Robe de Cour eller Fourreau?

– En undersøgelse af hvordan tre danske dronninger har anvendt deres klædedragter til at iscenesætte dem selv i perioden 1720-1760

Kandidatspeciale
Malene Stegger Sørensen
Historiestudiet
Aalborg Universitet

Aflevering: 1. november 2016

STANDARDFORSIDE
TIL
EKSAMENSOPGAVER PÅ HISTORIE

Udfyldes af den/de studerende

Prøvens form (sæt kryds):	**Projekt**	**Speciale** X	**Skriftlig hjemmeopgave**

Uddannelsens navn	Historie m. tilvalg (Engelsk)	
Semester	10. Semester	
Prøvens navn (i studieordningen)	Kandidatspeciale (modul 15)	
Navn(e) og Studienummer	Navn(e)	Studienummer
	Malene Stegger Sørensen	20092034
Afleveringsdato	01/11-2016	
Projekttitel /Specialetitel på dansk	Robe de Cour eller Fourreau? – En undersøgelse af hvordan tre danske dronninger har anvendt deres klædedragter til at iscenesætte dem selv i perioden 1720-1760	
Bachelorprojekttitel /Specialetitel på engelsk	Robe de Cour or Fourreau? – An examination of how three Danish queens staged them selves through their dresses in the periode 1720-1760	
I henhold til studieordningen må opgaven i alt maks. fylde antal sider à 2700 tegn/2400 tegn – jf. studieordningen gældende	80 sider a 2400 tegn = 192.000	

Den afleverede opgave fylder antal tegn (indholdfortegnelse, titelblad, resumé og bilag medregnes ikke)*	167.103
Vejleder	Bo Poulsen

Hvilket modul har du fulgt: Modul 15

Kronologisk spredning:

Før-moderne perioder (før 1700)	☐
Perioden ca. 1700-1914	☒
Perioden efter 1914	☐

Geografisk spredning:

Dansk/Nordisk	☒
Europæisk/Global	☐

Jeg/vi bekræfter hermed, at dette er mit/vores originale arbejde, og at jeg/vi alene er ansvarlig(e) for indholdet. Alle anvendte referencer er tydeligt anført. Jeg/vi er informeret om, at plagiering ikke er lovlig og medfører sanktioner.
Regler om disciplinære foranstaltninger over for studerende ved Aalborg Universitet (plagiatregler):
http://plagiat.aau.dk/GetAsset.action?contentId=4117331&assetId=4117338

Dato og underskrift
1/11- 2016 Malene Stegger Sørensen

- Vær opmærksom på, at opgaven ikke er afleveringsberettiget, hvis den overskrider det maksimale antal sider, som er angivet i studieordningens prøvebeskrivelse. Du/I har dermed brugt et eksamensforsøg.

Indholdsfortegnelse

1 – Indledning **4**

1.1 Problemformulering 5

1.2 Afgrænsning 5

1.3 Opgavedisposition 6

2 – Forskningsoversigt **8**

3 – Teori **11**

3.1 Kommunikation og klædedragten (mode) 11

3.2 Iøjefaldende forbrug og iøjefaldende fritid 12

4 – Kildemateriale **13**

4.1 Portrætter 13

5 – 1700 – tallets samfundsindretning **17**

5.1 Enevælden – stand, rang og ære 17

5.2 Hofkulturen 20

5.3 Luksus – og Overdådighedsforordningerne 21

5.4 Kvinders indflydelse, magt og iscenesættelse i 1700-tallet 23

5.5 1700-tallets skønhedsideal 27

6 – Pietismens historie og indflydelse i 1700-tallet **29**

6.1 Pietismens indflydelse på klædedragterne 30

7 – Klædedragten **32**

7.1 Design og mode 32

7.2 Farver og stoffer 35

8 – Analyse **38**

8.1 Dronning Louise (af Mecklenburg-Güstrow) 1667-1721 38

8.1.1 Delkonklusion Dronning Louise 42

8.2 Dronning Anna Sophie 1693-1743 44

8.2.1 Delkonklusion Anna Sophie 47

8.3 Dronning Sophie Magdalene 1700-1770 48

8.3.1 Delkonklusion Sophie Magdalene 52

8.4 Opsummering af analyse 53

9 – Diskussion **54**

9.1 Diskussion af kommunikation og klædedragten 54

9.2 Diskussion af iøjefaldende forbrug og iøjefaldende fritid 58

9.3 Diskussion af kvinders indflydelse, magt og iscenesættelse 62

10 – Konklusion **68**

11 – Abstract **71**

12 – Litteraturliste **72**

Bilag

Bilag 1 - Forordningen af 1558 75

Bilag 2 - Luksusforordningen af 1683 76

Bilag 3 - Forordningen af 1736 81

Bilag 4 - Dansk hoforden: de l'Union Parfaite 82

Bilag 5 - Christian V’s og Sophie Magdalenes kroner 83

Bilag 6 - Dronning Louise (af Mecklenburg-Güstrow) 84

Bilag 7 - Dronning Louise (af Mecklenburg-Güstrow) 85

Bilag 8 - Dronning Louise (af Mecklenburg-Güstrow) 86

Bilag 9 - Dronning Anna Sophie 87

Bilag 10 - Dronning Anna Sophie 88

Bilag 11 - Dronning Anna Sophie 89

Bilag 12 - Dronning Sophie Magdalene 90

Bilag 13 - Dronning Sophie Magdalene 91

Bilag 14 - Dronning Sophie Magdalene 92

1. Indledning

> "Dress historians use a great range of visual sources as analytical tools in their work, centring on paintings, prints, drawings, (…) All provided information on style, quality of fabrics and garments, cut, hair-styles, body stance, accessories and exactly how these were worn. They can reveal subtleties of sartorial gender and age coding, social aspirations (…). In every case all these images have to be individually assessed through a lens of their own periods and the lens of the artists. No painting or drawing is free from personal preferences and prejudice of its creator nor free from the etiquettes, politics and prejudice of its day. It can be positively misleading to accept visual sources at face value because the relationship between images and their cultural meanings are so multi-layered and complex."[1]

Sådan skriver professor ved University of Brighton Lou Taylor i sin bog *The study of dress history*. Ifølge Taylor så rummer klædedragter altså et væld af informationer om dem, der bærer dem. De er også et produkt af den tid, de er skabt i, og et udtryk for blandt andet personlige præferencer og fordomme. En af måderne, hvorpå man kan afkode klædedragternes information, er igennem analyse af portrætter.

I 1700-tallets regelbundne og etikettestyrede samfund var klædedragten en essentiel del af en persons fremtræden. Der var i luksusforordningerne tydeligt opstillet regler for, hvem der måtte gå i hvilke klædedragter, anvende bestemte typer stoffer samt bære bestemte juveler, alt efter hvilken klasse de tilhørte. Især iblandt samfundets elite, de kongelige og de adelige var det særligt populært at bruge klædedragten til at iscenesætte ens sociale position. Her oplevede især kvinderne, at de kunne gøre figur, som da den franske dronning Marie Antoinette igennem sin iscenesættelse fejrede den franske flådes sejr over et engelsk skib blandt andet ved at sætte et firmastet skib i sin frisure eller på anden vis brugte sin klædedragt til at sende et bestemt budskab.

Taylor lægger op til, at det igennem en analyse af en given persons klædedragt vil være muligt at kunne udlede noget om dennes, personlighed, ambitioner, normer, sociale position og deres sans for æstetik samt noget om, hvordan klædedragten også bruges til at kommunikere sociale og kulturelle værdier. Men har Taylor ret? Hvor meget er det i virkeligheden muligt at kunne udlede om en given person ved at analysere personens klædedragt og iscenesættelse på et portræt?

Og hvordan vil dette givetvis komme til udtryk i en dansk kontekst?

[1] Taylor, 2002, s. 115

1.1 Problemformulering

Disse spørgsmål leder mig frem til følgende problemstilling:

> ***Hvordan bruger de tre danske dronninger, hhv. Louise, Anna Sophie og Sophie Magdalene deres klædedragter til at orkestrere deres iscenesættelse på portrætter og hvordan udvikler denne iscenesættelse sig i perioden 1720-1760?***

Til at undersøge ovenstående problemformulering vil jeg ligeledes søge at besvare følgende spørgsmål, som kan være med til at give et fyldestgørende svar på problemformuleringen:

- Er det muligt at spore de religiøse udviklinger i samfundet gennem klædedragterne?
- Hvilken påvirkning havde luksusforordningerne, hvis nogen overhovedet?
- Kan man på de samlede portrætter udlede noget om den enkelte dronning, hendes personlighed, rigdom etc. på baggrund af deres anvendelse af klædedragterne og hvordan stemmer dette overens med andre kilder?

1.2 Afgrænsning

Som det fremgår af problemformuleringen, fokuserer dette speciale på henholdsvis dronning Louise, dronning Anna Sophie og dronning Sophie Magdalene og ni af deres portrætter.
De tre dronninger er alle *danske* dronninger, om end to af dem kun bærer titlen igennem deres ægteskab, hvilket betyder, at specialet vil nøjes med at fokusere på dansk historie. Eftersom fokusset ligger på de tre dronninger alene, vil specialet ikke undersøge, hvordan mænd, kvinder fra andre sociale lag eller børn har iscenesat sig igennem deres klædedragter.
Som det vil blive nævnt i kildeafsnittet, så sker der en ændring i måden, hvorpå portrætter bliver sammensat i forhold til symbolske hjælpemidler og i forhold til, hvad der "havde mest gennemslagskraft" - det var ikke længere populært at benytte den form for statsportræt som middel til at underbygge prestige. Dette er med til at underbygge afgræsningen af perioden til 1720-1760, da samtlige portrætter benyttet er dateret inden for eller tæt på denne periode og derfor er tilpasset periodens normer for portrætternes udførelse, komposition og anvendelse.

1.3 Opgavedisposition

Dette speciale er delt op i fire overordnede dele: den indledende del, en analyse, en diskussion og afslutningsvis en konklusion på specialets resultater.

Den indledende del af specialet er sammensat af en blanding af forsknings- og teorioversigt, gennemgang af kildemateriale samt en redegørelse for 1700t-tallets samfundsindretning.
I **Kapitel 2** vil jeg gennemgå den nyeste forskning, der er mest relevant for dette speciale. Derfor fokuserer jeg i dette kapitel på forskningen inden for klædedragters udvikling samt på forskningen af iscenesættelse som værktøj. Afslutningsvis vil jeg i dette kapitel uddybe, hvor dette speciale vil placere sig i forhold til denne forskning.
I **Kapitel 3** gennemgår jeg de teoretiske begreber, som jeg senere i diskussionen vil anvende for at uddybe de resultater, som analysen giver. Jeg gennemgår Lars Svendsens teori om, hvordan blandt andet symboler var essentielle for en persons identitetsdannelse, og hvordan man i 1700-tallet så en udvikling i anvendelsen af klædedragter fra symbolsk kommunikation til at kommunikere igennem selve snittet på klædedragten og det materiale, den var udført i. Udover Svendsen vil jeg også gennemgå Thorstein Veblens teori om, hvordan man igennem et iøjnefaldende forbrug, her tænkes på klædedragten, kunne signalere sin økonomiske overlegenhed, succes og sociale position.
I **Kapitel 4** gennemgår jeg specialets kildemateriale. Jeg forklarer, på hvilken baggrund og ud fra hvilke kriterier jeg har valgt kildematerialet. Derudover begrunder jeg også mit valg af portrætter som kildemateriale, samt hvad man skal være særligt opmærksom på, når man arbejder med dem som kilde.
Kapitel 5 er et omfattende kapitel, hvor jeg gennemgår 1700-tallets samfundsindretning i selvstændige afsnit for at holde kapitlet mere overskueligt. Pointen med dette kapitel er at give læseren en bedre forståelse af, hvordan samfundet var indrettet i 1700-tallet, og hvilke forhold der var gældende den gang for generelt eliten og specielt kvinder. Det sidste afsnit om *kvinders indflydelse, magt og iscenesættelse i 1700-tallet* vil udover at være et redegørende afsnit desuden danne basis for den sidste del af diskussionen.
I **Kapitel 6** gennemgår jeg kort pietismens generelle udvikling og fokuserer derefter på dens indflydelse på klædedragterne.
I **Kapitel 7** gennemgår jeg selve klædedragten. Kapitlet er inddelt i to mindre afsnit for at gøre kapitlet mere overskueligt. Det første afsnit handler om de forskellige typer

klædedragter, der fandtes i den periode, som specialet omhandler. Derefter følger et afsnit om farver og stoffer og deres betydning igennem klædedragten.
Kapitel 8 er analysen. Her vil jeg analysere de ni udvalgte portrætter og søge at svare på de opstillede spørgsmål i problemformuleringen.
Kapitel 9 er diskussionen. Her vil jeg diskutere analysens resultater og søge at uddybe disse ved at gøre brug af de teoretiske begreber, jeg gennemgik i kapitel 2. Derudover vil jeg også søge at gå i dybden med nogle af de problemstillinger, der blev fremsat i det sidste afsnit i kapitel 5.
I **Kapitel 10** vil jeg konkludere på min undersøgelse af problemstillingen.
Kapitel 11 er det engelske abstract.

Derudover indeholder specialet en række bilag som er placeret bagerst i specialet. Disse indeholder blandt andet de luksusforordninger som jeg gennemgår i kapitel 5. Derudover er der et enkelt bilag der viser et eksempel på de l'Union Parfaite og et enkelt bilag der viser hhv. Christian V's kongekrone og Sophie Magdalenes dronningekrone.

2. Forskningsoversigt

I dette kapitel vil jeg redegøre for hvor forskningen befinder sig på nuværende tidspunkt, samt afslutningsvist fremhæve, hvordan dette speciale placerer sig i forhold hertil.

Klædedragtsforskningen oplever i dag stor fremgang, men på trods af det er der dog stadig flere områder, der mangler at blive undersøgt; områder, der tidligere er blevet forbigået på baggrund af geografi, køn, sociale klasser etc. Det støt voksende antal af publikationer inden for klædedragtsforskning, er blot et eksempel på denne fremgang der har været i forskningen. Grundet den voksende interesse i at publicere artikler angående klædedragter, er der også blevet etableret flere videnskabelige tidsskrifter, netop med fokus på klædedragtsforskning. Her kan bl.a. nævnes nogle udenlandske tidsskrifter *Fashion Theory*, *Textile History* og *Costume*, men også andre tidsskrifter, der ikke udelukkende behandler klædedragtsforskning, har vist interesse herfor, eksempelvis *Comparative Sociology* og *Journal of Global History*. I Danmark findes der ikke mange tidsskrifter der beskæftiger sig med klædedragtsforskning, men særligt *Dragtjournalen* er værd at nævne her.

Generelt er der siden 1960'erne sket udviklinger indenfor historieforskningen, hvilket har gjorde det muligt for klædedragtsforskningen at få ordentligt fodfæste i den akademiske verden. Ifølge Peter McNeil og Giorgio Riello har klædedragtsforskningen teoretisk set har haft godt af den indflydelse, der har været fra bl.a. kulturstudier. McNeil og Riello mener, at komparative analyser af mode med fokus på forskellige tidsperioder og geografi kun er gavnlig for den gængse historieforskning. Jonathan Faiers mener, at klædedragtsforskningen har lige fra dets begyndelse anvendt forskellige kilder og tilgange til emnet og at der ikke findes nogen etableret metode til at analyse den.[2]

En af vor tids mest prominente internationale forskere i klædedragter er, professor ved Brighton University Lou Taylor, som også blev nævnt i indledningen, vis arbejde har haft stor indflydelse på forskningen i klædedragter. I Taylors bøger *The Study of Dress History* fra 2002 og *Establishing Dress History* fra 2004 finder hun frem til nogle interdisciplinære metodiske værktøjer, som kan anvendes i forskning af klædedragten. Taylor giver i sit bidrag til bogen *The Handbook of Fashion Studies* fra 2014, udtryk for at der på det seneste er sket en eksplosion af teoretiske tilgange til emnet.[3] Ligesom Anne Buck har Taylor også en

[2] Nicklas, 2015, s. 1-4
[3] Nicklas, 2015, s. 4-5

svaghed for minoriteter, som, hun mener, bliver negligeret i forskningen i dag til fordel for forskning i elitens klædedragter. Derfor er det også Taylors anbefaling at alle forskere, nye som gamle, ikke at lade sig nøjes med eksisterende teorier og metoder, men søger selv at udvikle egne teorier og metoder.[4]

Så sent som i 2011 blev der ved The University of Brighton i England afholdt en konference for klædedragtshistorikere, hvor den nyeste forskning blev diskuteret.
Her blev der præsenteret mere end 70 nye forskningsartikler, og mere end 150 delegerede deltog fra hele verden.[5] I løbet af det sidste årti er der sket en stor udvikling i forskningen, hvor fokus er begyndt at bevæge sig væk fra de ellers traditionelle valgte geografiske område i det nordlige og vestlige Europa og deres elite. To af de forskere, der har gjort deres for at skabe mere opmærksomhed på området i et mere globalt fokus, er Robert Ross og Patricia Rieff Anawalt, mens andre har haft mere fokuserede geografiske emner end de typisk europæiske. Udover at udvide de geografiske horisonter bliver forskningen, som nævnt tidligere, også uddybet, så den inkluderer minoriteter såsom almindelige menneskers klædedragter i England i 1700-tallet, hvilket bl.a. John Styles forsker i. Ligeledes bemærker andre forskere, at klædedragterne fra de mere landlige områder ligeledes er blevet forsømt i længere tid, igen til fordel for eliten; noget, som Rachel Ritchie forsøger rette op på igennem sin forskning. Selvom den meste forskning fokuserer på klædedragter fra tidligere århundreder, er der dog alligevel en del, som lægger deres fokus på klædedragter fra nyere tid, her kan blandt andre nævnes Sophie Woodward.[6]

Hvis vi vender blikket mod den danske forskning i klædedragter, så kan man ikke komme udenom at nævne Danish National Research Foundation's Centre for Textile Research (CTR) der har til huse på Københavns Universitet og ved Danmarks Nationalmuseum.
Centeret ledes af professor Marie-Louise Nosch og dets forskningsmission går ud på at promovere, uddybe og styrke den akademiske verdens forskning i tekstiler. Derudover så fokusere centeret også på at etablere en forsknings profil både national og international set, med fokus på at sætte en ny standard for tekstilforskning. Et af deres mål er at kunne opnå nye forskningsresultater ved at igangsætte forskningsprojekter indenfor nye forskningsfelter og ved at inspirere unge forskere til at udforske området for tekstiler.

[4] Nicklas, 2015, s. 6-7
[5] Nicklas, 2015, s. 7
[6] Nicklas, 2015, s. 9-10

I perioden 2010-2016 har centret haft fokus på forbindelsen mellem tekstiler, miljø og samfund i perioden mellem første og andet årtusinde. [7]

Et af de forskningsprojekter som centeret bland andet står bag er projektet *Costume, Clothing, Consumption and Culture (CCCC)* hvor et hold forskere har forsket i tekstiler og klædedragter i perioden 1600-1900. Her har fokusset været på forbruget og cirkulation af tekstiler, mode og luksus varer, i København og resten af Danmark samt resten af de nordiske land såvel som mellem Europa og de mere fjerne egne. CTR har også været instrumental i fremstillingen af bogen, *Fashionable Encounters – Perspectives and Trends in Textile and Dress in the Early Modern Nordic World*, som også vil figurere senere i dette speciale. Heri kommer mange af de førende forskere indenfor dette felt med den nyeste forskning og giver os indsigt i et udvalg af emner indenfor de ovennævnte rammer. En af de forskere som jeg vil nævne her er Camilla Luise Dahl. Hun er uddannet historiker ved Københavns Universitet og udover at have skrevet en hel del artikler om klædedragter i det tidligere nævnte tidsskrift, *Dragtjournalen*, så er hun ekspert i skandinaviske klædedragter fra middelalderen til det tidligt moderne. Derudover har hun forsker hun også i tidligt moderne klædedragter i danske og norske skifter.[8] En anden bemærkelsesværdig forsker er professor Juliane Engelhardt fra Københavns Universitet. Engelhardt forsker blandt andet i de begyndende kulturelle forskelle i middelklassen i Skandinavien, Storbritannien og det tyske imperium. I den sammenhæng forsker hun også i sammenhængen mellem de førnævnte kulturelle udviklinger og puritanisme, metodisme og pietisme. Engelhardt har, ligesom Dahl, også bidraget med et kapitel til den førnævnte bog, *Fashionable Encounters – Perspectives and Trends in Textile and Dress in the Early Modern Nordic World*. I den forbindelse har jeg valgt at lægge den forskning hun præsentere i kapitlet, *From Abundance to Asceticism: Religious influences on perceptions of luxury in Denmark and Great Britain in the 18th century,* til grund for kapitel 6 der redegør for pietismens udvikling og påvirkning på klædedragterne.

Dette speciale lægger sig dermed meget op ad den allerede eksisterende forskning i forhold til at dette speciale kommer ind på både, forbrug, luksus, mode, pietisme og samfundet og hvordan disse forhold påvirker klædedragterne. Hvor specialet adskiller sig fra andre og tidligere lignende projekter, er igennem dets kildemateriale. Dette speciale fokusere, som det fremgik af problemstillingen, på hvordan klædedragten blev brugt til at orkestrere en iscenesættelse som kommer til udtryk på nogle specielt udvalgte portrætter.

[7] Upublicerede kilder - Danish National Research Foundation's Centre for Textile Research (CTR)
[8] Ibid.

3. Teori

Dette speciale vil ikke benytte hverken én eller flere komplette teorier. Derimod vil den anvende nogle nøje udvalgte begreber, der alle har rod i relevante teorier, og som senere bidrager til en mere uddybende diskussion i kapitel 9.
Disse begreber er udvalgt, fordi de netop på hver deres måde er med til at forklare noget om klædedragtens funktion og symbolske virke såvel som noget om, hvordan den er socialt og kulturelt betinget. Ens for alle teorierne bag begreberne er, at de, dog på hver deres måde, undersøger, hvilken betydning man kan tillægge klædedragten og dens magt og plads i samfundet – både dengang og i dag.
Begreberne herom vil i dette kapitel blive gennemgået.

3.1 Kommunikation og klædedragten (mode)

Den norske filosof Lars Svendsen redegør i sin bog *Mode – et filosofisk essay* for, hvordan symboler er essentielle for al identitetsdannelse, da disse i sig selv betyder noget, men samtidigt også siger noget om den, der bærer disse symboler. Derudover mener han, at symboler kan tilkendegive noget om bærerens sociale identitet.[9] Svendsen mener, at man i løbet af 1700-tallet ser en udvikling i klædedragterne, hvor man går fra aktivt at bruge symbolske motiver som kommunikationsmiddel, til at det i stedet blev selve snittene og klædedragternes tekstur, der blev lagt væk på.
Svendsen køber ikke påstanden om, at klædedragten decideret har sit eget sprog, men han fornægter ikke, at den er bærer af kommunikation; han stiller blot spørgsmålstegn ved, *hvad* den kommunikerer.[10]
Han argumenterer for dette ved at pointere, at klædedragten ikke er et regulært sprog, da den hverken indeholder nogen form for grammatik eller vokabularium. Selvom han dog anerkender, at klædedragter godt kan kommunikere noget uden at have et decideret sprog, mener han, at denne kommunikation bygger på et spinkelt grundlag, da han anser klædedragterne for højst at kunne være semantisk kodet med en kode, han vurderer til at være ret så ustabil.[11]

[9] Svendsen, 2005, s. 63
[10] Ibid. s. 64-65
[11] Ibid. s. 71

3.2 Iøjefaldende forbrug og iøjefaldende fritid

I sin bog *Den arbejdsfrie klasse* gennemgår den norsk-amerikanske sociolog og økonom Thorstein Veblens bl.a., hvordan "klædedragten kan ses som udtryk for pengekulturen". Ifølge Veblen er det helt særlige ved klædedragter, at man her i særligt oplagt grad kan demonstrere sin økonomiske overlegenhed gennem et iøjnefaldende forbrug.[12] Derudover mener han, at de regler og forordninger, der var i samfundet (se kapitel 5), var medvirkende til at underbygge behovet for at se ud på en bestemt måde, hvilket var nødvendigt for at passe ind i de finere klasser. Udover klædedragtens funktion som bevis for bærerens økonomiske overlegenhed og succes samt sociale anseelse skulle den også understrege, at bæreren ikke behøvede at arbejde. Formålet med klædedragten var altså, ifølge Veblen, ikke blot, at den skulle være kostbar og illustrere bærerens økonomiske overlegenhed, men at den også skulle understrege, at det for bæreren på ingen måde var nødvendigt med fysisk arbejde. Kvinderne blev bl.a. gjort uarbejdsdygtige ved at skulle bære et særdeles stramt korset samt store og brede skørter. Pointen med eksempelvis korsetterne var på det nærmeste at gøre kvinderne uarbejdsdygtige ved at sikre kvinden fysiske begrænsninger.

Ved at bruge klædedragten til at demonstrere sin egen økonomiske formåen samt udstille, hvordan man ikke behøvede at arbejde, illustrerede de altså det, som Veblen kalder for et *iøjnefaldende forbrug* og en *iøjnefaldende fritid.*[13] Veblen lægger særlig vægt på kvindernes rolle i denne iscenesættelse. På grund af det daværende samfundssystem tilfaldt det kvinderne at demonstrere familiens økonomiske formåen ved et *iøjnefaldende forbrug* og gerne igennem en *iøjnefaldende fritid*. Dette, mente Veblen, var også kvinders eneste økonomiske virke, eftersom de på det nærmeste kunne ses som deres mands ejendom, og dermed blev de et spejlbillede på deres mands økonomiske formåen. Dette var særlig vigtigt, da *iøjnefaldende forbrug* og *iøjnefaldende fritid* var med til at underbygge ens sociale såvel som økonomiske status.[14] Dermed får kvinderne og deres klædedragter en helt central placering og vigtig betydning, når det kommer til at sikre mandens og familiens fremtid og muligheder for at avancere.

[12] Veblen, 1972, s. 138
[13] Ibid. s. 139-141
[14] Ibid. s. 145-146

4. Kildemateriale

Dette speciale vil basere sin analyse på et nøje udvalgt kildemateriale. De malede portrætter er udvalgt specielt til opgaven med det formål at kunne besvare problemstillingen bedst muligt. Et vigtigt kriterium, portrætterne skulle opfylde for at blive en del af kildematerialet, var, at de portrætterede skulle tilhøre den absolutte elite. Derfor faldt valget på de portrætterede dronninger, da de gennem deres ægteskaber til de daværende konger tilhørte den kongelige familie, hvilket garanterede dem en plads blandt eliten. Langt størstedelen af portrætterne er dateret inden for den afgrænsede periode. Et enkelt falder dog lige præcis udenfor med nogle få år, men er medtaget i kildematerialet alligevel, da det vurderes at være relevant for analysen i dette speciale, uden at dette vil kompromittere specialets konklusion. I løbet af specialeprocessen besluttede jeg mig for, at for at få den mest bredtfavnende analyse af problemstillingen, var det nødvendigt ikke kun at fokusere på en enkelt dronning, og derfor blev specialet udvidet til også at inkludere hele fire kvinder, der alle har beklædt dronningeembedet inden for den afgrænsede periode. Oprindeligt havde jeg besluttet, at et af kriterierne, som portrætterne skulle opfylde for at blive en del af kildematerialet, var, at der skulle være diversitet i udvalget af klædedragterne for bl.a. at få et indtryk af modens omfang og udvalg. Men efter nærmere overvejelser konkluderede jeg, at selvom diversitet er godt og interessant, kan ens eller lignende klædedragter være tilsvarende interessante. Derfor vil der være enkelte af klædedragterne i kildematerialet, som til forveksling ligner hinanden. Kildematerialet består af en blanding af egne fotos taget på hhv. Det Nationalhistoriske Museum Frederiksborg Slot og Rosenborg Slot samt portrætter, der er scannet fra diverse bøger, anvendt i specialet. Bøgerne findes i litteraturhenvisningerne.

4.1 Portrætter

Hvorfor gør dette speciale brug af portrætter som kildemateriale? Det gør det primært, fordi portrætter, hvad enten der er tale om malerier eller kobberstik, er en fremragende kilde til klædedragternes udseende i den afgrænsede periode og geografiske location. Portrætter er også en fremragende kilde til at sige noget om datidens sociale konventioner såvel som de enkelte portrætterede individers forfængelighed, sociale status og rang samt sans for æstetik. Klædedragterne kunne sågar igennem portrætterne fungere som en form for kommunikationsværktøj, særligt i forhold til stand og rang.

Portrætter handler ifølge historiker og forhenværende museumsinspektør ved Det Nationalhistoriske Museum, Frederiksborg Slot, Steffen Heiberg ikke kun om lighed, men også en stor del om iscenesættelse. Denne kan være enten åbenlys, eksempelvis i form af en konge med sin krone, eller den kan være mere behersket og gøre brug af symboler for at illustrere sin pointe. Disse symboler er nødvendige at afkode for at forstå budskabet, men ikke alle har nødvendigvis den rette kode hertil.[15]

Når man arbejder med portrætter som kildemateriale, er det selvfølgelig vigtigt, at man kan være sikker på identifikationen af personen eller personerne, og dette er der flere måder at forsikre sig på. På et malet portræt blev der ofte anvendt symbolske genstande, som kunne tilkendegive, om personen eksempelvis var af kongelig byrd eller adelig. Disse var typisk placeret rundt om hovedobjektet. Den mest sikre måde at identificere personerne på er dog ved kobberstikker, da der ofte fulgte en tekst med disse, hvor personen blev identificeret. Ved hermed at sammenligne et malet portræt med et kobberstik kan man med stor sikkerhed ofte identificere en person.[16]

Heiberg understreger, at der i alle portrætter indgår en eller anden form for iscenesættelse, og at denne bl.a. kan komme til udtryk ved at tilføje specifikke genstande eller symboler, som kan tilkendegive noget om personen eller personerne derpå. Der er dog også andre måder at iscenesætte et portræt på. Det kan være diverse kompositoriske metoder, hvor man eksempelvis lægger horisonten lavt på et helfigursbillede, eller man kan beskære portrættet helt tæt til ansigtet for at give portrættet mere karakter, da man derved fjerner al udenoms støjen såsom klædedragterne. Iscenesættelsens formål var at opbygge og cementere den portrætterede persons betydning og sociale status.[17]

Heiberg hæfter sig ved, at man i genren *portrætmalerier* på lige fod med andre kunstgenrer kan genkende både renæssancens såvel som barokkens særprægede stilart. Heiberg understreger, at portrætgenren ændrer sig, i takt med at samfundet og de dertilhørende sociale konventioner ændrer sig. Dette er også gældende for 1700-tallet, hvor Heiberg pointerer, at udviklingen generelt byder på en mere afslappet portrætstil med en mere modereret anvendelse af symboler på social status. Man kan altså se, at der begynder at blive lagt mere og mere vægt på det naturlige portræt fremfor de tidligere paradeportrætter.

[15] Heiberg, 2003, s. 8
[16] Ibid. s. 13
[17] Ibid. s. 27-28

Ifølge Heiberg er noget af det geniale ved portrætter, at man ved at studere dem kan få indblik i deres samtids normer og sociale værdier, men portrætterne handler ikke alene om iscenesættelse, men i høj grad også om genkendelighed.[18]

Som nævnt tidligere kunne nogle portrætter have indbygget mange symboler, både nogle som var indlysende for alle, men også nogle som ikke alle kunne afkode eller aflæse. Heiberg giver følgende eksempler: I 1500- og 1600-tallet var det populært for kvinder at blive afbilledet med en lille hund. Dette betød ikke nødvendigvis, at personen på portrættet ejede denne hund, men det skulle snarere afkodes som et symbol på kvindens troskab overfor sin mand og deres ægteskab. Anvendelsen af frugter og blomstermotiver symboliserede frugtbarhed. Andre gange blev der benyttet allegorier fra bl.a. Biblen og den klassiske mytologi til at symbolisere de portrætteredes dyder, såsom en buste af Minerva, der skulle symbolisere visdom, eller en søjle, hvor Justitia blev kronet, hvilket symboliserede renfærdighed.[19]

Inden 1500-tallet var der ikke den store forskel på portrætter af adelige og kongelige, når det gjaldt, hvordan de blev portrætteret. Det blev selvfølgelig understreget ved bl.a. våbenskjolde, men rent udformningsmæssigt var der ikke de store forskelle. Først i løbet af 1500-tallet blev der fastsat normer for, hvordan man måtte blive portrætteret, alt efter hvilken socialklasse man tilhørte.[20] Dermed opstod der faste markører, som kunne tilskrives bestemte standsklasser og social status.

Ved at analysere et portræt mener Heiberg, at man kan aflæse portrættets samtids kunstneriske såvel som sociale konventioner og, vigtigst for dette speciale, samtidens klædedragtkonventioner. Det er disse konventioner, der gør det muligt for beskueren at kunne distingvere mellem et portræt fra 1600-tallet og et fra 1900-tallet. Som det fremgår af dette speciale, havde klædedragten i 1700-tallet et utal af anvendelsesmuligheder gennem portrætter. I dag kan klædedragterne på portrætterne hjælpe os med bl.a. at datere portrætterne såvel som tilkendegive noget om samtidens mentalitet og sociale forestillinger.[21]

Heiberg nævner, at man frem til midten af 1700-tallet med stor sandsynlighed altid kunne aflæse den portrætteredes sociale status, altså hvorledes denne person tilhørte enten de gejstliges, de borgerliges eller de adeliges klasse. Men fra omkring 1760'erne ændrede

[18] Heiberg, 2003, s. 34
[19] Ibid. s. 59-60
[20] Ibid. s. 75-77
[21] Ibid. s. 85

forholdene sig brat, og de typiske symbolske indikatorer forsvandt, i hvert fald på de mandlige portrætter. Væk var de traditionelt anvendte symboler på social status og prestige til fordel for portrætter, der lagde mere vægt på uniformens symbolske betydning med det formål at fremme statens synliggørelse i samfundet såvel som at fremme borgernes loyalitet heroverfor.[22]

[22] Heiberg, 2003, s. 90

5. 1700 – tallets samfundsindretning og tanker

1700-tallet går også under navnet "det lange 18. århundrede" og var en periode, som ofte bliver betegnet som oplysningstiden. Op gennem 1700-tallet blev verden så at sige mindre, i takt med at folk blev bekendt med andre kulturer og skikke rundt om i verden, hvilket satte gang i både tanker og forandringer hjemme i det danske samfund. Kolonier blev oprettet ude omkring i verdenen, og importen og eksporten af varer steg. Dette påvirkede ikke blot samfundets stigende efterspørgsel på luksusprodukter, men som sagt også folkets tankesæt. Et af de emner, som blev særligt diskuteret, var luksus, hvilket udviklede sig til en decideret debat, der ikke blot omhandlede luksusforbrugsgoder, men også kolonisering og slaveri kom meget på tale såvel som de moralske og økonomiske betydninger og konsekvenser af luksusforbruget for samfundet. De førende lande indenfor denne debat var England og Frankrig, men også til dels Tyskland, hvis tanker og ideer også nåede til Danmark.[23]

5.1 Enevælden – stand, rang og ære

Kongeloven af 1665 fastslår, at alle undersåtter skulle anse kongen af Danmark-Norge som værende den almægtigste her på jorden, og for at underbygge dette gav kongen sig via Kongeloven al magten i riget. Al magten over de politiske beslutninger såvel som magten til enevældigt at udnævne eller afskedige de embedsmænd, han nu engang havde lyst til. I teorien blev kongens magt med indtoget af enevælden i 1660'erne absolut. I realiteten mener professor i historie ved SDU Knud J. V. Jespersen, at tingene forholdt sig lidt mere nuanceret. Selvom kongen havde givet sig selv suveræne magtbeføjelser, var Frederik III som den første enevældige konge dog stadig i en vis grad afhængig af adelen. Han måtte erkende, at den enevældige magt ikke blot automatisk blev overført til ham, idet underskrivningen af Kongeloven fandt sted. Snarere var det en langsommelig proces, der bød på forskellige udfordringer såsom omstrukturering af den måde, de administrative opgaver blev håndteret på, med det formål at gøre kongen til centrum, såvel som udfordringen med at nedbryde det traditionelle standssystem til fordel for et rangsstyret samfund skabt af enevælden.[24] Gennem hele 1700-tallet opstod der herefter en stigende mobilitet blandt de forskellige stænder, hvilket betød, at standsbegrebet, som det tidligere blev anvendt og opfattet, ikke længere var hensigtsmæssig. Ifølge overinspektør på Frilandsmuseet Peter Henningsen vandt rang- og

[23] Pedersen, 2013, s. 235-240
[24] Jespersen, 1993, s. 57 - 60

klassebegreberne i stedet indpas, da disse i større grad passede til de ændrede forhold i samfundet.[25] Samfundet udviklede sig altså fra et standshierarki til et rangshierarki. Henningsen pointerer dog, at det er vigtigt at bemærke, at standssamfundet dog alligevel vedblev efter enevældens indførelse i den forstand, at man stadig skelnede mellem de enkelte samfundsgrupper: adel, gejstlige, borgere og bønder. Dette kommer bl.a. til udtryk i de forordninger, som vil blive gennemgået senere i dette kapitel. Dermed kan man ikke sige, at standsbegrebet forsvandt; det gennemgik blot en sproglig og betydningsmæssig udvikling.[26] Den gamle adelstand fik fjernet diverse særrettigheder, og der blev lanceret nogle nye privilegerede adelsgrupper, hvor kongen kunne placere udvalgte embedsmænd, der ellers var af borgerlig fødsel. I nogle tilfælde blev disse embedsmænd placeret foran de adelige på rangstigen. Dette var med til at fremtvinge overgangen fra det klassiske standsstyrede samfund til det ranginddelte, hvor man ikke længere var begrænset af sin fødsel som tidligere, alt sammen takket være den nådige konge.[27]

Dette ser vi med rangforordningen af 1671, hvor det ifølge Henningsen helt officielt blev fastslået, at statstjeneste var altafgørende for at opnå prestige. Dette skabte en ny gruppe af mennesker, der tilhørte den såkaldte rangstand. Denne gruppe bevægede sig indenfor en form for æreshierarki, hvor en embedsstilling i kongens tjeneste var forbundet med status og ære.[28] Jespersen mener, at et af motiverne bag denne rangforordning har været at skabe en større afstand mellem kongen og sine undersåtter for igen at iscenesætte kogens egen storhed og ophøje status såvel som for at svække en mulig opposition.[29]

En af konsekvenserne ved indførelsen af rangsystemet var, at kampen om kongens gunst og den ære og status, som fulgte med denne, blev stærkt intensiveret blandt stænderne. Dermed så man også en udvikling af den hierarkiske inddeling, et hierarki som ikke længere var baseret på fødsel og stand. I stedet begyndte man at fokusere mere på ære, både ens egen, men også andres.[30] En af måderne hvorpå kongen fandt ud af at fastholde den gamle adels loyalitet, var ved at uddele ridderordener, enten Dannebrogordenen eller Elefantordenen.[31] Pointen med disse ridderordner og selve rangbegrebet var, at de cementerede afstanden mellem kongen og hans undersåtter. Samtidig var de også en måde for kongen at understrege,

[25] Henningsen, 2006, s. 288
[26] Ibid. s. 303-304
[27] Jespersen, 1993, s. 60 - 61
[28] Henningsen, 2006, s. 305
[29] Jespersen, 1993, s. 61
[30] Henningsen, 2006, s. 315
[31] Jespersen, 1993, s. 64

at den eneste måde, hvorpå man kunne mindske denne afstand og dermed øge sin egen sociale status, var ved at tjene kongen loyalt eksempelvis som embedsmand. Man var dermed afhængig af kongens nåde og gunst, hvis man ønskede at forbedre sin sociale status.[32]
Oprindeligt var der fire ærestrin i den hierarkiske standsforagt, altså de fire stænder. Efter Frederik V's rangforordning i 1746 blev dette dog udvidet til ni klasser, hvori der internt kunne være mellem otte og sytten kategorier. Ifølge Henningsen giver det samlet set 99 ærestrin, der går fra klasse 1 til klasse 9.[33]
Udover de to nævnte ridderordner fandtes der i 1700-tallet også tre hofordner: de l'Union Parfaite (bilag 5), Mathildeordenen og Christian VII's Orden. Ordenen de l'Union Parfaite blev indstiftet i 1732 af Christian VI's dronning Sophie Magdalene som et symbol på deres lykkelige ægteskab samt parrets pietistiske forening med Gud.
Pointen med disse hofordener var ikke, at de skulle konkurrere med de to ridderordener. De blev kun uddelt til en snæver kreds af både hoffets damer og herrer som et symbol på kongens gunst.[34]
Med enevældens indtog forsvandt adelens eneret på kongens gunst samt de privilegier og den status, der fulgte dermed. Det nye rangsystems opdeling af samfundet gjorde det muligt for folk fra de tidligere lavere klasser at avancere og opnå kongens tidligere uopnåelige gunst såvel som de dertilhørende goder. Dette medførte en konkurrence iblandt dem om, hvem der havde den højeste rang, hvilket igen bevirkede en overdreven iver efter at fremstå så fornem som muligt ved bl.a. at føre en aristokratisk livsførelse. Det handlede om kampen om prestige og ære, hvilket smittede af på hele samfundet. Man begyndte at stræbe efter rigdom, men ifølge Henningsen var dette ikke for selv at blive økonomisk rig, men for at kunne bruge denne formue på at avancere til en bedre social klasse. Vejen frem til social anerkendelse og ære var nemlig ikke ved at have penge på kistebunden, men ved at vise, at man var rig via en prangende og overdådig livsførelse, hvilket man kunne betegne som en adelig livsførelse.[35]
Denne rangsyge som Henningsen kalder det, førte til et ekstremt forbrugsmønster, da man hele tiden skulle iscenesætte sig selv i pragt for magt. Denne ekstravagance og overflødighed kom bl.a. til udtryk gennem klædedragten og parykken som et symbol på bærerens plads i hierarkiet. Pointen med dette var at blive set og anerkendt for sit forbrug, hvilket er det,

[32] Jespersen, 1993, s. 83
[33] Henningsen, 2006, s. 315
[34] Jespersen, 1993, s. 96
[35] Henningsen, 2006, s. 308-311

økonomen Thorstein Veblens teori om: *Conspicuous Consumption*, som vi gennemgik i kapitel 3, går ud på.[36] Hvis man gjorde sig nogen forhåbninger om at stige i rang og vinde kongens gunst, måtte man gøre sig fortjent hertil ved at demonstrere sit forbrug – dette var nemlig vejen frem til de administrative topposter, som ingen af de mindre velhavende og magtfulde ikke havde adgang til. [37]

Enevælden bød utvivlsomt på nogle store ændringer for samfundets indretning. Adelens magt blev betydeligt indskrænket, og mulighederne for at avancere socialt og karrieremæssigt var afhængige af konges nåde og gunst. Spillereglerne ændrede sig, og nye spillere blev tilladt adgang til en tidligere lukket manege. Dette har i starten formodentlig skabt en vis forvirring i enevældens spæde begyndelse, inden der igen begyndte at være system over den hierarkiske inddeling. De ovenfor nævnte ordener og tidligere nævnte luksusforordninger har uden tvivl være afgørende for etableringen af denne.

5.2 Hofkulturen

Hofkulturen var i 1700-tallet i høj grad præget af ritualer, der kunne være både politisk, socialt og kulturelt bestemt. Ritualerne var en del af hoffernes ceremonielle iscenesættelse, hvorigennem det enkelte hof kunne tilkendegive både dets kendetegnende identitet og endda politiske budskaber. Hoffet havde i slutningen af den tidlig moderne periode forskellige funktioner, heriblandt funktionen som et slags kommunikationsorgan mellem kongen og de personer, der spillede en større rolle af enten politisk, kulturel eller social karakter. Det vil altså sige, at de anvendte ritualer bl.a. blev brugt af hoffet som en måde at kommunikere bestemte budskaber ud på.[38] Begrebet *repræsentativ offentlighed*, der ifølge Olden-Jørgensen defineres af Jürgen Habermas i *Strukturwandel der Öffentlichkeit*, er et vigtigt element i en redegørelse for hofkulturen i 1700-tallet. Det essentielle er, at den repræsentative offentlighed er bundet op på elitens magt og myndighed, hvilket kommer til udtryk gennem bl.a. symboler og klædedragter. Dette betyder altså, at man gennem den repræsentative offentlighed i dette tilfælde kan aflæse de forskellige adelsmænds status, rang og magt. Olden-Jørgensen definerer den repræsentative offentlighed som "… en type offentlighed, der er umådelig statusbevidst, og som kræver, at samfundets grundlæggende normer og strukturer til stadighed

[36] Henningsen, 2006, s. 318-320
[37] Ibid. s. 322
[38] Olden-Jørgensen, 2002, s. 47-48

bliver udtrykt, forhandlet og bekræftet i offentlig og symbolsk form".[39] Dette kan koges ned til, at det i 1700-tallets samfund var umådelig vigtigt med korrekt etikette i forhold til rang og stand, særligt i forbindelse med ritualer og ceremonielle begivenheder ved hoffet, såsom den korrekte rækkefølge og siddeplads.

5.3 Luksus- og overdådighedsforordningerne

Den første danske forordning, der bl.a. omhandler klædedragter, blev udstedt i 1558 og vedtaget af Christian III som en del af Danmarks første altomfattende lovkompleks. Denne forordning indeholdt bl.a. bestemmelser om adelens pligter overfor kongen, bestemmelsen angående alkohol og mange flere bestemmelser. Den af størst relevans i dette tilfælde er § 35, der regulerer området for "dragt og klædebon"[40, 41] Her kan man bl.a. læse, hvordan det efter forordningens indtræden blev forbudt at bære silkestoffer med metaltråde, bestemte hårsmykker samt perler. Dog er der nogle undtagelser i forhold til dronningens hofdamer, der antageligvis kunne modtage klædedragter som løn. Hvis man ikke overholdt disse forordninger, ville man blive idømt en bøde.[42]

I 1683 kom der så en omfattende forordning, der decideret omhandlede området for luksus og overdådighed. Denne blev udstedt af Christian V og var usædvanlig detaljeret. Det kendetegnende ved denne var, at den var særligt rettet mod rangklasserne, og at den angående klædedragten havde alene 24 punkter. Ligesom tidligere blev man også i denne forordning idømt bøder, hvis man ikke overholdt bestemmelserne, hvilken anmelderen ville modtage en del af. Forordningen skal ses som et udtryk for den forandring, der fandt sted i samfundet, i takt med at det tilpassede sig de nye forhold, som enevælden havde skabt. Det er dog værd at bemærke, at vi ikke med sikkerhed kan vide, i hvor stor udstrækning disse forordninger er blevet overholdt og respekteret.[43] Det første punkt klargør, at det kun er de, som tilhører de første syv klasser i rangen, som må bære silkestoffer med indvævet guld- eller sølvtråde, bære guld- eller sølvkniplinger, såvel som bære nogen former for ædelstene eller perler etc. Derudover bliver der også understreget vigtigheden af at beklædningsdelene skal være produceret her i landet. I punkt 3 bliver det nævnt, hvem i rangen der må bære klædedragter med guld- eller sølvbroderede blomstermotiver, støbte guld- og sølvknapper, men også hvad

[39] Olden-Jørgensen, 2002, s. 49
[40] Bilag 1
[41] Dalgaard, 2015, s. 7
[42] Bilag 1
[43] Dalgaard, 2015, s. 14

klædedragten maksimalt må koste. I punkt 7 bliver det slået fast, at kvinder skal klæde sig efter deres mands plads i rangen, og at døtre skal klæde sig efter deres fars plads i rangen. Punkt 8 specificerer, hvilke damer der måtte bære slæb på deres klædedragter, og hvor lange de måtte være. Det var dog ikke kun selve klædedragten, der var restriktioner over. Det var der også på smykker. Eksempelvis bliver det i punkt 10-12 klargjort, hvem der måtte være hvilke smykker, og hvor dyre de måtte være. Derudover var det i forordningen også inkluderet, hvilke klædedragter eller stykker stof og tøj man måtte give til sine tjenere. Samtlige punkter for klædedragten er inkluderet i bilag 2.[44]

I forhold til dette speciale er denne forordning relevant, fordi den trådte i kraft en del år inden den afgrænsede periode, specialet arbejder indenfor. Det betyder, at samfundet må formodes så at sige at være øvet i dens bestemmelser. Altså skulle de tidlige portrætter i kildematerialet dermed være tilpasset efter forholdene og have indordnet sig under de gyldige regler, der var for klædedragterne.

I 1736 udstedte Christian VI sin forordning imod overdådighed. Denne var kortere end den, der blev udstedt i 1683, men ikke mindre specifik og stadig henvendt de, som tilhørte rangen. Hvor den forrige forordning indeholdt flere punkter, indeholdt denne kun seks punkter i alt. Forordningen er et udtryk for det enorme behov, der syntes at have været for social regulering. I punkterne kan man se, hvilke genstande der nu ville blive forbudte, hvilke der stadig var tilladte, og for hvem de stadig var tilladte. Som noget nyt blev det i forordningen krævet, at de, som allerede besad nogle værdifulde genstande, skulle give besked om dette, hvis de ønskede at beholde dem.[45]

Som det står klart og tydeligt i forordningen, måtte man efter to års forløb fra forordningens udstedelse ikke længere bære guld eller sølv i ens klædedragter. Ej heller brocherede silkestoffer eller stoffer med broderede blomstermønstre, med undtagelse af de kinesiske stoffer som blev importeret på danske skibe.[46] Formålet med dette var at sikre og øge den danske handel. Et andet formål med disse forordninger var deslige at sikre, at ingen andre end kongen og hans familie kunne anskaffe sig og benytte de nævnte genstande og klædedragter, og derigennem blev forskellen mellem kongen og folket understreget. Derudover står der kort og godt i det næstsidste punkt, at fremover måtte ingen længere bære perler, diamanter eller

[44] Bilag 2
[45] Dalgaard, 2015, s. 30
[46] Bilag 3

andre ædelstene. Ligeså måtte silkestoffer heller ikke længere være indvævet med guld eller sølv, ej heller broderet dermed.[47]
Med disse forordninger blev det altså muligt at afkode, hvilken plads en person eller dennes mand havde i rangen eller tilhørte i adelen, blot ved at aflæse klædedragtens signaler. Efterfølgende blev der sidenhen i 1780'erne udstedt flere forordninger, men disse er ikke inkluderet i dette speciale, da de ikke anses for at være relevante for problemstillingen.

5.4 Kvinders indflydelse, magt og iscenesættelse i 1700-tallet

Ifølge museumsinspektør ved Museum Sønderjylland Mikkel Leth Jespersen og lektor ved Århus Universitet Nina Koefoed havde kvinder ikke de samme muligheder for indflydelse som mændene i 1700-tallet, da samfundet i denne periode var stærkt patriarkalsk orienteret. Det betød bl.a., at det var mændene, som fik alle de centrale embeder og poster samt den dertilhørende magt og indflydelse. Til gengæld var det dog ikke kun indenfor det huslige, at kvinderne kunne gøre deres indflydelse gældende. Jespersen og Koefoed opstiller fire områder, hvor det var muligt for kvinderne at gøre særlig figur: det formelle statslige system, de sociale netværk, den økonomiske magt og den visuelle iscenesættelse.[48]
Indenfor det formelle statslige system var det særligt rollen eller rettere sagt embedet som dronning, der var den mest indflydelsesrige post, en kvinde kunne besidde. Som dronning var man ikke blot hustru til kongen, men man havde også en central og vigtig plads i det offentlige liv. Eksempelvis var der enkelte dronninger, der ifølge historiker Grethe Jensen opnåede decideret politisk indflydelse, selvom deres rækkevidde kan være svær at påvise.[49]
I de sociale netværk spillede kvinderne en helt særlig og central rolle, og her kunne de virkelig markere sig og gøre deres indflydelse gældende. De var vigtige brikker i spillet om magt og indflydelse, selvfølgelig på deres mænds vegne. Der var et stort fokus på personlige alliancer og tværgående forbindelser, særligt efter de om rokeringer der fandt sted i samfundet, omtalt tidligere i dette kapitel.[50]
Ifølge Jespersen og Koefoed var det kun sjældent, at man dengang blev skilt. Man anså nemlig ægteskabet som den største alliance mellem to familier – to slægter – der begge så mulighed for sociale og politiske fordele via ægteskabet. Herigennem fik døtrene også en

[47] Dalgaard, 2015, s. 31-33
[48] Jespersen & Koefoed, 2010, s. 6
[49] Jensen, 2004, s. 9-12
[50] Jespersen & Koefoed, 2010, s. 10

vigtig rolle, da de gennem deres ægteskaber kunne hjælpe deres egen familie frem ved at etablere fordelagtige sociale relationer. Jespersen og Koefoed argumenterer for, at kvinderne dengang dermed altså kunne opnå en særligt magtfuld position som etableringsled såvel som den ansvarlige for sikringen af familiens elitære status.[51] Et andet vigtigt element at nævne, når man diskuterer kvindernes muligheder for magt og indflydelse, er salonerne, som begyndte at gøre deres entré i 1700-tallet. De gik fra at være sociale sammenkomster til deciderede saloner, der fandt sted i både adelige og borgerlige hjem. Her blev der diskuteret alt fra politiske til kulturelle spørgsmål. Værtinderne fik via deres værtskab en helt særlig rolle og mulighed for at udøve deres indflydelse på personer, der evt. selv besad en betydelig, indflydelsesrig position i samfundet. Ifølge Jespersen og Koefoed fik kvinderne herved altså mulighed for at påvirke samfundsudviklingerne bl.a. i politiske og kulturelle henseender.[52]
Når det kom til økonomiske anliggender, varierede kvindernes økonomiske muligheder, alt efter hvilken plads de gennem deres far eller mand besad i det sociale hierarki. Forventeligt fandt man dronningerne øverst i hierarkiet, da disse oftest besad betragtelige økonomiske midler. Særligt for dronningerne var, at de efter ægteskabets indgåelse stadig havde adgang deres egne økonomiske midler, hvis beløb var blevet aftalt på forhånd samtidig med ægteskabskontrakten. Adelige kvinder kunne godt eje godser, og ligeledes var det som regel op til kvinderne at administrere forvaltningen af godserne, når deres mænd eksempelvis var draget i krig. Skulle manden ske at dø i krig eller af naturlige årsager, kunne kvinden som enke godt fortsætte som godsejer, nogle gik endda hen og blev decideret magtfulde. Kvinder, der tilhørte de noget lavere sociale lag, havde ikke helt samme muligheder som de førnævnte kvinder. Når disse kvinder for eksempel arvede, var det op til deres ægtemand, hvor meget de skulle have lov til selv at disponere over.[53]
Det sidste område, hvor kvinderne dengang kunne udøve deres indflydelse og gøre denne gældende var igennem deres iscenesættelse. Som det efterhånden er blevet fastslået i dette speciale, var det alfa og omega at sikre sig, at alle andre vidste, præcis hvilken status man besad i hierarkiet såvel som ens økonomiske situation. Jo rigere man var, og højere status man havde, des vigtigere var det at gøre andre opmærksom herpå. Som det også er nævnt tidligere, handlede det nemlig om at bruge iscenesættelsen af sig selv og ens status til at fremme ens omdømme og ære, hvilket på længere sigt kunne påvirke ens fremgang, både socialt og

[51] Jespersen & Koefoed, 2010, s. 12
[52] Ibid. s. 14
[53] Ibid. s. 14-15

økonomisk. Den visuelle del af iscenesættelsen af kvinderne og deres familie var yderst vigtig i forhold til udviklingen af de sociale netværk nævnt ovenfor.[54]

Forsker ved Nationalmuseet Birgitte Bøggild Johannsen nævner, at dronningerne i mange tilfælde kunne spille en større rolle i forhold til iscenesættelsen af erindringen, både på andres og egne veje. Dette kom til udtryk igennem ritualer og ceremonier i forbindelse med begravelser. Iscenesættelsen var vigtig for at sikre den rette erindring.[55] Johannsen vurderer, at der hovedsageligt er to områder ud over de førnævnte begravelser, hvor dronningerne virkelig kunne iscenesætte deres magtstatus og identitet, nemlig deres bryllup og deres kroning. Brylluppet blev som nævnt set som en etablering af en politisk alliance mellem to slægter, og det var en demonstration af magt og pragt såvel som familiens økonomiske ressourcer. Johannsen fremhæver dog dronningernes kroning som værende af endnu større vigtighed i forhold til at demonstrere og definere deres magtstatus. Johannsen forklarer dette med følgende: "Ved denne lejlighed modtog hun – på linje med kongen – den guddommelige indvielse til og sanktion af sit embede, ligesom hendes opgaver og pligter præciseredes".[56]

Som tidligere nævnt var portrætmaleriet også en helt essentiel del af dronningernes iscenesættelse i 1700-tallet.

Det var vigtigt, at man kunne aflæse modellens plads i samfundet og dets hierarki, hvorfor det var vigtigt, at portrætterne blev iscenesat med diverse fyrstelige symboler, der kunne indikere modellens retmæssige plads og stand.[57]

Hvis vi kigger på de tre dronninger anvendt i dette speciale, Louise, Anna Sophie og Sophie Magdalene, i relation til det vi lige har gennemgået, mener lektor ved Syddansk Universitet Michael Bregnsbo, at Dronning Louise (af Mecklenburg-Güstrow, 1667-1721), der blev gift med Frederik IV i 1695, skulle have haft en kedelig personlighed, der gjorde hende tilnærmelsesvis ubetydelig og uden udadvendte interesser. Hun led selvfølgelig under en uinteresseret ægtemand, der offentligt begik utroskab. Derfor søgte hun tilsyneladende tilflugt i religionen pietismen. Bregnsbo finder intet bevis for, at hun skulle have udført nogen form for socialt arbejde, i stedet skulle hun snarere have ført en skyggetilværelse som den vragede og tilsidesatte dronning. Ifølge Bregnsbo gjorde hendes personlighed, at hun på det nærmeste

[54] Jespersen & Koefoed, 2010, s. 17
[55] Johannsen, 2007, s. 182
[56] Ibid. s. 184
[57] Heiberg, 2004, s. 189

var decideret ubetydelig og kunne ikke have udøvet nogen form for politisk indflydelse, ej heller på selve hoffet.[58]

Dronning Anna Sophie (Reventlow, 1693-1743) var ulig de andre dronninger ikke af fyrstelig byrd, men var *blot* adelig og kom fra en af de mest velhavende adelsfamilier, der lå højt i hierarkiet. Anna Sophie var dog langt fra populær, da det vakte særlig forargelse og splid blandt kongefamilien, da hun og kong Frederik IV giftede sig, kort tid efter den tidligere dronning Louise døde i 1721. Inden det havde de dog allerede været gift, til venstre hånd, siden 1712. Efter Frederik IV's død i 1730 blev Anna Sophie sendt tilbage til Clausholm, hvor hun kom fra, af Christian VI, som på ingen måde brød sig om hende. Her fandt hun, ligesom dronning Louise før hende, trøst i pietisme.
Bregnsbo mener, at Anna Sophie opnåede en vis politisk indflydelse på baggrund af det særlige og kærlige forhold, hun og kong Frederik IV havde. Anna Sophie formåede altså at kravle helt til tops og bestred det højeste embede muligt for en kvinde – dronningeembedet. Gennem hende var det også muligt for hendes familie og slægtninge at opnå politisk magt og indflydelse.[59]

Dronning Sophie Magdalene (af Brandenburg-Kulmbach, 1700-1770) blev gift med den senere kong Christian VI i 1721, og deres ægteskab skulle efter sigende have været usædvanligt harmonisk. Sophie Magdalenes personlighed derimod, og ligeså Christian VI's, skulle have været sky, kejtet og indadvendt. Derudover var ingen af dem glade for at gøre offentlig figur. Til gengæld gik de begge meget op i iscenesættelsen af deres kongelige værdighed, hvilket bl.a. kom til udtryk gennem Sophie Magdalenes krav om en ny dronningekrone (se bilag 5).[60] Det formodes, at hun nægtede at bære den samme krone, som den tidligere dronning Anna Sophie havde båret, men dette kan ikke siges med sikkerhed. En anden mulighed er, at Sophie Magdalene ønskede at iscenesætte sin egen herkomst, hvilken var af fyrstelig æt, til forskel for Anna Sophie, som blot var af adelig herkomst. Dette kan også have været særligt vigtig for hende at understrege, eftersom Anna Sophie kom fra en familie, der var betragteligt rigere end Sophie Magdalene, som kom fra en familie med mere beskedne økonomiske ressourcer. Sophie Magdalene og Christian VI blev begge meget inspireret af pietismen og dens moralregulering af samfundet. Derfor traf de også de særligt upopulære beslutninger om at afspærre slotspladsen med jernkæder, afskaffe hoffesterne og

[58] Bregnsbo, 2002, s. 17-18
[59] Ibid. s. 18-21
[60] Ibid. s. 21

lukke teatrene. På trods af disse tiltag havde de ry for selv af være ødsle med deres forbrug og byggeri af diverse slotte, hvilket vakte en del forargelse, eftersom samfundet befandt sig i en økonomisk krisetid. Ligesom Anna Sophie havde Sophie Magdalene formået at gøre et godt parti og gifte sig til det højeste embede for en kvinde på dette tidspunkt. Ligesom Anna Sophie forsøgte hun også at berige sine slægtninge med indflydelse og magt i hierarkiet.[61] Bregnsbo mener ikke, at Sophie Magdalene skulle have udøvet nogen større politisk indflydelse, mens Christian VI levede, hvilket han ser som et udtryk for deres harmoniske ægteskab. Derimod træder hun mere i karakter i enkestanden, hvor hun efter sigende skulle have spillet en større rolle i faldet af A.G. Moltke. Det skal også nævnes, at Sophie Magdalene grundlagde den kronjuvelsamling, som vi kender i dag, da hun i sit testamente testamenterede alle sine smykker til brug for de kvinder, der senere måtte følge hende i embedet som siddende dronning.[62]

5.5 1700-tallets skønhedsideal

Allerede i det tidlige 1700-tal fandtes der en form for konsensus omkring idealet for skønhed. Denne var med til at præge folks opfattelse af menneskets udseende, om end med plads til visse afvigelser fra eller modsætninger til normen. Som oftest handlede idealet om en vis fysisk symmetri, men lige så meget om at man udstrålede en vis værdighed og forståelse for etikette samt smag – altså en blanding af attributter, som man er født med, og nogle, som man tilegner sig.[63] Der findes flere litterære kilder fra 1700-tallet, som uddyber og kommenterer på emnet. En af disse er en roman skrevet af Antoine Le Camus: *Abdeker: or The Art of Preserving Beauty* (1754).

Her klarlægger han, hvordan den ultimative skønhed ser ud – ifølge ham selv. For ham handler det ikke alene om til at tilfredsstille synssansen, men lige så meget de andre sanser. En kvinde skulle for at leve op til skønhedsidealet ifølge ham både være smuk at se på, hvilket bl.a. indebar en fysisk symmetri og rene farver; hun skulle føles rar at røre ved; hun skulle dufte behageligt; og sidst, men ikke mindst skulle hun have nogle behagelige lyde, eksempelvis når hun spiste og snakkede. Ifølge Le Camus var det vigtigt, at kvinderne havde en elegant opførsel, og at denne kom til udtryk gennem en elegant krop, især hvis man ønskede at iscenesætte sig selv som en socialt anerkendt skønhed. Ifølge Camus var dette af

[61] Bregnsbo, 2002, s. 22
[62] Ibid. s. 23
[63] Ribeiro, 2011, s. 144

den største betydning, eftersom kvindernes rolle i samfundet var af en mere synlig karakter frem for aktiv. Det er også i denne forbindelse, at man i løbet af 1700-tallet begynder at se fremkomsten af deciderede manualer eller det, der tilsvarer nutidens fitness-magasiner, som fokuserede på både kost og motion i et forsøg på at fremme skønhedsidealet om den perfekte kvindekrop.[64]

En anden litterær kilde til synet på skønhedsidealet i 1700-tallet finder man i *Delights for the Ingenious* (1711), som er en form for magasin med en samling af digte, kortere historier samt et afsnit for spørgsmål og svar, hvoraf et af spørgsmålene lyder på: "Hvordan ser den ultimative skønhed ud?"

Svaret på dette er er opremsning af 26 punkter, der i nøje detaljer beskriver det kvindelige skønhedsideal. Hun skal være ung; hverken være for stor eller for lille af statur; hun må hverken være for tynd eller for tyk; der skal være symmetri i hendes proportioner og kropsdele; hun skal have langt lyst og fint hår; hun skal have en fin og glat hud; hun skal have et ovalt ansigt; hun skal have en lige pande; hun må ikke have hule tindinger; hun skal have to lige øjenbryn; hun skal have blå øjne; hun skal have en lang næse; hun skal have runde kinder – gerne med smilehuller; hun skal have en graciøs latter; hun skal have to røde læber; hun skal have en lille mund; hun skal have hvide tænder; hun skal have en rund og kødfuld hage; hendes ører skal være små og sidde ordentlig fast på hovedet; hun skal have en elfenbensfarvet hals; hun skal have en barm af alabast; hun skal have en helt hvid og lang hånd; og hun skal have perlefarvede og ovale negle.

Sidst, men ikke mindst skal hun have en behagelig ånde, en behagelig stemme, en fri og ubesværet gestikuleren samt en fin og ydmyg gang. Til sidst anerkender forfatteren til denne liste dog, at det synes umuligt at finde en kvinde, der kan leve op til samtlige krav.[65]

[64] Ribeiro, 2011, s. 150-152
[65] Ibid. s. 152

6. Pietismens historie og indflydelse i 1700-tallet

Ifølge lektor på Århus Universitet Carsten Bach-Nielsen opstod pietismen som en konsekvens af uenighederne angående fromhed, undervisning og det kirkelige liv indenfor den lutherske ortodoksi efter Trediveårskrigen. Baggrunden for disse uenigheder var den splittelse, flere teologer mente, der var mellem holdningen om, at teologien var et absolut videnskabeligt system, og holdningen om den enkelte persons fromhed. Løsningen på disse uenigheder blev pietismen, der lagde stor vægt på et fromt liv og en helliggørelse af det enkelte individ såvel som kollektivet. Gennem pietismen var det altså meningen, at man skulle opleve kristendommens sandheder som en levende og oplevet erfaring, der af sig selv ville vokse og gro i det indre menneske.[66]

Pietismen oplevede stor indflydelse i de nordeuropæiske lande, herunder Danmark, i den første halvdel af 1700-tallet. I Danmark blev pietismens betydning for samfundet særligt kædet sammen med Christian VI's regeringsperiode (1730-1746), da både han og dronning Sophie Magdalene oftest huskes for deres engagement i den pietistiske trosretning.[67] Philipp Jacob Spener anses som pietismens grundlægger, og efter hans død i 1705 (født 1634), opstod der flere vækkelsesbevægelser indenfor pietismen. En af disse var den hallensiske pietisme, som blev grundlagt af den tyske August Hermann Francke (1663-1727).

Navnet hallensisk pietisme kom af, at Francke efter sin omvendelse blev præst i byen Halle på opfordring af Spener. En af de ting, som lå Francke mest på sinde, var undervisning, og derfor var han med til at oprette flere skoler, der skulle varetage pietismens interesser derigennem. Det var vigtigt for Francke, at de studerende blev skolet efter *praxis pietatis*, og at den bibelske teologi var i højsæde frem for den mere dogmatiske.

Pointen var at fremme en filosofisk grundet teologi samt styrke den praktiske teologi, mens den såkaldte stridsteologi skulle holdes på et minimum. Særligt på det pædagogiske felt havde Francke en stor indflydelse. Han gik meget op i, at eleverne fik motion, og i at behandle børnene som børn og ikke blot som voksne under udarbejdelse. Dette betød ikke nødvendigvis "fri leg", men en vis pædagogisk styring deraf, således at man opnåede børn, der som voksne ikke var egoistiske, men i stedet udadvendte og tjenesteivrige. Francke mente nemlig, at det vigtigste var, at man i alting handlede til Guds ære og gjorde sig nyttig. Mens arbejde skulle ses som et kald og en pligt, ansås lediggang og dovenskab som noget, der

[66] Bach-Nielsen, 2012, s. 283
[67] Krogh, 1997, s. 61

skulle bekæmpes. Efter Franckes død i 1727 fortsatte den hallensiske retning indenfor pietismen sin udvikling, og herefter vandt særligt én holdning frem, nemlig *adiafora*, der ikke var noget, som det kristne menneske beskæftigede sig med. Dette betød, at dans, spil og teater samt dét at drikke alkohol, blev forbundet med synd. Afholdelsen derfra anså man altså som en slags test af, om den enkelte person i virkeligheden var omvendt eller ej.[68]
Pietismen var meget optaget af de indre værdier, mens den havde tendens til at udvise en form for ligegyldighed overfor den viden, som ikke blev vurderet til at have nogen værdi for troen, hvilket i sidste ende ifølge Bach-Nielsen betød, at den ikke længere kunne leve på de videnskabelige standarder, der vandt frem i takt med oplysningens indtog.[69]

6.1 Pietismens indflydelse på klædedragterne

Op igennem 1700-tallet gennemgår moden en udvikling. Moden stod i begyndelsen på luksuriøse broderede klædedragter og pudrede parykker for elitens kvinder og mænd, ser man mod slutningen af århundredet, hvordan denne tendens er på retur. De tidligere voluminøse klædedragter blev udskiftet med nogle mere simple dragter til kvinderne og mørkere dragter til mændene. Dette symboliserede den holdningsændring, der skete, til, hvad luksus var og ansås for. Derudover lagde man ikke længere så megen symbolsk vægt på det tidligere faktum, at man gennem sin klædedragt skulle udstråle, at man ikke behøvede at arbejde.[70]
Hvilken betydning havde pietismen så for denne udvikling?
Siden Louis XIV's (1638-1715) pragt- og glansfulde hof blev dette anset som idealet, som resten af Europas hoffer "skulle" leve op til. Denne pragt gik hen og blev til en magt, et politisk udtryk for magt, hvorigennem man signalerede social stand og hierarki. Som det fremgik af kapitel 5, hørte der til hver sociale stand en "dress-code", og der var love om, hvem der måtte bære hvad, men på trods af dette blev disse forordninger betydeligt ignoreret. Hen imod slutningen af 1700-tallet skete der som sagt en ændring i samfundet i forhold til klædedragtens funktion og magt, hvor denne førnævnte pragt ikke længere symboliserede den samme magt. Dette kan formodentligt tilskrives den interesse, med hvilken folk begyndte at orientere sig mod puritanismen (England) og pietismen (Tyskland samt Skandinavien) tidligere i århundredet. Ens for begge trosretninger var, at de begge bl.a. gik op i at være "sande" kristne, hvilket blandt andet blev reflekteret i en ærbar, dydig og anstændig

[68] Bach-Nielsen, 2012, s. 283 og 285-288
[69] Ibid. s. 315
[70] Engelhardt, 2014, s. 225

klædedragt.[71] Hvor det altså i begyndelsen af 1700-tallet havde været nærmest forventeligt, at man omgav sig med overdådig luksus, blev denne luksus hen mod slutningen af 1700-tallet mere ilde set, og der blev nu sat en dyd i at leve mere tilbageholdende.
Som det blev kort nævnt i introduktionen til dette kapitel, satte man i pietisme især en dyd i ikke at spise og drikke i overflod, og forfængelighed samt dét at tilstræbe besiddelser etc. blev fordømt. Sande kristne skulle forsage prangende og pralende opførsel og søge at være ydmyge. Som det også blev nævnt, havde Francke mange meninger om, hvad det ville sige at være en rigtig kristen, og skrev en masse om emnet.
Vedrørende klædedragter havde han også nogle skarpe holdninger. Særligt det at bruge dem til at fremhæve sig selv på den ene eller anden måde så han som noget negativt og ikke noget, som fortjente respekt.[72] Der er altså tale om store kontraster imellem tidligere måder at signalere velstand og magt på, og hvad Francke anerkendte som værdig opførsel.
I Danmark-Norge-Slesvig-Holstein-kongeriget indførte Kong Christian VI den hallensiske pietisme som den officielle statsreligion, og i 1736 blev konfirmationen påtvunget. Som forberedelse dertil skulle man gøre brug af Erik Pontoppidans katekismus. Forskellen mellem puritanismen og pietismen var, at puritanismen var politisk aktiv og gik imod enevælden, mens pietismen var mere kulturelt orienteret.
Særligt luksus var et omdiskuteret emne. Der blev både diskuteret de økonomiske og moralske konsekvenser, som moden og luksus førte med sig. De økonomiske konsekvenser mentes at være skyld i statens manglende indtægter, mens de moralske konsekvenser mentes at være katastrofale for de gode dyder og manerer. Denne kritik var generelt mest rettet mod importerede varer. Både puritanismen og pietismen havde deres storhedstid i den første halvdel af 1700-tallet og svandt derefter langsomt ind, som nye ideer tog fat. Nogle ideer forblev dog, om end i en mere verdslig fortolkning.[73]

[71] Engelhardt, 2014, s. 225-228 og 230
[72] Ibid. s. 230
[73] Ibid. s. 231-232 og 236

7. Klædedragten

En af konsekvenserne af enevældes rangsystem, som blev nævnt i kapitel 5, var, at de tidligere tydelige stand-markører blev sværere at skelne imellem. Dog kunne man fortsat igennem andre markører såsom klædedragten fastslå, hvilken social plads man tilhørte i hierarkiet bl.a. på baggrund af de materielle symboler, klædedragten indeholdt. Der herskede tillige den tankegang, at kun de fineste samfundsklasser havde lov til at pynte sig, hvilket hænger godt sammen med elitens hang til og interesse for mode i denne periode. Klædedragten fungerede som sagt nemlig som symbol på ens sociale status. Man gik meget op i at adskille sig fra de, der var lavere stillet end én selv, og dermed kunne klædedragten også markere, hvor i hierarkiet man hørte til.[74]

Gennem sin klædedragt viste man ikke blot sin sociale status, men absolut også sin økonomiske formåen. Som jeg også var kort inde på i kapitel 3, blev klædedragten brugt som et kommunikationsværktøj. Ligestillede folk kunne genkende andre fra deres egen klasse alene på klædedragten, mens folk fra lavere klasser kunne se, at de her havde med en person at gøre, som tilhørte en højerestående klasse end dem selv.[75] En vigtig komponent af den samlede klædedragt som en enhed var parykken. Den var en lige så stor del af den symbolske magt, som klædedragten indeholdte, som selve kjoledelen af klædedragten. Allerede fra slutningen af 1600-tallet var parykken så bestandig en del af den samlede klædedragt, at ingen anstændig person ville vise sig offentligt uden én. Ifølge Peter Henningsen var det dog kun de honnette folk, der bar paryk, mens bl.a. bønderne måtte nøjes med deres eget naturlige hår.[76]

7.1 Design og mode

I den første del af 1700-tallet var det især den franske mode, der dominerede de europæiske hoffer. Den franske mode stammede fra Versailles ved Ludvig 14.s hof og satte standarden for alle andre hoffer.[77] Sidenhen vandt den engelske stil dog mere og mere frem i takt med de udviklinger, der skete i samfundet på et europæisk plan. Frankrig overgav dog ikke bare sådan sin magt som toneangivende indenfor moden til England. Man kan snarere sige, at

[74] Henningsen, 2006, s. 334
[75] Ibid. s. 336-337
[76] Ibid. s. 342
[77] Andersen, 1977, s. 11

udviklingerne betød, at den franske mode vedblev at være dominerede, når det gjaldt fest- og hofdragter, mens den engelske og mere simple mode vandt indpas i den daglige klædedragt.[78] I det følgende vil jeg beskrive nogle af de typer klædedragter, der blev anvendt i den afgrænsede periode, dette speciale arbejder ud fra. De anvendte klædedragtstermer er adopteret fra tidligere museumsinspektør ved Nationalmuseet Ellen Andersens bog *Moden i 1700-årene.*

I de første årtier af 1700-tallet fandtes der fire hovedtyper af klædedragter: 1) *klædning* (denne ændrer sig med tiden og bliver sidenhen kaldet en *manteau*), 2) *fourreau* (liv og skørt), 3) *robe de cour*, 4) *kofte og skørt*.[79] Den tidlige klædning fandt sin begyndelse allerede i anden halvdel af 1600-tallet. I begyndelse var manteauen blot en del af den samlede klædning, der ellers bestod af tre skørter. Manteauen (en overdel) blev på dette tidspunkt fæstnet omkring livet og løftet op bagpå. Sidenhen blev denne del syet sammen med selvet livet og åbnet foran, sådan at man kunne se det næste lag af skørter. Manteauen blev nu en selvstændig betegnelse for en klædedragt, der bestod af en åben overkjole, som man iførte sig som man ville med en jakke, over et skørt.

Livet i sådan en klædedragt var stærkt afstivet, og man kunne enten lukke den fortil, hvor dette blev skjult under en smække, eller mere synligt med bl.a. nåle, hægter eller snøring. Bagfra havde klædedragten brede nedsyede læg i livet, som mundede ud i et slæb. Den havde halvlange ærmer med læg og opslag, og derudover brugte kvinderne det, man kaldte *andraskanter*; det, der senere udviklede sig til *engageants*. Disse var flæser af enten knipling, broderi eller evt. fint hvidt stof, der blev sat ind inder ærmeopslagene. Slæbet kunne enten hænge glat ned i sin fulde længde, eller det kunne blive fæstnet, hvilket blev kaldt en *opstukket klædning*. Denne opstikkelse kunne enten være fæstnet symmetrisk bagpå eller være fæstnet skævt henover den ene hofte.[80] Et eksempel på denne klædedragt kan ses i bilag 11. Klædedragten *opstukket klædning* var i Danmark højeste mode omkring 1720'erne, men blev stadig anvendt helt op i 1740'erne.

Klædedragten *fourreau* eller liv og skørt, som den også kaldes, bestod af et meget stramt liv, der blev lukket bagtil. Ærmerne, livet og selve skørtet var alle i samme farve og stof. Denne klædedragt har været meget anvendt, hvilket også fremgår af antallet af fourreau klædedragter i dette speciales bilag (bilag 7,8, 10 og 12).

[78] Andersen, 1977, s. 50
[79] Ibid. s. 16
[80] Ibid. s. 16

Klædedragten *robe de cour* (nogle gange kaldet *grand corps*) ligner meget fourreauen, og den eneste reelle forskel ligger i ærmerne. Robe de cour havde små ærmestropper i samme farve som resten af klædedragten, men de egentlige ærmer bestod af adskillige rækker af kniplingsflæser. Derudover var udringningen så dyb, at ærmestropperne forhindrede kvinderne i at løfte armene. Til robe de cour-klædedragten hørte oftest en stor garniture af smykker, der skulle syes på livet, men generelt set var det kutyme, at man bar mange smykker sammen med denne klædedragt. Robe de cour kunne godt have et decideret hofslæb, der enten blev hæftet fast rundt om livet eller blev fæstnet ved skulderen. Robe de cour blev anset som den fineste ceremonielle galladragt, og den blev kun brugt ved hoffet.
Kofte og skørt-klædedragten var af en mere uformel karakter og blev bl.a. brugt til jagt og ridning. Denne klædedragt var dog ikke kun forbeholdt eliten, men blev også båret af de mere jævne kvinder.[81] Eftersom denne klædedragt ikke er repræsenteret på nogle af de portrætter som bliver anvendt i specialet, vil jeg ikke gå mere i dybden med denne klædedragt.

Fra omkring 1730'erne ser vi, at nogle af klædedragterne begyndte at ændre sig, og enkelte nye kom til. Manteauen blev stadig anvendt, dog mest blandt de borgerlige kredse. Dens udseende ændrede i mindre omfang karakter: Den bibeholdte den åbne overkjole og skørt, men bl.a. slæbet forsvandt, og de læg (watteau-læg), som før var syet ind i livet, blev løsnet og flød i stedet lige ned i skørtet. Derudover var der nu tre forskellige ærmer dertil: 1) halvlange ærmer med albuesøm og engageants, som også gik under navnet *manches pagode*, 2) halvlange ærmer med albuesøm med en tætsiddende ruche, der gjorde, at den sad stramt omkring albuen, hvilket formodentligt kaldes romantiske ærmer, og 3) lange og snævre ærmer med albuesøm, der nogle gange havde et puffet overærme og ofte opslag omkring håndleddet, som også gik under navnet *persiske ærmer*.[82] Klædedragten *robe de cour* fortsatte som galladragt og ændrede ikke mærkbart udseende. Klædedragten *fourreau* eller *liv og skørt* udviklede sig til en *rund kjole*, også kaldet *engelsk kjole*, *snørekjole* eller *robe de ronde*. Ændringerne lå i, at klædedragten nu af og til blev lukket fortil med enten snører, hægter eller nåle. En sjælden gang brugte man smækker. Selve skørtet var som regel arrangeret i læg eller rynket og kun sjældent udsmykket.[83]
Et vigtigt element for klædedragtens udtryk og udseende var bærerens *undertøj*. Termen *undertøj* er i moderne forstand ukorrekt at bruge, eftersom man dengang ikke brugte undertøj,

[81] Andersen, 1977, s. 20-21
[82] Ibid. s. 54
[83] Ibid. s. 57

som vi kender det i dag. I stedet skal termen forstås mere bogstaveligt talt som det tøj, man havde på under klædedragten.

Datidens undertøj bestod af en *særk,* et *snøreliv,* et *underskørt* samt et *fiskebenskørt*. *Særken* var lavet af hvidt lærred, og nogle havde fine kniplingsærmer, som alt efter klædedragten var synlige under ærmet. Over *særken* bar man underskørtet, der om vinteren kunne være foret med skind for at holde på varmen. *Snørelivet* var en essentiel del af den samlede klædedragts udseende sammen med fiskebensskørtet. Jo bredere et skørt, des smallere en talje. Man benyttede to forskellige typer af snøreliv: 1) et fransk, som blev snøret bagtil, og 2) et engelsk, som blev snøret fortil. Pointen med et snøreliv var at give bæreren en så smal talje som muligt samt at gøre denne så højbarmet som muligt. *Fiskebensskørtet* var et underskørt typisk lavet af groft lærred, som blev trukket stramt udover nogle range af fiskeben. Formen på disse skørter var i begyndelsen klokkeformet, men ændrede sig meget flere gange i løbet af 1700-tallet.[84] Det klokkeformede skørt forblev populært helt op igennem 1740'erne, og herefter begyndte det at ændre form. Det blev fladere både foran og bagpå og nåede sit højdepunkt rent omfangsmæssigt omkring 1760'erne, det er også kendt under navnet *pannier à coudes*. Et alternativ til det klokkeformede *fiskebensskørtet* og *pannier à coudes* var *pocher*. *Pocher* var en slags trommeformede puder, som man bandt på rundt om hofterne. Disse var også lavet af fiskeben, hvor man spændte et stramt stykke stof udover. Ofte lavede man lommer inden i *pocherne*.[85]

Når ovenstående er fremlagt, og alle de forskellige typer klædedragter, der blev anvendt i denne periode, er gennemgået, skal man selvfølgelig huske på, at moden ikke var mere firkantet, end at der selvfølgelig var plads til personlig kreativitet og ideer, når det kom til udformningen af klædedragternes udseende. Det kan nemt lyde, som om dragterne kun kunne se ud på én bestemt måde, og at alle hørte til i én bestemt gruppe, men således har det ikke været. Der vil være nogle af klædedragterne i bilagene. som falder mere eller mindre udenfor kategori. og dette skal blot ses som et udtryk for bærerens personlighed.

7.2 Farver og stoffer

Det var ikke blot selve designet på klædedragterne, som var fransk; selve materialet, som klædedragterne blev syet i, stammede oftest også fra Frankrig. Selvom silkestofferne

[84] Andersen, 1977, s. 29-32
[85] Andersen, 1977, s. 72

oprindeligt kom fra Asien, var den franske silkeindustri suverænt markedsdominerende, og det var svært for den danske produktion at leve op til samme standard. Dette havde den effekt, at importen deraf steg voldsomt, hvilket afledte de tidligere nævnte forordninger på luksusvarer og import heraf. Ensfarvede klædedragter var meget benyttede især i hjemmene, men takket være Isaac Newton blev det muligt at sammensætte farver og lave halvtoner samt afskygninger. Dette betød på det nærmeste en revolution af klædedragterne, som nu bød på uanede muligheder af farvekombinationer.[86]

Tiden inden 1700-tallet var rent farvemæssigt domineret af de mørkere, dybe og kontrastfyldte farver såsom, brun, lilla og højrød. I stedet så man en fremkomst af lettere, lysere og såkaldt pastelfarver som blå, lyserød, gul og grå. Disse tendenser var dog mest udbredt blandt de øverste samfundslag, mens enkelte lande som Spanien og Italien forblev trofaste mod de mørkere farver noget længere end andre lande.[87] Hvid var også en populær farve, særligt hos kvinder og ofte brugt ved især kniplinger. Farven grå var tidligere meget brugt i middelalderen, men fik et slags comeback omkring 1730'erne. Dette var ikke den mørke nuance af grå, der ellers var blevet brugt af det arbejdende folk, men i stedet en lys og strålende grå, der også legede med sølvnuancer. Ligesom den grå farve fik nyt liv i 1700-tallet, var det samme tilfældet for den gule farve. Denne gik fra guld- og bronzefarvede nuancer til at blive mere lys og kold.[88]

I 1200- og 1300-tallet blev farven blå en af de mest anvendte og favoriserede farver, hvilket eksemplificeres ved dens konnotation med Jomfru Maria og de royale. Farven blå kom tilmed på højde med farven rød, og sammen dominerede de to farver de næste tre-fire hundrede år. I 1700-tallet begyndte den blå farve dog at vinde mere frem end den røde. Takket være nye metoder for indfarvningen af stoffer og muligheden for at bruge indigo som farvestof, kom der et væld af nye nuancer af den blå farve.[89] De lyseblå farver steg i popularitet blandt de kongelige i løbet af den første halvdel af 1700-tallet, hvorefter adelen fulgte og til sidst borgerskabet i den sidste halvdel af 1700-tallet. Tidligere havde de lyseblå farver ellers tilfaldt folk fra de laveste sociale lag i samfundet, da de tidligere anvendte metoder til at farve stofferne med ikke havde været avancerede nok til at lave en ordentlig farve.[90]

[86] Andersen, 1977, s. 14
[87] Pastoureau, 2009, s. 159
[88] Ibid. s. 159-160
[89] Pastoureau, 2001, s. 123-125
[90] Ibid. s. 134

En af de farver, der var mindst populær i 1700-tallet, var farven grøn. Denne led nemlig under den blå farves favorisering, eftersom det ikke var velanset at mikse de to farver sammen. Derudover blev farven opfattet som alt for ubetydelig og havde desværre den konsekvens, at den om aftenen i lysets skær snarere lignede en beskidt brun end grøn. Desuden blev farven grøn stadig forbundet med uheld, dæmoner og hekse.[91] Hvor den grønne farve dog stadig blev anvendt, forholdt det sig anderledes med farven sort, der på det nærmeste synes helt at forsvinde ud af klædedragterne. Dette varede helt indtil slutningen af 1700-tallet, hvor den særligt i Frankrig fik et helt stort comeback i forbindelse med revolutionen.[92]
Som nævnt blev en stor del af 1700-tallets stoffer produceret i Frankrig. Der fandtes på dette tidspunkt flere forskellige typer af klædedragtsstoffer, men mest relevant for denne opgave er stoftypen silke.
Der findes flere forskellige typer af silkestoffer. Forskellen ligger i måden, de hver især bliver vævet på, hvilket kan resultere i forskellige tykkelser og overflader. En af de mest klassiske typer af silkestoffer er eksempelvis taft, som er mest kendt for sin stivhed, sin knitrende lyd og for at være et levende stykke stof. Desuden har taft været en favorit blandt både adelen og ved hoffet. En anden stoftype, der var populær, var damask (også kaldet *jacquard*), som er mest kendt for at have indvævet et mønster i en anden tone, men i samme farve. Dette minder meget om brokadestoftypen, der også har indvævet et mønster; her er det blot i en anden farve eller evt. med sølv- eller guldtråde.[93]

[91] Pastoureau, 2014, s. 171
[92] Pastoureau, 2009, s. 160
[93] Upubliceret kilder - Silkehuset

8. Analyse

I dette kapitel vil jeg analysere de udvalgte dronningers iscenesættelse af sig selv gennem deres klædedragter, og hvordan dette bliver anskueliggjort via deres portrætter. Iscenesættelsen blev ofte brugt som et værktøj til at markere eller demonstrere ens magt og position, og derfor vil det være naturligt at undersøge, om dette ligeså er at bemærke i dronningernes portrætter. I sammenhæng med dette er det relevant også at se på, hvordan eller om dronningeportrætterne opfylder kriterierne for tidens skønhedsideal omtalt i kapitel 5.5, da dette element også er en vigtig del af den samlede iscenesættelse. Derudover vil jeg kigge på, om det er muligt at afkode nogen samfundsudviklinger i klædedragterne, eksempelvis de religiøse udviklinger indenfor pietismen. Hver dronning får sit eget afsnit, og der vil til slut være en delkonklusion på alle tre anvendte portrætter. Her vil jeg vurdere, om der på baggrund af de tre portrætter samlet set kan konkluderes noget om den enkelte dronnings personlighed (individualitet), samt kommentere på, hvordan dette stemmer overens med andre kilder. Sidst, men ikke mindst vil jeg undersøge, hvilken påvirkning luksusforordningerne havde på dronningernes klædedragter – hvis de overhovedet havde nogen.

8.1 Dronning Louise (af Mecklenburg-Güstrow), 1667-1721

På det første portræt af Louise (bilag 6), ser vi et noget mere utraditionelt dronningeportræt end de efterfølgende typiske paradeportrætter anvendt i specialet. Selvom dette portræt afviger noget fra opsætningen af de efterfølgende portrætter, er det dog stadig et accepteret portræt af dronningen, da det lægger sig op ad en portrætgenre, hvor man kombinerer kvindeportrætter med teater og mytologi. De portrætter, der opstod fra denne kombination, lagde vægt på den erotiske udstråling, hvilket også er tilfældet med Louises portræt. En af de malere, som gjorde meget i denne type portrætter, var Jacob d'Agar, som malede et lignede billede af hertuginden af Portsmouth. Hun signalerer, ligesom Louises portræt, gennem klædedragten og kompositionen en vis erotisk imødekommenhed.[94] Trods de erotiske undertoner skal dette portræt ses som en kærlighedserklæring fra Louise til Frederik IV, som allerede på dette tidspunkt var hende utro. Det er ikke muligt at afgøre præcis, hvilken type klædedragt Louise har på her, men man kan dog godt fastslå, at den er stærkt nedringet og er syet i guldindvævet brokadesilkestof. Selvom vi ikke kan fastslå, hvilken klædedragt Louise

[94] Heiberg, s. 2003, s. 100

har på, er det ikke svært at aflæse hendes iscenesættelse gennem denne som en attråværdig kvinde. Væk er den opstillede parade-iscenesættelse af en dronning til fordel for en vampet og sensuel kvinde, der indbyder sin mand. Pointen her har været at iscenesætte eller rettere understrege hende selv som kvinde fremfor dronning. Selve portrættet er malet i mørke farver, hvilket også er tilfældet for klædedragtens stof, hvis farver muligvis er brun, og hvad der ligner en kobber-/guld-/gul farve. Som vi så i kapitel 7.2, var disse farver mest populære i tiden op til 1700-tallet, hvilket stemmer fint overens med dateringen af portrættet, der er sat til cirka år 1700. I forhold til de opstillede krav for tidens skønhedsideal skal man selvfølgelig huske, at de først blev udfærdiget i 1711. Ikke desto mindre opfylder hun flere af kravene om bl.a. den elfenbensfarvede hud, den fyldige alabastfyldte barm, det ovale hoved, den røde pink mund samt fysisk proportionelle krop.

I kapitel 4 blev det nævnt, hvordan det var vigtigt, at portrætterne lignede den person, de nu engang skulle ligne, men det er ikke utænkeligt, at Louise (og sikkert også mange andre kvinder) havde ønsket at iscenesætte sig selv som indbegrebet af tidens skønhedsideal, hvilket klædedragten også er med til at underbygge. Her tænkes blandt andet på, hvordan klædedragten er med til at forme kvindekroppen efter idealet.

Derudover er hun nærmest svøbt i den traditionelle hermelinskåbe. Der kan skimtes en krone, som højest sandsynlig er kongens krone, eftersom portrættet er en kærlighedserklæring til ham. Hvordan kan man være sikker på, at det er en kærlighedserklæring? Svaret ligger i de opstillede symbolske hjælpemidler. Eksempelvis er kærlighedsguden Amor blevet placeret bag Louise, mens hans bue læner sig op ad kronen. Derudover understreger man også deres hellige forening gennem ægteskabet ved at sætte den lille engel ind ved siden af Amor som en hjælpende hånd. Iscenesættelsen på dette portræt har altså ikke noget med samfundets udviklinger, de religiøse strømninger eller hendes families position at gøre, som vi vil se på de efterfølgende portrætter, snarere tværtimod.

Det er derimod den enkle iscenesættelse af Louises kærlighed til kongen og hendes retmæssige, velsignede plads som hans hustru. På dette tidspunkt har Louise altså endnu ikke opgivet kongen, selvom han var hende utro og med tiden også giftede sig til venstre hånd med andre kvinder.

På det andet portræt af Louise (bilag 7) ser vi hende sidde på en fint udskåret og polstret stol. Portrættet lægger sig op ad de mere traditionelt opstillede dronningeportrætter (parade-portrætter) i den forstand, at der bliver anvendt de forventelige kongelige symbolske

hjælpemidler (omtalt i kapitel 4). I dette tilfælde er der eksempelvis tale om kongekronen i højre side af portrættet, den førnævnte stol, den dramatiske søjlebaggrund (ukendt sted) samt den kongelige hermelinskåbe med guldbroderede kongekroner, der i sig selv skal symbolisere bærerens renhed og værdighed. Hvorvidt Louise rent faktisk har båret kåben, eller om denne er blevet tilføjet af kunstneren for symbolsk effekt, vides ikke.

På dette portræt af Louise (bilag 7), der er dateret til ca. 1720, bærer hun en klædedragt, der er syet som en fourreau, også kaldet liv og skørt, hvilket stemmer meget godt overens med perioden for, hvornår denne klædedragt var på mode. Farven på klædedragten er en blanding af gul og orange, vævet i brokadestil med diverse slyngende motiver, hvoraf nogle er sølvindvævede. De mørke toner i klædedragten synes at pege på, at moden endnu ikke på dette tidspunkt har skiftet fra de mørke og tunge farver til de lettere pastelfarver, som jeg var inde på i kapitel 7.2.

Øverst på brystet af klædedragten bærer hun, hvad der ligner flere diamanter, men højest sandsynlig har det været similisten, samt en enkelt stor dråbeformet perle. Derudover har hun fæstnet, hvad der igen skal ligne nogle store diamanter i håret, såvel som hun har perlekæder snoet om sit hår samt nogle enkle pendeloque-øreringe. Sidst, men ikke mindst har hun på sin venstre arm fæstnet, hvad der ligner en mindre diamantbroche med tre dråbeformede perler. Klædedragten har uden tvivl været kostbar, bl.a. grundet sølvindvævningerne, men udsmykningen af både Louise selv og klædedragten kan virke relativt beskedent i forhold til, hvad vi kommer til at se på senere portrætter.

Kongekronen, som Louise sidder med i venstre hånd, er Christian V's kongekrone (se bilag 5), hvilket udover klædedragten ligeledes kan være med til at afgrænse dateringen af portrættet, der derfor med sikkerhed kan siges at være fremstillet efter 1670. Portrættet spiller, som et værktøj til at cementere Louises position som dronning, på alle de forventede tangenter i iscenesættelsen af en dronning. Hun er udstyret med de symbolske hjælpemidler, som man forventer på et dronningeportræt.

Det mest demonstrative aspekt ved dette portræt er, hvordan Louise er placeret godt og grundigt i sædet på, hvad der kunne være en forløber til Christian VI's tronstol til audiens, hvilket symbolsk set kunne være en demonstration af, at tronen var hendes, og at ingen skulle komme og vælte hende af pinden. Ligeledes har hun et godt greb om kronen. Dette kunne igen symbolisere, hvordan hun ikke har tænkt sig frivilligt at give slip på sin mand. Hendes klædedragt er med på moden og tydeligvis kostbar. Disse hjælpemidler gør det dermed

tydeligt for enhver (samtidig) beskuer at afkode, at dette er et portræt af en dronning eller i det mindste et medlem af kongefamilien. Ifølge både Bregnsbo og Heidberg var Louise ikke nogen munter kvinde og sikkert negativt påvirket af sin mands utroskab. Dette gjorde, at hun begyndte at dyrke religion mere og mere, og særligt her pietismen.[95, 96] Som det blev gennemgået i kapitel 6.1, havde pietismen også indflydelse på klædedragterne, og man mente indenfor pietismen, at det var vigtigt, at man så ærbar ud i en anstændig klædedragt. Ligeledes bød pietismen, at man sænkede niveauet af luksus.

Det synes sikkert at formode, at pietismen har haft en påvirkning på Louises valg af en mere tækkelig klædedragt samt portrætstil denne gang, da Louise på dette portræt har valgt den mere traditionelle paradestil, højst sandsynlig som en konsekvens af, at hun selv blev mere og mere religiøs. Her er klædedragten det essentielle fremfor den mere vovede stil, der blev anvendt på det første portræt (bilag 6). Louises behov for at iscenesætte sig selv som *dronningen* og understregningen deraf som modspil til de andre kvinder i kongens liv bliver cementeret gennem hendes klædedragt. Som vi kunne se i kapitel 5.3, var der på dette tidspunkt visse forordninger, som gjorde, at ikke alle kunne bære netop denne klædedragt. Dermed bliver klædedragten netop et symbol på hendes position som dronning.

Det tredje portræt af Louise (bilag 8) er ligesom det foregående portræt et traditionelt dronningeportræt. Den vigtigste forskel er, at dette portræt er malet posthumt i 1730, altså ni år efter hendes død i 1721. Dette er vigtigt at bemærke, da det betyder, at kunstneren og særligt den, der bestilte portrættet, har haft en særlig intention med portrættet, hvilket får betydning for tolkningen af iscenesættelsen.

Ligesom ved det foregående portræt er Louise her udstyret med de samme traditionelle kongelige symbolske hjælpemidler, som hermelinskåben med guldindvævede kongekroner samt kongekronen på puden. Klædedragten er i samme model som tidligere – en fourreau – dog med den enkle lille detalje, at kjolelivet er blevet kantet med en stribe hermelin. Klædedragten er fulgt med tidens trend indenfor farver, og vi ser her den første klædedragt i en lysegrå tone, selvom portrættet er en anelse mørkt. Fourreauen er syet i et silkebrokadestof med sølvindvævede mønstre af slyngede blomster samt fine engageants, formodentligt også af silke. Denne klædedragt er noget mere juvelbesat end den tidligere, hvilket kan være et udtryk for malerens kunstneriske friheder. Vi ser igen de samme perlekæder snøret om hende hår, og hun har ligeledes også enkle pendeloque-øreringe på dette portræt. Dog bærer hun her endnu

[95] Bregnsbo, 2002, s. 17-18
[96] Heiberg, 2004, s. 62-65

flere juveler end tidligere. Her har hun et diadem i guld med en enkelt dråbeformet perle i håret såvel som en *aigrette* på siden af hovedet. Rundt om overarmen og på selve livstykket er klædedragten tungt besat med, hvad der formodentligt er similisten.
Muligheden for kunstneriske friheder er stor i dette portræt, eftersom det er malet efter Louises død, og siden vi ikke har mulighed for rent faktisk at bekræfte, at denne klædedragt egentlig har eksisteret.
Portrættet er en smule mere statelig i sin komposition end det forrige, i og med at Louise her står ret. Herved kommer klædedragten også helt frem og i centrum på portrættet. Der er også anvendt en overflod af stofmateriale til både hermelinskåben, klædedragtens skørt samt den draperede baggrund. Som det var tilfældet med det foregående portræt, bærer klædedragten på dette portræt også præg af at være en ærbar *dronningeklædedragt* grundet dens uafhængighed af luksusforordningerne. Til forskel fra den tidligere forekommer denne klædedragt noget mere luksuriøs. Altså er de pietistiske strømninger ikke helt så tydelige i dette portræt, som de var i det forrige.
Dette er sandsynligvis, fordi Louise ikke selv er afsenderen på portrættet. Som Bregnsbo og Heiberg understreger, foregik der en rivalisering mellem Louise og den næste dronning Anna Sophie, og derfor er det ikke usandsynligt, at bestilleren af portrættet har ønsket at cementere iscenesættelsen af Louise som den bedre dronning af de to – den retmæssige. Der er skruet lidt op for volumen og det pompøse, dog uden at det bliver ekstravagant. Hvis vi godtager præmissen om, at den person, som bestilte billedet, ønskede at iscenesætte Louise som den legitime dronning – grundet rivaliseringen med Anna Sophie –hvilken rolle spiller klædedragten så i dette, hvis nogen? Det er min vurdering, at klædedragten her bliver brugt til at iscenesætte og understrege Louises position som dronning. Som nævnt tidligere kan man alene på baggrund af luksusforordningerne se, at klædedragten er udført i luksusmaterialer forbeholdt de kongelige. Klædedragten er også med til at fremhæve de af Louises karakteristiske træk, der lever op til de nævnte skønhedsidealer, hvilket igen er med til at understrege hendes position som dronning.

8.1.1 Delkonklusion på Dronning Louise (af Mecklenburg-Güstrow)

Baseret udelukkende på de tre udvalgte portrætter synes Louise ikke at have brugt sin klædedragt som talerør eller kommunikationsværktøj til eksempelvis at promovere pietismen eller andre mærkesager. Hun har klædt sig efter moden og fulgt de normer, der fulgte med

dronningeembedet, såvel som det man forventede sig af en dronning. Det mest opsigtsvækkende er, at hun har valgt at lade sig afbilde nærmest afklædt på det første portræt (bilag 6), men som det blev redegjort for tidligere, var der en pointe med dette, og budskabet var kærlighedserklæringen. Der er umiddelbart ikke den store udvikling i hendes klædedragter, men dette siges med et vis forbehold, eftersom det ikke er muligt at konkludere, hvilken klædedragt der er anvendt i bilag 6, og eftersom klædedragten i bilag 8 er portrætteret efter hendes død og derfor muligvis ikke er en gengivelse af en ægte klædedragt. Indholdet af Louises smykkeskrin kendes ikke, men baseret på de tre udvalgte portrætter har det sandsynligvis ikke været prangende.

Hvorledes hendes pietistiske overbevisning har påvirket dette, kan vi i virkeligheden kun gisne om, men det synes at være en oplagt mulighed. Ligeledes synes det sandsynligt, at denne overbevisning har påvirket hendes valg af klædedragter og disses udformning, både i deres ærbare udtryk, men bestemt også deres tilbageholdenhed i forhold til anvendelsen af ekstravagante luksusgenstande. De begrænsninger, der blev sat op i de nævnte luksusforordninger i kapitel 5.3, synes ikke at kunne spores i de tre portrætter af Louise. Dette er sandsynligvis, fordi Louise gennem sit virke som dronning ikke var underlagt disse. Omvendt kan man derfor netop bekræftet dette, i hvert fald at hun var en del af den kongelige familie, eftersom det var hende tilladt at bære netop disse kostbare klædedragter, de specifikke smykker, og at hun anvendte de kongelige symbolske hjælpemidler som hermelinskåben og kongekronen.

De tre klædedragter er altså en måde for Louise at iscenesætte sin personlighed og historie på. Det første portræt tilkendegiver hendes hengivenhed og kærlighed til sin mand, men i kombination med andre og skrevne kilder, der kan tilkendegive den lidt sørgelige kærlighedshistorie, ved vi, at hendes erklæring ikke blev gengældt. På det andet portræt lever Louises op til det, vi forventer af hende, nemlig det typiske dronningeportræt, hvor hun forsøgte at demonstrere sin position som dronning.

Det sidste portræt siger mest om, hvad hendes efterladte har syntes om hende efter hendes død. Alene dét at de bestilte et portræt, fortæller, at hun var elsket, og måden, hvorpå de valgte at iscenesætte hende, fortæller, at de anså hende som alt andet end ligegyldig, selvom vi i dag måske ikke anser hende for at have været af stor betydning eller særligt bemærkelsesværdig.

8.2 Dronning Anna Sophie, 1693-1743

Det første portræt af Anna Sophie ligner endnu et traditionelt opsat dronningeportræt. Dateringen af portrættet er dog forbundet med en vis usikkerhed, selvom det synes højst sandsynligt, at hun *er* dronning på dette tidspunkt. Der er anvendt enkelte symbolske hjælpemidler såsom hermelinskåben og kongekronen på puden til højre på det draperede bord såvel som den draperede baggrund. Derudover kan man se antydningen af et slot i baggrunden. Typisk plejer man at placere den portrætteredes hjemstavn, hvilket i dette tilfælde ville være Clausholm Slot, men det ligner det ikke i dette tilfælde. Selve klædedragten er en manteau syet i en orange silkebrokade med andraskanter eller det, der bliver til engageants.

Derudover har den en heftigt juvelbesat kant på skørtet såvel som omkring armene og brystsmækken. Derudover synes Anna Sophie ikke selv at bære nogen smykker udover det miniatureportræt af Frederik IV, hun bærer på brystet. Klædedragten er med på moden og tydeligvis kostbar, men ikke ekstravagant. Selvom klædedragten er besat med juveler, har det langt fra taget overhånd. Hvad er så pointen med portrættet?

Anna Sophie har skullet igennem en overgangsperiode, hvor hun gik fra at være adelig til at blive dronning. Klædedragten bliver hermed objektet for en iscenesættelse af Anna Sophies nye magt og position. Som nævnt tidligere var det vigtigt, at samtidens beskuere kunne aflæse eller afkode det budskab, der var indkodet i portrættet, og i dette tilfælde er det så at sige en "queen in the making". Ifølge Heiberg[97] tilhørte Anna Sophie en af de mest indflydelsesrige og velhavende adelsfamilier i Danmark, der dog stadig blot var en adelsfamilie og ikke fyrstelig. Derfor har det været vigtigt at underbygge og legitimere Anna Sophies position som først Frederik IV's hustru til venstre hånd og sidenhen til højre hånd gennem bl.a. hendes klædedragt. Gennem klædedragten har man nemlig kunnet begynde iscenesættelsen af hende som dronning. Hun var heller ikke bundet af de samme restriktioner, som luksusforordningerne bød andre adelige.

På dette portræt (bilag 9) er det ikke til at se, at pietismen skulle have haft nogen særlig indflydelse på klædedragten eller andet, hvilket stemmer fint overens med andre kilder, der heller ikke ser nogen særlig sammenhæng mellem Sophie Amalie og pietismen. I forhold til tiden skønhedsideal har man selvfølgelig også forsøgt at iscenesætte Anna Sophie så ideelt

[97] Heiberg, 2004, s. 65

som muligt, hvilket klædedragten er med til at understrege ved bl.a. at fremhæve den ønskede kropsfigur.

På det andet portræt af Anna Sophie (bilag 10) ser vi endnu en gang et typisk paradeportræt. På dette tidspunkt er Anna Sophie med sikkerhed blevet dronning. Portrættet er smækfyldt med symbolske henvisninger til Frederik IV, bl.a. kongekronen og hermelinskåben, men ikke mindst en buste af formodentligt Frederik IV, der symbolsk er iført laurbærkrans som en slags cæsar. Et andet symbolsk virkemiddel er det fad med blomster, som Anna Sophie står med. Som nævnt tidligere var blomster et symbol på frugtbarhed, og andre kilder bekræfter, at Anna Sophie og Frederik IV ønskede børn, men at disse desværre alle døde som små.[98, 99] Det mest opsigtsvækkende ved dette portræt er ligheden mellem Anna Sophies valg af klædedragt og Louises klædedragt på bilag 7. Ligheden er slående, og man kan kun spekulere over, hvad motivet har været bag en så ens klædedragt. Sandsynligheden for at det kunne være den samme, og at Anna Sophie skulle have arvet den, synes lille. Begge klædedragter er syet i facon som en fourreau af gult/orange silkebrokadestof med sølvindvævede blomstermotiver. Begge klædedragter har et ens lignende brystsmykke øverst på livstykket.
Dog tyder det på, at Louises var lidt større end Anna Sophies, og begge har ligeledes juvelbesat den nederste kant af livstykket. De to klædedragter er rent faktisk så ens i deres udtryk, at det nærmest ikke kan være et tilfælde. Men hvad kan så være årsagen bag Anna Sophies valg om at blive portrætteret i en klædedragt mage til den tidligere dronnings? Muligvis kan hendes motiv bunde i et ønske om at iscenesætte sig selv som værende ligeværdig med Louise. Anna Sophies mangel på popularitet kom af, at der var en stor kærlighed til Louise som dronning i befolkningen, så ved at efterligne hende og hendes klædedragtsvalg kunne hun have haft et ønske om at skabe et billede af sig selv som sammenlignelig med Louise i folkets bevidsthed.
Der er selvfølgelig også den mulighed, at netop dette design var så populært og tilgængeligt, at det ikke har været unormalt dengang, at de to kvinder er endt med tilnærmelsesvis den samme klædedragt. Dette redegør selvfølgelig ikke for ligheden med de påsatte juveler. Lige meget hvilken vej man vender og drejer situationen, synes resultatet mærkværdigt og besynderligt – både hvis det skulle have været et tilfælde, men ligeså hvis det havde været en bevidst handling.

[98] Heiberg, 2004, s. 68
[99] Bregnsbo, 2002, s. 20

Det tredje portræt af Anna Sophie (bilag 11) er det mest grandiose af hendes portrætter, anvendt i specialet. Her bærer hun som forventet en hermelinskåbe, og kongekronen ligger som den skal på en fint guldbroderet pude, denne gang sammen med scepteret, på et draperet bord. Baggrunden er ligeledes draperet, og allerbagerst skuer man en søjlebaggrund. Denne gang har Anna Sophie virkelig slået sig løs i forhold til udformningen af klædedragten. Det er en opstukket klædning, hvor slæbet er fæstnet skævt henover højre hofte. Klædedragten er syet i en dyb blå silkefløjl eller taft. Udskæringen er dybere og bredere end tidligere, hvilket er et udtryk for den skiftende mode.

Klædedragten har opsplittede ærmer, der sidder yderst på skulderen, og under ærmerne sidder der posede hvide ærmer, som højest sandsynligt er en del af den særk, hun har på underneden, hvilket med tiden udvikler sig til engageants. Klædedragtens slæb og den nederste del af underskørtet er heftigt broderet med sølv, og hele klædedragtens overdel og igen den nederste del af skørtet er besat med juveler. På selve smækken i overdelen kan man se Frederik IV's monogram sat i juveler. Dog skønnes det, at ikke alle stenene var diamanter, men snarere similisten. Udover disse bærer hun flere juveler. Hun har i stil med Louise perlekæder flettet i sit hår. Hun bærer et lille diadem, øreringe samt en aigrette. Sidst, men ikke mindst bærer hun armbånd med hhv. Frederik IV's miniatureportræt og navnetræk. På dette portræt er der skruet op for iscenesættelsen af hende som dronning, Frederik IV's dronning. Med pomp og pragt bliver der ikke holdt tilbage.

Klædedragten er uden tvivl den mest kostbare indtil videre, hvilket kunne være en måde for hende at legitimere sit beslag på dronningeembedet såvel som en slags kompensation for sine manglende fyrstelige aner. Den helt store forskel på Louise og Anna Sophie ligger nemlig i deres slægtshistorie. Som født adelig er det ikke usandsynligt, at Anna Sophie har forsøgt at manipulere opfattelsen af sig selv ved at iscenesættelse sig som dronning på dette portræt, har hun forsøgt at lægge afstand til den sociale klasse, hun tidligere tilhørte, og demonstrerede dermed, at hun nu tilhørte en anden.

Hvor klædedragten på de tidligere portrætter har været værdige, har de også været mere underspillede i forhold til denne dragt. Denne gang er der ingen tvivl om, at der er tale om en kvinde, som forsøger at cementere sin plads som kongelig. Der er ingen hint af begrænsning eller om, at luksusforordningerne skulle have haft nogen effekt på hende, men som det også var tilfældet tidligere, kan netop dette bruges som en måde at bekræfte hendes position som kongelig. Anna Sophies klædedragt er også farven blå, om end en mørkeblå.

Som vi så i kapitel 7.2, vandt farven blå meget frem og fik tilmed kongelige konnotationer. Derfor er det nok heller ikke helt tilfældigt, at hendes valg faldt på netop en blå klædedragt, hvormed klædedragten også gennem farvevalget er med til at iscenesætte Anna Sophie som kongelig. En anden detalje, som er værd at bemærke, er, at portrættet er dateret til 1730 uden dog at kunne præcisere hvilken måned.

Dette betyder umiddelbart ikke noget, men når man slår denne detalje sammen med det faktum, at Frederik IV døde i oktober 1730, sætter dette portrættet i et lidt anderledes lys. Vi ved fra andre kilder,[100, 101] at Christian VI ikke var nogen fan af Anna Sophie, men i stedet tog sin mors parti, og at han på trods af at have lovet sin far noget andet brød sine løfter og forviste Anna Sophie til Clausholm.

I retrospekt bliver det derfor muligt at udlede noget mere om portrættet og Anna Sophie derigennem. Louises eftermæles store styrke lå i, at hun var meget vellidt af befolkningen, og at kongens udskejelser gav hende en vis sympati.

Hvis vi accepterer tesen om, at kongen enten lige er død, eller at hans død på anden vis var forventet, kan portrættet dermed ses som et forsøg fra hendes side på at cementere sin ny fundne plads i hierarkiet og ikke mindst legitimere sig selv som Frederik IV's ret- og lovmæssige hustru og dronning, hvilket ses tydeligt gennem de ikke så diskrete hentydninger til Frederik IV på portrættet. Portrættet kan bestemt også ses som en måde for hende at distancere sig selv fra et tidligere blakket ry. I stedet prøver hun at manipulere fortællingen om sig selv som den pligttro og hengivne hustru samt den lydige dronning.

8.2.1 Delkonklusion på Dronning Anna Sophie

Med udgangspunkt i de tre anvendte portrætter bliver det tydeligt, at Anna Sophie i høj grad har anvendt sine klædedragter som et værktøj til iscenesættelsen af sig selv og som en måde at forsøge at kontrollere fortællingen om sig selv, i takt med at tingene har udviklet sig. Her tænkes især på hendes udvikling fra adelig til kongelig.

Det første portræt (bilag 9) var ikke et stærkt dronningeportræt sammenlignet med hendes sidste (bilag 11). Det andet portræt (bilag 10) var bemærkelsesværdig på alle måde som et sammenligningsstykke med Louises.

Her er hun selv blevet kronet dronning og har dermed mulighed for at kunne slå sig løs, som hun gør på det efterfølgende portræt, men alligevel vælger hun en klædedragt, som var så lig

[100] Heiberg, 2004, s. 68
[101] Bregnsbo, 2002, s. 19

Louises, at det kun kan tolkes som et forsøg fra hendes side på at sidestille sig selv med Louise. Af dette kunne man udlede, at der muligvis har været så stor uvilje mod hende, at hun har set sig nødsaget til at forsøge at styre fortællingen om hende ved så at sige at ride med på Louises slipstrøm af popularitet. I det sidste portræt (bilag 11) sættes den sidste brik i hendes iscenesættelse i. Der bliver skruet op for volumen, og iscenesættelsen af hende som dronning er fuldendt. Hendes rejse fra adelig til dronning er med dette portræt blevet fuldbragt. Klædedragten spiller her en særlig stor rolle som det største symbol derpå.
Der er diversitet i hendes anvendelse af klædedragter, og hun får brugt både en manteau, en fourreau og sidst, men ikke mindst en opstukken klædning.
Klædedragterne er ikke blot forskellige i stil, men helt bestemt også i deres valg af stoffer og juveler. Hvor det var muligt med nogle af Louises klædedragter at se bl.a. pietismens indflydelse, er dette ikke tilfældet her. Anna Sophies klædedragter fortæller deres egen tydelige historie, men en privat én af slagsen.
Om Anna Sophies personlighed ved vi ikke så meget. Vi ved dog, at hun og Frederik IV havde et kærligt og hengivet ægteskab, hvilket er at aflæse på samtlige af hendes portrætter.[102, 103] Ligeledes ved vi, at hun kom fra en velstående og indflydelsesrig familie, hvilket muligvis havde den konsekvens, at alle hendes portrætter bar et stigende præg af hendes forsøg på at legitimere sig selv og den plads, hun blev givet af Frederik IV. Luksusforordningerne er som sådan ikke at spore på nogen af klædedragterne, eftersom hun fra begyndelsen har haft lidt andre spilleregler end andre adelige, men som det var tilfældet tidligere, kan det modsatte igen benyttes til at underbygge hendes image som retmæssig dronning på det sidste portræt.

8.3 Dronning Sophie Magdalene, 1700-1770

På det første portræt af Sophie Magdalene (bilag 12) ser vi endnu en gang de traditionelle kongelige symbolske hjælpemidler. Hun er svøbt i en stor hermelinskåbe, der er heftigt broderet med kongekroner i guld. Til venstre på portrættet ser vi tydeligt Christian V's kongekrone med den stensætning, som vi kender i dag (se bilag 5). Bag hende ser vi, hvad der formodentlig er Christian VI's tronstol, som blev brugt til audiens, om end farven på betrækket ikke passer med den, vi kender i dag. Derudover ser vi den typiske draperede

[102] Bregnsbo, 2002, s. 20
[103] Heiberg, 2004, s. 68

baggrund, de majestætiske søjler, samt hvad der ligner et udkig til en have, højest sandsynligt Hirschholm Slot, som ikke længere eksisterer. Klædedragten er syet i stil med en fourreau i et heftigt sølvindvævet gråt silkebrokadestof. Som nævnt i kapitel 7.2 fik farven grå et slags comeback omkring 1730'erne, hvilket stemmer overens med dateringen af portrættet såvel som det af Louise (bilag 8). Klædedragten har nogle fine engageants-ærmer formodentlig lavet af fine kniplinger. Derudover bærer hun en masse juveler, bl.a. pendeloque-øreringe, samt hvad der ligner et stort gulddiadem og en aigrette med dråbeformede diamanter. Udover dette er der også adskillige juveler besat på klædedragten.

Mest bemærkelsesværdig er den orden, som sidder på hendes venstre bryst. Det er hendes egen hoforden, de l'Union Parfaite (bilag 4), der blev stiftet i 1732 af Sophie Magdalene selv som en hyldest til hendes harmoniske ægteskab med Christian VI. Som det blev nævnt i kapitel 5.1, fandtes der udover ridderordenerne ligeledes hofordner, som ulig de andre godt kunne tildeles kvinder. Sophie Magdalene var datter af en markgreve og kom fra et lille og fattigt fyrstedømme, der gik meget op i etikette og prestige, hvilket betød, at de havde et meget stort overforbrug.[104, 105] Denne opvækst synes ifølge de førnævnte kilder at have påvirket Sophie Magdalene og hendes forbrug langt op i voksenalderen. Dette portræt bærer præg af det traditionelle og meget korrekte. Alt hvad man kunne forvente af et sådant portræt er inkluderet. Derudover er Sophie Magdalene svøbt i en enormt kostbar klædedragt, hvis skørt synes at have vokset til enorme proportioner.

Hendes familie havde ikke mange midler at gøre godt med, men derimod vaner, der krævede luksus og ekstravagance. Dette kan man også aflæse på dette portræt, om end ikke i så stor en grad som på det sidste portræt af hende (bilag 14). Vi ved gennem andre kilder, at på grund af sit had til den tidligere dronning Anna Sophie nægtede Sophie Magdalene at bære den samme dronningekrone som hende og fik derfor lavet sin egen, som dog ikke er afbilledet her, såvel som sin egen tronstol, der matchede kongens.[106] Sophie Magdalenes iscenesættelse af sig selv som dronning på dette portræt bærer præg af den stive etikette, som, vi ved, forbindes med hendes personlighed. Det er dog også værd at bemærke, hvordan dette portræt adskiller sig fra eksempelvis det sidste portræt af Anna Sophie (bilag 11). Hvor Anna Sophies portræt var badet i Frederik IV's symboler, er Sophie Magdalenes mere selvstændig. Dette skal forstås sådan, at der selvfølgelig er inkorporeret den forventelige *kongekrone*, men der er flere

[104] Heiberg, 2004, s. 69
[105] Bregnsbo, 2002, s. 21
[106] Heiberg, 2004, s. 69

symbolske virkemidler, som knytter sig udelukkende til hendes egen identitet. Her tænkes der bl.a. på hendes hoforden. Den er et symbol på en selvstændig kvinde, en dronning, som dyrker iscenesættelsen af sig selv, hvilket er med til at underbygge hende som en dronning i sin egen ret såvel som til at cementere hendes plads i hierarkiet – over Anna Sophie.

På det andet portræt af Sophie Magdalene (bilag 13) ser vi de efterhånden velkendte kompositoriske dele af opsætningen af et dronningeportræt: en fint udskåret og forgyldt stol, en draperet baggrund samt en kongekrone i venstre side af baggrunden.

Rundt om hende kan man lige skimte hermelinskåben, som på dette portræt ikke har fået samme opmærksomhed som tidligere. For at være retfærdig skal det dog understreges, at det på dette portræt ikke er tydeligt, at det rent faktisk er kongens krone og ikke hendes egen dronningekrone, men eftersom denne ikke fremkommer på nogen af de andre portrætter heller, synes det at være en sikker formodning.

Eftersom denne krone også er placeret i baggrunden, hænger dette også fint sammen med den tilbøjelighed, som Sophie Magdalene har til at placere sig selv i forgrunden, mens symbolerne på Christian VI fint bliver henvist til baggrunden. Dette så vi også ved det forrige portræt som en måde at selvstændiggøre sig på og som et udtryk for én, der på det nærmeste dyrker iscenesættelsen af sig selv.

På dette umiddelbart stilfærdige portræt møder vi en ny klædedragt. Denne gang anvender Sophie Magdalene en robe de cour, hvilket var den klædedragt, som blev anset som den fineste galladragt. Robe de cour'en minder meget om den tidligere fourreau, men den store forskel ligger i ærmerne. På dette portræt kan man se, hvordan klædedragten er besat med pompøse og ekstravagante, men sikkert også meget fine og delikate kniplingsflæser. Udringningen er dyb og bred, hvilket gør, at de små ærmestropper kommer helt ud på det yderste af skulderen. Midt på livet har Sophie Magdalene fæstnet en garniture af juveler samt den tidligere nævnte hoforden. Rundt om livet har hun fæstnet et decideret hofslæb, der er kantet med en stribe hermelin. Dette er den første klædedragt, som er syet i en af de fine lyseblå farver, som var meget på mode, og den er formodentlig syet i silketaft. Dette portræt er endnu et led i Sophie Magdalenes iscenesættelse af sig selv som den overlegne og ægte dronning i modsætning til Anna Sophie, hendes store rivalinde.

Selvom det tydeligvis var vigtigt for hende at vise sin (mer-)værd som dronning over Anna Sophie, var det ikke det eneste afgørende for, hvordan hun brugte klædedragten til at iscenesætte sig selv. Der synes ikke at være nogen synlige spor på dette portræt af, at

pietismen skulle have haft nogen påvirkning i udformningen af klædedragten, snarere tværtimod. Klædedragten udstråler tydeligvis luksus af første klasse, hvilket ikke synes foreneligt med den pietistiske tankegang. Derimod er dette portræt, som nævnt ovenfor, et strålende eksempel på, hvordan både hun selv, men også Christian VI forsøgte at lægge afstand mellem sig selv og deres undersåtter ved bl.a. at understrege, at de tilhørte toppen af kransekagen.
Det er også under Christian VI, at forordningerne bliver mere udspecificeret. Derigennem blev klædedragten det ideale symbol på afstanden mellem dem og alle andre, hvilket også kan ses som et led i deres distancering mellem dem selv og undersåtterne.

På det tredje og sidste portræt (bilag 14) af Sophie Magdalene er hun her gået hele vejen og har skruet op for sin iscenesættelse. Portrættet er igen sammensat af de forventede symbolske hjælpemidler som hermelinskåben med kongekronerne, kongekronen hvilende på en fin rød pude i velour med broderi og kvaster i guld samt den draperede og søjlebesatte baggrund. Christian VI's sølvbeklædte tronstol, som blev kort nævnt tidligere, er på dette portræt tydeligere at se, om end stadig i et andet betræk end det, vi kender i dag, nemlig blåt. Det kan dog være meningen, at dette skal ses som et symbol på kongelighed, for som vi så i kapitel 7.2, giver farven blå kongelige konnotationer.
Sophie Magdalene er igen klædt på i den fineste robe de cour-klædedragt, syet i et sølvindfarvet brokadesilkestof med fine juvelbesatte kniplings-engageants. På dette portræt bærer dronningen et væld af smykker, og selve klædedragten ser ud, som om den er blevet dyppet i juveler. Hun bærer både en aigrette og et diadem, som begge er juvelbesatte, øreringe med tre pendeloques, for ikke at glemme sin hoforden de l'Union Parfaite. Sophie Magdalenes iscenesættelse af sig selv er meget lig de tidligere portrætter af hende. Det er hende selv, som er sat i forgrunden, mens de symbolske hjælpemidler for kongen må affinde sig med at blive sidestillet med hende, hvis ikke ligefrem nøjes med en plads i baggrunden. Sophie Magdalene formår gennem sin iscenesættelse på dette portræt at leve op til langt de fleste af kravene listet under (kapitel 5.5). Herunder kan nævnes: det ovale ansigt, den lange næse og lille mund; den elfenbensfarvede hud og barmen af alabast; symmetrien og den proportionelle fordeling fysisk. Alt sammen opnået uden at forglemme, at portrættet også skulle have en vis lighed med dronningen selvfølgelig, som blev nævnt i kapitel 4. Ligesom Louise (og de fleste andre kvinder) ønskede Sophie Magdalene helt sikkert også at iscenesætte sig som legemliggørelsen af tidens skønhedsideal, da denne iscenesættelse bl.a.

kunne veksles til social kapital (mere om det i kapitel 9). Mere end på de tidligere to portrætter er Sophie Magdalene på dette portræt svøbt i luksus. På trods af Christian VI's enormt restriktive luksusforordninger fra 1736 (kapitel 5.3) er dette tydeligvis ikke noget, som gjaldt for hende, tværtimod, hvilket ligesom tidligere tilfælde blot understreger hendes position som dronning.

8.3.1 Delkonklusion Dronning Sophie Magdalene

Ligesom Anna Sophie var Sophie Magdalene ikke vellidt blandt befolkningen, dog af andre årsager end Anna Sophie. Sophie Magdalene havde nemlig ry for at være ødsel. Hun var også grundlæggeren af den samling af kronjuveler, som vi har i dag. Vi ved fra andre kilder, at pietismen var af stor betydning for Sophie Magdalene, og at dette var noget, hun dyrkede sammen med Christian VI.

Vi ved også, som det blev gennemgået i kapitel 6.1., at pietismen havde indflydelse på, hvordan man anså klædedragter, og at der var en rigtig og forkert anvendelse deraf. Men på trods af at Sophie Magdalene mest af alt var kendt for sin stærke pietistiske overbevisning, kommer dette ikke til udtryk gennem nogen af de udvalgte portrætter, eftersom ingen af hendes klædedragter hverken går op i at være dydige eller at forsage det prangende. Man kan heller ikke sige, at hendes klædedragter signalerer mangel på overflod eller forfængelighed, snarere tværtimod. Dertil betød det mere at underbygge distancen mellem hende selv og de lavere klasser. Derudover ved vi, at hofkulturen på dette tidspunkt led under Sophie Magdalenes og Christian VI's pietistiske tankegang, hvor hofballer og al munterhed, pomp og pragt syntes at forsvinde, men til trods for dette synes klædedragterne ikke at have lidt under de samme udviklinger. Tværtimod synes Sophie Magdalenes klædedragter at udstråle megen mere luksus og kostbarhed end nogen af de tidligere nævnte dronningers klædedragter. Den sidste af Anna Sophies klædedragter (bilag 11) kommer dog på en tæt andenplads. Forskellen på de to ligger i, hvordan de bliver anvendt og til hvad.

Hvor Anna Sophie brugte sine klædedragter til at understrege sin kærlighed til Frederik IV og plads som *hans* dronning, brugte Sophie Magdalene sine til at understrege *sig selv* som dronning og ikke nødvendigvis som Christian VI's dronning. I samme grad blev de brugt til at understrege afstanden mellem hende og dem under hende, hvilket var vigtigt i hendes stræben efter anerkendelse af sin position og virke. Sophie Magdalenes tre portrætter har flere ting til fælles, bl.a. er det hende selv, som er i centrum, mens kongens symboler må tage til takke

med en plads på sidelinjen, og klædedragterne er i uden alt for megen udenoms støj. Selvom kongens symboler på Sophie Magdalenes portrætter generelt bliver sat i anden række, har hun alligevel tydeligvis elsket ham, eftersom symbolet for deres forening og ægteskab bogstaveligt talt har fået en plads lige midt på hjertet – nemlig hendes hoforden de l'Union Parfaite, der er blevet sat fast på klædedragten hen over hjertet.
Som nævnt flere gange tidligere i specialet er klædedragten én af måderne, hvorpå man kunne signalere sin sociale stand og position. Hvis man herudfra sammenligner Sophie Magdalenes klædedragter med Louises og Anna Sophies, bliver det tydeligt, hvordan hun hæver standarden for iscenesættelsen, og det er min mening, at dette netop er for at understrege sin egen overlegenhed i forhold til ikke blot dem under hendes egen stand, men også hendes forgængere.

8.4 Opsummering af analyse

De tre dronninger har alle været gode til at bruge deres klædedragter til at iscenesætte sig selv. De har anvendt forskellige klædedragter, forskellige typer stof og farver, men alle har de har de haft et formål – nemlig iscenesættelsen af sig selv som dronning. Louises iscenesættelse fortalte mest af alt en stille historie om tabt kærlighed og en kvindes forsøg på at beholde den plads, hun mente var hendes.
Anna Sophies iscenesættelse handlede om hendes kærlighed til Fredrik IV og om at cementere hendes berettigelse til dronningeembedet. For Sophie Magdalene, der virkelig dyrkede iscenesættelsen, handlede det om at bruge denne til at distancere sig fra tidligere dronninger og folk fra andre og lavere sociale lag for derved at fremme sin egen sociale status.

9. Diskussion

I dette kapitel vil jeg diskutere de resultater, som jeg fandt frem til i analysekapitlet. I den forbindelse vil jeg inddrage de teoretiske begreber, der blev gennemgået i kapitel 3, nemlig Svendsens og Veblens begreber, da jeg mener, at disse vil kunne bidrage til en endnu dybere forståelse af klædedragternes funktion og symbolske virke både i en social og kulturel kontekst. Derudover vil jeg også inddrage og diskutere de et af områder, nævnt i kapitel 5.4, hvor kvinder i 1700-tallet kunne gøre figur, i den grad at det har relevans for specialets hovedpersoners iscenesættelse gennem deres klædedragter.

9.1 Diskussion af *kommunikation og klædedragten*

Som vi så i kapitel 3.1, mente Lars Svendsen, at symboler var essentielle i opbygningen eller iscenesættelsen af en social identitet, eftersom symbolerne i sig selv såvel som dét at bære dem betyder noget. Derudover nævner han også, at der sker en udvikling i måden, man brugte klædedragterne til at kommunikere på. Hvor man tidligere brugte symboler til at kommunikere noget, begyndte man i løbet af 1700-tallet at bruge klædedragterne mere aktivt, så det nu var selve klædedragtens model, eksempelvis fourreau eller robe de cour, samt det materiale, som klædedragten blev syet i, der var det essentielle.

I analysen blev det klart, at dronning Louises klædedragter ikke bar præg af at være brugt til at promovere pietismen eller andre mærkesager, som det ellers kunne have været tilfældet. I stedet blev de brugt til at kommunikere hendes personlige historie til alverdens beskuere, hvilket efter min vurdering kunne være et forsøg på at styre og styrke hendes iscenesættelse og dermed erindringen om hende som den folkekære, om end vragede dronning. Det første portræt (bilag 6) var som bekendt portrættet, som jeg vurderede til at være en kærlighedserklæring til Frederik IV fra Louise. I dette tilfælde ser vi en kombination af klædedragt og symbolske hjælpemidler, der bliver brugt til at kommunikere Louises kærlighedserklæring. Sammen med den allegoriske fremstilling af Amor, der symboliserer kærlighed, bliver den bogstaveligt talt løsslupne klædedragts rolle på dette portræt at understrege det personlige budskab, og dermed bliver der ikke lagt vægt på iscenesættelsen af Louise som dronning, men snarere hustru. På Louises andet portræt (bilag 7) er det igen kombinationen af klædedragten (fourreau) og de symbolske hjælpemidler, der sammen kommunikerer Louises budskab. Som vi så i analysen, vurderede jeg, at budskabet eller intentionen bag portrættet var ønsket om at cementere Louises position som dronning. Denne

vurdering, mener jeg, er Lars Svendsen med til at underbygge med sin teori om, at symboler var essentielle i opbygningen af en social identitet, og den identitet, som Louise her prøvede at iscenesætte, var sig selv som dronning. Der er dog ikke nogen specifikke symboler, der fortæller, at det er Frederik VI's dronning, der er tale om, som vi vil se i et senere eksempel med Anna Sophie. Svendsen understreger også, at selve klædedragtens udformning og materiale var af betydning, når man skulle afkode, hvad bæreren ønskede at kommunikere. I dette tilfælde er selve klædedragtsmodellen (fourreau) ikke af større betydning, da denne ikke var afgrænset kun til de kongelige. Derimod kunne man med klædedragtsmaterialerne understrege iscenesættelsen som dronning pga. luksusforordningerne. Louises sidste portræt (bilag 8) var som tidligere nævnt malet ni år efter hendes død, hvilket betyder, at hun ikke selv har været afsenderen på portrættet og dermed heller ikke har været den, der har ønsket at kommunikere noget med det.

Dette gør selvfølgelig, at man må være noget kritisk over for, hvad portrættet kommunikerer, samt dets iscenesættelse, men det betyder dog ikke, at der ikke er noget at afkode deri, for hvem end afsenderen var, har vedkommende stadig, bevidst eller ej, stået for en iscenesættelse af Louise, en iscenesættelse af hendes som dronning. På dette portræt er klædedragten, en fourreau, i centrum. Modellen fourreau siger, som det var tilfældet ovenfor, ikke så meget, men materialerne, den er udført i, melder klart ud, at der her er tale om en dronning. Budskabet eller iscenesættelsen af Louise er dog først fuldkommen, idet man inkluderer de subtile symbolske hjælpemidler. Louise har et godt greb om kongekronen med venstre hånd, mens den højre hviler blødt på hendes bryst.

Den beherskede henvisning til hendes kærlighed til Frederik IV, sammen med det lidt mere pompøse og luksuriøse udtryk i klædedragten, er med til at sætte et punktum for iscenesættelsen af Louises tid som dronning.

Tilfælles for alle Louises portrætter er, at klædedragterne i samarbejde med de symbolske hjælpemidler er med til at iscenesætte hende som dronning. Mens Louises klædedragters kommunikation sker gennem deres materiale fremfor den model, de var syet i, var de symboler, hun anvendte, centreret omkring hendes kærlighed til Frederik IV. Svendsens argument går på, at iscenesættelsen af symboler og klædedragten skulle kunne afsløre en given persons sociale identitet. I Louises tilfælde har iscenesættelsen af hende afsløret både, hvordan hun selv så sig og andre så hende, for portrætterne tilkendegiver nemlig alle hendes kærlighed til Frederik IV samt hendes sociale position som dronning.

Iscenesættelsen af Anna Sophies første portræt (bilag 9) vurderede jeg som nævnt i analysen til at være af en såkaldt "queen in the making". Klædedragten er, som jeg også nævnte i analysen, tydeligvis kostbar og overholder ikke de luksusforordninger, der var, og dermed bliver klædedragten brugt til at kommunikere og underbygge faktummet, at hun er dronning, over for beskuerne. Det, der dog kommunikerer eller tilkendegiver mest om hendes sociale identitet og position på dette portræt, er de symbolske hjælpemidler, der bliver taget i brug. Som den første danske dronning begynder hun at gøre brug af miniatureportrætter af monarken, hendes mand, på klædedragten (en *trend*, som hun starter). Symbolske set er miniatureportrættet placeret over hendes hjerte, mens hun med højre hånd peger på ham. Dette er det mest bemærkelsesværdige ved dette portræt, da hendes sociale identitet centrerer omkring Frederik IV, hvilket ikke efterlader megen selvstændighed.
Klædedragten bliver i dette tilfælde ikke tildelt nogen større betydning udover at skulle underbygge hendes position som dronning.
På Anna Sophies andet portræt (bilag 10) bliver klædedragten den største symbolske iscenesættelse. Denne klædedragt ligner til forveksling en af Louises (bilag 7). Det synes, som også nævnt i analysen, utænkeligt, at det skulle være et tilfælde. Derfor tillægges denne klædedragts generelle udtryk mere betydning, end alene hvilket materiale den er lavet af.
Det er min vurdering, at Anna Sophie på dette portræt bogstavelig talt prøver at iscenesætte sig selv som dronning i Louises sted.
På det tredje (bilag 11) portræt er klædedragten mere i fokus end på hendes første portræt, men generelt for Anna Sophies portrætter har det været de symbolske redskaber, der har været bærende i Anna Sophies iscenesættelse, og klædedragterne har været sekundære og blot understreget, at hun havde afgang til denne type klædedragter, materialer og juveler. Klædedragterne har været behjælpelige til at understrege de symbolske pointer, eksempelvis som ved det sidste portræt hvor at Frederik IV's monogram er blevet syet i juveler på klædedragtens liv. Symbolikken har været hvorigennem Anna Sophies iscenesættelse som dronning er blevet cementeret. Klædedragternes funktion har altså i dette tilfælde blot været at understrege hendes position som dronning.
Selvom det i Louises tilfælde også handlede om hendes kærlighed til Frederik IV, synes det i Anna Sophies tilfælde at være om muligt endnu mere udpræget. Hvor Louise var noget mere selvstændig i sin identitet og virke som dronning, synes Anna Sophies sociale identitet og

virke at være fuldstændig afhængigt af Frederik VI. Dette kommer blandt andet til udtryk igennem hans symbolske dominans på hendes portrætter.
Sophie Magdalene er den af dronningerne, som brugte klædedragterne mest til at iscenesætte sig selv og til at kommunikere noget ud til beskuerne. Dermed ikke sagt, at hun ikke også brugte symbolske hjælpemidler til at understøtte iscenesættelsen af sin sociale identitet.

På det første af hendes portrætter (bilag 12) er klædedragten i fokus.
Den er syet i en fourreau, hvilket ikke nødvendigvis signalerer en kongelig, men klædedragtens materiale og juvelbesætning demonstrerer og understreger derimod hendes position som kongelig.
Det særlige ved dette portræt er, at vi her ser hendes hoforden de l'Union Parfaite. Hun er den første dronning, der selvstændigt opretter sin egen hoforden, og dermed bliver den et meget stærkt symbol på hendes egen selvstændighed, på trods af at ordenen blev oprettet som en hæder for hendes ægteskab og forening med Christian VI. Ulig Anna Sophie tilkendegiver Sophie Magdalenes anvendte symboler noget selvstændigt om hendes sociale identitet, som ikke på samme måde er betinget af kongen.

På hendes andet (bilag 13) og tredje (bilag 14) portræt ser vi en ny klædedragt, robe de cour, som blev anset som den fineste, og som kun blev anvendt som gallauniform ved hoffet. Det betyder, at klædedragten i disse to tilfælde ikke kun gennem sit materiale og juvelbesætning kommunikerer bærerens sociale identitet, men at selve modellen og klædedragtens snit i lige så stor grad har betydning for iscenesættelsen af Sophie Magdalene som dronning. Som jeg vil komme ind på i det følgende afsnit, ligger der mere i klædedragternes udformning, men i dette afsnit vil jeg holde mig til at kigge på kommunikationen, både symbolsk og gennem klædedragten, og hvad disse betyder for iscenesættelsen.
Hvor det ved Anna Sophie var de symbolske hjælpemidler, der var det store fokus for iscenesættelsen, og hvor klædedragten skulle understøtte dette, var det på det nærmeste det modsatte, der var tilfældet med Sophie Magdalene. Her var det nemlig i stor grad klædedragten, både dens snit og materiale, der var det store fokus, mens de symbolske hjælpemidler her var netop *hjælpemidler* til at kommunikere hendes iscenesættelse som dronning.

9.2 Diskussion af *iøjefaldende forbrug og iøjefaldende fritid*

Som jeg fremstillede i kapitel 3.2, har Thorstein Veblen en teori om, at klædedragten var et udtryk for pengekulturen. Han mente, at klædedragternes funktion var at demonstrere bærerens økonomiske overlegenhed igennem *iøjefaldende forbrug* bl.a. pga. de luksusforordninger, der eksisterede.
Klædedragtens magt lå i den symbolske betydning af, hvor dens bærer stod rent økonomisk, angav bærerens sociale position og understregede, at denne person ikke behøvede at arbejde – hvilket fysisk var umuligt i en sådan klædedragt. Veblen lægger også stor vægt på kvindernes rolle i denne sammenhæng, eftersom de, og dermed klædedragten, blev set som en repræsentation af manden og familiens økonomiske formåen.

På det første af Louises portrætter (bilag 6) er det ikke muligt at afgøre, hvilken klædedragt hun har på, og dens funktion, som Veblen lægger op til, er dermed ikkeeksisterende. Den har en helt anden funktion på dette portræt, hvilket jeg var inde på i analysen.

På det andet portræt (bilag 7) bærer Louise en fourreau, og som beskrevet i kapitel 7.1, blev denne type klædedragt snøret i ryggen for at skabe den rigtige figur. Lige så kræver denne type klædedragt et meget stramt korset, som også blev snøret i ryggen. Min pointe er her, at man ved at bære en klædedragt, der kræver ikke bare én, men hele to snøringer i ryggen, kræver nogen til at hjælpe sig i tøjet, da det ikke er muligt selv at gøre. Dermed understreger Louise alene med klædedragtens model sin økonomiske position og overlegenhed. Klædedragtens kostbarhed er tydelig, og dette tilkendegiver, at hun var hævet over de luksusforordninger, andre måtte bøje sig for. På samme tid positionerer klædedragten hende på det sociale plan i toppen af de sociale lag. Klædedragten gjorde tydeligvis Louise uarbejdsdygtig, og når man kigger på portrættet med uarbejdsdygtigheden for øje, synes det påfaldende, at man ligefrem har placeret hende siddende på en stol. Selvom det måske er at strække det lidt langt, kunne man gå så langt som at tolke dette som en kreativ måde at understrege netop denne pointe. Veblens argument om, hvordan kvinderne og deres klædedragter var en repræsentation af manden og familiens økonomiske formåen, synes ikke at være særligt udpræget på dette portræt, ikke i samme forhold som vi vil se ved nogle af de følgende portrætter. Skønt klædedragten var kostbar, juvelbesat og godtaget en dronnings klædedragt, er det nogle ret beskedne armbevægelser, Louise her gør sig.

På hendes sidste portræt (bilag 8) er klædedragten en del mere voluminøs. Det er den samme model som tidligere, en fourreau, og dermed sender den samme signal som sidst, altså

at man er økonomisk overlegen, eftersom man har råd til at have behov for hjælp med at blive klædt på. Det store forbrug af stoffer, der i overflod flyder omkring hende, er med til at understrege det iøjefaldende forbrug.
Klædedragten synes mere kostbar end den forrige, men dette kan ikke underbygges med konkrete beviser og forbliver dermed en formodning på mine vegne. Som nævnt flere gange tidligere er dette portræt malet efter hendes død, og hvorvidt der så at sige er blevet "pyntet" på portrættet, kan vi kun gisne om.
Hvis vi dog accepterer denne præmis og kigger uforbeholdent på portrættet, understreger dette portræt og klædedragten igen Louises sociale plads i toppen af hierarkiet som dronning. Eftersom hun teknisk set ikke var sin mands repræsentant på dette tidspunkt, er det svært at vurdere, hvor meget vi kan lægge i klædedragten som en demonstration på Frederik IV og familiens økonomiske og sociale formåen. Det er min vurdering, at bestilleren bag dette portræt har ønsket at cementere Louises position som dronning på hendes vegne. Derfor er der blevet gjort meget ud af at understrege et iøjefaldende forbrug, der var en dronning værdig.

På Anna Sophie første portræt (bilag 9) bærer hun en *manteau*-klædedragt. Manteauen var en klassiker og blev anvendt mange år forinden, hvilket betyder, at selve modellen ikke var, hvor man hentede point i forhold til at iscenesætte sig selv i toppen af hierarkiet. Derudover blev manteauen som regel, hvilket blev gennemgået i kapitel 7.1, lukket foran, hvorefter man skjulte denne lukning med en smække. Det er min vurdering, at det netop er det, som er tilfældet med Anna Sophies klædedragt på bilag 9. Lukningen foran betyder netop det modsatte af, hvad det betød for Louise, nemlig at man ikke derigennem kunne demonstrere sin økonomiske overlegenhed. Klædedragten er dog stadig kostbar, hvilket selvfølgelig også tæller, men symbolværdien af lukningen bagtil kan hun ikke lægge krav på. Som jeg var inde på i forrige afsnit, er der i dette portræt lagt enorm stor vægt på Frederik IV's symbolværdi. Dette betyder, at der ikke er gjort så meget ud af det iøjefaldende forbrug, da fokusset har været et andet sted.

På klædedragt nummer to (bilag 10) har vi den efterhånden famøse klædedragt, der til forveksling minder meget om Louises. Det er en *fourreau* med lukning bagtil, hvilket denne gang sikrede den symbolske værdi, man kunne tillægge sådan en lukning. Dertil er det tydeligvis en kostbar klædedragt og en dronning værdig, dog med de begrænsning der var forventet ved at signalere, at klædedragtens bærer ikke behøvede eller kunne arbejde. Her

tænkes hovedsageligt på den stramme overdel, eftersom skørterne endnu ikke var vokset til de abnorme størrelse, der kom hen mod anden halvdel af århundredet. Men som det var tilfældet med Anna Sophies forrige klædedragt, synes det at være det samme her. Klædedragtens fokus forekommer i stedet at være på det, vi var inde på i forrige afsnit, nemlig iscenesættelsen af Anna Sophie som dronning i Louises sted. Efter min mening opfylder denne klædedragt de kriterier, som Veblen anvender, men uden at det tydeligvis er det, som har været formålet. I stedet var det den symbolske sammenligning med Louise.

Den sidste af Anna Sophies klædedragter (bilag 11) er den af hendes klædedragter, som er mest ekstravagant, og det er også den, som tydeligvis er den mest kostbare, da det nærmest ser ud, som om den er dyppet i juveler. Klædedragten tjener virkelig sit formål med at skulle demonstrere bærerens økonomiske overlegenhed. Selvom klædedragten ligeledes drypper af symbolske henvisninger til Frederik IV, formår Anna Sophie her virkelig at understrege sin sociale position i toppen af hierarkiet.

Klædedragten er en opstukket klædning. Som vi så i kapitel 7.1, havde denne klædedragt flere muligheder for at blive samlet. Det er ikke muligt for mig at fastslå, om klædedragten i dette tilfælde har en lukning bagtil eller en lukning foran med en dertilhørende smække, eftersom kunstneren bag portrættet ikke tydeligt har markeret en sådan smække. Under alle omstændigheder synes denne klædedragt med slæb og det hele at være ret så omstændelig, at det synes utænkeligt, at en så omfattende klædedragt ikke har krævet hjælp at komme i. Dermed formår den også på dette punkt, altså klædedragtens opbygning, at leve op til Veblens ide om, at klædedragten skulle demonstrere bærerens økonomiske overlegenhed. For god ordens skyld vil jeg pointere, at Anna Sophie i dette tilfælde virkelig formår at gøre sit forbrug iøjefaldende og dermed sætter streg under sin iscenesættelse som dronning.

Sophies Magdalenes første klædedragt (bilag 12) var en fourreau med lukning bagtil. Hvilket betyder at klædedragtens model her er med til at understrege dens bærers økonomiske formåen, da det ville kræve hjælp at komme i en sådan klædedragt. Denne fourreau synes at have et skørt, der begynder at vise noget volumen. Dette var på samme tid som korsetterne og ærmerne med til at gøre klædedragtsbæreren uarbejdsdygtig, og dermed demonstrerede Sophie Magdalene også på dette punkt sin økonomiske formåen og position i samfundet. Klædedragten er tydeligvis kostbar og bar ikke præg af at være bundet af nogen luksusforordninger, hvilket jo selvfølgelig demonstrerede hendes sociale position som dronning.

Sophie Magdalenes anden klædedragt (bilag 13) introducerede den fineste af klædedragterne, nemlig *robe de couren*. Som Veblen påpeger, var det særlige ved klædedragten, at man i oplagt grad kunne demonstrere sin økonomiske overlegenhed via et iøjefaldende forbrug. Det princip synes Sophie Magdalene at have taget til sig i stor grad. Robe de cour-klædedragten var forbeholdt hoffet, hvor den blev anvendt som en slags gallauniform for kvinder. Det betyder også, at der ulig mange andre klædedragter var restriktioner for, hvem der måtte bære modellen. Der var altså i dette tilfælde ikke blot restriktioner for, hvilket slags materiale en klædedragt måtte syes i, men også hvem der måtte bære den. Det betyder, at selve klædedragtens model blev tillagt en vis symbolværdi, og Sophie Magdalene signalerede her sin sociale position og økonomiske formåen gennem et meget iøjefaldende forbrug af ikke blot juveler og materialer, men absolut også gennem valget af klædedragt.

Den sidste af Sophie Magdalenes klædedragter (bilag 14) er også en robe de cour. Udover at klædedragten her i sin model var eksklusiv, som vi lige har gennemgået, og tydeligvis enormt kostbar med dens materialer og påsyede juveler, demonstrerede klædedragten mere end nogensinde tidligere sin bærers manglende behov for at arbejde. Ærmerne på denne klædedragt var placeret så langt og stramt ude på skuldrene, at bæreren blev forhindret i at løfte armene. Der blev også anvendt et meget stramt korset for at opnå den ønskede figur, som jeg forklarede i kapitel 5.5. Formålet med denne type iscenesættelsen var nemlig at iscenesætte sig selv så tæt på perfektionen af det ideale inden for rammerne af det genkendelige.

Derudover er det i denne klædedragt, at vi begynder at se de virkelige brede hofters fremkomst, selvom dette endnu ikke er helt tydeligt på dette portræt.

Portrættet er malet noget mere tydeligt end det forrige, hvilket betyder, at klædedragtens detaljer står noget skarpere, hvilket gør, at mængden af detaljer i klædedragten blot bliver endnu tydeligere. Som demonstration af hendes sociale position og økonomiske overlegenhed formår Sophie Magdalene her virkelig at iscenesætte sig gennem sin klædedragt og et meget iøjefaldende forbrug.

Som der blev redegjort for i kapitel 5.4, havde Sophie Magdalene nemlig ry for at være ødsel, hvilket måske ikke er helt uforståeligt med udgangspunkt i de tre klædedragter anvendt her i specialet. Hun kom fra en familie med mere beskedne midler end for eksempel Anna

Sophie, og derfor kan hun have set klædedragtens iøjefaldende forbrug som en måde at sikre iscenesættelsen af sin kongelige værdighed.
Veblens ideer om, hvordan klædedragtens udseende og opbygning var et udtryk for tidens pengekultur, lader sig bedst demonstrere blandt folk, der tilhørte et lavere niveau i hierarkiet end de kongelige. Dette hænger sammen med, at bærerens økonomiske position havde betydning for deres sociale position, som så igen havde betydning for, hvilke muligheder der var for udfoldelser af klædedragten pga. luksusforordninger. Dette gør, at der opstår et større spænd mellem alle de lavere sociale lag end de kongelige, såvel som det tillader en større forskellighed deriblandt.
Forskellene mellem de tre dronninger er ikke så store i forhold til deres iøjefaldende forbrug. Sophie Magdalene vinder måske prisen for det mest ekstravagante forbrug, men i sammenligning med mulighederne for iøjefaldende forbrug blandt folk fra andre og lavere sociale lag er der større afstand mellem de tre dronninger samlet set og eksempelvis de adelige, end der er dronningerne iblandt. Dermed synes forskellene mellem de tre dronninger ikke længere så iøjefaldende.

9.3 Diskussion af *kvinders indflydelse, magt og iscenesættelse*

I kapitel 5.4 var vi inde på, hvordan kvinder kunne gøre deres indflydelse gældende, og hvilke muligheder de overhovedet havde for at gøre figur. Kvindernes muligheder for indflydelse var begrænsede til områderne, der omfattede det formelle statslige system, de sociale netværk, den økonomiske magt såvel som den visuelle iscenesættelse. Selvom man kunne argumentere for, at alle områder var betydningsfulde for hver af de tre dronningers generelle iscenesættelse, ja så vil dette speciale nøjes med at fokusere udelukkende på området for den visuelle iscenesættelse, eftersom specialet fokuserer på dronningernes klædedragters rolle i iscenesættelsen på nogle udvalgte portrætter.
Som det stod i kapitel 5.4 og mange andre steder i specialet, så var det vigtigt at gøre andre opmærksomme på præcist, hvor i hierarkiet man hørte til samt ens økonomisk situation. Dette var selvfølgelig givet, når man så på et dronningeportræt, altså man vidste automatisk, hvor personen var placeret i hierarkiet som dronning. Portrætternes opgave blev derfor at understøtte denne almenviden, særligt igennem klædedragterne. Derudover så vi også i kapitel 5.4, at man også brugte iscenesættelse til at fremme sit omdømme, sin ære og ikke mindst ens erindring, hvilket vi også var kort inde på i analysen.

Vi så i kapitel 5.4, hvordan Bregnsbo på det nærmeste afskrev Louise som en kendelig tante uden personlighed og betydning. Min konklusion i forhold til Louise er en helt anden. Jeg mener, hendes iscenesættelse igennem klædedragterne tilkendegiver meget mere om hendes personlighed, end Bregnsbo vil anerkende. Som vi så i analysen, så brugte Louise ikke sine klædedragter til at kommunikere eller promovere noget om sine mærkesager såsom pietismen, selvom at nogle af hendes klædedragter måske i mindre grad var præget deraf, blandt andet i forhold til anvendelsen af luksusmaterialer.

I det første portræt (bilag 6) fokuserede man ikke så meget på iscenesættelsen af Louise som dronning. Budskabet her var af mere personlig karakter. Vi ved, at hun var og kan se de symbolske tegn på, at hun var kongelig, men grundlæggende fortæller portrættet en personlig historie. Hun kunne have gået en anden vej og ladet sig iscenesætte mere traditionelt som på hendes to andre portrætter i fuldt dronningevigør. I stedet vælger hun denne lidt mere utraditionelle og vovede form for iscenesættelse, hvilket klædedragten helt klart er med til at understrege. Havde hun været iført fuld uniform, så havde portrættet ikke haft samme betydning, eller i det mindste ville budskabet ikke have haft samme vægt. I virkeligheden mener jeg, at Louises valg af netop denne type portræt tilkendegiver meget mere personlighed, end hvad Bregnsbo lægger op til.
Der har på dette portræt ikke været tænkt på at skulle iscenesætte Louise som statelig dronning, i stedet har hun nemlig fokuseret på at fremhæve sin kvindelighed fremfor sin identitet som dronning. Portrættet er efter min vurdering et modigt valg af Louise. Selvom at det var en fuldt ud accepteret type portræt, så er det ikke mange dronninger, der har ladet sig afbilde på denne måde.

Louises andet (bilag 7) og tredje (bilag 8) portræt har det tilfælles, at deres fokus på hendes iscenesættelse som dronning er ens. Det er den traditionelle opsætning, med klædedragten i centrum. Forskellen på de to er som tidligere nævnt, at det sidste (bilag 8) er malet efter hendes død, og dermed siger det mere om, hvordan personen, som har bestilt portrættet, har set hende og ønsket at iscenesætte hende.

Det andet portræt (bilag 7) udstråler ikke så megen personlighed, og var analysen alene baseret på dette, ville jeg måske have været mere tilbøjelig til at give Bregnsbo ret i hans estimering af hendes personlighed. Klædedragten er rigtig nok med til at understrege hendes iscenesættelse som dronning, men ellers er der ikke meget personlighed at spore her.

På det sidste af hendes portrætter (bilag 8) er klædedragten rigtigt i centrum, og portrættet virker mere stateligt end det forrige grundet hendes positur, men bestemt også på grund af klædedragtens omfang. Det er heller ikke til at undgå den ikke så diskrete symbolik bag hendes højre hånd på hjertet og den venstre hvilende på kongekronen. Der er meget lidt baggrundsstøj på dette portræt, det hele handler om klædedragten og kongekronen, der her hænger uløseligt sammen.
Det er min vurdering, at hvem end bestilleren af portrættet har været, så har denne person ønsket at understrege tilknytningen mellem dronning Louise og kong Frederik IV, selv ni år efter hendes død.
På baggrund af hendes valg af klædedragter og den måde, hun har iscenesat dem, er det min vurdering, at hun ikke alene var en interessant kvinde, der kæmpede – om end forgæves – for kærligheden, men også at hun har haft betydning for dem omkring sig. Det sidste kommer særligt til udtryk på det sidste af hendes portrætter (bilag 8).
I kapitel 5.4 giver Bregnsbo udtryk for, at Anna Sophie på trods af at komme fra en af de rigeste og mest indflydelsesrige familier i Danmark var ganske upopulær, især iblandt kongefamilien, pga. af hendes ægteskab med Frederik IV. Bregnsbo mener, at hun muligvis har opnået politisk indflydelse, men dette er jo ikke muligt at påvise i klædedragterne. Hvad vi *kan* påvise, er de symbolske tegn på den kærlighed, hun havde til Frederik IV, som Bregnsbo mener er årsagen til den mulige politiske indflydelse, og hvordan disse bliver understøttet af klædedragterne.
Den eneste klædedragt, der falder lidt udenfor, er den på bilag 10. Denne klædedragt har igennem hele specialet voldt problemer, da den simpelthen synes for kontroversiel. Ikke så meget klædedragten selv, med den symbolværdi der ligger i, at den i så høj grad minder om en af Louises. Så hvor de to andre portrætter (bilag 9 + 11) mest af alt handler om, at Anna Sophie iscenesætter sig selv som Frederik IV's dronning, hvor det er hans tilstedeværelse, der legitimerer hendes virke som dronning.
Den eneste forklaring, der giver mening for mig, er, at hun på bilag 10 forsøger at træde i Louises sted, at skabe en association til hende for at fremme sin egen popularitet. De to andre klædedragter er tydeligt forskellige i omfang og ekstravagance. Frederik IV's fremtræden er også mest opulent på det sidste portræt (bilag 11). Den første klædedragt (bilag 9) synes langt mindre ekstravagant end eksempelvis hendes sidste (bilag 11), og som jeg gjorde det klart i analysen, så mener jeg, at objektet med portrættet har været at knytte hendes identitet til

Frederik IV's. Igennem sin iscenesættelse forsøger hun at cementere sin legitimitet som dronning. Portrættets datering til 1726 er noget usikker, og det er muligt, at portrættet er malet tidligere. Hvis dette er tilfældet, vil det blot understrege min pointe.
Folkets uvilje mod hende og hendes image som tronraner ville have gjort det utrolig vigtigt for hende at forsøge at forbedre sit image og vinde folkets tillid, så de ville se hende som en legitim dronning. Klædedragten er med til at fortælle os, hvilken position i hierarkiet hun har, men det er de symbolske hjælpemidler for Frederik IV, der forsøger at legitimere hendes virke som dronning, hvilket der virkelig er lagt væk på.
På det sidste portræt (bilag 11) ser vi den af Anna Sophies klædedragter, som var mest ekstravagant. Hvor de tidligere klædedragter har været mere underspillet i forhold til denne, så er der ikke blevet sparet på noget her.
Dette tolkede jeg i analysen som et forsøg på at cementere hendes position. I analysen opstillede jeg en tese om, at portrættet kunne være blevet malet enten lige inden kongens død eller på et tidspunkt, hvor dette var forventet, hvilket giver en ny dimension til portrættet. Hvis intentionen har været at bruge portrættet til at forankre den iscenesættelse, som hun påbegyndte sammen med Frederik IV af sig selv som dronning, så giver det for mig god mening, at dette ville ske enten lige inden eller lige efter Frederik IV's død for på en måde at forsikre sig og den position, som hun qua sit ægteskab havde opnået. Som jeg nævner i begyndelsen af dette afsnit, så handlede iscenesættelse meget om at styrke ens omdømme, øge ens ære samt styre, hvordan man blev erindret. For mig rammer Anna Sophie plet med dette sidste portræt. Hendes omdømme var ikke godt, hendes ære havde også lidt kvaler grundet den start, hendes forhold til Frederik IV var begyndt – på trods af at hun var datter af en rig og indflydelsesrig adelsmand. De to ting havde hun og Frederik IV forsøgt at bedre blandt andet ved at arrangere hendes iscenesættelse på en bestemt måde, som vi så på de første to portrætter. I takt med at hendes tid som dronning lakkede mod enden, så formoder jeg, at Anna Sophie godt har vidst, hvad der ville blive hendes skæbne.
Derfor ser jeg hendes sidste portræt som et forsøg fra hendes side på at styre, hvordan hun skulle erindres. At dømme efter klædedragtens udseende, og her tænkes især på Frederik IV's emblem på hendes livsstykke og hans miniatureportræt på hendes håndled, vurderer jeg, at dette er Anna Sophies sidste forsøg på at cementere, men mest af alt legitimere sig selv som Frederik IV's dronning. I dette bliver klædedragtens rolle helt essentiel. Det helt store spørgsmål i dette speciale gik på, hvordan dronningerne iscenesatte sig selv igennem

klædedragterne. I forhold til Anna Sophie er min konklusion på dette, at hendes iscenesættelse som dronning og legitimering deraf var fuldt ud afhængig af Frederik IV – hvilket andre kilder på sin vis også bekræfter, i og med at hun blev bortvist fra København og sendt hjem til Clausholm efter Frederik IV's død.
I kapitel 5.4 fortæller Bregnsbo, at Sophie Magdalene til forskel fra Anna Sophie kom fra en familie med mere beskedne økonomiske ressourcer. Han giver udtryk for, at noget af det, som kan ligge til grund for rivaliseringen mellem de to dronninger, udover deres økonomiske baggrund, netop kunne bundede i, at Anna Sophie *kun* var adelig, mens Sophie Magdalene var af fyrstelig slægt. Derudover var både Sophie Magdalene og hendes mand Christian VI meget interesserede i pietismen, men på trods af dette, havde de alligevel et ødselt forbrug og var begge meget glade for luksus. Det høje eller iøjnefaldende forbrug er et gennemgående tema for alle Sophie Magdalenes klædedragter. Et andet gennemgående tema er den hoforden, som Sophie Magdalene selv oprettede, og som hun bærer på alle portrætterne. Dette var den første hoforden, som også kvinder kunne bære, og den var et symbol på hendes ægteskab med Christian VI.

På hendes første portræt (bilag 12) er klædedragten i fokus og fylder det meste af portrættet, alt andet træder i baggrunden. Det er tydeligvis en kostbar klædedragt, da der ikke ser ud til at være sparet det mindste på den. Som jeg er inde på i analysen, så fik Sophie Magdalene lavet ikke blot en ny dronningekrone, da hun efter sigende skulle have nægtet at bære den samme som Anna Sophie, men også en ny tronstol, således at hun matchede Christian VI. Dette tolkede jeg i analysen som et udtryk for Sophie Magdalenes forsøg på at adskilles sig fra Anna Sophie, men jeg så det også som et tegn på hendes selvstændighed, hvilket blot er et af eksemplerne på, hvordan hendes og Anna Sophies iscenesættelser kommunikerer vidt forskelligt. Denne hypotese bunder mest af alt i forskellene på de symbolske redskaber, de begge anvender, og hvad dette siger om deres identitet og om deres personlighed Hvor klædedragterne for Anna Sophie alene blev brugt til at illustrere hendes sociale position og derudover blot fungerede som et redskab til at legitimere hendes tilknytning til Frederik IV, så afkodes Sophie Magdalenes anvendelse af klædedragterne helt anderledes. I Sophie Magdalenes tilfælde finder vi godt nok også symboler for Christian VI, men disse er ikke så fremtrædende, som symbolerne på hendes egen identitet. Hendes iscenesættelse handler om hende som dronning – med stort D. Som jeg startede ud med at sige, så fylder klædedragten næsten hele portrættet, og skørtet synes at vokse sig større og større, mens man kigger derpå.

Klædedragten minder på ingen måde om nogen af dem, som vi så hos Anna Sophie, og generelt kan man se, at hun prøver at distingvere sig så meget fra Anna Sophie som muligt. Hvis vi et øjeblik ser bort fra rivaliseringen med Anna Sophie, så mener jeg, at portrættet (bilag 12) iscenesætter en selvstændig kvinde, der selv grundlægger sin egen hoforden og ligefrem dyrker denne selvstændige selviscenesættelse. Hendes identitet er ikke afhængig af Christian VI – hun er dronning!

På hendes andet (bilag 13) og tredje (bilag 14) portræt bærer hun en robe de cour, hvilket gør klædedragten til det vigtigste symbol på portrætterne. Den var forbeholdt hoffet og blev anvendt som en slags gallauniform. Hvor Sophie Magdalene distingverer sig, er som nævnt i analysen, at hun selvfølgelig ikke har skullet føje sig efter luksusforordningerne. Derfor er det ikke alene klædedragtens model, der understreger hendes sociale position, men helt bestemt også det materiale, den er udført i, såvel som hendes juveler.

Som jeg startede ud med at skrive i starten af dette kapitel, så handlede det om at bruge portrætterne til at iscenesætte sig selv, således at det var muligt at kunne aflæse derpå, hvor i det sociale hierarki personen på portrættet hørte hjemme. Sophie Magdalenes klædedragter efterlader ingen i tvivl om, at hun hørte til blandt den absolutte top.

Symbolerne på Christian VI bliver i de fleste tilfælde overladt til en plads i periferien eller også direkte halveret. Sophie Magdalenes iscenesættelse som dronning er altså ikke afhængig af Christian VI. Hun har sin egen identitet og anvendelse af klædedragterne, understreger netop denne pointe - at hun er dronning i sin egen ret. Hun synes ikke at have bekymret sig om sit omdømme som ødsel. Det har i hvert fald ikke haft nogen effekt på hendes iøjnefaldende forbrug af luksus. Grundet hendes opvækst er det ikke en utænkelig tese, at hun har søgt at cementere sin plads i toppen af hierarkiet igennem iøjnefaldende luksus. Bregnsbo giver os det indtryk, at hun voksede op fattig, selvom hun var af fyrstelig slægt. Sophie Magdalene kan derfor muligvis have opfattet sig selv som værende berettiget til denne type luksusliv grundet hendes fødsel, og forbruget er så hendes måde at fjerne tidligere tiders fattigdom på – det var så at sige hendes måde at redde og forbedre sin egen ære på. En af intentionerne bag hendes iscenesættelse mener jeg kan have været hendes ønske om at cementere sin position som dronning og dermed understrege afstanden mellem hende selv, Anna Sophie og alle andre som hun bedømte var under hendes værdighed. Klædedragterne spiller en stor rolle i Sophie Magdalenes iscenesættelse. Det er igennem dem, at hun understøtter sin identitet og sociale position som dronning.

10. Konklusion

Mit formål med dette speciale var at undersøge hvordan Louise, Anna Sophie og Sophie Magdalene brugte deres klædedragter til at orkestrere en bestemt iscenesættelse samt hvordan denne iscenesættelse udviklede sig i perioden 1720-1760. Jeg tilføjede desuden nogle underspørgsmål der skulle hjælpe med at give en fyldestgørende besvarelse.

Hvordan bliver klædedragterne brugt til at orkestrere en iscenesættelse på portrætter og hvordan udvikler denne iscenesættelse sig i perioden 1720-1760?

De tre dronninger bruger deres klædedragter på hver deres måde til at iscenesætte dem selv på. Dette mener jeg hænger sammen med at det er tre forskellige budskaber og identiteter som de hver i sær prøver at iscenesætte. Det er min vurdering at Louise brugte sin den første klædedragt til at iscenesætte sig selv som kvinde fremfor dronning. Den anden og også den tredje klædedragt brugte hun til at understrege hendes position som dronning, forskellen på de to var som tidligere nævnt, afsenderne på portrætterne.

Anna Sophie brugte fremfor alt sine klædedragter til at legitimere hendes position som Frederik IV's dronning. Som jeg har været inde på flere gange tidligere så var klædedragterne for hende vigtige, men de synes mest af alt at have haft en symbolsk funktion. Særligt den anden klædedragt, som der til forveksling lignede en af Louises. Jeg holder fast i min tidligere vurdering af at det synes usandsynligt at dette skulle være sket ved et tilfælde. Derfor kan brugen af denne klædedragt kun ses som et forsøg fra hendes side på at iscenesætte sig som Louise, for derved at skabe en slags positiv konnotation med portrættet. De andre to klædedragter, særligt den sidste, bruger hun mest til at iscenesætte sig selv- og understrege sin position som dronning – Frederik IV's dronning.

Sophie Magdalenes klædedragter tog på hendes portrætter al fokus og hun brugte dem mere end de to andre til at iscenesætte sin egen selvstændige identitet. Dette gjorde hun blandt andet ved brugen af den hoforden som hun selv stod bag, de l'Union Parfaite, såvel som at hendes klædedragter ikke efterlod megen plads til Christian VI's symboler.

Udviklingen af iscenesættelsen i perioden 1720-1760, er ikke en funktions udvikling, men snarer en personlig og individuel udvikling, der følger de tre dronningers udvikling. Dette ses tydeligt på Louises portrætter, hvor man bedst ser den udvikling som hun personligt gennemgår i sit liv.

Er det muligt at spore de religiøse udviklinger i samfundet gennem klædedragterne?
Vi ved fra andre kilder, at Louise men især Sophie Magdalene var præget af pietismen, derfor var det også forventeligt at pietisme derfor skulle have påvirket klædedragternes udseende og det materiale som de var syet i. Overraskende nok så bar ingen af klædedragterne i særlig grad præg af pietismens indflydelse. Anna Sophies klædedragter synes på ingen måde at have været påvirket af pietismen, hvilket stemmer fint overens med hvad vi ellers ved om hende. Louise blev mere og mere præget af pietismen som hun blev ældre og det er også kun ved hende at jeg ser mulighed for skimte nogen som helt påvirkninger. Men dette er udelukkende baseret på hvad vi ellers ved om hende fra andre kilder og det faktum at hendes klædedragter synes mere nedtonet i sammenligning med de andre to dronninger. I virkelighed er det lige så sandsynligt at dette blot var et udtryk for hendes personlig smag og tidens trend.
Sophie Magdalene var som sagt den jeg havde forventet var mest præget af pietismen, eftersom det ifølge andre kilder, var sådan det forholdt sig i alle andre aspekter af hendes liv. I stedet, så viste det sig at hendes klædedragter var dem som bar *mindst* præg af pietismen. De var både ekstremt kostbare og udstrålede overklasse luksus.

Hvilken påvirkning havde luksusforordningerne, hvis nogen overhovedet?
Luksus forordningerne havde ikke nogen betydning for de tre dronningers klædedragter. Som dronning bestred de det højeste embede som var muligt og dette betød at de ikke var underlagt de samme regler i forhold til klædedragtens udseende, som andre mennesker fra en lavere social position var det. Men, som vi så flere gange i løbet af specialet, så kunne man netop bruge luksusforordningerne til at bekræfte deres position som dronning, da det var tydeligt på alle klædedragter at de ikke var underlagt nogen forordninger.

Kan man udlede noget af om den enkelte dronning, hendes personlighed, rigdom etc. på baggrund af deres anvendelse af klædedragterne og hvordan stemmer dette overens med andre kilder?
På baggrund af hvordan de hver i sær anvender klædedragterne til at iscenesætte dem selv, så kan man udlede rigtig meget om den enkelte dronning og hendes personlighed. Eksempelvis kan vi datere portrætterne og vi ved hvornår de enkelte klædedragter og farver var på mode,

og dermed bliver klædedragterne et udtryk for deres individuelle smag. Et andet eksempel kunne være hvordan vi i analysen så at Anna Sophies portrætter gennemgående udtrykte en afhængighed af Frederik IV, mens Sophie Magdalenes portrætter i større grad gav udtryk for selvstændighed. I forhold til hvordan mine resultater stemmer overens med allerede eksisterende resultater, så er de ikke helt enige. Jeg har eksempelvis en anden tolkning på Louise, som ellers ofte bliver dømt kedelige og ubetydelig. Anna Sophie bliver ofte beskrevet som upopulær og det er ikke noget man kan spore i en klædedragt. Derimod synes jeg godt man kunne tolke hendes brug af klædedragterne som et udtryk for at hun selv tillagde Frederik IV stor betydning for hendes identitet og position.
Sophie Magdalene skulle ifølge andre kilder have være ødsel og gået meget op i pietismen. Baseret på klædedragterne alene er det ikke muligt for mig at konkludere om Sophie Magdalene var direkte ødsel, da dette ville kræve en form for regnskab for at kunne vurdere. Dog, vil jeg ikke mene at det var usandsynlig på baggrund af at samtlige at hendes klædedragter bar præg af et iøjefaldende forbrug. Pietismen derimod, som vi allerede har været inde på, var ikke at spore i hendes klædedragter.

Konklusionen på specialet må være at man kan udlede rigtig meget om en given person portrætteret på et maleri, gennem klædedragten. Men, i kombination med andre, eksempelvis skrevne kilder, så bliver det muligt at kunne udlede endnu mere af portrætterne, da disse kilder kan tilføje nogle informationer der enten kan bekræfte- eller afkræfte de resultater man får gennem en analyse af portrætterne. Omvendt kan klædedragterne på samme måde være med til at bekræfte- eller afkræfte, på forhånd eksisterende viden om personerne på portrætterne, samfundet og mode.

11. Abstract

The purpose of this master thesis is to examine the way the three Danish queens, Louise, Anna Sophie and Sophie Magdalene, staged themselves through their dresses in nine specifically selected portraits, and how this staging evolved during the period 1720-1760.
I base the examination on nine carefully selected portraits of the three queens. In order to be able to do a thorough examination, it is important to understand the society that the three queens lived in. As such, I spend the better part of two chapters accounting for, among others, what the implementation of the absolute monarchy meant in regards to social rank, standing and honour; the sumptuary laws; women's possibilities in regards to influence, power and the importance of staging in the 18th century; and the influence of pietism on the dresses.
In the analysis I determine that even though all three queens *do* actively use their staging in portraits for a purpose, the intention is not the same for all, and they all execute the staging differently. Some of the dresses end up revealing more about the personality and identity of the queen wearing them than others. The ways in which they each use the dresses are different too. Louise at first tries to convey a personal story of love, and later tries to reinforce her image as queen. The unpopular queen Anna Sophie uses her dresses to strengthen her image as queen, to improve her popularity, and to solidify the legitimacy of her claim on the throne by utilising symbolic references to her husband, Frederik VI.
Sophie Magdalene uses her dresses to strengthen her own identity as queen, and not just as the queen of King Christian VI. She also uses them to further distance herself from people belonging to a class lower than her own.
The theoretical base for this master thesis consists of terms provided by Lars Svendsen and Thorstein Veblen. In the first part of the discussion part of this master thesis, I apply some of their theoretical terms to my findings of the analysis. In the second part of the discussion I go further into the subject of the queens' staging in their portraits, utilising the chapter previously accounted for, which deals with the areas in which women could exercise their influence.

Though the theoretical terms applied in this master thesis are by no means new, they have not before been applied directly to the three queens or their dresses, related to this master thesis. It is the object of this master thesis to remedy that.

12. Litteraturliste

Andersen, Ellen: *Moden i 1700-årene*, Nationalmuseet, 1977

Bach-Nielsen, Carsten: "Pietisme mod og med staten" i *Kirkens Historie*, Bind 2, Hans Reitzels Forlag, 2012

Bregnsbo, Michael: "Enevældens dronninger og deres politiske betydning" i *Personalhistorisk Tidsskrift*, Nr. 1, s. 1-48, 2002

Dalgaard, Hanne, F.: *Luksusforordninger – 1558, 1683, 1736, 1783 og 1799.* TENEN – Dansk Tekstilhistorisk Forening, 2015

Engelhardt, Juliane: "From Abundance to Asceticism: Religious influences on perceptions of luxury in Denmark and Great Britain in the 18th century" i *Fashionable Encounters – Perspectives and Trends in Textile and Dress in the Early Modern Nordic World*, Ancient Textiles Series Vol. 14, Oxbow Books, 2014

Heiberg, Steffen: *Danske Portrætter*, Aschehoug, 2003

Heiberg, Steffen (Red.): *Danske dronninger i tusind år,* Gyldendal, 2004

Henningsen, Peter: *I sansernes vold – Bondekultur og kultursammenstød i enevældens Danmark*, Vol.1, Landbohistorisk Selskab, 2006

Jensen, Grethe: "Danmarks dronninger" i *Danske dronninger i tusind år*, Gyldendal, 2004

Jespersen, Knud, J.V.: "For dyd, tro tjeneste og mandige bedrifter – De danske ridderordener og enevældens rangdelte samfund" i *Fra Korsridder til Ridderkors – Elefantordenens og Dannebrogordenens historie,* s. 57-102, Odense Universitetsforlag, 1993

Jespersen, Mikkel Leth & **Koefoed,** Nina: "Om 'den kloge hustru' og politik i det tidlig moderne samfund" i *Kvinders magt og magtens kvinder i tidlig moderne Europa*, Den Jyske Historiker, Nr. 125, 2010

Johannsen, Birgitte Bøggild: "Køn, magt og minde" i *Konge, Kirke og Samfund – De to øvrighedsmagter i dansk senmiddelalder,* Aarhus Universitetsforlag, 2007

Krogh, Tyge: "Rationalismens syndebuk – Christian 6. og pietismen i dansk historieskrivning" i *Historiens Kultur – Fortælling, kritik, metode.*, Museum Tusculanums Forlag, 1997

Mellbye-Hansen, Preben: *De danske kronjuveler,* Rosenborg, 1990

Nicklas, Charlotte & Pollen, Annebella (eds): *Dress History: New Directions in Theory and Practice*, Bloomsbury, 2015

Olden-Jørgensen, Sebastian: "Hofkultur, ritual og politik i Danmark 1536-1746" i Langen, Ulrik (red.): *Ritualernes magt – Ritualer i europæisk historie 500-2000*, Roskilde Universitetsforlag, 2002

Pastoureau, Michel: *Blue – The History of a Color,* Princeton University Press, 2001

Pastoureau, Michel: *Black – The History of a Color*, Princeton University Press, 2009

Pastoureau, Michel: *Green – The History of a Color,* Princeton University Press, 2014

Pedersen, Mikkel Venborg: *Luksus – Forbrug og kolonier i Danmark i det 18.århundrede*, Museum Tusculanums Forlag, 2013

Ribeiro, Aileen: *Facing Beauty – Painted women & cosmetic art,* Yale University Press New Haven & London, 2011

Svendsen, Lars Fr. H.: *Mode – et filosofisk essay*, Klim, 2005

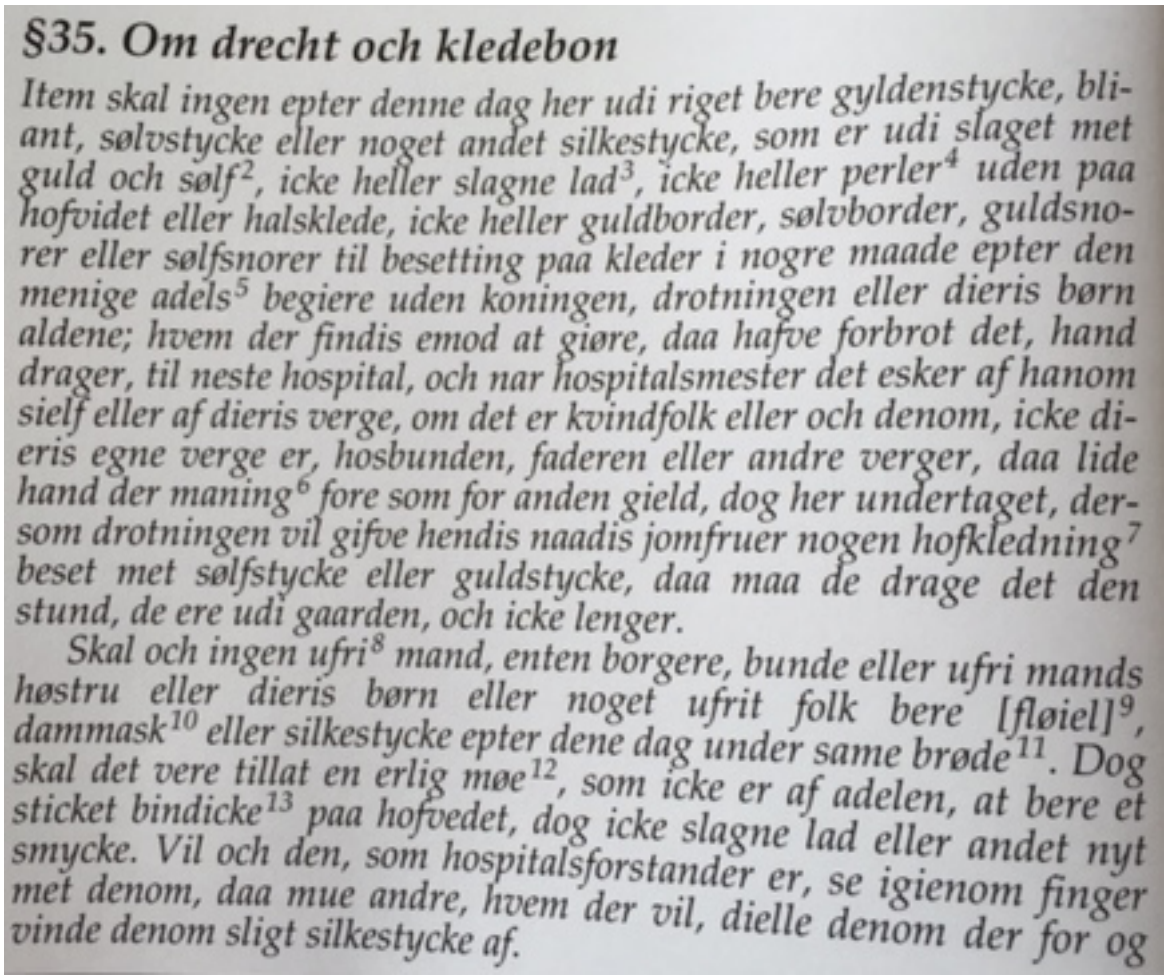
Taylor, Lou: *The study of dress history,* Manchester University Press, 2002

Veblen, Thorstein B.: *Den arbejdsfrie klasse,* Rhodos studie-serie, 1972

Upublicerede kilder:

- **Danish National Research Foundation's Centre for Textile Research (CTR):** http://ctr.hum.ku.dk/about/
- **Dragtjournalen** : http://www.dragt.dk
- **Silkehuset:** http://www.silkehuset.dk/silkeguide/silkeguide.html

Bilag 1 – Forordningen af 1558, §35. Kilde: **Dalgaard**, 2015, s. 8



§35. Om drecht och kledebon

Item skal ingen epter denne dag her udi riget bere gyldenstycke, bliant, sølvstycke eller noget andet silkestycke, som er udi slaget met guld och sølf[2], icke heller slagne lad[3], icke heller perler[4] uden paa hofvidet eller halsklede, icke heller guldborder, sølvborder, guldsnorer eller sølfsnorer til besetting paa kleder i nogre maade epter den menige adels[5] begiere uden koningen, drotningen eller dieris børn aldene; hvem der findis emod at giøre, daa hafve forbrot det, hand drager, til neste hospital, och nar hospitalsmester det esker af hanom sielf eller af dieris verge, om det er kvindfolk eller och denom, icke dieris egne verge er, hosbunden, faderen eller andre verger, daa lide hand der maning[6] fore som for anden gield, dog her undertaget, dersom drotningen vil gifve hendis naadis jomfruer nogen hofkledning[7] beset met sølfstycke eller guldstycke, daa maa de drage det den stund, de ere udi gaarden, och icke lenger.

Skal och ingen ufri[8] mand, enten borgere, bunde eller ufri mands høstru eller dieris børn eller noget ufrit folk bere [fløiel][9], dammask[10] eller silkestycke epter dene dag under same brøde[11]. Dog skal det vere tillat en erlig møe[12], som icke er af adelen, at bere et sticket bindicke[13] paa hofvedet, dog icke slagne lad eller andet nyt smycke. Vil och den, som hospitalsforstander er, se igienom finger met denom, daa mue andre, hvem der vil, dielle denom der for og vinde denom sligt silkestycke af.

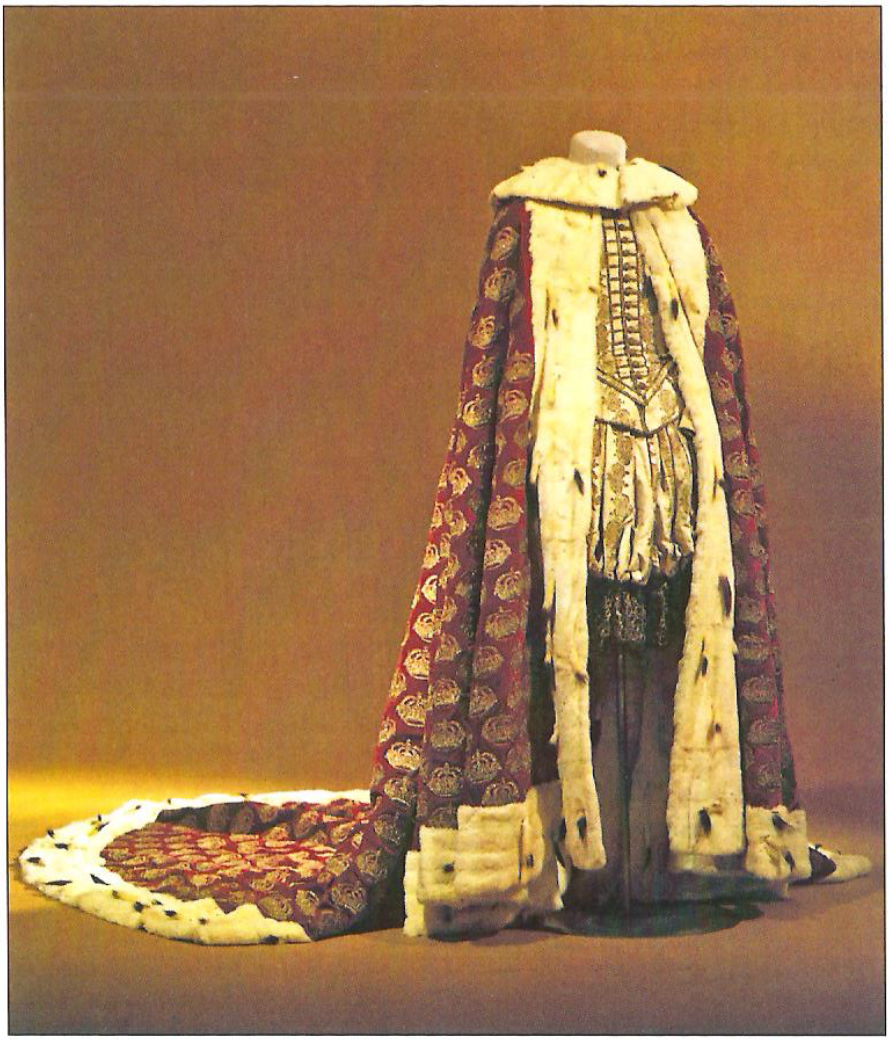
Bilag 2 - Luksusforordningen af 1683, Kilde: **Dalgaard**, 2015, s. 14-21

trædelsen. Hvordan dette system har virket, eller i hvilken grad folk har været nødsaget til at erlægge bøderne, det synes endnu at fortabe sig i det ukendte. Der findes muligvis regnskaber, som kan røbe det, men de venter endnu på granskning

Teksten er gengivet efter Schous Register. De tilføjelser, han har givet om administrative ændringer og tilføjelser, er dog udeladt. Det drejer sig her ikke om en juridisk og historisk kildeudgave. Derimod er der indføjet nogle forklaringer på materialer. For den, der vil granske videre, kan litteraturhenvisningerne give nogle fingerpeg. For rangklassernes vedkommende henvises til "Dansk kulturhistorisk Opslagsværk".

I – Om Klædedragten

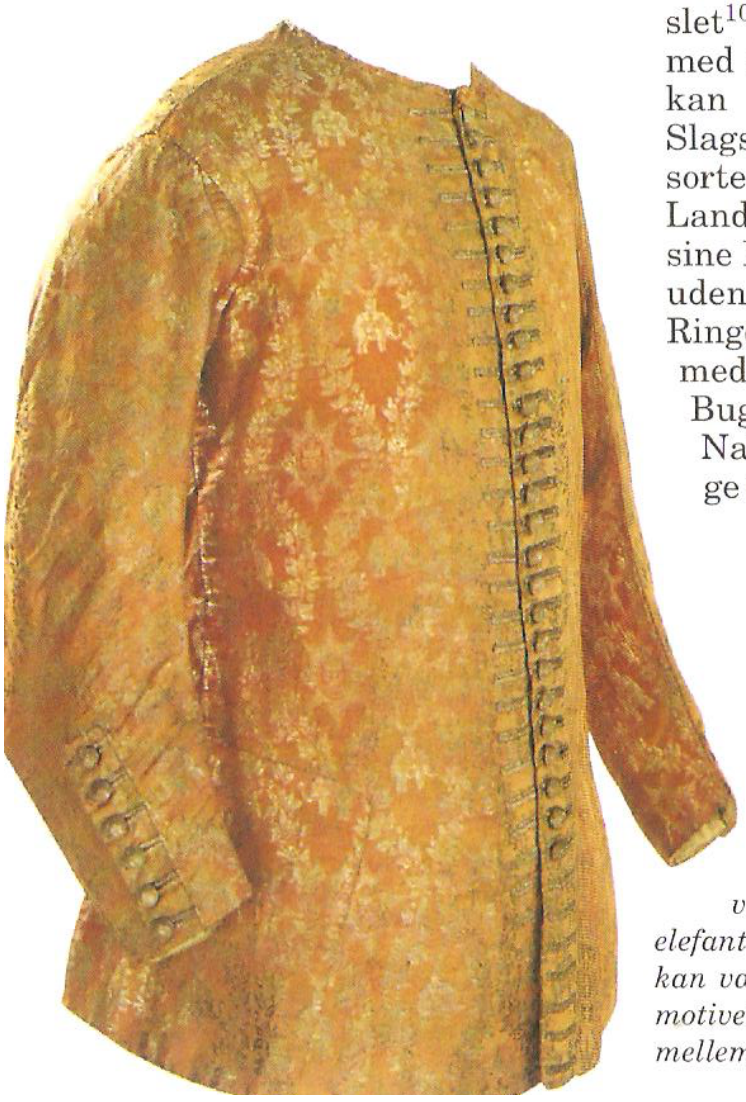
1. Bordyret[1] med Sølv og Guld, som her udi Landet giøres, Perler og alle Slags Ædelstene, Guld- og Sølvstykker[2] og alle Slags Silke-Stoffer med Guld og Sølv udi, som her i Landet forarbeides, Guld- og Sølv-Kniplinger[3] og Galoner, Kiorteler med Ryg-Sabeler[4] underfoe-



Christian 5.s kroningskåbe af rødt silkefløjl med 1400 broderede guldkroner. Selve kroningsdragten er af hvidt, guldindvævet silkesatin. Dragten er tillempet efter 1500-tallets spanske mode, som endnu havde hævd til kongernes salvingsdragter, og efter kongens ønske skulle den kunne syes af dansk tilvirkede stoffer. (Efter Katia Johansen 1993)

ret, alle Slags hvide og andre Kniplinger, maae de alene bruge som betiene nogen Charge i de 7 første Classer i Rangs[5] Anordningen, og saa mange af dem i 8de Classe, som giøre virkelig Tieneste.

2. Høie Officerer, Kammer og Hof-Junkere, som giøre virkelig Tieneste, og de øvrige i den 1ste Classe, samt alle Krigs-Officerer til Lands og Vands maae bære Kiorteler med Guld- og Sølv-Kniplinger eller Galoner chamarerede.
3. Stoffer med Guld- og Sølv-Blommer, samt alt Slags blommet[6] Fløiel[7], som her i Landet giøres, Knapper af Sølv- eller Guld-Traad, Ringe af 300 Rdlr.[8], maae de øvrige af de 13 første Classer bruge, som sligt kan anstaae og enten giøre eller have giort virkelig Tieneste; Og maa ellers ingen, uden de i 1. og 2. § ommeldte, bære noget af Sølv eller Guld paa deres Klæder, støbte Guld-Knappper undtagen, hvilke alle i Rangen, saavelsom Adelen i Almindelighed og andre fornemme Folk maae bære, saa og støbte Sølv-Knapper, hvilke enhver uden Forskiel maa bære.
4. Alle i Rangen samt Adelen maae bære sort eller affarvet[9] slet[10] Fløiel, som det sig best med enhver Charge eller Stand kan beqvemme, saa og alle Slags Silke-Stoffer, hvide og sorte Kniplinger[11], som her i Landet giøres (dog maa ingen sine Klæder dermed bebremme, uden de i 1. og 2. § ommeldte), Ringe paa 200 Rdlr., Kiorteler med Loss, Hermelin, Sabels Bugfoder[12], Sabels Foder og Nakker, Maar og andet deslige underfoerede.



Christian 5.s trøje med indvævede ordensornamenter i sølv for elefant- og dannebrogsordenen. Stoffet kan være vævet i Danmark. Detaljer i motivet viser, at vævningen er sket mellem 1679 og 1693.

(Efter Katia Johansen 1993)

5. Bispen over Siellands Stift[13] og Kongens Confessionarius maae bære sorte Fløiels Vinge[14]-Kiorteler, Fløiels Huer og Bonetter[15]; de andre Bisper sorte Silke-Kiorteler med Fløiels Vinger, saa og sorte Fløiels Huer og Bonetter; Promoti Doctores in Theologia Fløiels Bonetter og Vinger paa deres Kiorteler af Fløiel, saa og Silke-Simarrer[16]; Og maa ingen, uden Kiøbsted-Præster, Capellaner i Khavn, Provster og Præster paa Landet, som ere Promoti Magistri[17], bære Bonetter.
6. Promoti Doctores udi andre Faculteter, de som have reist og studeret udenlands, de fornemmeste af andre Kgl. Betiente, som ikke have nogen Charge udi Rangen, de 32 Borgere i Khavn, Borgemesterne i de andre Kiøbsteder, andre fornemme Negotiantere og Handelsmænd, de som selv eie og besidde adelige Sædegaarde, og ellers enhver, som interesserer i noget Manufactur[18] for 500 Rdlr., maae bære sorte Fløiels Kiorteler og anden ærbar Dragt af Silke-Grofgrøn[19], Tersenel[20], Ferandin[21], Taft[22] og andet slet Silketøi, som her i Landet giøres, saa og alle Slags Ostindiske[23] Silke-Varer, som med Compagniets Skibe hidkomme, og Ringe paa 100 Rdlr., Loss, Maar, Graaverk[24] Foder af maadelig Priis; Alle andre maae ei bære Silke, ei heller andre Ringe end slette Guld-Ringe.
7. Qvinderne skal forholde sig, efter det deres Mænd heri er foreskrevet, og maae Døttrene saa længe de ere i Forældrenes Huse, bære hvis disse er tilladt; men naar de blive gifte, skal de rette sig efter de Vilkaar, deres Mænd ere undergivne.
8. De udi de 4re første Classer i Rangen, samt Dronningens Kammer- og Hof-Jomfruer maae bære Slæb paa deres Skiørter eller Kiorteler, saa lange dem lyster; men Døttrene aldeles ingen, dog Grevernes og Friherrernes Døttre hermed ikke meent. De andre i Rangen indtil den 8de Classe, og hvis Mænd giøre virkelig Tieneste, maae ei bruge dem længere end halvanden Alen[25].
9. De udi de 8 første Classer i Rangen, hvis Mænd giøre eller have været i virkelig Tieneste, maae bære alle Slags Perler og Ædelstene.
10. De andre indtil den 12. Classe inclusive, hvis Mænd ere eller have været i virkelig Tieneste, maae bære et Smykke paa 500 Rdlr., en Ring eller flere, tilsammen paa 300 Rdlr., og en Tour[26] Perler paa 200 Rdlr. i det høieste, og intet videre.
11. Alle andre i Rangen uden Forskiel, maae bære et Smykke paa 300 Rdlr., og én eller flere Ringe, tilsammen paa 200 Rdlr., og intet videre.
12. De, som den 6. § ommelder, maae bære et Smykke paa 100 Rdlr., og én eller flere Ringe paa 60 Rdlr. De maae og bære Guldkieder og Guld-Armbaand uden Diamanter eller Ædelstene.
13. Alle i Rangen og de, som den 6. § ommelder, maae bære et Sabels Hals-foeder og Moffe. An-

dre maae bære dem af Hermelin, Graaeverk eller Bugfoder.

14. Præsternes Hustruer i de andre Kiøbsteder, Provsternes paa Landet og Promoti Magistri deres Hustruer maae bære en tarvelig sort Klædning af slet Silketøj. Gotfolks Pigebørn, som tiene hos dem, som ere i Rangen eller af Adel, og ikke til ordinair Arbeide men til sær opvartning hos Hustruen i Huset bruges, maae bære et slet sort eller affarvet Taftes Skiørt.
15. Ingen maa give deres Laqveier og Tienere rødt Klæde[27] eller andet rødt Stof til Liberie.
16. De udi de 4re første Classer i Rangen maae alene give deres Laqveier og Tienere Liberie-Snorer med Guld eller Sølv udi; De udi næstfølgende 3 Classer, som giøre virkelig Tieneste, Krigs -Officerer, som ere i Rangen, og Hof-Junkere maae give Liberier med Silke- eller Ulden-Snorer, Fryndser eller Sløifer, og ingen anden. Alle andre maae lade deres Tieneres Kiorteler kante udi Sømmene med det, de ere underfoerede, og give dem at bære, hvad farvede Baand dem lyster.
17. Ingen af de Kgl. Ministres eller andre Betienters Laqveier eller Tienere maa bære Kaarder.
18. Carosser ganske forgyldt eller forsølvede uden paa, saa og malede eller skildrede, item[28] inden i med Dammask eller Fløiel betrækkede, saa og Dækkener paa Hestene, maae de alene bruge, som ere i de 8te første Classer og giøre virkelig Tieneste; dog maa ingen bruge Guld- eller Sølv Fryndser i sine Carosser, eller lade dem inden i betrække med noget, som Guld eller Sølv er udi, uden de i de 4re første Classer.
19. De andre udi de 5 næstfølgende Classer maae have Listerne og Bukkene forgyldte eller forsølvede paa deres Carosser, dog ei med noget inden i betrækkede, som er alt sammen af Silke.
20. Alle andre maae have tarvelige Carosser, og inden i betrækkede med uldent Tøi eller Læder.
21. Topper og Qvaster paa Hestene maae de alene føre, som ere i de 4re første Classer i Rangen.
22. Ingen maa føre Krone over sit Vaaben og Chiffre[30], uden Geheimeraader, høie Generals-Personer, Grever, Friherrer og Ridderne af Elephanten, og maae Geheimeraader og Ridderne af Elephanten føre Friherlige Kroner, men ingen nogen Kroner anderledes, end som de, dem ere tilladte at føre.
23. Enhver, som til Vaaben at føre er berettiget[31], maa føre Vaaben paa sin Carosse; Og maa ingen, som har kronet Hielm paa sit Vaaben, tage Hielmen bort og føre Kronen bar paa Skioldet, men enhver føre sit Vaaben, som det ham er givet, de i 22. § ommeldte alene undtagen.
24. Hvis herudi er anordnet, skal strax, og i det seeneste 14 Dage efter at det er publiceret, efterkommes. Handler nogen efter den Tid imod nogen af foreskrevne Poster, da have forbrudt til Manufaktur-Værket 500 Rdlr., som skal komme Interessenterne tilgode, og desuden 500 Rdlr. til Qvæst-

huset[32]. Og som den store Overdaadighed, som nu paa en kort Tid, mere end tilforn, har taget Overhaand (meest iblant dem, som ei formedelst Charger eller daglig Opvartning ved Hoffet dertil have haft Anledning, og ikke skulde have ladet sig finde saa villige til noget til Fædrenelandets Nytte at udgive, som til sig selv med ufornøden Pragt at ruinere), har foraarsaget denne Anordning om Klædedragten; saa advares alle sig herefter at rette og forholde, saafremt de ikke vil være ligesaavel de Høieste lige i Udgifter, som de vil være dem lige i Klæderne, og desuden straffes, som før er meldt.

Bilag 3 – Forordningen af 1736, Kilde: **Dalgaard,** 2015, s. 29

Forordning om overdådighed af 16. april 1736

Forbud paa Juveler samt Guld og Sølv at bære end videre; for at hæmme den i Svang gaaende Overdaadighed i Klædedragt, hvorved foruden anden Skade, mange Penge gaae ud af Landet [1]

• *Efter 2 Aars Forløb fra denne Forordnings Forkyndelse maa ingen Undersaat i de Kgl. Lande bære Guld eller Sølv i deres Klædedragt, paa hvad Maade det end være kunde, ei heller brocherede Silke-Stoffer eller blommede med adskillige Farver, undtagen de chinesiske, som hidføres med egne Skibe; Men i forbemeldte 2 Aar kan enhver bære det de deraf nu have, undtagen paa det Kgl. Huses Fødsels- og andre Galla-Dage, da ingen maa bære eller lade sig see til Hove med noget af det her forbudne.*

• *Fra denne Forordnings Forkyndelses Dato maae ingen Kiøbmænd eller andre forskrive eller lade komme udenlands fra Guld- eller Sølv-Galloner, Stoffer, Baand, Palatiner eller sligt, ei heller brocherede Silke-Stoffer samt blommede med adskillige Farver.*

• *Ingen maa bruge Guld- eller Sølv-Gallonering eller Broderie enten til Livréer, Snore om Hatte, Meubler og Betræk, Vogne- og Hestetøi, Dekkener, Chaberaquer eller anden Klædedragt eller Ornamenter; Dog undtages alle Militair-Stands Personers Munderinger med Tilbehør. Saa maae og alle bruge det, de nu have i 2 Aar, men Dekkener og Chaberaquer i 4 Aar fra denne Forordnings Forkyndelse; Ligeledes maae de, som nu allerede have Meubler, hvori er Guld eller Sølv, beholde dem, naar de inden 14 Dage her i Khavn, og uden for Byen inden 3 Maaneders Forløb, indsende til Commerce-Collegium en Fortegnelse paa slige Meubler.*

• *Alle Kniplinger, som ei forfærdiges i Kongens Riger og Lande, forbydes at forskrive eller bære; Dog maa enhver forbruge dem, han allerede har.*

• *Ingen maa efter denne Forordnings Forkyndelse bære Diamanter, Perler eller andre Juveler og Ædelstene, ægte eller uægte, enten til Hove, i Byen eller i deres Huse.*

• *De, som ei ere i Rang-Forordning, maae bære af de lætte og stribede Silke-Stoffer, som Tafter og sligt; dog undtages herfra Haandværkere og Kielderfolk, som ei maae bære enten Silke- eller halv-Silke-Stoffer. Ligeledes alle Tienestefolk, undtagen hvad dem af deres Herskaber foræres. Dog maae de i 2 Aar bære det, de allerede have. De som imod denne Forordning handle, skal have Kongens Naade forbrudt, det som de forskrive eller bære, confisqueres, og desuden bøde: de af 1ste og 2den Classe i Rang-Forordningen 300 Rdlr, de af de øvrige Classer 200 Rdlr, og de, som ei ere i nogen Classe af Rang-Forordningen, 50 Rdlr. Kiøbmænd og Kræmmere, som forskrive eller lade komme de i denne Forordning forbudne Varer, skal have Varerne forbrudte, og bøde 1ste Gang 200 Rdlr, og 2den Gang dobbelt. Af disse confisquerede Varers og Bøders Beløb tilfalder den ene halve Andeel Angiveren, og den anden Kongens Kasse. De, som ei kan betale Bøderne, straffes med Fængsel eller anden vilkaarlig Straf efter Sagens Beskaffenhed.*

Samme paa Tydsk.

Bilag 4 – Dansk hoforden: de l'Union Parfaite. Stiftet af Dr Sophie Magdalene i 1732. Eget foto, Det Nationalhistoriske Museum Frederiksborg.

Bilag 5 - Christian V's krone fra 1670 (til højre) og Dr Sophie Magdalenes krone fra 1731 (til venstre). Eget foto, Rosenborg Slot.

Bilag 6 – Dronning Louise (af Mecklenburg-Güstrow) Frederik IV's første dronning. Kunstner: Jacob d'Agar. Kilde: Heiberg, 2004, s. 63. Datering: ca. 1700

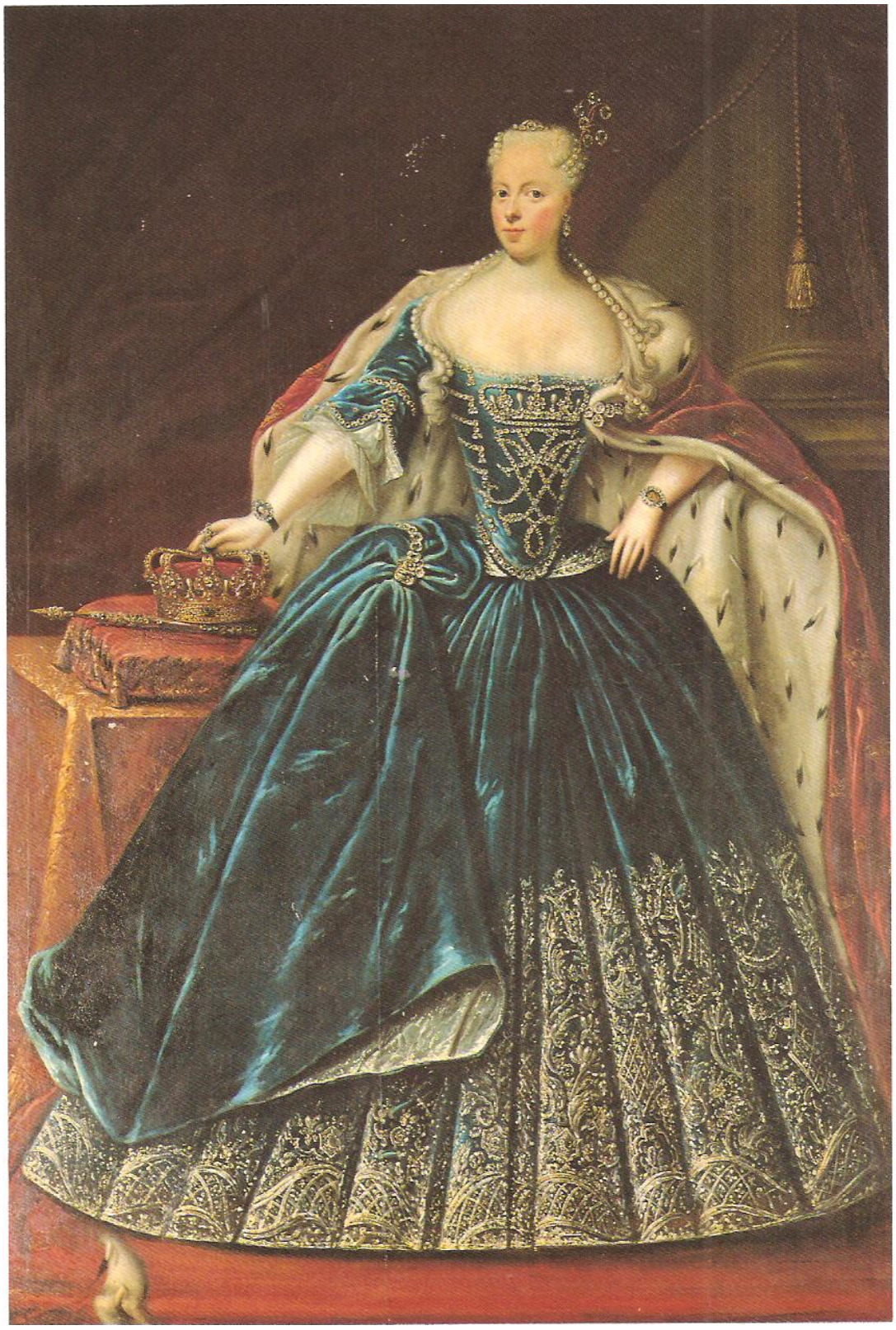
Bilag 7 – Dronning Louise (af Mecklenburg-Güstrow) Frederik IV's første dronning. Kunstner: Johann Salomon Wahl. Ejer: Kongernes Samling, Rosenborg Slot. Datering: ca. 1720

Bilag 8 - Dronning Louise (af Mecklenburg-Güstrow) Frederik IV's første dronning. Kunstner: Johann Salomon Wahl. Kilde: **Mellbye-Hansen,** 1990, s. 20. Datering: 1730 (posthumt)

Bilag 9 - Dronning Anna Sophie, Frederik IV's anden dronning. Kunstner: Muligvis A.E. Willart. Kilde **Mellbye-Hansen,** 1990, s. 55. Datering: Før 1726

Bilag 10 – Dronning Anna Sophie, Frederik IV's anden dronning. Kunstner: Johann Salomon Wahl. Ejer: Det Nationalhistoriske Museum, Frederikborg Slot. Eget foto. Datering: 1729

Bilag 11 - Dronning Anna Sophie, Frederik IV's anden dronning. Kunstner: Johann Salomon Wahl**.** Kilde: **Mellbye-Hansen,** 1990, s. 21. Datering: 1730



Bilag 12 – Dronning Sophie Magdalene, Christian VI's dronning. Kunstner: Andreas Møller. Kilde: **Mellbye-Hansen,** 1990, s. 14. Datering:1739

Bilag 13 - Dronning Sophie Magdalene, Christian VI's dronning. Kunstner: Peder Als. Ejer: Det Nationalhistoriske Museum, Frederikborg Slot. Eget foto. Datering: 1750-59

Bilag 14 - Dronning Sophie Magdalene, Christian VI's dronning. Kunstner: A. Brünniche Wahl. Kilde: Mellbye-Hansen, 1990, s. 23. Datering: 1764