



Fig. 1. Porträtt av Gustav II Adolf, tillskrivet Jacob Hoefnagel, ca 1624.  
Livrustkammaren, Stockholm. Foto Wikimedia Public Domain.

Portrait of Gustavus Adolphus, attributed to Jacob Hoefnagel, c. 1624.

## Gustav II Adolfs många skepnader: Miles Christi, lejonkung, romersk kejsare & landsfader

*Lars Berggren*

*Title* The Many Guises of Gustavus Adolphus: Miles Christi, Lion King, Roman Emperor & Pater Patria

*Abstract* The Swedish king Gustavus Adolphus (1594-1632), one of the main protagonists in the Thirty Years War and founder of a vast but short-lived Swedish empire around the Baltic, has been portrayed in many different guises, depending on time and circumstance. In the propaganda leaflets of the Thirty Years War, he was depicted as the incarnation of Miles Christi and the proverbial “Lion of the North”. The words “In hoc signo vinces” (in this sign you will conquer) and the cross regularly appear on the prints, alluding to Emperor Constantine’s vision before the Battle of the Milvian bridge in AD 312. After his death on the battlefield at Lützen in 1632, Gustavus Adolphus was often rendered as Constantine, i.e. on horseback, gazing towards the heavenly sign. But when, more than a century later, he was dedicated an equestrian statue in Stockholm, the statue is that of a military commander, devoid of all biblical and Christian references. The 19th century hailed him mainly as a great administrator, founder of cities and universities, and accordingly erected statues of him standing in civilian apparel. The latter part of the same century saw a renewal of Gustavus Adolphus’ popularity in both Sweden and Germany. In 1907 a memorial chapel was erected at Lützen, with an equestrian statue of the king on its main facade, closely resembling Bernini’s famous Vatican Constantine – but brandishing a sword to underline his role as the godsent saviour of the Lutheran faith.

*Keywords* Visual Propaganda, Thirty Years’ War, Lion from the North, Battle of Lützen, Protestant martyr, Constantine, Bernini, Bengt Erland Fogelberg, Lars Israel Wahlman, Otto Strandberg

*Author* Prof. & chair of Art History & Visual studies, Åbo Akademi University, Finland

*Email* lars.berggren@abo.fi.

ICONOGRAPHISK POST

NORDISK TIDSKRIFT FÖR BILD TOLKNING • NORDIC REVIEW OF ICONOGRAPHY

NR 2, 2015, PP. 66–90. ISSN 2323-5586

Gustav II Adolf (1594–1632; fig. 1) är den ende svenske kung som officiellt tilldelats titeln ”den store” och en av de regenters vars person och gärningar genom tiderna

genomgått de största och flesta omvärderingarna. De olika sätt på vilka han tolkats och visualiserats i offentligheten kan kopplas direkt till olika historiska, politis-

Fig. 2. Minneskapellet på slagfältet vid Lützen, ritat av Lars Israel Wahlman (1870-1952) och invigt den 6 november 1907. Foto Lars Berggren 2012.

The Memorial Chapel on the battlefield at Lützen, designed by Lars Israel Wahlman (1870-1952) and inaugurated on 6 November 1907.



ka och kulturella konjunkturer och kontexter. Under det trettioåriga kriget framställdes kungen, fram till sin död på slagfältet vid Lützen den 6 november 1632, omväxlande som "der Löwe aus Mitternacht" (lejonet från Norden) och *Miles Christi*, dvs. som reformationens och de evangeliska kyrkornas försvarare mot den katolska offensiven. Efter Lützen ikläddes han under en kort period rollen som protestantiskt offerlamm, sörjt av himmelska härskaror, men snart mytologiserades "hjaltekonungen" och började framställas som en sentida parallell till Konstantin den store. I likhet med denne hade Gustav Adolf skådat tecknet i skyn och undfått kallelsen.

Under den svenska s.k. "frihetstiden" på 1700-talet hyllades Gustav Adolf framför allt som statsman och härförare. I den ryt-tarstaty över honom som initierades redan 1756, men restes i Stockholm först 40 år senare (1796), saknas de religiösa anspelningarna helt och förebilden är den romerske kejsaren och filosofen Marcus Aurelius' berömda ryt-tarstaty på Kapitolium (fig. 14–15).<sup>1</sup> På 1800- och 1900-talen var det nästan uteslutande den civile administratören och reformatorn som stod i centrum, och 1800-talets monumentala äreminne över Gustav Adolf blev statyn i Göteborg (in-

vid 1854, se fig. 16) av honom som stadens grundare. Som sådan kom han senare att hyllas med statyer i mindre skala – de flesta inspirerade av eller direkta kopior av Fogelbergs göteborgsstaty. I måleriet och den grafiska konsten dominerade under den romantiska nationalismens sena 1800-tal dock den store krigaren, och speciellt hans hjaltdöd på slagfältet i Lützen. År 1907 återupplivades även den konstantinske teckenskådaren i monumentalformat på minneskapellet fasad i Lützen, och det är i denna skulptur som framställningen nedan tar sin utgångspunkt (fig. 2–3).

Bland det första en besökare som närmar sig minneskapellet på slagfältet strax utanför Lützen lägger märke till är bilden

Fig. 3. Fasadädikulan med Otto Strandmans ryt-tarstaty av Gustav II Adolf från 1907. Lägg märke till korset som utgår från valvbågens nyckelsten. Foto Lars Berggren 2012.

The adicula with Otto Strandman's equestrian statue of Gustavus Adolphus from 1907. Note the cross above the keystone of the arch. Foto Lars Berggren 2012.



kallas för det trettioåriga krigets "ikonofär", den bildvärld i vilken man levde och upplevde tidens dramatiska skeenden.

### *Miles Christi*

Att det trettioåriga kriget i både den verbala och den visuella propagandan fördes i huvudsakligen bibliska termer är lätt att förstå – det rörde sig ju formellt om ett krig mellan olika trosuppfattningar – men utförligheten och detaljrikedomen gör det vanligtvis svårt för nutidens föga bibelsprängda betraktare att avkoda referenserna och budskapen. Ett utmärkt exempel är ett propagandabladd med titeln "In Gottes heiligen Wort befindliche wahre Abbildung und Beschreibung, gegenwärtigen Zustandes Der Heiligen Christlichen Kirchen, als auch deroselben Feinden unnd Verfolgern", tryckt i Augsburg 1632 och tillägnat Gustav Adolf (fig. 4).<sup>3</sup> Hela bildrummet är uppbyggt som en Yttersta Doms-scen, så som den traditionellt framställts i kyrkorna sedan medeltiden. Överst i mitten sålunda Gud Fader, ljusomstrålad och omgiven av keruber, tronande över de goda protestanterna till vänster på bilden (alltså på hans högra sida) och de onda papisterna till höger. Men på den plats i bildens centrum som normalt reserveras för Män-

av Gustav Adolf i ädikulan ovanför huvudingången.<sup>2</sup> Skulpterad i hög relief framställer den honom till häst, med svärd i hand och blicken riktad snett uppåt. De flesta svenskar känner omedelbart igen kungens profil, klädsel och figur – vi har otaliga gånger sett liknande bilder i läroböcker och historiska översiktsverk. Som konsthistoriker känner man också igen bildformeln som en av den västerländska ryt-tarstatyns standardvarianter, om än inte särskilt vanlig i Gustav Adolfs ikonografi. Vi ska återkomma till dess närmare betydelse i slutet av denna artikel. Först måste bilden av kungen sättas in i sin historiska kontext, i vad som med en term lånad från den polske konsthistorikern Jan Białostocki skulle



Fig. 4. Flygblad tryckt i Augsburg 1632: "In Gottes heiligen Wort befindliche wahre Abbildung und Beschreibung, gegenwärtigen Zustandes Der Heiligen Christlichen Kirchen, als auch der selben Feinden und Verfolger". Foto Uppsala universitetsbibliotek (UUB) 2012.

Protestant propaganda flyer, printed in Augsburg 1632.

niskosonen (Matt: 25,31–33) eller ärkeängeln, finner vi här Gustav Adolf, iförd skinnande rustning, rikt dekorerad mantel och kungakrona. Det är han som är huvudpersonen, den som enligt texten nedanför den 14 april 1632 befriade Augsburg från påvens tyranniska våld och "das reine Wort Gottes widerumb frey öffentlich haben predigen lassen".

Till vänster om Gud Fader och Gustav Adolf är alla figurer ljusa, medan de till höger alla är mörka. På den ljusa sidan repre-

senteras den protestantiska kyrkan av den apokalyptiska madonnan som, stående på månskaran, ljusomstrålad och försedd med evighetens stjärnekrans, iakttar hur hennes barn (alltså de evangeliska kyrkorna) tas upp till himlen och räddas undan den sjuhövdade draken (Upp. 12). Draken själv återfinns på den andra sidan av kungen, där den attackeras av ärkeängeln Mikael. Den har sällskap av ett annat, likaledes sjuhövdad och behornat vilddjur, som rids av den babyloniska skökan (Upp. 18), här

personifierande påvedömet och dess laster. Just bakom skökan finner vi påven själv, lätt identifierbar genom sin tiara och det s.k. påvekorset med tre tvärarmar. *Nota bene* saknar han dock nyckeln till himmlandet – den har överförts till hans protestantiska motsvarighet på den ljusa sidan: Martin Luther.

Bakom dessa båda huvudfigurer står sedan olika representanter för respektive kyrka. På den pävliga sidan är det kardinaler, biskopar och andra kyrkliga dignitärer i praktfulla klädedräkter och huvudbona-

der; på den evangeliska sidan är det apostlar och reformatorer,<sup>4</sup> alla enkelt klädda och barhuvade. I registret omedelbart under dem finner vi två världsliga processioner, ledda av sina katolska respektive evangeliska monarker och andra potentater. Nederst ser vi hur de "goda" trupperna, anförda av en härold med ett banér prytt av tre kronor och med ett lejon springande vid sin sida, rycker fram mot den "onda", katolska, sidan vars soldater antingen redan är nedgjorda eller på flykt. Tillsammans med en symbolisk hare är de på väg mot den del av bil-

Fig. 5. Flygblad daterat 1632: "AUGUSTA ANGUSTATA, A DEO PER DEUM LIBERATA". Inskriptionen ovanför djävulen i kyrkan lyder "Wo dieser steht, Gotts Wort vergeht". Foto UUB 2012.

Protestant propaganda flyer, dated 1632.



## Schwedische Rettung der Christlichen Kirchen. Anno 1631.

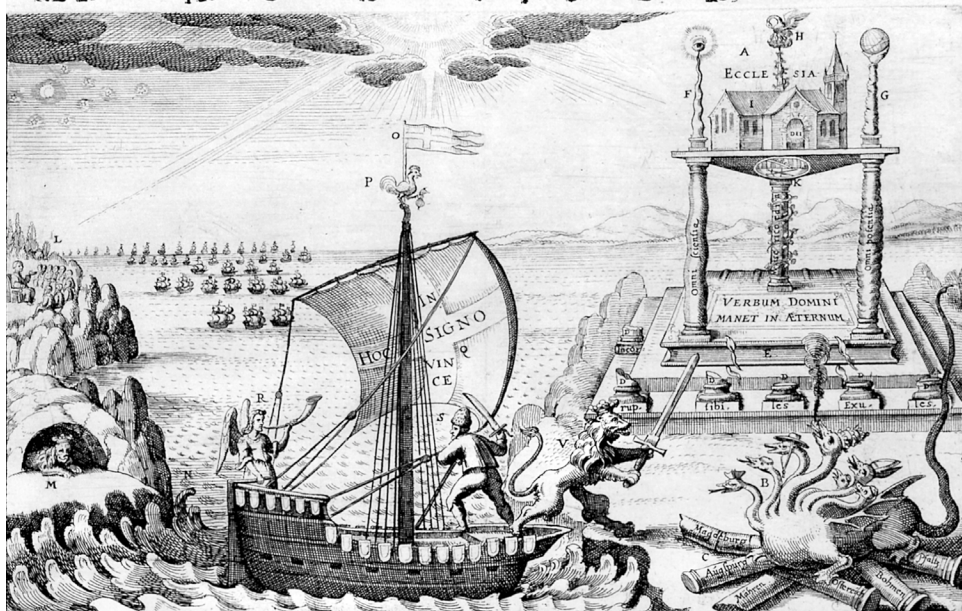


Fig 6. Flygblad 1631: "Schwedische Rettung der Christlichen Kirchen Anno 1631". Ur den förklarande undertexten: "Ein hochgekrönter Lew großmütig sprang auff's Land/ Vnd frewdig mit seim [sic.] Schwert eiffrig zum Drachen rand". Foto UUB 2012. Protestant propaganda flyer, dated 1631.

den där, i en traditionell Yttersta domsscen, helvetesgapet vanligtvis öppnar sig. "Gån bort ifrån mig, i förbannade, till den eviga elden, som är tillredd åt djävulen och hans änglar" (Matt: 25:41), säger Kristus på den sista dagen. Här är det Gustav Adolf som i ett kortare perspektiv står för både domen och dess verkställande.

Ikonografiskt sett är den största delen av bildens symboliskt laddade figurer och deras inbördes relationer hämtade från Bibeln, särskilt Johannes uppenbarelse och Matteus 25:e kapitel (dvs. de vanliga källorna för apokalyptiska bilder), och anpassade för

den aktuella politiska situationen. "Fien- derna och förföljarna" av "de heliga kristna kyrkorna", d.v.s. katolikerna, ges konsekvent rollerna och skepnaden av de onda krafterna i Uppenbarelsesboken: antikrist, draken och vilddjuren. Den bildmässiga framställningens budskap förstärks och beläggs genom att såväl helhetens som de enskilda gestalternas betydelse preciseras i texttrutor och språkband med bibelhänvisningar.

Den katolska sidans ondska och förakt för den "sanna" religionen illustreras på liknande sätt och lika livfullt i rader av liknande propagandablåd. I fig. 5 ser vi hur djävu-

len eller Antikrist tillbeds i kyrkan medan jesuiter och munkar samlar ihop och förstör böneböcker och biblar. I bakgrunden avtecknar sig Augsburgs kännspaka skyline och i förgrunden personifieras staden av en till marken slagen kvinnogestalt, som bedjande blickar mot mannen till höger i bilden: Gustav Adolf.<sup>5</sup> Iförd full stridsmundering står han där med härskarstaven i höger hand och den vänstra vilande på svärdet. Hans blick är riktad snett uppåt, fixerad på gudsnamnet som ljusomstrålat avtecknar sig mot himlen i form av det hebreiska tetragrammet för Jahve. Ljuset från gudsnamnet belyser staden Augsburg och kungen. Ur de omgivande mörka molnen materialiserar en himmelsk gestalt som pekar på gudsnamnet och ovanför Gustav Adolf lyder texten: "Diß ist der Mann / Der helffen kan." Om den svenske konungen i det förra bladet närmast framstår som domaren själv, är han här *Miles Christi*, Guds stridsman och utvalda redskap – och som överskriften proklamerar har Augsburg befriats "a Deo per Deum".

### Der Löwe aus Mitternacht

Under det trettioåriga kriget fokuserades propagandastrategin såväl verbalt som visuellt på paralleller och exempel hämtade från Bibeln, där Gustav Adolf alltså tilldelades rollen som gudasänd, heroisk härförare och frälsare. Det fanns emellertid även en något annorlunda linje, där de direkta referenserna till Bibeln inte hade samma framträdande roll: Gustav Adolf som "der Löwe aus Mitternacht" (Lejonet från Norden). Visserligen förekommer lejon ofta i Bibeln,

både goda och onda sådana, och kungar och härförare av olika slag liknas ofta vid lejon, men något sådant just "aus Mitternacht" eller "Norden" nämns aldrig explicit.<sup>6</sup> Dess ankomst hade emellertid sedan 1520-talet förutskickats i otaliga profetior och märkliga förebud i skyn.<sup>7</sup> Den källa som oftast citerades var en profetia tillskriven Paracelsus, daterad 1546 (dvs. fem år efter hans död) och spridd i otaliga upplagor:

Vnd wird geschehen, daß eben zur selben zeit ein gelber Lewe von Mitternacht kommen vnd erscheinen wird, welcher wird dem Adler [der Kaiser] nachfolgen vnd mit der zeit vbertreffen, Er wird auch gantz Europam, vnd eins theils Asia vnd Africa in seine gewalt bekommen, Er wird Christlicher guter Lehre seyn, dem alles Volck beyfallen wird, vnd wird erstlichen viel mühe haben, biß er des Adlers Klawen auß dem Reich bringe, vnd ehe dann solches geschehen, [...] Wann alsdann gemeldter Löwe vmb Mitternacht seinen Lauff vollführet hat, vnd er des Adlers Klawen gleichsamb stumpffig gemacht, Alsdann wird allenthalben Fried vnd Einigkeit seyn, Es wird auch keine widerspenstigkeit regieren, vnd alsdann wird das Ende nicht ferne seyn, vnd GOTT der HERR wird in grosser Herrlichkeit kommen.<sup>8</sup>

Förutom ett lyckorike utlovades tre omätligt rika skatter, som utöver guld, silver och ädelstenar skulle innehålla Paracelsus' hemliga recept för tillverkning av guld och universalmediciner – allt som följd av det nordiska lejonets verksamheter. I det trettioåriga kriget hade rollen som detta lejon och protestantismens räddare tidigare tilldelats Kristian IV av Danmark, som emellertid med freden i Lübeck 1629 slutligen drog sig ur konflikten. Nu blev det istället Gustav Adolf som i den svenska och pro-



Fig. 7. Piero della Francesca, "Konstantins dröm". Fresk i Basilica di San Francescos kor, Arezzo, utförd c. 1460. Observera ängeln som dyker ned från övre vänstra hörnet.

Piero della Francesca, "The Dream of Constantine". Fresco in the choir of San Francesco, Arezzo, from c. 1460. Note the angel diving down from the upper left corner.

grunden).<sup>9</sup> Det mest intressanta i sammanhanget är emellertid inte figurerna utan skeppets korsprydda segel med texten: "In Hoc Signo Vinces". Frasen förekommer på många liknande blad, då oftast inskriven i en stråle av himmelskt ljus som träffar Gustav Adolf, exempelvis sittande i en triumfvagn dragen av lejon eller knäfallande i bön, omgiven av beskyddande änglagestalter.<sup>10</sup>

### *In Hoc Signo Vinces*

Betydelsen av och kraften i orden "in hoc signo vinces" kommer sig av den roll de ges i kristendomens historia. Det hela börjar år 312, i närheten av den lilla byn Malborghetto, några kilometer norr om Rom. Där hade den blivande kejsar Konstantin slagit läger natten före det avgörande slaget i kampen om makten över det romerska imperiet. Både Konstantin och hans konkurrent, Maxentius, hade redan 306 tagit sig titeln *augustus*, dvs. i praktiken kejsare, men det var först nu som det på slagfältet skulle avgöras vem som hade rätt till den. Under dagen hade Konstantin haft en egendomlig upplevelse. I skyn hade han ovanför solen sett ett strålände kors med skriften "Εν Τούτῳ Νικά" (eller "En toutō nika"), vanligtvis översatt från grekiska till latin som "In Hoc Signo Vinces" ("i det-



Fig. 8. Rafaels skola, 1520-1524. Konstantin berättar på morgonen den 12 oktober 312 för hären om sin vision. Fresk i Vatikanpalatsets "Sala di Costantino". Observera korset och skriften i skyn.

School of Raphael, 1520-1524. Constantine relates his vision to the army on the morning of the 12 October 312. Fresco in the "Sala di Costantino" in the Vatican Palace. Note the cross and the text in the sky.

ta tecken [kommer du] att segra"). Till en början förstod han inte visionens betydelse, men under natten som följde hade han en dröm i vilken en ängel (enligt vissa källor Jesus själv) uppenbarade sig för honom och förklarade att och hur han skulle använda korsets tecken mot sina fiender. Konstantins dröm återges visuellt i manuskriptilluminationer redan på 800-talet, men den kanske mest berömda versionen

är den som målades ca 1460 av Piero della Francesca i Basilica di San Francesco, i Arezzo, inte långt från Florens (fig. 7).

Följande morgon, den 28 oktober 312, förklarade Konstantin sin dröm för hären och beordrade soldaterna att förse sina standar och sköldar med korsets tecken (fig. 8). Därefter bröt man upp och marscherade mot Rom, där Maxentius trupper väntade vid Tibern, och senare på dagen avgjordes

kristendomens och västvärldens framtid i slaget vid Ponte Milvio (*Pons Milvius*). Konstantin segrade och blev därmed den kejsare som så småningom legaliserade kristendomen – enligt sägnen ska han på dödsbädden t.o.m. ha konverterat till den nya religionen. Snart försågs Konstantin med tillnamnet ”den store” och hyllades som en av kristenhetens största hjältar. Historien om hans gudomliga vision och slaget vid Ponte Milvio berättades och skrevs ned otaliga gånger, och redan efter några generationer cirkulerade ett antal sinsemellan olika varianter. Den här relaterade kan beskrivas som en sammanfattning av standardversionen.<sup>11</sup>

Konstantins vision blev en del av den kristna kyrkans stora berättelse och utnyttjades gång på gång i den politiska propagandan. Att vinna ett slag eller grunda en nation var stort i sig, men att göra det som följd av ett gudomligt ingripande var naturligtvis mycket större, och även de mest suspekta företag kunde på så sätt ges åtminstone ett sken av legitimitet. Sålunda började historien snart upprepa sig. När Afonso Henrique, den dåvarande greven av Portugal, 1139 var på väg till slaget vid Ourique uppenbarade sig Kristus på korset för honom (fig. 9), och från högsta ort meddelades att han i korsets tecken skulle besegra morerna. Efter slaget utropade sig segrarens prompt till kung av Portugal och berättelsen om den gudomliga interventionen användes både av honom och av hans efterföljare för att legitimera den portugisiska självständigheten. Något senare, i mitten av 1100-talet, var det den svenske



Fig. 9. Afonso Henrique, Portugals förste kung före slaget vid Ourique 1139. Tryck från 1800-talet.

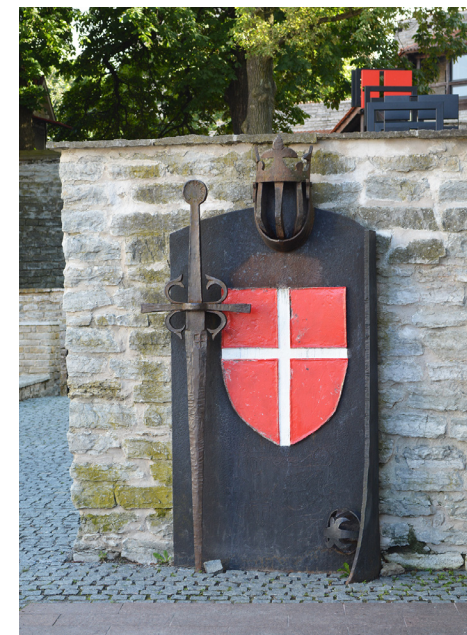
*Afonso Henrique, the first king of Portugal, before the battle at Ourique in 1139. Print from the 19th century.*

kungen Erik den Helige som såg ett gyllene kors i skyn när han under det första (historiskt ifrågasatta) svenska korståget landsteg i Finland. Det gyllene korset mot himmelsblå bakgrund blev därefter hans banér, som med tiden utvecklades till den nutida svenska flaggan. Den danska fanan (Dannebrogen) var däremot redan från början ett gudomligt arbete: den föll helt enkelt ned från himlen i ett kritiskt skede av det s.k. valdemarslaget i Estland i juni 1219 (fig. 10). Uppmuntrade av denna ”nederbörd” fick de danska styrkorna förnyade krafter och vann till slut en stor seger.

Fig. 10. Heino Müller, minnesmärke i smidesjärn uppsatt 1969 på den plats i Tallinn, där Dannebrogen föll ned från himlen 15 juni 1219 (numera ”Kongens have”). Foto Lars Berggren 2014.

*Heino Müller, memorial in wrought iron erected in 1969 on the spot in Tallinn, where “Dannebrogen” (the Danish flag) fell from heaven on 15 June 1219.*

Mer eller mindre samma behov av gudomlig sanktion och visuell legitimering ligger bakom den mest berömda av alla framställningar av den konstantinska uppenbarelse: GianLorenzo Berninis rytartstaty, avtäckt 1670 på en avsats i vaticanpalatsets monumentala *Scala Regia* (”kungliga trappan”).<sup>12</sup> Statyn var explicit avsedd att imponera på ambassadörer och andra utländska dignitärer genom att för besökarna aktualisera platsens helighet och påvedömetts historiska rötter. Säkert tjänade den också syftet att påminna vederbörande om att Kyrkostaten, om än i liten skala, var arvtagare även till Konstantins världsliga herravälde (d.v.s. fram till 1870, då Rom och Kyrkostaten ockuperades och införlivades med kungariket Italien). I statyn är Konstantin återgiven just i det ögonblick han ser det strålande korset i skyn och överväldigad av uppenbarelse slår ut med armarna (fig. 11 a-b). Även hästen reagerar på fenomenet, ryggar oroligt tillbaka och stegrar sig med vitt uppspärade ögon. Så var det säkert också tänkt att de högt uppsatta besökarna skulle drabbas av insikten om den katolska kyrkans storhet och makt – med förvåning, vördnad och bävan. Berninis dramatiska tolkning av motivet och dess dynamiska framställ-



ning gjorde statyn mycket populär och bildformeln spred sig snabbt.

Dittills hade statyer i monumentalformat av ryttare på en sig stegrande häst varit synnerligen ovanliga, men motivet som sådant var sedan gammalt populärt inom måleriet (där man ju inte, som i friskulpturen, hade några problem med att få hästens bakben att bära hela ekipagens tyngd) och användes flitigt av bland andra Rubens och Velasquez i barockens härförar- och härskarporträtt. Ett tidstypiskt exempel är ryttarporträttet av Gustav Adolf vid övergången av Lech i april 1632, målat av Cornelius Arendtz några år senare (fig. 13). Det finns dussintals propagandablada och andra framställningar av Gustav Adolf där denne förekommer i kombination med texten ”in hoc signo vinces”, och många fler där han

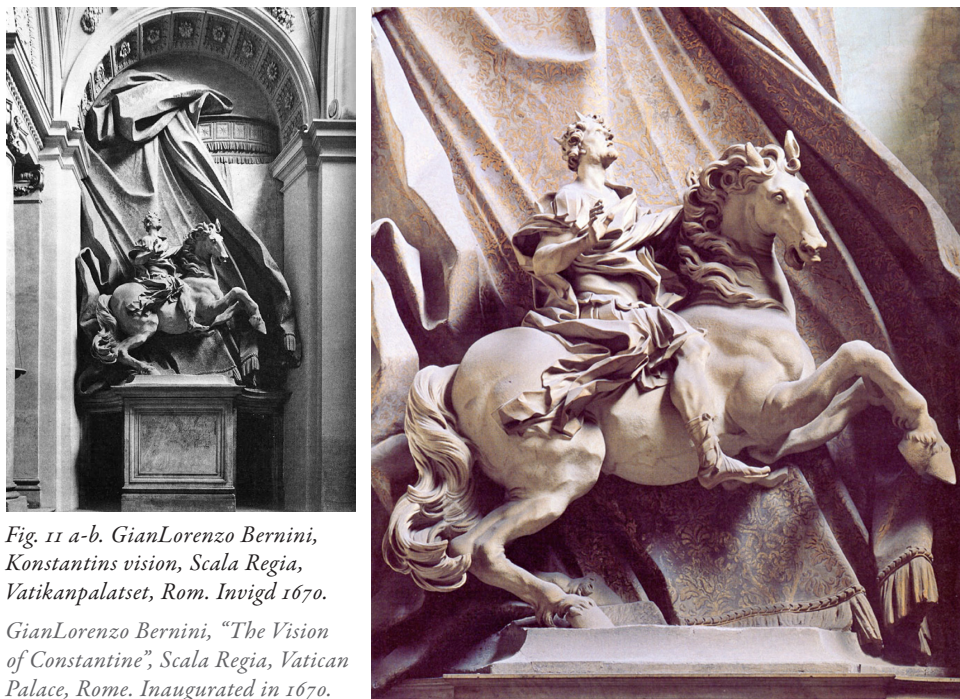


Fig. 11 a-b. Gian Lorenzo Bernini, *Konstantins vision*, Scala Regia, Vatikanpalatset, Rom. Invigd 1670.

Gian Lorenzo Bernini, "The Vision of Constantine", Scala Regia, Vatican Palace, Rome. Inaugurated in 1670.

framställs till häst. Det var emellertid först efter kungens död som krigaren till häst och mottagaren av det himmelska budskapet började smälta samman. I en silverstatyett i svenska Nationalmusei samlingar, utförd omkring 1650 (d.v.s. två decennier före invigningen av Berninis staty i Vatikanen) i Augsburg, skyggar däremot hästen, och kungens blick är inte riktad mot något jordiskt utan uppåt, mot himlen (fig. 12).<sup>13</sup> Trots frånvaron av både kors och text är det knappast någon tvekan om att vad som framställs är den protestantiska trons riddare till häst, som med fältherrestav eller svärd i hand ser tecknet i skyn och agerar i enlighet med sitt gudomliga mandat.

I det trettioåriga krigets eskatologiskt laddade propaganda hade Gustav Adolf alltså inledningsvis tilldelats en rad olika roller: som apokalyptisk domargestalt, gudasänd befriare, och mytologiskt lejon. När sedan vid Lützen alla fromma förhoppningar om en protestantisk slutseger och ny världsordning åtminstone temporärt gäckats, figurerade han under en period också som martyr, med ett (offer)lamm, en pelikan eller Fågel Fenix som attribut – alla gamla och välkända symboler för Kristi offerdöd på korset. Dessa stereotyper förlorade emellertid ganska snabbt sin aktualitet och hjältekonungen visualiseras istället som en kombination av *Miles Christi*

och konstantinsk teckenskådare. Men inte heller denna tolkning av kungen kom att stå sig särskilt länge.

### Romersk kejsare och landsfader

Sveriges stormaktstid tog slut när Karl XII stupade vid Fredrikshald 1718. Kungamakten som sådan vacklade och enväldet avskaffades av riksdagen året därpå. Under den följande perioden, den s.k. "Frihetstiden" som varade fram till Gustav III:s statskupp 1772, började religionens roll i samhälle och statsapparat erodera, detta samtidigt som mysticism och antiksvärmeri grep omkring sig, upplysningstidens förnuftsdyrkan slog rot och förstadierna till ett politiskt partiväsande såg dagens ljus. Offentliga kungamonument i brons och marmor hade börjat betraktas inte bara som indikatorer på länders status och "civilisationsnivå", utan även som pedagogiska instrument i strävandena att förvandla territoriers undersåtar till goda och nyttiga statsmedborgare. Med utgångspunkter i antikens och renässansens filosofi argumenterades nu för att monumenten hade den dubbla funktionen av både dygdens lön och *exempla virtutis*. Långt in på 1800-talet förblev det ändå i de flesta länder otänkbart att resa offentliga statyer över andra än monarker.<sup>14</sup>

När frågan om en ryttarstaty av Gustav II Adolf i Stockholm väcktes i mitten av 1700-talet hade åtskilliga sådana redan

rests runt om i Europa. I Sverige hade man inte ansett sig ha råd med dylika exklusiviteter, men när Jacques-François-Joseph Saly 1753 kontrakterades för utförandet av Fredrik V:s ryttarstaty i Köpenhamn ändrades denna inställning snabbt. Valet stod mellan två symboliskt laddade historiska gestalter: grundaren av nationalstaten Gustav (I) Eriksson Vasa och imperiebyggaren Gustav II Adolf. Den från Frankrike inkallade skulptören Pierre Hubert L'Archevêque fick beställningar på statyer av båda. Kontrakt om utförande av ryttarstatyn av Gustav Adolf skrevs 1756 och en modell var klar redan 1758. Den förkastades emellertid av riksdagen och en ny version, som blev den slutgiltiga, godkändes 1763. Därefter gick det långsamt, bland annat för att riddarhuset och riksdagen, i motsats till hovet och riksrådet, prioriterade Gustav Vasa; färdigt



Fig. 12. Gustav II Adolf. Silverpokal utförd i Augsburg ca. 1650. Nationalmuseum, Stockholm. *Gustavus Adolphus*. Silver goblet made in Augsburg c. 1650.



Fig. 13. Cornelius Arendtz, Gustav II Adolf vid övergången av Lech (Bayern, 1632). Olja på duk, 1635. Deposition i Uppsala universitetets konstsamlingar. Foto Lars Berggren 2013.

Cornelius Arendtz, "Gustavus Adolphus at the crossing of Lech" (Bavaria, 1632). Oil on canvas, 1635. Deposition in Uppsala University Art Collections.

för invigning stod monumentet inte förrän 1796 (fig. 14).<sup>15</sup>

Vid tiden för beställningen hyllades Gustav Adolf i Sverige inte längre som den rätta trons martyr utan i första hand som den store statsmannen och härföraren. I monumentet saknas också alla de religiösa anspelningar och den kristna ikonografi som präglade det föregående seklets framställningar av honom. Förebilden är som redan nämnts kejsaren och filosofen Marcus Aurelius' berömda rytterstaty på Kapitolium i Rom (som för övrigt länge hade ansetts föreställa Konstantin, fig. 15), men till skillnad från kejsaren är kungen iförd harnesk och sålunda rustad för strid. Den krigiska profilen förstärks ytterligare av pedestalens porträtt-

medaljonger föreställande Gustav Adolfs fyra fältherrar under det trettioåriga kriget, och en romersk rustning. Både medaljongerna med Hans Christoff Königs-marcks, Carl Gustaf Wrangels, Lennart Torstensons och Johan Gustafsson Banérs profiler samt sockelgrupperna utfördes av L'Archevêques elev Johan Tobias Sergel (1740–1814).<sup>16</sup> De senare kom dock på plats först 1906. Den allegoriska gruppen på pedestalens framsida visar Axel Oxenstierna, kungens medarbetare och rikskansler, i färd med att för historiens musa Clio, draperad *all'antica*, diktera Gustav Adolfs stordåd. Det bibliska bildspråket hade ersatts av den klassiska antikens.

Under det följande seklet luckrades det internationella reglementet för vem som

Fig. 14. Pierre Hubert L'Archevêque. Gustav II Adolfs rytterstaty, påbörjad 1758 och invigd på nuv. Gustav Adolfs torg i Stockholm 1796. Konstvetenskapliga arkivet, Åbo Akademi.

Pierre Hubert L'Archevêque. The equestrian statue of Gustavus Adolphus, begun in 1758 and inaugurated in Stockholm 1796, on the square now named after the king.



Fig. 15. Kopia i full skala av Marcus Aurelius' rytterstaty på Kapitolium i Rom, uppställd 1997. Originalen, troligen utfört ca 176, är nu utställt i Musei Capitolini. Foto Lars Berggren 2006.

Full scale copy of Marcus Aurelius' equestrian statue on the Capitol Hill, Rome, installed 1997. The original, probably made in c. 176 AD, is exhibited in the Musei Capitolini.





kunde tillägnas offentliga monument upp, samtidigt som de ekonomiska möjligheterna att finansiera sådana projekt ökade. Borgerskapet i de mera betydande städerna fick efterhand allt större möjligheter att markera sin egen och sin stads status med statyer i brons. Till en början skedde detta företrädesvis genom statyer av monarker och ett tidigt exempel är monumentet över Gustav Adolf som Göteborgs stads

grundläggare (fig. 16). Det var också det första i sitt slag i Sverige och fick, som noterades i inledningen, ett stort antal efterföljare (fig. 17).

Initiativet till statyn, som skulpterades av Bengt Erland Fogelberg i Rom och efter en lång rad komplikationer restes i Göteborg 1854, kom från staden borgare och bekostades via en offentlig insamling.<sup>17</sup> Kungen avbildas här i färd med att myndigt och



Fig. 16. Bengt Erland Fogelbergs staty av Gustaf II Adolfs, rest i Göteborg 1854 på nuv. Gustav Adolfs torg. Foto Lars Berggren 2014.

The statue of Gustavus Adolphus by Bengt Erland Fogelberg, erected in Göteborg in 1854 on the square now named after the king.

med stor emfas peka ut platsen för stadens grundläggande. Klädseln är civil och förefaller sammansatt av persedlar från olika porträttmålningar – som Jacob Elbfas' välkända porträtt från 1620 och Matthäus Merian den äldres dito från 1631. Några krigiska referenser kan likväl noteras, som de uppvikta kragstövlarna och fältherrebindeln, men värjan och dess axelhäng var i första hand statusmarkörer som ingick i dräktmodet.<sup>18</sup> Föga överraskande valde alltså 1800-talets reformliberala borgerskap i Göteborg att betona Gustav Adolfs fredliga meriter, bland vilka ingick konstitutionella reformer, upprustning av den statliga administrationen, utbildning och handeln, liksom stora infrastruktura-

rella satsningar. Anspelningarna på hans krigiska bragder och gudomliga utvaldhet begränsades i stort sett till invignings-talens retorik och de vid detta tillfälle avjungna hymnerna.

Fogelbergs göteborgsstaty blev en stor succé och i den mån Gustav Adolf alls i fortsättningen avbildades i offentligheten, så var det med den som utgångspunkt och förebild (Lützen 1886, Sundsvall 1911 och Tartu 1928), eller kopior i mindre skala (Åbo och Tartu 1992).<sup>19</sup> I de flesta av dem är det uttryckligen som grundaren av städer, universitet eller andra statliga institutioner han återges. Avsikterna bakom monumentresningarna torde huvudsakligen ha varit lokalpatriotiska och därför var det viktigt att bilden av kungen var lätt igenkännelig och politiskt korrekt.

#### Minneskapellet i Lützen

När det gällde statyn på minneskapellet invid Lützen var förutsättningarna helt annorlunda. Både i Tyskland och Sverige hade romantikens hjältekult och en ny uppfattning om såväl protestantismens som nationens roll i historien slagit rot i början av 1800-talet. Men medan det i Sverige var i första hand reformatorn och administra-



Fig. 17. Kopia av Fogelbergs staty, uppsatt framför gamla Akademihuset, numera hovrätten, i Åbo 1992. Observera att det svenska riksvapnet och värjan avlägsnats. Foto Lars Berggren 2013.

Copy of the Gustavus Adolphus statue by Fogelberg, placed in front of the old Academy building in Åbo (Turku, Finland), nowadays used by the Court of Appeal. Note that the Swedish national coat of arms and the rapier have been removed.

tören som offentligen hyllades, såg man i Tyskland Gustav Adolf som den store hjälten som på slagfältet givit sitt blod för religionsfriheten och berett vägen för landet som kulturnation. I Breitenfeld – där ett av de avgörande slagen stod – avtäcktes till 200-årsminnet 1831 ett minnesmärke med inskriften "Glaubensfreiheit für die Welt / rettete bei Breitenfeld / Gustav Adolf Christ und Held".

Slagfältet vid Lützen började betraktas som helig mark, ett slags Golgata, och över den sten som utmärker platsen där kungen ska ha stupat restes 1837 ett monument i form av en över tio meter hög gjutjärnsbaldakin, ritad av Karl Friedrich Schinkel. Under samma period startades också en rad olika organisationer i kungens namn – Gustav-Adolf-Werk, Gustav-Adolf-Stiftung och Gustav-Adolf-Verein – i syfte att stödja evangeliska församlingar, kyrkor och mission. Till minnesplatserna vallfärdade ständigt växande skaror för att högtidligt hålla minnet av den store hjälten på årsdagen av hans död. Efterhand uppstod i Lützen ett behov av fasta utrymmen för de gudstjänster som börjat avhållas i samband med bemärkelsedagarna.

Även i Sverige tilltog styrkan i kulten av nationen och hjältekonungen. Firandet av 300-årsminnet av Gustav Adolfs födelse i december 1894 blev den största minnesfesten någonsin, och den fredliga men traumatiska skilsmässan från Norge 1905 fick patrioterna att återigen drömma sig tillbaka till fornstora dagar. År 1908 grundades Riksföreningen för svenskhetens bevarande i utlandet, och samma år blev den 6 no-



Fig. 18. Lars Israel Wahlman. Blåkopia av skiss visande Lützenkapellets huvudfasad, Landsarkivet i Göteborg. Foto och databearbetning Lars Berggren 2014.

Lars Israel Wahlman. Blueprint of sketch with the main façade of the memorial chapel at Lützen.

vember "Svenska dagen" i Finland. Kapellprojektet i Lützen, som rivstartade under vintern och våren 1906, bör ses som del av denna rörelse och drevs och finansierades av personer präglade av stark protestantisk religiositet och ivrig patriotism.<sup>20</sup> *Primus motor* var prosten och riksdagsmannen Per Pehrsson, som kombinerade sitt engagemang för Gustav Adolfsminnet med ivrig lutheransk mission och propagerande för stärkande av Sveriges försvar.<sup>21</sup> Den

djupt religiöse finansmannen Oscar Ekman (1812–1907), en av Sveriges rikaste och mäktigaste män, bekostade inte bara minneskapellet i Lützen utan jämväl produktionen av 3000 porträtt av kungen, att spridas till protestantiska församlingar över hela världen.<sup>22</sup>

När det skulle bestämmas hur Gustav Adolf skulle framställas på minneskapellets huvudfasad fanns det som vi sett en hel rad olika bildkoncept att välja mellan. Även i Sverige hyllades Gustav Adolf kring sekelskiftet 1900 som en stor hjälte och härforare, och med tanke på att statyn skulle placeras i Tyskland är det inte särskilt överraskande att man först verkar ha tänkt sig en ryttarstaty i stil med den på Gustav Adolfs torg i Stockholm (fig. 14). Det är också dess välkända siluett som avtecknar sig på kapellets fasad i arkitekt Wahlmans första "Skiss till minneskapell vid Luetzen", sannolikt utförd i juni 1906 (fig. 18).<sup>23</sup> Både fasaden och ädikulan med ryttarstatyn kom därefter att genomgå ganska stora förändringar (fig. 2–3).

Vad beträffar statyn kom den att ansluta direkt till Berninis vatikanska Konstantin. Båda skådar tecknet i skyn, hästens och ryttarens pose är i stort sett desamma – även om Gustav Adolf har sitt svärd beslutsamt draget, tyglarna i ett fast grepp och hatt isället för krona – och att korset i skyn tillhör en annan, högre och större verklighet klargörs i det senare fallet av placeringen i kapellets yttermur. Valvbågen och kolonnerna som omramar ryttarstatyn är förvisso inte identiska, men konceptet är det. Otto Strandmans lite råa utformning an-

das visserligen, precis som kapellets helhet, en mycket tidstypisk svensk nationalromantik, och det är säkert ingen tillfällighet att såväl ryttarens klädsel som hästen också har drag som förefaller hämtade från Arendtz' porträtt från 1635 (fig. 13). Men referensen till Bernini och Konstantin är ändå helt klar och säkerligen avsedd att igenkännas.

Vad låg bakom detta egentligen rätt uppseendeväckande val av förebild? Förvisso har det hävdats att lützenstatyn visar "kungen i dödsögonblicket, då han sträcker svärdet mot himlen innan han faller", men redan samtidigt hade svårt att se logiken i detta: svärd riktar man mot fiender, inte mot vänner, och alls inte mot Gud.<sup>24</sup> Egendomligt nog nämner Per Pehrsson inget om motivet i sin lützenbok, men påstår likväl att "Gustaf Adolfs ryttarbild är utarbetad efter djupgående historiska studier".<sup>25</sup> Det är emellertid svårt att föreställa sig när dessa studier skulle ha utförts, av vem, och vari de bestått. Snarast handlade det om att den konstantinska bildformeln måste förses med någon slags beväpning för att stämma överens med den Gustav Adolf som med tiden antagit skepnaden av "ett felfritt evangeliskt riddarhelgon".<sup>26</sup> Referenser till St Görän, drakdö-daren, finns från första början med i alla bilder där kungen tar sig an den påvliga hydran (jfr Bernt Notkes berömda St Görän och draken i Riddarholmskyrkan, där helgonet personifierar Sten Sture). I själva verket är ädikulans Gustav Adolf närmast att betrakta som en protestantisk helgonframställning.

För beställarna, närmast då Pehrsson och Ekman, var de evangeliska kyrkornas frälsare säkert viktigare än statsmannen. Dessutom kunde man ju hävda att både Konstantin – som genom milanoediktet 313 legaliserade kristendomen – och Gustav Adolf hade slagits för religionsfriheten. Mot den bakgrunden torde det ha framstått som fullt legitimt att välja rytтарstatyn av Konstantin i Vatikanen som förebild. Ironiskt nog kom alltså den bildmässiga formel som ursprungligen var avsedd att ingjuta respekt för den katolska kyrkans överhet att övertas av en av dess värsta opponenter.

Svenskheten betonas emellertid också starkt, genom de tre kronorna i ädikulans underkant och muröppningarnas stöd i form av vasakärvar i registret strax nedanför (fig. 3). Även den lilla ekplantan under Gustav Adolfs häst kan tolkas in i denna patriotiska kontext, som en symbol för svensk nationell styrka, uthållighet och medborgerlig dygd. Samtidigt ligger det nära till hands att i den se en anspelning på donatorns namn: Ekman.<sup>27</sup> Att eftervärlden på detta sätt påminns om en donators insatser tillhör ju knappast ovanligheterna, men den här aktuella eken har förmodligen sina rötter förankrade i ett större sammanhang. Sedan början av 1890-talet hade Sveriges relationer till Tyskland ständigt förbättrats och man började alltmer betrakta Tyskland och Norden som en kulturell enhet. Den gemensamma historien (både den verkliga och den mytiska) och religionen betonades alltmer, och det fanns på båda sidor de som drömde om en

anslutning av Sverige till det tyska riket.<sup>28</sup> Eken står här troligen som symbol för den gemensamma ”germanska stammen” eller, givet plantans spädhet, snarare dess protestantiska gren – som genom Gustav Adolfs insats skulle överleva och växa sig stark.

I minneskapellet Gustav Adolf ser vi alltså resultatet av en lång och komplicerad ikonografisk utveckling, där bilden av kungen efterhand anpassats till en rad olika ideologier och politiska omständigheter. Här förenas (den huvudsakligen tyska) bilden av honom som gudasänt riddarhelgon och de evangeliska kyrkornas räddare, med (den huvudsakligen svenska) bilden av hjältekonungen och den store härföraren. En visuell kompromiss avsedd att illustrera det slutande 1800-talets föreställning om en svensk-tysk, pangermansk kulturgemenskap.<sup>29</sup>

## Noter

- Den troligen 176 utförda rytтарstatyn flyttades 1538 från sin dåvarande placering invid Lateran-kyrkan till Kapitolium. Originallet togs ned 1981, restaurerades och placerades 1990 i *Musei Capitolini*. En bronskopia i full skala placerades på den ursprungliga piedestalen. Som det enda bevarade rytтарmonumentet från antiken blev det utgångs- och ständig referenspunkt för den tradition som under renässansen inleddes med Donatellos rytтарstaty av kondottiären Gattamelata i Padova (1445–1450). För den som vill fördjupa sig i rytтарstatyns historia, dess hippologi- och dressyrtterminologi, internationellt såväl som nordiskt, rekommenderas Liedtke 1989 och Felding 1998.
- Kapellet, som finansierades genom en donation av finansmannen Oscar Ekman (1812–1907), ritades av Lars Israel Wahlman (1870–1952), för altartavlan och glasmålingarna stod Olle Hjortzberg (1872–1959), och fasadskulpturen utfördes av Otto Strandman (1871–1960). Grundstenen lades den 6 november 1906 och den färdiga byggnaden invigdes exakt ett år senare, på dagen 275 år efter slaget på platsen. För omständigheterna kring kapellets tillkomst redogörs utförligt i Schubert 2007, 137–161.
- Under bilden finns texten: ”Dem Durchlauchtigsten Großmächtigen Fürsten und Herrn, Herrn Gustavo Adolpho, der Schweden, / Gothen und Wenden König, Großfürsten in Finland, Herzogen zu Esten und Karelen, Herrn zu Ingermanlandt, / Seinem gnädigsten König und Herrn, aller underthänigst zubereitet verehret und übergeben.” Jfr Harms 1980, Bd II, 466–467.
- Det lilla formatet medger ingen säker identifikation men vinkelhaken antyder aposteln Tomas och yxan Judas Taddeus.
- Bladets latinska titel lyder ”Augusta angustata, a deo per deum liberata” och den tyska ”Geängstigt ward Augspurg die Stadt: Gott durch Gott ihr geholfen hat”. I verserna under bilden klagörs kvinnans och stadens belägenhet: ”Ja wie eine Witwe ist betrübt / An der man viel Gewalt verübt / Also ists mit der Stadt ergangen / Kein Zunft noch Gnad kunt man erlangen.” Jfr Harms 1980, Bd II, 464–465.
- Närmast kommer man i Jeremia 4:6–7, där det heter ”[...] ty jag skall låta olycka komma från norr med stor förstörelse. / Ett lejon drager fram ur sitt snår, och en folkfördärvarare bryter upp, han går ut ur sin boning, för att göra ditt land till ödemark [...]”. Varken lejonets roll i ödeläggelsen eller från vilket håll det kommer är särskilt klart, men i GT används lejon ofta för att straffa ogudaktiga (se exempelvis 2 Kon.17:25). ”Mitternacht” betecknar i Bibeln nästan alltid ett väderstreck, d.v.s. norr, och därifrån kommer påfallande ofta härnadståg och olyckor. Tidpunkten, alltså vid midnatt, som sådan är också symboliskt laddad och gudsdomar och underverk verkställs inte sällan just då; vid midnatt slås egyptiernas förstfödda, prisar David Guds rättfärdighet, befrias Paulus och Silas ur fångelse i Filippi, osv.
- Nordström, Johan 1934, 1–66; Mörke 2007 83. ”Der Löwe aus Mitternacht” tematiserades och visualiserades redan under kriget i Nederländerna 1614–1615. Med svärd och sköld i tassarna angriper det spanjorerna, dvs. påvedömet, som även här framställs som en sjuhövdad drake (se Geisselbrecht-Capecki 1997, 347–356 ([http://www.dbnl.org/tekst/\\_zev001199701\\_01/\\_zev001199701\\_01\\_0032.php](http://www.dbnl.org/tekst/_zev001199701_01/_zev001199701_01_0032.php))).
- ”Magischer Propheceyung vnnd Beschreibung, von Entdeckung der 3. Schätzen Theophrasti Paracelsi”, Salzburg 1549. Ett ”Extract” ur denna skrift trycktes i Philadelphia [Dresden] 1625, vilket i sin tur återges i Nordström 1934, 37–39. Mellan 1622 och 1632 trycktes profetian i många

- upplagor, flest under 1631 och 1632. Efter Lützen upphörde utgivningen under en period helt och hållet. Intressant nog trycktes 1814, under det svensk-franska kriget, inte mindre än tre upplagor i Sverige eller av svenska soldater i Tyskland (Nordström 1934, 33). Uppenbarligen ville även kronprinsen Karl Johan gärna krypa in i det gyllene lejonets skinn.
- 9 Bilden beledsagas av en förklarande text på vers, där lejonets landstigning och avsikter i slutet beskrivs som: "Ein hochgekrönter Lew großmütig sprang auff's Land/ Vnd frewdig mit seim [sic.] Schwert eiffrig zum Drachen rand". Jfr Harms, Bd II, 1980, 380–383.
- 10 På flygbladet med rubriken "Guter Anfang zu der instehenden Göttlichen Hülffē" ses Gustav Adolf i en snäckformad triumfvagn dragen av två lejon, en leopard och en varg (1632; Kungliga Biblioteket, Stockholm, Handskriftsamlingen, HP G.IIA. A.140; jfr Harms, Bd II, 1980, 454–455.). I ett annat blad, betitlat "Englische Wagenburg", omges den bedjande kungen av en "vagnborg" av änglar försedda med hjul (se Hes. 1:15–21). Mot mörka skyar avtecknar sig ett strålande kors med texten "In Hoc Signo Vincēs" (1632; Kungliga Biblioteket, Stockholm, Handskriftsamlingen, HP G.IIA. B. 83).
- 11 För en kritisk genomgång och granskning av *In hoc signo*-motivet, se Bardill 2012, spec. kap. 5.
- 12 Beträffande denna, se exempelvis Wittkower, 1966, 23–24, 251–254.
- 13 Det rör sig om en s.k. ryttarkanna ur vilken exempelvis vin kunde serveras. Flera sådana är bevarade och ryttarens huvud var praktiskt nog utbytbart – vilket gör dateringen av just denna pjäs lite skakig.
- 14 Berggren 1991, 21 ff.
- 15 Grate 1997, 258–263.
- 16 Beträffande L'Archevêque och dennes verksamhet i Sverige, se Cederlund 2003.
- 17 Den första gjutningen i Rom 1849 misslyckades, den andra i München 1851 gick bra men skeppet som skulle föra statyn från Cuxhafen till Göteborg förläste utanför Helgoland. Statyn bärgades och hamnade sedermera som prydnad på Stora torget i Bremen (där den fick stå kvar tills den 1942 smältes ned i den tyska krigsindustrin). Eftersom gjutmodellen fanns oskadd kvar beställde Göteborgs stad 1852 en ny upplaga av gjuteriet i München. Det är alltså resultatet av den tredje gjutningen som idag kan beskådas i Göteborg. Se Fröding 1924, 371 ff.
- 18 Lolax 2014, ssk. 37, 54.
- 19 Statyn som restes framför universitetet i Tartu/Dorpat 1928 var också utförd av Otto Strandman. Den smältes ned på 1950-talet och ersattes av en staty av Lenin – som i sin tur ersattes av en kopia i mindre skala av Fogelbergs staty 1992. En identisk kopia sattes samma år upp framför Åbo Hovrätt, även här till minne av dess grundare.
- 20 Schuberth 2007, 137–161.
- 21 En samtida karakteriserar honom som "en allatiders storsvensk", hos vilken "sedligt patos, historisk entusiasm, Evangeliska fosterlandsstiftelsen och Sveriges fasta försvar" ingått en "oupplöslig och stridslysten förening" (Wästberg 1934, 41).
- 22 Beträffande bankiren, grosshandlaren och politikern Johan Oskar Ekman, se den fylliga artikeln i *Nordisk familjebok*, bd VII, Stockholm 1907 (<http://runeberg.org/nfbg/0068.html>).
- 23 Odaterad blåkopia, arkiverad tillsammans med ett antal byggnadsritningar daterade 15/6 1906. Landsarkivet i Göteborg, Stiftelsen Lützenfonden (SE/GLA/13822/F/– [K0001]: "Ritningar till kapellet 1906–1907").
- 24 Schuberth 2007, 151. Tanken är emellertid inte helt förflugen: vid sidan av rollen som makt- och härskarsymbol finns hästen i den kristna föreställningsvärlden även med som drag- eller riddjur vid olika slags himmelsfärder (jfr *Lexikon der christlichen Ikonographie*, Bd 3, Freiburg 1971: "Pferd").
- 25 Pehrsson 1932, 90.
- 26 Jfr Strömbom 1932, 61.
- 27 Ett namnkunnigt exempel är krigarpåven Julius II *della Rovere*, d.v.s. "Ekman" (1443–1513), som alltid såg till att inflika en ek eller åtminstone några eklöv i de konstverk han beställde.
- 28 Oredsson 1992, 128–136. Jfr även Zander 2001, 94, 99–101.
- 29 Invigningsfestligheterna fick stort utrymme i både den svenska och den tyska dags- och veckopressen. Bland deltagarna noterades särskilt diplomatkårens, adelns och kungahusens representation (prins Eitel Friedrich och kronprins Gustaf). I artiklar, minnesadresser, hyllningsdikter och -tal framställs Gustav Adolf som "hjältekonungen", "av Herren smord", som göt sitt blod "på Tysklands jord". Se exempelvis tidskriften *Idun* 1907, nr 45 & 46.

## Källor

Stockholm, Kungliga Biblioteket  
 Handskriftsamlingen, HP G.IIA. A.140 och B. 83  
 Göteborg, Landsarkivet  
 Stiftelsen Lützenfonden (SE/GLA/13822/F/– [K0001]: "Ritningar till kapellet 1906–1907".

## Litteratur

Berggren, Lars. *Giordano Bruno på Campo dei Fiori*. Diss. Lund: Artifex, 1991.

Bardill, Jonathan. *Constantine, Divine Emperor of the Christian Golden Age*. Cambridge: Cambridge University Press, 2012.

Cederlund, Johan. *Skulptören Pierre Hubert L'Archevêque 1721-1778*, Stockholm: Nationalmuseum, 2003.

Felding, Carl. *Nordens ryttarstatyer*. Helsingborg 1998.

Fröding, Hugo. *Berättelser ur Göteborgs Historia under Nyare tiden*. Göteborg 1924.

Geisselbrecht-Capecki, Ursula. "Holländischer Löwe und Klevischer Bauer. Zur Bildsprache einiger Flugblätter mit klevischer Thematik aus dem Niederländischen Krieg", *De zeventiende eeuw*, Jaargang 13 (1997): 347–356. Även publicerad på: [http://www.dbnl.org/tekst/\\_zev001199701\\_01/\\_zev001199701\\_01\\_0032.php](http://www.dbnl.org/tekst/_zev001199701_01/_zev001199701_01_0032.php) (access-datum 20,5,2015).

Grate, Pontus. "Bildkonsten", *Frihetstiden konst. Signums svenska konsthistoria*, 169–263. Lund: Signum, 1997.

Harms, Wolfgang (ed.). *Deutsche illustrierte Flugblätter des 16. und 17. Jahrhunderts*, Band II. München 1980.

- Liedtke, Walter A. *Royal Horse and Rider: Painting, Sculpture, and Horsemanship 1500–1800*. New York 1989.
- Lolax, Caroline. *I Grevens svid. Dräktens funktion Walter Runebergs Per Brabe-staty i Åbo*. Pro gradu-avhandling i konstvetenskap, Åbo Akademi 2014.
- Mörke, Olaf. ”’Der Schwede lebet noch’ – Die Bildformung Gustav Adolfs in Deutschland nach der Schlacht bei Lützen”, *Gustav Adolf, König von Schweden. Die Kraft der Erinnerung 1632–2007*, ed. Maik Reichel & Inger Schuberth, 83–92. Döbel: Verlag Janos Stekovics, 2007.
- Nordström, Johan. ”Lejonet från Norden”, *Samlaren. Tidskrift för svensk litteraturhistorisk forskning*, N. F. 15 (1934): 1–66.
- Oredsson, Sverker. *Gustav Adolf, Sverige och Trettioåriga kriget. Historieskrivning och kult*. Lund: Lund University Press 1992.
- Pehrsson, Per. *Lützenboken. Stiftelsen Lützenfondens minneskrift*. Stockholm: Svenska Kyrkans Diakonistyrelses bokförlag, 1932.
- Schuberth, Inger. *Lützen. På spaning efter ett minne*. Stockholm: Atlantis, 2007.
- Strömbom, Sixten. *Iconographia Gustavi Adolphi. Gustav II Adolf. Samtida porträtt*. Stockholm: Nordisk rotogravyr, 1932.
- Wittkower, Rudolf. *Gian Lorenzo Bernini. The Sculptor of the Roman Baroque*. London: Phaidon Press, 1966 (1955).
- Wästberg, Erik. *Svenska herrar*. Stockholm 1934.
- Zander, Ulf. *Fornstora dagar, moderna tider. Bruk av och debatter om svensk historia från sekelskifte till sekelskifte*. Diss. Lund: Nordic Academic Press, 2001.