

En dansk samlerhistorie

1

Den første samler paa hvad andre efter ham skal adsprede,
og den anden adspredte hvad andre for ham have samlet.

*Ludvig Holberg
i Moralske Tanker, 1744*

Der dukker til stadighed ukendte værker af store udenlandske kunstnere op i dansk privateje. Det er som regel værker, der i løbet af 1700- og 1800-tallet er blevet bragt til landet af private kunstsamlere eller -handlere, men som i takt med senere skift i samlersmagen er blevet ringeagtet og endda glemt. Studiet af den private samlerhistorie er til for at belyse forholdene omkring erhvervelser og smagsændringer – både hvad angår værker, som nu er blandt museernes hovedværker, og dem, der endte bagest i pulterkamrene.

Danmark fostrede aldrig så omfattende private kunstsamlinger som f.eks. 1600- og 1700-tallets England og Frankrig, hvor Charles I, Thomas Howard, Philippe d'Orleans, Pierre Crozat og Pierre-Jean Mariette er samlerscenens historiske superstjerner. Men er Danmark perifert i den europæiske samlerverden, så er landet til gengæld et glimrende eksempel på et mindre og tættere knyttet samlermiljø, som lader tendenser udkrystallisere sig for den historiske betragtning. Den danske kunstsamlerhistorie udgør derfor, også ud fra et internationalt perspektiv, en interessant case, omend ikke altid for værkernes kunstneriske kvalitet.

Private kunstsamlinger har været overraskende talrige i Danmark, og mange af dem nød i deres samtid stor berømmelse, men er i dag stort set ukendte. Kun samlinger, der helt eller delvis kom i kongens eje eller på anden måde er bevaret mere eller mindre intakt, har almindeligvis fået opmærksomhed. Langt størsteparten af landets ældre kunstsamlinger er forblevet ubeskrevne, og et generelt studie af den danske samlerhistorie – af kunstsamleriets omfang, mekanismer og tendenser – er aldrig blevet forsøgt.

Det er derfor min hensigt at underkaste den private indsamling af billedkunst en nærmere undersøgelse for at kortlægge, hvad og hvordan der til forskellige tider er blevet indsamlet, og om muligt hvilke sammenhænge

1. Jvf. SCHEPELERN 1971, s. 312f.

samlingerne var skabt til at indgå i. Bogens grundlæggende tese er, at der i hvert fald siden 1600-tallets slutning har været en kunstsamlerkultur i Danmark, og at det inden for hver generation af samlere er muligt at skelne nogle generelle mønstre i måden, hvorpå (især udenlandsk) billedkunst er blevet udvalgt, indsamlet og præsenteret. Historien om kunstsamleriet i Danmark er således dels et kapitel i den europæiske smagshistorie, dels en afspejling af de specifikke danske forhold. Jeg vil forsøge at demonstrere, hvordan samlerkulturens gradvise forandring i Danmark på den ene side skal ses som en afspejling af samlingernes skiftende funktion i forhold til samlernes sociale identitet og tilhørsforhold, og på den anden side er betinget af ændringer i rejsemønstre, udenlandske forbindelser samt vilkårene på det danske kunstmarked. Håbet er derved at give det første overblik over den skiftende samlerkultur i Danmark, fra den første identificerbare kreds af private kunstsamlere i slutningen af 1600-tallet, og frem til smagen for udenlandsk kunst kort før 1800-tallets midte måtte vige til fordel for en altoverskyggende interesse for dansk samtidskunst.

Bogens hovedspor

Det første af de to ovennævnte hovedtemaer er direkte årsag til bogens titel *Samlingssteder* – et ordspil, der skal pege på, at en samling også er et socialt mødested, og det at samle er en social handling, man har kunnet samles om. Hvorvidt personer har samlet på billedkunst (eller på andre genstande for den sags skyld), har gennem tiden hængt tæt sammen med karakteren af vedkommendes sociale cirkler. Hvilken kunst man foretrak, og hvordan man arrangerede sin samling, var ligeledes afhængigt af samlingens sociale funktion og ejerens selvopfattelse. Samlinger har blandt andet signaleret smagsmæssig konsensus og standsmæssigt tilhørsforhold. Det sidste skulle især komme til udtryk i den sociale glidning og kulturudjævningen fra adelige til borgerlige samlere i løbet af 1600- og 1700-tallet.¹

Omend samlerkulturen i høj grad er bundet op på samfundsstrukturen, er samlernes faktiske erhvervelser i måske lige så høj grad dikteret af andre, mere jordnære forhold, hvilket udgør bogens andet hovedtema. Navnlig vilkårene på kunstmarkedet, samlernes adgang til fremmede markeder og deres indsigt i udenlandske samlermiljøer har til alle tider spillet ind på smagsdannelsen. Selv om en væsentlig mængde kunstværker er hentet hjem på udlandsrejser, spillede det københavnske kunstmarked en afgørende rolle i denne henseende. Det er derfor nødvendigt undervejs at tage nogle dyk ned i 1700-tallets marked for udenlandsk billedkunst for at afklare, i hvor

høj grad den danske samlersmag ikke kun blev dikteret af samlerkredsens ideologi, men også af værkernes faktiske tilgængelighed. Samlersmagen og -miljøet er på denne måde udspændt mellem kunstsamlingernes ideologiske betydning og samlernes virkelige vilkår, ikke mindst deres adgang til at erhverve kunstværker og opbygge egentlige samlinger.

Hvad er en kunstsamling?

Billedkunst er gennem historien blevet indsamlet, præsenteret, diskuteret og videresolgt på linje med andre typer genstande. Derfor er det ikke helt ligetil at give en præcis definition på, hvad en kunstsamling er. Malerisamlinger forekommer eksempelvis sjældent alene i Danmark, idet samlere gennem det meste af 1700-tallet yndede at brede sig over snart sagt alle samleområder, såsom billedkunst, bøger, naturalier, oldsager, mønter og våben. Alene derfor kan studiet af kunstsamlinger normalt kun vanskeligt løsrives fra studiet af andre genstandsfelter. Af hensyn til emnets afgrænsning er det imidlertid nødvendigt at anskue indsamlingen af billedkunst som et i nogen grad isoleret felt. Dette valg er trods alt ikke helt urimeligt, idet malerier senest fra midten af 1700-tallet indtog en særstatus som samleobjekter i forhold til andre kunstgenstande og medier. Det var især malerisamlinger, som blev opsøgt, studeret, fremvist og diskuteret i private hjem. Fra omkring 1780 kan man desuden spore en tendens til øget specialisering, idet danske samlere herefter almindeligvis koncentrerede sig om højst to eller tre af ovennævnte samleområder. I Danmark synes malerier i forbløffende lang tid at have fastholdt deres særstatus, og først sent møder vi nogle få samlere af andre billedmedier. Tegninger blev først et almindeligt anerkendt samleobjekt op mod midten af 1800-tallet, og skønt grafikken var et populært samleområde, så hørte det oftere til bibliotekets sfære. Egentlige skulptursamlinger fandtes så godt som ikke.

Skal man forsøge at indsnævre, hvad der udgør en kunstsamling i perioden, er det vigtigt at sondre mellem egentlige kunstsamlinger og den folkelige brug og indsamling af malerier og grafik. Kulturhistoriske studier har kunnet vriste meget information ud af danske arkiver om den type billeder, som de fleste danskere har omgivet sig med og været forbrugere af, og som har været udbredt i næsten alle samfundslag. Idet jeg stræber efter udelukkende at kunne koncentrere mine undersøgelser om det, man med god ret kan karakterisere som egentlige kunstsamlinger, er det vigtigt at kunne foretage en konsekvent sontring, ikke blot når det gælder kvalitetsforskellen i de to typer samlinger, men også mellem deres vidt forskellige funktioner.

I den folkelige billedbrug vil motivet og formatet være altafgørende, mens den egentlige kunstsamler må forventes også at tage hensyn til f.eks. værkets oprindelse, stil, tilskrivning, tilstand og berømmelse og at sætte disse ting i forhold til sin æstetiske norm. For at kunne anvende etiketten *kunstsamling* må vi altså have at gøre med mere end en serie aneportrætter og dørstykker, mere end en stak grafiske billeder samlet for motivets skyld. En kunstsamling er derimod en gruppe billedværker sammenbragt ud fra andet end blot dekorative hensyn og af mere generel interesse end blot aneportrætter, som regel også i større mængder end nødvendigt for at udsmykke et hjem. Af dette sidste følger også en indkredsning af begrebet ”galleri” som et rum beregnet på at rumme og udstille en kunstsamling. I praksis og som hovedregel er det som regel meget ligetil at genkende egentlige kunstsamlinger i de historiske kilder, i hvert fald når vi kommer op i 1700- og 1800-tallet.

Det er nok også på sin plads at knytte et par bemærkninger til bogens geografiske afgrænsning, idet emnet nødvendigvis må begrænses til det nuværende danske område, mens hertugdømmerne og Norge lades ude. I praksis vil dette for en stor del betyde, at jeg fokuserer på hovedstaden, som i hele perioden var kongerigets ubestridte centrum for kunstinteresse og -handel. Gennem dette fokus bliver min fremstilling en parallel til de talrige nyere undersøgelser af samlerkulturerne i andre europæiske storbyer. Et andet argument for at se bort fra samleraktiviteten i den danske konges øvrige besiddelser er, at der navnlig i Norge har været en voksende interesse for landets samlerhistorie de senere år. Og de foreløbige undersøgelser tyder på, at landets historiske samlerkultur og -smag i flere perioder har adskilt sig markant fra den danske. Det må derfor anses for både forsvarligt og gavnligt at se bort fra norske kunstsamlere, som jeg kun undtagelsesvist vil omtale, hvor der er dokumenteret væsentlig kontakt og udveksling til Danmark. Dette forhold gælder i endnu højere grad for de private kunstsamlinger i hertugdømmerne, der ligeledes kræver og fortjener et selvstændigt studie.

Smag og marked

Der har været gjort utallige forsøg på at forklare mekanismerne bag det at samle – ikke blot på billedkunst, men på alle slags genstande. Teorier med afsæt i psykologien, socialvidenskaberne, økonomi og filosofi har med forskelligt held udlagt samlergerningen som f.eks. en personlig brist, som et forbrug, som en social handling eller som æstetisk udsagn. Inden for studiet af kunstsamlinger har dette resulteret i en historieskrivning, der fort-

sat forsøger at tage højde for samlingerne som både personlige æstetiske projekter, sociale og politiske udsagn og som økonomiske produkter.

Langtfra alle udlægninger af samlergerningen har formået at levere dækkende tolkninger af enkelte kunstsamlinger eller af samlingernes funktion i bredere forstand, mindst af alt når det gælder dynamikkerne i større miljøer af samlere. Navnlig de psykologiske og økonomiske opfattelser af samleraktivitet har mødt megen kritik, ikke overraskende også fra samlere, der har set dem som nedladende karakteristikker og som udtryk for ”snob appeal and bad psychology”.² Denne modstand mod udlægning af samlertrangen som eksempelvis et ubevidst forsøg på erstatning af noget tabt eller manglende har fremkaldt en række alternative tolkninger af samleraktiviteten som en (ideelt set) helt bevidst, overvejet og meget personlig handling. Smag bliver her den centrale term – vel at mærke ikke i betydningen ”god smag”, men alene som synonym for individuelle eller fælles præferencer.

Men en samling er naturligvis ikke gjort ved ejerens blotte præferencer. Den er nødvendigvis også – og måske i nok så høj grad – formet af ydre omstændigheder. Studier af historiske kunstsamlinger deler sig derfor oftest mellem fremstillinger drevet af smagsidealer eller af markeds kræfter. Disse to måder at anskue smagshistorien på har manifesteret sig forskelligt inden for forskellige nationale fagtraditioner. Førstnævnte tilgang har i mange år domineret samlerhistoriske studier bedrevet i f.eks. Frankrig og England, hvor den rige samlerkultur har gjort det muligt for kunsthistorikere at tage udgangspunkt i bevarede hovedværker. Vægten har derfor forståeligt nok ligget på monografiske studier over 1600- og 1700-tallets store connoisseurs, såsom Charles I eller Pierre Crozat, hvorved forskningen har betonet enkelttilfælde og det exceptionelle frem for det almindelige. I visse andre lande, hvor adgangen til førsterangs kunstværker historisk set har været dårligere, har også de mange mindre spektakulære og mindre kendte samlinger været af interesse for historikeren, der derfor i højere grad bringes til at skildre normer på tværs af samlerkulturen. Særlig i de utallige tilfælde, hvor man ikke har samlingen bevaret – og måske ikke engang har bevaret eksemplere på værker – har det været nødvendigt at finde andre, mere generaliserende tilgange og at se de enkelte (ofte ret uspektakulære) samlinger som udtryk for en ånds- og smagskultur eller for en samfundsorden. I mangel af bevarede mesterværker er det ofte mest oplagt at se smagsidealet afspejlet i kunstmarkedets mekanismer og udvikling, hvilket gang på gang har ledt til den iagttagelse, at dette forhold også er reciprokt: at samlersmagen ikke blot afspejles i, men også har været præget af markeds kræfterne.

3. Eksempelvis PEARS 1988; SOLKIN 1993; MARCHI & MIEGROET 2006; JONCKHEERE 2008. Interessen for kunstmarkedet har også affødt en yderst grundig kortlægning af ikke mindst britiske, tyske og hollandske auktionskataloger i regi af The Getty Provenance Index og udgivet under redaktion af Burton B. Fredericksen i perioden 1988-2002.
4. HERRMANN 1972, s. 3.
5. HASKELL 1976.
6. VEBLEN 1899; BOURDIEU 1979.

Navnlig inden for studier af 1700-tallets samlersmag er kunstmarkedet i de senere år blevet tillagt stadig større betydning, ikke mindst i tysk og nederlandsk forskning.³

Hvis den markedshistoriske tilgang i almindelighed og de kvantificerende metoder i særdeleshed i høj grad har fokuseret på normerne, kan man omvendt indvende, at de monografiske studier, der betoner det personligt æstetiske aspekt og gør smagsdannelse til et individuelt anliggende, har tendens til at overse samlergerningens sociale sammenhæng. Det er netop dette problem ved den vanemæssige behandling af kunstsamlere, som Frank Herrmann i 1972 identificerede og skarpt formulerede: ”The extreme circumstance was overemphasised; the norm went unrecorded”.⁴ Ved kun at behandle de exceptionelle samlinger bliver materialet indbyrdes usammenligneligt, og ethvert forsøg på at skabe et generelt overblik forgæves.

Kompromiset mellem disse to forskellige tilgange er måske at finde i Francis Haskells *Rediscoveries in Art* fra 1976, hvori han opstillede nogle tankevækkende betragtninger om kunstmarkedets betydning for smagsdannelsen.⁵ Takket være samlerens afhængighed af stærke agenter og de begrænsninger, som opsættes af f.eks. økonomiske vilkår, blev smagsdannelse i Haskells optik et spørgsmål om *det muliges æstetik*. Hans fremstilling opnåede derved en balance mellem smag anskuet som blot og bart forbrugsmønster og smag anskuet som et æstetisk valg. Haskell leverede også en vigtig og tiltrængt kritik af samlerhistorieskrivningens hang til at opstille årsagssammenhænge og af den udbredte deterministiske skildring af smagshistorien. Det lå ham meget på sinde at undgå en forfladigelse af historiske kræfter, og han søgte at fastholde, at smagshistorien sjældent kan reduceres til entydige årsagssammenhænge. I stedet søgte han at skildre smag som et vedtaget og foranderligt regelsæt, som deles af størstedelen, men ikke nødvendigvis af alle samlermiljøets aktører.

Den samlerhistoriske forskning er med disse erfaringer i bagagen i stigende grad blevet til studiet af smagshistorien som en funktion af de komplekse sammenhænge, som private kunstsamlinger har indgået i, og af samlernes kulturelle og sociale betydning inden for samlermiljøernes smagsfællesskaber. Mange nylige studier har i Haskells ånd forsøgt at tage højde for både det sociale, økonomiske og æstetiske aspekt og for sammenhængen mellem disse. I dette forsøg synes mange samlerhistorikere fortsat – omend ikke altid udtalt – at hente inspiration i f.eks. Thorstein Veblens begreb om prangende forbrug eller fra Bourdieus relaterede tanker om smag som en social markør.⁶ Samleraktiviteten er i sådanne studier meget præcist blevet fremstillet som ”an important arena for creating social cohesion and as

an outlet for competing social ambition”.⁷ Et eksempel er studier af gavegivning, hvor måden at erhverve på og kilden til erhvervelsen med god ret udlægges som lige så vigtige som selve den erhvervede genstand. Navnlig Genevieve Warwick har med sine studier af Padre Restas samleraktivitet ført an i udforskningen af dette aspekt, og hendes arbejde er meget dækkende blevet kaldt en del af en ”broader historical ethnography of collecting, one which combines historical investigation with the critical insights of anthropology and sociology to address questions of identity, social memory and the social significance of modes of exchange”.⁸

Grundlaget for en dansk samlerhistorie

Set i forhold til den voksende interesse, som studiet af samlerhistorie nyder i udlandet, er feltet unægtelig stadig underbelyst her i landet. Kun få danske kunstsamlere er blevet grundigt behandlere, og langt størstedelen af disse studier har været ansporet af en helt eller delvis bevaret samling eller af samlerens berømmelse. Der har dog gennem årene været enkelte personer, der har interesseret sig for og har studeret dansk kunstsamlerhistorie i bredere forstand. En af de tidligste var zoologen Gustav Budde-Lund (1846-1911), der i 1890’erne og begyndelsen af 1900-tallet indsamlede sjældne danske auktions- og samlingskataloger. Budde-Lund er på denne måde en af grundlæggerne af feltet i Danmark, selv om han aldrig fik publiceret om emnet. Hans katalogsamling indgik senere i Den Kgl. Malerisamlings bibliotek ligesom også dele af kunsthistorikerne Mario Krohns og Emil Hannovers bogsamlinger, der ligeledes omfattede en del majsommeligt indsamlede kataloger over danske privatsamlinger. Selv om denne første generation kun fik skrevet meget lidt om samlerhistorie, ligger deres indsamling af trykte kilder til grund for alle efterfølgende studier.

Først i midten af 1900-tallet sås den første bølge af interesse for tidligere kunstsamlinger, nemlig i skikkelse af museumsinspektørerne Victor Hermansen (1894-1960) og Niels Breitenstein (1904-1969).⁹ Det var dog først i løbet af 1980’erne og 90’erne, at samlerhistoriske studier for alvor fandt plads i dansk kunsthistorisk forskning og i kunstmuseernes udstillingsprogrammer. Omdrejningspunktet har som regel været en enkelt samlerpersonlighed, ligesom studierne ofte har været motiveret af, at vedkommendes samling var bevaret i museumseje. Fokus har derfor især samlet sig om de velkendte museumsskabere fra slutningen af 1800-tallet og begyndelsen af 1900-tallet, som alle har fået deres grundige særstudier.¹⁰ Forskningsinteressen for private kunstsamlere fra tiden før 1850 har derimod været

7. SCHMITTER 1997, s. 2.

8. WARWICK 1997, s. 630-46; WARWICK 2000. Den citerede karakteristik stammer fra anmeldelsen SMENK 2005, s. 376.

9. HERMANSEN 1952; BREITENSTEIN 1955; HERMANSEN 1957. Hermansen samlede desuden materiale til en monografi om Christian Jürgensen Thomsen, hvilket siden leverede stof til FAABORG 1981.

10. F.eks. FISCHER 1984; FISCHER 1988; ASMUSSEN 1993; GLAMANN 1995; JENSEN 1996; SAABYE 2002.

11. Af udstillinger kan nævnes Nivaagaards og Vejle Kunstmuseums udstillinger om nogle af guldalderens bedst kendte kunstsamlere: Benjamin Wolff (1983-84), Christian Waagepetersen (1985), Orla Lehmann (1986) og D.G. Monrad (1993). Af nyere biografiske projekter kan fremhæves RAABYEMAGLE 2010.

12. Eksempelvis HEINET KNUDSEN 1993; FISCHER 2001; FISCHER & MEYER 2006. Desuden FISCHER 1993; SØRENSEN 1996 A; SØRENSEN 1999.

mere spredt. I nogle tilfælde har den samlerhistoriske forskning haft form af udstillinger, mens behandlingen af kunstsamlinger i andre tilfælde har indgået som led i større, biografiske projekter.¹¹ De mest omfattende studier af ældre danske kunstsamlere har imidlertid først og fremmest fundet sted i forbindelse med proveniensforskning i landets museumssamlinger, herunder den mangeårige, målrettede proveniensforskning i Den Kgl. Kobberstiksamlings.¹²

Blandt tilgrænsende emner må også nævnes en række studier af de kongelige samlinger, som – skønt de ligger uden for denne bogs horisont – danner en nødvendig baggrund for at forstå også de private samlermønstre. Disse studier kan af og til også være kilder til konkret viden om samlinger, hvorfra værker er vandret over i kongens eje. Alt i alt er den danske kunstsamlerhistorie dog stadig kun yderst sparsomt behandlet, og der kan næppe være nogen tvivl om, at et samlet studie over de første halvandet hundrede års samlervirksomhed i Danmark derfor er et desideratum.

Kilder

Mens der kun foreligger meget lidt nyere litteratur om danske private kunstsamlere, findes der lykkeligvis et meget rigt dokumentarisk materiale til at belyse samlervirksomhedens historie i Danmark. Den mest iøjnefaldende kilde er naturligvis selve værkerne, idet billedkunsten i dansk eje i sig selv vidner om den historiske indsamlingsvirksomhed. I de følgende kapitler har jeg valgt at bringe et udvalg af værker som illustrationer til den smag, vi finder dokumenteret i skriftlige kilder. Illustrationerne skal opfattes som mere end blot anekdotiske indslag, idet de også er en måde at konkretisere de forskellige samlinger og samlermiljøers præferencer på. Kun sjældent lader det sig imidlertid afgøre, om et bevaret værk vitterlig er repræsentativt for en samlings generelle kvalitetsniveau og for samleres reelle idealer. Jeg skal derfor undlade at gøre for meget ud af de enkelte værkers egenart eller ophøje dem til entydige eksempler på en smag – men helt at udelade det visuelle kildemateriale ville være forkert.

Den følgende fremstilling bygger derfor i hovedsagen på skriftlige kilder af vidt forskellig art, såsom vejvisere, guidebøger, dagblade, litterære magasiner og rejsebeskrivelser foruden samlingskataloger, inventarier og regnskaber. Egentlige inventarier forekommer hyppigst i 1700-tallet og da som regel på de store godser og adelspalæer i forbindelse med overdragelse af samlingens forvaltning, ved flytning eller arveovergang. Fra slutningen af 1700-tallet begynder de første, mere uddybende, håndskrevne samlings-

kataloger at optræde.¹³ Den slags fortegnelser blev ofte kopieret og distribueret nogenlunde frit blandt andre samlere, og i begyndelsen af 1800-tallet blev også trykte samlingskataloger udbredt.

Desværre er samleres egne skildringer af deres samlings tilblivelse yderst sjældne. Kun i et par tilfælde har samlere nedskrevet erindringer om deres malerisamlings tilblivelse, hvilke begge er værdifulde vidnesbyrd om samlermiljøet i begyndelsen af 1800-tallet.¹⁴ Det vides, at andre lignende kilder har eksisteret, men må formodes at være gået tabt. Der er dog ingen grund til at beklage denne kildetypes sjældenhed, da dette er et almindeligt vilkår i samlerhistorien.¹⁵ Blandt mere officielle arkivaliegrupper har især skiftearkivalier relevans for studiet af private kunstsamlinger. Selv om skiftesagerne ikke i alle tilfælde og for alle byers vedkommende er lige velbevarede, kan de ofte rumme vigtige oplysninger.¹⁶ I særlig heldige tilfælde kan registreringer af billedkunst i et dødsbo give interessante oplysninger om en samlings placering i hjemmet ligesom de testamentariske dispositioner for de enkelte værker kan give et indtryk af samlermiljøets forbindelseslinjer.

Righoldige oplysninger har også kunnet hentes i hoffets regnskaber og korrespondance. I hele perioden var det udbredt, at samlere og kunsthandlere tilbød værker til kongehuset, og i de første årtier af 1800-tallet blev et stigende antal kunstsamlinger også forsøgt afsat i deres helhed på denne måde. For de værker, som rent faktisk købtes af kongen, enten til Kunstammeret eller til ophængning på slottene, er der tit yderligere oplysninger at hente i de kongelige regnskaber.¹⁷ I mange tilfælde omfatter korrespondancen fuldstændige lister over private samlinger såvel som vurderinger, ekspertudtalelser samt kongens og hans vejlederes betænkninger.

Auktionskataloger som kilde

Den vigtigste kilde til danske privatsamlinger er trods alt ældre auktionkataloger, som udgør et uvurderligt fond af viden, der kun i ringe grad er blevet udnyttet analytisk. Af særlig vigtighed er naturligvis de anoterede katalogeksemplarer, idet de håndskrevne tilføjelser som regel vil være afskrevet direkte efter den originale auktionsprotokol. Alt i alt kendes til bevarede eksemplarer af godt 220 kataloger over kunstauktioner på dansk jord (Norge og hertugdømmerne undtaget) i perioden indtil 1851. Disse er alle samlet i appendiks B med henvisning til, hvor de bevarede eksemplarer kan findes, såvel ”rene” som anoterede.

Auktionkatalogerne skal altid benyttes som kilde med stor varsomhed, da de ikke nødvendigvis altid giver et helt retvisende billede af en samlings

13. Det tidligste er måske ms. Friederich Adam Müller: *Fortegnelse paa de i mit Gallerie ved Sahlen værende Malerier i Oliefarve, mest af Italienske og Nederl. Mestere*, [mellem 1787 og 1789 med enkelte senere tilføjelser], Rigsarkivet, F.A. Müllers privatarkiv (herafter ms. Müller 1787-89).

14. Ms. Christian Jürgensen Thomsen: *Mine Malerier*, 1846-47, Det Kgl. Bibliotek, Add. 643 h 2 4° (herafter ms. Thomsen 1846-47), og ms. Emanuel Rasmus Grove: Notater angående værker tidligere i Groves samling, indført i et eksemplar af WEST 1807, Statens Museum for Kunst, Den Kgl. Malerisamlings bibliotek (herafter ms. Grove).

15. HERRMANN 1972, s. 20.

16. Povl Eller har eksempelvis demonstreret skifteprotokollers store værdi for studiet af den almindelige billedbrug i 1600-tallet, se ELLER 1974.

17. Regnskaberne findes navnlig i Partikulærkammerets og Rentekammerets arkiver. Fra slutningen af 1700-tallet gik alle forespørgsler og tilbud officielt gennem overhofmarskallen i hans egenskab af Kunstammerets leder, og en del relevante dokumenter findes følgelig i dennes arkiv. Meget andet relevant findes i Kunstammerets arkiv, hvoraf en del opbevares på Nationalmuseet. Med Kunstammerets opløsning i 1820'erne sorterede sager vedrørende kongens indkøb af billedkunst for en stor del under Den Kgl. Malerisamling (fra ca. 1825) og siden også under Den Kgl. Kobberstiksamling (fra ca. 1835). Disse arkivalier opbevares for størstedelen på Statens Museum for Kunst. Her findes også dele af kunstammerforvalterne Wahls, Morells, Lorenz Spenglers og Johan Conrad Spenglers private papirer, hvor der blandt kunsthistoriske optegnelser findes fragmenter af korrespondance og kvitteringer vedrørende private samlinger.

fulde omfang eller af samlerens interesser og idealer. Undertiden skete det for eksempel, at værker – især en samling hovedværker – blev solgt fra, inden auktionen fandt sted. Et godt eksempel er sognepræst og professor Herman Treschows store malerisamling, som gik på auktion i 1798. Forinden havde livkirurg J.C. Bodendick købt flere værker underhånden fra Treschows enke, hvorefter maleren Nicolai Abildgaard købte samlingens berømte Van Dyck (fig. 3 på side 30). Mange andre værker, deriblandt et søstykke af Ludolf Bakhuizen, var ligeledes solgt fra inden auktionen (fig. 60 på side 154f). I dette tilfælde giver auktionskataloget altså kun et ufuldstændigt og misvisende billede af samlingens oprindelige omfang og kvalitet. Ligesom de fleste af sine samlerkolleger havde Treschow naturligvis også solgt værker fra løbende, hvilket er endnu sværere at få overblik over. Og endelig blev værker ofte udtaget og holdt tilbage af arvinger, hvilket yderligere komplicerer billedet.

Et andet problem med at benytte auktionskatalogerne som kilde er det faktum, at enkelte værker på en auktion undertiden kan tilhøre en anden, oftest unavngiven rekvisitent. Som regel vil det fremgå af titelbladet, hvis flere samlinger solgtes under ét, men dette er langt fra nogen selvfølge. Et lignende problem udgøres af de mange anonyme auktionskataloger, omend det i nogle tilfælde er muligt at identificere ejeren eller sælgeren gennem andre kilder.

Selv med kendskab til denne brede vifte af skriftlige kilder er det relevant at spørge, om man kan vide sig sikker på at have opsporet alle danske kunstsamlere i perioden. Da kunstværker i 1700- og 1800-tallet endnu ikke repræsenterede så store værdier, som det blev tilfældet efter Første Verdenskrig, var hemmelighedskræmmeri endnu ikke videre udbredt. Kunsttyveri var et ukendt begreb – bortset naturligvis fra Heidenreichs berømte indbrud på Det Kongelige Kunstkammer i 1802 – og samlerne behøvede ikke at frygte, at andre fik kendskab til deres samlingers indhold. Resultatet var en udbredt åbenhed mellem samlere og offentligheden, hvilket kom til udtryk i salgsituationer, hvor samlerne generelt spillede med påfaldende åbne kort. Auktionsprotokollerne var frit tilgængelige, og selv om kommissionsbud var udbredte, synes de mere at have været en praktisk foranstaltning end et forsøg på anonymitet. Og selv om køberne rent faktisk kunne forblive anonyme ved at betale kontant, benyttede kun få sig af denne mulighed. Tilsvarende tillod samlerne gerne, at deres samlinger blev omtalt i vejvisere og guidebøger. Ved at registrere alle personer, der findes omtalt som købere, sælgere eller ejere af kunstværker i alle slags skriftlige kilder, burde man altså med stor sandsynlighed opnå et kendskab til i hvert fald alle de vigtigste og mest aktive kunstsamlere.

Auktionskataloger er kort sagt en så central kilde, at et overblik over materialet er absolut nødvendigt for studiet af danske kunstsamlinger. Appendiks B omfatter som nævnt en liste over alle kendte danske kunstauktioner indtil 1851 med henvisning til bevarede eksemplarer af de enkelte kataloger, foruden nogle generelle bemærkninger om materialets karakter. Et andet supplement til bogen udgøres af appendiks A, som giver kortfattede, leksikale oplysninger om de enkelte samlere og er tænkt som en biografisk indgang til samlingerne og de forskellige skriftlige kilder – ikke mindst hvad angår de samlere, der ikke har fundet plads i hovedteksten.

Bogens struktur

De følgende kapitler forsøger kort sagt at besvare spørgsmålene: I hvilke perioder er det rimeligt at tale om en definerbar, sammenhængende samlerskultur i Danmark, og i hvilket omfang er det muligt at generalisere mekanismerne bag kunstværkers historiske udvælgelse, indsamling og præsentation her i landet? Bogen er inddelt i fem kapitler, som er struktureret efter en streng periodisering. Fortællingen er således inddelt i fire epoker, henholdsvis omfattende årene 1690-1740, 1740-80, 1780-1815 og 1810-40. Idet jeg tilstræber at kunne analysere samlerskulturen i hver af de fire perioder, er epokerne søgt lagt til rette efter hovedbegivenheder i den smagshistoriske udvikling eller efter generationsskift i samlerskredsene. Der er dog ikke i alle tilfælde tale om indiskutable skel, og de valgte skæringspunkter bør bestemt ikke opfattes som sådan.

Kapitel 2, der omfatter Frederik IV's ungdoms- og regeringstid, omhandler den første identificerbare kreds af ligesindede samlere, og skæringspunktet 1740 markerer tidspunktet, hvor størstedelen af denne generation gik bort. Kort efter fulgte en yngre generations ændrede smagsideal, hvilket er emnet for kapitel 3, som udspiller sig i de aristokratiske samlerskredse i Frederik V's og Christian VII's regeringsperioder. Skæringspunktet 1780 betegner kun delvis et generationsskifte og er snarere valgt ud fra de væsentlige sociale forandringer, der bragte en ny klasse af samlere på banen. Perioden fra 1784-kuppet og frem til slutningen af Englandskrigene i 1815 er scene for en så umådelig aktivitet i samlersmiljøet, at det er nødvendigt at behandle den over to kapitler: Kapitel 4 omhandler periodens borgerlige samlersmiljøer og deres sociale og ideologiske fællesskaber, hvilket efterfølgende nuanceres i kapitel 5. Det sker ved at belyse, hvordan vilkårene på det københavnske kunstmarked også spillede en afgørende rolle for smagens udvikling, og hvordan danske kunstsamlere bosat i udlandet forfulgte

ganske andre smagsidealer. Slutningen af Englandskrigene betegner om ikke det fuldstændige endepunkt for denne generations samlervirksomhed, så dog begyndelsen på nogle væsentlige nybrud, som er emnet for kapitel 6. Det drejer sig dels om samlingernes øgede åbenhed over for offentligheden, dels om omvæltningen i samlersmagen i retning af et nationalt kunstsyn. Når jeg som undersøgelsens og bogens slutpunkt har sat året 1840, skyldes det, at sidstnævnte tendens på dette tidspunkt var fasttømret, og at smagen for den udenlandske billedkunst i Danmark da stort set var blevet begrænset til en samlerniche, der først og fremmest blev dyrket af grafik- og tegnings-samlere. Dette næsten totale opgør med en da halvandet hundrede år gammel samlertradition udgør derfor et passende slutpunkt for bogen.

Levemænd & virtuosi 1690-1740

2

De smukke malerier, som jeg har fra Deres hånd her hos mig, tiltrækker opmærksomhed fra både virtuoser og kendere.

*Frederik von Weiberg
til Rosalba Carriera 1711*

Sædvanligvis har generelle beskrivelser af 1600-tallets billedbrug taget udgangspunkt i de kongelige kunstkøb, såvel til udsmykning af slotte som til Det Kongelige Kunstkammer.¹⁸ Navnlig Christian IV skal have haft smag for malerier og ejede angivelig op mod femhundrede stykker, men samtidig kan der med H.D. Schepelerns ord ”i syttende Aarhundrede ikke [...] paa-peges nogen virkelig Samler, og navnlig ingen Kunstsamler, inden for den danske Adel [...]”.¹⁹ Dermed skal naturligvis ikke forstås, at 1600-tallets danskere ikke var ivrige billedbrugere, for mange anskaffede malerier og grafik i overraskende mængde. Povl Eller har således i flere omgange påvist eksistensen af billedsamlinger og dokumenteret den hyppige anbringelse af billeder i private danske hjem.²⁰ Eller har i særdeleshed vist, hvordan der i Helsingør i perioden 1621-60 fandtes en stor mængde billeder i almindeligt velstillede borgerhjem.

Studier i 1600-tallets skiftearkivalier fra f.eks. Odense og København synes at bekræfte Ellers skildring af en udstrakt billedbrug i perioden.²¹ Samtidig har de hidtil publicerede undersøgelser gennemgående givet indtryk af nogle meget jævne billedsamlinger, der alene havde værdi som dekoration eller illustration. Hyppigst er der tale om portrætter, dekorative stykker og kristne motiver i overensstemmelse med den lutherske lære. Intet tyder derimod på en opmærksomhed på billedernes stil, ophav eller tilskrivning, ligesom der sjældent synes at være taget hensyn til et begreb om kunstnerisk kvalitet.

Et godt eksempel har vi i Svend Larsens registrering af alt løsøre i skifterne efter 26 velstillede Odenseborgere i perioden 1638-85.²² I 14 tilfælde fandtes malede stykker, men som regel nævnes motivet ikke, og når motiverne

18. De grundlæggende studier af de ældre kongelige samlinger er fortsat BERING LIISBERG 1897 samt GUNDESTRUP 1991. Senest har Jørgen Hein givet en forbilledlig skildring af den kongelige samling af pretiosa, se HEIN 2009.

19. SCHEPELERN 1971, s. 312.

20. Bl.a. ELLER 1971, s. 64-72; ELLER 1974.

21. LARSEN 1965, bd. 2, s. 392f; BERGSØE 1977, s. 123f.

22. LARSEN 1965, bd. 2, s. 392f.

23. EVJENTH 1995, s. 240.

24. Rosenkrantz' samling er bl.a. omtalt i *Dansk Biografisk Leksikon*, tredje udgave, bd. 12, København 1982, s. 346. Rosenvinges salg til kongen omtales i BERING LIISBERG 1897, s. 132.

25. BERING LIISBERG 1897, s. 132f.

26. Bogsamlingen blev 1659 sat på auktion, men købtes ligeledes af Frederik III og blev en del af grundstammen i Det Kgl. Bibliotek, se ILSØE 1999, bd. 1, s. 214-34.

27. ELLER 1971, s. 65.

28. *Dansk Biografisk Leksikon*, tredje udgave, bd. 8, København 1981, s. 686. Kilden hertil er mig ukendt.

29. HERMANSEN 1952.

er angivet, drejer det sig i de fleste tilfælde om familieportrætter. Den største af disse samlinger tilhørte købmand Jørgen Friis (død 1640/41), der efterlod sig 51 skilderier, heraf 28 portrætter og 21 uspecificerede. De få kendte eksempler på private danskeres indsamling af malerier før ca. 1670 tyder med andre ord på et endnu ikke synderligt veldefineret eller veludviklet kunstbegreb. De danske billedejere synes således ikke at have skelnet mellem værkeres emne og deres kunstværdi, og deres samlinger minder derfor mere om kultur- og naturhistoriske raritetskabinetter. Noget ganske tilsvarende gjorde sig gældende i andre dele af kongeriget, og Sylvie Cook Evjenth har eksempelvis om billedbrugen i 1700-tallets Bergen tilsvarende konkluderet, at ”de fleste av disse mennerskene er vel heller billedsamlere enn kunstsamlere i tradisjonell betydning”.²³

Også på de danske herregårde bestod den maleriske udsmykning hovedsagelig af aneportrætter og nagelfaste dekorationsstykker. Der var dog enkelte undtagelser, og navnlig fra 1650'erne og frem støder man af og til på noget, som man kunne betegne som tilløb til senere tiders kunstsamlinger. I kilderne optræder undertiden grupper af værker eller egentlige småsamlinger. Rigsråd Holger Rosenkrantz (1574-1642) skal således have ejet en malerisamling, mens diplomaten Henrik Villumsen Rosenvinge (1604-1667) i 1663 omtales at have solgt kongen fire ”store real Schilderier in boscatie” for 62½ rigsdaler stykket og et stykke ”in perspektive” for 110 rigsdaler.²⁴

Mere spændende lyder den gruppe af 84 ”rare Skilderier”, som Corfitz Ulfeldts bror, landkommissær og lensmand Laurids Ulfeldt til Harridslevgaard (1605-1659), i 1656 afhændede til Frederik III for en brøkdel af deres værdi.²⁵ Malerierne – som han angivelig tidligere var blevet budt 10.000 rigsdaler for – blev afregnet til en stykpris af 40 rigsdaler, hvilket måske kan ses som et udtryk for samlingens jævnhed eller for den ringe evne til værdiansættelse af kunst herhjemme.²⁶ Om kvaliteten af værkerne kan vi desværre ikke danne os noget præcist billede, men det er ikke umuligt, at Ulfeldt havde hjembragt værker fra sin ungdoms ophold ved forskellige nederlandske og italienske universiteter og fra sine senere besøg i England og Norditalien.

Også en af Ulfeldts jævnaldrende standsfæller, kansler Theodor Lente (1605-1668) samlede på malerier.²⁷ Fra ham skal sønnen Christian von Lente (1649-1725) angivelig have arvet ”en lille [...] udsøgt malerisamling”.²⁸ Og også hos borgerlige embedsholdere finder vi eksempler på større samlinger af malerier, mest berømt nok hos borgmester Enevold Rasmussen Brochmand (1593-1653) i Køge.²⁹

Om 1600-tallets malerisamlere opererede med et kunstbegreb eller ej, er nok umuligt at afgøre, og det vil naturligvis være overordentligt svært at

bevise, at et sådant begreb *ikke* var til stede. Dog har nylige studier fra f.eks. Nederlandene nået netop denne konklusion, og der er da heller ikke noget i dokumentationen af tidens danske billedbrug, der tyder på, at landets billedsammlere lagde vægt på værkernes kunstneriske kvalitet, stil, ophav eller forhistorie.³⁰ Var der endnu ingen klar tradition for at samle på udenlandsk billedkunst af kvalitet, så var 1600-tallet trods alt perioden, hvor samlerkulturen for alvor udbredtes til også borgerskabets rækker. Landet var således ikke mindst rigt på borgerlige bogsamlere, men også naturalier og alskens artefakter blev ivrigt indsamlet. Det er i den forbindelse værd at notere sig H.D. Schepelerns allerede omtalte karakteristik af 1600-tallets samlerkultur, hvor han på veltalende måde opsummerer den sociopolitiske baggrund for den private samlerkultur ved udgangen af det 17. århundrede som:

en Kulturudjævning [...] mellem Konge, Adel og Borgerskab, naar vi med sidstnævnte især tænker paa det københavnske Patriciat. Betragter vi her Forholdene ud fra museumshistorisk Synspunkt, bliver Frederik den Tredies Kunstkammerbygning Eksponent for de højere Stænders, herunder de Højlærdes, Fælleskultur. Faa Aar senere ser vi Konge og Borgerskab staa sammen om at fratage Rigsraadsadelen dens Magtprivilegier, og gennem Storborgerfamiliers Optagelse i Adelsstanden fortsattes derefter den foregaaende Perodes øgede Kulturforbindelse mellem de højere Samfundslag. Hvad der politisk var en Omvæltning, bør kulturelt set snarere betragtes som Stadfæstelse af en Udvikling, der herhjemme dels havde højnet Patriciatets Kulturniveau, dels borgerliggjort Adelen.³¹

Denne udvikling fortsatte ind i det følgende århundrede, hvis miljø af adelige og borgerlige kunstsamlere altså skal ses i lyset af såvel det indtil da uudviklede kunstbegreb som den allerede veludviklede samlertradition på andre felter.

Rejsens betydning

Ud af 1600-tallets – endnu ret uhåndgribelige – billedbegreb og traditioner for billedbrug voksede i århundredets slutning og i begyndelsen af 1700-tallet den første egentlige kunstsamlerkultur i Danmark. En kreds af unge hofmænd udviklede en udtalt interesse for bestemte udenlandske kunstnere, stilistiske udtryk og billedgenrer. Men før samlerkulturen kunne etablere sig, måtte man have importeret et kunstbegreb, der gjorde det muligt for samlere at værdsætte en anden kulturs og en anden tids kunstneriske

30. VEEN 2005.

31. SCHEPELERN 1971, s. 312f.

32. HELK 2001, s. 524-56; HASSELSTEEN 2002.
33. Nogle enkelte tidligere eksempler på malerier bestilt i Italien af danske rejsende omtales af OLSEN 1961, s. 13.
34. Litteraturen om Grand Tour-fænomenet er omfattende, navnlig hvad angår den britiske tradition, se eksempelvis BURGESS & HASKELL 1991; REFORD 1996; BIGNAMINI & WILTON 1996; CHANEY 1998; BLACK 2003.
35. WEBER 1786, s. 327f, vedr. Statens Museum for Kunst, inv.nr. KMSp687.
36. Kataloget over Gyldenløves samling er omtalt i WEBER 1786, s. 327f.
37. Ms. Niels Slange: *Fortegnelse paa Sal. General Bygmesters efterladte Kaaberstycker saa og academiske Schetzer*, 1696, Statens Museum for Kunst, Den Kgl. Kobberstik-samlings arkiv (herefter ms. Slange); STHYR 1939.
38. STHYR 1939, s. 143.

frembringelser uden hensyntagen til værkets oprindelige betydning og brug. Bestemte udtryk kunne nu være attraktive i sig selv uanset den portrætterendes identitet eller motivets dogmatiske baggrund, ligesom værkernes værdi blev anskuet ud fra et begreb om kvalitet og kunstnerens anseelse.

Siden senmiddelalderen havde en længere udlandsrejse været en naturlig del af unge danske adelsmænds uddannelse.³² Rejserne sigtede sædvanligvis mod en akademisk eller militær uddannelse, men de unge adelsmænd forventedes også at tilegne sig færdigheder og viden inden for eksempelvis fremmedsprog, politik og fægtning. Tiden blev som regel delt mellem universitetsophold og ophold i kulturhovedstæder i Nederlandene, Tyskland, Frankrig og Italien, i omtrent prioriteret rækkefølge. Også kunstneriske forhold var del af uddannelsen, men de danske rejsende synes ikke i særlig udpræget grad at have hjembragt malerier eller skulpturer som souvenirs.³³ Ved indgangen til det 17. århundrede var forløbet, varigheden og formålet med dannelsesrejserne blevet formaliseret i det, vi kender som *le Grand Tour*.³⁴ Og fra 1660'erne og i stigende grad med Frederik IV's generation i 1690'erne og begyndelsen af 1700-årene synes de unge mænds dannelsesrejser i en helt anden grad end tidligere at have indvirket på samlerinteressen og på udviklingen af et fælles kunstbegreb. Om man kun hjembragte en smag for at samle eller ligefrem også hjembragte kunstværker af kvalitet og i mængde, vekslede fra person til person.

Et tidligt eksempel på en samler dannet af sine rejser er Ulrik Frederik Gyldenløve (1638-1704, fig. 1), en uægte søn af Frederik III og halvbror til den senere Christian V. Som ung havde Gyldenløve studeret flere år i Frankrig og Italien, og i begyndelsen af 1660'erne fik han lejlighed til at besøge hofferne i Bruxelles, Paris og Madrid. Undervejs på disse rejser må Gyldenløve have fået smag for udenlandsk kunst, og han skal bl.a. have hjembragt værker fra et ophold i Lorraine i 1662-63.³⁵ Hjemme i København vedblev Gyldenløve at vedligeholde sin kunstinteresse, han forfattede et (sidenhen forsvundet) katalog over sin malerisamling og støttede kunstnere som Magnus Berg, Johannes Glauber og angivelig også Toussaint Gelton.³⁶

På omtrent samme tid besøgte arkitekt Lambert van Haven (1630-1695) Italien, hvor han købte værker til både kongen og sig selv. Det gentog sig, da han i slutningen af 1660'erne lod sig udsende til Tyskland, Italien, Frankrig og Nederlandene. Van Havens private samling bestod ved hans død af omtrent 12.000 kobberstik, som købtes fra boet af Christian V.³⁷ Jørgen Sthyr har siden kaldt van Haven for ”maaske [...] den første virkelige Kunstsamler her i Danmark, i den Forstand at han planmæssigt og med kunstnerisk Viden har indkøbt Kunst”.³⁸

Fig. 1 Frans van Mieris: *Portræt af grev Ulrik Frederik Gyldenløve*. 1662. Olie på træ. 31,5 × 22 cm. Statens Museum for Kunst. Tidligere i Gyldenløves, familien Danneskiold-Laurvigs, pastor Treschows og livkirurg Bodendicks samlinger.

M.DC.LXII.



39. WILLIAMS 2003; BROTTON 2006, s. 82f, 91ff og 180; BROWN 1995. For de svenske samlere kunstmag i kølvandet på Trediveårskrigen, se HOLST 1967, s. 114f og GRANBERG 1929, bd. 1, s. 37-60.
40. Den seneste beskrivelse af den anden rejse findes i udstillingskataloget *Royal Treasures from Denmark 1709. Frederik IV in Florence*, Firenze 1994, navnlig artiklen BENCARD 1994.
41. BENCARD 1994, s. 36 og 38.

Det er oplagt at spørge, hvad det var, van Haven, Gyldenløve og deres efterfølgere oplevede i udlandet, som satte dem i gang med at samle på billedkunst. Ud over at være blevet konfronteret med udenlandsk kunst synes danskerne at have mødt et veludviklet, sekulært kunstbegreb, der tillod, at eksempelvis malerier kunne værdsættes for deres kunstneriske værdi og ikke blot for deres motiv og udsagn. Et helgenbillede, der ville være anstødeligt for den almindelige lutheranske billedbruger, kunne nu betragtes som udtryk for en stil og beundres for dets kvalitet. Et tilsvarende avanceret kunstbegreb var allerede i 1600-tallets anden fjerdedel opstået i miljøer af kunstinteresserede omkring hofferne i eksempelvis England og Sverige.³⁹

Men er Gyldenløve og van Haven repræsentanter for en begyndende åbenhed over for udenlandske samlermønstre, så kan man næppe tale om et egentligt samlermiljø i Danmark før 1690'erne. Den første kreds af danske kunstsamlere synes først fuldt etableret i kølvandet på Frederik IV's to berømte Italiensrejser i 1692-93 og 1708-09, og hovedpersonerne i dette tidlige samlermiljø er således at finde i den tæt knyttede kreds af unge hofmænd, som deltog i rejserne. Sydlandsk kultur blev i det hele taget en mode, der kom til at danne mønster for det følgende halve århundredes danske samlinger.

Frederik IV og den første kreds af samlere

Ligesom adelsmænd forventedes også prinser at uddanne sig i udlandet, og i 1692-93 drog den tyveårige kronprins Frederik derfor ud på sin *Grand Tour*. Rejsen bragte prinsen og hans følge via Frankfurt, Nürnberg og Innsbruck til Alperne, hvorfra han krydsede ind i Italien som den første danske monark i to århundreder. Efter et besøg i Venedig rejste prinsen sydpå langs Adriaterhavskysten til Rom og efter godt en måned videre gennem Firenze til Genua og Marseille. De følgende seks måneder tilbragtes i forskellige syd- og vestfranske byer som forberedelse på prinsens endelige indtog i Paris og ved hoffet i Versailles. Særlig Italien efterlod dog et stort indtryk på prinsen, og det i en sådan grad, at han seksten år senere besluttede at vende tilbage, denne gang som enevældig konge.⁴⁰

Trods spekulation om kongens motiver, lader det til, at han simpelthen ønskede at gense Italien med henblik på underholdning og rekreation, på at deltage i fornemme baller og ganske enkelt genopleve sin ungdom. Til dette formål medbragte han flere af sine rejseledsagere fra den første rejse. Målet for rejsen var denne gang ikke Rom, men Venedig, der i højere grad tiltalte den levede konger. Derpå fulgte et seksugers ophold i Toscana, inden kongen og hans 121 ledsagere vendte tilbage til Danmark.⁴¹