

Det stora materialomfånget och avsaknaden av tematik gör det svårt att urskilja huvudlinjer och förhållningssätt hos huvudpersonen. Som arkitekturhistoriker hade jag nog hellre läst ett urval utsnitt ur breven, de som fokuserar på kärnverksamheten, studierna, skissblocken och arkitekturen. Och frågan om huruvida Terrasstrapporna i Helsingborg verkligen hade Spanska trappan i Rom som förebild förblir dessvärre obesvarad.

En annan fråga blir vilken hylla boken skall hamna på. Ett omfattande personregister (över 300 personer) men inga sak- eller Ortsregister, ej heller komplett verkförteckning, bekräftar att boken snarare är släktforskning än arkitekturhistoria. Gott så, men för att äga ett bredare intresse utanför de berörda släkterna hade det behövts mer brännande frågor om klass, samhällsengagemang, genus och yrkespassion.

*Henrik Ranby, Göteborg*

Lars Olof Larsson: *David Klöcker Ehrenstrahl. Stormaktstidens porträttmålare*. Medströms bokförlag, Stockholm 2023. 280 s., ill. ISBN 978-91-7329-171-2.

Att omslaget till boken *David Klöcker Ehrenstrahl. Stormaktstidens porträttmålare* pryds av en av Carl Larssons fresker i Nationalmuseums trapphall kan tyckas litet märkligt, men är i själva verket helt kongenialt med bokens innehåll eftersom den visar Ehrenstrahl i färd med att måla ett porträtt av en annan av tidens aktörer, Karl XI. Den generöst illustrerade, vackert formgivna boken är dock ingen monografi över denne Ehrenstrahl utan kan snarare beskrivas som en samling essäer som kretsar kring konstnären och hans tid. Titeln till trots, är det heller inte enbart Ehrenstrahls porträttmåleri som studeras utan även hans jakt- och djurmålningar och stilleben, däremot inga allegoriska eller historiska verk (vilka de flesta tidigare studier om Ehrenstrahl

har koncentrerat sig på). Essäerna griper tematiskt in i varandra utan kronologisk ordning medan Ehrenstrahl själv inte presenteras närmare förrän i sista kapitlet. I bokens rika persongalleri framträder även en och annan gestalt som fångat författarens speciella intresse, i synnerhet riksrådet, hovmarskalken och officeren Lorens von der Linde, som fått ett eget kapitel. Värda att uppmärksamma är också de utförliga bildtexterna samt den omfångsrika, kommenterade bibliografin som ersätter en fotnotsapparat i slutet av boken.

Boken, som är skriven av Lars Olof Larsson, professor emeritus i konstvetenskap vid universitetet i Kiel, bygger på författarens mångaåriga intresse för Nordens 1600-talskonst, och syftar enligt förordet till att "belysa valda aspekter av stormaktstidens konst och dess förhållande till det samhälle som såg den skapas och de sociala, kulturella och konstnärliga ambitioner den ger uttryck för i sina olika former". Detta breda anslag gör den intressant långt utanför konstvetenskapliga kretsar och kan rekommenderas till alla som fascinerats av denna period i Sveriges historia. Bokens många tanketrådar och utvecklingar kring olika teman gör det dock svårt att göra den rättvisa på några få rader och jag har därför valt att fokusera på vissa för mig särskilt intressanta frågeställningar.

I första kapitlet diskuteras porträttkonstens status under stormaktstiden, vilken tycks ha varit ganska betydande, åtminstone om man ser till det faktum att den övervägande delen av 1600-talets bevarade bildkonst utgörs av porträtt. Detta porträttbestånd delar Larsson inledningsvis in i ett par grupper efter *formatet*, ett ovanligt grepp men genom vilket han kan konstatera ett otvetydigt samband mellan ett porträtts format och det samhällsskikt den avporträtterade tillhörde. Vanligast bland 1600-talsporträtten är bystformatet som är ganska anspråkslöst med tonvikt på ansiktet, vilket enligt Larsson förklarar varför det mest har använts för porträtt av borgerskapet, prästerskapet med flera, samhällsskikt i vilka

det betraktades som en utmärkelse att bli avporträtterad. Genom att välja den enklare bröstbilden slapp man riskera att porträttet uppfattades som ett tecken på självförhävelse.

Med hel- eller halvfiguporträtten, som undersökningens fokus ligger på, är det anorlunda. Den möjlighet till betoning av klädsel och andra attribut som de ger, ger uttryck för en helt annan inställning till porträttkonsten och markerar, med Larssons ord "ett självmedvetande utöver det vanliga". Men innan de granskas närmare, diskuteras bland annat tidens klädkoder i kapitlet. För den som inte är så väl bevandrad i 1600-talsmodet är det därför tacknämligt att vissa porträtt ägnas hela uppslag i boken med förklaringar av (bland annat) plaggens olika delar. Ett sådant uppslag visar Ehrenstrahls kända självporträtt där han sitter omgiven av Fantasins och Måleriets genier iförd ett långt, mantelliknande plagg. Det är en nattrock (eller hemmarock), ett informellt plagg som bars över den övriga klädseln av både män och kvinnor. Larsson understryker hur Ehrenstrahl, genom att iföra sig en sådan, har framställt sig inte som konstnär utan som den hovman han också var.

De följande två kapitlen handlar om de så kallade *all'antica*-porträtten, porträtt i vilka personer uppträder i kläder inspirerade av antiken. Eftersom de här för första gången uppmärksammas som en grupp för sig i det svenska porträttbeståndet, tänker jag uppehålla mig vid dem ett slag. Generellt sett kan *all'antica*-porträtten ses som uttryck för tidens intresse för maskerader och teater och som en form av rollspel. Som Larsson visar finns det två huvudtyper. 1: Det rena *all'antica*-porträttet, i vilket den avbildade uppträder som en specifik antik gestalt, en roll som egentligen endast en kunglighet kunde axla, påpekar Larsson och exemplifierar med Ehrenstrahls porträtt av Karl XI som Apollon och Justus Egmonts dito av drottning Kristina som Minerva.

De flesta *all'antica*-porträtt tillhör dock kategori 2: porträtt i vilka en person bär en

antik dräkt utan att någon speciell förebild avses. Ett sådant blev också Ehrenstrahls "inträdesbiljett" till hovet, *all'antica*-porträttet av Lorens von der Linde, målat strax efter konstnärens hemkomst sommaren 1661 efter studieresan utomlands. Väl i Stockholm, försökte han med hjälp av porträttet få audiens hos Hedvig Eleonora, något som han också fick. I porträttet sitter Linde, iförd ett blänkande romerskt bröstharnesk, i en avslappnad pose med ena handen i sidan medan han stöder sig på en kommandostav med den andra. Larsson framkastar tanken att porträttets framgång hos drottningen kan ha berott på att Linde, den krigiska utstyrseln till trots, är skildrad i enlighet med tidens nya, höviska ideal, helt utan den "militära manhaftighet" som utmärkte samtida officersporträtt och som kommer till synes i bokens bilder av Matthäus Merian d.y:s respektive Abraham Wuchters porträtt av Carl Gustaf Wrangel.

Den från Danmark inkallade holländaren Abraham Wuchters var Ehrenstrahls rival om ställningen som hovets favorit, en rivalitet som från Ehrenstrahls sida bland annat yttrade sig i uttalanden om att Wuchters varken kunde teckna eller komponera. Den är väl känd sedan tidigare, men ges här en fördjupad förklaring baserad på ett brev från Ehrenstrahl till Erik Dahlbergh. Av brevet framgår att Ehrenstrahl var väl förtrogen med den akademiska konstteorin och det var den hans fördömande av Wuchters porträttkonst bottnade i. – Tilläggas kan att Ehrenstrahls kritik av Wuchters också skulle kunna ses som en yttring av det som inom litteraturforskningen kallas för *Humanistische Streitkultur*. Även om han hade fog för sin kritik av den holländske konkurrenten var det mer eller mindre hans plikt att göra ned sin rival.

Strax efter audiensen hos Hedvig Eleonora målade Ehrenstrahl ett *all'antica*-porträtt av drottningens syster Anna Dorotea (som jaktnymf) och senare också ett par dito av hennes syskon i Gottorp, Kristian Albrekt av Holstein-Gottorp och prinsessan Augusta

Maria, porträtt som enligt Larsson, lika litet som *all'antica*-porträtten från 1662 och 1666 av Karl XI, kan ha tillkommit utan drottningens medgivande. Det porträtt Ehrenstrahl målade av Hedvig Eleonora redan hösten 1661 är däremot inte *all'antica* – visserligen kanske för att hon fortfarande bar sorg – och även om vi vet att Ehrenstrahl målade ett sådant, nu försvunnet porträtt av henne tycks det, som Larsson konstaterar, inte ha varit en genre som hon uppskattade för egen del. En annan intressant iakttagelse är att *all'antica* inte, kanske på grund av dess maskeradaktiga karaktär, varken förekommer som representationsporträtt eller som miniatyrporträtt.

Inom adeln blev genren dock snabbt populär. En av de första som lät avporträttera sig *all'antica* var Bengt Horn, i ett helfigursporträtt som tillsammans med det av hustrun Ingeborg Banér brukar räknas till Ehrenstrahls bästa arbeten. Bengt Horn är avbildad iförd ett ärmlöst bröstharnesk över ett knälångt kyller med över ena axeln en mantel, en klädsel som Larsson anför som ett exempel på hur den antika dräkten kunde kombineras med moderna element. Däremot finner han det svårare att i Ingeborg Banérs klädsel se skillnaden mellan *all'antica* och en samtida kvinnodräkt. Kanske endast livets pärlstickade fjällmönster är *all'antica*, medan den tunna slöjan som blåser ut bakom henne däremot förekommer i nästan alla kvinnoporträtt från tiden.

Efter paret Horn tycks snart sagt alla ha velat avbilda sig *all'antica*, och porträtt av Magnus Gabriel de la Gardie, Maria Eufrosyne, Carl Gustaf Wrangel, Nils Brahe och hertig Adolf Johan (kungens bror) klädda i ”antika” kläder passerar revy. Larsson lyfter fram porträttet av Adolf Johan som exempel på en ny porträtttyp, motsvarande de ”elegantare normer för manligt uppträdande” som börjat råda (och som vi redan sett i Lindes porträtt). Jämförelsen med Ehrenstrahls *all'antica*-porträtt av Erik Dahlbergh, som är komponerat nästan som en kopia av Adolf Johans,

är därför intressant. Som Larsson påpekar, är det mer återhållsamt i sitt uttryck, en skillnad som kanske ska markera att Dahlbergh, trots att han adlats, stod lägre än den högadlige Adolf Johan. Exemplet visar att det fanns subtila koder även för *all'antica*-porträtten men också hur skickligt Ehrenstrahl kunde anpassa sig efter dem.

Men, som Larsson konstaterar, sveptes inte alla med av tidens vurm för genren. Varken Per Brahe d.y., Lennart Torstensson, Hermann Wrangel, Gustaf Horn eller någon från släkterna Oxenstierna, Bonde och Banér tycks ha låtit avporträttera sig *all'antica*, kanske, som författaren föreslår, för att man inte fann genren helt *decorum*. Men vilka var det då som avbildades *all'antica*? Larsson har hittat några gemensamma nämnare. Alla hade haft en favoriserad ställning redan under Kristinas regeringstid. De var släkt eller goda vänner, var öppna för nyheter och hade sinne för festligheter och rollspel. Genren försvinner dock ganska snart efter kungens myndighetsförklaring, ett tydligt tecken på att den tillhört förmyndarregeringens tid, när högadelns makt var som störst men vilken nu försvagats.

Hela kapitel 4 ägnas Lorens von der Linde, mannen som genom sitt porträtt öppnade hovets dörrar för Ehrenstrahl. Linde tycks ha varit en sympatisk person, omtyckt av alla, vilket inte minst framgår av att han fick närmast en statsbegravning samt ett långt gravkväde av Lasse Lucidor (som återges i boken). Det är ett mycket läsvärt kapitel men jag väljer att inte fördjupa mig i det utan går vidare till kapitlet ”Kungen och lejonet”, som utgår från ett *all'antica*-porträtt av Karl XI av Ehrenstrahl från 1666, i vilket kungen står tillsammans med ett lejon. Lejon är ganska vanliga i svensk kungaikonografi, det ovanliga är att det här är levande och sluter upp vid kungens sida som en stor hund, som författaren understryker, ett unikt motiv också i ett europeiskt perspektiv. Här vill jag dock erinra om en målning av Ehrenstrahl där han så att säga går ett steg längre, ”Karl (XII), Hedvig

Sofia och Gustav, prinsar och prinsessa av Sverige” (1684), i vilken de tre kungabarnen leker med ett livs levande lejon på en matta på golvet; Karl rider på lejonet medan den lille Gustav tar ett stadigt tag om en av bestens betar. (Gustav, född i juni 1683, avled våren 1685 och försvinner därmed ur historien.)

Ehrenstrahls tre stora grupporträtt av kungafamiljen från 1683, 1691/-92 respektive 1697, behandlas i kapitlet ”Familjen”. Det mest kända, det från 1683 med kronprinsen (blivande Karl XII) i centrum, har tidigare i första hand analyserats med avseende på sitt politiska innehåll medan Larsson fokuserar mer på de avbildades klädsel och ser kontraster manligt-kvinnligt, offentligt-privat. Kompositionen inramas av kungaparet iförda ”privata” kläder, drottningen i en (visserligen dyrbar) nattrock och kungen i en justaucorps, medan änkedrottning Hedvig Eleonora, som sitter på en tron i mitten, är iförd en hermelinfodrad mantel över en guldbrokadklänning, vilket Larsson – med all rätt – tolkar som en markering av att det är hon som är rikets främsta dam och inte drottningen. Därför blir jag litet tveksam till en formulering längre fram i texten, där det står att Ehrenstrahl – i alla tre porträtten – ”har *avstått* (min kursiv.) från att avbilda de kungliga i en monumental miljö och i ceremoniell klädsel”. Medan Ehrenstrahl mycket väl kan ha bestämt både klädsel och bakgrund i *all'antica*-porträtten, kan det enligt min mening knappast ha varit någon annan än den viljestarka Hedvig Eleonora som hållit i taktpinnen i frågan om familjeporträtten.

I kapitlet med den talande titeln ”Jakt – ett furstligt nöje” diskuteras bland annat Ehrenstrahls tre stora målningar med jaktmotiv: en hetsjakt på hjort, en björnjakt och en vargjakt, som Larsson framhåller alla tre komponerade i enlighet med bildtraditioner som etablerats i seklets början. Dock är det, kanske för att framhäva Karl XI:s stora jaktintresse, kungens egna hundar som figureerar i målningarna, varje hund dessutom, som författaren noterat, skickligt avporträtterad

med betoning av dess speciella egenskaper. I kapitlet behandlas också ”Orrspel” och ”Tjäderspel”, målningar genom vilka Ehrenstrahl sedan gammalt anses ha lagt grunden till det svenska landskapsmåleriet. Larssons påpekande, att Ehrenstrahl till sina skildringar av Bergslagens natur kan ha inspirerats av ”Claude Lorraines och dennes holländska efterföljares soldisiga vyer av den romerska *campagnan*”, ger emellertid nya, intressanta infallsvinklar på Ehrenstrahls landskapsmåleri.

De följande tre kapitlen ägnas tidens stora häst- och ridintresse. I ”Kungar och krigare i sadeln” presenteras de vanligaste ställningarna för en häst i ett rytтарporträtt. Galoppmotivet, i vilket hästen, med bakbenen parallellt ställda och frambenen uppdragna och vinklade, stormar fram i *carrière*, är en stereotyp framställning av en framrusande häst, vilken – som en metafor för mod och andra ridderliga egenskaper – främst användes i fältherreporträtt. Motivet illustreras i boken av ett kopparstick av Matthäus Merian d.ä. av Gustav II Adolf, i vilket den barhuvade kungen sitter iförd helrustning på en häst i full *carrière*. Som Larsson understryker, är det dock en konstruktion. Kungen var aldrig barhuvad när han red och man bar inte längre helrustning (i själva verket bar kungen aldrig någon form av rustning i kriget) men, som författaren konstaterar, var sådana detaljer tydligen viktiga för ”den massmediala bilden av fältherren”.

I det postuma rytтарporträttet av Gustav II Adolf vid övergången av Lech från 1636 av Cornelius Arendtz är hästen däremot i *levad* – en rörelse där hästen bär all sin vikt på bakbenen – en krävande position för både häst och rytter men vilken, som en metafor för regentens goda ledaregenskaper, enligt en oskriven lag endast fick användas i rytтарporträtt av kungligheter. När Per Brahe därför lät Johan Werner avporträttera sig 1649 på en häst i *levad*, kan det bara enligt Larsson betyda att Per Brahe betraktade sig som

suverän härskare i sitt grevskap. En ännu tydligare maktdemonstration är dock enligt författaren Ehrenstrahls ryttarporträtt av Carl Gustaf Wrangel med en häst i levad, målat i Wolgast 1652. Tilltaget att låta avbilda sig på det viset, kan visserligen som mot bakgrunden av att Wrangel som generalguvernör över Svenska Pommern innehade närmast furstlig status, men var ändå något, påpekar Larsson, som denne endast kunde tillåta sig långt ifrån det svenska hovet.

När Ehrenstrahl tjugo år senare, 1672–73, målar tre ryttarporträtt av Karl XI med alla hästarna i levad är det med tydlig referens till att Karl XI förklarats myndig 1672 och nu var den som ”höll i tömmarna”. Nästa gång Ehrenstrahl målar kungen till häst är i ”Slaget vid Lund”, vilket ägt rum redan 1676 men som målades först 1682 när kungen var i Kungsör som konvalescent efter en ridolycka (och som författaren antyder, kanske behövde piggas upp). Han rider på sin vita Brilliant, en gåva av den ryske tsaren. Kompositionen av ”Slaget vid Lund” återkommer i ryttarporträttet från 1690 av Karl XI:s kusin Fredrik, blivande hertig av Holstein-Gottorp. Att kungen lät måla ett ryttarporträtt av Fredrik, trots att denne inte var kunglig, ser Larsson som ett uttryck för Karls uppskattning av sin kusin (senare svärson). Kapitlet bjuder också på en smärre sensation, ett aldrig tidigare publicerat ryttarporträtt av Karl XI komponerat som ”Slaget vid Lund” i de kungliga samlingarna i England, vilket Larsson, även om det saknar förebildens ”kärva realism” och kungen är mer påkostat klädd, inte tvekar att föra till Ehrenstrahl. Att kungen, som jag noterat, tycks rida på samma bruna häst som hertig Fredrik i hans ryttarporträtt (och mot samma mörka skyar) förstärker ytterligare attribueringen.

I ”Kungens hästar” behandlas den kända porträttserien om 20 porträtt av kungens livhästar (varav 17 bevarats) på Strömsholm som Ehrenstrahl och hans ateljé målade 1673–1689, vittnande om den stolthet som Karl XI:s hyste för sina hästar. Larsson, som

särskilt studerat hästarnas positioner i målningarna, konstaterar att utöver i carrière och levad är några avbildade i samlat trav, däribland Stenbock, som kungen fått i kröningspresent av den spanska drottningen. Hästens koncentrerade hållning i målningen tyder dock enligt Larsson på att den i själva verket utför en piaff, en nästan stillastående variant av samlat trav som var särskilt krävande. Andra fascinerande hästporträtt är de av Tott och den ovan nämnda Brilliant, vilka båda reds av kungen i slaget vid Lund. I inskrifter (på latin) i målningarna uttrycker kungen sin tacksamhet över hästarnas insatser i kriget, särskilt Tott som burit kungen vid flera segrar under ett enda år. Som Larsson har observerat, innehåller målningarna dessutom detaljer (trofégrupp, krigarstaty, kolonner) som ger dem karaktären av segermonument.

Kapitlet ”Den stora melonen” utgår från Ehrenstrahls målning med samma titel men växer till att handla om tidens trädgårdsintresse i allmänhet. En genomgående tanke är att den, men även andra målningar av ovanligt stora växter med mera, bör ses som ett uttryck för den stolthet med vilken samtiden såg på sina odlingar och inte bara som ”ett naivt intresse för kuriositeter”, som den äldre konstforskningen uppfattade det. I sin beskrivning av målningen, som han vill lyfta fram som en höjdpunkt i Ehrenstrahls konstnärskap, framhåller Larsson hur den ”känsligt nyanserade ljussättningen låter melonens ådring framstå med nästan taktill klarhet”. Det hade dock varit intressant att få en kommentar till målningens mörka, nästan svarta bakgrund, som hos mig väcker associationer till holländska stilleben från 1600-talet lika väl som till det spanska stillebenmåleriet från samma tid.

I ”Ehrenstrahl i sin samtid”, bokens sista kapitel, återknyts till självporträttet i bokens början. Som Larsson understryker, var det i sköldebrevet som Ehrenstrahl fick när han adlades, som synen på den bildande konsten som jämbördig med vetenskap och poesi för första gången kom till uttryck, en

konstnärssroll som han ikläder sig i självporträttet. Kapitlet i övrigt handlar om hans bakgrund och väg till konsten, studieresan och tiden i Rom, hans båda äktenskap och huset på Svartmangatan (som fortfarande står kvar). Dottern Anna Maria, som gick i faderns fotspår och blev konstnär, presenteras. Ett särskilt avsnitt berör vänskapen med Erik Dahlbergh men också deras samarbete kring *Suecia Antiqua et Hodierna*. Att Ehrenstrahl tecknade titelsidor, porträtt och vinjetter och hjälpte Dahlbergh att hitta utländska kopparstickare till Suecian, är nog inte så känt.

Genom sin bok har Lars Olof Larsson lyft fram Ehrenstrahl som den storartade skildrare av både människor, djur och natur han var, dessutom i flera genrer en nydanare. Något, som dock kunnat betonas mer, är att Ehrenstrahl i allmänhet styrdes av sina mecenater och inte av sina egna preferenser och åsikter, han var således inte den självständiga konstnär som texten ibland antyder. Det är dock en randanmärkning. Som förhoppningsvis framgår av ovanstående har Larsson, genom att sätta in Ehrenstrahls konst i ett vidare sammanhang och i relation till tidens intresse för jakt, trädgårdsodling, hästar och hundar och rollspel, mer än väl uppfyllt sitt syfte med boken, som det står i inledningen av min anmälan. Men som jag nämnde där, kan man inte på några rader göra boken rättvisa utan den överlämnas med varm hand åt läsaren att botanisera vidare i.

Inga Lena Ångström Grandien, Stockholm

Hanne Sanders: *En värld med Gud. Religiös världsbild och kyrka i dansk-svenska Lunds stift 1650–1720*. Makadam förlag, Göteborg/Stockholm 2024. 336 s. ISBN 978-91-7061-377-7.

Den danskfödda historikern Hanne Sanders har främst varit verksam i Sverige och har

sedan 1990-talet inriktat sig på kulturhistoriska studier av religion och kyrka i tidig modern tid. Fokus har avsett Skåne, som genom freden i Roskilde 1658 övergick till Sverige från Danmark. Forskningen har skett vid Lunds universitet inom Centrum för Danmarksstudier, som grundades 1998 och som 2014 bytte namn till Centrum för Öresundsstudier. Den här recenserade boken är utgiven som nummer 43 i detta centrums skriftserie. Svensk översättning från danska har gjorts av Madeleine Björkegren Bergström.

Sanders har under lång tid arbetat med denna bok och använder sig av en del tidigare publicerade uppsatser för att nå en sammanhängande enhet. Hon lägger tonvikten vid Lunds stift, som omfattar Skåne och Blekinge, under tiden 1650–1720. För att underbygga sina resonemang har Sanders gått igenom ett omfattande arkivmaterial. Domkapitelsprotokoll och tryckta herdaminnen har varit viktiga källor.

En central forskningsfråga har varit vad som hände i Skåne i kyrkligt avseende efter övergången till Sverige 1658. Tidigare historisk forskning har ansett att den svenska staten omgående satte in en stark försvenskningssprocess. Sanders menar däremot att försvenskningen gick långsamt. Fram till 1681 fick Lunds stift behålla danska lagar, privilegier, kyrkoböcker och kyrkospråk. Danska präster stannade i stor utsträckning kvar i Skåne. Det avser 88 av totalt 94 danska präster som var födda utanför Skåne. Det tog lång tid innan svenska präster i någon större utsträckning kom till Skåne. Präster med bakgrund i Skåne var i stället i majoritet, och procenttalet skånska präster ökade efter 1658. Mot denna bakgrund talar Sanders om en förskånskningsprocess i stället för en försvenskningssprocess, som startade först 1681. 1686 tillkom en svensk kyrkolag som gällde även Lunds stift och som stärkte statens makt över kyrkan.

Sanders driver tesen att nationell tillhörighet inte var det väsentliga under denna tid.