens mest imponanta nordiska porträtt. Andra Kristian IV-porträtt i större format hänga på Malmöhus och Rosenborg. Ett par små gouacher av kungaparet på Rosenborg, vilka bära årtalen 1611 och 1612 i van Doordts stil och överensstämma med hans typer, måste tillskrivas honom av dessa orsaker och på grund av likhet med gouacher från 1623 av Kristian IV och Kristina Munck, den senare signerad². Slutligen är att nämna det vid ett senare tillfälle målade oljeporträttet av änkedrottning Sofie, daterat 1626; van Doordt besökte detta år liksom 1616 hennes hov i Nyköbing.

Före denna tid ligga emellertid upprepade vistelser vid det besläktade hovet på Gottorp, om vilka Harry Schmidt framdragit uppgifter³. I januari och oktober 1621 erhåller konstnären sålunda betalning för porträtt av den unge hertig Fredrik III, systerson till Kristian IV och sedermera far till Hedvig Eleonora av Sverige, bland vilka märkas ett i helfigur, två »mit halben Leiben» samt ett tecknat förlägg för gravyr. Dessutom nämnas porträtt av hertig Adolf samt vid ett nytt besök 1626 av hertiginnan, bl. a. i miniatyr. Vid båda tillfällena tillkomma vaxpousseringar. Benämningen »Der Contrafeither von Hamburgk» användes vid nya besök 1627 och 1628. Sistnämnda år kommer han den 10 februari från Hamburg med attiralj och lärning och skjutas tillbaka dit den 12 mars. Detta är sista gången han nämnes,

¹ Omkr. 201 × 111 cm. En undersökning ger vid handen, att dess nuvarande omfång är en följd av senare tillstyckningar, vilka väsentligt inkräktat på det ursprungliga intrycket; jfr reprod. hos Madsen, *Kunstens Historie i Danmark*. På tvenne ställen dat. »1611» med van Doordts karaktäristiska små guldsiffror.

² De ha av G. C. Williamson tillskrivits Isaac Oliver. Möjligheten av van Doordts autorskap överväges även av E. F. S. Lund, a. a. Enl. medd. tillskrivas de numera van Doordt. En hjärtformig miniatyr av Kristian IV:s syster Elisabet, gift med hertigen av Braunschweig-Lüneburg, tillskrives van Doordt av O. Andrup i *Kunstmuseets aarbok*, 1920.

³ H. Schmidt, a. a. Becketts uppgift, att van Doordt 1598 och 1607 nämnes som hovmålare på Gottorp, beror heltvisst på förväxling med Jacob von Voordt (Forth) från Husum; jfr Schmidts notiser om denne.

innan han i juni 1629 uppdyker i de svenska hovräkenskaperna. Hans plats på Gottorp intages 1631 av David Kindt, även han från Hamburg.

Spår av van Doordts gottorpska verksamhet ha funnits i form av porträtt på Frederiksborg, vilka förstördes i eldsvådan 1859. Akvarellkopior från 1858 ge i ett par fall besked om deras utseende¹. I original ha dock inga ännu bevarade gottorpska arbeten tills dato varit kända.

Tack vare ett lyckligt fynd äro vi emellertid i tillfälle att här publicera det främsta av dem alla, hertigens helfigursporträtt, vilket efter överlåtelse från sachsiska konungahuset nu tillhör Schlossmuseum i Dresden. Bilden är ej signerad men för en attribution finnas goda grunder. Dels hänvisar inskriptionen »Von Gottes Gnaden Friderich Hertzog zu Schleswig Holstein etc. Anno 1621» till ovannämnda räkenskaper, dels överensstämmer dess typ med en av akvarellerna på Frederiksborg, vilken enligt beteckning är kopia efter van Doordt och måste återgå på ett av porträtten »mit halben Leiben». Men det avgörande blir givetvis bildens målningssätt och tekniska kännetecken. En jämförelse ur denna synpunkt med de danska porträtten är ägnad att undanröja varje tvivel. Penselföringen är i karnation och dräkt detaljer vårdad, ehuru icke glatt; bestämmande blir tekniken, sådan den under jämförelse med porträtten av Kristian IV (Rosenborg) och drottning Sofie (Frederiksborg) med framgång kan studeras särskilt i borddukarna och draperierna. De senare visa sig vara uppbyggda i en för tiden mindre vanlig skiktteknik: genom ett laserande övre lager i rött framträder en något pastost hållen undermålning av stark ljusverkan². Denna är i partiet på bordytan utförd i korta, tydliga penseldrag på ett sätt, så karakteristiskt för van Doordts bilder på denna punkt, att det kan betraktas som en signatur. Jämför även med Amalienborgporträttets bordduk, vars nedhängande veck har en slående likhet med Dresdenporträttets. Draperierna visa i överensstämmelse med stoffets slätare art ett jämnare, mera fördrivet målningssätt, även detta baserat på skiktmåleriets princip.

Från van Doordts verksamhet i Tyskland torde ännu ett arbete vara att påvisa. I den på ståtliga helfigursporträtt från denna tid ganska rika samlingen i Dresden³ förvaras sida vid

¹ Frederiksborgs kat. nr 629 och 630.

² Denna teknik finner användning vid typiska lasurfärger såsom krappack och ultramarin.

³ Av intresse för det nordiska konstområdet äro några brandenburgska porträtt (Georg Wilhelm med maka, 1622); dessutom märkes ett porträtt av en furste i svart dräkt, som kan identifieras som Kristian IV av Danmark.



Amalienborg.

Foto förf.

Kristian IV.
Målning 1611 av Jacob van Doordt.



Schlossmuseum, Dresden.

Foto förf.

Fredrik III av Slesvig-Holstein.

Målning 1621, här tillskriven Jacob van Doordt.



Schlossmuseum, Dresden.

Foto förf.

Friedrich Ulrich av Braunschweig-Lüneburg.

Målning omkr. 1620, här tillskriven Jacob van Doordt.



Romrod, Oberhessen.

Foto v. d. Smissen.

Gustav II Adolf.

Målning, här tillskriven Cornelius Arendtz, efter Jacob van Doordt 1629.

sida med bilden av hertig Fredrik av Slesvig-Holstein ett porträtt med inskriptionen: »Von Gottes Gnaden Friederich Ulrich Hertzogk zu Braunschweig und Lüneburgk». Med få variationer upprepas här det förra porträttets ställning och komposition. Utförandet är identiskt detsamma — alltså av van Doordt. Det betyder därför föga att van Doordt icke på arkivaliska grunder kan sättas i samband med braunschweigska hertighuset; av hovräkenskaperna i Wolfenbüttel äro nämligen endast brottstycken bevarade. På grund av dräktmodet måste även detta porträtt dateras omkring 1620¹.

Det kvalitativa intrycket av sistberörda båda målningar är jämförelsevis betydande. Visserligen finner man ofta vid studier av epokens måleri på tyska slott solida konterfej från Mecklenburg, Brandenburg, Braunschweig etc., men i de van Doordtska bilderna fäster man sig vid ett känsligare föredrag och mera varierande målningssätt, än vad som är vanligt vid denna tid, och dessa egenskaper grundas framför allt på en gedigen skolning. Formgivningen måste kallas modern särskilt i jämförelse med det brandenburgska hovets traditionsbundna målare, sådana som Andreas Riehl, Martin Schultz² och M. C. Hirdt, hos vilka Cranachtraditionen kan spåras ett gott stycke in på 1600-talet. Stilistisk och teknisk släktskap med van Doordts produktion visar i den brandenburgska kretsen endast ett enstaka verk, Maria Eleonoras porträtt från 1619 (Schloss, Berlin)³, men till följd av skador kan det icke med bestämdhet tillskrivas vår konstnär⁴.

Jacob van Doordts besök i Sverige 1629 har påvisats av C. Eichhorn⁵. Detta besök av en främmande konstnär är emellertid

¹ För bildernas komposition, dräkter etc. hänvisas i korthetens intresse till reproduktionerna. I Fredrik III:s porträtt (191 × 102 cm.) framträder den i ljus guldbrokad och grållila strumpor klädda gestalten mot mörkgrå bakgrund. I kompositionen ingår ett blekrött draperi (motsvarande nr 9 ie i Ostwalds färgcirkel) samt en mörkare röd bordduk (Ostwald 8 ni) Den braunschweigske hertigen (204 × 98 cm.) är klädd i en dräkt av mönstrat svart siden; draperier och duk äro även här röda (Ostwald 9 ie resp. 8 ne).

² Jfr N. von Holst i Zeitschrift für Kunstgeschichte 1932.

³ Hohenzollern Jahrbuch 1903. Gustav II Adolfsutställningen i Stockholm 1932, suppl. kat. nr 6. En kopia, tidigare på Homburg, nu i Charlottenburg.

⁴ De brandenburgska hovräkenskaperna (Preuss. Geheim. Staatsarchiv, Berlin) nämna ej van Doordt; bland mängden av notiser, särsk. om M. Schultz, den specielle hovmålaren vid denna tid, påträffas dock en om en utbetalning under räkenskapsåret 1619—20 till »der Mahler von des jungen Frewleins Contrefect», och möjligheten för van Doordts därvaro föreligger därmed.

⁵ C. Eichhorn, Nya svenska studier, 1881.

intet enastående. Ej ens inom samma årtionde, 1620-talet, står det hors concours. Mot bakgrunden av en skara mera rotfasta konterfejare, av vilka de främsta — en Cornelius Arendtz, en Holger Hansson — överföra traditionen från 1500-talet, framträda ur arkivaliernas skymning några målarnamn, som associera sig med föreställningen om europeiska skolor, och vars bärare måste antagas ha tillfört den svenska konstens späda planta ny näring. Sådana äro Laurens van de Plas, Jacob Hoefnagel och Ferdinand Geldorp Gortzius. Den sistnämnde uppdyker endast en gång (1627) och försvinner utan vidare spår, men de båda andra stanna, som vi skola se, en längre tid i Sverige och böra därför i detta sammanhang ägnas någon uppmärksamhet.

Laurens van de Plas utför i Stockholm mellan 1618 och 1621 porträtt av Gustav Adolf — »till halffue lijfuet» och »med heell Corpus» — samt av änkedrottning Kristina, hertig Karl Filip och salig Karl IX; dessutom målar han Stockholms stad från sjösidan och lantsidan m. m.¹ Han kan nu med säkerhet identifieras med en 1605—1616 i Dordrecht bosatt målare². Son till en av religiösa skäl landsflyktig belgisk överste och kanalbyggare, inskrives han 1606 i Dordrechts St. Lucas-gille³; i Sverige verkar han som målare vid hovet till 1623, men ger sig därpå i likhet med åtskilliga andra konstnärer i dessa orostider in på mera lukrativa områden. Vi återfinna honom som hemmansägare och bruksägare i Södermanland och Närke⁴. På sitt bruk Axbergs hammar säges han ha dött 1629⁵. Av hans i Dordrecht födda barn med Petronella (Pieterken) Dirksdochter van Beyerens överlevde honom i Sverige fyra döttrar, varav den ena, Sara Hidding, kom att ärva ned konstnärsblodet till målarfamiljen von Breda.

En lika framträdande plats, konstnärligt och socialt, tillkommer Jacob Hoefnagel, kejsar Rudolf II:s mångfrestande hovmålare, en protestant, som undan de oroliga vindkasterna på kon-

¹ Avskrift i C. Eichhorns arkiv.

² Uppgifter i Gemeente Archief, Dordrecht.

³ Fr. D. G. Obreen, *Archief voor Nederl. Kunstgeschiedenis*, 1, 1877.

⁴ K. a., k. koll. registr. samt skuldböcker lämna en del uppgifter. Den 5 nov. 1623 får han utskeppa svavel, som erhållits i betalning; den 30 jan. och 29 april 1624 talas om ränta av hemman på Rekarna; den 28 nov. samma år får han tillstånd att upprätta hammarsmedja, vilket förnyas den 18 jan. 1629. Ett odat. pass (R. a., Skön konst) uppger, att v. d. P. ämnar hämta sina ägodelar i sitt hemland, Holland, för att »sich in — — Schweden heusslich niederzusetzen». — Ett märkligt porträtt av v. d. P. i Linköpings stads museum kommer enligt benäget medd. att publiceras av B. Cnattingius.

⁵ Svenska ättartal, 1896.

tinnten några år sökte sin tillflykt i Sverige. Det torde nämligen av flera skäl icke vara för djärvt att identifiera honom med den 1622—26 i Göteborg bosatte rådmannen, tidvis justitierepresidenten med samma namn¹. Hoefnagel, en man av en på merkantila såväl som konstnärliga områden framstående Antwerpenfamilj, tjänade således även han nyttan vid sidan av konsten, varom de sparsamma Göteborgsarkivalierna ge besked². Hans porträtt av konungaparet och den furstliga belöning han tilldelades den 30 april 1624 ha tidigare behandlats³. Det finns nu även orsak att hänvisa till en kunglig uppmaning, som i april 1623 avgår till burggreven Jacob van Dijk, »att han förskicker en måhlare ifrån Götheborgh som dijt ankommen är», och som åtföljes av ett pass för målaren »hijt upp»⁴; det är ytterst troligt att härmed avses just Hoefnagel, vilken i juni 1622 första gången omnämnes i Göteborg. Om Hoefnagels vidare förbindelse med konungen vittna följande fakta. I februari 1624 besöker Gustav Adolf Göteborg, under juli månad samma år fungerar Hoefnagel som president; vid Gustav Adolfs besök i november utses Hoefnagel jämte två andra rådmän till stadigvarande president. Om konstnärens arbeten i Göteborg är intet bekant, och de torde icke ha undgått eldsvådorna.

Med dessa fakta för ögonen undgår man frestelsen att attribuera tidens mera realistiska svenska porträtt till utomlands verksamma målare⁵. För en sådan konst fanns tillräckliga krafter

¹ Jfr H. Almquist, Göteborgs historia, I, 1929.

² K. a. Landskapshandlingar, Västergötland 1623, nr 21. Landsarkivet Göteborg, räkenskaper 1625.

³ K. E. Steneberg, Jacob Hoefnagels Gustav Adolf-porträtt; Tidskrift för konstvetenskap, 1932.

⁴ Riksreg. 1623, fol. 108.

⁵ En bristfällig behandling av ovannämnda två målare, de viktigaste i 1620-talets konstutveckling, förrycker i väsentligaste stycken den historiska och ikonografiska behandlingen hos S. Strömbom, *Iconographia Gustavi Adolphi*, 1932. Min därav föranledda kritik (i *Tidskrift för konstvetenskap* 1932, sid. 112) har omsider angripits av A. Hahr (*Konsthistorisk tidskrift* 1933, sid. 119) utan att några vägande skäl därvid framlagts (jfr f. ö. ett med mig instämmande omdöme av W. Tham i *Ord och Bild* 1933, sid. 319). Med motiveringen att hans referat nedskrivits före (ehuru tryckts först ett år efter) tillkomsten av min kritik anser sig H. befriad från att ta ställning till dess bärande fakta — men visar sig oförhindrad att beteckna den som överdriven och moraliskt förkastlig! Vid en sådan brist på saklighet måste förf:s etiska slutsatser återfalla på honom själv; hans långt drivna anspråkslöshet kan endast alstra ökad förvirring, åtminstone på det vetenskapliga området.

inom landet. Den nya puls och den orientering mot Nederländerna, som nu kännetecknar näringslivet, har sin motsvarighet inom måleriet. Årtiondena omkring sekelskiftet hade företett en tillbakagång, men under Gustav Adolfs regering synes måleriet liksom på 1560-talet ha upplevt en högperiod. Några mästare med skolning vid utländska konstcentra utöva som synes sin verksamhet i Sverige. Den siste är Jacob van Doordt.

Tiden för van Doordts vistelse vid svenska hovet kan något så när bestämmas. Den var inte långvarig. Att döma av hans till den 9 juni 1629 utförda arbeten har han kommit hit någon gång i början av detta år. En avbetalning på hans fordran vid hovet kvitteras med egen hand den 22 juli; den 4 november är det en annan, bokbindaren och värdshusvärden Hinrich Diener, som får betalt för kost och förtäring »wegen des S[eligen] Conterfeyers Jacob Von Dortten». Mellan dessa båda data ligger alltså konstnärens död. Hans sorti från obetalta fordringar och skulder är man böjd att sätta i samband med den pest, som samma höst decimerade huvudstadens befolkning¹.

Frågan om uppehållets längd är dock av mindre betydelse, då vi äro fullt underrättade om van Doordts efterlämnade verk, detta främst tack vare följande räkning på 1,540 daler med drottningens attest:

»Verzeichnus was ich Ihr: Kön: Majtt: an Conterfeijen verfertiget vnd geliefert habe.	
Ersilich verfertiget Könnig Gustavuss Conterfeit von wachs	175
Noch Könniginnen Margreten Conterfeit verfertiget in gantzer statur Lebens grösse	280
Noch Könnig Erich Conterfeit verfertiget Klein in der meniatür	140
Noch Zweij Ihr: Kön: Majtt: Eigen Conterfeit verfertiget von wachs	350
Noch Ihr: Kön: Majtt: Eigen Conterfeit dreij verfertiget Klein in der meniatür	420
Noch das Junge Frewlein Conterfeit verfertigt: von wachs	175
Ist in Alles Ein tausent funf hundert vnd vrtzigh daller schwedisch.	
Actum Stockholm denn 9 Junij 1629.	
Maria Eleonora Mpp» ² .	

Utom porträttkopior av Margareta Leijonhuvud och Erik XIV upptagas här tre miniatyrer av Maria Eleonora samt fyra vaxporträtt: av Gustav Adolf, av Maria Eleonora, två stycken, samt av den då tvååriga Kristina. Priserna äro ansenliga, och slutsumman kom icke heller att utbetalas på en gång. Befallningssedlar

¹ Svenska archivum I, 1766.

² K. a. Skuldbok nr 11, fol. 327.

avgå till kammaren den 11 juni och den 10 juli, båda av lydelse att van Doordt har att fordra »effter hennes May:tz vår nådigeste Drotningz Underskrefne och Här inleffererede Räkningh Fämp-ton hundrade och fyratyto daler Swänka för sit gjorde arbete, som Räkningen Utviser»; på den senare sedeln utkwitterar konstnären 540 daler¹. Den 22 juli lyfter han ytterligare 50 riksdaler, vilka omräknas efter en kurs av 14 mark till 175 daler². Hans värd likvideras i november med 192 daler kopparmynt. Sedan dessa tre summor utbetalts — en enkel räkneoperation ger tillsammans 907 daler kopparmynt — återstå på van Doordts räkning 633 daler, motsvarande $180 \frac{6}{7}$ riksdaler. Denna rest kommer hans änka först fem år senare och hämtar. På en befallningssedel av den 27 mars 1634 »att låta lefwerera och tillställe Conterfeieres framlidne Jacob van Dortens efterlefwerska, som henne uthi dhe 1540 Dr Schwänke på sin Salige mans gjorde arbete restere, Penninger Etthundrade ottetjo $\frac{6}{7}$ dells Ryks Dr», kvitterar den 30 juni »Margareta von Dordt Jacob von Dordt nach gelassen Wittewen». Emellertid finner man samma dag hennes kvittens även på en sedel av den 13 maj. Denna är av särskilt intresse, då den omnämner några arbeten, som icke upptagas i van Doordts förutnämnda specifikation. Dess lydelse är följande:

» — — efftersom S. Conterfeijarens Jacob von Dortz efterlefuerska, hafwer til att fordra för trenne HS KMtz Conterfeij han förfärdiget hafwer, nemb. ett til sin heele statur, som Hennes Maijtz Enkiedrotningen hoos sigh hafwer, kostar Etthundrade Rijksdaler, Item tvenne andra H KMtz Conterfeij, dedh ehne förährat H F Nde Pfaltzgrafwen (i marginalen: 'och dedh andra den franssöske gesandten') kosta tilhopa ottetijo Rijksdaler. I wele fördenskuld henne för: ne Etthundredhe ottetijo Rijksdzdaler contentera låta, när begrafningen är öfwerstånden — —»³

Sedan den förra specifikationen inlämnades ha som synes tre porträtt av Gustav Adolf tillkommit. Av priserna motsvara de två på fyrtio riksdaler dem, som förra gången drottningens miniatyrer betingat per styck. De kunna dock även avse t. ex. bröst- eller midjebilder i naturlig storlek. Helfigursporträttets höga pris — 100 riksdaler eller 350 daler — kan endast ha kommit ifråga för en oljemålning i naturlig storlek.

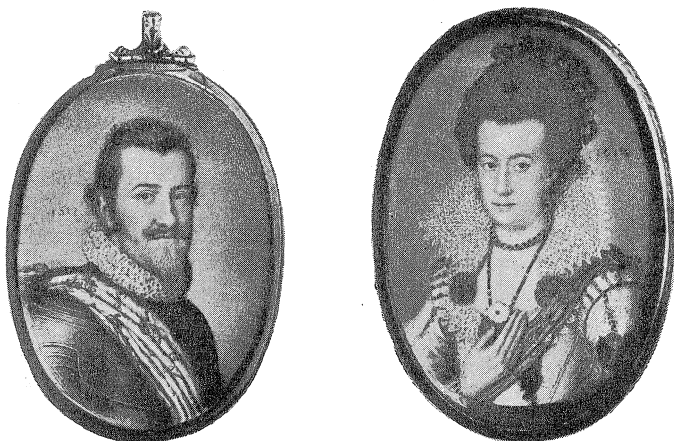
Dessa båda förteckningar ge utgångspunkter för en bestäm-

¹ Om denna och följande notiser ur räntek. 1629 och 1634 jfr S. Strömbom, *Iconographia Gustavi Adolphi* 1932.

² K. A. Wallroth (i *Numism. medd.* XII, 1918) har denna kurs för kopparmyntet först f. o. m. 1630, men ovannämnda omräkning i räntekammarboken 1629 är fullt tydlig.

³ K. a. *Räntekammarbok* 1634. Verif. 517.

ning av van Doordts arbeten vid svenska hovet. På den första listan läses Maria Eleonoras namnunderskrift — hennes make var på härfärd — och åt drottningens person har van Doordt vid denna tid främst ägnat sin konst. Om det tyska porträttet av 1619 utgör bevis för en tidigare relation, så får möjligen Maria Eleonora anses ha varit en direkt orsak till van Doordts ankomst till Stockholm. Det konstintresse, som uppammats vid hennes fädernehov och som hon senare visar flera tecken på, måste i varje fall tillerkännas betydelse för 1620-talets och de följande årtiondenas konsthistoria¹. Så mycket beklagligare är det, att intet av van



Kristian IV och Anna Katarina av Danmark.
Miniaturer 1611 och 1612, tillskr. J. v. Doordt. Rosenborg.

Doordts Maria Eleonora-porträtt kan fastställas; endast hypotetiskt kan en gravyr med aetatistalet XXX, med halvt liggande krage, anses utgå från ett av dessa.

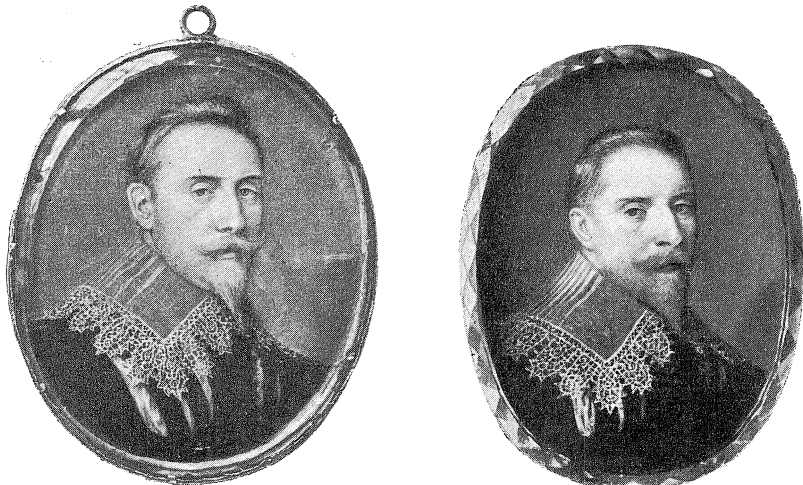
Ett något större utbyte ger studiet av Gustav Adolfsporträtten.

Två ovala gouacher från 1629 (på Frederiksborg och i Kungl. Skattkammaren, f. ö. de tidigaste bevarade porträtten av sitt slag i Sverige), vilka visa konungen i svart, urslitsad dräkt,

¹ Jfr Hohenzollern Jahrbuch 1903—05. Flera senare belägg för drottningens mecenatskap finnas. Så sänder hon den 30 juni 1632 en man, förmodligen Michel le Blon, till Nederländerna för att träda i förbindelse med konstnärer (Axel Oxenstiernas skrifter, I: 7, sid. 810); i Alt-Stettin arbeta för henne 1648 några utländska konstnärer: brandenburgske hovmålaren M. C. Hirdt samt fransmännen Laurens de Netter och Salomon de la Houve. (Maria Eleonoras räkensk., Sl. a.)

äga i behandling och färg samt genom de karakteristiska guldsiffrorna mot blå botten stor likhet med ovannämnda danska miniatyrer. Säkert äro de av van Doordt¹, ehuru icke tvunget identiska med räkningens porträtt. Dräkten, sådan den här häres, finner man knappast tidigare, men väl på en mängd samtida och senare bilder.

Framför allt måste man emellertid bland Gustav Adolf-porträtten av denna dräkttyp fästa sig vid en stor målning i helfigur, som kommit till Tyskland med Margareta Brahe och för-



Gustav II Adolf.

Miniaturer 1629, tillskr. J. v. Doordt. Frederiksborg och K. Skattkammaren. varas på slottet Romrod i Oberhessen². Vi ha tidigare förslagsvis hänfört denna bild till van Doordt³, och skälen härför framgå vid jämförelse med Dresdenporträtten. Man igenkänner sålunda kompositionens grundlinjer, figurernas hållning, benställning, etc. och finner även överensstämmelser mellan bildelement som bordens djupa perspektiv och draperierna med deras voluminösa tyngd och rika veckbildning. Å andra sidan blir det vid en undersökning av bildernas tekniska kvalitet uppenbart, att Romrod-porträttet målats av en annan, mindre skicklig hand än Dresden-

¹ O. Andrup, a. a. och K. E. Steneberg, a. a.

² G. W. Fleetwood, Margareta Brahes svenska familjeporträtt i Hessen, 1926. Duken mäter 210 × 111 cm. och visar mörknade, lila draperier och bordduk.

³ Svensk uppslagsbok XI, sp. 1449. Hovmarskalken Kuno Graf von Hardenberg har med stort tillmötesgående möjliggjort ett ingående studium.

porträtten. Skulle alltså de angivna likheterna endast utgöra stildrag av allmän tidskaraktär? Att dylika tagas till stöd för attributioner händer alltför lätt, och försiktighet måste i allmänhet rekommenderas. Den nu påvisade formella släktskapen med Dresdenporträtten är dock så när som på handmotiven så pass tydlig, att vi kunna hålla van Doordts autorskap i vidare mening för troligt; Romrodbilden skulle alltså vara en kopia efter van Doordt¹.

Bilden visar ett målningsätt, som påträffas i flera porträtt från yngre Vasatid; den utförande handen torde med ledning av den signerade, ehuru i ansiktspartiet illa medfarna ryttarbilderna i Uppsala² kunna bestämmas som tillhörig Cornelius Arendtz, en i Sverige stationär, av hov och adel flitigt anlita målare av äldre stilriktning. Bestämningen har sitt intresse, då den anger inspirationskällan för Arendtz' utveckling mot modernare ideal efter denna tid, en fråga som dock icke här kan närmare utredas.

Om nu Romrodbilden verkligen troget återger van Doordts original av 1629, vilken uppfattning kunna vi då bilda oss om det senare? I första rummet den, att dess relativt ungdomliga, något heroiserande ansiktstyp såsom en jämförelse med några daterade porträtt från årtiondets mitt (på Bysta och Herrenhausen) ger vid handen återgår på en tidigare målning, och att van Doordt icke berikat föreställningen om Gustav Adolf med någon i väsentliga drag ny, självständig tolkning³. Dess lånade typ varierar av de båda miniatyrerna i en mera vekt idealiserande riktning. Man kan givetvis tänka sig, att drottningen, för vars gemak det 1634 nämnda helfigursporträttet synes ha varit avsett, haft inflytande på denna föryngrings- och förädlingsprocedur in effigie, men en mera reel förklaring finner man i det förhållandet, att konungen vid den sannolika tidpunkten för porträttets tillkomst befann sig på fälttåg i Preussen. I slutet av maj 1629 lämnade han sin huvudstad för att återkomma dit först ett stycke in i oktober⁴. I van Doordts räkning den 9 juni är någon målning av Gustav Adolf ännu inte upptagen; före den 4 november har konstnären gått till en bättre värld; allt talar för att Gustav Adolf-porträtten

¹ Om Romrodbilden och närstående kopior se även S. Strömbom i Gustav Adolfsutställningens katalog samt i a. a., där den förra — utan nämnda utgångspunkter — är bestämd som »efter (eller möjligen av) van Doordt» samt »sannolikt utförd av van Doordt».

² Repr. i Strömbom, a. a., fig. 79.

³ K. E. Steneberg, Till Gustav II Adolfs ikonografi, Tidskrift för konstvetenskap, 1932.

⁴ R. a. Riksreg. 1629.

sysselsatt honom under sommarmånaderna, vid vilken tid han för återgivandet av konungens anlete varit hänvisad till en äldre målning.

En enklare teori om porträttets genesis skulle beredvilligt anammas, men förefintligt material synes leda till den här givna. Tyvärr äro luckorna i Gustav Adolfs ikonografi mycket märkbara, särskilt till följd av de båda van de Plas-porträttens förintande; dessa måste i första rummet ha haft betydelse för den mera monumentala typbildningen hos 1620-talets kopister och då även för van Doordt. Vi sväva i ovisshet om deras utseende vad angår såväl anletsdrag som kompositionens helhet. Att Romrodporträttet åtminstone i det sista avseendet icke är beroende av van de Plas torde man dock med stöd av Dresdenporträtten våga påstå. Frågan är av vikt, då Romrodbilden utgör den främsta representanten för den mest spridda kompositions- och dräkttypen; utom Arendtz ha i Sverige verksamma målare från Elbfas (Hölö) till David von Krafft (Skokloster) flitigt kopierat densamma. Trots den inskränkning i porträttvärdet, som följer av vårt resonemang, måste originalet, där det en gång hängde på Stockholms slott, ha varit ett ståtligt och intrycksfullt arbete, en värdig länk i kedjan av äldre Vasaporträtt.

Betydligt svårare till följd av bristen på utgångspunkter är det att komma till rätta med den första förteckningens vaxpousseringar. Först och främst saknas varje anvisning, huruvida dessa skola betraktas som medaljmodeller (vaxreliefer) eller fristående vaxbyster. van Doordt kan tänkas som tillverkare av både det ena och det andra slaget. Gustav Adolf-medaljer från 1629 äro kända, men de för en slutsats nödvändiga Maria Eleonora- och Kristina-medaljerna från detta år saknas. En förlust vore mera förklarlig i fråga om unika och lättförgängliga vaxbyster. Som en sådan får man betrakta det »Conterfeij af Sahl. Konungh Gustaff i wax pullserat», vilket 1655 förtecknas bland Maria Eleonoras tavlor i Nyköping¹. Även för en utredning i denna riktning tryter emellertid materialet, och dessa frågor måste på forskningens nuvarande ståndpunkt ännu hållas öppna².

¹ Sl. a., Maria Eleonoras räkenskaper.

² S. Strömbom, a. a., upptager under van Doordt två medaljer från 1629 (fig. 157 a och b). Av dessa kunde medaljen med profilbild möjligen jämföras med en ännu icke bestämd Kristian IV-medalj från tiden före 1612 (Møntsamlingen, Köpenhamn). S:s utförligare uppgifter om enface-medaljen från 1629 måste tagas med stark reservation. Denna säges på ett — icke angivet — exemplar vara omgiven av »en pålödd ring i form av en lagerkrans». Något

Genom sina arbetens ikonografiska såväl som konstnärliga värde, genom sina beställares sociala nivå och genom vidden i sitt verksamhetsområde förtjänar van Doordt ett förnyat beaktande i Nordens konsthistoria. I förbigående har framhållits ett par av hans kompositionella och tekniska särdrag. Det återstår att, så gott sig göra låter på grundval av dessa målningar från hans två sista decennier, söka fastställa hans konstnärliga insats och betydelse, hans sammanhang och plats i stilutvecklingen. Ganska lätt kunde man från en viss synpunkt avfärda honom som en sober, gedigen ehuru föga fantasirik porträttör i den europeiska konstens utmarker, en eklektiker med lån från gammalt och nytt. Erkännas måste att han varken i fråga om människoskildring, bildidéer eller målningssätt överraskar genom någon större originalitet. Men genom den konstnärliga potens, som präglar det formella allmängodset i hans målningar, skilja sig dessa från det slätstrukna genomsnittet. Karl Madsen har säkert givit den rätta synpunkten och det riktiga omdömet, när han karaktäriserar van Doordt som en av de yppersta, som kommo hit upp till Norden, och som »en naivere men ogsaa en redeligere og finere Kunstner» än van Mander och Wuchters. Beckett, som ser ett barockt drag i de små oljeporträttens klärobskyr, upptager honom likväl som den siste i raden av danska renässansporträttörer, och denna stilhistoriska klassificering jävas icke av de nyattribuerade dukarna. De kännetecknas av en detaljerad och konturbetonad formgivning, som man gärna förbinder med renässansen; deras klara lokalfärg och statiska komposition med korrekt inordnade figurer tillhöra likaledes denna nu utdöende stil. Porträttet av den unge braunschweigaren, vilket har den starkaste särprägel, visar i sin smala, uppåt tillspetsade komposition och i formspråkets spröda elegans rentav ett gotiskt tycke. Sällan finner man i ett porträtt från denna tid en sådan okonstlad, lineär skönhet. Men utöver dessa drag har van Doordt bildfaktorer av barock karaktär, vilka i de stora bilderna uppenbara sig i draperiernas massiva volymverkan och i borden med deras tydliga avsikt att betona ett rumsdjup bakom figurerna. Att här en ny stilvilja bryter fram kan tydligt observeras vid jämförelse med tidigare svenska och danska porträtt, där förhängen och bord, i de få fall de förekomma, med hårt pressade veck och felaktigt perspektiv ängsligt söka kontakt med bildytan. Hos van Doordt kommer däremot plastiskt liv sådant exemplar är oss icke bekant; de offentliga samlingarnas medaljer av denna typ äro gjutna i ett stycke. I sitt resonemang synes förf. dessutom vilseledas av ordet »anullerad», vilket nytolkas som »omramad med ring» men i själva verket är en felläsning av *amulerad*, d. v. s. emaljerad, i motsats till »slät».

i formerna; linjernas elasticitet förmåles med stoffernas pösiga påtaglighet, och vi se häri tecken både på tradition och nyimpulser. van Doordt är barn av en brytningstid, då arvet från det gamla, den stora tyska renässanstraditionen, håller på att sina ut och lämna plats för den nederländska barocken. Ett studium av det tidiga 1600-talsmåleriet i van Doordts hemstad, Hamburg, belyser detta förhållande. Man möter här samtidigt den ålderdomlige Meister der Gertrud Moller med sin stela uppställning och detaljerade brokighet samt den holländskt monochrome och måleriske David Kindt (Kunsthalle, Hamburg). Av dessa äger endast den förre någon formell släktskap med vår konstnär; en direkt tradition är väl här inte utesluten¹. van Doordts konstnärliga anor torde även kunna spåras hos de målare vid gottopska hovet, vilkas namn publicerats av Harry Schmidt. Särskilt lönar sig en jämförelse med Gripsholmsporträtten från 1601 av hertig Johan Adolf och hans maka (nr 1305—06).

Ännu några anknytningspunkter med van Doordt finner man på annat håll: hos hans samtida vid danska hovet, Pieter Isaacz, en lärjunge till van Aachen och Ketel och antagligen påverkad av den habsburgska hovkonsten. Släktskapen framgår vid första blick på deras knåbilder av Kristian IV, som hänga bredvid varandra på Rosenborg. Mera flamländsk i sin bredd och manieristiska överhopning, saknar dock Isaacz sin kollegas tilltalande knapphet. Men de koloristiska och tekniska samt kompositionella beröringspunkterna äro evidenta.

Dessa iakttagelser ge en fingervisning var van Doordts större konsthistoriska sammanhang äro att söka: inom det traditionella europeiska hovporträttet före van Dyck. Över renässansens gala- eller representationsporträtt föreligger ännu ingen undersökning, och flera frågor vänta här på sin lösning. Av väsentlig vikt är att fastslå, vilken betydelse som tillkommer målarna vid kejsarhovet (Coello, Pantoja de la Cruz, Seisenegger), och vilken roll den florentinska manierismen (Bronzino) spelat. Den uttryckets stilisering mot det kyliga och reserverade, som utgör ett inre kännemärke för denna typ av porträtt, står i samklang med den spanska hovetiketten. Tidigt utbildar hovporträttet sitt representativa schema i helfigur, vilket är dess främsta medel att åstadkomma ett intryck av distans och höghet, och som efter 1500-talets mitt kommer till riklig användning. I Skandinavien är det första exemplet på denna stora stil Erik XIV:s porträtt från 1560-talets början, Gripsholmsgalleriets ståtliga nyförvärv. I de nordiska länderna liksom i England (Eworth, Gheerarts), Frankrike (Clouet) och andra länder, får stilen sina varianter. Säkert

¹ Om honom se C. Schellenberg i Nordelbingen Bd 8, 1930/1.

beror dess utveckling på en växelverkan mellan olika hov, och den kan därför med fog kallas internationell. Antonis Mor, som influerats av Titian, bidrar till dess vidare utformning under seklets andra hälft, och andra nederländare av större eller mindre betydelse bli, som inledningsvis nämndes, dess huvudsakliga bärare. Det av van Doordt använda schemat återfinner man kombinerat med en mera naturalistisk uppfattning hos hans samtida Frans Pourbus d. y., sysselsatt för franska hovet 1610—22, och dennes lärjunge under samma tid i Paris Justus Sustermans, vilken sedan 1620 stod i huset Medici's tjänst i Florens. Med dessa berömda, i en mera lysande omgivning verksamma kolleger synes Jacob van Doordt, sådan han främst i de två målningarna i Dresden framstår som representationsporträttets nordligaste företrädare, kunna tåla en jämförelse. Han anpassar sig efter hovsmaken men synes därjämte i ganska hög grad bevara sin konstnärliga integritet.

Karl Erik Steneberg.