



## **Dette værk er downloadet fra Danskernes Historie Online**

**Danskernes Historie Online** er Danmarks største digitaliseringsprojekt af litteratur inden for emner som personalhistorie, lokalhistorie og slægtsforskning. Biblioteket hører under den almennyttige forening Danske Slægtsforskere. Vi bevarer vores fælles kulturarv, digitaliserer den og stiller den til rådighed for alle interesserede.

### **Støt vores arbejde – Bliv sponsor**

Som sponsor i biblioteket opnår du en række fordele. Læs mere om fordele og sponsorat her:

<https://slaegtsbibliotek.dk/sponsorat>

### **Ophavsret**

Biblioteket indeholder værker både med og uden ophavsret. For værker, som er omfattet af ophavsret, må PDF-filen kun benyttes til personligt brug.

### **Links**

Slægtsforskernes Bibliotek: <https://slaegtsbibliotek.dk>

Danske Slægtsforskere: <https://slaegt.dk>



# DANSKE MUSEER

*Aarbog for*

DANSK KULTURHISTORISK MUSEUMSFORENING

IV

HASSINGS FORLAG

DANSKE MUSEER

# DANSKE MUSEER

*Aarbog for*

DANSK KULTURHISTORISK MUSEUMSFORENING

Redigeret af VICTOR HERMANSEN

IV

---

KØBENHAVN  
ALFRED G. HASSINGS FORLAG

1953-54

## INDHOLD

H. C. TERSLIN: Strandvaskerens penge .....	7
GODTFRED SKJERNE: Lidt om Pochetten .....	13
HOLGER RASMUSSEN: Grønne kransc .....	27
PETER RIISMØLLER: Fiskerskatten fra Sebber .....	39
JAN NEIENDAM: Skuespilleren Frederik Schwarz' stambog i Teatermuscet .....	47
BENT BUCHMANN-OLSEN: Fotografering – specialfotografering .....	59
WILHELM VON ANTONIEWITZ: Johan Kandestøber i Køge	73
PETER MICHELSEN: Nogle stentøjskrukker .....	79
SYLVEST GRANTZAU: Kulturhistorie i skrnkasser .....	89
PETER LINDE: Tavlebordsleg gennem tusind Aar .....	99

# STRANDVASKERENS PENGE

Af H. C. TERSLIN

Er lig driver ind. En stakkels strandvasker skulper i landingen. I vore dage får han en pæn begravelse i de ukendtes hjørne af kirkegården, hvis han ikke kan identificeres og eventuelt sendes til sit hjemsted. Men sådan ikke i gamle dage. Han kunde jo være en hedning, en tyrk eller neger og kunde ikke begraves i kristen jord; vi har således en tyrkergrav ved Hornbæk og har haft en negergrav ved Nakkehoved strand. Eller han kunde formodes dod af pest og var ikke til at røre ved, men måtte hurtigst muligt varpes ned i et nygravet hul ved stranden. Og skulde han endelig kunne identificeres som en god kristen, var det ikke givet, at hans slægtninge havde råd til at fragte ham hjem; og hvem på stedet havde lyst og råd til at spendere salmesang og fadervor og kiste og kørsel for ham til nærmeste kirkegård! og øvrigheden vilde ikke betale. Sådan er det gået til, at de mange strandvaskere har fundet deres sidste hvilested i klitterne. Også ved Nordsjællands kyst. Og marehalmen hvisker så meget herude, ikke bare om sommerens badepiger, men om dem, der drev i land efter forlis i hårde storme. Og de stive strå prøver at skrive den dødes navn i sandet, men det bliver jo kun til cirkler.

Men var han, den døde, en god kristen med sit navn i en eller anden fjern kirkebog, kunde han ikke være tjent med at ligge i uindviet jord, som endda kun var sand. Og derfor gik han ved nattetid og jamrede i Kirkestræde. For han vilde jo ind til de andre døde, som havde haft følge og pæn begravelse og til sidst den lille skovglattede tue med en krans på, som fiskerlejets unge piger havde lavet af mos fra kirkegårddet. – Ved egen hjælp kunde en sådan strandvasker jo ikke komme ind over kirkegårdsdiget. Men herude glemmes ikke, at en brav fisker hjalp en sådan, ganske vist noget ublidt, ved at kaste ham over gærdet; for det er en egen sag at røre ved et gespenst!

## DE FIRE SØLVMØNTER (1588, 1590, 1951, 1583) FRA GRAVEN PÅ UDSHOLT STRAND

(Bogstaverne i versalier er mønternes indskrifter, de øvrige bogstaver den rekonstruerede tekst. Nr. 1–2 opbevares på Nationalmuseet nr. 3–4 på Gilleleje museum).  
Fot. Nat. Mus.



*Fig. 1. Østfrisland, Thaler, 1588: EDZardus Et IOhannes COMites Et DOMines PHRSiæ Orientalis (Møntmærke: blomst og glødhage): Edgard II (1540–99) og Johan (1566–91), grever og herrer af Østfrisland. (Skjold med Østfrislands våben, en harpy, mellem 8 og 8). – DA PACEm DOMINE IN DIEBUS NOSTris: Giv fred, Herre, i vore dage. (Det hellige tysk-romerske riges dobbeltorn)*



*Fig. 2. MONETA NOVA ARGENTEA DOMINUM WESTFRISIÆ (Skjold med Vestfrislands våben): Herrerne af Vestfrislands (Nordhollands) nye sølvmont. – DEVS FORITIVDO ET SPES NOSTRA (Vilhelm af Oraniens brystbillede 1590): Gnd er vor styrke og håb*

En sådan velgerning hører imidlertid til sjældenhederne. De fleste strandvaskere må hvile i klitterne til dommedag; hvis de da får lov at ligge så længe. Thi kan hændte, en nordveststorm, ledsaget af højvande, bryder klitten ned; og da leger bølgerne med hans møre ben som med strandens sten. – En mand på Smidstrup strand vest for Gilbjerg fandt en dag en



Fig. 3. *MONETA NOVA ARGENTEA COMITATUS HOLLANDIAE* (Skjold med Hollands våben): Grevskabet Hollands nye sølvmont. – *VIGILATE DEO CONFIDENTES 1591* (Vilhelm af Oranien's brystbillede): Våger, I, som tro på Gud. 1591



Fig. 4. *TRIVM CIVITATVM IMPERIALIVM DAVENTRIÆ CAMPENSIS ZWOLLIAE*. De tre rigsstæders, Deventer, Campen og Zwolls (nye Sølvmont). 1583. – *RODOLPHVS II DEI GRATIA ELECTVS ROMANORVM IMPERATOR SEMPER AVGVSTVS*: Rudolph II af Guds nåde udvalgt romersk kejser, bestandig Augustus



mennesketand i landingen. Det var en kuriositet, vel værd at vise frem. Kan hælde, den endog var til nytte mod ondt! En amulet. Han tog den med hjem og lagde den på chatollet. Da han gik i seng, lå den og skinnede i månelyst. Men ud på natten vågnede han ved en sær lyd; det var tanden, som hoppede og rumsterede på chatollet. Han blev naturligt nok skiftevis hed og kold. Thi det var ikke ret betænkt af ham at have den tand for løjers skyld! Desuden savnede den døde derude i klitten, eller hvor han nu lå, sin tand. Altså måtte manden ud, og det var besværligt nok at få rede på findestedet og få tanden gravet ned.

Især har der været mange grave på Udsholt strand mellem Smidstrup og Rågeleje. De huskedes i generationer og var lette at finde; for vogterdrengene, der om sommeren havde ansvaret for bøndernes får på strandmarken, hvor intet kunde gro uden stive strå, sortbær og nogle enebærbuske og en enkelt gyvel, havde også ansvaret for disse grave. Alene deres tilstedeværelse indgav fornøden spænding i en drengesjæl, også fordi der knyttede sig en og anden gysende beretning til disse grave. Drengene skulde passe dem ved at markere stedet med en ramme af små, hvide strandsten. Disse drenge er forlangst mænd; ja, det er så længe siden, at de selv hviler på Blidstrup kirkegård. Og med nye tider glemtes gravene; for der kom plantager og sommerhuse. Så blev der ikke længer plads til får og hyrde-drenge.

En aprildag i 1936 blev jeg pr. telefon kaldt ud på Udsholt strand. Gårdsdagens hårde pålandsstorm havde revet en klit itu og blottet nogle menneskeben. Da min medarbejder, dyrlægen, og jeg kom derud, viste finderens sig ikke, for der er jo uhygge ved sligt et fund, som man helt uventet og alene støder på. Manden havde været langs kysten for at strande, som det hedder, d.v.s. se, om der i stormen skulde være drevet en bundgarnspæl, en vragest eller andet i land. Og så går man der i egne tanker, og foden støder med eet mod en menneskeknogle, og derhenne ligger en anden og i klitten en kridhvid tandrække. Jeg forstår godt, at han holdt sig hjemme. Desuden havde han meget nøje angivet stedet. – Resten af knoglerne fik vi så fremdraget af klitten og lagt dem i pæn orden på grønsværet; men forgæves ledte vi længe for at finde de mindste ben. Det blev et helt puslespil og tog lang tid for os at få orden i skelettet, uden at vi forøvrigt tænkte over, hvad nytte det var til. Det skete vel mest for en ordens skyld. – Med eet slog den selvfølgelig tanke ned i mig, om den døde ikke skulde have efterladt et eller andet. Og ved yderligere gravning

fandt vi da hans pengepung. Den var i tidens løb blevet næsten opløst; skindet var tyndt som silkepapir; men i hvert af de 4 rum lå en mønt, meget større end min barndoms store sølv-tokroner.

Men fundet skabte mig megen uro. Man måtte jo ikke stjæle fra strandvaskere. De, der gjorde det, måtte finde sig i, at den døde hængte sig på ryggen af een, og man måtte slæbe af med ham, til man nåede et vandløb, der randt ud i stranden, for gengangere kan ikke komme over vand. Eller man måtte slæbe på ham lige til tagdryppet af ens hus. Og her stod jeg med hans 4 sølv-mønter, hans hele formue, en i sin tid stor kapital! Dyrslægen og jeg satte os i græsset lige over for den døde, for her var noget alvorligt at overveje. På den ene side vilde disse mønter være en pryd på vort museum. Men på den anden side: tyveri er tyveri! Naturligvis måtte knoglemanden træffe afgørelsen. Og hvad var det! Smilte han ikke til mig med sine hvide tandrækker! Og var det bare marehalmens stive strå, der i vinden gned sig slibende op ad hinanden? Men for mig lød det, som han hviskede: tag mine penge, men bring mig i kristen jord!

Det var aften, langt over radioavistid, da jeg nåede hjem. Og der stod betjenten med sin notesbog i hånden. Jeg blev noget desorienteret ved hans spørgsmål om min alder og øvrige data, og om jeg tidligere havde været straffet. Men så kom forklaringen: I radioavisen havde været meddelt et fund af mønter ved Gilbjerg. Og Nationalmuseets årvågne øre havde opfanget meddelelsen og straks anmodet det stedlige politi om at skaffe mønterne til veje. Og finderens, mente øvrigheden, måtte være mig. – Men hvordan nyheden var nået radioavisen, og så hastigt, er mig til dato en gåde. Selv var jeg uden skyld, for skal der ikke hænde en en ulykke, må man ikke tale om noget sælsomt, man har oplevet, før man har sovet på det. – Skulde det være knokkelmanden – han lå jo endnu derude på stranden – som stod bag? Mente han, jeg vilde svigte ham! Og var det hans hævn, der nu havde ramt mig! – For han kunde jo ikke vide, at jeg straks havde anmodet øvrigheden om at samle hans knogler sammen og grave dem ned på Blidstrup kirkegård.

Men sådan gik det til, at de to af sølv-mønterne nu ligger på Nationalmuseet, fordi de er sjældne, og fordi Kristian V's lov (er det vist) om danefæ skal ske fyldest. Og de andre 2 har jeg herude på Gilleleje museum. Hvilket jo ikke er i overensstemmelse med aftalen mellem den døde og mig!

Med disse ord, indskriften på mønterne, og årstallene, har strandvaskeren, så godt det var ham muligt, præsenteret sig: mønterne er nederlandske;

han har været hollænder; sandsynligvis skipper eller sømand; i hine tider var Nederlandene den førende nation på havet. Og han har nogenlunde meddelt os tiden, omkr. 1600, Kristian IV's unge år. Hans fartøj har sagtens mødt sin skæbne på revlen ved Udsholt strand, hvor så mange fartøjer siden strandede. Strandboerne har af overtro ikke taget hans penge, og de har gravet ham ned i klitten, hvor han har ligget i fred, indtil stormen og bølgerne i 1936 brød gravfreden. – Fundet er interessant, fordi det vistnok er den ældst daterede strandvaskergrav, vi kender. I øvrigt hører det til sjældenhederne, at sådanne grave i det hele taget kan identificeres.

Litteratur: Fra det gamle Gilleleje 1936, side 45 fg.

# LIDT OM POCHETTEN

AF GODTFRED SKJERNE

BLANDT de mest populære Stykker, som rummes i vore to offentlige Musikinstrumentsamlinger, maa uden Tvivl den saakaldte Pochette fremhæves som i ganske særlig Grad udrustet med Publikumstække. Det lille yndefulde Instrument med den spinkle Tone, som oftest pragtfuldt udsmykket med Elfenben, Perlemor og ædle Stene, er en Ting, kvindelige Museumsbesøgende næsten konstant udstyrer med det karakteristiske Epitheton »nuttet«. Kort sagt, den er vel værd at se. Alligevel er der mange, som maaske slet ikke, naar de hører Navnet, ved hvad en Pochette er. Og saa er det saamænd den lille Dansemesterviolin, som i flere Hundrede Aar har spillet en Rolle i vore Forfædres Liv, en Rolle, som nu kun er et kulturhistorisk Kuriosum.

For at placere det lille smukke Instrument i de rette Omgivelser maa man erindre Situationen som den tegnede sig gennem flere af de svundne Aarhundreder. Dengang kendte man ikke som nu om Dage til at undervise Børn en bloc i Dansens Mysterier. Nej, man tilkaldte en Dansemester paa samme Maade som en Sangmester eller Ridsemester, der i Hjemmet underviste et Barn ad Gangen, saaledes som det ogsaa fremgaar af det klassiske Pochettebillede Ph. Canots Maleri, navnlig kendt gennem J. P. Le Bas' Stik fra 1745, hvor man ser den ene Elev paa Vej ud, medens den næste træder til. Man ser ogsaa, hvorledes Instrumentet holdes, vinkelret ind mod Brystet, og naar det tages i Brug, afslører det en lille fin og spinkel Tone, stærk nok til at Eleven kan fornemme Melodien og Rytmen, svag nok til, at Familien, som sidder inde bag Døren i Naboværelset, forskaanes for at deltage i Slagets Gang. Denne Form for Danseundervisning var gængs ikke blot i Frankrig og det øvrige Europa, men ogsaa herhjemme, hvilket bl.a. tillige fremgaar af, at vi kender i det mindste to Pochettemagere i det 18. Aarhundredes København, og det ikke blot arkivalisk, men ogsaa gennem Prøver paa deres Virke.

Mest kendt af dem er Jesper Gotfredsen, boende i St. Pedersstræde tvært over for Klostreet, der den 20. Juli 1751 fik Bevilling paa at forfærdige alle Slags Violiner, Basser, Violonceller, Viol de Gamber, dog paa Betingelse af, at ingen Del af disse Instrumenter maatte være drejede eller ved Drejning forarbejdede, da en anden fornylig havde faaet Eneret paa at forfærdige saadanne. En anden københavnsk Pochette-maker var Johannes Peter Linck, om hvem der i Rentekammerets personalhistoriske Samlinger gives følgende Oplysninger: »Johan Peter Linck, Violin Macker. Aus Copenhagen d. 13 Dec. 1769. 12 Jahr bey der Garde zu Fuss Sergeant. 12 lebendige Kinder, dann auf das Instrumentenmachen geleget«. I 1780 ses han at have Bopæl i Toldbodgaden Nr. 83<sup>1</sup>.

Et Vidnesbyrd om, at Pochetten herhjemme var i praktisk Brug endnu ved Begyndelsen af det 19. Aarhundrede, møder os i J. L. Heibergs Vaudeville »Aprilsnarrene«, hvori Dansemesteren Hr. Zierlich ved sin Fremtræden paa Scenen er udrustet med et lille Instrument af denne Art. Carl Claudius' musikhistoriske Samling ejer en lille Pochette i Violinform (af Linck)<sup>2</sup>, som i sin Tid har tilhørt Aug. Bourmonville, og om hvilken den mundtlige Tradition vil vide, at den var taget i Brug ved Førsteopførelsen af »Aprilsnarrene« Lørdagen den 22. April 1826, hvilket i og for sig ikke behøver at afsvækkes ved den Omstændighed, at Musikhistorisk Museum ejer en anden, ligeledes i Violinform, fra 1768 (af Gotfredsen)<sup>3</sup>, som tidligere har været i det kgl. Teaters Eje, hvor den i samme Ojemed har været anvendt af Peter Schram og Olaf Poulsen.

Dette ejendommelige Instrument har sin Rod langt tilbage i Tiden. Da Araberne i det 8. Aarh. fra Marokko over Middelhavet trængte op i den iberiske Halvø, medbragte de i deres Instrumentbestand ogsaa det typisk islamiske Strygeinstrument, den saakaldte Rebâb, i den Skikkelse, hvori den endnu i vore Dage er kendt over hele Nordvestafrika (Maghrib). Som flere af de andre arabiske Instrumenter, og da i allerførste Række Luthen, fandt ogsaa Rebâb'en Vej til de omboende kristne Folkslag, hvor den efterhaanden tilpassedes latinske Vaner, idet den ved Mødet med beslægtede middelalderlige Instrumenter, i Særdeleshed Fedelen, fremkaldte nye Former, der er kendt under det sammenfattende fra Rebâb'en afledede Navn Rebec. Af den arabiske Rebâbs forskellige Ejendommeligheder, den knækkede Krave, det todelte Dæk og Sadelknappen, overtog Rebec'en de to sidste. I Tidens Løb vekslede Formen inidertid fra det pæreformede til det ganske smalle baadformede. Det samme gælder Storrelsen. Navnlig



Fig. 1. Ph. Canot: *Le Maître de Danse*. Efter Kobberstik af J. P. Le Bas, 1745

de helt smaa Former, der var henvist til at figurere som et udpræget Sopraninstrument, var tidligt knyttet til Dansen og i denne Egenskab fortrinsvis i Hænderne paa Spillemand og Jonglører<sup>4</sup>. Vel havde Rebec'en f. Eks. i England en Glanstid, idet Henrik den Ottende endog havde Rebecspillere i sit Kapel<sup>5</sup>, men senere sank den her som andetsteds ned til at være den lavere Dansemusiks kaarne Instrument, ja i Frankrig kom den endda i et saadant Vanry, at der 1628 i Paris udstedtes en Forordning om, at der paa Værtshuse og andre mauvais lieux overhovedet ikke maatte anvendes andre Strygeinstrumenter end Rebec<sup>6</sup>, og af Gildeskraaen for det

Fig. 2. Pochette i Violinform, af J. P. Linck. (Carl Claudius' musikhistoriske Samling)



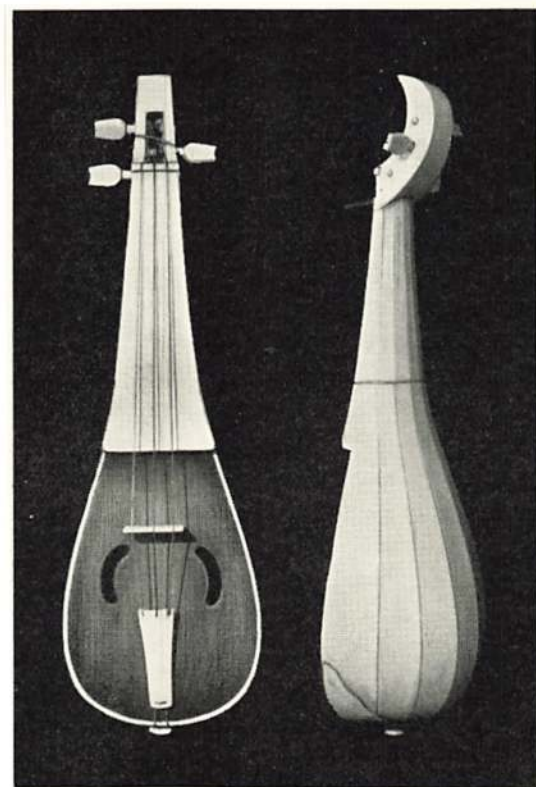
berømte Confrérie de St. Julien des Ménétriers var det ligeledes under Straf forbudt paa de fornævnte Steder at spille paa andet end Rebec<sup>7</sup>. Dette er Forklaringen paa, at den efter Middelalderens Ophør, stemplet som den var som gement Spillemandsinstrument, kun i ringe Grad gør sig gældende inden for det Instrumentarium, der fandt Vej til Litteraturen.

Den allersidste Udløber eller om man vil det allersidste Udviklingstrin af dette Middelalderinstrument er Pochetten, der med sin efterhaanden baad- eller kølformede Skikkelse absolut ikke af instrumentale Grunde havde søgt tilbage og næsten stiliseret sit fjerne orientalske Ophavs slanke Linjer. Følgende sine seneste Forfædres Tradition var den bleven Danscemesterviolinen, og som saadan bringer den vor Tid meget mere

Bud om Barok og Rokoko end om den fjerne Middelalder. Af dette ejendommelige Instrument findes der endnu i vore Dage en rig Repræsentation rundt om i Museer og Samlinger, delvis som Udtryk for den samme Pragt og Skønhedsglæde, som gennem flere Aarhundreder ødsledes paa langt ædleres Stryge- og Strængeinstrumenttyper. Men blandt Vrimlen af Museumsstykker indtager den Pochette, der i mere end hundred Aar figurerede i det kgl. Kunstkammers Inventarium og nu findes i Musikhistorisk Museum<sup>8</sup>, en afgjort Særstilling, idet den ikke blot er en af de skønneste, men tillige, og dette er vigtigere, anses for at være langt den ældste, hvad der forlener den med en Sjældenhed, som gør den til en Førsterangs Seværdighed med et Ry langt ud over Landets Grænser. Vi skal nu først se lidt paa dens Detaljer og dernæst paa, om dette dens Ry nu ogsaa er berettiget.

Den er bygget i Buksbom med rig Indlægning af grønt og hvidt Ben paa Gribibræt og Strængeholder, ligesom Skrueerne er af Ben i skiftevis samme Farver. Skruerkassen danner foroven paa Forsiden et Mands- og et Kvindehoved og ender øverst med et fladt Skjold, indeholdende Bogstaverne C. M. samt Navnets symbolum: et Æsel med en Melsæk paa Rygen. Foroven paa Bagsiden er der udskaaret et stort Djævlhoved med Horn, der hviler paa en skraveret Ornamentering. Herunder er fremstillet

en nøgen Kvindeskikkelse med udslaaet flagrende Haar, som drager to nøgne Born op til sig. Hun staar paa et slynget Baand, der bærer Monogrammet C. M., under hvilket Navnesymbolet, Æslet med Melsækken, er gentaget i større Format. Herunder findes endelig paa et Tvarbaand det fulde Navn: Conrad<sup>us</sup> Mvller og i Forbindelse hermed Sporene af et tidligere Brud. Den nederste Del af Bagsiden er optagen af en ved Formen bestemt Udskæring af svagt gotisk Karakter, og det hele afsluttes forneden ved Sadelknappen af et mindre Slyngbaand, der bærer Aarstallet 1520. Instrumentet har fire Tarmstrænge, og paa Dækket er Roset og et hjerteformet Lydhul dækket af Benindlægning. Lydhullerne er to indadvendte C-huller i €-form. Stolen er øjensynlig senere og den smukt udførte Bue, delvis af Elfenben, ogsaa i nyere Stil.



*Fig. 3. Rebec, bygget i Elfenben. (Carl Claudius' musikhistoriske Samling)*



Den antages at være bygget i Nürnberg men bærer ingen Oplysning herom. Hos Lütgendorff staar det ganske vist angivet som ganske fastslaaet, idet han under Afsnittet Nürnberg siger: »um 1520 gab es auch einen Lautenmacher Konrad Müller, von dem nicht viel zu rühmen ist«<sup>9</sup>, hvilken sidste Omstændighed han senere forklarer ved at kalde ham »einer der weniger bekannten Nürnberger Lautenmacher, von dem sich eine hübsche, reichgeschnitzte Taschengeige erhalten hat«<sup>10</sup>, og henviser til vort Instrument her. Det ses imidlertid, at hans Kilde er Angul Hammerichs Katalog, hvor der dog ikke staar mere end Ordene »vistnok stammende fra Nürnberg (Albrecht Dürers Stil)«, og nogen anden eller mere plausibel Kilde for, at Hjemstedet skulde være Nürnberg, kan heller ikke eftervises andetsteds. Dette finder ogsaa nogen Bekræftelse i den Omstændighed, at Navnet Conrad Müller, bortset fra det her foreliggende Tilfælde, overhovedet slet ikke er kendt. Det ses endvidere, at Lütgendorff fejlagtigt tror, at Instrumentet er forsynet med Mesterseddell, endda en trykt, hvilket slet ikke er Tilfældet, da Navnet C M er skaaret i Snitværket, hvilken Fremgangsmaade vist er yderst sjælden. Jeg crindrer intet Tilfælde. Som det vil ses, er C. M.s Autencitet temmelig problematisk, tilmed da man ikke kan se bort fra den Mulighed, at Navnet C. M. maaske slet ikke er Instrumentbyggerens, men et Ejermærke, som Bestilleren kan have ønsket tilført Instrumentet. Resultatet er altsaa, at vi slet ikke tør sige, at det angivne Navn netop er Mesterens, navnlig da intet andet Instrument kendes fra hans Haand, og der i øvrigt intet kan oplyses om ham.

Under disse Omstændigheder kan det ikke nægtes, at der opstaar en vis Usikkerhed omkring det berømte Instrument. Og denne har længe været latent tilstede. I den Periode, Dr. phil. M. Mackeprang som Nationalmuseets Direktør var Medlem af Musikhistorisk Museums Bestyrelse, udtalte han engang sin Mistillid til Pochettens Ægthed, idet han gjorde gældende, at dens Udsmykning i Snitværket var for renaissancepræget til at kunne høre hjemme i en Tid, hvor Gotiken maatte forventes endnu at være mærkbar. Dermed var Tvivlen saet i vore Hjerter, selvom Haabet endnu spirede om en Mulighed for at kunne forsvare vort berømte Museumsstykke. Da jeg imidlertid havde indvilliget i at skrive om dette Emne, var Tiden nu inde til at foretage noget effektivt for at komme tilbunds i Spørgsmaalet. Efter at have raadspurgt talrige Prøver paa navnlig sydtysk Træskærererkunst uden at naa til noget afgørende Resultat, hændte det, at jeg, da jeg en Dag paa Teknologisk Institut raadførte mig med den



Fig. 4. »The Ballad Singer«, Stik efter Maleri af P. v. Schlichten

særlige Træksperter, Snedkermester Th. Topp om Materialets Art og Konsistens, blev gjort opmærksom paa, at Snitværkets Patinering ikke var oprindelig, og at man altsaa paa et givet Tidspunkt, maaske fra først af, har været interesseret i at give Instrumentet et ældre Udseende, end det af Naturen havde. Der maatte altsaa være noget fordægtigt ved det, og dermed var Ægthedsproblemet blevet presserende aktuelt.

Den første Undersøgelse gjaldt Tidspunktet for og hvad der ellers kunde oplyses om Forholdene omkring Erhvervelsen af Pochetten. Det

var oplyst, at den i det kgl. Kunstkammers Inventarier kunde føres tilbage til 1737, og da Instrumentet ikke var optaget i Johs. Laverentzens Udgave af Museum Regium 1710, maatte det antages at være erhvervet i den mellemliggende Tid. Imidlertid viste det sig, at det allerede figurerer paa en Tilgangsliste for 1691, da den yngre Bendix Grodtschilling var tiltraadt som Kunstammerforvalter. Formodningen maatte da være for, at det var erhvervet paa dette Tidspunkt. Af Overkammerjunker A. L. Knuths Partikulærkasseregnskab viser det sig da ogsaa, at Grodtschilling hvert Aar har faaet Dækning for Udlæg til Kunstammeret f. Eks. 200 Rd. i 1691 og 24 Rd. i 1692<sup>11</sup>, uden at det dog kan ses, under hvilket Beløb Pochetten henhører, idet til stor Skade enhver Specifikation endsige Regnskabsbilag forlængst er forsvundne. Hverken Pris eller Sælger kan derfor oplyses. Det eneste sikre i hele Sagen er, at den er indkommen i Kunstammeret i 1691. Efter Kunstammeranskaffelsernes Natur maa det antages, at den er erhvervet snarere som Kunstindustri end som Musikinstrument. Flere af Kongens Hjælpere i Tidens Lob var interesserede i saadanne Ting. Allerede Karel van Mander ejede selv et Rarietetskammer, hvori der navnlig var mange Elfenbenssager, og Bendix Grodtschilling var selv Kunstdrejer. Da Kongen paa det her omhandlede Tidspunkt næppe har haft Opkøbere i Udlandet, er Instrumentet rimeligvis tilbuds af en Tilrejsende, paa samme Maade som i 1686 en Musikant fra Sachsen solgte Kongen nogle Instrumenter for 50 Rd. Efter de her fremsatte Oplysninger er der altsaa ikke megen Sandsynlighed for, at vor Pochette kan have været tilstede her i Landet paa dens angivne Tilblivelsestid, hvorfor Angul Hammerichs Haab maa siges at være forfængeligt, naar han gerne vilde forestille sig den i Virksomhed ved Kristiern den Andens Hof<sup>12</sup>.

Der vil derimod være Anledning til at raadspørge den Litteratur, som maatte antages at være samtidig. Hvornaar den første egentlige Pochette er fremstillet, vides ikke, men at tilsvarende Instrumenter, hvordan Formen nu end har været, ialfald eksisterede paa den angivne Tilblivelsestid er givet. Fra engelsk Litteratur kendes fra denne Tid et Skuespil af John Rastell<sup>13</sup>, hvori det udtrykkelig nævnes. Det samme gælder et Skrift en Menneskealder senere, hvor samme Betegnelse (Kit) er anvendt, og om den engelske Kit ved vi, at den paa det nærmeste svarede til, hvad der paa Fastlandet benævnedes Rebecchino, altsaa den mindste Form, hvori Rebec forekommer. Den nævnes ogsaa i andre af Samtidens Skrifter under forskellige Navne. Vender vi os til den samtidige Faglitteratur, omtaler baade Se-

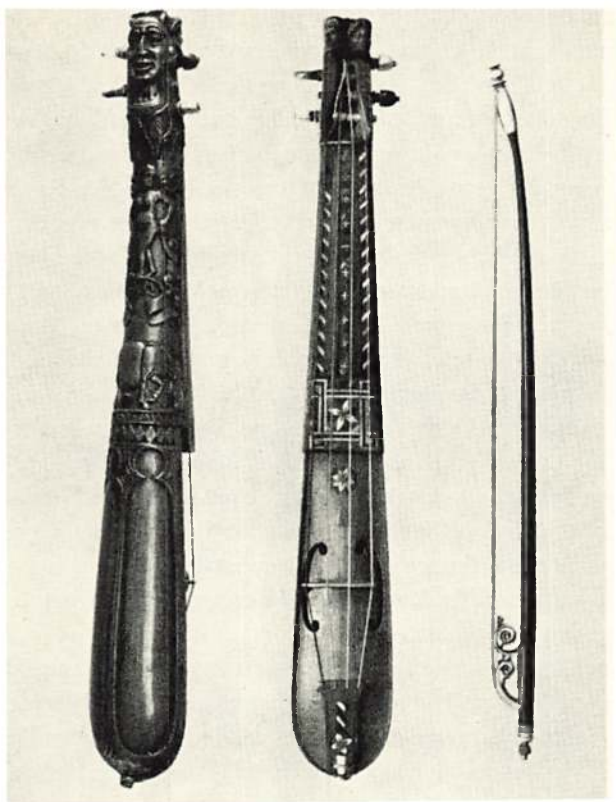


Fig. 5. Pochetten fra det kgl. Kunstkammer, nu i Musikhistorisk Museum

bastian Virdung<sup>15</sup> og Martin Agricola<sup>16</sup> et Instrument af Rebecklassen, den saakaldte Klein Geige, der kommer Sagen saa nær som tænkeligt i alle Hovedprincipperne for Bygningen. Navnet Klein Geige maa imidlertid ikke vildlede, idet man kunde antage, at det horte til samme Familie som Gross Geige, men dette er ikke Tilfældet, da den sidste er et Sarginstrument med Hals og Udkæringer, medens Klein Geige er en typisk Rebec<sup>17</sup>, altsaa to vidt forskellige Instrumenttyper. Hvis der omkr. 1520 skal være Tale om en Art Pochette, kan det kun være Klein Geige, men denne afviger dog med sit Middelalderspræg væsentligt fra vor Pochette. Klein Geige er nærmest pæreformet, har buet Skruckasse og kun 3 Strænge,

men har i øvrigt det tilfælles med Pochetten, at den ikke har selvstændig Hals. Klein Geige kan saaledes kun være et Udviklingstrin henimod vor Form. Dette bekræftes ogsaa, naar vi derefter tyer til det næste Hovedværk paa dette Omraade, Michael Prætorius' Syntagma Musicum, i hvis 2. Bind, De Organographia, og navnlig dets Billedtillæg, Theatrum Instrumentorum<sup>18</sup>, vi finder to Pochetteformer, nemlig en forfinet Klein Geigeform og det første Vidnesbyrd om den Køl- eller Baadform, som vort Instrument repræsenterer. Dette taler jo ikke meget til Gunst for Aaret 1520. Men maaske skyldes dette Litteraturens Fattigdom, og det vil derfor blive nødvendigt at prøve en tredje Vej: Hvad siger den rundt om i Muscerne opbevarede Bestand af dette Instrument fra alle Tider:

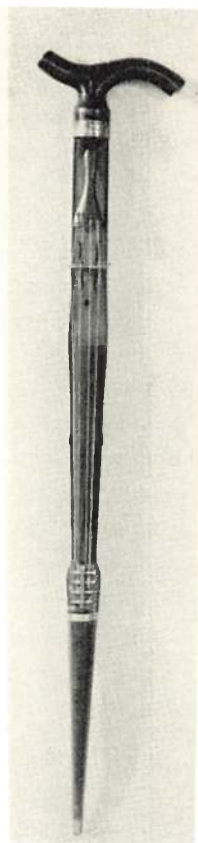
Størsteparten af disse er ikke daterede, og det gælder desværre navnlig de ældre. Vor Pochette med sit Ao. 1520 har hidtil staaet som et lysende Unikum, ialfald et Hundrebaar ældre end Billedet hos Prætorius, og en Datering før 1620 er ikke forefundet. Alle de senere Dateringer har naturligvis ingen Interesse i denne Sammenhæng. Der er derfor ingen anden Udvej end at prøve en Klassifikation efter Instrumentets Bygningsejendommeligheder, og gennemgaar man de utallige bevarede Eksemplarer, afsløres ret hurtigt en Tredeling af dem, der i grove Træk samler sig om de tre Hundrebaar 1500, 1600 og 1700. Fra 1500-tallet kendes kun Klein Geigeformen, og af denne er der yderst faa, hvorfor de fleste Museer maa klare sig med Kopier. I øvrigt havde man dem, som Tilfældet var med mange af Tidens Instrumenter, i fire forskellige Stemninger (Diskant, Alt, Tenor og Bas), hvorved Klein Geigen stærkt adskiller sig fra de senere Udviklingstrin, hvor Instrumentets svindende Omfang ikke tillader store Udsving. Tidligt paa 1600-tallet møder vi, som nævnt, hos Prætorius (Taf. XXI N. 1 og 2) den sidste Rest af Klein Geigeformen, stærkt indsnævret men endnu med kun 3 Strænge, samtidig med at den kølformede Pochette med 4 Strænge nu gør sig gældende, og alle bevarede Eksemplarer har nu antaget denne Form, og den er ogsaa herskende hele Aarhundredet ud og et Stykke ind i det næste. Dette er Pochettens klassiske Form, og det er i denne vi fornemmelig træffer Tidens Pragtlyst og Overdrivelser i Udsmykning. Vor egen Pochette falder derfor godt til inden for denne Ramme. Køl- eller Baadformen er typisk for 1600-tallet, men ret hurtigt efter Aar 1700 trænger en ny Form frem, nemlig den, der som Forbillede anvender Violin-, Guitar- og lignende Former til Instrumentets Lydkasse, ofte med en i Forhold til Pochettens Størrelse temmelig uforholdsmæssig

Fig. 6. Stokviolin (Carl Claudius' musikhistoriske Samling)

Hals, hvorved tillige det sidste Skridt i Udviklingen er fuldblyrdet, idet den ved de to foregaaende Former klæbende Ejendommelighed, at Hals og Korpus er et udelte Stykke, nu er faldet bort. I Løbet af 1700-tallet bortfaldt 1600-Instrumentet, og det er karakteristisk, at hvis man omkr. 1800 vil raadspørge f. Ex. H. C. Kochs Musikalske Leksikon<sup>19</sup>, vil man der finde Pochen eller Pochetten skildret som en ganske lille Violin med en i Forhold til Korpus temmelig lang Hals og Gribebraæt, medens den klassiske Kolform slet ikke mere kendes. Alle danske Pochetter har Violinform.

Ved dette koncentrerede Overblik over Udviklingen kan man ikke undgaa at lægge Mærke til, at en Placering af vor Pochette uden for 1600-tallets Type, som den saa afgjort tilhører med dens Kolform og dens 4 Strange, vilde savne ethvert Grundlag, hvorfor vi kommer til at flytte dens Datering mindst et Hundrebaar frem i Tiden. Man kan ikke derfor tale om, at den er uægte eller et Falsum som Pochette betragtet, den er regular nok i alle enkelte Led, men dens Datering er et Falsum, muligvis ogsaa Navnet. Den er engang omkring 1691 eller tidligere, da dens Type var dagligdags, af Grunde, vi kun kan gisne om, gjort ældre, end den er, af en Person, der ikke var fortrolig med det foregaaende Aarhundredes Forhold eller med Instrumentets Udviklingshistorie. Den tilhørende Bue hører afgjort 1600-tallet til.

Gennem det anførte har vi faaet et lille Indblik i, hvorledes Pochetten i det Ydre har skiftet Ham. Ogsaa dens Navn undergik jo en Forandring. Med dens Forfinelse fra Klein Geigens grovere Form, der var knyttet til den folkelige Dans, til dens slanke, ofte femkantede, Pochetteform begrænsedes dens Virksomhed mere og mere til Hjemmets Omraade. Selve Navnet Poche eller Pochette forekom allerede hos Prætorius, men Forklaringen paa denne Beteegnelse findes tydeligst hos Mersenne<sup>20</sup>, der siger, at den fik dette navn «à raison qu'il est si petit que les violons qui enseignent à



danser, le portent dans leurs poches». Det tyske Taschengeige er jo kun en Oversættelse heraf, medens den paa Engelsk hedder »Kit«, og Italicernerne paa Grund af dens svage Tone benævner den »Sordino«. Her i Landet blev den i sin Blomstringstid kaldet Stokfiol. Som Dansemesterviolinen havde den sin Rolle som en beskeden Kulturfaktor gennem flere hundrede Aar. Det er bekendt, hvorledes selv Goethe i sine Erindringer<sup>21</sup> mindes den fra sin Barndoms koreografiske Øvelser. Men skønt Leopold Mozart<sup>22</sup> mente, at den allerede var gaaet af Mode, overlevede den ham dog i rum Tid.

Med sin stærkt begrænsede Opgave falder den helt uden for Orkestrets og Teatrets Omraade, men et ganske singulært Tilfælde er indtruffet med en berømt Pochette, som huses i Pariser Konservatoriets Samling i Rue de Madrid<sup>23</sup>. Det er en ægte Cremoneser og skyldes den største af alle Violinbyggere Antonius Stradivarius (1644–1737) og tilhører med sit Tilblivelsesaar 1717 denne Mesters mest glimrende Periode, da han forlængst har viklet sig ud af Nicola Amatis Skole. Dette Elitestykke blev erhvervet af en berømt Samler Tarisio, der fra Italien førte det til Paris, hvor han solgte det til den kendte Luth- og Violinbygger Pierre Silvestre i Lyon. Fra ham gik Pochetten i 1858 over til en Privatsamler, Violinisten og Komponisten Clapisson, der var saa begejstret for den, at han indlagde den i en 3 Akts Opera »Les trois Nicolas«, som han skrev til Tenoren Montaubrys Debut. I denne i øvrigt ikke videre vellykkede Opera, der er bygget over en Episode i Komponisten Nicolas Dalayracs Ungdomsliv, med Motiver fra denne sidstes Operacr, og hvori Montaubry optraadte i Dalayracs Parti, forekom en Gavotte, beregnet paa den uforlignelige Pochette som Soloinstrument, der ved denne Lejlighed blev spillet af den store Violinspiller Croisilles. Men dette er vist ogsaa det eneste Tilfælde, hvor en Pochette optræder paa Scenen som Kunstinstrument. Derimod har den oftere, som vi kender det fra »Aprilsnarrene«, fungeret som Rekvisit. I Sverige ligeledes<sup>24</sup>.

Medens det er mindre opsigtsvækkende, at Pochetten ogsaa forekommer i Form af Pochette d'amour med underliggende Resonansstrænge, har den en anden Slægtning, til hvilken der knytter sig mindre musikalsk end kulturhistorisk Interesse, nemlig dens Navne den store Stokviolin. Den er i Virkeligheden en Pochette af lidt voldsomme Dimensioner. Fra Stokfløjten, der principielt er en Spadscrestok, indrettet som Fløjte med Gribehuller og eventuelt Klapper, eller, om man vil, en Fløjte forlænget til Spadscrestok, havde man hentet Ideen til Stokviolinen, der paa samme

Maade søgte at forenkle det bredere Stryge-Korpus til en paraplylignende Stok med Haandtag og Dupsko. Dens ene Side er et aftageligt Dække, der skjuler saavel selve det indbyggede Instrument som Buen. Medens Pochetten tilhører en fjernere Fortid, er Stokviolin en Barn af det 18. Aarh.<sup>25</sup> og Udtryk for en Tendens til at forene det nyttige med det behagelige, og det er Meningen, at naar man har spadseret en Stund og føler Trang til Hvile, kan man sætte sig paa en Groftkant, aftage Dækket og hengive sig til violinistiske Idrætter af nedsat Tonestyrke, hvorefter man, naar denne Tidkort ikke længer behager En, kan lukke for hele Herligheden og fortsætte sin Vandring til Støtte af Stokken i dens naturlige Funktion. Men medens Stokfløjten tillige i stort Omfang har været anvendt som Scenadeinstrument, er Stokviolin kun i ringe Grad veludrustet til dette Formaal. Paa dette Punkt adskiller den sig i ingen Hensende fra sin Frænde Pochetten.

<sup>1</sup> Aarbog for Musik 1924, p. 37, 38.

<sup>2</sup> Carl Claudius' Samling af gamle Musikinstrumenter. Kbh. 1931, p. 185 Nr. 223. Ill. p. 183.

<sup>3</sup> Angul Hammerich, Musikhistorisk Museum. Kat. 1909 p. 80 Nr. 411. Ill. smstds.

<sup>4</sup> Se herom Hortense Panum, Middelalderens Strenginstrumenter III, 25 ff og navnlig K. Schlesinger, The precursors of the Violin family. London 1910, p. 395 ff.

<sup>5</sup> F. W. Galpin, Old english Instruments of Music. 3ed. London 1932, p. 84.

<sup>6</sup> A. Vidal, La Lutherie et les Luthiers. Paris 1889, p. 4, jfr. Bibliothèque de l'Ecole des Chartes. Paris 1842. A IV, 543.

<sup>7</sup> L. Grillet, Les ancêtres du Violon. Paris 1901 I, 147 ff.

<sup>8</sup> Angul Hammerich, Kat. 1909, p. 68 Nr. 363. Tysk Udg. 1911, p. 83.

<sup>9</sup> W. L. Lütgendorff, Die Geigen- und Lautenmacher. 4 Aufl. Frankf. a. M. 1922 I, 192.

<sup>10</sup> Ibid. II, 346. Paa Hammerich og Lütgendorff hviler al Udlandets Viden om nærværende Instrument, og de fra disse hentede Oplysninger findes gengivne overalt i den herhen hørende Litteratur som bevissteder.

<sup>11</sup> Kgl. Kammerregnskaber fra Fr. III's og Chr. V's Tid. Udg. ved E. Marquard. Kbh. 1918 p. 395 og 411.

<sup>12</sup> Angul Hammerich, Dansk Musikhistorie indtil ca. 1700. Kbh. 1921, p. 119.

<sup>13</sup> The Interlude of the Four Elements. 1510.

<sup>14</sup> The Christen State of Matrimonye (Coverdale). 1543.

<sup>15</sup> Musica gerudscht. Basel 1511. Bl. Biii.

<sup>16</sup> Musica instrumentalis deutsch. Wittemberg 1528 Bl. lv (Discantus). Udg. 1545. Bl. 48 (Discantus).

<sup>17</sup> Curt Sachs, Handbuch der Musikinstrumentenkunde, Leipzig 1920, p. 169.

<sup>18</sup> Syntagma Musicum I-III. Wolfenbüttel 1615-20. Theatrum Instrumentorum Col. XVI Nr. 8 og XXI Nr. 1 og 2.

<sup>19</sup> Paa Dansk ved H. C. F. Lassen. Kbh. 1826. p. 306.

<sup>20</sup> M. Mersenne, Harmonie universelle. Paris 1636, p. 177.



<sup>21</sup> Goethes sämtliche Werke. Jubiläums-Ausgabe. XXIII, 212.

<sup>22</sup> Versuch einer gründlichen Violschule. Augsburg 1756, p. 2.

<sup>23</sup> G. Chouquet, Le Musée du Conservatoire National de Musique. Paris 1884, p. 28 No. 117 jfr. P. Scudo, L'année Musicale. Paris 1860, p. 25 og F. Clément, Les Musiciens célèbres. Paris 1868, p. 538. Clapissons Samling, derunder Pochetten, er nu en integrerende Del af Parisermuscet.

<sup>24</sup> D. Fryklund, Studien über die Pochette. Sundsvall 1917, p. 13.

<sup>25</sup> J. A. Hillers Musikalische Nachrichten und Anmerkungen 1770, p. 192.



## GRØNNE KRANSE

AF HOLGER RASMUSSEN

SOM den allerførste forårsbebuder bryder skovmærkerne frem under skovbundens dække af visne blade. Allerede derved fremhæver den lille, uanseelige plante sig som noget særegent, og hertil kommer andre kvaliteter, først og fremmest dens kraftige duft. Denne duft skyldes plantens indhold af kumarin, der bl. a. har været ophavet til dens latinske navn: *Asperula odorata*. Når planten tørres, bliver duften stærkere.

De to nævnte forhold i forening har bevirket, at blomsten er blevet meget yndet og er blevet hentet hjem i stuerne som vårbud. Det kunne ske som i den midtsjællandske landsby Undløse for ca. 40 år siden, hvor drengene spejdede efter de første skovmærker på sydskråningerne. Når de blev rapporteret, hed det i de følgende 14 dage jævnligt: »Skal vi gå i skoven og finde bukar (skovmærker)?« og småflokke af børn begav sig til skovene omkring herregården Kongsdal. Drengene og piger fulgtes ad, for drengene skulle finde blomsterne og plukke dem, mens det var under deres værdighed at binde dem i krans. Pigerne tog plads ved et lunt skovgarde og dannede ringe af tørt strå, som skovmærkerne blev bundet om ved hjælp af græsstrå. Med de færdige krans og med små buketter af skovmærker begav man sig hjemad. Hjemme blev kransene hangt op på væggen og buketterne sat i vand. Når skovmærkerne begyndte at blomstre, holdt kransbindingen op, for så var duften ikke mere så kraftig<sup>1</sup>. Dette fænomen med den svagere duft har folk i almindelighed været klar over, og man har også søgt at forklare sig, hvad årsagen hertil var. Således anfører Evald Tang Kristensen fra Jylland, at »efter Voldborg nat lugter skovmærke ikke, så har heksene været ude at pisse på dem«<sup>2</sup>, og noget lignende hedder det på Falster, at skovmærkerne skulle plukkes før 1. maj, for ellers »havde ræven »fisset« på dem«<sup>3</sup>.

Lignende udflugter af børn for at plukke skovmærker kendes også fra Faaborg omkring århundredskiftet. Også her fulgtes drenge og piger ad; drengene var ganske uundværlige, fordi de skulle skære hasselgrene og

flække dem. Her bandt man nemlig ikke krans, men lavede »skovmærkeklemmer«, som senere skal omtales nærmere<sup>4</sup>.

Selv om der således var et vist fællesskab i fremskaffelsen af skovmærker, kan det dog på ingen måde jävnføres med majfesterne, hvor ungdomslavet eller andre former for lav førte »sommer i by« i festligt optog med efterfølgende gilde. Fremskaffelsen af grønne krans var intet lavsmæssigt foretagende, men en individuel foreteelse, ialtfald så vidt vi kan se af det foreliggende materiale. Fra Tyskland har man dog en enkelt oplysning om plukning af skovmærker, der næsten antager årsfestens karakter. Det er fra byen Rheinsberg i Brandenburg, hvor børnene på søndagen før pinse fejrer den såkaldte »Möskefest«, hvor de i flok og følge drager til skovs for at plukke skovmærker.<sup>5</sup>

Endnu klarere synes skikkens private karakter at manifestere sig, når vi går over til at betragte den måde, de grønne krans almindeligvis skaffes frem på. Mange vil kende linien: »Grønne krans! grønne krans! Tre for en skilling«. I sin bog om de københavnske gader indfører Hugo Matthiessen blandt de støjende gadesælgere den nordsjællandske bonde med sin forsyning af krans som en næsten poetisk figur<sup>6</sup>. Sit bevissted har han hentet i Kiøbenhavns Aften-Post for den 9. maj 1791, hvor der findes en belærende almuesang om Den forvildede Kiøbenhavnner. Efter hvert vers er indsat et omkvæd, der af forfatteren er fremhævet med »særskilt Stiil« og skal »synges med deres bekjendte naturlige Tone, saaledes som de synges paa vore Gader«. Omkvædene består simpelthen i de forskellige københavnske gadesælgeres råb, og i vers 13 møder os kransbondens falbyden af sine varer: »Grønne Krands! grønne Krands! skal I ha grønne Krands!« Placeringen af dette gaderåb lader formode, at det har været almindeligt kendt af Aftenpostens læsere på denne tid, men det giver ingen mulighed for at afgøre, hvor langt tilbage i tiden skikken med de grønne krans rækker.

Herom fortæller dog andre kilder. Simon Paulli beskriver således i sin urtebog fra 1648 planten og dens brug og fortæller, at »Bønderne her i Landet, Tyskland oc andre Lande gjøre Krantz aff Buckar, huilcke de henge i Stuer paa Bielckene at gifue god Luct fra sig oc bortdrifue ond Stanck«<sup>7</sup>. Den utrættelige samler Mathias Moth leverer det næste bidrag, idet han i sit håndskrevne konversationsleksikon under opslagsordet bogager (bukar, mysike, skoumerke) bemærker, at »den hele urt har en nydelig lugt, i synderlighed naar der gøres krans af og henges i stuer«<sup>8</sup>. Fra slutningen af 1700-årene omtaler botaniske værker flere gange de grønne



*Fig. 1. Nordsjællandsk bonde på vej til København med »grønne krans«. Maleri o. 1800 af ukendt kunstner. Nationalmuseet*

kranse<sup>9</sup>. Johan Paulli anfører, at bønderne »samlar Bokar og binder den i Krands til at sælge« og Hornemann, at den »bindes i Krands og sælges i Kiøbenhavn under Navn af grønne Krands«, mens endelig Rafn ved, at disse krans i Jylland ved Viborg kaldes myssekrans, i København grønne krans og på Fyn skovmærkekrans.

Med fuld føje gengiver Hugo Matthiessen i sin bog et billede af en sådan kransebonde, der fører sin hele forsyning af kranse med sig i en rygkurv og med et par stukket på en kæp, han holder i hånden. Billedet, der findes i Nationalmuseets 3. afdeling<sup>10</sup>, er malet på træ. Dragten med den lange, røde rejsekjol henfører det til tiden omkring 1800. Endnu et billede, der er dette meget ligt ved figurens hele stilling og dragt og som det foregående malet på træ, findes ligeledes i 3. afdeling. Det er kunstnerisk bedre udført og viser bonden iført rejsekjol, kabuds og lange støvler i et bakket landskab, tydeligvis på en af indfaldsvejene til hovedstaden (fig. 1)<sup>11</sup>. Det er bønder, der fra Nordsjællands skove bringer de duftende skovmærkekranse ind i de snævre gader bag Københavns volde. At kransebønderne har været kendte figurer i det brogede københavnske gadeliv vidner endnu et par afbildninger om. Det ene er Lahdes stik fra begyndelsen af 1800-årene (fig. 2)<sup>12</sup> og det andet et maleri på Gaunø fra omkring samme tid (fig. 3)<sup>13</sup>. Lahdes stik, der som grundlag har en akvareltegning af Johannes Senn, viser en bonde i lang kjol og bredskygget hat. Han bærer rygkurv og en lang stok, hvorpå er stukket fem grønne kranse. Der er således god overensstemmelse mellem dette og de foregående billeder. Gaunø-billedet, der utvivlsomt er noget yngre, er mindre konventionelt. Det viser en kransebonde i fuld fart ned ad en af de københavnske gader under råbet: »Skal I ha grønne Kranze?« Den rygkurv, han bærer, adskiller sig fra de hidtil viste både i form og bæremåde. Den er lavere og smallere som de rygkurve, der bruges i fiskerlejerne ved Øresund, f. eks. i Taarbæk og Skovshoved, og den støttes på samme måde som disse med en kæp, der fra armbugten går hen under kurvens bund. Bonden bærer ikke kransene synligt på en stang, men holder en enkelt i højre hånd.

I Poul Møllers »Aprilvisc« fra 1819: »Grøn er Vaarens Hæk« hedder det i tredje strofe:

Svenden med sin Brud  
 Gaar i Haven ud,  
 Paa de grønne Sko hun synes danse;  
 Ak, hvor hun er let!  
 Foden er saa net.  
 Pogen sælger til dem grønne Kranse.

Her er altså kransebonden afløst af en dreng, sådan som det også kendes fra Fristrups sang: »Grønne kranse, grønne kranse. Tre for en skilling«<sup>14</sup>. Også andetsteds fra oplyses det, at drenge og gamle koner gik omkring med grønne kranse. Det var f. eks. tilfældet i Nyboder omkring 1900. National-



*Fig. 2. Bonde med »gromme kranse» i København. Farvelagt stik i Lahdes Klædedragter i København, 1806-1808*

museets 3. afdeling har i sine samlinger et billede, der på udmærket måde illustrerer dette forhold (fig. 4)<sup>15</sup>. Det viser en dreng på gaden foran kælder- nedgangen til en hørkramhandel. Han bærer kasket og lang, laset kavaj, der holdes sammen af en snor om livet. I højre hånd holder han en kløftet gren med grønne krans og en ekstra forsyning findes i den spånkurv, han har på venstre arm. På ryggen bærer han yderligere et par halm- eller sivmætter. For at afrunde beskrivelsen af handelen med grønne krans i København er blot at tilføje, at den endnu lever i bedste velgående. Hvert forår indfinder »kransbønder« sig på bestemte steder i byen, ved Helliggejst, på Amager- torv og på Nørrevold ved Ørstedparken.

Det er imidlertid ikke blot hovedstaden, der er blevet besøgt af hand- lende med grønne krans. I Faaborg drog børnene som nævnt i flokke ud i skoven for at plukke skovmærker, som de tog med hjem. Byens fattige børn var også med, men det var nu for at plukke til salg. Meddelelsen, der selv har været med på disse udflugter, oplyser, at de var langt de dygtigste til at finde stederne, hvor skovmærkerne groede. I byen gik der nogle mænd rundt og solgte skovmærkerne både i form af krans og af »skovmærke- klemmer«. De sidstnævnte kendes indtil videre kun fra Faaborg, men her siger den tidligste meddelelse til gengæld, at det var den eneste måde man kendte til at have skovmærker på. De blev anbragt i en flækket hasselgren, sådan at bladene vendte både op og ned, og når grenen var fuld, blev der bundet for enden af den. Det kaldtes en »skovmærkeklemme«, og den blev hængt op hjemme i stuen. En lidt senere optegnelse anfører, at man både bandt krans og satte skovmærker i duske i pinde, der var flækket. Krans- bindingen var dog sjælden<sup>16</sup>.

Kransesælgerne begrænsede sig ikke til byerne alene. Fra landsbyen Drig- strup ved Kerteminde oplyses, at hvedebrødskonen »Line Hvedebrøds« fra Ladby om foråret gik rundt med skovmærkekrans i sine kurve. Hun havde dog ikke krans og basser samtidig i kurvenc. Efter hendes død for ca. 25 år siden er der ingen, der har gået og solgt krans dér på egnen<sup>17</sup>. Til den skovløse vestsjællandske halvø Reersø kom der folk langt inde fra landet, idet de nærmeste skove findes ved Tissø og Slagelse. De havde grønne krans og buketter af bukar i spånkurve med et klæde over. Af sælgerne huskes en ung pige. Det var sidst i 90erne<sup>18</sup>. Lige indenfor på kysten ved Dalby huskes kransesælgerne ligeledes. Her gik i 80erne koner rundt og solgte »bukkarkrans«<sup>19</sup>.

Måden at skaffe sig skovmærker og krans på er således ret veloplyst, selv



Fig. 3. Bonde, der sælger «grønne kranser» på Københavns gader. Gouache i malerisamlingen på Gaumø, se note 13



om det var ønskeligt at få besked om, hvordan de professionelle kransesælgere fik fremskaffet deres varer. Vi vil nu for en kort stund opholde os i et andet miljø og se på, hvordan kransbindingen foregår på en sjællandsk herregård. På Strandegård i Roholte sogn begiver alle kvindelige personer på gården sig til skovs for at plukke bukar. Husets frue sætter sig på en træstub med en krans dannet af en hasselgren af en blyants tykkelse, beviklet med mos. Efterhånden som man får plukket en buket af en passende størrelse, bliver den bundet fast ovenpå mosringen med bast. Hvert år bliver der lavet to eller flere af disse »bukarkrans«. En får husets herre, der hænger den op på væggen over barometret, og dér hænger den til næste forår. Den bruges selv som barometer, for den dufter stærkere, når der er udsigt til regn. En anden bliver lagt på fruens fars grav. Mens han levede, fik han hvert år en krans, der anvendtes på akkurat samme måde som ovenfor beskrevet. Skikken er overleveret fra »Overdrevsgården« under Svenstrup gods, hvor baron Wedell-Wedellsborg (død 1903) hvert år af sine døtre fik en krans af bukar, der blev brugt som »barometer«<sup>20</sup>.

Vi møder i denne optegnelse flere af de grønne kranses funktioner. Der er ingen tvivl om, at selve forårets første grønt, der føres ind i stuerne, er den vigtigste og vel nok også oprindeligste. Det er for så vidt en parallel til den private »majning« ved pinsetid med grønne grene og blomster, som den f. eks. kendes fra Midtjylland<sup>21</sup>. Kransene anbragtes på forskellig måde. Mest almindelig var det at hænge dem på væggen, eventuelt på et spejl eller om billedet af en af »de kære afdøde«, som en af optegnelserne lyder<sup>22</sup>. Andre steder har kransene været ophængt i en sytråd i lampen over bordet eller over kakkellovnen. Goldschmidt noterer i en af sine fortællinger, at friske grønnekrans var ophængt på krogene i vindueskarmen<sup>23</sup>, og det kendes ligeledes fra nutidig tradition.

Anvendelsen af de grønne krans som »barometre« til at forvarse regn er kendt fra Sjælland, Lolland og Fyn. Den omtales ligeledes ganske almindeligt i den ovenfor anførte litteratur fra 1700-årene. Udsmykning af grave med skovmærkekrans kendes derimod indtil nu blot i det ene eksempel, der lige er anført. Men udsmykningen af de afdødes billeder ligger meget nær op til dette.

Vi er dog hermed ikke færdig med de grønne krans. Flere af optegnelserne meddeler i al almindelighed, at de grønne krans, når de var blevet tørre, blev lagt ned mellem det rene tøj for at holde møl borte. Det gælder således Vestsjælland og København. I Nordsjælland har grønne krans været



Fig. 4. Dreng, der sælger «grønne kranser» på Københavns gader. Maleri af W. Nielsen 1865. Nationalmuseet

anvendt på samme måde, og her synes betegnelsen »mølkrans« undertiden at være knyttet til dem, hvis det da ikke gælder krans af lavendler, der jo som bekendt også anbringes i linnedskabe og -skuffer<sup>24</sup>. Ellers er »bukkar-krans« den almindelige nordsjællandske benævnelse. Nogle steder i landet var det sådan, at kransene hængte man op, men anbragte små buketter af tørrede skovmærker imellem det rene linned. Helt tilsvarende oplyses det fra Hannover, hvor man ikke kender til at binde skovmærker i krans, men derimod samler dem i bundter, der hænges op i linnedskabene<sup>25</sup>.

De hidtil nævnte funktioner har været knyttet til plantens særegne duft og dens tilsynekomst som det første grønne om foråret. Man har imidlertid også tillagt den medicinsk og magisk kraft. Således fortæller Karoline Graves fra sin hjemegn i Vestsjælland, at man dér bandt krans af skovmærker eller bukkar. »De opbevarede i tørret Tilstand, og et Afkog deraf indgaves Kreaturer, der græssede i Skoven og dér ved at æde en eller anden Plante var meget udsat for en Sygdom, som gjorde Urinen blodblandet, og som nok ellers som Regl var dødelig, naar den ikke i første Stadium kunde standses ved det nævnte Middel«<sup>26</sup>.

Også fra Vestmøen tillægges den medicinske egenskaber. Et afkog af bukar blev givet til køer, der ikke ville blive rene efter kælvningen, og mod menneskelige svagheder blev de ligeledes anvendt. De var således gode mod tandpine<sup>27</sup>. Fra Posen (Polen) har man ligeledes efterretning om, at skovmærker har været brugt som middel mod kreatursygdom. Køer, der ikke ville æde, gav man skovmærker med salt<sup>28</sup>.

Om ren magi vidner følgende optegnelse fra Nordvestsjælland: »I Ods Herred fortalte ældre, erfarne Kvinder de unge Piger, at de skulle lægge Bukkarkrans (Krans af Skovmærker) under Fødderne, naar de en Gang skulle føde Børn – det skulle lette Fødselen«<sup>29</sup>. Denne optegnelse har meget store lighedspunkter med det, Simon Paulli anfører efter Crato, at »der formeenis om disse Buckar, at dersom de blifue bundne under deris Fødder, som ere bestedde udi Barnefødsel, da skulle de forhielpe, at Fødselen dis snarere kunde gaa for sig«. Nu behøver den her efter fremmed kilde fremsatte anskuelse naturligvis ikke at have været gangs i Danmark på nævnte tid, men en håndskreven marginalnote – utvivlsomt fra 1600-årene – i Det kgl. biblioteks eksemplar af Paullis urtebog gør det dog i høj grad sandsynligt og støttes yderligere ved notitsen fra Ods herred. Den passer desuden meget godt ind i et større kompleks af europæiske forestillinger om buka-rens evne til at lette fødselen for barselkvinder. Ganske vist synes tro og

forestillinger, der knyttes til andre planter af samme familie, først og fremmest gul snerre, at være blevet vævet ind heri. Folkelige navne som »Jomfru Marics sengehalm«, »Maric sengefor« eller »Mariehalm« kan træffes for såvel bukar som gul snerre. Tilsvarende har man i hollandsk følgende benævnelser for skovmærke: *Bedstrov*, *Lieve Vrouwe bedstrov* og *Wiegstrov*<sup>30</sup> og i tysk: *Mariengras* og *Unser lieben Frauen Bettstroh*<sup>31</sup>. Som baggrund for disse navne og de forestillinger, der er forbundet hermed, findes et sagn om, at jomfru Maria havde lagt Jesusbarnet på et knippe hø, hvori de duftende planter fandtes. Plantens duft – og det gælder både bukar og gul snerre – samt dens anvendelse i urtetheer skulle være styrkende for den fødende. Man stoppede puder ud med tørret løv og stængler, som den fødende fik at ligge på, og blandede det i sengehalm. Denne skik er meget gammel. På et kirkekoncilium i 734 søgte man således at få den forbudt, men da det viste sig umuligt at få den udryddet på denne måde, gav man den i stedet et kristeligt præg ved at hellige planten til jomfru Maria. Forud herfor var den knyttet til forskellige guddomme, som bl.a. dens gamle latinske navn: *Herba matris sylvae* vidner om<sup>32</sup>.

Indenfor kransens kulturhistorie udgør de »grønne krans« kun en lille enklave. Men de folkelige forestillinger, der er blevet knyttet til den uanselige skovplante, giver et interessant bidrag til den europæiske kulturs historie.

Fremstillingen bygger dels på det sparsomme trykte materiale, dels på billedmateriale, der først og fremmest findes i Nationalmuseets samlinger, og endelig på det hidtil indsamlede traditionsstof, der indgår i 3. afdelings arkiv (NEU). Et langt fyldigere traditionsstof vil kunne indsamles, og afdelingen vil derfor være taknemmelig for henvendelse fra alle, der er i stand til at oplyse om skikken med »grønne krans«.

<sup>1</sup> Undløse, Sjælland o. 1910. Museumsinspektør Svend Jørgensen.

<sup>2</sup> Jyske Folkeminder IX (1888), s. 76. Jfr. hertil den holstenske tradition om, at efter 1. maj lugter skovmærkerne ikke mere, »weil die Hexen darüber geritten sind« (O. Mensing: *Schl.-Holst. Wörterb.* 3 (1931), 693).

<sup>3</sup> Axel Lange: *Blaastjerne-Bukar-Snerre* i *Sprog & Kultur*, 7, s. 101.

<sup>4</sup> Efter meddelelse af fru E. Borum, Nationalmuseet, født i Faaborg sidst i 90'erne og A. Korf, København, boet i Faaborg 1904-14, født 1904.

<sup>5</sup> Paul Sartori: *Sitte u. Brauch*, III, Leipzig 1914, s. 210 note 75. »Möske« = skovmærke; jfr. da. *mysike*, no. *mysk*, mýske, sv. *myska*, *möska*.

<sup>6</sup> Hugo Matthiessen: *Københavnske Gader 1728-1795*, Kbhvn. 1924, s. 136-137.

<sup>7</sup> Simon Paulli: *Flora Danica*, Kbh. 1648, s. 24.

<sup>8</sup> *Moths conversationslexicon*, Gl. kgl. Saml. 774-2°. Det tilsvarende kladdebind er påbegyndt 1700 og afsluttet 1702. Fra Moths ordsamling har Kalkar i sin *Ordb. t. ældre danske Sprog* hentet ordet *myskekrans*, der forklares som en krans af skovmærker. – Skovmærke, bukar og *mysike* er alle gængse benævnelser for samme plante, se Axel Lange a.a., s. 99 f.

<sup>9</sup> Johan Paulli: *Dansk oeconomic Urte-Bog*, Kbh. 1761, s. 79, J. W. Hornemann: *Forsøg til en dansk oeconomic Plantelære*, Kbh., 1796, s. 108, C. G. Rafn: *Danmarks og Holsteens*

Flora, I, Kbh. 1796, s. 625. – Bomarc: Dictionnaire, VII, Kbh. 1770, s. 300; v. Aphelens udgave synes stærkt påvirket af J. Paullis urtebog.

<sup>10</sup> Mus. nr. H 23 c. 143–1923. Dette billede hører til en serie af københavnske gadefigurer, som tilskrives Peter Cramer (1726–82). Københavns Bymuseum har i 1954 erhvervet maleriet af en kransbondede fra samme serie. Det er en pendant til Nationalmuseets billede og afviger blot fra dette på enkelte punkter. I stedet for kabudsen bærer bonden på bymuseets billede en opkrattet, sort filt, i stedet for grå strømper og trasko blå strømper og sorte spændesko.

<sup>11</sup> Mus. nr. H 23, 128–1890. Størrelse 28 × 24,5 cm. Hverken dette eller det foregående billede er signeret.

<sup>12</sup> Klædedragter i København, 1806–08; se Samleren 1932, s. 187 f.

<sup>13</sup> Nr. 1213 c. (utrykt malerikatalog). Gouache, 17 × 12,5 cm. Billedet hører til en serie med københavnske gadefigurer, hvis ophavsmand ikke kendes. Efter traditionen skal de have hængt i den Thottske stue siden 1770'erne. Jeg takker ejeren af Gauno, baron Reedtz-Thott for tilladelsen til at publicere billedet.

<sup>14</sup> Vilh. Fristrup, kancellist i postvæsenet, død 7. aug. 1873, var en ret kendt personlighed i København, bl.a. som lejlighedsdigter. Det sentimentale digt om puslingen med de grønne kranser er til melodi af Hornemann. Jeg takker bibliotekar, dr. Paulli for henvisningen.

<sup>15</sup> Mus. nr. H 23 b, 184–1921. Olie-maleri på lærred, 26,5 × 20 cm. Signeret W Nielsen 65.

<sup>16</sup> Borum og Korf, se note 4.

<sup>17</sup> Efter meddelelse af fru Rigmor Rasmussen, Bullerup, født i Drigstrup 1901.

<sup>18</sup> Efter meddelelse af fru Anna Jensen, født på Reerso 1887.

<sup>19</sup> Efter meddelelse af fru Johanne Rasmussen, født i Dalby 1875. Kvindlige kransesælgere kendes også fra Hamburg og Altona. Omkring 1800 kom omegnens bondeskone og »riefen ihre »Möschekränze«, die sie auf einen Stock aufgereiht hatten, zum Verkaufe aus«. (H. Marzell: Der Waldmeister (*Asperula odorata* L.) i Natur u. Volk 1941, bd. 71, s. 245).

<sup>20</sup> Meddelt af Helle Reedtz-Thott, Nationalmuseet, efter moderen, baronesse Else, født 1897 på Svenstrup. Baronessen har været med til at lave grønne kranser siden sit 8. år.

Kransens brug som »barometre« har været almindeligt udbredt. I 1700-årenes botaniske værker (se note 9) angives, at »den gemeene Mand« af den visne krans' duft kan domme om, at der er regn i vente. Også i Norge brugtes de som en slags vejrspåmænd. »Når mysekransen lugter stærkt, skal der komme regn« (se F. C. Schübeler: Viridarium Norvegicum, II, Christiania 1888, s. 63), og i Livland anvendte bonderne planten på samme måde (se J. G. Georgi: Georg.-physik. u. naturhist. Beschreibung des russischen Reiches, Königsberg 1800).

<sup>21</sup> H. P. Hansen: Om Renlighed i gamle Dage, Kbh. 1928, s. 10–11.

<sup>22</sup> Efter meddelelse af fru Kirsten Starup, København. Meddelelsen gælder Nyboder o. 1910.

<sup>23</sup> Poesiske skrifter III, 1896–98, s. 186.

<sup>24</sup> Udvalg for Folkemål: Seddelsamling. Opt. 1944 ved E. Raac. Jeg takker for tilladelsen til at benytte Uffs materiale. – Denne anvendelse kendes også fra den anførte 1700-tals litteratur (se note 9) ligesom fra Norge (Schübeler a.a.) og Sverige, hvor Linné omtaler den fra Öland i 1741.

<sup>25</sup> Opt. 1952 efter 64-årig dame, født i Hannover. Marzell (a.a.) nævner den som en almindelig tysk skik. I Mecklenburg binder bondepigerne til deres kærester mysekranser, der gemmes »som en helligdom« i klædekisten, indtil de næste år kan fornyes (Schübeler a.a., s. 64).

<sup>26</sup> »Fra Halleby Aa«, Kbh, 1921, s. 186.

<sup>27</sup> NEU nr. 10.541, fru Johanne Olsen, Magleby sn., Moen. – Plantens medicinske egenskaber nævnes allerede i Harpestrangs urtebog og omtales ligeledes mere eller mindre udførligt i 1700-årenes litteratur (se note 9). I Tyskland anså man planten for styrkende for hjerte og lever. Den benævnes da også mange steder som »Leberkraut« (se Marzell a.a., s. 244).

<sup>28</sup> Handwörterbuch d. deutsch. Aberglaubens, IX, opslagsord: Waldmeister.

<sup>29</sup> Dansk Folkemindesamling: Ordsamling. Opt. 1925 af museumsforstander H. P. Hansen, Herning. Jeg takker for tilladelsen til at benytte DF's materiale.

<sup>30</sup> Axel Lange a.a., s. 101.

<sup>31</sup> Aigremont: Volkserotik u. Pflanzenwelt, Leipzig 1919, s. 52.

<sup>32</sup> Axel Lange a.a.; Aigremont a.a. Sidstnævnte jævnfører jomfru Maria med Freya, Hertha.

# FISKERSKATTEN FRA SEBBER

*En fortælling om rigdoms forgængelighed*

AF PETER RIISMØLLER

EN halv milsvej vest for Nibe løber en fjordarm mod syd, brak af et par åers udløb og tilvokset med rør. Dens udløb i Nibe bredning sker gennem et smalt minde kaldet Sebbersund, nu krydset af en bro, men førhen det smalleste af alle Limfjordens mange færgesteder.

På et sandet næs lige vest for dette sund ligger fiskerbyen Sebbersund og lidt nordligere Valsted, som nu er bondeby men har beholdt lidt gammelt præg af fiskerby. I Sebber sogn ligger endvidere bondebyen Barmer og herregården Sebberkloster med sognekirken, den gamle klosterkirke. Jorden er sandet og selv efter vesthimmerlandske forhold ikke god, kun Barmer har nogenlunde jorder. Et særpræget sogn, som tidligt trak opmærksomheden hen på sig.

For det første har sognefolkene tilbøjelighed for søen, hvilket er et sær-syn blandt himmerboer, som ellers er landkrabber af fødsel og overbevisning. For det andet lever i Sebber sogn flere sagn om gammel tid og sæd end i noget andet himmerlandsk sogn, ligesom det lokalhistorisk er bedre beskrevet end ret mange andre. Man har ligefrem følt sig solidarisk som fiskere og søfolk og vender endnu ryggen halvt mod bondelandet. Og for det tredje et statistisk belagt forhold: Sebber sogn er det eneste i Himmerland, som ikke har haft nogen befolkningstilvækst mellem 1800 og nutiden, men tværtimod en betydelig nedgang i befolkning i den samme periode, da alle andre sogne fordoblede deres folketal. Jo, Sebber var længe i kikkerten.

Så fortalte en dag en af museets gode venner, at der i et hjem i Sebbersund fandtes en hel skat af gamle sølvsager, arvet gennem flere slægtled. Ejeren var nem at finde, og efter mange hyggelige besøg og megen kaffesnak afhændede han hele samlingen til museet på de rimeligste vilkår.

De mange forhandlinger var ikke til ejerens gavn, men så meget mere til muscets, for ved hvert besøg løb der et par historier med, foruden henvisninger til andre folk på stedet, som bekræftede sagnene og meddelte flere. Resultatet blev en samling museumsgenstande så vel oplyst, at kun kirkebøgerne vil kunne føje de navne til, som af gode grunde mangler. Fisker-skatten består af:

Et krus af kongeligt porcellæn, muselmalet, med søvlåg uden mester-mærke, 1803.

Et krus af kgl. porcellæn med blomsterbuket og gyldne initialer på hvidt. Søvlåg 1807 af mester Christen Due i Aalborg.

6 sølvskær 1732 med initialer, af mester Jens Kjeldsen Sommerfeldt i Aalborg.

2 sølvskær 1758 med initialer, af mester Carl Hoose i Nibe.

3 sølvskær med rokokogravure, af mester Niels Høvring i Randers.

En malakkastok med sølvhåndtag af mester Hans Busch i Aalborg.

18 sølvknapper til vest og kjole af samme mester.

Hvad straks falder i øjnene, er de to krus af porcellæn fra den kgl. fabriek, en vare som ellers ikke findes ofte i nordjyske hjem. Skeerne er senbarokkens og rokokkens almindelige former, lødige sager, men ikke forskellige fra, hvad man ellers ser fra samme tid. Stokken en velhavende mands, derom ingen tvivl. Også er sølvets lokale oprindelse jo vel dokumenteret. I og for sig var der ikke noget afgørende i vejen for, at hele samlingen kunne stamme fra en enkelt bondeslægt, selvom de afstikkende krus ikke rigtigt ville passe ind i billedet. Men ejeren vidste bedre, og hans og naboers beretninger, suppleret med udpluk af den rige lokalhistoriske litteratur, skal her forsøges samlet til historie.

Sildefiskeriet i Limfjorden var omkring 1800 inde i en højkonjunktur, idet silden gik rigeligt til og al fangst kunne afsættes til lønnende priser. Bedst af alle Limfjordens fiskevande var Nibe bredning, og Nibe blomstrede da også op til at blive den by, den i hovedsagen er endnu. Slægten Juel-Ryssensteen blev rig ved sine sildestader og kunne bygge ny hovedbygning på sit stamsæde Lundbæk i 1805 og sidde uantastet gennem statsbankerot og landbrugskrise, der ellers drev så godt som alle andre himmerlandske adelsslægter fra deres godser. Nabogodset Sebberkloster havde endda flere stader end Lundbæk, hele 345, hvilket vil sige en fjerdedel af alle Limfjordens sildestader, men havde det uheld at skifte ejer lidt for ofte, hvilket

førte til, at man allerede i 1806 begyndte at sælge bort af staderne.

Nu var salg af sildestader ikke noget uhort, de gik jævnligt i handelen. Det mærkelige var her, at køberne ofte var de fiskere, der før havde haft staderne i fæste. De købte samtidig det hus i Valsted eller Sebbersund, de før havde haft i fæste, og gennemsnitsprisen for hus og stade lå omkring 3000 rigsdaler, ja for stader på Nørlå kunne prisen gå endnu højere. Og da fiskeren Christen Sørensen ville sikre sig det eftertragtede stade Blindhård på Nørlå, greb han til at fylde en sølvkande med dalere og sende den til forvalteren på Sebberkloster forud for udskiftningsforretningen. Den gamle dame, der videregav denne oplysning til optegneren, tilføjede:

»Men du kan tro, det var en god handel for ham«<sup>1</sup>. Ja vel så, men hvorfra fik en fisker en hel kande sølvdalere i de dage. Stod dette sagt alene, ville man være tilbøjelig til at kalde det ønskefabel og bedstemodersagt. Men samtidige kilder bekræfter det.

I 1805 bemærker Laur. Engelstoft i sin rejsedagbog, at i Sebber sogn »ligger to fiskelejer, hvis indbyggere er meget velhavende, men også meget modige, nemlig Valsted og Sebbersund«. Og C. Molbech optegner i 1828, at »de Sebber fiskere har ord for at være stolte og se andre over skulderen«. Ja sagnet ved at fortælle, at pastor H. F. Bloch fandt sig i, at fiskerne sprang buk over hinanden op ad kirkegulvet, når de skulle op til altret for at erlægge offer. Sagde han fra, gik det ud over ofret<sup>2</sup>.

Det tegner sig ganske klart, at velstanden i Sebber sogn ikke hidrørte fra landbrug. I 1807 var Sebbersund bys samlede hartkorn kun 1 td. 6 skp. 3 fdk. 2 alb. fordelt på 10 beboere, mens de øvrige 35 husstande ikke har en fod jord i brug«. Men samtidig fik Sebberklostets saltemester 5 gange så meget i løn som degnen i Sebbersund, nemlig 500 rigsdaler om året,



Fig. 1. Krus af kgl. porcellæn. Sølvlåget med årstallet 1803 uden mestermærke



mens en bodpige kun tjente 2 rdlr. om dagen i de to fiskesæsoner vår og høst<sup>3</sup>.

Alle disse samstemmende sagn og beretninger tegner billedet af et fiskersamfund af en usædvanlig stabil velstand, som satte sig materielle spor i ejendom og inventar: »Overleveringen skildrer boliger i Sebbersund med krystalruder i vinduerne og lyscerødt lakerede lofter og døre, kostbare blanke messing-dørgreb og nymodens bohav. For ikke at tale om kostbar klædedragt«<sup>4</sup>. Fiskerskatten er jo ligefrem en illustration til ordene.

Ja, så bestandig var sildekonjunkturen, at den overlevede englænderkrigen 1807-14, der ellers slog alt nordjysk erhverv i stykker. Ganske vist skabte manglen på salt erhvervet vanskeligheder, så priserne på spansk salt gik op til 100 rdlr. skæppen, og fiskere og husmænd ved havsiden i Hanherred inddampede havvand og udvandt ringere salt, som de dog fik 50 rdlr. skæppen for<sup>5</sup>. Under sådanne forhold måtte prisen på ferske sild blive lav, når der blev landet flere, end der var salt til, og i 1812-13 kostede en ol sild ikke mere end 2 skilling. En bonde spurgte fiskeren Povl Drejer, om silden ikke var at få billigere. »Jo«, bandede Povl og smækkede bonden en kraftig lussing, »nu er de betalt, vær's god tag væk.« Vandresagnet, at fiskerne blev så overmodige, at de tændte deres piber med rigsdalersedler, skal nok tidsfæstes til 1813-15, da de gamle sedler vitterlig ikke var til andet.

Efter freden i 1814 kom salt igen tilveje, og mens landbruget havde sin værste tid i årene 1818-28, gik sildehandelen stadig godt. I 1828 bød ejeren af Røde Mølle i nabosognet Store Aistrup denne gård, vurderet til 1200 rigsbankdaler, for et sildestade, men fik nej. Fiskeren, der afslog denne handel, fik snart grund til at angre<sup>6</sup>.

Et par år senere spurgte en lille pige, der så Valsteds forhen rigeste fiskeriudreder gå subsistensløs på Nibe gade: »Men Christen Wandrup, hvor er nu dine silkestrømper med kvaster på?«<sup>7</sup>

De var gået samme vej som al den anden rigdom i Nibe og Sebber. Om den handler anden del af denne beretning.

I 1825 var Vesterhavet brudt igennem Aggertangen, og det salte vand strømmede ind i Limfjorden. Endnu var kanalen kun smal, så det varede nogle år, før virkningerne ramte så langt østpå som ved Nibe bredning, og vårfiskeriet i 1828 var så godt som i de bedste år. Men endnu samme år slog høstfiskeriet helt fejl og fra vårsæsonen 1829 var den store sildetid forbi. Ingen kunne fra da af tjene så meget, som udredningen kostede.

Omslaget skete så pludseligt, at ingen ret ville forstå rækkevidden, men alle søgte at ride stormen af, til tiderne igen vendte. I 1830 skiftedes der efter en gammel fisker og stadeejer, der ifølge rygten ejede »i spånkurvevis af sølv«. Hver af hans to-tre arvinger fik nogle sølvskeer. Hvor var resten af rigdommen gået hen? Til at skaffe brød i huset.

Niels Pallesen hed en ung gårdmand i Valsted. Han ejede gården, købt fra Seberkloster, og han fiskede tillige, havde således åleruse i fjorden i fællig med lægdsmand Jens Rasmussen, Vandstedgård. Om hans kræfter ved sagnet endnu at melde, at han kunne gå ned i en kåg og smide en tønde tjære op på broen ene mand – men så skulle han først gøres passende gal, tilføjer meddelelsen. Beslægtet med de fleste af egnens gamle slægter nød han anseelse som en holden mand, det betalte sig at stå sig ordentligt med.

Men Niels Pallesen var også i en ønskesituation netop nu. Han havde haft gode år med som fisker og stadeejer, så landbrugskrisen ikke havde kunnet genere ham synderligt. Nu var de i hovedsagen ovre, da fiskeriet tog en ende. Nu havde han det, fiskerne aldrig havde ladet bekymre sig i de gode år, men nu måtte skaffe sig sådan aller sådan – han havde brødkorn.

Fiskerne kom til Niels Pallesen for at købe eller låne korn. Havde de ikke penge, gav de sølv eller porcellæn i pant eller som betaling. Det kunne jo da ikke være andet end at silden igen måtte vise sig, så kunne man jo altid handle tilbage. Hørte Niels om en familie, der var for stolt til at røbe sin nød, tog han kisteklæderne på: sølvknappet vest og kjole, høj hat og sølvknappet stok, og så gik han selv til de folk, der ikke havde sind til at komme til ham. Han gav ingenting bort, for han kendte sine folk, men han hjalp på rimeligste vilkår uden egen skade, som den kunne gøre, der havde egne produkter at gøre godt med, som kunne leveres til produktionspris<sup>8</sup>.



Fig. 2. Krus af kgl. porcellæn. Søvlåget dateret 1807, af mester Christen Due i Aalborg

Men skattene blev hos Niels Pallesen. I 1832 kom kong Frederik VI til Nibe og blev modt med bønsskrifter fra fiskerne i hele egnen. I suppliken fra Sebbersund nævnes bl.a.: »den almindelige elendighed, der kuns altfor tydeligt afmalder sig i så mange blege ansigter, hvor selve hungeren har påtrykt sit umiskendelige stempel«. Sognepræsten vedlagde en skrivelse, hvori han attesterede, at: »såvel forældre som børn, hvoraf der i Sebbersund findes et meget stort antal, havde hidtil vandret omkring flere mile i egnen med bettelstaven«<sup>9</sup>.

Majestaten rortedes såvidt, at han lod fordele noget korn mellem fiskerne i Nibe og Sebbersund »lige nok til, at sulten foltes så meget værre bagefter«<sup>10</sup>. Nogle år senere lod kongen uddele kartofler til nødlidende; sikkert de forste, der var set i disse egne, hvor nu kartofflen er en af de vigtigste afgrøder.

Mændene gik til søs lidt efter lidt. Men handelsflåden var slet ikke kommet over tabene i engländerkrigen, så det var begrænset, hvor mange folk, der kunne komme på langfært. Limfjordssejladsen var i opgang, men krævede kapital, så det tog tid, for den ret blev til hjælp. Orlogsflåden kunne bruge Sebber-folkene, men lønnede usseligt. Kvinder og børn måtte betle foden, selv når forsørgeren tjente i flåden.

*Fig. 3. 6 spiseskeer af sølv, med initialer og årstallet 1732. Af mester Jens Kjeldsen Sommerfeldt i Aalborg*



Til den øvrige elendighed kom så, at staten vedblev at kræve den matrikelskat af sildestaderne, som var pålagt i 1688. Først i 1913 ophørte denne urimelige beskatning.

En tid fik de subsistensløse en lille vinterfortjeneste ved at sortere og opkradse klude for et firma i Flensborg, der så sin regning ved at skibe kludene til Sebbersund om efteråret og hente dem som kradsuld om foråret<sup>11</sup>. Men det arbejde skulle i alle fald ikke sætte nogen i stand til at indløse pantsat sølvtoj. Da en af stedets nogenlunde velsituerede familier mistede

en dreng i skolealderen under en epidemi, sagde deres nabo, en fattig fisker med mange børn, til den sørgende fader: »Det var endda skade, at den skønne dreng skulle gå til, Per Ywsten. Havde det bare været en af alle vorre«<sup>12</sup>.

Imens affolkedes sognet. En lang proces, hvis ende ingen endnu har set, men som kan aflæses i folketællingerne. I 1801 havde Sebber sogn 721 indbyggere, i 1822 var tallet vokset til sit maksimum 930. Fra næste tælling er nedgangen klar, i 1840 var der 833 og i løbet af det århundrede, der ellers fordoblede eller tredoblede Himmerlands folketal, gik Sebbers befolkning yderligere ned, så der i 1890 var 707 og i 1921 kun 632 indbyggere.

Endog sognets kommunale tilhørsforhold blev ændret af katastrofen. I 1841 skulle pastoratet Sebber–Store Ajstrup indrette fælles fattigvæsen efter loven om sogneforstanderskaber, men denne forbindelse ville helt ruinere det tyndt befolkede hedesogn St. Ajstrup, der havde nok i sine egne 26 fattiglemmer og vilde blive forarmet af at få Sebbers 83 lagt dertil. En lang række udtalelser og møder resulterede i, at de to sogne et par år senere blev adskilt i kommunal henseende, som de er det endnu<sup>13</sup>.

Niels Pallesen blev en gammel mand og oplevede hele udviklingen. Han vedblev at være fiskerbonde og sin egne solideste mand. Når der skulle være gilde i Valsted eller Sebbersund, kom man og lånte fiskerskatten, og så diskede man op med krus og skeer som i de gode gamle dage, der var det aldrig forglemte emne for de gamles fortællinger ved gilderne. Ved Niels Pallesens død blev skatten delt ved arv, og ved århundredeskiftet endnu en gang, så den del, Aalborg historiske Museum har skaffet sig som illustration til denne bitre beretning, kan vel være omkring en fjerdedel af hans oprindelige samling; deraf er dog knapperne og stokken hans eget personlige udstyr.

Muscet har mange flere sager fra Sebber sogn, men dem kan der altid vendes tilbage til. Her var det om at gøre at vise, hvorledes jagten på



*Fig. 4. Solvknap på malakkastok, af mester Hans Busch i Aalborg. Stokken har tilhørt fiskerbonden Niels Pallesen*

oplysninger til en bestemt samplings proveniens førte ind i studiet af en hel egne sociale og økonomiske skæbne og afslørede et historisk forløb så konsekvent og håndgribeligt, som kulturhistorikeren kun sjældent får det i sin hånd.

<sup>1</sup> Af Christen Sørensen Broggers optegnelser. Fra Himmerland og Kjær Herred, 1926, pag. 466.

<sup>2</sup> Mundtlig meddelt af afdøde fiskeeksportør Ph. Justesen, Aalborg, f. i Sebbesund.

<sup>3</sup> Poul Møller: Sebbekloster. Fra Himmerland og Kjær Herred, 1937.

<sup>4</sup> Dagmar Larsen: Kulturbilleder og minder fra Nibes glansperiode. Fra H. og Kj. H. 1927, pag. 18.

<sup>5</sup> J. Rasmussen: Rasmus Kågbygger og hans sønner. Fra H. og Kj. H. 1918, pag. 84.

<sup>6</sup> Se note 2.

<sup>7</sup> Se note 4.

<sup>8</sup> Niels Pallekens historie er i det væsentlige fortalt af hans sønnesøn af samme navn, men bekræftet og suppleret af andre.

<sup>9</sup> Se note 3.

<sup>10</sup> Ph. Justesen efter sin bedstefader, der som dreng havde overværet kornuddelingen. Se også note 1, hvis optegner fortæller, at med »tilbrød« (d.v.s. det man spiser til brodet eller kartofferne: fisk, kod, ost o.l.) gik det endda, for så mange fisk kunne man da fange, men ofte manglede man i lang tid brod.

<sup>11</sup> E. Justesen: Sebbesunds sidste skipper. Fra H. og Kj. H. 1953, pag. 103 f.

<sup>12</sup> Se note 2.

<sup>13</sup> Chr. Andersen: Sebbes-St. Aistrup kommunes deling. Fra H. og Kj. H. 1919, pag. 276 f.

Fotos: V. Skaade, Aalborg.

# SKUESPILLEREN FREDERIK SCHWARZ' STAMBOG I TEATERMUSEET

Af JAN NEIENDAM

## I.

*Skue Yndlingen af to Gudinder,  
Naturens Son, ledt frem ved Konstens Baand,  
der tvinger, ved sin Mester-Aand,  
Sniil paa vor Læbe, Graad paa vore Kinder –*

MED disse ord hyldede P. A. Heiberg skuespilleren og instruktøren Frederik Schwarz (1753–1838). Verset blev trykt under madame Clemens' stik af kunstneren, som sammen med sit forlæg, et maleri af Jens Juul, ses i teatermuseets forsal. Efter den formede A. Saabye omkr. 1900 sin buste med de bløde og aabne, regelmæssige træk. En ejendommelig modsætning til disse idealiserede gengivelser er en drastisk karikaturtegning af klassicismens billedhugger Johs. Wiedewelt paa pseudonymen M. W. Schmidths stik: tykmavet og plump ses Schwarz her i færd med at give en recitation. –

Ogsaa i skuespilkunstens verden betegner oplysningstiden hjemme som ude et vendepunkt; der krævedes nu virkelighedstro fremstilling og psykologisk motivering. Hverken tragedien eller komedien havde hidtil været præget deraf; halvt syngende deklamerede aktørerne de versificerede replikker med ensartede, konventionelle gestus, mens Molière og Holberg spillede som ren farce. Det gjaldt »at komme publikum til at le«. Den nye »borgerlige« retning blev baaret frem af Diderot og Lessing og af scenekunstnere som Ekhof og F. L. Schröder i Tyskland, Garrick i England. Usammensat menneskefremstilling behagede ikke disse reformatorer; saavel det borgerlige skuespil som det klassiske drama skulle studeres med tanke paa livets rige nuancer i diktion og opsætning. Den ny tid krævede en større indsats af skuespilleren, forudsatte en bevidst reflekteret betragtning af mennesker, deres mimik og holdning, en replik, som laa daglig tale nær, et øget kendskab til litteraturen; det stumme spil og pausen blev

uundværlige led i helheden. Disse tanker kommer til udtryk i den purunge student Rosenstand-Goiskes Dramatiske Journal, vor ridligste teater-kritik, en direkte efterligning af Lessings Hamburgische Dramaturgie, og hos hans jævnaldrende Fr. Schwarz, Schröders personlige lærling. Han blev vor første teater-pædagog, en pionér paa mange felter: som oversætter, som stifter af Det dramatiske Selskab (der skulle være en dramatisk »planteskole« og give mønsterforestillinger), som leder af nationalscenens første provins-tournéer, endelig som instruktør. Naar Th. A. Müller kalder ham »den betydeligste af Tidens Skuespillere« og taler om hans »rige Naturbegavelse«, maa vi tage forbehold – kunstnere som Gielstrup, H. C. Knudsen og Frydendahl var langt dybere naturbestemte talenter – men Schwarz var utrættelig og initiativ-rig: han beherskede efterhaanden sit fag i alle dets afskygninger og var en kundskabsrig mand, som ved rejser og læsning bestandig uddybede sin dannelse. I smaa nydelige »Lommebøger for Skuespilyndere« underkastede han sin kunst et teoretisk studium og var den første, som skildrede den danske skueplads' trange aar i Grønnegade. 1940 skænkede Th. A. Müller teatermuseet et eksemplar af »Den Gierrige«, Kbhvn. 1756, paa hvis omslag Schwarz har givet sin opfattelse af titelrollen: Harpagon er ikke nogen komisk person... »at see et Menneske berøvet sin Forstandsbrug, og i høyeste Fortvivlelse, kan neppe være nogen Moersomheds Gienstand. Nei! Det er Medynks, Medlidenheds Gienstand. Denne min Formening har min Ven Tydsklunds ustridige første og dybt tænkende Kunstner Schröder berigtiget og stadfastet...«. Ogsaa Jeppe og Erasmus Montanus bliver for Schwarz halvt tragiske figurer; det er første gang, vi møder denne opfattelse af Holbergske skikkelser. Henimod aarhundredets slutning hyldede Schröder det Hamburgske publikum fra scenen i højstemte ord – og lærlingen traadte i hans spor: museet ejer en hilsen skrevet med Schwarz' haand; den blev fremsagt under en tourné og ender med et patetisk: »Velsignet være Horsens!« Dens ordvalg undgaar ikke at virke let komisk paa os.

## II.

Naturligvis havde en saadan livsnær skuespiller, optaget af alt menneskeligt, der kunne tjene hans kunst, sin *stambog*. Ad mærkeligt bugtede veje kom den i museets eje 1951. Første side oplyser: »Denne Stambog ejedes af Carl Bernhard (Saint Aubain) og kjøbtes af mig d. 12. Marts 1874. F. S. Bang. – Købt paa Fr. Heymans Auktion Marts 1901 af Nicolai Neii-



*Diogenes med lykten, sepia-tegning af P. R. Saabye*

dam. Foræret dr. Frederik Schyberg c. 1943 og efter hans Død af Eksekutorerne overladt Teatermuseet«. – Det var den 21-aarige Robert Neiiendam, som – mange aar før muscets oprettelse – paa sin ældre broders vegne købte bogen 1901; prisen var 60 kr. Et gyldent »F. S.« lyser fra bindets brune læder, bredden mellem de snoede guldkanter er 21 cm, højden 16,5. Paa første og sidste blad læses ordene

*Souvenir de Ceux que J'Aime et que J'Estime 1793,*

og ejeren har ikke været smaalig med hensyn til autografernes rækkefølge og orden: de løber fra begge sider og paa begge ledder. 123 personer har beskrevet de 85 blade; 53 bruger dansk, 38 tysk, 15 engelsk, 14 fransk, 1 svensk, 1 latin, 1 græsk. De fleste hilsener er skrevet de sidste dage af marts 1793, da Schwarz stod foran en farefuld studierejse gennem det oprevne Europa; just da gyste alle regeringer for, hvad Ludvig den Sekstendes henrettelse et par maaneder forinden ville føre med sig. Det var ikke første gang, han søgte udvikling udenlands, var allerede i tyveaarsalderen i Paris, inspireret af sine venner blandt Christian den Syvendes franske trup paa Hofteatret; i Hamburg havde han omgaaedes Schröder



og korresponderede med ham. Til sine rejser fik han kgl. understøttelse. Men l'ancien régime var styrtet – derfor vilde han nu til England. Schwarz er den første danske scenekunstner, som søger belæring i det fricørige, hvorfra paavirkningen fra Shakespeares menneskeskildringer langsomt var ved at trænge ud med bud til skuespilkunstens nye psykologiske idealer. Han havde ogsaa en personlig tilknytning, idet hans hustru var datter af en engelsk »baandfabrikør«, George Mayes, som bidrager til stambogen med et velment vers.

Begyndelsen gøres af den unge skuespiller *P. R. Saabye* – tredje deltager i kollegerne Preisler og Rosings »store teaterrejse« fem aar i forvejen – der under en sepiategning af et klippelandskab, hvor vismanden søger med sin lygte, har skrevet:

Diogenes ved Logte-Skin slet ingen Venner fandt.

Her findes selv ved Praase-Skin en Ven paa hver en Kant.

Derunder har Schwarz paa sine gamle dage – omkr. 1830, han blev 85 – som mange andre steder i bogen mildt fortrøstningsfuldt tilføjet et † med ordet: Fred! (Friede! Paix!). – Saa følger far og søn. Den tidligere teaterchef *Warnstedt* i tidens saglige stil som i en skudsmaalsbog:

1768 lærte jeg at agte Frederik Schwartz fordi han var hans Moders Forsørger og hans yngre Søskenes Fader. Hans Vandel som Kunstner, som ærlig Borger, som Mand og Fader forøgede stedse min Agt for ham. Hans aabne, retskafne og faste Character skaffede ham mit tillidsfulde Venskab, og dette skal han, hans værdige Kone og gode Børn uafbrudt beholde.

Hans uægteskabelige søn, den store skuespiller *P. J. Frydendahl*:

Min Lærer! Min Ven! naar De engang erindrer Dem Deres vidtloftige Bekjendtskab, saa tænk paa Deres taknemmelige Elev, som ønsker Dem mere got end ieg her kand sige.

Scenens kunst er i øvrigt repræsenteret af Holbergskuespillerne *Lindgreen* og *H. C. Knudsen*. Den sidste har med sin let bevægelige natur ladet sig henrive til et rørstrømsk vers under opførelsen af Ifflands komedie »Jægerne« »d. 21. Martz Aften Kl. 8«:

Skøn var min Fryd i denne Stund og sod,  
Jeg saac din hulde Vennetaare rinde,  
Da fulde Bægere Farvel dig bod.  
O evig blomstre denne Aftens Minde!  
Jeg saac din Graad og ønskete hemmelig  
Lev evig yndet, evig lykkelig!



*J. Dues tegning i Frederik Schwarz' stambog*

Den fine lille tegning, som gengives her, skyldes skuespilleren *J. Due*, hvem August Bournonville fra sin ungdom mindedes »som en værdig Repræsentant for den hæderligste Borgerlighed«. Den hvide due med forglemmigej i næbbet skuer op mod en rosenomvunden søjle med inskriptionen: »F:S:HELLIGGET«, og masken ved søjlens fod antyder diskret begges kald.

Oplysningsforfatteren *Tyge Rothe* fornægter ikke den almeneuropæiske horisont, som præger hans skrifter:

Or toi! qui regarde cette feuille – qui que tu sois – citoyen d'Europe! apprends a connoitre le possesseur du livre! apprends a connoitre son esprit – talens, sentimens, mœurs – – Pense qu'il appartient a nous les Danois et qu'il se fait gloire de nous appartenir! – Apres cela: juge quels sont les Danois – tes freres, cette branche de la grande famille, dont tu es membre – Encore: etudie notre Schwarts! apprends quelle est sa situation parmi nous! – – –

Hans søn, den senere admiral *Carl Rothe* (i hvis arme Willemoes døde 1808 ombord paa »Prins Christian«, hvor Rothe var næstkommanderende) er mere behersket i form og tanke:

Snart bortille Livets Dage,  
der i Glæde nydes maac.  
Hvad man ei kan faae tilbage,  
maac den Viise spare paa.

Den gladeste Nydelse og beste Sparsommelighed ønskes Dem...

*Thorvaldsens* korte »Lev Vel!«, skrevet 1820 i København, er indført over for *P. A. Heibergs* digt fra afrejsens dage:

If manly sense, if nature link'd with art,  
If thorough knowledge of the human heart,  
If pow'rs of acting vast and unconfin'd  
If fewest faults with greatest beauties join'd,  
If strong expression, and strange pow'rs, which lie  
Within the magick circle of the eye,  
If feelings which few Hearts like yours can know,  
And which no face so well as yours can show,  
Deserve the preference—Take my Schwarz! the chair!  
Nor quit it—till thou place an equal there!

Hofteatrets læge, forfatteren *Clemens Tode* kan ogsaa digte paa engelsk:

To M. Schwartz on his setting out for a tour to England.  
Range, like a gen'rous bee, through foreign fields;  
Sip all the Nectar blooming England yields.  
Enjoy the op'ning buds of spicy flow'rs;  
At Thy return the honey will be ours.

Kgl. skuespiller *P. Foersom* fik lov at bringe nogle af stambogens poesier i sin Nytaars-gave for Skuespilyndere 1805. Han oversatte Todes vers saaledes:

Drag liig den ædle Bic til fremmed Egn;  
smag al den Nectar, blomstrig England giver.  
Nyd Blomstersaft i friske Rosers Hegn;  
naar hiem du tyer, din Honning vores bliver!

En kaptajn *Johan Weber* anslaar den gemytlig tone:

Hvad skal den Pokkers Reisen til?  
Jeg troer, den Mand sin Livstid flakke vil.  
Er her ey Sang og Viin og god Tobak,  
og Vittighed og Polsesnak  
og Dyd og Last og Smaat og Stort  
fra Vester- indtil Østerport?  
Gid ey Hr. Ven ved Porterflasken glemme,  
vi har det ganske godt her hiemme! –

Med den berømte britiske skuespiller *Garrick* – død 1779 – sammenlignes Schwarz ikke sjældent. Tyve aar før den tidligste Shakespeare-forestilling paa Det kgl. Teater (»Hamlet«, 1813) skriver *Enevold de Falsen*:

*Ey blot til Lyst* – man paa Thalias Tempel skrev,  
det Ord blev sandt. Du vil til fjerne Muser drage.  
Dog, mens vi savne dig, en Trost tilover blev,  
Du Garrick bringer os og Shackspears Aand tilbage!

Og sorgespillet »Niels Ebbesen«s digter *Chr. Sander* udtrykker en lignende tanke:

Nu kiære Ven, Du snart erfare vil,  
om Figaros God dam! i London strækker til;  
om Jordens Gøglespil af Glands og Herligheder,  
af Krig og Had og Nod tilsidst dig ikke kjeder;  
Og om Old Englands hele Værd  
vel veier op mod gammelt Venskab her.  
Reis lykkelig min Ven, nyd mange glade Dage,  
og kom fra Garricks Hiem med Garricks Konst tilbage.

### III.

Rejsens egentlige maal var, som sagt, det britiske rige. Udturen maa være gaact over Hamburg, thi allerede i april hentede han en hilsen fra den tyske digtekunsts store gamle mand, *Friedrich Gottlieb Klopstock* (hvis værker ganske vist ingen læste mere). De kendte hinanden fra dengang, Klopstock med pension fra Frederik den Femte levede i Danmark, og drengen Frederik Schwarz som hørende til Københavns tyske menighed blev opdraget i præsten Haubers hjem. Digteren formede sine ord lige saa snørklet, som hans berømte hovedværk »Messiaden« er uklart og uden billeddannende kraft:

Entscheiden Sie, wenn Sie in Frankreich seyn werden, ob ich die bekanten, beynah sprichwörtlichen Verse: Didicisse fideliter artes emollit mores, nec sinit esse feros – so verändern durfte: Didicisse fideliter artes obdurat mores, et facit esse feros. – Wenn ich nicht durfte, so streichen Sie die Verse aus. Ich wünschte nichts so sehr, als dies Buch mit diesen Strichen wieder zu sehen.

Men Schwarz holdt sig denne gang klogeligt borte fra Frankrig, hvor den tøjlesløse vildskab rasede, som Klopstock frygtede. –

Vi ved ikke, hvor og i hvilke roller Schwarz er optraadt under sit ophold i England, men han maa have givet prøver paa sit talent, thi en bekendt skuespillerinde ved Drury Lane, *Jane Pope*, skriver 9. juli: »The immortal Shakespear has said »all the Men & Women are merely Players«; derpaa citerer hun en længere lovtale (»eulogium«) til scenens kunst af digteren Philip Massinger fra det 17. aarh. og slutter med nogle ord, som Schwarz har taget til sit hjerte – han som mere end nogen anden havde kæmpet for sin stands sociale anseelse:

– Now Sir possessing as you do the admirable faculty of pourtraying this in public & by your private conduct shewing how much you feel the force of this

example, join with me in thanking that Providence who led us to a Profession we have reason to be proud of & to which I hope you will long continue one of its greatest ornaments. . .

Under den nydelige tegning af *Georgiana Keate* staar:

Tragedy and Comedy commanding an attendant Genius to enrol the Name of M. Schwarz in the Temple of Fame.—Presented to him after having seen specimens of his superior Talents, as a small tribute of Admiration.

Digteren *Keates* begejstring tog høje sving: »Master in All!« kalder han ham og slutter sit digt med udbruddet: England of Garrick boasts – Denmark of thee! – Peter Foersom oversatte smukt i sin Nytaarsgave:

— — — Mester i alt! Det Land, Din Vugge bar,  
dit Kunstner- og Dit Borgerværd maa skatte;  
Ei Fædreland Geniet kan omfatte!  
Det lyser overalt, som Solen klar,  
mens Folket i dets Straaler fryder sig.  
England har Garrick fodt – og Danmark Dig!

Den, Schwarz helst ville have truffet, var død fjorten aar forinden. Men komikeren *Wilson* fra Covent Garden vidnede frimodigt: »My fav'rite Garrick I have seen in you«, og da den danske kunstner besøgte den store Shakespear-skuespillers landsted Hampton ved Themsen (hvor Christian den Syvende engang var Garricks gæst), fik han nogle linjer med fra *hans enke*, danserinden madame Violette:

Mrs. Garrick would have been happy if she could have had the pleasure of Mr. Schwarz' company, when Mr. Schwarz did her the honour to dine at Hampton.

Han omgikkes ikke teaterfolk alene. Den rige norskfødte grosserer *John Collett*, stifter af det nordiske selskab i London, var med i hyldesten:

Jeg i et Selskabs Navn Dig nylig sagde:  
Tien Fodlandet og bliv Brodres Ven!  
Men i mit eget Hierte jeg tillagde:  
Dit Fodland paaskionne Dig igjen!  
— — Lad vores Venskab blive uryggeligt som Norges Fielde!

Det er da sandsynligvis i denne kreds, Schwarz har vist sig for nordiske og britiske beundrere. En fredelig juli-aften har de applauderet ham i London – mens paa samme tid strikkepindenes knitren akkompagnerede guillotinen i rædselsperiodens Paris. To byer.



Georgiana Keate's akvarel, 1793

#### IV.

I Mannheim erklærer *Iffland*: Es ist der Weg des stillen Verdienstes, der zur Zufriedenheit führt! – Kort efter, i de sidste dage af august, naaede Schwarz til Wien. Her citerer legationssekretær *Nissen* – der mange aar senere blev gift med Mozarts enke – et ret banalt vers af digteren *Shenstone*:

He who has travelled life's dull round,  
its vices and its follies seen,  
Will sigh to think, how oft he's found  
his warmest welcome in an—inn.

September tilbragtes i Wien, hvor kendte teaternavne kalder sig hans venner: skuespillerne *Brockmann* og *Klingmann* – begge lærlinge af F. L. Schröder – den junoniske heltindefremstiller *Rosalie Nouseul* og ingenuen *Nanny Adamberger*. Blandt teaterdigterne indskrives sig *J. F. Jünger* (af hvem Det kgl. Teater i tidens løb opførte ikke mindre end 13 stykker) og i Berlin *J. C. Brandes* (til hvis komedie »Tro ingen for vel« vor store komiker Gert Londemann kort før sin død skrev forord i den danske udgave). Bogen har intet vidnesbyrd om, at Schwarz paa denne tur har optraadt i de tyske lande; i hvert fald beklager den kendte teaterdirektør *Abel Seyler* i Hamburg, at han aldrig har haft lejlighed til at se ham paa scenen. I vennernes kreds har Schwarz virket ved sin livfulde personlighed:

Beglücktes Dänenvolk, das gross und edel denket,  
nicht Negerhandel treibt, die Presse nicht beschränket,  
der Freyheit und dem Thron gleich hold zu sein versteht,  
und durch Geschmack und Kunst des Lebens Reitz erhöhet!  
Es sage dir dein Schwartz, dass wir dich stets geehrt,  
er selbst hat dies Gefühl bestärket und vermehrt –

udbryder Burgteatrets husdigter *Alxinger*.

Endelig gensaa han sin læremester, den store *Schröder* i Hamburg. Stolt-hed maa have fyldt hans bryst ved mesterens hilsen, der ordret gengav, hvad Lessing engang skrev til Schröder:

Dass Beyfall dich nicht stolz, nicht Tadel furchtsam mache!  
Des Künstlers Schätzung ist nicht jedes Fühlers Sache!  
Denn auch den Blinden brennt das Licht,  
und wer dich fühlte, Freund, verstand dich darum nicht.

Foersom gengav Lessings ord saaledes:

Ei hæve Roes, ei Dadel slaac dit Mod!  
hver *Føler* ei dit Dyb af Kunst kan maale,  
thi selv *den Blinde brænder Lysets Straale*,  
og hvo dig *følte*, Ven, dig derfor ei forstod.

– Snart var Schwarz hjemme igen, og paa maanedens sidste dag stod han igen paa scenen (i »Jægerne«).

## V.

Men han glemte ikke at fremvise og forøge indholdet af sin stambog, der havde faaet en saa festlig indvielse. *Baggesens* digt blev trykt i Poetiske Epistler 1814, men i en helt anden form. Her hedder det »Mit Lunes gamle Gield« og er tilegnet »Theater-Instructeur Schwarz« med følgende ord: »Da Kunstnerinden Fru Schütz havde bedt mig skrive paa et Blad ved Siden af *hendes* i hans Stambog«. I den kommer Baggesens vers lige under ordene: »Farvel min Ebbesen! – (titelrollen i Sanders sørgespil fremstilledes først af Schwarz) – Tænk paa din Henriette Schütz«. Talen er om den tyske fru Händel-Schütz, fremstillende af mimisk-plastiske optrin (paa Det kgl. Teater 1813), som i høj grad faldt i samtidens smag. Baggesen skrev flere tyske digte til hende. August Baggesen gengav (lidt unøjagtigt) digtet fra stambogen i sin biografi af faderen (bd. IV). Originalen lyder:

Hvis man i dem af mine Vers  
Som jeg har helliget din Skierts,  
Du Sangens muntre Huldgudiinde,  
Har fundet noget af den Aand  
Som veed, i alle Kunstens Baand  
Nye Vinger til sin Flugt at finde,  
Det turde skyldes, noget nær,  
Meer andres, end mit eget Værd,  
Og den Omstændighed især:  
At i den Tid, da Nodens Sværd  
Og Kummers Piile, smaa og store,  
Mig nødte til, paa Vers at more,  
Jeg paa Thalias Tillie saac  
Med alle Smil og milde Lader  
Af Skiemtens egen hulde Fader,  
Mit Lunes Monster staac og gaac –  
At det var SCHWARZ, jeg aldrig glemmer;  
Og hvis jeg slutter noget scent  
Min Stemme til de Venskabsstemmer,



Som denne Stambog har foreent,  
Det kommer af, jeg gierne tier  
Med hvad jeg tænker, til engang  
En Muses Vink mig huldt indvier  
Til at udføre den i Sang. –

Andre hjemlige bidragydere er oversætteren *N. T. Bruun*, kobberstikkeren *Clemens*, farmaceuten *F. H. Müller*, grundlægger af den kgl. porcelainsfabrik – digterne *Olufsen*, *Pavels*, *Pram* og *Edv. Storm*. Velvillige og tankefulde hilsener afbrydes et enkelt sted af en lille uskyldig plathed, som skyldes Jens Juels medarbejder, maleren *Herman Koefoed*:

– – – Tag dig vare at faae Hikke  
af formeget Øll at drikke –

denne kammeratlige advarsel fremsætter han før afrejsen, men vender straks tilbage til alvoren ved under et monument med maske, lyre og palet at erklære:

Som Stotten fast vort Venskab staaer  
Usvigelig fra Aar til Aar.

## VI.

At Schwarz, hvor han kom frem, ikke stillede sine dramatiske og selskabelige talenter under nogen skæppe, fremgaar til fulde. Digteren *H. C. Suedorff* – den senere admiral – er maaske bevidst ironisk, naar han citerer Erast i »De brutale Klappere«: »Opmærksom Taushed er de største Mestres Ære« og føjer til for egen regning: »Din Lod den være«. Mellem koryfæerne fra Burgteatret, fra Hamburgs nyskabende scene, fra Covent Garden, Drury Lane og Kongens Nytorv høres der ogsaa røster fra taknemmelige borgere i og omkring det velsignede Horsens, og mange for længst glemte navne blander sig i koret. Fra de falmede blade med det matte guldsnit rejser der sig en atmosfære af beundring for mennesket, pædagogen og kunstneren, og hans landsmænd udtaler uskrømtet sympati med hans egenskaber som medborger, mand og fader.

Baade til bedømmelse af det indtryk hjemme og ude, en fremstaaende dansk scenekunstner gjorde i sit 40. aar under bevægede forhold, og til vor kundskab om smagen i oplysningstiden og den gryende romantik er Frederik Schwarz' stambog et dokument af høj rang. Der er grund til at fremdrage den ved 200-aaret for hans fødsel.

# FOTOGRAFERING - SPECIALFOTOGRAFERING

AF BENT BUCHMANN-OLSEN

DEN fotografiske teknik tjente på museer og samlinger oprindelig i alt væsentligt rent arkivmæssige formål – fastholdelse af landskaber, bybilleder, byggeformer m.v., som skulle og måtte forsvinde – men som man ønskede at kunne give eftertiden et dokumentarisk indtryk af. Også i dag er dette vel fotografiens fornemste museumstekniske betydning, men herudover er der i de senere år udviklet en række fotografiske metoder, hvorved man ad fotografisk vej bliver i stand til at bestemme detaljer, arbejds-metoder, konstruktionsmaterialer etc., som ikke lader sig bestemme ved visuel inspektion. Medens formålet med arkivfotograferingen således er så vidt muligt at gengive den fotograferede genstand på samme måde, som det menneskelige øje ser den, er specialfotograferingens opgave tværtimod at gengive genstanden på en sådan måde, som det menneskelige øje ikke har mulighed for at se den. Man kommer herved til at se genstanden med ganske andre øjne end normalt, og af dette fra det normale stærkt afvigende billede drager man sine konklusioner.

For ret at forstå og for ret at kunne vurdere specialfotograferingens muligheder og dens begrænsning må vi indledningsvis beskæftige os med lidt teori – for såvel fotograferingens som det menneskelige øjes funktioner. Herunder kan man jo samtidig diskutere mulighederne for overhovedet at opnå et dokumentarisk fotografi af en vilkårlig genstand. Vi vil dog her se bort fra farvefotografiens muligheder, da farvefotoet står midt i en stormende udvikling, hvis nøjere forløb man næppe skal forsøge at profetere om.

Lad os tænke os, at vi står og betragter et landskab badet i strålende sol. Sollyset, der rummer alle spektrets farver fra det mest langbølgede røde, over gult, grønt og blå til violet, og herudover en god del for det

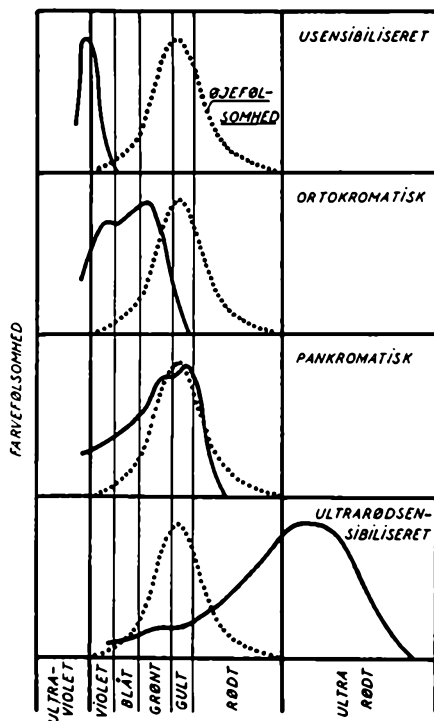
menneskelige øje ikke-iagttagelig ultraviolet- og ultrarødstråling, reflekteres fra de grønne blade, det gule korn, det røde tag, den blå havelåge og de hvide længer. Vi opfatter hele dette spil af placering og former, af farver, af lys og skygge, og vi vil gengive det fotografisk. På forhånd håbløst! Den fotografiske hinde er totalt farveblind (vi så bort fra farvefotos). Vi må indskrænke vore krav til den dokumentariske gengivelse derhen, at den skal give former og placering, lys og skygge samt toner korrekt. Psykisk vil vi f.ex. opfatte det røde tag og den blå låge som lige lysc, d.v.s. når vi ser bort fra selve farven, har de samme tone. Det skal de altså også have i vort fotografi. Det menneskelige øjes følsomhed for de forskellige farver er imidlertid meget varierende (jvnf. fig. 1). Blåt og violet gør kun ringe indtryk på øjet, gult og rødt straks mere og gulgrønt meget kraftigt. I eksemplet med taget og lågen betyder det, at den blå låge må kaste en langt større lysmængde ind i øjet end det røde tag, for at de to skal ses med samme tone. – Og det betyder nu atter, at den fotografiske film skal reagere for spektrets farver på samme måde som det menneskelige øje.

Den fotografiske film består som bekendt af en emulsion af fine korn af et sølvsalt i en gelatine. Bruger man imidlertid rent sølvsalt, får man et pauvert resultat, da sølvsaltet selv kun er følsomt for blåt, violet og ultraviolet lys. Man sensibiliserer derfor emulsionen ved at tilsætte små mængder kompliceret opbyggede stoffer, hvorved emulsionen bliver følsom og kan reagere over for en større del af spektrets farver. Disse forhold er illustreret i fig. 1, hvor vi har fremdraget følsomheden for de oftest anvendte emulsionstyper.

Vandret under kurverne er her angivet spektrets farver suppleret med de nærtbeliggende usynlige områder. Af kurven kan man da direkte aflæse emulsionens følsomhed. Des højere kurven ligger over den vandrette linie, des følsommere er emulsionen for pågældende lysfarve. Eksempelvis er følsomheden for den usensibiliserede emulsion høj i ultraviolet og kortbølget violet, kun ringe for blåt og absolut nul for grønt og opefter. Man kan belyse en usensibiliseret emulsion ubegrænset lang tid med spektralrent gult lys uden nogensinde at få reaktion.

Man ser af figuren, hvordan overgangen fra usensibiliseret til ortokromatisk og videre betyder, at emulsionen bliver følsom for en større og større del af spektrets farver. På alle fire kurver er også indtegnet det menneskelige øjes farvefølsomhed (den prikpunkterede kurve). En emulsion,

Fig. 1. Almindeligt anvendte fotografiske emulsioners farvefølsomhed. Prikpunkteret: Det menneskelige øjes farvefølsomhed



der skal give en strengt tonekorrekt gengivelse skal som nævnt have samme farvefølsomhedskurve som øjet. De her udvalgte emulsionstyper er imidlertid i praksis også de eneste tilgængelige, og en tonekorrekt gengivelse kan med andre ord næppe opnås.

Ved eksemplet med enstonet blå låge og rødt hustag kan vi af fig. 1 se, at den usensibiliserede emulsion vil gengive lågen alt for lys og taget for mørkt; det samme vil omend i mindre grad også være tilfældet for ortokromatisk og pankromatisk materiale, idet blåfølsomheden i alle tilfælde er for høj. Man kan godt nok bedre dette forhold ved at fotografere gennem gulfilter, der skærer en stor del af de alt for virksomme blå stråler væk, men det er kun en nødhjælp. Et gulfilter, der er tæt nok til at fjerne fornødne mængder blå stråling, vil samtidig fortegne de andre farver i deres indbyrdes toneværdier. For ultrarødfilmen vil lågen blive for mørk og taget for lyst svarende til, at her er blåfølsomheden lav og rødfølsomheden høj. Tonrigtig gengivelse i ordets strengeste forstand er således en

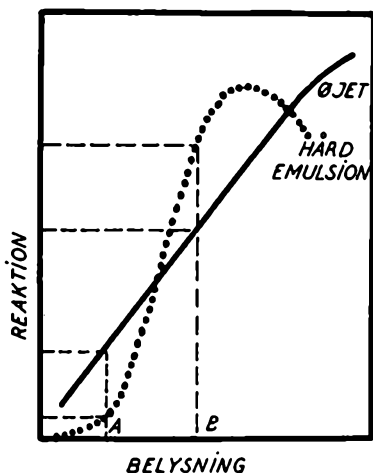


Fig. 2. Menneskeøjets og den fotografiske emulsions kontrastopfattelse, skematisk fremstillet

vanskelig sag, omend man kan få æstetisk overordentligt tilfredsstillende resultater.

Strengt korrekt kan vi kun håbe at få gengivet form og placering, samt lys og skygge. Imidlertid kan og vil der også m.h.t. lys og skygge ofte opstå afvigelser fra, hvad øjet ser. På fig. 2 er disse forhold søgt illustreret. Kurverne angiver sammenhængen mellem modtagen lysmængde, belysning, og deraf følgende reaktion. Det er klart, at des mere lys øjet modtager, desto større må reaktionen også være, og tilsvarende vil inden for visse grænser reaktionen på en fotografisk emulsion vokse med voksende belysning. Uden at man på nogen måde må tage de to viste kurver i fig. 2 for bogstaveligt (det er principielt fuldstændig utilladeligt at indlægge de to kurver i samme diagram), kan det dog give en forestilling om forskellen mellem øjets og emulsionens lys-skygge-opfattelse. Vi tænker os, at øjet og emulsionen begge udsættes samtidig for belysningerne A og B; det kan f.ex. være to partier af samme husmur beliggende henholdsvis i lys og skygge. Af kurverne ses, at emulsionen reagerer meget svagere end øjet for A-belysningen, men meget kraftigere for B-belysningen. Reaktionsforskellen mellem lys og skygge er da meget kraftigere for emulsionen end for øjet; der opstår forøgede kontraster i billedet, og altså er i dette tilfælde heller ikke lys-skygge-opfattelsen korrekt. Dette gælder for en hård emulsion; man kan imidlertid også fremstille normale emulsioner, der reagerer for lys-skygge omtrent som øjet, og bløde emulsioner, som



*Fig. 3. Samme landskab i blød og hård gengivelse. Man bemærker de stærkt forøgede kontraster*

giver mindre lys-skygge-kontrast end øjet. Desuden kan man inden for vide grænser varicere hårdheden under fremkaldelsen eller kopieringen.

At et fotografi som bekendt endelig kan bedrage med hensyn til genstandes form og placering nævnes blot for en fuldstændigheds skyld, så konklusionen af vore betragtninger om fotograferingen her må være, at selv det bedste, æstetisk mest tilfredsstillende dokumentarfoto af en genstand, kun viser et vrængbillede opfattet af en jagttager, hvis reaktioner for farve, for lys og skygge, for form og placering er anderledes end det menneskelige øjes.

Som allerede nævnt er specialfotograferingens opgaver diametralt modsatte af dokumentarfotograferingens, og følgelig er alle de forskelligheder mellem menneskeøje og fotografisk film, som vi lige har omtalt, og som vi ved dokumentarfotograferingen anser for skadelige og søger at undgå, for specialfotograferingen netop det fornemste våben, og her søger vi med flid at gøre forskellighederne så markante som muligt.

Beklageligvis ejer forfatteren til nærværende ikke et tilstrækkelig godt billedarkiv til illustration af specialfotograferingens muligheder, og selv om det forelå, ville det være uden særlig nytte i en artikel som denne, da man for at få det virkelige udbytte af sådanne fotos allerhelst skal have original og fotografi ved siden af hinanden til sammenligning. Man må derfor have forfatteren undskyldt, om den følgende gennemgang af specialfotograferingens metoder bliver noget tør og skematisk.

En mulig, systematisk gruppering af specialfotograferingens forskellige metoder er vist i fig. 4, en gruppering, der dog ikke gør krav på at være hverken autoritativ eller komplet, men måske nok ganske bekvem. Den vigtigste af de viste grupper er vel nok den med selektiveffekt betegnede; den knytter sig nøje til det ovennævnte om dokumentarfotoets mangler. De andre grupper har dog også vidtstrakte anvendelsesområder, og endelig må det erindres, at de fleste specialfotooptagelser ikke hører rent under en enkelt af grupperne, men derimod har elementer fra flere grupper.

Relieffotograferingen er let tilgængelig og kan være overraskende nyttig ved studiet af overfladestrukturer på bearbejdede overflader eller ved lignende problemer. Betragter man en bearbejdet overflade i spredt lys, dagslys eller kunstigt lys fra en almindelig kuppel, vil man vel oftest kunne se spor af en bearbejdningsstruktur, hvis der da ikke er tale om finpolering, men det vil være vanskeligt at fastholde og analysere en sådan struktur visuelt. I stedet kan man relieffotograferer. Man anvender da med fordel spotlight, en intensiv, punktformet lysgiver, der belyser pågældende overflade meget skråt. Selv meget flade og ubetydelige strukturer vil da kaste karakteristiske skygger, og fotograferer man så med en semimikrometode (5-40 gange forstørring, vekselslæde eller indstillingsrevolver) og desuden på en hård emulsion, kan man få selv meget svage strukturspor tydeligt frem.

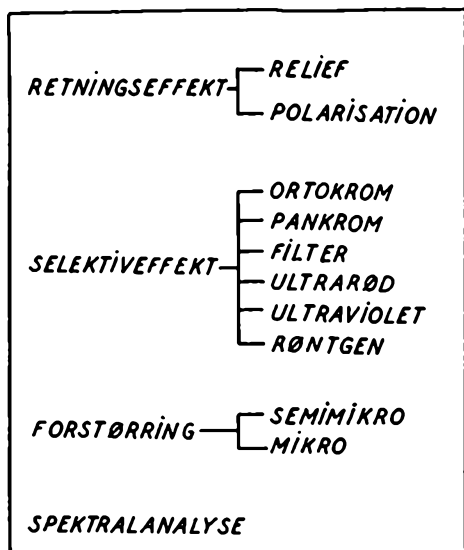


Fig. 4. Schematisk gruppering af specialfotograferingens metoder



Fig. 5. Efter: *Leica in Wissenschaft und Technik*. – Relieffoto. Trærune-kalender. Runerne udhæves skarpt ved anvendelsen af spotlight, skråt indfaldende

Også runestene med delvis udviskede tegn kan – glat overflade i øvrigt forudsat – med fordel relieffotograferes.

Polarisationsfotograferingen er mere kompliceret, og dens fysik for ubehagelig at behandle på dette sted. Så meget kan dog siges, at almindeligt lys ved passage gennem specielle filtre, polaroidfiltre, eller ved reflexion fra spejlende overflader, kan få specielle egenskaber, så vi under eet kalder det polariseret. Vi kan ikke med øjet se, at lyset er polariseret; den fotografiske plade mærker også kun uvæsentligt til det, men skyder vi et polaroidfilter til ind i et allerede polariseret lysbunt, kan vi iagttage, at vi ved drejning af polaroiden kan slukke lysbuntet totalt. I en stilling tillader polaroiden alt det polariserede lys at passere, i en anden stilling absorberes alt. Var lyset naturligt, ville det være ganske ligegyldigt, hvordan polaroiden stod; intensiteten ville være den samme. En hyppig anvendelse af polariseret lys i fotografien er ved undertrykkelse af uønskede reflekser. Skal man fotografere en genstand, der – under i øvrigt gunstige optagelsesbetingelser – giver stærke, generende spejlbilleder af lysgiveren, kan man anbringe en polaroid i passende stilling foran det fotografiske objektiv. Som nævnt er det spejlreflekterede lys polariseret, hvorfor vi kan kvæle det med polaroiden og derved få et skarpt uforstyrret billede af genstanden. Desuden har polariseret lys den egenskab, at det tydeligt markerer indre spændinger i glas, hvilket ofte benyttes fototeknisk – og som måske kan få museumsteknisk betydning.

Selektiveffekterne er vel både de vigtigste og de morsomste for specialfotograferingen, men samtidig er de også de vanskeligste at beskrive, fordi



der kun kan fremsættes ganske almene bemærkninger om dem – isprængt enkelte eksempler. – Fremgangsmåden, valget af fotomaterialer, af belysning, af fremkaldelsesbetingelser m.v. over for et konkret problem afhænger fuldstændig af selve det forelagte problem, og man er endda oftest henvist til at gå *pr trial and error*; da det jo netop drejer sig om at afsløre detaljer eller fremkalde effekter, der er totalt utilgængelige for det menneskelige øje, må man skyde løs med hele det fotografiske artilleri, og så håbe på et par træffere.

For dog at give et begreb om en mulig fremgangsmåde kan vi rent teoretisk gennemgå en eventuel arbejdsplan ved en grundig undersøgelse af et maleri, som vi gerne kan tænke os holdt i fortrinsvis mørke farver.

Indledningsvis kan vi fotografere maleriet på pankromatisk materiale gennem gulfilter og i ikke for hård gengivelse. Vi vil da få en til husbehov tonekorrekt gengivelse af maleriet, nærmest bestemt for en sammenligning med de følgende optagelser; vi skal jo gerne kunne se, om vi opnår noget, og hvornår det opnås. Vi kan da atter fotografere pankromatisk gennem gulfilter – men den gang i knaldhård gengivelse. Herved bliver alle kontraster jo forøget; lyse partier bliver lysere, mørke partier mørkere endnu. En sådan kontrastforøgelse giver forøgede muligheder for studiet af billedets enkeltheder, dets formgivning m.v. Er maleriet meget mørkt, og opnår man ikke tilstrækkelig kontrast ved første hårde fotografiering, kan man yderligere forøge kontrasten ved at omkopiere. Det første hårde fotografi fotografieres over på en ny lige så hård emulsion, og så fremdeles indtil kontrastforøgelsen er tilfredsstillende. Man kan på denne måde få kontrasterne mangedoblede; særlig fordelagtig er denne omkopieringsteknik i forbindelse med passende forstørrelse for studiet af detaljer i penselføring. Man kan her få enkeltheder frem, som er fuldstændig utilgængelige for et ubevæbnet øje.

Vi kan derefter fotografere maleriet i hård gengivelse på en ortokromatisk emulsion. Herved vil alle røde og gule partier gengives som omtrent sorte, idet det fra disse partier reflekterede lys ikke gør indtryk på den ortokromatiske emulsion, men til gengæld vil de grønne, de blå og de violette partier fremtræde meget klart og skarpt. Yderligere slående kan det blive, hvis vi fotografierer på en usensibiliseret emulsion, der jo kun er følsom for blå. Især kan effekten være frapperende ved mørkeblå farver. Hvis der i maleriet er et meget mørktblåt parti lige ved siden af et sort parti, vil disse to partier praktisk flyde i eet for det ubevæbnede øje; for



*Fig. 6. Magister P. Ronne-Nielsen fot. – Samme person fotograferet: Til venstre: På ultrarødfølsom film. Midte: På pankromatisk film. Til højre: I fluorescensstråling. Ultrarødstrålingen skræller så at sige huden af ansigtet, mens fluorescensstrålingen tværtimod fremhæver de relativt højt liggende pigmentkorn*

begge partier bliver øjets reaktion nemlig ringe; ringe for det sorte parti, fordi her ikke reflekteres noget lys overhovedet, ringe for det blå parti, fordi her godt nok reflekteres væsentlige lysmængder, men kun blå, som øjet er meget lidt følsomt for. Den usensibiliserede emulsion er imidlertid stærkt følsom for det blå lys, så den vil opfatte det blå parti som ganske lyst, men stadigvæk det sorte som meget mørk. Her skaber fotografiet altså en kontrast, hvor ingen visuel kontrast overhovedet forelå. Tilsvarende kan den usensibiliserede emulsion opfatte en blåligtrød farve meget lys, medens en – for det menneskelige øje omtrent tilsvarende – renere rød opfattes som sort. Supplerer man nu de allerede omtalte optagelser med pankromatiske optagelser gennem henholdsvis tæt rødfilter og tæt grønfilter, kan man opnå en i mange måder total kortlægning af farvefordelingen over hele maleriet, herunder også de rene farvers tilnærmede fordeling i blandingsfarverne. – Den videre museumstekniske nytte af sådanne farvedetailoplysninger, er et problem langt uden for forfatterens sagsområde.

Medens den lige omtalte del af selektivfotografien går i overfladen, kan man med rette hævde, at ultrarødfotografien i en vis forstand også går i dybden, trænger ind til selve maleriet gennem dets panser af fernis og århundreders pietetsfuldt støv. Ultrarødfotografien er i sin teknik ret kompliceret; man må – for at opnå gode resultater – totalt undertrykke det synlige lys og arbejde i rent ultrarødt; man kan dog købe specialglasfiltre

til anbringelse foran almindelige glødelamper, således at disses synlige stråling filtreres fra, mens den ultrarøde stråling slipper igennem. Også behandlingen af pladerne, exponeringen og fremfor alt fremkaldelsen kræver megen omhu og tålmod, men umagen lønner sig. I kraft af den lange bølgelængde spredes ultrarødt ikke så let i tilfældige småpartikler, støv og lign. Ultrarødstråling er i stand til at trænge f.ex. gennem dis og moderat tåge, hvilket kan udnyttes ved fjernfoto, samt gennem mange andre tilsyneladende uigennemsigtige stoffer. Et tykt lag gulnet fernis på et maleri kan kvæle mange enkeltheder, men ultrarødstrålingen trænger glatvæk gennem denne fernis. Fotograferer man derfor maleriet på en ultrarødfølsom emulsion, vil det være, som fandtes fernislaget ikke – vi ser maleriet så at sige in statu nascendi, får at vide hvad fernislaget unddrager os. Dog kun med et vist forbehold! Vort fotografiske billede tegnes jo af de ultrarødstråler, der reflekteres fra maleriets forskelligt farvede områder, men i dette tilfælde betyder forskelligtfarvet, at de skal være forskellige for ultrarødstrålingen. Man kan meget vel komme ud for, at to for os fuldkommen forskellige farver, en grøn og en blå, reflekterer ganske ens i ultrarødt, hvorfor de på ultrarødbilledet flyder ud, og man kan også komme ud for, at to næsten ens farver reflekterer ultrarødt forskelligt, således at der i fotoet opstår kontraster, hvor ingen kontrast er i maleriet.

Ultravioletfotograferingen giver igen en anden form for dyberegående analyse, men kræver oftest visse forholdsregler. Hvis man blot belyser et maleri med lyset fra en højfjeldssol og så fotograferer, vil man få et billede, der gengiver, hvorledes ultravioletstrålingen reflekteres fra maleriets overflade, og heraf kan man sjældent udlede noget interessant. Derimod kan man ved passende filterarrangementer opnå fluorescensoptagelser. Mange stoffer, heriblandt også mange oliefarver, vil, når de rammes af ultravioletstråling, fluorescere, d.v.s. de udsender synlig stråling af en karakteristisk farve, der ofte er meget forskellig fra stoffets egen farve. Vi kender fænomenet fra de til vanvid yndede orangerøde plakatarver, der slår os imøde fra enhver plakatsøjle, og som netop skylder deres iøjnespringende og hæslige effekt, at trykfarven konverterer en del af dagslysets ultraviolette stråling til orangerød fluorescensstråling.

Belyser vi nu et maleri med en stærk ultravioletkilde, hvor vi med et filter tilbageholder al synlig stråling, og fotograferer vi herefter med et svagt gulfilter foran objektivet, hvorved al ultravioletstråling filtreres fra, vil vi få et rent fluorescensfotografi af maleriet. Et fernislag vil absorbere

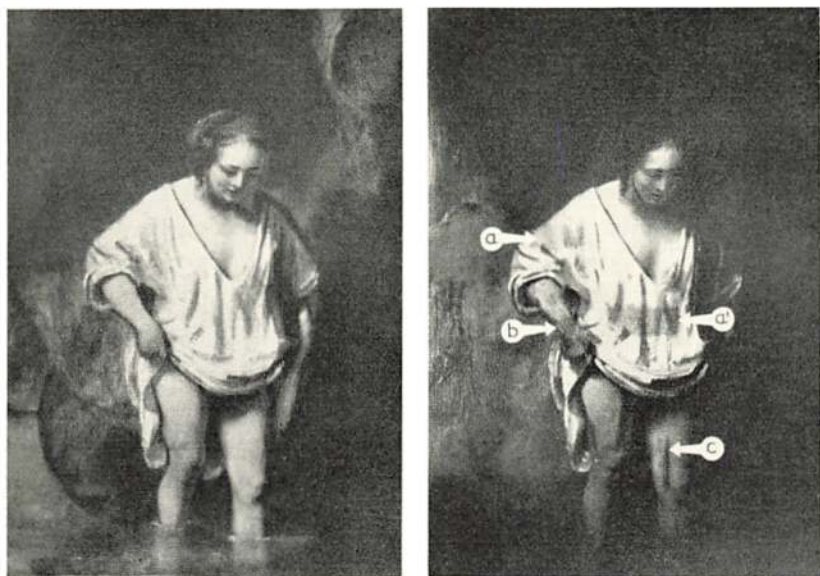


Fig. 7. Efter: I Rawlins: Endeavour (1948). – Rembrandts »Badende Kvinde« på pankromatisk materiale og i fluorescensstråling. Ved a og a' er fluorescensen mørknet grundet på fernislag, ved b og c mangler fluorescens grundet på overmaling

en del af ultravioletstrålingen og som følge heraf dæmpe fluorescensstrålingen, og er fernislaget ujævnt eller delvis fjernet, vil de tykke fernislag i fluorescensbilledet tegne sig som mørke partier. Eventuelle overmalinger vil næsten altid markeres i fluorescensbilledet. Maleren har jo ved overmalingen kun tænkt på det visuelle indtryk, og det er ikke sandsynligt, at teknik og materialer til den grad skulle være identisk ved første maling og ved overmalingen, at også fluorescensforløbet skulle blive det samme. Fluorescensbilledet har en lang række kriminaltekniske anvendelser, som det vil føre for vidt at komme ind på, men som ofte må kunne være vejledende for den interesserede museumsmand.

Røntgenfotografering kan kun udføres på større museer, der har råd til at anskaffe det ret kostbare specialudstyr, eller på laboratorier, der af andre grunde ejer velegnede røntgenanlæg, og røntgenfotografien skal derfor kun omtales ganske løseligt.

Røntgenstråling er som bekendt elektromagnetisk stråling ganske som almindeligt lys, blot med væsentlig kortere bølgelængde. Strålingen frem-

bringes i specielle røntgenrør, der drives med høj spænding (5.000–1.000.000 volt). Ved maleriundersøgelser anvendes ofte 15.000–40.000 volt. Røntgenstråler kan trænge igennem de fleste kompakte stoffer, men tunge stoffer – metaller og heraf især bly – standser strålingen bedre end lettere stoffer som f.ex. organiske stoffer. Ved røntgenfoto af malerier anbringer man røntgenrøret i passende afstand fra maleriet og sender strålingen gennem maleriet; på bagsiden af maleriet så tæt op mod lærredet som muligt anbringes en film indpakket i sort papir. Røntgenstrålingen vil da trænge gennem maleriet og kaste et skyggebillede af dette på røntgenfilmen. Særlig udprægede skygger fås af stærkt blyholdige oliefarver, overmalinger slår derfor oftest igennem, men på en velexponeret film vil man også få aftegnet lærredsstrukturen. Af praktiske grunde kan man kun fotografere forholdsvis små områder ad gangen, så man må helst have en fornemmelse af, hvad man leder efter, og hvor man skal søge det. Noget af det mest taknemmelige at jage er overmalede signaturer.

Vi har her i alt væsentligt talt om selektivfotoets anvendelse på malerier, men selektiveffektens anvendelse er naturligvis ikke begrænset hertil. Man kan f.ex. udrette underværker i retning af at forbedre læseligheden af guldene dokumenter ved kontrastfotografering og omkopiering, og også i sådanne tilfælde kan rigtigt anvendt selektivfoto bringe helt ukendte ting frem. Overhovedet er der med selektivfotoet muligheder på snart sagt enhver museumsgenstand for enhver museumsmand.

Vi har sådan set allerede omtalt semimikrometoderne. Her anvender man med fordel kameras med matskive eller spejlreflekskameras, evt. vekselslåde eller indstillingsrevolver. Er apparaturet først anskaffet, er den videre udførelse en ret billig og let fornøjelse, og resultaterne er ofte overraskende gode. Man får detaljer bedre og kraftigere frem end ved visuel betragtning rent bortset fra, at man kan arbejde under bekvemmere forhold og uden lup.

Den egentlige mikrofotografering er som røntgenfotograferingen et område for specialister. Mikroskopet er dyrt, det nødvendige hjælpe- og præparationsudstyr ikke mindre, og præparationstekniken er ofte så kompliceret, at det kræver årelang træning at opnå gode optagelser.

Endelig spektralanalysen. Det er jo slet ikke nogen egentlig fotografering, men en fysisk-kemisk undersøgelsesmetode, der som mellemstadium implicerer en række i øvrigt komplicerede fotograferinger. Når den er taget med her, skyldes det dels, at man møder en række interessante fotografiske



Fig. 8. Efter: K. Lange: *Photographie und Forschung* (1952). – Semi-mikrooptagelse af sestertie med Kejser Neros billede. Smukt eksempel på den detailrigdom man kan opnå ved sådanne optagelser

problemer, dels at området er kun for specialister, hvorfor jeg har ment det nyttigt at give en antydning af, hvor museer kan vente at finde nytte af denne metodik. Uden overhovedet at gå nærmere ind på spektralanalysens teknik eller teori skal det blot fastslås, at man ad spektralanalytisk vej kan undersøge et vilkårligt forelagt stof eller stofblanding og afgøre hvilke grundstoffer, der indgår i den forelagte stofprøve, samt i begrænset omfang give oplysning om mængdeforholdene. En udtømmende kvantitativ spektralanalyse er imidlertid en uhyre tidrøvende affære, hvorfor det må understreges, at den kun er på sin plads, hvor det drejer sig om analyse af meget små stofmængder, eller hvor man er på jagt efter uhyre små urenheder af et bestemt stof. Ved alle almindeligere problemer – f. ex. metalanalyse på gamle mønter og lign. – er spektralanalysen for kompliceret, for tidrøvende, for besværlig, for unøjagtig – en almindelig kemisk mikroanalyse er meget bedre. Først når man er på jagt efter timillion'te dele gram kommer spektralanalysen ind i billedet, men så er den til gengæld alle andre metoder overlegen. Man tillade et groft overdrevent billede. Skal sølvindholdet i en mønt fra Chr. d. IV.s tid bestemmes, kan man tage en passende skrabeprøve og overlade den til en kemiker. Men

har man mistanke om, at Egtvedpigen døde af kronisk kviksølvforgiftning, så er det på tide at foretage en spektralanalyse af passende udskrab fra en af hendes tænder.

Ved et resumerende tilbageblik over specialfotograferingen må man ikke undlade at tænke på dennes mangler, fejlkilder og farer. Fejlkilder er der mange af, men det er de almindelige fotografiske fejlkilder, som enhver amatørfotograf kender. Farerne er mindre iøjnespringende, men ikke uvæsentlige. Det må erindres, at specialfotografering forudsætter anvendt ofte meget intensive lyskilder – eventuelt med betydelige mængder ultravioletstråling, som let kan provokere uønskede ilttings- og blegningsprocesser på de undersøgte genstandes overflade. Problemstillingen ved specialfotografering er derfor ikke blot: »Kan jeg få væsentligt nyt at vide«? Man må også kritisk spørge: »Kan pågældende museumsstykke tåle undersøgelsen«?

# JOHAN KANDESTØBER I KØGE

*Jordfund og genealogi*

AF WILHELM VON ANTONIEWITZ

DER er ingen Tvivl om, at Kirkestræde er Byens smukkeste og mest særprægede Gade. De uregelmæssige Husrækker paa begge Sider af Gaden viser paa en morsom Maade Byens høje Alder og skiftende Tidens skiftende Byggekunst, idet man fra Landets ældste daterede Bindingsværkshus fra 1527 med det høje, udkragede Tegltag, spinkle Eggetømmer, gotiske Knægte og smaarudede, blyindfattede Vinduer naar frem til de hæslige, stukprydede og oliemalede Facader fra forrige Aarhundredes Slutning efter at have passeret de mellemliggende Stilperioder: Renaissance, Barok og Empire. Enkeltvis kan adskillige af Husenes Skønhed ganske afgjort diskuteres, men tilsammen danner de en stemningsfuld, malerisk Helhed, som domineres og understreges af Skt. Nikolai Kirkes høje, massive Taarn.

Uvilkaarligt spørger man, hvem mon der i Tidens Løb har beboet disse Ejendomme? Kender man lidt til Byens Historic, faar man let besvaret Spørgsmaalet i enkelte Tilfælde. Den gamle Borgmestergaard, hvor Børnehaven i mange Aar har haft til Huse, har selvfølgelig været beboet af Borgmesteren, Smedegaarden, hvor to gamle Lindetræer skygger over Indgangsdøren med de gotiske Bislagsten, har været Hjem for en Smedefamilie, og den udkaarne Hammer paa det lille Porthus i Gadens søndre Ende viser, at det er bygget af Raadmand Oluf Sandersen og Margareta Jørgensdatter i 1638. Da man for nogle Aar siden foretog en Ombygning i Ejendommen Nr. 9 (Matr. Nr. 110), fandt man i Grunden en Del velbevarede Kandestøberforme fra Slutningen af det 17. Aarhundrede, som blev givet til Køge Museum, og som meget naturligt gav Anledning til den Formodning, at en Kandestøber oprindeligt havde beboet Ejendommen, men dette har dog ikke været Tilfældet.

Ved at følge Matr. Nr. 110 tilbage i Tiden viste det sig, at mange og vidt forskellige Mennesker havde ejet Ejendommen. Man noterer sig en



Karetmager, en Amtsforvalter, en tidligere Godsforvalter, en Toldkasserer, en Købmand, to ugifte Søstre, en Tømmermand, en Overformynder o.s.v., men ingen Kandestøber. Kandestøberformenes velbevarede Ydre tyder imidlertid ikke paa, at de var blevet tilført Ejendommen i Forbindelse med Opfyldning, og det blev derfor nødvendigt at foretage en nøjere Undersøgelse af den nuværende Gaard for eventuelt at kunne finde frem til en sandsynlig Forklaring paa Formenes Forekomst. Ved denne Undersøgelse lagde jeg Mærke til, at den søndre Del af Ejendommen, paa hvilken Formene var fundet, virkede betydelig ældre end den øvrige Del af den gamle Empiregaard, og at den saavel bygningsmæssig som arkitektonisk havde saa stor Lighed med Naboejendommen mod Syd, at man fristedes til at tro, at den oprindelig havde været en Del af denne.

Det var derfor nærliggende at følge denne Ejendoms (Matr. Nr. 109) Historie for at se, om der paa et eller andet Tidspunkt var solgt noget fra, og det viste sig da, at Amtsforvalter Lars Prom, som den 8. Mai 1808 var blevet Ejer af Gaarden Matr. Nr. 110, 3 Aar senere – den 29. Marts 1811 – havde købt 5 Fag af Gaarden Nr. 109 og en Trediedel af dennes Grund, – altsaa netop det Omraade, som var Kandestøberformenes Findested.

Kandestøberen skulde altsaa søges mellem de tidligere Ejere af Matr. Nr. 109, og at dømme efter Formene i Tiden 1650–1700, men desværre gav Undersøgelsen ikke det forventede Resultat. Amtsforvalter Prom havde købt Parcellen af Købmand Christian Friderich Permin, hvis Forængere var Købmand Hans Olufsen, Købmand Johan Schwartz, Kleinsmed Hans Jørgensen Grønbech, Cathrine sal. Claus Friderich Beens, Købmand Johan Pomeyer, Raadmand Jacob Pomeyer og Kræmmer Frandtz Lauridtzen Romb, i hvis Tid Ejendommen bestod af to Boliger, hvoraf den nordre tidligere ejedes af Herredsfogeden i Voldborg Herred Caspar Pedersen Prip og Jacob Beyde og den søndre af Caspar Pedersen Prip og hans Mor, Maren Peder Abrahams. Hermed var Ejendommens Historie ført tilbage til 1630, uden at Kandestøberen var fundet.

I de gamle Skøder fandt jeg dog lidt, som maaske kunde være af Betydning. De oplyste nemlig, at Matr. Nr. 109 og Naboejendommen mod Syd, Matr. Nr. 108, havde fælles Brønd, som fandtes paa Grunden til Matr. 109, hvorfor der ikke maatte være lukket Skel mellem de to Ejendomme. Med andre Ord: bestod de to Matrikulnumre oprindelig af tre – omtrent lige store – Boliger med fælles Brønd og uden lukket Skel imellem, hvad var da tankemæssigt mere nærliggende, end at Kandestøberen



*Kandestøberforme fra Kirkestræde i Køge*

havde boet i den sydligste Bolig og havde haft Værksted i den nordligste, naar han hverken havde cjet eller beboet den mellemste eller den nordligste Bolig:

Det viste sig, at Ejendommernes Ejere med faa Undtagelser var de samme. Købmand Christian Friderich Permin, som havde solgt Parcellen fra Matr. Nr. 109, var saaledes ogsaa Ejer af Matr. Nr. 108, som han havde købt af Købmand Hans Olufsen. Før denne var Ejerne Tobaksspinder Hans Henrich Freisleben, Cathrine sal. Claus Friderich Beens, Købmand Johan Pomeyer og – Kandestøber Johan Schmidt. Min sidste Hypotese havde altsaa været rigtig, men jeg maa dog understrege, at lang Tids taalmodig Forskning var gaaet forud, inden Resultatet blev naaet.

Det vides ikke, hvor Johan Schmidt stammer fra, men han omtales første Gang i Byens Arkivalier, da han 2. Juledag 1672 blev gift med Pigen Cathrine Jørgensdatter, med hvem han fik 3 Børn: Margrethe, døbt 30 Maj 1673 og begravet 27. Juni 1675, Else, som blev døbt 20. Sept. 1674, og som ganske ung blev gift med Jørgen Sams i Ringsted, og Peiter, døbt 23. Sept. 1677 og begravet 9. Dec. 1695. Cathrine Jørgensdatter døde i

1681 og blev begravet paa Klosterkirkegaarden den 19. Januar, og det lykkedes derefter Johan Kandestøber at slaa Tidens Rekord med hurtigt Giftermaal og omgaende Barsel, idet han 8 Maaneder efter sin første Kones Død – den 7. Aug. 1681 – fik døbt Datteren Cathrine, som var hans første Barn med hans anden Kone, Ellen Hansdatter. I dette Ægteskab fødtes yderligere to Børn, Marie Margrethe, døbt 6. Maj 1684 og begravet 27. Apr. 1696, og Margrethe, døbt 26. Okt. 1688 og begravet 9. Nov. samme Aar.

Johan Kandestøbers anden Kone døde i 1698 og blev begravet paa Skt. Nikolai Kirkegaard den 28. Juni. I Skiftet, som blev foretaget umiddelbart efter Begravelsen, faar man Indtryk af en vis Soliditet. I en Aarrække havde Johan Schmidt boet til Leje i Vestergade, men den 1. Juni 1685 købte han Huset i Kirkestræde af Køge Fattigvæsen, som efter Raadmand Oluf Sandersens Død i 1672 havde faaet Udlæg i Huset som ufyldstgjort Panthaver. Foruden denne Ejendom ejede han ved Konens Død ogsaa Gaarden Matr. Nr. 57 paa Hjørnet af Torvet og Vestergade, som han havde købt af Svogeren, Skræder Jochum Kramberg, den 26. Sept. 1696. I Kirken ejede han to Stolestader, nemlig et Mandsstolestade i den 4. Stol fra den store Tværgang, som var det sidste og nederste Stade i denne Stol, og et Kvindestolestade i de »stachede« Stole paa den nordre Side, som var i den 19. Stol fra nordre Kirkedør, – muligvis findes Kandestøberens Navn og Bomærke endnu i en af disse Stole. I Skiftet nævnes ogsaa 30 forskellige danske, tyske og latinske Bøger, hvilket var ganske usædvanligt at finde hos en af Datidens Haandværkere, men selvfølgelig ved vi jo heller ikke, i hvor stor Udstrækning den gamle Kandestøber har benyttet denne Bogsamling.

Aaret efter Ellen Hansdatters Død – den 23. Apr. 1699 – blev Johan Schmidt gift med Pigen Margrethe Gorisdatter, men Ægteskabet blev kun kortvarigt, thi allerede 2 Aar senere – i 1701 – døde Kandestøberen, tynget af økonomiske Vanskeligheder, som uvist af hvilken Aarsag havde afløst den tidligere Velstand. Allerede i 1698 – den 16. Sept. – havde han solgt Huset i Kirkestræde, senere blev Stolestaderne solgt, og ved sin Død efterlod han sig foruden Gaarden paa Torvet, som vurderedes til 120 Sletdalere, en Gæld paa 150 Rigsdaler, 3 Mark, 10½ Skilling.

Skønt Bohavet var yderst sparsomt, bør man dog lægge Mærke til, hvorledes Hjemmet var udstyret, da det var et typisk Middelstandshjem. I Stuen fandtes 1 Askebord med lukket Fod og Skuffe, 1 Fyrreslagbænk,



*Kirkestræde i Koge*

1 aaben Bænk, 1 Kistebænk med Laas, 1 aaben Bænk med en gammel Bænkedyne, 1 gammel Kurveseng, som Lorentz Smed fortalte tilhørte ham; i Sengen var der 2 Underpuder, 1 stribet Overdyne, 1 gl. Hovedpude og 2 gl. Blaargarnslagen. Stuens videre Udstyr var 1 lille Halvkiste med den salige Mands Tøj, bestaaende af 1 gl. sort Pollemitteskjole, 1 Par gl. sorte Klædebukser, 1 gl. graa Klædekjole, 1 Par gl. graa Strømper, 1 Par gl. Sko, 1 gl. Hat og 1 sort Klædekappe; 1 gl. Himmelseng med 2 Stykker Sparlagen og 1 Kappe, deri 1 blaastribet Underdyne, 1 brunstribet Overdyne og 2 Puder med Vaar; 1 Klædeskab med Laas, 7 »Støcher Taffler omchring i Stuen« (d.v.s. vægfaste Oliemalerier) og en Spejlramme med Glas. I Køkkenet var Interiøret hurtigt overset, idet der kun var 1 Spinderok, 1 Hakkebrædt, 3 Pibekander, 1 Trefod og 1 Puster. I en lille Stue opbevaredes 1 gl. Madskab, 1 gl. Himmelseng, 1 gl. Tæppe, 1 Grynkube, 1 gl. Skrin og 1 Peberkværn. I Gaarden fandtes 1 lille Sav, 1 Vedøkse og en lille Slibesten. Paa Loftet laa Kandestøberværktøjet: 60 gl. Forme, smaa og

store tilsammen, 1 Drejhjul med Behør og 22 smaa og store Jern, og ovre hos ·Sr. Rasmus Nielsen i Manufakturgaarden stod en Kobberkedel, som vejede 28 Pund, og som var sat i Pant.

Efter Kandestøberens Død fødtes hans eneste Barn i 3. Ægteskab, Datteren Ane, som blev døbt den 6. Jan. 1702, men som allerede døde den 13. Febr. Enken, Margrethe Gorisdatter, blev trods sine forarmede Kaar gift igen den 29. Nov. 1702 med Bedemand Peder Olufsen, som ved Ægteskabet blev Ejer af Gaarden Matr. Nr. 57.

# NOGLE STENTØJSKRUKKER

AF PETER MICHELSEN

ORDET stentøj dækker over en broget mangfoldighed af keramiske produkter, der i normal sprogbrug ikke altid er skarpt afgrænset over for andre brændte lervarer, men som i hvert fald synes at måtte have et særmærke, at lermassen er brændt ved så høj en temperatur, at den er helt sammensintret og derfor så hård, at den ikke kan ridses med stål, aldeles uigennemtrængelig for vædske og i modsætning til porcelænet, hvis masse også er sintret, tillige uigennemskinnelig.

Den kendteste gruppe af stentøj er det rhinske. Skår af det optræder rigeligt i danske jordfund fra København og købstæderne fra senmiddelalderen og fra det 16., 17. og delvis også det 18. århundrede, ligesom en del hele kander og især krus af forskellige former er bevaret til vore dage. Der er blevet handlet livligt med det rhinske stentøj, som nu træffes rundt om i Mellemeuropa, Nederlandene, England og Norden. Efter nogle spredte tilløb gennem flere århundreder nåede produktionen af det rhinske stentøj i slutningen af middelalderen gennem en udvikling, som endnu slet ikke kan følges i enkeltheder, frem til et sådant stade med hensyn til kvalitet og kvantitet, at det kunne begynde at gøre sig gældende som handelsvar. Disse ældste produkter er sengotiske i deres udformning, men først med de af renessancen prægede frembringelser opnår det rhinske stentøj sin største udbredelse.

Det kunstnerisk mere fremragende af det ældre rhinske stentøj synes især at stamme fra to områder, der dog ligger tæt ved hinanden, nemlig fra Siegburg, ikke langt fra Bonn, og fra Köln med nogle småbyer i stadens umiddelbare omegn. Inden for det sidste område fortsatte produktionen kun et enkelt sted ind i det 17. århundrede. Også i Siegburg spores en tydelig nedgang omkring år 1600, og det lykkedes trods talrige forsøg ikke siden at genoplive den gamle stentøjsindustri i denne by. Fælles for disse to områder er, at man gennem udgravninger (især i Köln), ved be-

nyttelse af arkivmateriale (især fra pottemagerlavet i Siegburg) og ved studium af selve produkterne, hvoraf de mere fremragende ofte er signeret, har fået kendskab til værksteder og enkeltpersoner blandt pottemagerne. Det gælder også et tredje produktionssted, byen Raeren syd for Aachen, beliggende i Belgien tæt ved den tyske grænse. Kunstnerisk selvstændighed når man i Raeren ikke før sidste halvdel af 16. århundrede, men da fremstilles også her det stentøj, som normalt anses for det skønneste blandt det rhinske. Heller ikke i Raeren stod stentøjsindustrien ret længe i fuld blomst. Det 17. århundrede er forfaldets tid, og i produktionsens sidste periode skabtes intet selvstændigt, men man nøjedes med at efterligne stentøjet andetstedsfra.

Det, der på denne tid kunne efterlignes, var stentøjet fra småbyerne i Westerwald, det lave bjergområde nordøst for Koblenz. Der var gammel pottemagertradition i Westerwald, men det, som inddrog området i kredsen af produktionssteder for det finere og også uden for det snævrere opland skattede, rhinske stentøj, var tilflytningen af nogle pottemagere fra de andre produktionscentre ved slutningen af det 16. århundrede. Man kan følge pottemagerne på vandring mellem de forskellige stentøjsbyer og spore de nye folks betydning for forplantningen af de kunstneriske impulser. Politiske og militære begivenheder jog dem på flugt, men i det mindre udsatte Westerwald kunne de selv under trediveårskrigen storme fortsætte deres arbejde i fred. En del af det ældre stentøj fra Westerwald kan da henføres til værksteder og enkeltpersoner. Men snart bliver det noget karakteristisk for Westerwald stentøjet over for det øvrige rhinske, at det er anonymt. Det er endda umuligt at skelne mellem produkterne fra de forskellige småbyer i området. Derimod kan det for det meste skelnes fra det øvrige rhinske stentøj, dog at det blev efterlignet på nogle af de gamle produktionssteder. Det har måske bidraget til Westerwald stentøjets succes, at det hurtigt tilpassede sig barokkens formsprog, medens man andre steder var tilbøjelig til at fastholde de gamle renaissance- eller endog sengotiske former ud over deres naturlige levetid. Barokken, ganske vist snart en meget folkelig barok, blev Westerwald stentøjets yndlingsstil. Dets yndlingsglasur blev en saltglasur, der lod den grå masse komme til sin ret. Den var også anvendt før, men da jævnsides med brunt. Dekorationen kunne være manganfarvet, men blev siden næsten udelukkende den blå koboltfarve, efterhånden gerne afgrænset af indridsede konturstreger, medens det ældre stentøjs dekorationer fortrinsvis var relieffer.



Fig. 1. Krukke i Kalundborg Museum (nr. 2312 A). Peter Michelsen fot.



Fig. 2. Detalje af krukke i Kalundborg Museum (nr. 2312 B). Peter Michelsen fot.

De stentøjskrukker, som her skal omtales og afbildes, hører formentlig til de senere Westerwald produkter. De skal fremdrages, fordi denne fra et kunstnerisk synspunkt åbenbart mindre værdifulde del af det rhinske stentøj er blevet stedmoderligt behandlet af alle dem, der har beskæftiget sig med dette stentøjs historie.

På Kalundborg Museum befinder sig to stentøjskrukker, der sammen er kommet til museet fra en købmand dér i byen. Med hensyn til materiale, størrelse og form og ligeledes med hensyn til dekorationens teknik og hele karakter svarer de to krukker nøje til hinanden. De er ca. 40 cm høje og må efter størrelse og form snarest betegnes som syltekrukker. Tværmålet er kun lidt større ved munden end ved standfladen, og siden er let konvekst buet. Den ene af krukkerne<sup>1</sup> er afbildet i fig. 1. Som det ses, er krukken side prydet med en stor fugl af en art, der vist må være udklækket i pottemagerens hjerne. Forlægget har nok i hvert fald ikke været naturen. Den lange hals er bagtil forsynet med en takket kam. Fuglen krummer halsen fremover i en elegant bue, som ville den plukke sig på brystet og måske befri sig for den planteranke, som pottemageren har anbragt på dens krop, lige så elegant svunget. Den krummede hals bryder den lys



flade op mod den ene hank. Til den anden side fyldes tomrummet af en slynget ranke med blade og noget, som nok må tages for store frøhuse. På den modsatte side af krukken findes en fugl af samme art og i nøje tilsvarende positur. Men de på fri hånd indridsede fugle og planteranker er naturligvis ikke identiske i detaljen, og dette og de små unøjagtigheder synes netop at forlene dekorationen med liv i modsætning til de også fra Westerwald stentøjet kendte indstemplede ornamentter.

Af den anden krukke i Kalundborg Museum<sup>2</sup> vises en detalje i fig. 2. Man ser udsmykningen af krukken under den ene hank, der dog er afbrudt. Det er en hjort med flot gevir. Med nakken lagt tilbage sætter den af i et vældigt spring. Tværs hen over hjorten vokser en sær urt, som står lys mod hjortens blå krop, men ellers selv er blå. Det ses af konturstregernes krydsningssteder, at pottemageren har tegnet hjorten først og derefter planten. I øvrigt giver fotografiet en fornemmelse af krukkesidens overflade. Den er ligesom på de andre her beskrevne krukker skråt riflet. Under den anden hank på denne krukke findes en anden hjort, også den delvis dækket af en plante. De to fremstillinger svarer til hinanden, men er ikke kongruente. Imellem hjortene er på begge sider af krukken anbragt en fugl, knap så langhalset som fuglene på den førstomtalte krukke, men førende sig på samme måde, dog at dens krop ikke har lånt nogen forsiringer fra planteriget. Hver fugl er derimod næsten helt omgivet af en planteranke, der udfylder de tomme rum. Denne krukke er tættere dekoreret end den første, som foruden hovedfremstillingerne kun har forholdsvis beskedne ornamentter under hankene, en enkel slyngning rundt om en lodret stok. Begge krukker er forsynet med blå striber parallelt med mundingsrand og kant af standflade, nemlig foroven to striber langs randen og forneden en enkelt stribe lidt over bunden. På hankene har man med let penselstrøg henkastet en dekoration bestående af en langsgående stribe på oversiden, hvorfra udgår korte, skråtstillede streger parvis over for hinanden. I en snæver kreds uden om basis af hankene har man malet en ring og uden om den igen en ring bestående af en tunget linje, der dog for det meste ikke danner nogen fuldstændig ring, idet den ikke når sammen foroven.

Fugle og hjorte. Begge dele har været yndede motiver i folkelig, keramisk kunst i det meste af Europa. For det senere Westerwald stentøj bliver de hovedmotiver, når man ikke har villet nøjes med planteranker, stærkt stiliserede blomster eller blot nogle kruseduller. Den stilling, fuglene på krukkerne fra Kalundborg indtager, kendes i flere tilfælde. På en krukke,



Fig. 3. Krukke i Westfries Museum, Hoorn (nr. M 151). Peter Michelsen fot.



Fig. 4. Krukke i Rijksmuseum voor Volkskunde, Arnhem (5191). Peter Michelsen fot.

der befinder sig på Westfries Museum i Hoorn i Holland<sup>3</sup>, står to fugle med front mod hinanden, kun skilt af en plante, der skyder op fra den runde ramme omkring en lille, lystigt stejle hest (fig. 3). Disse fugle krummer også halsen fremover, men i dette tilfælde lykkes det dem virkelig at plukke sig, deres åbne næb når helt ned til brystet. Det gælder også den noget tarveligere udførte fugl på et krus, som blev fundet ved sløjfningen af Gyldenløves bastion, der lå dér, hvor siden Københavns rådhus blev bygget. Kruset befinder sig nu på Nationalmuseet<sup>4</sup>. Man har dog også afbildet fuglene i en anden stilling, nemlig den bagudskuende. To fugle af den slags findes på en krukke i muscet i Hoorn, een på hver side af krukken<sup>5</sup>. Noget pynteligere er de to fugle på en krukke i frilandsmuseet i Arnhem (fig. 4)<sup>6</sup>. De sidder i hver sit indrammede felt på eller foran en gren af en eller anden vækst. Med lukket næb drejer disse fugle hovedet bagud, som om de ser efter en eller anden fare. Stillingen er ret konventionel, så man skal vist ikke forestille sig, at pottemageren har gjort sig tanker i den retning, at det, der forskrækker fuglen, er den hjort, som lige bag ved den, under hanken, sætter af i spring. Det er den sæd-

vanlige måde at afbilde hjorte på, almindelig kendt fra folkelig pottemagerkunst. På en krukke i museet i Hoorn<sup>7</sup>, hvor hjortene er fordelt ind mellem løvet i en slynget plante under hanken, befinder de sig dog nok snarere i en slags luntetrav. Men springet, som vi har det på Kalundborg krukken, kendes også fra et krus, et Westerwald-arbejde, der stammer fra Haderslevengen, men nu opbevares i Nationalmuseet<sup>8</sup>. Med denne hjort er motivet så småt på vej til at opløse sig i noget rent ornamentalt. Heste afbildes også med bagbenene på jorden og forbenene højt løftet. Det ses af den før nævnte krukke i museet i Hoorn, og det ses af den tredje af de krukker, der her skal omtales nærmere.

Det er en krukke af samme form som de tidligere omtalte, men en lille smule større (fig. 5). Den har siden 1921 befundet sig i Nationalmuseets 3. afdeling, Dansk Folkemuseum<sup>9</sup>, hvortil den kom fra Randers, hvor den blev fundet i skår på loftet i det Elmenhofske Etablissement. I materiale og teknik svarer krukken til de to fra Kalundborg. Også i decorationen er der tydelige overensstemmelser, således i udsmykningen af hankene. Her genses også striben langs bunden og de to striber langs mundingsranden. Blot er her under de to striber tilføjet en dobbelt guirlande i buet ophængning og med nedhængende bånd med kvaster. Man må tro, at dette ornament ikke kan tænkes at forekomme før nyklassicismens tid. Medens man vil være tilbøjelig til at henføre de i det foregående omtalte krukker til det 18. århundrede, må man nok regne med, at den her behandlede ikke kan placeres væsentligt før 1800 og måske snarest stammer fra det 19. århundrede. Kan man således med nogenlunde sikkerhed finde en terminus post quem, kniber det noget mere med at fastsætte en terminus ante quem. Det bør dog bemærkes, at Otto von Falke regner nogle genstande fra 1821 og 1838 for de sidste daterede arbejder med den her anvendte indridsningsteknik<sup>10</sup>.

Dekorationen på krukken i Nationalmuseet er vistnok indtil videre enestående. (I tegningen fig. 7 vises hele decorationen udfoldet, den i fig. 6 viste person er nummer to fra højre.) Fordelt hele vejen rundt om krukken er afbildet i alt syv personer, flere af dem tydeligt nok i et antræk, der er karakteristisk for artister. De seks af personerne er anbragt stående umiddelbart over en i forhold til personen stærkt underdimensioneret hest i voldsom bevægelse. Man er ikke i tvivl: Kunstryttere under optræden. I rundkreds hele vejen rundt om krukken. Det er et cirkus, vi har for os. Stående på ryggen af hestene hvirvler rytterne rundt i manegen,



Fig. 5. Krukke i Nationalmuseet (3. afd., nr. M 1838 7/1921). Axel Christensen fot.



Fig. 6. Detalje af krukken fig. 5. Axel Christensen fot.

ikke engang den samme vej, men i begge retninger ud og ind mellem hinanden.

I fig. 6 vises en af personerne i nærbillede. Vi regner med, at der er tale om en mandsperson, selv om lokkerne, der stikker frem under den spidse hue med topdusken, måske kunne tyde i anden retning. Personen er iført en tætsluttende dragt, en trikot, mønstret med store rhombiske felter som harlekindrægten. De kraftige lægge er måske et naturalistisk lille træk, som man ser dem hos folk, der lever af dans og krumspring. Men der er dog i flere af figurerne en tilbøjelighed til overdrevent betoning af muskulaturen i ekstremiteterne, især i underarmene. Den beskrevne person er anbragt stående lidt oven over en hest, sådan at fødderne ikke vises i direkte berøring med hestens ryg. Hesten har bagbenene på jorden og højt løftede forben. Den har retning mod venstre. Under den lange, vajende hale er indridset et tegn, der må læses som et syvtal, så meget mere som der andetsteds på krukken er et særdeles tydeligt syvtal. Det er en angivelse af krukens rumindhold, svarende til de femtaller, som er anbragt på krukkerne i Kalundborg Museum. I hele det område, hvor det rhinske stentøj blev fremstillet, anvendte man kölniske måleenheder<sup>11</sup>.

Til højre for den lige skildrede artist har pottemageren afbildet en kvindelig kunstrytterske. Også hun står oprejst på hesten, der med viftende, velplejet hale er i livlig fremfart mod højre. Kvinden har stærkt krøllet frisure, der står i et brus om hendes hoved. Fra ørerne hænger store øresmykker. Om halsen har hun en dobbelt kæde. På skuldre og arme er hun ensfarvet blå. Den mønstrede del af kjolen slutter under armene med en lys stribe tværs over brystet. Kjolen er prydet med blomster, hvorimellem spredte blade. Forneden strutter skørtet, der kun når til lidt under knæene, ud til siden. Benene er på ejendommelig måde angivet med bølgelinjer, der måske skal antyde, at ryttersken er iført lange, posede og rynkede bukser. Når vi går videre i rækken, ser vi endnu en kvindelig artist, ridende i samme retning som den forrige og udstyret på samme måde. Også hun ses frontalt over hesten, der ses fra siden. I sin venstre hånd holder kvinden et eller andet, som desværre ikke nogen af de to steder, det forekommer på krukken, kan ses fuldstændigt, idet der på de steder manglede nogle skår, da krukken, som var stærkt søndret ved ankomsten til museet, blev samlet. Den ubestemte genstand, om hvilken kun kan siges, at den har omtrent samme længde som kvindens underarm og yderst har tre nedadgående flige, holdes hen over en person, der frit svævende i luften med udstrakt krop og hænderne i siden vender hovedet ned og benene op. Den omvendte person er fremstillet uden tilknytning til nogen hest, men befinder sig midt imellem de to nærmeste ryttere. Det er formentlig en mandsperson, klædt i mørk trikot, også han med en lys stribe tværs over brystet. Langs den snævre, runde halsudskæring er dragten livet op med en krave med talrige flige. På den anden side af den omvendte person en formentlig mandlig kunstrytter i harlekinlignende udstyr, svarende til den først skildrede. Hans forbindelse med hesten nedenunder synes noget luftig og dristig. Han rider mod venstre, hvilket vil sige, at de to ryttere på hver sin side af den i luften frit svævende person rider ind mod denne.

Til højre for den sidst beskrevne mandlige rytter er under hanken afbildet endnu en mandlig rytter, som stående på hesteryggen rider mod højre. Han er ensartet blå over det hele, uden at klædedragten er antydet. I modsætning til alle de andre ses hans ansigt i profil, hvilken tegnemåde kunstneren dog ikke helt behersker, idet øjet stadig ses forfra. Næsen er lang og tynd og hviler helt ned på den trompet, som han holder for munden. Trompeten er delvis gået tabt på grund af manglende skår, men kan dog klart erkendes. Derimod kan man ikke forklare den genstand,



Fig. 7. Dekorationen på krukken fig. 5, udfoldet. Tegning af Tove Bojesen

som en foran trompetblæseren ridende dame holder i hånden, og som svarer til den tidligere omtalte ubestemt genstand på den anden side af krukken. Denne rytterske er udstyret på samme måde som de andre kvinder. Under hendes hest står et tydeligt syvtal. Hun rider til højre hen imod den først beskrevne rytter, hvis hest tager retning mod hende.

Endelig skal meddeles, at krukkenes hanke, der som nævnt ellers med maling er udsmykket på samme måde som hankene på krukkerne fra Kalundborg, før brændingen er blevet gennemstukket, således at der på dem begge er en række ganske smalle, lodrette huller. Midt på oversiden af hver af hankene er flygtigt indridset et ligearmet kors, ikke indridset med et skarpt instrument som dekorationen på siden af krukken, men med en stump, lille pind, der har givet en rundbundet, ikke ret bred fure. Er det et magisk tegn til at sikre held ved syltningen? Eller er det et håndværkermærke?<sup>12</sup>

Grunden til her at fremdrage disse stentøjskrukker har været nævnt før, at de kun i meget ringe grad er blevet behandlet i den ellers rigelige litteratur om det rhinske stentøj. Normalt affærdiger man det senere, til folkekunst nedsunkne stentøj på en halv side eller så, selv om det også fastslås, at denne folkeliggørelse ikke kom stentøjet til skade<sup>13</sup>. Udsmykningen af stentøjet løsgøres så at sige fra den samtidige stiludvikling, og man mærker inden for stentøjsindustrien ikke meget til stilarter som senbarok, rokoko og klassicisme<sup>14</sup>. Et enkelt træk som guirlanden på krukken med cirkusrytterne viser dog, at disse senere stilarter i hvert fald i enkelttilfælde kan spores. Måske kan man også lejlighedsvis i kompositionen af de enkelte led i udsmykningen finde en genklang af rokokoens væsen, ligesom visse motivers yndest, f. eks. eksotiske fugle mellem planter, kan være bestyrket

af kineseriet. De få pragtstykker, som kunsthistorikerne har koncentreret sig om, viser kunststartens ypperste, men massefremstillingen har formentlig været bærende for stentøjsindustrien. Måske har konkurrencen fra glas, fajance og porcelæn berøvet stentøjsindustrien den kræsne del af kundekredsen, der fulgte med i modeudviklingen, således at produktionen efterhånden i højere grad blev indstillet på smagen hos de bredere lag af befolkningen.

<sup>1</sup> Kalundborg Museum nr. 2312 A, højde 0,395 m, diameter foroven 0,268 m, forneden 0,235 m.

<sup>2</sup> Kalundborg Museum nr. 2312 B, højde 0,403 m, diameter foroven 0,275 m, forneden 0,234 m.

<sup>3</sup> Westfries Museum nr. M 151, højde 0,39 m. Ifølge mundtlig meddelelse fra lederen af museet, stadsarkivaren Mulder, som jeg takker for hans hjælpsomhed under mit besøg på museet 1952, kaldes krukker af denne art dér på egnen normalt Kölner potter.

<sup>4</sup> Nationalmuseets 2. afd. nr. D 6711 (kollektivt nummer). Tidligere nævnt og afbildet af M. Mackeprang: Rhinsk Stentøj, fundet i København, Tidsskrift for Industri 1905, p. 65 og fig. 8 b (p. 64).

<sup>5</sup> Westfries Museum nr. 152.

<sup>6</sup> Rijksmuseum voor Volkskunde nr. 5191, højde 0,295 m.

<sup>7</sup> Westfries Museum nr. M 151, også nævnt ovenfor.

<sup>8</sup> Nationalmuseets 3. afd. nr. M 1208.

<sup>9</sup> Nationalmuseets 3. afd. nr. M 1838 7/1921, højde 0,45 m, diameter foroven 0,295 m, forneden 0,27 m.

<sup>10</sup> Otto von Falke: *Das rheinische Steinzeug II*, Berlin 1908, p. 116.

<sup>11</sup> Mundtlig meddelelse fra dr. A. Klein, Hetjens-Museum, Düsseldorf, som jeg takker for hans hjælpsomhed under mit besøg på museet 1953.

<sup>12</sup> Sammenlign problemstillingen hos Lily Weiser-Aall: *Magiske tegn på norske trekar? By og Bygd, Norsk Folkemuseums Årbok 1947*, p. 117-144.

<sup>13</sup> v. Falke, II, p. 113.

<sup>14</sup> v. Falke, II, p. 111.

# KULTURHISTORIE I SKARNKASSER

AF SYLVEST GRANTZAU

I byer med blot nogenlunde respektabel alder har de stedlige museer en god og samtidig billig kilde til samlingernes forøgelse og kulturhistorisk viden i de jordfund, der kan gøres under saneringer af ældre bydele.

Naturligvis er det sjældent, at rene pragtstykker erhverves ad denne vej, men alligevel hænder det, at vedvarende og systematisk arbejde på dette specielle felt lønnes med gode ting; så kan det i og for sig være underordnet, om tingene er kostbare sager fra rige borgerhjem, eller om fundene omfatter mindre velhavende borgeres tarvelige brugsgenstande, for begge dele må betragtes som lige væsentlige vidner om en bys fortid og dens borgers liv.

Her skal kort beskrives nogle byfund, som er tilgået Aalborg historiske Museum inden for de sidste år; de er alle gjort i Aalborgs indre by.

Hvor Slotsgade, Nytorv og Braskensgade danner hjørne, stod fra ca. 1600 »Mønstedts gård«, indtil den kort efter krigens ophør måtte falde, sammen med de tilstødende naboejendomme, for at give plads for Jydsk Telefon Aktieselskabs nye bygning.

Stedet ligger i periferien af Aalborgs ældste bykerne, så museet stillede naturligvis store forventninger til, hvad en grundudgravning her kunne bringe for dagen, så meget mere som krig og efterkrigstid havde sat en stopper for et arbejde, som Aalborg historiske museum altid har omfattet med særlig interesse.

Blandt meget andet havde museet stort udbytte af denne gårds gamle latrinkule (fig. 1), der ganske sindrigt var konstrueret af svært tømmer, tættet med blåler, så en tømning aldrig har været fornøden. Brugerne fortsatte ufortrødent at bygge i vejret, i sikker forvisning om skidtets rolige og harmoniske vækst samme vej, på begge sider tømmeret: se på billedet to byggeperioder med ulige tykke stokke.



End ikke det kedelige uheld, der bragte et selskabeligt set fortrinligt indrettet brædt med 2 huller i dybet, havde formået at standse udviklingen opfefter. Brædtet blev erstattet, så man uanfægtet kunne fortsætte værket.

Denne pertentlige latrinkule, der fandtes anbragt midt på gårdspladsen, er sikkert anlagt omtrent samtidig med gården, idet der i dens bund fandtes et rødt dekoreret lerfad med årstallet 1615 (fig. 2).

Der har vel rimeligvis været et lille hus over bjælkekonstruktionen nede i jorden og for ligesom at gøre et ophold herinde mere tillokkende, har man med mellemrum kastet lyngris og vellugtende huggespån af træ i dybet.

Det udslag af galgenhumor eller arrigskab, der har fået gårdens indvånere til at smide skår af deres undertiden kostbare ting på huset, kan man kun være taknemmelig for; sjældent gjorde man sig fordom så stor ulejlighed med sit affald. Herved får man denne gårds sanitære bekvemmeligheder i en bestemt periode under 1600-tallet belyst, og man tvinges uvægerligt til at sætte denne viden i forbindelse med epidemics frygtelige hærgen i ældre tid.

*Fig. 1. Latrinkasse i gården Nytorv 18 i Aalborg. Bygget af egeplanker i 2 tempi. I brug mellem 1600 og 1630*





*Fig. 2. Rødt lersfad med dekorationer i hvidt og grønt på rød glasur. Dets årstal 1615 er datering for kassen fig. 1*

Man fatter, hvorfor en bekæmpelse af smittespredningen var så håbløs en opgave for datidens læger, at »den hvide pest« i 1602 kunne bortrive så mange mennesker, at de Nørholm bønder måtte tilsiges til at køre lig af gaderne. I alt blev i nævnte år 1190 mennesker begravet på byens regning, hvortil så kommer de borgere, hvis bo selv kunne bekoste begravelsen. Og var denne epidemi den værste, der ramte Aalborg, var den dog ingenlunde den eneste.

Men menneskene gav da også selv pestbacillerne de allerbedste vilkår; thi lige i nærheden af latrinkulen fandtes, pakket med blåler, et par bødkrede fyrretræsbrønde; og udhulede træstammer (fig. 3), brugt som vandledninger, løb til og fra den nærliggende rende Peder Barkså, tilligemed svære firkantede egtræskloakledninger overdækket med brede fyrretræsbrædder, som dog nok var en periode yngre end renæssancelatrinen. Hvor smal og uanseelig Peder Barkså end har været, så har den dog måttet holde for ved lidt af hvert under sit løb gennem byen.



*Fig. 3. Pumpebrønd i gården Nytorv 1 i Aalborg. Der var ingen fund til at datere brønden, som kan være fra tiden 1600–1750*

Naturligvis var ikke alle disse sanitære anlæg i brug samtidig, men ved synet af dem anbragt i det flere meter tykke, klæge kulturlag, som under opgravningen dunstede langt bort, synes man ikke at kunne spore nogen udvikling fra 1600 og op til den rendesten med dækbrædt, vi kender fra H. C. Andersens eventyr »Tinsoldaten«.

En grundig gennemgang af latrinkulens indhold resulterede i flere gode fund, først og fremmest fadet (fig. 2), der giver en nedre datering af alle de øvrige stykker. Det har en diameter på 33 cm og dets højde er 6 cm. Dekorationen er overvejende hvid, men med enkelte grønne streger for at skabe mere spraglet spil. Midterpartiets kvindefigur med det høje glas i hånden og de to planter ved siden er ridset ind i den røde skærv med sikker hånd.

En 10 cm bred og 27 cm høj firkantet flaske med skrueprop af tin, lavet af tyndt, grønt glas (fig. 4), har sikkert været en kostbar genstand, da den var i brug; antagelig er den importeret hertil med vin.

Hjemligt arbejde er et 35 cm bredt og 8 cm højt dørslag; det har 3 ben og et par kraftige ører, glasuren er grøn, og det eneste tilløb til dekoration



*Fig. 4. Firkantet flaske af tyndt, karrygrønt glas, med skrueprop af tin. Fra kassen fig. 1*

er et par fingerindtryk, hvor ørerne er fæstnet; hullerne er anbragt uden symmetri.

En trefodet stjertpotte (kasserolle) er lavet af gult ler med gul glasur; den måler 11 cm ved munden og højden er 7,5 cm. Omløbende riller på bug og halskrave danner, sammen med fingerindtryk på begge sider af stjerten, decorationen.

En lille grønglaseret kop af rødt ler måler 13 cm ved randen og er 7,5 cm høj; den snævrer til mod bundens lille standflade og har et solidt øre.

Et stort grønglaseret fad af rødt ler har en diameter ved randen på 31 cm og højden er 12 cm. Øret har kraftige ombojede vulster, den nederste med dybe fingerindtryk, en vulst anbragt midt mellem disse har ligeledes fingerindtryk. Nederst på den udvendige randside er indtrykt et zigzag-ornament.

En vase af Hamburger-fajance mangler desværre for meget, til at man kan sige noget nøjagtigt om dens dimension; på en hvid bund er dens yderside dekoreret med blå, stærkt svungne plantebåde, blomster og en fugl. Vasen må være fra tiden omkring 1630.

Flere århundreder forud for sin tid har et praktisk renaissancemenneske samme sted ladet indrette en slags vandkloset oven over det vandløb, der oprindeligt var anlagt for at forsyne det nærliggende slot med ferskvand. Kun de mest påtrængende beviser for dette fremsyn var tilstede ved fundet, så det var ikke muligt at sætte sig nøjere ind i latrinens indretning.

Anderledes hundrede meter længere oppe ved åløbet, i gården Slots-gade 5: Her fandtes ved kældergravning et par meter fra åbredden en affaldskasse uden bund, sat af svære egebrædder. Noget egentlig kloset har her ganske vist næppe været tale om, idet kassens indhold ligeligt stammer fra køkken og natspand, og de klumper af ler og groft grus, der også fandtes i den, er formodentlig påført, for at folk så nogenlunde kunne færdes i gården uden at generes af ilde lugt.

Sagerne i kassen, der omfatter så forskellige ting som et stykke uldent stof og en tappchanc af messing, viser, at den har været i brug omtrent samtidig med latrinens i Mønstedts gård. Det uldne tøj er fremstillet i skrå mønstervævning på retsiden, er sømmet og har en lærredslignende bagside. Antagelig et forklæde.

*Fig. 5. Affaldskasse under bispegården på Algade i Aalborg. Sat af udsavede, knastfrie egeplanker med bund af smallere planker. Dateret ved fund af årstallene 1667 og 1686. Overdækket for 1700*



Tappehanen har en længde af 16 cm, og det firkantede næbs åbning er  $1 \times 1$  cm. Den er forsynet med langt rundt indstikrør.

En lille grønglaseret kop af gult ler er forsynet med let profileret øre og svagt indkraget munding, om hvilken løber et profileret bånd.

En lille tynd, drejet træskål har desværre kun bevaret en ringe del af sin side, mens hele bunden er tilstede.

Af lertøj fra kassen kan nævnes skår af forskellige fade, fremstillet i Himmerland. En halv smeltedigel af lyst, sandet lergods. Stumper af en æbleskivepande, skår af en jydepotte med glåsning, en flise af rødt ler med grøn glasur.

Desuden forskellige ovnkakler af rødt ler med grøn glasur, hvor man bl. a. på een ser Gud Fader med højre hånd velsignende udstrakt inden for et bueslag, på en anden Christus stående på jordkuglen flankeret af knælende figurer, og på en tredie, en hjørnekakkel, figurer i klassiske gevandter på en sokkel med bladværk.

En kvadratisk kakkel af gult ler med brun glasur smykkes af to kvadrater inden for en ophøjet ramme.

Af glas var der bunden af en svær firkantet flaske, en flaskehals af et svært, grønt glas forsynet med trådvulst, og foden af et svært glas med en kort, men kraftig stilk.

Nævnes så endelig den halve, ovale bund af en trætonde, da har man en broget mangfoldighed af ting, der måske ikke hver for sig siger meget om tidens mennesker og deres levevilkår; men betragtet som samlet fund røber de alligevel et og andet om just denne gårds beboere, og dette giver dem kulturhistorisk værdi.

Den tredje gruppe sager erhvervet under lignende omstændigheder stammer fra den ældste bykernes centrum, lige ved Budolfi kirke, dog ikke fra stedets nederste kulturlag, der når ca. 4 m ned under nuværende gadehøjde.

Indtil 1937 lå lige over for Budolfi kirke, på Algade, den gamle Bispegård. I den kulturperiode, som fundet herfra omfatter, var den beboet af de velaftagte bisper Matthias Foss og Henrik Bornemann.

Ved nedrivning og regulering af hele kvarteret foran Budolfi kirke fandtes flere meter under denne gårds baghus den rummelige affaldskasse (fig. 5), sat af store egeplanker. Konsistens og lugt af kassens indhold, og fylden mellem den nedrammede bjælkekonstruktion ved siden af, tyder på, at to forskellige nødtørftuse er blevet flittigt besøgt her. Østersskaller og ben, blommesten og kirsebærsten, flaskebunde af spansk oprindelse og bræddebunde til tyske vinankre antyder, at de gode bisper ikke har forset mere verdslige glæder.

Af de keramikskår, der var i latrinen, ser man, at nok brugte bisperne som husgeråd det, der var nemmest og billigst at få fat i, det danske lertøj, men som bordservice benyttede de importerede fajancer, porcelæn og glas. Ingen anden affaldskasse i Aalborg afslører en sådan hang til luksus og økonomisk evne til at tilfredsstille den. En protokoludskrift omfattende fundene i kassen kan dokumentere denne påstands rigtighed:

En sauceskål af hollandsk fajance med imiterede kinesiske motiver i blå, indvendig i bunden forsynet med årstallet 1686.

En lille krydderikrukke af grå hollandsk fajance med blå ornamenten.

En smørskål af hollandsk fajance, antagelig Makkum eller Delft. Hvidlig fajance med dekoration i blå, udflydende romber foroven og forned og modstillede vinkler i midterfeltet.

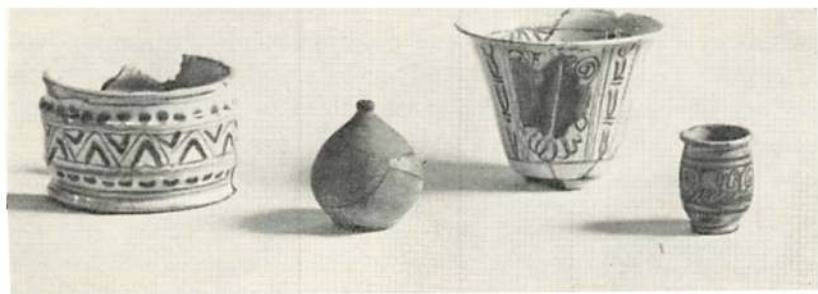


Fig. 6. Keramik fra bispegårdens skarnkasse fig. 5

En lille, 9 cm høj, buget lerflaske med meget snæver hals.

Skårene af en hvid, tysk fajancetallerken uden ornamenten.

Skårene af en lille, flad porcelænsunderkop, sikkert kinesisk, udvendig med brun bort; indvendig i midten en blomsterbuket malet med blå.

Et højt, gennemsigtigt, grønt glas med fremstilling af en glorieomstrålet Kristusfigur i blå kappe og med en tysk indskrift: AMAS 1667; desuden blomster. Højde 18 cm, diameter ved munding 9,5 cm.

Bunden af en stor vinflaske med indvendig ophøjet midte, lavet af gennemsigtig grønt glas. (Der var i alt omkring 10 flaskebunde i kassen).

Et par rundsnudede støvlebunde, bestående af bindsål og indlægssål af kork, og på hælene indlæg af træ.

En indlægssål, fornedet af læder, foroven af filt.

Der er ikke her foretaget en ensidig udvælgelse af kostbart importgods eller æstetisk set gode ting. Listen omfatter stort set det, kassen har rummet, og skulle altså give et nogenlunde korrekt billede af en nøje afgrænset families levestandard ved udgangen af 1600-tallet. At denne families levestandard ikke på nogen måde er udtryk for gennemsnittets, er en sag for sig.

Det kan måske forekomme mærkeligt, at der ofres tid og arbejde på indsamling og registrering af det affald, som mennesker langt op i historisk tid har smidt fra sig, når der dog eksisterer skriftlige kilder fra samme tid. Men det er nu ikke så urimeligt endda.

Skriftlige overleveringer, ligegyldig af hvilken art, er vist altid mangelfulde, når det gælder tingene. Selv den nøjagtigste registrering af et bo kan dog sjældent give os sagerens oprindelse, og den udelader desuden

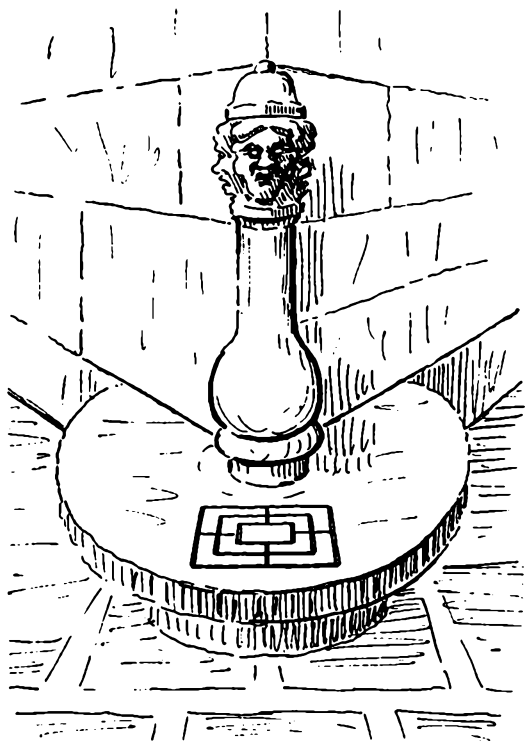


ofte som uvæsentlige en hel del småting, så den – kulturhistorisk set – bliver mere eller mindre ensidig.

Desuden er et ældre kulturniveaus begrebsverden ofte på væsentlige områder i så høj en grad anderledes end vor, at vi ikke har betingelser for at trænge til bunds i den, om den så kan forekomme os aldrig så snæver. Først stående med tidens egne, håndgribelige levn i hånden fornemmer man lidt af dens ånd og vilkår.

Fotos af udgravninger: Peter Riismøller.

Fotos af sager: Holger Clausen.



*Fig. 1. Nitavl i Stenbanken paa Raadhushjørnet*

## TAVLEBORDSLEG GENNEM TUSIND AAR

AF PETER LINDE

PAA det Façadehjørne af Københavns Raadhus, som er nærmest Lurblæser-søjlen, er et dekorativt Stensæde udarbejdet delvis i eet med Sokkelpartiets vældige Granitkvadre (Fig. 1). I selve Bænkfladen er der indhugget en retliniet, enkel Figur, et »Nitavl«, der var tænkt at skulle være til Adspredelse for ledige Folk paa lune Dage. Her skulde man kunne sidde og more sig med at spille »Nitavl« eller »Mølle«. Det var Billedhugger Anders

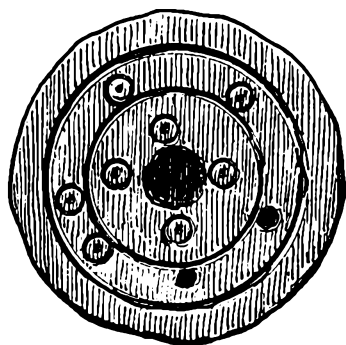
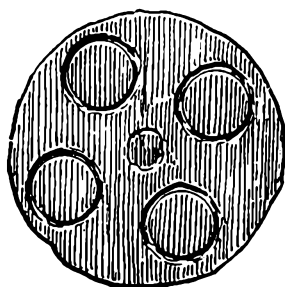
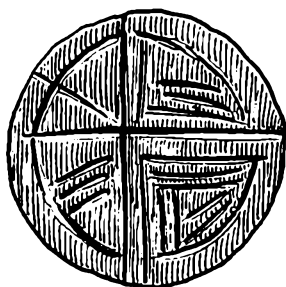


Fig. 2. Spillebrik af Hjortetak, fundet under Budolfi Plads i Aalborg

Fig. 3. Spillebrik af Træ, fra Aalborg Gammeltorv



Bundgaard, der var Mester for det fortrinlige Granitarbejde, men det var Arkitekten Martin Nyrop, der fik Ideen til det fantasifulde Arrangement.

Møllespillet har i umindelige Tider været kendt i saa at sige hele Europa. Naar Middelalderens Mennesker »legede Tavlebord«, var det som oftest »Mølle«, de spillede. I Folkevisen om Lidn Kirsten og Mogens synges der:

Hun havde ikke Hus, hun havde ikke Jord,  
Saa ganger hun sig til Tavlebord.

Den første Tavle, hun drog i Rad,  
Da vandt hun Ribe og Riberstad.

Men da hun ogsaa vandt Hedeby,  
Da vilde Kongen fra Tavlebord fly.

I vore Muscer opbevares da ogsaa Mængder af Spillebrikker, fundne i dansk Jord. De er som oftest af Horn eller Ben, og de kan være fint drejede med dybe koncentriske Riller, men de kendes ogsaa udskaaet i Elfenben

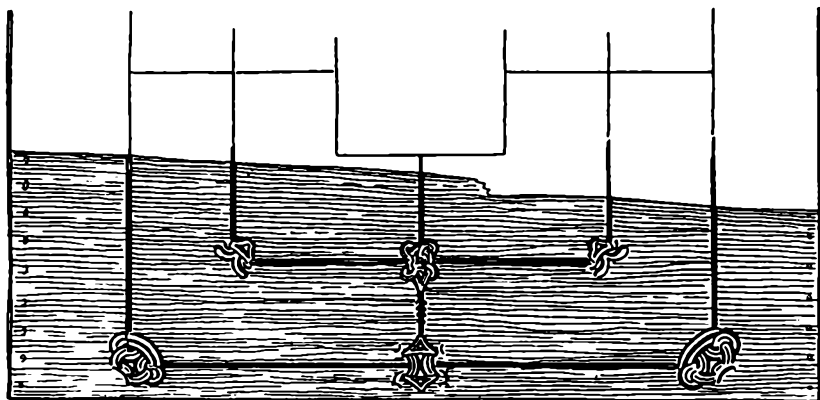
Fig. 4. Spillebrik af Hvalrostand, fundet i Vordingborg Slotsbanke



eller Hvalrostand, og i saa Tilfælde er de fra den tidlige Middelalder og repræsenterer da gerne en Haandværkskunst af den allerfineste Rang og Kvalitet (Fig. 2-4).

Ogsaa selve Tavlebordene er i ret stort Antal dukket frem. De er opdaget og iagttaget paa meget forskellige Steder, de kan nemlig have gemt sig godt siden de fjerne Dage, da de var i Brug, og de kan naturligvis være af Træ, men de kan ogsaa være af helt andet Materiale, og de behøver aldeles ikke at være forholdsvis smaa og nemt flyttelige, de kan være ind-

Fig. 5. Tavlebord fra Gokstadskibet, c. Aar 900



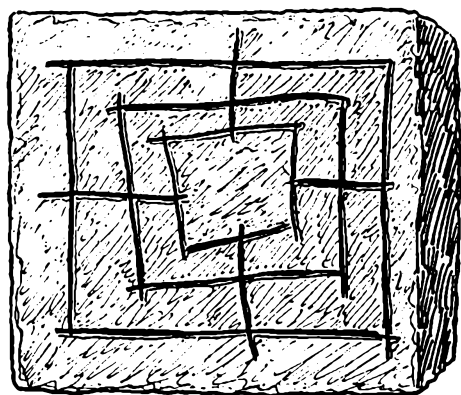


Fig. 6. Mursten med Tavlebord, fra St. Bendts Kirke i Ringsted, c. 1200

rettet og tildannet ligesom det Tavlebord, der for blot et halvt Hundrede Aar siden er indhugget i Raadhusets Stenbænk.

Et veritabelt Tavlebord, som rundt regnet var tusind Aar gammelt, allerede dengang vort Raadhus blev bygget, kom for Dagen under Udgravningen af Langskibet i Gokstad ved Sandefjord i Norge. Knapt Halvdelen af Tavlebordet er bevaret (Fig. 5). Det har ikke bare Nitavlfelternes lige Linier, men der er tilføjet smaa pyntelige Ornamenter i den ældgamle Vikingetids Stil, saa det har vel været en Herlighed til hyppig Brug ved en Høvdings Hof.

Mellem dette ærværdige Tavlebord og de mange helt moderne, de, der stundom kun er et Stykke Pap med de nødvendige Linier paatrykt, kan man indordne en hel Række Tavleborde; vi nævner de vigtigste her, i kronologisk Række:

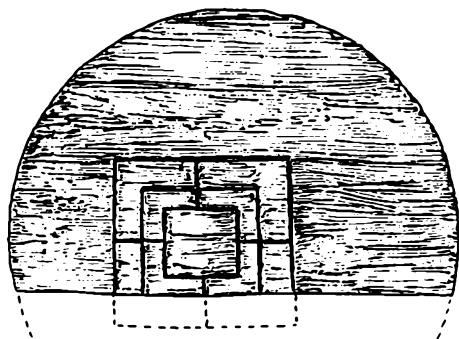


Fig. 7. Tøndebund fra Boringholm, c. 1400

Fra Tiden omkring Aar 1200 stammer en fliseformet Teglsten, som gemmes i Kirkesmuseet i Ringsteds St. Bændt (Fig. 6). Den har i sin Overflade et Nitavl, og det er tydeligt nok ridset ind, førend Stenen er kommet i Ovnen. Teglbærerne har åbenbart haft Lyst til at »lege Tavlebord«, og saa har de meget nemt og behændigt lavet sig et.

I Højerup Kirke paa Stevns Klint er der et lidet Alterskab med en Figur af den hellige Clemens. Da man for nogle Aar siden skilte Skabet ad, viste det sig, at den svære Egeklods, som understøtter Figuren, havde et Nitavl indskaaret paa den ene Flade. Der har altsaa været leget Tavlebord i Snedkerværkstedet, og det har været engang i Valdemar Atterdags Tid, midt i det 14. Aarhundrede.

I Herregaardstomten »Boringholm« i Nærheden af Horsens blev der i sin Tid opgravet en Mængde Genstande, som allesammen hører hjemme i Dronning Margrethes Dage. Her var ogsaa en Tøndebund med indskaaret Nitavl (Fig. 7). Det er vel saa Borgens Mandskab, der har trillet en tom Tønne til Side og snittet Nitavl i den og lavet sig et praktisk Tavlebord.

I Nøddebo Kirke ved Esrum Sø er der Kalkmalerier paa Hvælvene, baade Figurscener og dekorative Bladmønstre. Mellem en Række ganske enkle Stregornamenter højt tilvejs ved Prækestolshimlen dukker der ogsaa et Møllespil frem (Fig. 8). Det har jo aldrig kunnet bruges som et virkeligt Tavlebord, det maa være noget, Kunstneren har haft i Tankerne, saa hans Pensel en skønne Dag har skabt den fornøjelige Figur.

I det gamle Raadhustårn i Roskilde er der øverst oppe nogle Arrester, som maa være indrettet for et Par Hundrede Aar siden. I Vindueskarmene, som er af solidt Egetræ, er der indskaaret Nitavl, saa her har Fangerne

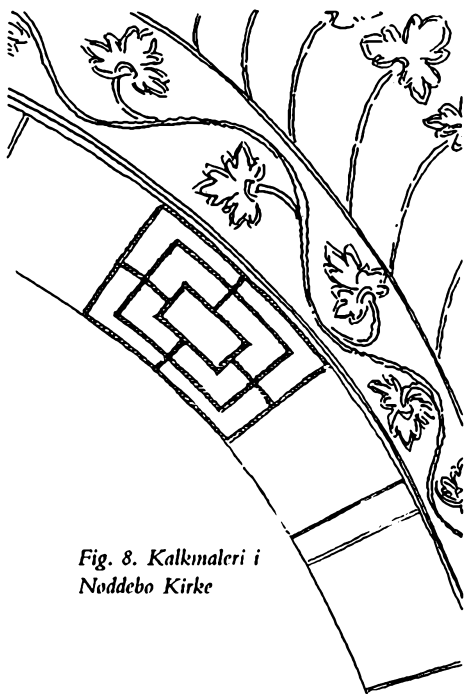


Fig. 8. Kalkmaleri i Nøddebo Kirke

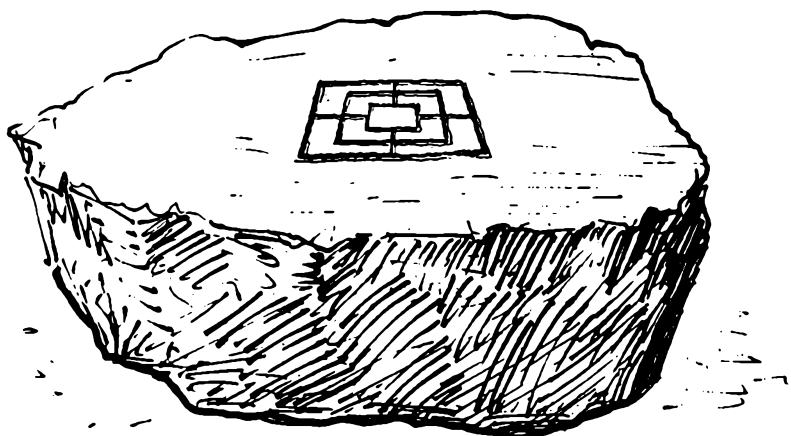


Fig. 9. Torvestenen i Ringsted

altsaa skaffet sig en Adspredelse i Kedsomheden, og det har vel saa kun været meget primitive Spillebrikker, de har benyttet.

I Slangerup er der oppe ved Alteret nogle gamle Bænke, som Skoledisciple har forsynet med et tæt Virvar af Navnebogstaver og Aarstal og Figurer og alle Slags Tegn. Ind imellem kan man opdage smaa Nitavl, som tydeligt nok er benyttet i Smug, naar en Præken blev for langtrukken. De fleste af Aarstallene i Bænkene er indskaaret mellem 1707 og 1766.

Telegraftaarnet paa Kronborg har jo Vinduesindfatninger af Sandsten, Slottets Bygningsmateriale. I flere af Karmene kunde der endnu for nogle Aar siden konstateres en Del indkradsede Nitavl. Nu er de slebet bort, eller de er blevet udfyldt med Kit. Men i længst forbigangne Dage har Slottets Vagtmandskab altsaa kunnet samle sig paa Vindeltrappen omkring Møllespil.

Paa den midterste og største af de tre vældige Torvesten i Ringsted kan der skimtes et Nitavl indhugget i Overfladen (Fig. 9). Vind og Vejr og Børnenes Leg har dog efterhaanden slidt saa meget, at man maa gøre sig en Del Umage for at faa Øje paa det. Der gaar det Sagn, at Linierne i Stenen stammer fra »Engelskmandens Tid«, Begyndelsen af det nittende Aarhundrede.

Af de gamle Tavleborde er altsaa adskillige højst mærkværdige ved deres Alder eller ved deres Materiale eller ved deres Anbringelse. Med fuld Ret tør man tænke sig, at hvert eneste Tavlebord i det mindste een Gang

har været Midtpunktet for Menneskers spændte, stirrende Opmærksomhed, og der kan jo være foregaaet forskellige højst dramatiske Scener omkring de tvende Modstandere, som nølende eller beslutsomt har skubbet til Spillebrikkerne, saa de skiftede Plads langs de indskaarne, indkradsede eller indhuggede Linier. Det tusindaarige Tavlebord fra Gokstad har været sin Ejer en særlig kær Ting, og derfor er det blevet lagt ned i hans Grav, for saa behøvede Vikingehøvdingen aldrig at kede sig deroppe i Valhal, mente man vel. Men mon ikke stundom højst alvorlige Sager, maaske Menneskeskæbner paa Liv og Død, er blevet afgjort ved blankslidte Brikkers haarde Smæld mod netop dette ældgamle Tavlebord. I Middelalderen kunde Tavlebordsspil jo dreje sig om alt, hvad der agtedes værd at vinde og kendtes tungt at tabe. Ridderens Borg, hans rede Penge og rørlige Gods, Jord og Marker, Moser og Enge, kostbare Vaaben, Heste og Hunde, Mændenes Ære og Kvindernes Dyd, kort sagt alt hvad dyrebart og kosteligt var, kunde vindes eller tabes, naar 18 Brikker blev flyttet paa 9 Felter mellem de 16 Rammestreg og 24 Hjørnepunkter.





## BILLED-FORTEGNELSE

<p>Sølvmonter fra Grav paa Udsholt Strand. (Nationalmuseet og Gilleleje Museum). Lennart Larsen fot. 8-9</p> <p>«Le Maître de Danse». Stik af J. P. Le Bas efter Maleri af Ph. Canot. . . . . 15</p> <p>Pochette i Violinform, af J. P. Linck. (Carl Claudius' musikhistoriske Samling) . . . . . 16</p> <p>Rebec. (Carl Claudius' musikhistoriske Samling). . . . . 17</p> <p>»The Ballad Singer«. Stik efter Maleri af P. v. Schlichten . . . . . 19</p> <p>Pochette fra det kgl. Kunstskammer. (Musikhistorisk Museum). Lennart Larsen fot. . . . . 21</p> <p>Stokviolin. (Carl Claudius' musikhistoriske Samling) . . . . . 23</p> <p>»Maistre a dancer«. Efter Stik fra 1687 26</p> <p>Nordsjællandsk Bonde der sælger grønne Kranse. Maleri o. 1800. (Nationalmuseet) . . . . . 29</p> <p>Kransebonde. Stik i Lahdes Klæde- dragter i København, 1806-08. . . . . 31</p> <p>Kransebonde. Maleri o. 1800. (Gauno) . . . . . 33</p> <p>Dreng, der sælger grønne Kranse. Maleri af W. Nielsen. 1865. (Nationalmuseet) . . . . . 35</p> <p>Krus af kgl. Porcellæn, Sølvlaag med Aarstallet 1803. (Aalborg historiske Museum). V. Skaade fot. . . . . 41</p> <p>Krus af kgl. Porcellæn, Sølvlaag af Mester Christen Duc, dateret 1807. (Aalborg historiske Museum). V. Skaade fot. . . . . 43</p>	<p>Sølvspiseskeer, af Mester Jens Kjeldsen Sommerfeldt. (Aalborg historiske Museum). V. Skaade fot. 44</p> <p>Stokkeknap af Sølv, af Mester Hans Busch. (Aalborg historiske Museum). V. Skaade fot. . . . . 45</p> <p>Diogenes med Lygten. Tegning af P. R. Saabye i Frederik Schwarz' Stambog. (Teatermuseet) . . . . . 49</p> <p>Tegning af J. Duc i Frederik Schwarz' Stambog. (Teatermuseet). . . . . 51</p> <p>Akvarel af Georgiana Keate 1793, i Frederik Schwarz' Stambog. (Teatermuseet) . . . . . 55</p> <p>Fotografiske Emulsioners Farvefølsomhed. . . . . 61</p> <p>Menneskeøjets og den fotografiske Emulsions Kontrastopfattelse . . . . 62</p> <p>Landskab i blød og haard fotografisk Gengivelse . . . . . 63</p> <p>Specialfotograferingens Metoder skematisk grupperet . . . . . 64</p> <p>Relieffoto af Trærunckalender. (Efter: Leica in Wissenschaft und Technik) . . . . . 65</p> <p>Portrætfoto med ultrarødfølsom og pankromatisk Film samt med Fluorescensstråling. P. Ronne-Nielsen fot. . . . . 67</p> <p>Rembrandts »Badende Kvinde« paa pankromatisk Materiale og i Fluorescensstråling. (Efter: Rawlins, Endeavour, 1948) . . . . . 69</p> <p>Semimikrooptagelse af Sestertie med Kejser Neros Portræt. (Efter: K.</p>
--	--

Lange, Photographie und Forschung, 1952) . . . . .	71	Algade i Aalborg, o. 1675. Peter Riismøller fot. . . . .	95
Kandestøberforme fra Kirkestræde i Koge. (Koge Museum). Lennart Larsen fot. . . . .	75	Keramik fra Bispegaardens Skarnkasse. (Aalborg historiske Museum). Holger Clausen fot. . . . .	97
Kirkestræde i Koge. Hugo Matthiesen fot. . . . .	77	Nitavl i Stenbænken paa Raadhushjørnet i København. Tegning af Peter Linde . . . . .	99
Stentøjskrukker. (Kalundborg Museum). Peter Michelsen fot. . . . .	81	Spillebrikker af Hjortetak og Træ fra Aalborg. (Aalborg historiske Museum). Tegning af Peter Linde	100
Stentøjskrukke. (Westfries Museum, Hoom). Peter Michelsen fot. . . . .	83	Spillebrik af Hvalrostand fra Vordingborg Slotsbanke. (Nationalmuseet). Tegning af Peter Linde.	101
Stentøjskrukke. (Rijksmuseum voor Volkskunde, Arnhem). Peter Michelsen fot. . . . .	83	Fragment af Tavlebord fra Gokstadskibet. (Universitetets Oldsaksamling, Oslo). Tegning af Peter Linde.	101
Stentøjskrukke. (Nationalmuseet), Axel Christensen fot. . . . .	85	Mursten med Tavlebord, fra St. Bendts Kirke i Ringsted. (Kirkemuseet i St. Bendts Kirke). Tegning af Peter Linde . . . . .	102
Dekorationen paa Stentøjskrukke i Nationalmuseet. Tegning af Tove Bojesen. . . . .	87	Tøndebund med Nitavl fra Boringholm. (Nationalmuseet). Tegning af Peter Linde . . . . .	102
Latrinkasse, Nytorv 18, Aalborg, o. 1600-1630. Peter Riismøller fot. . . . .	90	Kalkmaleri i Nøddebo Kirke. Tegning af Peter Linde . . . . .	103
Lerfad med Dekorationer, 1615. (Aalborg historiske Museum). Holger Clausen fot. . . . .	91	Torvestenen i Ringsted. Tegning af Peter Linde . . . . .	104
Pumpebrønd, Nytorv 1, Aalborg. Peter Riismøller fot. . . . .	92	Nitavl i Stenbænken paa Københavns Raadhus. A. Moc. fot. . . . .	105
Firkantet Glasflaske med Skrueprop af Tin. (Aalborg historiske Museum). Holger Clausen fot. . . . .	93		
Affaldskasse under Bispegaarden paa			

## REDAKTIONS-UDVALG

Museumskonsulent, dr. phil. Anders Bæksted.

Museumskonsulent, cand. mag. Poul Halkjær Kristensen.

Museumsdirektor, dr. phil. Helge Sogaard.

Under Victor Hermansens Sygdom har Anders Bæksted varetaget Redaktionen.

