



Danskernes Historie Online

Danske Slægtsforskeres Bibliotek

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>



Gorm Benzon

Gamle danske tapeter

*Kreditforeningen Danmarks
skriftserie om bygningskultur*



Gorm Benzon

Gamle danske tapeter

 **KREDITFORENINGEN
DANMARK**

Gamle danske tapeter
Copyright © Kreditforeningen Danmark
København 1986

Tekst, akvareller og tegninger: Gorm Benzon
Farveplancher og øvrige fotos: Stig Benzon
Tilrettelæggelse: Aalborg Stiftsbogtrykkeri
Bogen er sat med Times og trykt i
Aalborg Stiftsbogtrykkeri

ISBN 87-88-419-045

Indhold

| | |
|---|-----|
| Forord | 7 |
| Tapeter i den ældste tid | 9 |
| De vævede tapeters teknik | 14 |
| Lidt om de vævede tapeters historie | 30 |
| Kronborg-tapeterne | 55 |
| Tapeterne fra skånske krig | 73 |
| Tapeter på slotte og herregårde | 81 |
| Safttapeter | 95 |
| Broderede tapeter | 99 |
| Fløjl og silke | 106 |
| Voksdugtapeter | 113 |
| Gyldenlæder | 116 |
| Spåntapeter | 134 |
| Ordliste | 137 |

Forord

Papirstapeter har for det meste nærmest malingens karakter. De klistres direkte op på mur-, og vægflader og indgår som en bestanddel af disse. Det gør de vævede og broderede tapeter så lidt som tapeter af gyldenlæder, voksdug eller spånflætning. De er selvstændige led i huset og bæres oppe på træskeletter, der er sømmed sammen foran væg eller mur, hvis de da ikke hænger frit ned som en slags portierer.

Vægbeklædninger af vævede tapeter – gobeliner kalder somme dem – og af gyldenlæder er noget, der giver et rum en ganske særlig udstråling, – en atmosfære af herskabelighed og en egen tryk hygge. De isolerer fysisk, men de luner sandelig ikke mindre psykisk, og i gamle dage, hvor det notorisk ofte lå meget tungt med at få det varmt nok i stuerne, har den psykiske lunhed givetvis haft en væsentlig betydning for velbefindendet.

Jeg har på min egen krop – eller hvad man nu skal kalde det – gjort ikke uinteressante erfaringer i så henseende: Vi skulle fotografere til skriftserien på en herregård, hvis hovedbygning tildels står ubeboet om vinteren, fordi man ikke har råd til at varme den op.

Først skulle der tages nogle billeder i en vestibule, hvor der vel var møbleret og hang nogle billeder, men hvor væggene ellers fremtrådte hvidkalkede. Det tog tid at få apparat og belysningsanlæg bragt i stilling, og vi frøs, så tænderne klappede, for det var midt i januar.

Bagefter skulle der fotograferes vævede

tapeter i et rum, hvis vægge var helt beklædt med disse herligheder. Der var så lunt og godt at komme ind, syntes vi, men så kom en af os til at føle på radiatoren, den var som is. Vi blev derfor nysgerrige efter at se, hvor stor temperaturforskellen mellem tapetstuen og vestibulen egentlig var og lånte os derfor frem til et termometer. Det viste, at der var seks grader i vestibulen og fire i tapetstuen, som altså var koldere, selvom den følte varmere.

I dag er gyldenlæderet gerne sprukket og lappet, og de vævede tapeter er blegnede og møre, – en afglans af fordums tiders ødsle pragt, og dog har de bevaret denne sælsomme glød af storslåethed og rigdom.

Dette er ellers ikke en bog med digte, men en god undtagelse bør der være plads til, og digteren Emil Aarestrup forstod netop at indfange de vævede tapeters ganske specielle atmosfære, evnede at anskueliggøre noget af det, der kan foresvæve én, når man står hensunken i drømmerier foran et gammelt, falmet tapet. Digtet er længere, end vi bringer det her. Vi medtager kun det, der har direkte knytning til tapeterne:

Man har sagn om borgtapeter,
hundredårige, på hvilke,
de afblegede figurer,
sydede sting i sting af silke

fåe et sælsomt liv om natten,
stige ned og, som det gamle
herskab fordums tider, sig i
månskinkabinettet samle.

I de bløde lænestole
damerne med atlasklæbet,
blændende sig atter kaste,
munden smiler rosenlæbet.

Ridderne, som på tapetet
knap om dagen er at mærke,
læne sig på stoleryggen,
brune, skjæggede og stærke.

Gennem buevindvet glimre
de forgyldte instrumenter,
hvide skyggehænder jage
over støvede tangenter.

Klang fra de forsvundne tider,
oh vidunderligt at høre!
Gammeldags galanterier
hviskes i et yndigt øre.

Næsten kunne man misunde
dette skyggeliv, hvis ikke —
Se! Hun blegner bag sin vifte,
angst for morgenrødens blikke.

Selv den tapre ridder gyser,
smutter, som den hele vrimmel,
ind i muren, i tapetet,
dagen ser kun støv og skimmel.

Et gammelt sprog, javist, men det passer så
fortrinligt til tapeterne.

Mange privatpersoner og institutioner har
hjulpet mig med denne bog, — stille oplys-
ninger til rådighed og har tilladt fotografe-
ring af tapeter beroende hos dem. De bedes
alle modtage min hjerteligste tak. Det gælder
Hendes Majestæt Dronning Margrethe II.,
Jørgen greve Ahlefeldt-Laurvig, Eriksholm,
Claus greve Ahlefeldt-Laurvig-Bille, Ege-
skov, Axel Greve Ahlefeldt-Laurvig-Lehn,
Hvidkilde, museumsinspektør mag.art. Inge
Mejer Antonsen, Nationalmuseet, mejeriejer,
godsejer Esper Boel, Kjærstrup, nu afdøde

kunsthändler Michael Brüel, København,
godsejer Carl Henrik Castenschiold, Borre-
by, W. Møller Gertsen marquis de Caligny,
Woergaard, dr. Jutta Glüsing, Flensborg,
godsejer Birgitte Sehested Grice, Broholm,
Eiler lensbaron Holck, Holckenhavn, Ulrich
greve Holstein-Holsteinborg, Holsteinborg,
Knud Johan Ludvig lensgreve Holstein,
Lethrabort, museumsinspektør Niels Jessen,
København, slotsassistent Egil Korsholm
Jørgensen, Fredensborg, Christina friherre-
inde v. Leithner, Torup, Anna Elisabeth
lensgrevinde Schaffalitzky de Muckadell,
Arreskov, slotsforvalter kammerherre E.A.
Nielsen, Christiansborg, godsejer Else Maria
Petersen, Nakkebølle, kontorchef i hofmar-
skallatet Jørgen Porsdal, Karin lensbarones-
se Rosenkrantz, Rosenholm, Stiftsforvalter,
skovrider Vilhelm Peter greve Schulin,
Aastrup, Dr. Ulrich Schulte-Wülwer, Flens-
borg, godsejer Carl-Erik Knut Stjernswärd,
Sövdeborg, Carl greve Trolle-Bonde, Trolle-
holm, museumsdirektør mag. art. Vibeke
Woldbye, Kronborg, Der Landesmuseums-
direktor des Landes Schleswig-Holstein dr.
Gerhard Wietek, Slesvig, dr. Paul Zubek,
Slesvig.

De Danske Kongers Kronologiske Sam-
ling, Rosenborg, Christiansborg slot, Djurs-
lands Museum, Grenaa, Jyllands Herre-
gårdsmuseum, Gammel Estrup, Kronborg
Slot, Købstadsmuseet Den gamle By, Aar-
hus, Maribo Domkirke, Nationalmuseets 2.
og 3. afdeling, Roskilde Kloster, Schleswig-
Holsteinische Landesmuseum, Gottorp,
Städtisches Museum, Flensborg, Vemme-
tofte Adelige Jomfrukloster og Aastrup
Kloster.

En særlig tak til Kreditforeningen Dan-
mark, dens direktør, cand. polit. Erik Haun-
strup Clemmensen, uden hvis velvilje det
ikke havde været muligt at udgive denne
bog, samt informationschef Egon Kolbo.

Gorm Benzon

Tapeter i den ældste tid

Tapet betyder ganske enkelt tæppe, og i gammel tid talte man om både bordtapeter, sengetapeter og vægtapeter. Forskellen mellem de nævnte typer har sagtens ikke været særlig stor. Undertiden måtte nemlig såvel bord- som sengetapeter også op at hænge på væggene, når der var fest.

Ved gilder var det almindeligt, at væggene droges eller tjældedes med tekstiler, og såvel vævede som broderede stykker kom i betragtning. Det væsentligste var, at man fik dækket de kolde og triste væglader, ikke mindst hvor de hævede sig op over et panel. Som regel udnævntes der en særlig ansvarsbevidst dame, som tillige var i besiddelse af god smag, til at varetage gildesrummets udsmykning. Hun kaldtes en dragefrue, fordi hun sørgede for, at væggene blev dragede. Det var langtfra altid, husets egen beholdning af tapeter slog til, og så måtte man låne sig frem hos venner og naboer, der havde noget på kistebunden.

Det var ikke alene ved glædesfester, man tjældede væggene, det skete også ved dødsfald, hvor det naturligvis var tæpper af en noget anden art, der brugtes. Man husker fra danmarkshistorien beretningen om Gorm den Gamle, som havde svoret, at den, der bragte ham underretning om, at hans søn, Knud Dana-ast, der var viking i England, var faldet, ville blive dræbt på stedet.

Til alt held for sendebudet, der kom med den sørgelige tidende, traf han først dronningen, Thyra Danebod. End ikke hun turde overbringe kong Gorm budskabet, men hun fandt på en list og drog salen i kongsgården med lutter sorte tæpper, ligesom hun selv klædte sig i sorg. Da kongen så det, udbrød

han: — »Så er min søn, Knud, død«, hvortil dronning Thyra svarede: — »Det sagde I, herre konge, og ikke jeg!«

Det har iøvrigt været forskelligt, hvilken farve, der brugtes ved sorg. Nogle steder holdt man sig til den sorte, andre steder brugtes hvidt, måske mest fordi det var ganske praktisk. Man havde altid lagener og andre hvide stykker, der kunne hænges på væggene, og tendensen synes at have været, at højerestanden, der havde råd til at ligge inde med tekstiler alene til dette triste brug, tjældede med sort, medens bønder og borgere holdt sig til hvidt. — Skikken med at tjælde ligstuen har — især på landet — holdt sig til op i vort eget århundrede.

Ikke blot i huse af træ og sten har det været brugt at drage med tæpper: Når nomadestammer i Afrika og Asien opslår deres telte, kan der være ophængt vævede, knyttede eller broderede tekstiler. Ikke mindst de mønstervævede tæpper, de såkaldte kehlims, er meget anvendt til ophængning i telte, de egner sig bedst til formålet dér, fordi de er både lettere og mere smidige end knyttede tæpper. Disse kommer oftere i brug i rigtige tæpper, hvor de pryder væggene.

Mange af de orientalske tæpper, som vi i Amerika og Europa med god samvittighed lægger på gulvet og tramper under fode, er i virkeligheden vægtæpper. Det er kunsthåndværk, som det måske har taget år at frembringe, og i mange tilfælde er det religiøse symboler, der pryder disse tæpper. Intet under derfor, at man i tæppernes hjemlande anser os andre for at være nogle rædselsfulde barbarer.

Når europæiske fyrster og standspersoner



Ægte tæpper, som vi i dag lægger på gulvene, brugtes i renæssancen og tidligere nok så ofte til at lægge på borde. Kronborg.

i gamle dage drog i feltet, medbragte de også gerne en samling tæpper ved hjælp af hvilke deres telt i hast kunne omdannes til et luxuriøst rum, hvor det var behageligt at opholde sig, og hvor man på standsmæssig måde kunne modtage udsendinge fra både forbundsfæller og fjender.

Ved oprud blev tæpperne taget ned, rullet sammen og stoppet i poser af tæt lærred eller i læderhylstre, hvor der var drysset godt med malurt, lavendel og andre stærke og duftende sager, som man havde erfaring for, at møl og klannere ikke satte pris på.

Faktisk var forholdene ikke stort anderledes i de faste huse. Her hang der også kun tekstiler på væggene, når herskabet var til stede, eller når der var gilde. End ikke vore kongelige slotte havde faste beholdninger af

vævede vægbeklædninger, og f.eks. i Chr. IV's breve til lensmænd og hoffolk støder vi ofte på givne ordrer om, at nu skal tapeterne tages ned på det ene slot og bringes til et andet, hvor kongen med det første agter at indfinde sig.

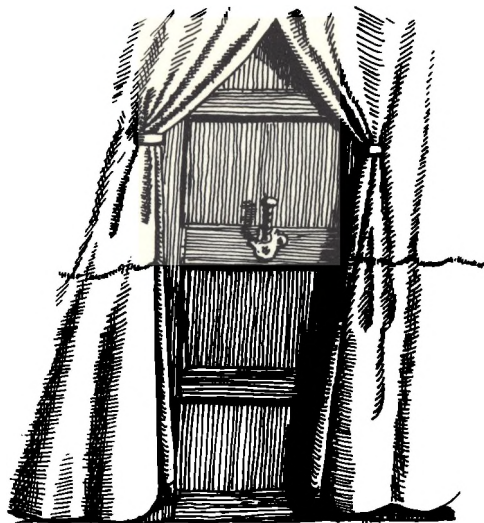
Man elskede de vævede vægtæpper som, når vævningen var smukt udført og motivet vel komponeret, i høj grad medvirkede til at gøre rummet både hyggeligt og stateligt.

Tapeterne blev ikke oprindeligt spændt op på en træramme på væggen, sådan som det senere blev almindeligt: De hængtes op for oven på væggen, og når der var tale om træhuse med vandret stillet tømmer, f.eks. blok-huse og bulhuse, kunne man simpelthen stikke overkanten af et tæppe ind i sprækken mellem to planker eller tømmerstokke og

sætte den i spænd med nogle trækiler. Hvis der arbejdedes forsigtigt, tog tæppet ingen skade deraf.

Ellers var det almindeligt, at vægtæpperne hængtes op i syede trenser eller i påsyede maller af metal. Og tæpperne havde ingen skade af ofte at blive hængt op for snart derpå atter at blive taget ned. De nåede sjældent at blive møre, skimlede og mølædte, fordi de så ofte var i bevægelse, ligesom de beholdt deres friske farver. Langt værre gik det, da man i barokken begyndte at lade dem hænge fremme konstant.

Det er ikke ret mange steder, man endnu kan se oprindelige ophængninger af tapeter, men i nogle rum på det bemærkelsesværdige engelske Hardwick Hall, er ophængningen uændret siden husets opførelse i 1580-erne, og man har dels for at skåne tapeterne for murfugt dels for at få en god, lunende virkning, hængt dem et ganske pænt stykke

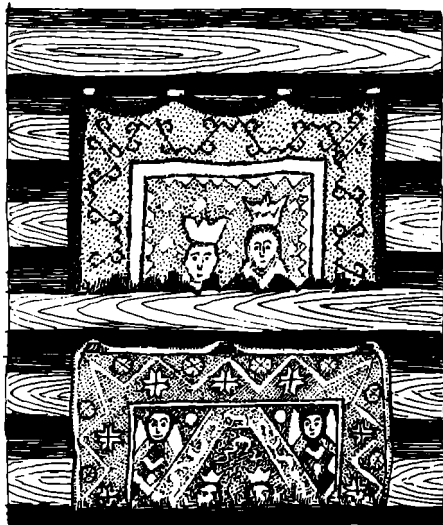


Dørudskæring i vævet tapet, sådan som man bl.a. kan se det på Hardwick Hall. Det er simpelthen slidset op, og det kan holdes åbent ved at blive ført ind over en metalhage på hver side af døren.

foran væggen. Der blev således et hulrum med nogenlunde stillestående luft, og det isolerede næsten så godt som en hulmur. — Sådanne ophængninger synes at have været almindelige i den tids hjem.

Man burde dog ikke være blind for de farer, der var forbundet med et arrangement af den art. Der kendes nemlig eksempler på, at modstandere af beboerne i et hus har sneget sig ind mellem tapeter og vægge, hvorfra de uset har kunnet høre samtaler, der bestemt ikke var beregnet for deres øren. Ligeledes har snigmordere undertiden skjult sig sådanne steder og dér afventet et belejligt øjeblik til at bringe deres skændige handling til udførelse.

Knapt så galt, men dog ejheller just behageligt var det, at gæsterne ved gode gilder, hvor der serveredes rigeligt af vådt og tørt, havde det med at søge ind bag det hængende tapet, hvor de i dølgsmål forrettede deres nødtørft. Den slags havde hverken vægge,



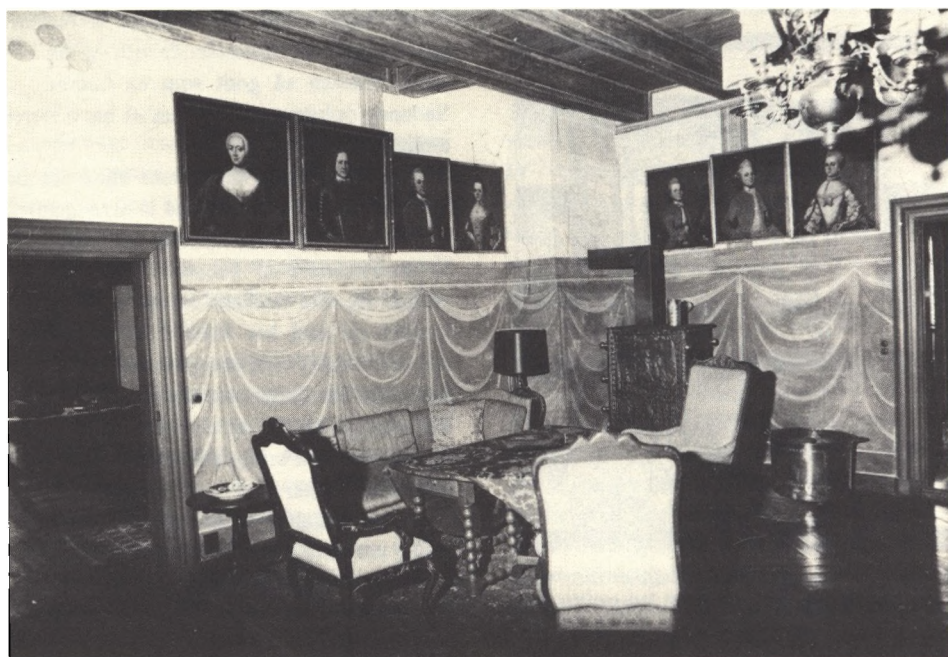
Tapeter kunne fastplækkes på forskellig måde. For oven er træpløkkerne slået ind mellem tæpets kant og væggenes bjælker, så tæppet klemmes fast. For neden er pløkkerne slået igennem tæpets overdel, så det hænger på dem.

gulve eller tapeter godt af, og det fik en ubehagelig atmosfære til at brede sig i rummet.

Hvis der ved en sådan løs ophængning skulle blive plads til, at man kunne komme ind og ud, måtte der simpelthen ud for dørene laves slidser i tapetet, så det kunne slås til side, og det fik på stedet nærmest karakter som en portiere. Det ses bl.a. på Hardwich Hall. Man skar trøstigt gennem borter, motiver og det hele, dér, hvor åbninger skulle bruges, for pietet havde man ikke megen af. Slidserne blev så sømmede i kanten og for oven, så man ikke risikerede, at det hele begyndte at falde fra hinanden.

Hvad Elizabeth, countess of Schrewsbury imidlertid tillod sig med henblik på tapeter, kunne ikke ret mange andre tillade sig, og her kom tapeterne som nævnt ned, når ikke særlige anledninger krævede deres tilstedeværelse på væggene.

Alligevel syntes mange, at det var så kønt med disse tapeter på væggene, at de lod lave en erstatning for dem, hvilket klaredes på den måde, at en maler med kalkfarver eftermalede draperier. Datidens mennesker har givetvis været svært fornøjede med pragten, men det var sandt at sige ikke tilfældet med senere slægter, som lod draperidekorationerne male over. Det er først i nyere tid, man har indset deres kunstneriske værdi og afdækket dem. De er fundet flere steder, bl.a. i havestuen på Broholm, som i midten af 20-erne restaureredes af arkitekt Mogens Clemmensen for stamhusbesidder Jørgen Sehested. Der er tale om halvhøje røde »draperier« med lysere schatteringer og »ophængt« i malede ringe i passende baner, og den vældige riddersal på Holckenhavn opviser ligeledes en sådan kalkmalet pryde. En nogenlunde tilsvarende udsmykning kan ses



Stue på Broholm, hvor der blandt andre kalkmalede dekorationer er fremdraget et rødt draperimaleri.

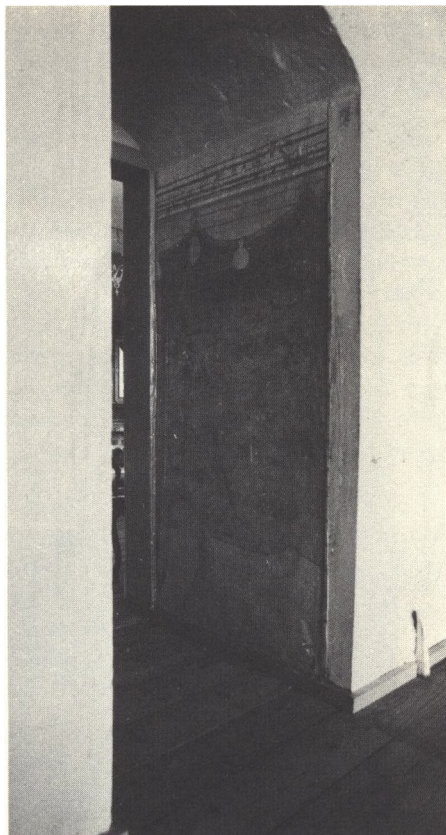
i det såkaldte blåkammer i Den gamle By's borgmestergård, hvor farven dog, som navnet antyder, er blå. Ligeledes på Gammel Estrup er der draperimalerier og endda af meget høj kvalitet. De blev i 1967 fundet i et tårnværelse og er nu afdækkede. De går fra loft til gulv og er med lambrequins for oven. Derunder kommer omvundne pilastre, mellem hvilke draperierne hænger med en kappe øverst, hvorfra der neddingler kvaster.

De »omvundne« pilastre viser, at man også har iklædt stolper og andre bærende konstruktioner, når huset pyntedes til fest, og særlige søjletapeter har været brugt flere steder i verden, man træffer dem stadig i f.eks. Tibet og Kina. Der er her tale om håndknyttede tæppestykker, som netop passer til at blive vundet om et søjleskaft eller en pille. Der er også en vis grund til at tro, at de kanneleringer, som optræder på skaftet af mange søjletyper, i virkeligheden er en stiliseret fremstilling af ophængte draperier.

Man kunne således lade maleren »tjælde« rummene med fremstillinger af tapeter, og normalt var det ganske enkelt gjort, men det hændte da også, at man vovede sig igang med at udføre en malet kopi af et fornemt vævet tapet, som det f.eks. ses i ejendommen Slotsgade 20 i Haderslev, hvor flere panelpartier fra omkring 1650 er bemalet som var det de fornemste tapeter, man havde for sig. (Se »Gamle vægbeklædninger i Danmark« s. 58 og 71).

Ikke mange af den slags glansnumre kan vi nu om stunder glæde os over herhjemme, men på Gammel Estrup er der dog også et ganske morsomt eksempel på denne kunst- art:

I slutningen af 1600-årene, hvor slægten Skeel's rigdom og indflydelse var på sit højeste og besiddelserne utroligt store, lod man



Renæssance kalkmaleri af draperi på Egeskov. Fragmentet er afdækket, men ikke opmalet.

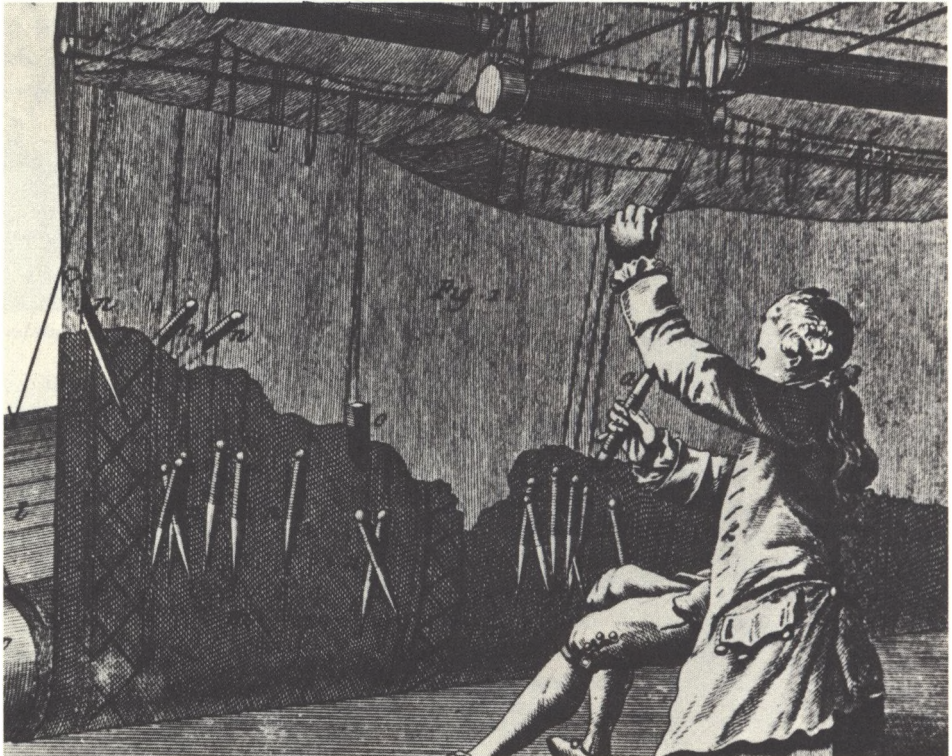
samtlig hovedgårde forevige på vævede tapeter, som ophængtes på hovedsædet, Gammel Estrup, i riddersalen (se s. 79f.). I 1721 kom imidlertid gårdene Karmark og Skjern til, og dem syntes man dog også, at man for god ordens skyld burde have med. Det må imidlertid have ligget tungt med at finde en, der kunne påtage sig at væve nye tapeter, så i stedet blev motiverne malet på væggen med bordure og det hele, så de nøje kom til at svare til tapeterne.

De vævede tapeters teknik

Det vil være formålstjenligt, at vi her gør os fortrolige med de teknikker, som man har gjort brug af ved fremstilling af vævede vægtæpper:

Et stykke vævet stof består dels af kæde-tråde, som også kaldes trend, rendegarn eller varp dels af skudtråde også kaldet islæt eller verft. Kæde-trådene slås først op på væven, og ind mellem dem sendes så skudtrådene.

Der skelnes mellem almindelig vævning og billedvævning. Ved den almindelige vævning sender man en skytte eller skyttel gennem hele systemet af kæde-tråde, medens man ved billedvævning bruger en spole eller nål trådet med skudgarn af en bestemt farve og kun sender den så langt ind mellem kæde-trådene, som dette farvede parti i motivet skal gå. Derefter vender man om, fører spo-



Billedvævning efter 1700-tals illustration. Man ser spolerne med de forskellige farver garn hængt ned, og tæppet vokser uregelmæssigt i højden, hvor en almindelig vævning ville være lige høj over det hele, fordi skudtrådene sendes hele vejen igennem, hvad de ikke gør ved billedvævning.



Billedvævning kaldes i Norden ofte Flamskvævning. Her ses et udsnit af et flandersk tapet fra omkring midten af 1500-årene med en sødt slumrende løve. Kronborg.

len tilbage igen og fortsætter således frem og tilbage, indtil man har nået den højde, som farvefeltet skal have. For at skudtrådene kan få binding til kædetrådene, stikker man skiftevis under og over kædetrådene, – ganske som når man stopper strømper. Billedvævning er nærmest en blanding af rigtig vævning og broderi eller fletarbejde.

Det lader sig ikke gøre med de gennemgående skudtråde i almindelig vævning at væve f.eks. figurer ind i et tæppe, men man kan udmærket lave forskellige mønstre, f.eks. striber og terner. Hvis således kæde-tråde af forskellig farve ordnes efter et bestemt system, og man gør tilsvarende med skudtrådene, kan der opnås et mønster, sådan som det bl.a. kendes fra de skotske klanners traditionelle kilt og plaïdmønstre – de såkaldte tartans.

Det er dog ingenlunde mønstre, der alene har været forbeholdt skotter. Herhjemme

har vi også kendt dem, f.eks. i keltisk jernalder, fra hvilken der blev fundet en kvinde-dragt med vævet, ternet skørt i Huldremose på Djursland.

Usandsynligt er det ikke, at man herhjemme har tjældet vægge med ternet klæde, sådan som det også har været tilfældet i Skotland. Men ellers var det naturligvis mest spændende med vævninger, der viser motiver. I Norden kalder vi, som også nævnt s. 51 ofte billedvævninger for flamskvævning, fordi det siges, at den form for væveteknik kom hertil fra Flandern. Man vil endog vide, at det var en borgmesterkone fra Malmø, Alhed Koch, der i tiden omkring reformationen bragte flamskvævningen til Danmark, som Skåne jo i de dage var en del af. Man kalder også undertiden billedvævningen for gobelinvævning, og i Orienten kendes den som kehlimvævning.

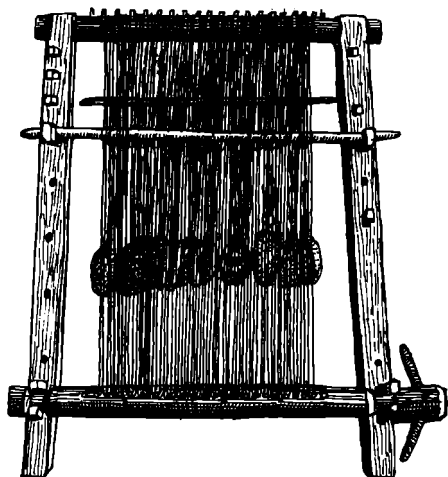
Der skelnes mellem haute-lisse og basse-

lisse vævning, og alle tapeter fra oldtiden og middelalderen er udført i haute-lisse, hvilket vil sige, at man har benyttet sig af opretstående vævestol, — i regelen ikke synderlig bred.

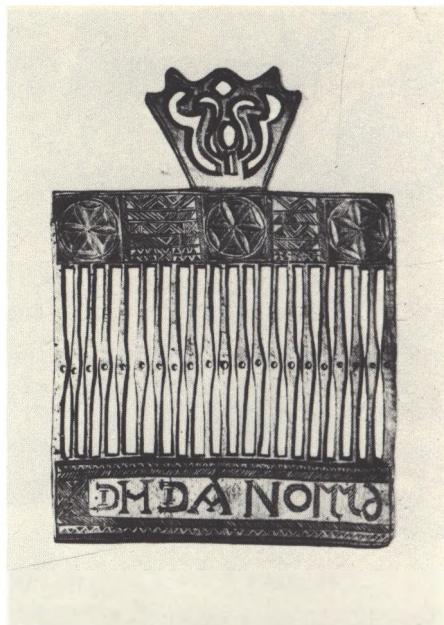
Da mange professionelle vævere var omrejsende folk, som drog fra egn til egn og for en tid slog sig ned, hvor der var vævearbejde at udføre, måtte vævestolen naturligvis være så simpel, som mulig, let at skille og samle og ikke for tung at transportere.

I den tidligste, og enkleste udgave har en haute-lisse vævestol blot to vanger — side-stolper — der holdes på plads af et stykke tværgående træ. Foroven er der en rundet træstok, som imidlertid ikke kan drejes rundt. Den kaldes bommen.

Om denne bom bandt man kæde-trådene. Den kunne have nogle hakker, som sad med jævne mellemrum, og som trådene førtes ned i, så de blev på plads under arbejdet. For at få kæde-trådene stramme, bandt man stene i dem foruden. Én tråd kunne imidlertid ikke



Primitiv opretstående vævestol med to bomme. Norge. Bemærk stenbelastningen bag kæde-trådene.



Båndvæven illustrerer udmærket princippet i den almindelige væv: Halvdelen af kæde-trådene går igennem vævespjældets spalter, resten går gennem hullerne. Når vævespjældet løftes op eller skydes ned, følger de tråde, som går gennem hullerne, med, medens de i spalterne bliver stående. Når man så skiftevis løfter op, sender en skudtråd igennem, og skyder ned og sender skud-tråden tilbage, dannes vævet. Fynsk vævespjæld fra 1776.

bære en sten, så et antal tråde bandtes forinden sammen i en dusk.

Vævningen kunne nu begynde, men det er klart, at det var en meget vanskelig opgave at holde en helt jævn bredde på et tæppe, hvis kæde-tråde kun sad fast om en bom i den ene ende. Det betød derfor en væsentlig forbedring, da man fandt ud af også at anbringe en bom foruden. Man bandt så trådene fast dér, førte dem op om den øvre bom og satte belastningen af stene på foroven. Endnu manglede det, at den ene bom gjordes drejelig, så kæde-trådede kunne spændes på den måde, men også dertil nåede man.

Ved almindelig vævning har man en kam midt på væven, hvor kædetrådene går igennem. Kammen har lameller ikke ulig tænderne på en redekam, men der er lukket af både foroven og forneden, så kædetrådene, der lægges i spalterne, ikke glider ud. I midten af hver lamel er der et hul til en kædetråd, og kædetrådene arrangeres nu således, at halvdelen af dem går gennem kammens spalter, medens den anden halvdel går gennem hullerne. Når man trækker op i kammen, følger de tråde, der er ført gennem hullerne, med op, medens de, der er trukket gennem spalterne bliver stående. Ved nu skiftevis at trække kammen op over de ubevægelige tråde og skubbe den ned under dem, og hver gang sende skytten med skudtråd igennem den derved opståede åbning, byggede man vævet op. Man kunne så ved at banke skudtrådene mere eller mindre fast mod hinanden med et andet kam-lignende redskab, hvis tænder gik ind mellem kædetrådene, opnå et tættere eller løsere væv.

Basse-lisse væves på en horizontal væv. Det er på mange måder lettere at arbejde med, så det går raskere fra hånden. I 16.- og 1700-årene var basse-lisse væven mange steder det foretrukne redskab, og f.eks. store og brede tapeter kunne med fordel væves basse-lisse. Det skete således med de store tapeter fra Chr. V's skånske krig.

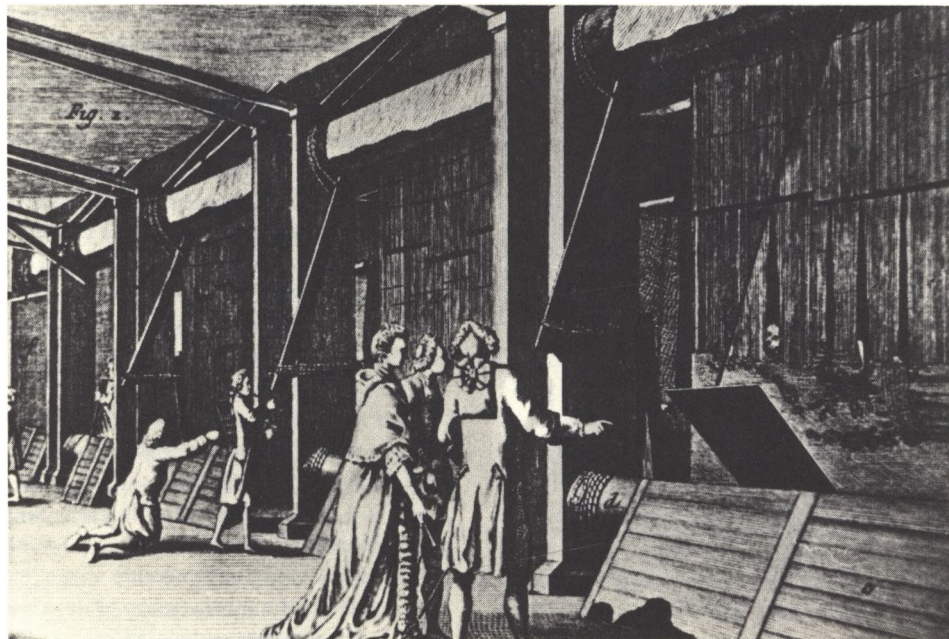
I haute-lisse går kædetrådene vertikalt i vævet, i basse-lisse går de horisontalt. Hvis vævningen imidlertid er godt og tæt udført, kan det være vanskeligt at skelne mellem de to typer, når man har stoffet foran sig.

Man kunne i og for sig udmærket væve lave og meget brede tapeter på en haute-lisse væv. De kunne, når der arbejdedes med fast bom, blive mindst så brede, som væven var høj, og da man fik drejelig bom, hvorpå vævet kunne vindes op, var bredde-mulighederne så at sige ubegrænsede. Man måtte da blot dreje motivet en halv omgang og så at sige væve motiverne fra siden.

Meget brede og ikke ret høje tapeter var



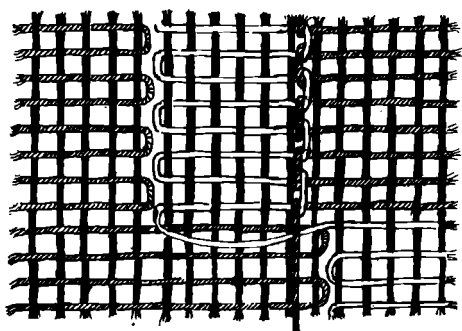
Horizontal vævestol med kam hvorigennem kædetrådene går. Efter gammelt træsnit.



I les Gobelins i Paris vævedes der mange store tapeter. Vævene var opstillet på rad og række, som dette udsnit af et kobberstik fra det 18. århundrede viser.

netop sagen i mange af middelalderens og renæssancens huse, fordi der gerne forneden i stuerne var et panel, som gik op i en vis

højde. Over det var et stykke bar mur, som det ikke var synderligt spændende at se på, og til det passede en lang vævet frise ganske udmærket.



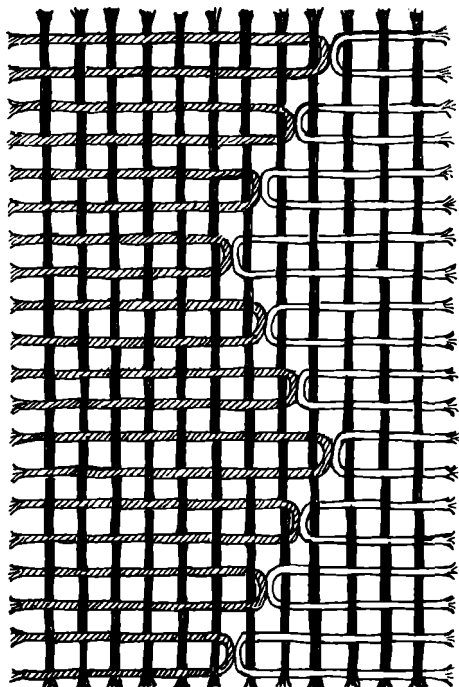
Skematisk tegning af vævning med to slags samlinger. Til venstre er skudtrådene ikke snoet sammen, og der fremkommer følgelig spalter i vævet, som det bl.a. ses i kehlms. Til højre er skudtrådene snoet sammen, hvilket giver et spaltefrit, stærkere væv.

Når man billedvævede, og de forskellige farver garn blev holdt inden for hver sit felt, opstod der, hvor to farveområder stødte sammen, en spalte, som følger kædetrådene i vævningen. Når det drejede sig om en kortere spalte, så man gerne bort fra den, og f.eks. på orientalske kehlms er der ofte meget tydelige spalter i vævet. Blev spalten imidlertid for lang, var den ikke just prydelig at se på, fordi den havde tendens til at åbne sig, når tapetet blev hængt op, og på haute-lisse vævninger, hvor motivet under vævningen var drejet en halv omgang, kom spalterne til at sidde vandret i tapetet, og så skulle de ikke være ret brede, førend de begyndte at gabe.

Derfor valgte man undertiden en noget sendrægtig teknik under vævningen. Den går ud på, at hvor to farveområder støder sammen, slyngede man de to skudtråde af forskellig farve sammen. Det er ikke noget, der er gået ud over skarpheden i tapeternes farvetegning, og det har gjort dem både stærkere og smukkere. Det lod sig dog også gøre at sy spalterne sammen på tapetets vrangside, når det var taget af vævestolen.

En udmærket måde at undgå lange spalter i tapetet på, var at betjene sig af den såkaldte hakketeknik. Den var ikke anvendelig i alle tilfælde, men når der skulle blødes lidt op, hvor to farver møder hinanden, f.eks. hvis en glidende overgang mellem lys og skygge var ønsket, kom hakketeknikken udmærket til sin ret. Man lod simpelthen ensartede spidser fra det ene farveområde skyde sig ind i det andet. Ses tapetet lidt på afstand – blot nogle få meter – glider disse egale spidser sammen for øjnene som et parti af mellemfarve.

Ved at arbejde med ret tynde skudtråde



Hakketeknik, hvor ensartede spidser af den ene farve skyder ind i den anden farves område.



Hachures, som vi ser på dette foto, er i princippet hakketeknik, men »hakkerne« er meget uregelmæssige. Rosenborgs Konserveringsanstalt.

og banke dem fast under vævningen, kunne man få kædestrådene helt skjult, og man kunne da lige så godt arbejde med en ufarvet kæde af noget grovere garn. Hvis der imidlertid sjukskedes lidt, så skudstrådene ikke kom til at sidde så tæt, som tilsigtet, skinne kædestrådene hist og her igennem som nister i vævet. Det kaldes *les poux*.

Når væveren var færdig med et felt af bestemt farve og skulle videre til et andet, lod han simpelthen garnspolen hænge og tog fat med en ny. Når den første farve så skulle bruges igen, blev spolen ført op til stedet – som oftest uden at garnet blev brudt – og man fik så på vrangen et utal af krydsende tråde af forskellig længde. Senere kom nogle vævere ind på at rive trådene over, så der kun hang løse ender. Det var fordi partier i vævet let blev trukket skæve, hvis tråden ved et uheld sad fast på et eller andet under ophængningen af tapetet.

Hvad angår materialerne, så er hovedparten af de helt gamle tapeter med både kæde og skud af uld, og medens kædestrådene ofte er tvundet sammen af tre enkelttråde, er der sjældent over to i skuddet. Man har dog også tidligt brugt hørtråd til kæden. Det er f.eks. tilfældet i Halberstadt-tapetet med scener fra patriarken Abrahams historie. – Det er vævet engang mellem 1160 og 1190, – altså medens Valdemar den Store regerede i Danmark.

Faktisk har ulden vist sig at være alle andre materialer overlegen, når talen er om vævede eller knyttede tæpper. Den holder nemlig farverne bedst, ligesom de står smukkeste netop i uld. Det var imidlertid bestemt ikke ligegyldigt, hvilken kvalitet uld, der brugtes: Man regnede ulden fra får i England, Frankrig og Spanien for den bedst egnede, vel at mærke hvis den hidrørte fra unge dyr. Dansk, norsk og svensk uld havde intet synderligt godt lov på sig, og til alle finere tæpper indkøbtes der uld af den fineste

kvalitet. Kun til de mere folkelige frembringelser betjente man sig af det lokale produkt.

Hør kan forekomme i skuddet, fortrinsvis hvor nogle detaljer skulle fremtræde rent hvide og meget eksakte. Hør er således undertiden brugt til fremstilling af skrift.

Silke har man sommetider brugt til skudtråde et helt tapet igennem. Det var et grumme kostbart materiale, som så sandelig kun en minoritet havde råd til at lade væve tapeter af. Skal man imidlertid betragte sagen nøgternt, var silke ulden betydeligt underlegen til formålet, ligesom den er det til knytningen af ægte tæpper. Det meget glatte og glinsende materiale får en hel del af det indfaldende lys til at »prelle af«, så farverne ikke kan åbne sig og gløde op som i uld. De kommer let til at fremtræde sterile, lukkede og kølige i silke.

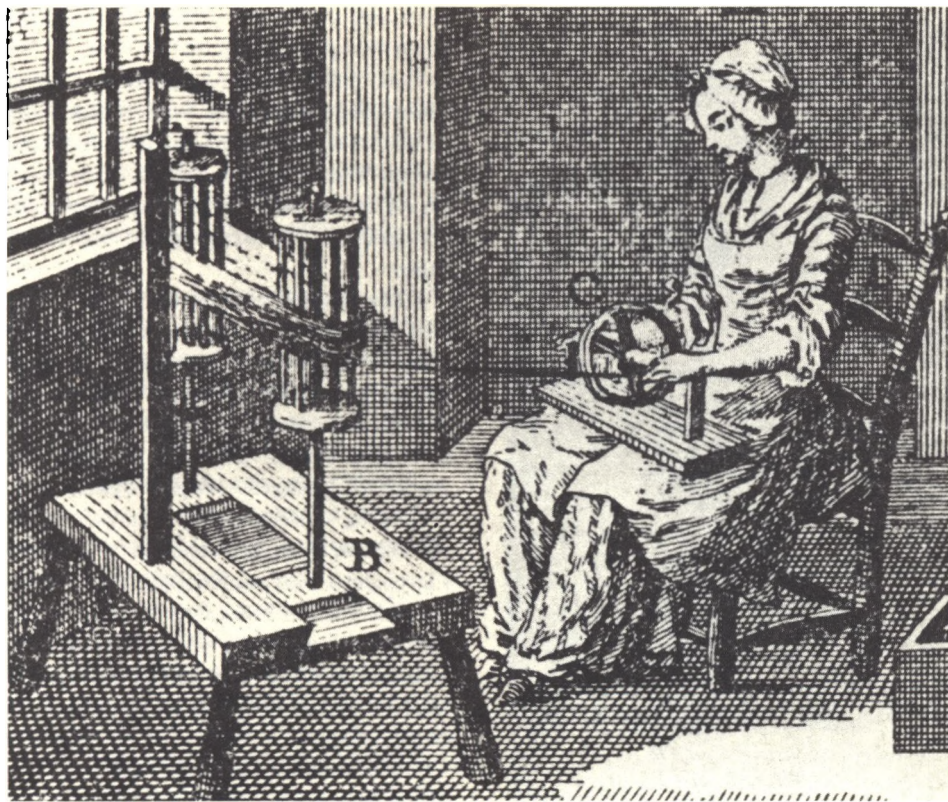
Derimod fandt mange, at en kombination var fortrinlig: En høj, klar himmel må gerne fremtræde med en vis glans og kølighed, så til den gjorde silke udmærket fyldest, hvilket tillige kunne være tilfældet med dragtdetaljer.

Man hentede gerne silken i Italien, – siden tillige i Frankrig. Som oftest har den vist mindre bestandighed end ulden, og på mange gamle tapeter er de partier, der er vævede i uld, særdeles velbevarede, medens de af silke er helt eller delvis smuldrede.

Skulle det være særlig fint, var det også til at indvæve guld-, og sølvtråde i et tapet. Sådanne tråde hører vi allerede om i middelalderen, hvor vi bl.a. i folkevisen om Åge og Else træffer linjerne: »Der sidder tre møer i bure, de to spinder guld. Den tredje græder for fæstemand sin under sorten muld«.

Det er en meget sørgelig vise, som vi ikke hér vil fordybe os nærmere i. Derimod interesserer guldtrådene os.

Mange forestiller sig, at det var ganske tynde, massive metaltråde, der var tale om, hvilket imidlertid ingenlunde er tilfældet: Det



Ung dame som spinder guld. Kobberstik fra 1700-tals værk.

drejer sig om ganske tynde, ret smalle guld-lameller, der er vundet op om en tråd af silke – en såkaldt sjæl.

I middelalderen hørte det med til adelige kvinders uddannelse, at de havde lært at spinde guld. Det var et ret krævende arbejde, og der hengik megen tid dermed i fruerstuerne på borg og slot. I renæssancen synes man imidlertid stort set at være ophørt med denne virksomhed, og nu var hovedparten af den anvendte guldtråd importeret. Der tales bl.a. om kyprisk guld og kölnerguld, men det er blot navne på bestemte typer guldtråd og fortæller som regel intet om, hvor de er forarbejdede.

Inseguld var nok det bedste, og rent guld var det ikke: Lamellen bestod af tyndt udvalset sølv, der var forgyldt på den ene side. Hvis denne forgyldning var rimeligt svær, kunne den holde længe. Ofte var der imidlertid sparet for meget på de dyre sager, og så varede det ikke længe, førend sølvet tittede igennem.

Der var dog visse kendetegn på, hvornår man stod over for virkelig godt inseguld, og hvornår det var knapt så fint: Den prima vare havde for det meste rød sjæl, den ringere gul.

Kyprisk guld var ikke så ædelt. Her var lamellen en udvalset kobbertråd, der var for-



Kaukasisk nomadetæppe med få farver og ikke særlig tæt knytning, hvilket giver mønstrene kantede former. Michael Brüel.

gyldt, og da forgyldningen ikke altid var lige perfekt, risikerede man, at tråden irrede. På kölnerguld var der først viklet en ganske tynd skindhinde om sjælen, og derefter var den forgyldte lamel viklet om. Denne tråd burde kun bruges, hvor man var helt sikker på, at tapetet kom til at hænge ganske tørt, for den tålte ikke fugt.

Sølvtråd kom også ofte i betragtning, og når der f.eks. skulle væves heraldik, smykker, våben, rustninger etc., kunne såvel sølv-, som guldtråde komme i anvendelse for at give en naturtro virkning. Sølvet viste der sig dog næsten altid siden vanskeligheder med. I modsætning til guld anløber det nemlig og bliver tilsidst kulsort, hvilket har gjort nogle

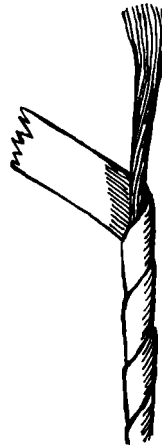
oprindelig skinnende og lyse partier i gamle tapeter ret glædesløse at se til.

Indtil 1700-årenes begyndelse var det at spinde guld udelukkende håndarbejde. Først på den tid opfandt man i Frankrig en maskine, der kunne lægge lameller omkring sjælen, og endnu ved slutningen af århundredet var håndspinding øjensynligt det mest almindelige.

I begyndelsen var det udvalg af farver, som man havde til rådighed, beskedent. Omkring 1400 blev det sjældent til mere end 24 forskellige kulører. Det var alt sammen naturfarver, som i hovedsagen hentedes fra forskellige planter, dog kom en farve som purpur fra dyreriget – purpursneglen.

Sort og mørkebrunt fik man som regel ved at farve ulden med et udtræk af *egegaller* i forbindelse med jernfilspåner. Denne farve har imidlertid en bivirkning: På længere sigt nedbryder den ulden, som bliver skør og smuldrer bort. Derfor er partier med de omhandlede farver som regel dårligt bevaret på de gamle tapeter.

Det beskedne antal farver nødvendiggjorde en udpræget stilisering af motiverne, og



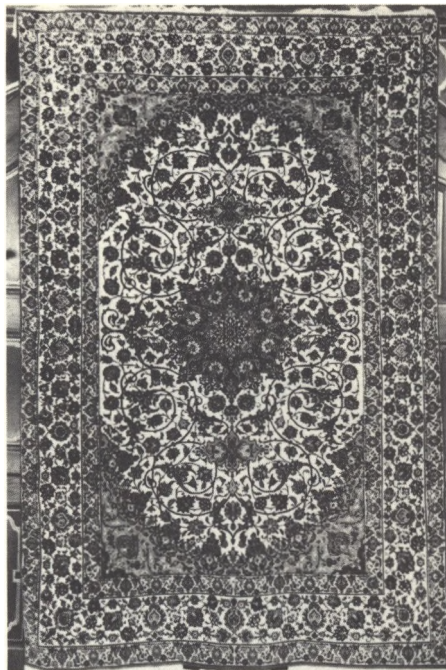
Princippet i en guldtråd med »sjælen« inderst og det omvundne, forgyldte folie yderst.

de gamle vægtæpper fremtræder altid med skarpt adskilte farveflader uden mellemnuancer. I dag er farverne nedblegede, men når man undersøger bagsiden eller tråde, der har været skjult, så der ikke er kommet lys til dem, fremgår det, at farverne oprindeligt stod klare og stærke. Faktisk så stærke, at tapeterne må have virket særdeles voldsomme.

De få farver og de begrænsninger, som de primitive væve satte for væveteknikken, gjorde det påkrævet at udvikle en helt speciel, meget enkel billed-, og udsmyningsform. Orientalerne affandt sig med denne enkelhed: I de såkaldte nomadetæpper opereres der for det meste kun med mellem 6 og 10 farver, og selv i de luxustæpper, der knyttes på by-værkstederne, er man sjældent nået op på en snes.

I Europa var man imidlertid ikke tilfreds med sådanne begrænsninger, og allerede omkring 1500 havde man passeret de 75 farvetoner, medens man i midten af århundredet havde nået omved de 100. I 1600-årene var det ikke ualmindeligt med 200-250 farver, og i midten af 1700-årene rådede Gobelinfabrikken i Paris over 1800 farvetoner, som dog næppe nogensinde alle kom til anvendelse i et og samme tapet.

Rent teknisk kan det nok virke imponerende med et vævet tapet, hvor vævningen er så tæt, at den tillader elegante, jævnt buede forløb i linjeførelsen, og hvor der er et væld af farver. I realiteten blev denne perfektion imidlertid de vævede tapeters død. Den gjorde det nemlig af med tapeternes egenart, og de nærmede sig nu i deres virkning så meget til det malede billede, at de dermed



Fornemt iransk værkstedstæppe af mesteren Seyrafian. Her er knytningen særdeles tæt, hvilket giver mulighed for rundede, glidende mønsterformer. Der er tillige flere farver end i nomadetæpperne. Michael Brül.

De plantefarver, der brugtes til at farve tapeternes garner, var ikke alle lige lysægte, og nogle faldede mere end andre. I dag er de fleste gamle tapeter således kun en aflagens af, hvad de var engang, og man får bedst et indtryk af deres fordums pragt og herlighed ved at betragte bagsiden, der normalt ikke i tilnærmelsesvis samme omfang som forsiden har været udsat for sollys, hvorfor falmning og dekomponering af farverne ejheller er

ges stadig kun frem ved specielle lejligheder. Tapeter fra barokken har derimod næsten alle hængt fremme konstant opspændt på rammer.

Det er ikke mindst de gule og rødlige farver, der har vist tendens til at falme og ændre karakter, hvorimod f.eks. de blå har klaret sig ganske fortrinligt. Dette er forklaringen på, at på gamle tapeter har træerne ofte blålige blade og at græsset falder i det blå. Som bekendt er grøn nemlig en blanding af blå og gul, og den gule er simpelthen falmet mere eller mindre væk.

Det forekommer også, at nogle mellemtoner er forsvundet, fordi der til dem er benyttet nogle få robuste basisfarver eller måske kun en enkelt, som er blevet stående uændrede, medens alle iblandingsfarverne er mere eller mindre bortfalmede. Det kan f.eks. dreje sig om fremstillingen af et terræn, hvor jordsmonnet engang deltes op i flere flader med hver sin nuance. Nu, hvor kun udgangsfarven til alle disse variationer er tilbage, står det hele som en trist, unuanceret flade. En betragtning af tapetets ufalmede bagside vil imidlertid vise os, hvor mange forskellige nuancer, retsiden oprindelig bar til skue.

Netop fordi kun nogle farver er falmene, medens andre har stået sig fint, kan man ved betragtning af gamle tapeter få den forkerte opfattelse, at der overhovedet ikke har fundet nogen falmning af betydning sted, hvilket igen giver et misvisende indtryk af fortids menneskers farvevalg og farvegælde.

Det siger næsten sig selv, at en ikke blot vævede et stort vægtæppe efter sit eget hoved og opbyggede motiverne efterhånden, som de faldt én ind. Vævningen af tapeter var i høj grad et teamwork, hvor en række kunstnere og håndværkere samledes om opgaven.

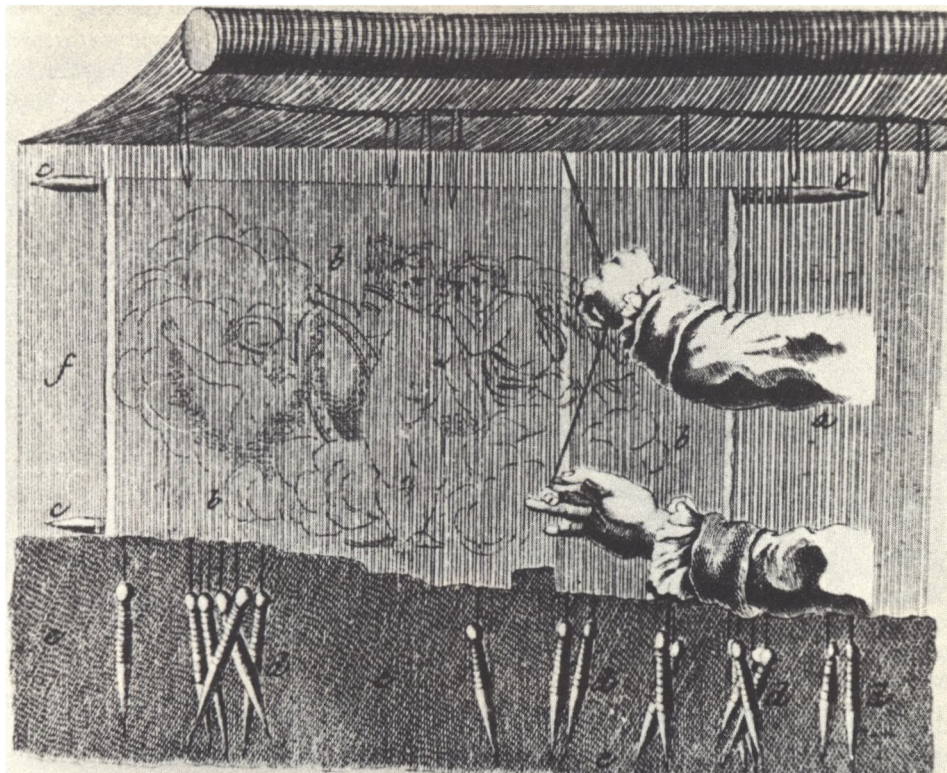
Det begyndte med, at en kunstner fik en idé til et tapet, eller med at en kirke, en fyrste eller en anden velstående mand afgav bestil-

ling på et tapet. Han henvendte sig i den anledning til en kunstner, som egentlig ikke behøvede at have noget med væveri at gøre. Denne mand tegnede så med blyant, kul og kridt eller pen et udkast, en såkaldt petite patron, hvorpå farverne i store træk var angivet. Undtagelsesvis kunne der være tale om et oliemaleri. Hvis denne petite patron blev godkendt, gaves udkastet videre til en cartonniere, som på grundlag af den lille patron udviklede den egentlige patron eller karton, der havde samme størrelse, som tapetet skulle have. Cartonniere var specielt uddannet til at tegne væveforlæg. Han indsatte på sin tegning samtlige de farvenuancer, som skulle anvendes, og viste hvor en bestemt teknik skulle bringes i anvendelse, f.eks. hvor der skulle laves hachures.

Man kunne naturligvis nøjes med at tegne og male patronen på papir eller karton. På den anden side var det at væve et stort tapet et arbejde, der tog måneder, og der blev slidt bravt på den store patron. Derfor valgte mange at male den på lærred med oliefarver.

Da patronen ikke var tænkt som egentligt maleri til at hænge op på en væg, blev lærredet, der maledes på, sjældent grundet, og det hele fremtræder meget groft, ligesom patronernes holdbarhed har været begrænset. Der er dog endnu bevaret nogle patroner til Chr. V's tapeter fra den skånske krig, og en af dem hænger fremme på Frederiksborg slot. Den viser Landskronas kastels erobring, og sammenligner man den med det færdige tapet, som hænger i riddersalen på Christiansborg slot, vil man se, at der er fuldstændig lighed undtagen på ét punkt: Tapetets motiv står spejlvendt i forhold til patronens.

Forklaringen på dette er, at man ved base-lisse vævningen, som her bragtes i anvendelse, simpelthen lagde patronen under kædetrådene og så vævede oven på patronen med nøje iagttagelse af alle detaljer, så de kom til at stå korrekte. Den side af tapetet,



Kobberstik fra 1700-årene, hvor man ser vævning over en patron, som anes gennem kædetrådene.

som vendte opad mod væveren, blev tapetets vrangside, hvor alle knuder knyttedes og alle løse trånder hænger ned. Her kom motivet, som jo vævedes efter den underliggende patron, til at stå retvendt, medens det selvfølgelig på retsiden optræder spejlvendt. Dette kan virke meget uheldigt, fordi det måske får motivet på betragningssiden til at tage sig helt forkert ud.

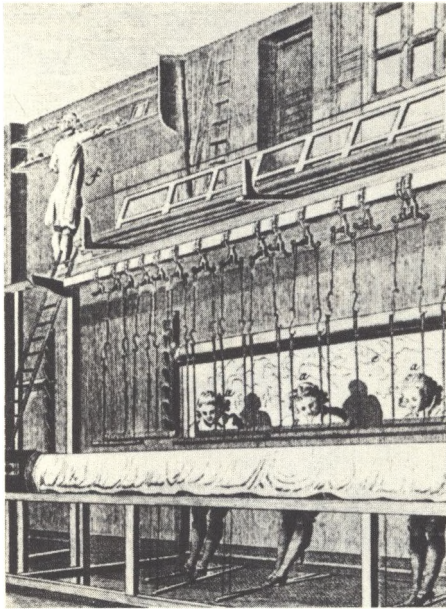
Derfor måtte cartonniereren, når han tegnede patronen, spejlvende motivet dér, for så blev det også vævet spejlvendt og kom selvfølgelig til at stå retvendt på retsiden.

Det er i virkeligheden afsindigt svært at tegne et motiv spejlvendt, og kun de største cartonnierer mestrede denne krævende pro-

ces til perfektion. Især hvad angik fremstillingen af mennesker, kunne det være overmåde vanskeligt at træffe det rette, og derfor fremtræder mange figurer i basse-lisse tapeter i sært stive og forvredne stillinger, hvilket også gør sig gældende på tapeterne fra skånske krig.

Patronen på Frederiksborg har ikke bordure, sådan som det er tilfældet med tapetet. Det skyldes, at i tapeternes bordurer går bestemte motiver til stadighed igen, og man har arbejdet med en særlig fællespatron til dem.

Til haute-lisse havde man patronen opspændt foran væven, eller – nok så almindeligt – bag den og væveren. Det var unægte-



Haute Lisse-væverne havde patronen hængende bag sig, som det anes på dette kobberstik, visende væverne på les Gobelins i arbejde.

ligt ret ubekvemt, når der skulle arbejdes, for væveren måtte ustandselig vende sig og se på motivet for at undgå at lave for mange fejl. En vis hjælp opnåede man ved at tegne motivets hovedlinjer ind på de udspændte kæde tråde, hvor de så kom til at fremtræde som punkterede linjer.

Medens basse-lisse væveren måtte helt ned under væven og ligge, når han skulle se, hvordan hans arbejde tog sig ud på retsiden, klarede haute-lisse væveren sig med at rejse sig og gå om på den anden side af væven. Det var dog unægtelig også noget irriterende, hvis det skulle foregå ofte, og da man derfor i 1600-årene efterhånden fik udviklet spejle af nogenlunde rimelig størrelse, blev det almindeligt, at der anbragtes et spejl foran væven, så væveren ved at kaste et blik deri – gennem trådene – kunne have føling med, hvordan retsiden udviklede sig.

I de dage, hvor tapeterne kun lejlighedsvis hang fremme, blev der foroven syet trenser eller indsat maller, så tekstilet kunne hænges op på kroge. I barokken, hvor det blev almindeligt at have tapeterne hængende fremme konstant, sømmede man derimod gerne den øverste kant fast til en ramme eller til selve væggen.

Fortids huse var imidlertid fugtige, og søm ruster, hvortil kommer, at tøj ikke godt tåler rust, som mørner fibrene. Det varede derfor sjældent ret mange år, førend der gik nogle tråde, hvor sømmene var hamret i. De resterende tråde belastedes følgelig en del mere, og et vævet tapet er ingen helt let affære. Resultatet var derfor, at tapetet først trak sig skævt foroven, hvorpå stoffet begyndte at revne. Det kunne rimpe op og sømmene flyttes lidt længere ned, men snart gentog det samme sig, og når man tilstrækkelig mange gange havde arbejdet sig nedad i tapetet på den måde, var dets overdel – gerne en bordure – spoleret. Mange tog da konsekvensen og bortskar den helt, så tapetet fremover kom til at manifestere sig uden den tænkte ramme, hvad der sjældent virker behageligt i beskuelsen.

Også andre farer lurede på de smukke tekstiler: Kondensvandet på væggene forårsagede f.eks. ofte, at stoffet blev jordslået og muggent med grimme misfarvninger og mørninger til følge, og for uldtapeternes vedkommende var møl, pelsklannere og andre gnavnende småfyrer altid på spring for at angribe og fortære vævet, hvorfor man med jævne mellemrum måtte stænke med malurt og andre ildsmagende sager, som kunne holde deres appetit i ave.

Den megen røg, der slog ud fra kaminer og ovne, kunne nok forvolde nogen skade ved dels at misfarve og mørkne dels på længere sigt at mørme vævet. Da intens tobaksrygning ligeledes blev almindelig, fik mange tapeter et afgørende knæk. Endelig er sollys



1700-tals tapet på Nakkebølle, hvor den klassiske skade er sket. Man kan for oven ved udtrævlingerne se, hvor sømmene er slået i, og mellem bordure og storfelt er kæde trådene bristet.



Fra Rosenborgs konserveringsanstalt, der nu er flyttet fra tårnkammeret til et større lokale. Løse tråde syes fast på en undergrund af lærred, og manglende tråde erstattes af nye.



Forsiden og bagsiden af et vævet tapet, der er under restaurering: Bemærk, hvor mørke bagsidens farver er i forhold til forsídens, og hvordan trådene hænger ned på bagsiden. Her er kæde-trådene stort set stærke nok til, at de kan bære sig, men der har dog hist og her måttet sys lapper af svært lærred på til afhjælpning af svage partier og sådan, at der er noget at sy i. Rosenborg.

skadeligt, da det både blegner og mørner stoffet.

Om røgens indvirkning kan jeg tale med: Vi arvede nogle kehlíms, der i omved 100 år, havde hængt oppe i et hjem, hvor man dels havde åben kamin og dels røg betydelige mængder tobak. De havde en trist mørkebrun farve, og man kunne næppe skelne mønstrene, så det var klart, at de skulle vaskes. Det første hold vand var kulsort som tjære og lugtede ligesådanne. Først da vi havde vasket i tyve hold vand afbrudt af lange iblødninger, brunedes vandet ikke mere, og tæpperne kom atter til at fremtræde

med klare farver og med alle mønsterdetaljer synlige.

Blandt de store konserveringsarbejder, der herhjemme har været udført på tapetområdet, bør nævnes de flere gange omtalte tapeter fra skånske krig, der vævedes i årene 1684-92. Allerede i 1718 gav den tilstand, hvori nogle af dem befandt sig, anledning til bekymring, og i 1730-erne var det alvorlig galt for flere af dem. Man begyndte at rimpe og lappe for at redde dem, men så afgjort ikke med de lykkeligste resultater.

Resten af århundredet og forrige århundrede igennem forsøgte man sig gang på gang med en indsats. Bl.a. klistredes nogle af de mønrede tapeter op på en baggrund af svært hørlærred, men limen slog igennem og lavede skjolder, og det var ikke muligt at få bredt de knækkede tråde ordentligt ud, hvorfor mange detaljer i vævningen gik tabt.

Først i 1919 sattes der ind med en kvalificeret restaurering, og den står såmænd stadig på, man er endnu ikke nået gennem de sidste af tapeterne, så det har været en langvarig affære.

Grunden til, at det gik så ilde med tapeterne fra skånske krig var, at man handlede meget letsindigt, da de i sin tid hængtes op i riddersalen på Rosenborg. Sagen er nemlig, at Rosenborg er et højst egenartet hus: Det opførtes sent i renæssancen, og denne stilart fordrede egentlig regularitet i arkitekturen. Herhjemme var vi imidlertid meget konservervative hvad byggeri angik, og i virkeligheden byggedes Rosenborg efter de bedste gotiske principper, hvor man bl.a. anbragte vinduerne således, som man syntes, at der var behov for dem.

Selv om Rosenborg har lanternespir på tårnene og rig sandstensudsmykning i renæssancestil, er det således nærmest et maskeret gotisk hus. Slottets riddersal er meget usymmetrisk opbygget, og der er for mange vinduer i den ene langside.

Noget sådant kunne barokkens mennesker på ingen måde godtage, og da Chr. V derfor besluttede at forvandle Rosenborgs riddersal til et pragtgemak i barokkens stil, måtte den fornødne regularitet først tilvejebringes. Det skete ved, at en del af vinduerne blændedes. De murede ikke til, for det var for dyrt. I stedet sattes der papirskodder indvendig, og med dem som baggrund hængtes der tapeter fra den skånske krig op. På den måde blev rummet, som barokken foreskrev, omend noget mørkt, og alt havde været i den skønneste orden, om dog blot man havde skærmet vinduerne ordentligt af. Papirskodderne gjorde imidlertid ikke megen nytte: Sollyset faldt ind gennem dem og brændte ubarmhjertigt på tapeternes bagside, og når vinden stod på, gik den gennem de utætte vinduer med det resultat, at tapeterne i vind-siden stod spændte som sejlene på en båd, der stryger afsted for en laber vind. Det kunne de bestemt ikke tåle, og værre blev det, fordi murene i det uopvarmede rum var overmåde fugtige.

Da tapeterne toges under endelig behandling, måtte man først fjerne alle gamle sammenrimpninger, lapper og påklistrede baggrunde og så begynde helt forfra: Der sattes en grund af svært hørlærred bag på tapeterne, som syedes fast til den. Alle iturevne tråde fæstnedes en for en til baggrunden med ganske fine sting, og efterhånden som trå-

dene kom på plads, dukkede mange detaljer, som ellers var forsvundet, frem påny.

Ikke mindst silketrådene var det gået hårdt ud over. Mange af dem var smuldret væk, men for det meste sad der rester tilbage mellem kædetrådene, og der kunne man se, hvilke farver, de havde haft. Så blev der syet med tilsvarende nye tråde, hvad der også tilførte tapeterne en del ellers forsvundne enkeltheder. Hvor detaljer uhjælpeligt var forsvundet, fordi der var gået hul i tapetet, var man nødt til at rekonstruere, og da nogle af patronerne endnu eksisterer — omend i en meget svag forfatning — har man bl.a. kunnet bruge dem som udgangspunkt.

For at få det forsvundne eller defekte silkevæv erstattet, måtte der importeres råsilke fra Frankrig, og det siger lidt om farverigdommen, at man for blot at klare hovednuancerne måtte op på 100 forskellige farvesupper på konserveringsværkstedet, der oprindeligt lå i et kammer i det ene af Rosenborgs tårne.

Den ny, svære hørlærredsbaggrund har nu taget belastningen fra det gamle væv. Der bliver ikke længere trukket tråde over, og tapeterne fra skånske krig skulle således være reddet for fremtiden. Det tog 6 år at væve dem, og det har foreløbig taget over 10 gange så lang tid at sætte dem i forsvarlig stand.

Lidt om de vævede tapeters historie

Allerførst bør det nok slås fast, at et gobelin er et vævet tapet, men at et vævet tapet sandelig ikke behøver at være et gobelin. Faktisk er betegnelsen i alle måder uheldig, eftersom navnet Gobelin er mere knyttet til farvning end til vævning:

Gobelin var en fransk farverfamilie, der oprindeligt havde hjemme i Reims. Et par af dens medlemmer flyttede imidlertid i 1400-årene til Paris, hvor de grundlagde en blomstrende virksomhed. Deres farveri blev efterhånden så stort og kendt, at hele kvarteret, hvori det lå, gik under navnet les Gobelins.

En skønne dag nedlagdes farveriet dog, men den franske konge, Henrik IV, som var meget interesseret i forskønnelsen af sine slotte, lod i 1607 et væveri oprette på stedet. Det lededes af to flamske vævere, der ikke havde en smule med familien Gobelin at gøre, men desuagtet fik væveriet navnet les Gobelins. I 1667 overtoges det af den franske konge, der indlemmede det i »Manufacture royale des Meubles de la Gouronne«.

Tekstilerne fra dette væveri blev kendt under betegnelsen gobeliner, og det førte siden til, at alle vævede tapeter overhovedet, hvad enten de kom fra Frankrig, Flandern, Italien eller Danmark, tildeltes navnet gobelin, hvilket, som man vil forstå, er ret misvisende. I denne bog vil betegnelsen »billedvævet tapet« derfor blive brugt.

Billedvævninger beregnet til vægbeklædning har været kendt i det gamle Ægypten ca. 1500 år før vor tidsregning. Man har i kongegrave fra det XVII dynasti fundet billed-

vævede stykker. Det er således sket i Amenhotep II's og Tutankhamons grave.

Fra koptisk epoke, som begynder omkring år 300 og går nogle århundreder frem, er der bevaret ikke så få billedvævede stykker, hvoraf en del utvivlsomt er tænkt som vægbeklædninger. De skifter stilart alt efter om Ægypten har været besat af romerne eller af grækerne.

Grunden til at der netop fra Ægypten kendes så mange oldtids-tekstiler er, at man dér har haft tradition for at medgive de balsamerede døde et rigt gravgods, og at opbevaringsforholdene i det tørre, varme klima har været ideelle og bevaret vævningerne mod forrådnelse.

Kopterne er en endnu eksisterende kristen sekt i Ægypten og måske den retning inden for den kristne kirke, der ligger den oprindelige kristendom nærmest. Den ortodokse katolske kirke står igen den koptiske ret nær.

Det var kopterne, der begyndte at male ikoner — en slags hjælpebilleder, der skal støtte de troende i deres andagtsøvelser. Ikonerne er ikke i sig selv tænkt som tilbedelsesværdige helligbilleder, de er snarere meditationsobjekter, gennem hvilke man kan opnå den rette andagtsfulde stemning.

I året 395 deltes det gamle romerske rige, og Ægypten blev en del af det østromerske eller byzantinske rige. Kopternes ikoner opnåede en ikke ringe udbredelse her, og da Ravenna i det 6. århundrede blev hovedstaden i Italien, som byzantinerne på det tidspunkt havde erobret fra østgoterne, kom ikoner ligeledes i brug der. Først i 1054 skil-

tes den ortodoks katolske kirke endeligt fra den romersk katolske, og i den romersk katolske opgav man stort set ikonerne, medens man inden for den ortodoks katolske har bibeholdt dem til den dag i dag.

Ikonerne opviser stærkt stiliserede fremstillinger af mennesker og andre motiver, og de er flademaleri, — har altså intet perspektiv. Og selv om ikonerne forsvandt fra den romersk katolske kirke, havde de dog forinden nået at sætte sig stærke spor inden for billedkunsten, — således i de romanske kalkmalerier og billedvævninger. Selv de romanske kalkmalerier i danske kirker har en god del til fælles med ægyptiske koptiske ikoner.

Vi har ikke romanske billedvævninger bevaret herhjemme. De ældste europæiske bil-

ledvævede tapeter findes i domkirken i Halberstadt i Østtyskland. Der er tre, som er næsten jævnaldrende, og det ene af dem menes at hidrøre fra tiden mellem 1160 og 1190. Det har kæde — de gennemgående tråde i grundvævet — af hør, og skud-tråde der skydes ind mellem kædetrådene og danner mønstre etc. — af uld. Tapetets højde er ca. 1,20 m, medens længden er ikke mindre end 10,26 m. Med inskriptionsbånd, som forklarer motiverne, har man opdelt tapetet i tre felter, hvor scener fra Abrahams historie er vist.

På det første billede åbenbarer Gud og to engle sig for Abraham. På det næste bevæbter Abraham dem på det bedste, og Gud fortæller ham, at næste år på samme tid, når



Fra Halberstadt-tapetet med scener fra Abrahams historie: Vorherre og to engle sidder tilbords. Bemærk den ituskårne »tallerken«.

han atter kommer forbi, vil Sarah, Abrahams hustru, have født ham en søn.

Det hører Sarah, som står inde i et telt, og hun morer sig derover, for hun er kommet i den alder, hvor kvinder normalt ikke kan få børn. — Naturligvis går det alligevel som Gud har sagt, og Isak bliver født.

Det tredje billede er delt i to: Man ser Abraham på Guds ordre følge Isak til offerstedet samt den af en engel standsede offerhandling, hvor Abraham får at vide, at han alligevel ikke skal ombringe sin eneste søn. Endelig er der som et bimoto vist ærkeenglen Michaels kamp mod djævelen i en drages skikkelse.

Udformningen af dette tæppe har meget til fælles med de samtidige kalk-, og ikonmalerier: Det har få farver, som ligger i skarpt afgrænsede felter, hvis omrids markeres med kraftige konturlinjer. De få skygninger, der forekommer, er tilvejebragt ved et skraveringslignende vævemønster. — Klædesfolder m.m., angives af linjer.

Det er ganske interessant at betragte scenen, hvor Gud og englene sidder til bords og beværtet. Den fortæller nemlig en hel del om, hvordan man sad til bords i middelalderen: Dugen går ikke hele vejen ned. Omkring bordpladen er der et omhæng med fint ordnede folder. På bordet står tre skåle på høj fod, to med frugter og en med flydende indhold. Ligeledes ligger der tre knive og tre runde brødstykker, hvoraf det ene er skåret ud. Man brugte i middelalderen sådanne brødskeer som en slags tallerkner, hvorpå de forskellige retter blev lagt, og til sidst — når alt på brødskeeren var spist — blev den overhældt med honning eller sirup og nydt som dessert. Det er antagelig hvad der er ved at ske med den ituskårne skive.

På det lidt senere aposteltæppe ser man — foruden apostlene — Jesus omgivet af en mandorla, et ovalt kraftfelt, der omslutter hele kroppen. Den støttes af ærkeenglene

Gabriel og Michael. På det såkaldte »Karlstæppe«, troner i midten Karl den Store omgivet af filosoffer og hellige mænd.

Disse tæpper eller tapeter var beregnet til at blive hængt op over korstolene i domkirken ved særlige lejligheder, og det var almindeligt, at der i kirkerne var forskellige vævede og broderede billedtæpper, som kom i brug, når anledning dertil gaves.

I det daglige klarede man sig med kalkmalerierne, men ved særlige lejligheder kunne kirkerummet hurtigt få en anden karakter, når billedtæpperne hængtes op over malerierne.

Det var iøvrigt ikke alene i det indre, man anvendte sådanne billedtæpper. De kom også undertiden i anvendelse uden på murene, og måske har man netop i Skandinavien og Nordtyskland ofte gjort brug af en sådan udvendig tæppeophængning. Det var nemlig meget almindeligt, at man malede helgenfigurer m.m. på kirkemurene, hvad bl.a. en del af de blændinger, som ses i gammelt kirkemurværk, kan have været brugt til. På grund af vort barske vejrlig holdt sådanne billeder imidlertid ikke længe her, hvad de derimod udmærket kunne under mildere himmelstrøg. I Central- og Sydeuropa har man eksempler på, at sådanne religiøse malerier på udvendigt murværk har holdt ganske pænt fra middelalderen og til i dag.

Herhjemme har det været langt lettere at hænge vævede billedtæpper ud på kirkemuren, når der var brug for dem, og så tage dem ind i kirken igen, når anledningen til deres brug var overstået, ganske som man om aftenen tager et flag ned. Uden for de særlige højtider lå de billedvævede tapeter pænt sammenrullede i kister, så de ikke kom noget til. — Mange af de meget lange middelalderlige kister i vore kirker kan udmærket have tjent dette formål.

Der er grund til at tro, at vævede tapeter har været ganske almindelige herhjemme i



Koptisk fragment visende løvejagt til hest. Løven ligger for oven gennemboret af en pil. Ægypten det 7. århundrede.



Baldishol-fragmentet er norsk og fra det 13. århundrede. Det viser månederne april og maj.



Udsnit af det såkaldte Abrahams-tapet fra Halberstadt visende Sct. Michaels kamp med dragen. — Sidste halvdel af 1100-årene.

Del af et oprindelig større Bruxelles-tapet, Trolleholm, Skåne.



Kalkmalede draperier i et værelse i et af hjørnetårnene på Gammel Estrup. – Et meget fint udført renæssance-maleri.



Øverst til venstre:

»Okseblodsgangen« på Gammel Estrup med mønstre malet med kreaturblood. Mønstrene er utvivlsomt afledt af tekstilmønstre.

Øverst til højre:

Detalje fra et af »køgetapeterne« på Borreby (det er nu ikke fra Køge). Det viser de blålige og brunlige nuancer, der bliver tilbage på et gammelt tapet, når mellemfarverne er bleget bort.

Fugl på tapet fra Borreby. Også hér ses tydeligt, at mellemnuancerne er falmet bort, så kun hovedfarverne står tilbage.

Flamskvævet renæssancetapet med bibelsk sceneri, muligvis dansk. Nationalmuseet.



Flamskvævet tapet med »David og Batseba«, det er muligt et slesvigsk arbejde og fra anden halvdel af 1500-årene. Nationalmuseet



Kong Salomo og dronningen af Saba. Billedtæppe fra omkring 1550. Kan være vævet i Haderslev. Nationalmuseet.



Det såkaldte »kærlighedstæppe« med den frie og den bundne kærlighed som motiver. Antagelig et Haderslev-arbejde fra omkring 1560. Städtisches Museum, Flensburg.



Lot og hans døtre. Et vægtæppe der antagelig er vævet i årene før 1575. Bortens 16 anevåbener henviser til Falk Goye til Skærsø og Ide Ulfstand. Nationalmuseet.



Knud VI (som egentlig var d. IV), 1182-1202. Det af Hans Kniepers bevarede Kronborg-tapeter, der viser den tidligste konge. Nationalmuseet (Kronborg).



Valdemar II Sejr 1202-41 af Hans Knieper. Nationalmuseet (Kronborg).



Erik IV Plovpenning 1241-50 af Hans Knieper. Nationalmuseet (Kronborg).

Christoffer I 1252-59 af Hans Knieper. Nationalmuseet.



Abel 1250-52 af Hans Knieper. Nationalmuseet (Kronborg).



Erik Glipping 1259-86 og Erik Menved 1286-1319 af Hans Knieper. Nationalmuseet (Kronborg).



Oluf II 1376-87 af Hans Knieper. Nationalmuseet (Kronborg).



Christoffer II 1330-32 af Hans Knieper. Nationalmuseet (Kronborg).



Chr. I 1448-81 af Hans Knieper. Nationalmuseet (Kronborg).



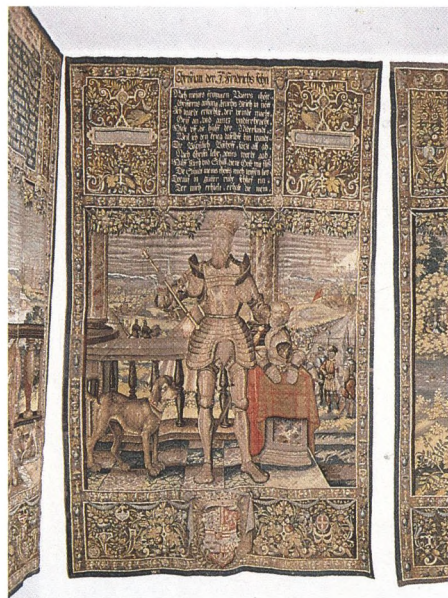
Hans 1481-1513 af Hans Knieper. Nationalmuseet.



Erik VII af Pommern 1412-39 af Hans Knieper. Nationalmuseet (Kronborg).



Chr. II 1513-23 og Fr. I 1523-33 af Hans Knieper. Nationalmuseet.



Chr. III 1534-59 af Hans Knieper. Nationalmuseet.



Fr. II og prins Christian – senere Chr. IV – af Hans Knieper. Nationalmuseet.



Tapet med vildsvinejagt af Hans Knieper. Jægeren er antagelig Fr. II. Nationamuseet.



Et af Chr. V's »Skånske krig«-tapeter vævet til riddersalen på Rosenborg. Motivet er de danske troppers landgang på Rügen. Et imponerende masseopbud af store og mindre skibe. Tapetet hænger nu på Christiansborg.

middelalderen, men ikke et eneste er bevaret, og man kan forestille sig, at det netop var sådanne stykker, det gik hårdt ud over, når de protestantiske billedstormere ved reformationen trængte ind i kirkerne for at gøre op med så meget som muligt af det, der mindede om den overvundne papisme.

I Norge har man været lidt heldigere: Her fandt man i 1879 på Baldisholgård forskellige effekter, der stammede fra den nedrevne Baldishol kirke, og iblandt dem var et fragment af et tapet med årets forskellige måneder. Det er fra tidligt i det 13. århundrede, og altså ikke meget yngre end Halberstadt-tapeterne. Tapetet, der er vævet i haute-lisse (se s. 15f.f.) har haft den almindelige frise-facon, -lavt og meget bredt, og to måneder er bevaret. De er vist i hver sin arkadebue, og man må gå ud fra, at hele tapetet har bestået af 12 arkadebuer.

I den ene ses en Jesus-skikkelse med fugle, i den anden en ridder til hest. Han er iført ringbrynje og hjelm med næseskinne. Et skjold hænger ved hans side, og i den ene hånd holder han et spyd, — i den anden hestens tømme. Hans stridshingst er rød med blå pletter, baggrunden er himmelblå med røde, hvide, gråbrune og mørkeblå pletter, og skjoldet, der har rød kant, er firdelt af mørkeblåt og brunligt. Ringbrynjen er grå.

Det er kun få farver, der er brugt, men de har stor effekt, og i al dets enkelthed, er tapetet et stykke prægtig dekorationskunst. De bevarede måneder er april og maj.

Men selv om vi ikke kan opvise noget billedvævet tapet, er det muligt, at vi kan præstere en erstatning, — et malet. Det findes i Maribo Domkirke, og det viser en stående kvinde i folderig dragt og med glorie om hovedet. Det synes at være en Maria-figur fra en bebudelsesscene. Kvinden står på et gulv med mønstrede astrakfliser, og ved siden af hende står en urtepotte med blomster.



Mariabillede fra Maribo Domkirke malet med tempera-farver på lærred. Er det en erstatning for et vævet tapet? — 1400-årene.

Maleriet, som er fra slutningen af 1400-årene, er udført med *tempera-farver* på lærred og er antagelig det ældste bevarede maleri på lærred i Norden. Om dets herkomst véd man intet, der er foreslået, at det skulle være et nordtysk arbejde.

En tid sad maleriet på en ret tarvelig sidealtertavle, men det var næppe dets oprindelige plads. Det har også været fremført, at det kan have fungeret som helgenfane, men dets størrelse på 170 x 120 cm samt dets malede karakter gør ikke noget sådant overvældende sandsynligt. Derimod er det ikke utænkeligt, at det har tjenestegjort som en



Et af de syv Angers-tapeter fra slutningen af 1300-årene med Johannes åbenbaringer. Menneskene tilbeder dyret og dragen, medens Johannes ser til fra en gotisk pavillon.

noget billigere erstatning for de meget kostbare billedvævede tapeter. Det synes iøvrigt i den nuværende udstrækning at være noget beskåret.

Med den store interesse, som kirken havde for billedtæpper, er det ikke mærkeligt, at man rundt om i Europa havde væverier knyttet til nogle af klostrene. Der fandt dog også tapetvævning sted uden for klostrene. Der var værksteder i byerne, og på slottene sysselsatte kvinderne sig ofte med sådanne arbejder. Ligeledes drog omreisende vævere fra egn til egn og slog sig i nogen tid ned på steder, hvor der var arbejde at udføre.

Iøvrigt kom mange kirker efterhånden i besiddelse af tapeter, hvis motiver ingen knytning havde til religiøse emner. Det skete, når troende folk ved deres død havde testamenteret kirken forskellige af deres ejendele hvoriblandt tæpper. — Også de

ikke-religiøse tapeter blev så hængt op i kirken ved festlige lejligheder, og når der læstes sjælemesser for giverne. Nogle kirker lå efterhånden inde med vældige tapetsamlinger, og til nogle europæiske domkirker knytter der sig i dag tæppe-museer.

Bortset fra det omtalte norske tapet, er der ikke bevaret billedvævede tapeter fra 1200-årene, selv om man véd, at de fremstilledes i betydelige mængder. De næste, man finder, er fra sidste fjerdedel af 1300-tallet og opbevares siden 1954 på slottet i Angers i Frankrig. De viser scener fra Johannes åbenbaringer og bestiltes i 1375 af hertugen af Anjou. Man véd om dem, at kong Karl V's hofmaler, Jean Bandol fra Brügge leverede patroner (se s. 24f.f.) til dem, og at han som udgangspunkt havde et illustreret håndskrift fra 1200-årene. Selv væveren er kendt, det var pariseren Nicolas Bataille.

Oprindeligt bestod denne suite af 7 stykker



Angers-tapet med apokalypsen: Den anden engel blæser på basun, og en tredjedel af havens skibe ødelægges. Johannes (tv.) dækker i forfærdelse sit ansigt med kappen.

med en sammenlagt længde på 144 m og en højde på ca. 5½ m, og der var 90 billedfelter. Af dem er de 70 bevarede. I tidens løb er en øvre og en nedre frise med »himmel« og »jord« forsvundet, men hovedbestanddelene med deres meget fantasifulde fremstillinger er bevarede.

Evangelisten Johannes, som man dengang mente havde disse åbenbaringer (i dag tror mange, at det var en anden Johannes), står til venstre på samtlige billeder og betragter med gru de syner, som viser sig for ham. Bl.a. skuer han dragen med de syv hoveder, der giver magten i form af et scepter til vilddyret med lige så mange hoveder, der stiger op fra havets dyb.

Baggrunden er med skønt indvævede rander, blomster og blade i sirligste gotiske tilvirkning, og f.eks. fremstillingen af det himmelske Jerusalem er en meget omhyggelig skildring af en middelalderby med fæstnings-

mure, tårne og tinder. Der er arbejdet med perspektiv, — dog noget vakkende.

I slutningen af 1300-årene var egnen omkring Paris ubestridt Europas centrum, når det gjaldt tapetvævning, men ødelæggende krige med bl.a. England, som rasede i de næste 100 år, flyttede det kulturelle tyngdepunkt til Burgund og Nordfrankrig, som lå uden for krigshandlingerne. Arras blev et nyt knudepunkt for fremstilling af vævede tæpper, og medens de fleste på vore breddegrader kalder et billedvævet tæppe for et gobelin, benævner italienerne det ofte arazzo, selv om det udmærket kan være fremstillet alle mulige ander steder end i Arras.

Flandern havde allerede i romertiden været kendt som tilvirkningssted for eksklusive tekstiler, og netop i Arras boede der mange dygtige kunstnere og håndværkere. Der blev da også her tale om en meget fornem kunstnerisk produktion med mangfol-



Arras-tapet fra det tidlige 1400-tal visende adeligt par. Damen med høg og hund. Manden, der åbenbart er på frierfodder, bærer et hjerte mellem fingrene. Cluny museet.

dige tapeter, hvis motiver er hentet fra bibelen, mytologien, historien eller fra samtidige fortællinger.

Ligeledes Tournay fik den største betydning for udviklingen af tapetkunsten, og de burgundiske hertuger fik med heldig hånd forenet de nederlandske og franske kulturstrømninger. I et par hundrede år blomstrede tapetvæveriet i dette område, og der udførtes pragtfulde samt enormt kostbare tapetsuiter, som gik til kirker eller til fyrstehofferne. Enhver kirke med respekt for sig selv måtte nu have nogle sæt friseformede tapeter til at spænde rundt i koret over korstolene, og det siger sig selv, at det her udelukkende var religiøse emner, der kom på tale.

Helt anderledes var de tapeter, der vævedes til fyrstehusene. Her var det jagtscener eller fremstillinger fra antikken – ikke mindst motiver fra Cæsars eller Alexander

den Stores bevægede levnedsløb – der var favoritter. Der sattes dog også pris på de europæiske kongehuses historie og diverse heltesagn.

I slutningen af 1400-årene kom værksteder i Loire-dalen til at spille en væsentlig rolle med nogle meget henrivende blomstertapeter. Der kan meget vel være indsat figurer, som befinder sig i et handlingsforløb, men de fremtræder altid på en baggrund af alskens dejlige blomster. Man undgår på denne måde at skulle arbejde med noget egentligt perspektiv i tapeterne. Figurerne ligesom svæver rundt mellem de fagre vækster, og hist og her flyver en spraglet fugl omkring, eller en buttet kanin titter frem. Disse tapeter tilhører i hovedsagen 14- og 1500-tallet, men der forekommer mere provinsielle blomstertapeter både fra Frankrig og andre lande også i 16- og i 1700-årene.

Da man udmærket kunne male med per-



Udsnit af Tournay-tapet vævet omkring 1465 og visende Cæsars overgang over Rubicon. Rytternes påklædning er middelalderlig, ikke romersk. Historisches Museum i Bern.

spektiv i de dage, og da det ofte var fremragende malere, der leverede patronerne (se s. 24f.f.) eller udkastene til sådanne, kan dette fravær af perspektiv ikke skyldes manglende teknisk formåen. Forklaringen er snarest den, at man med denne fremgangsmåde har villet skille det vævede tapet fra maleriet og lade det stå som en kunstart helt for sig selv, – et forsøg der i det lange løb mislykkedes.

Blandt de mest kendte af disse Loire-blomstertapeter er suiten »Damen med enhjørningen«. Den vævedes omkring 1510 til Claude de la Viste's bryllup. Der er 6 tapeter, alle med en ung dame i forskellige situationer og med en siddende løve og en enhjørning, som hver holder en stander med de la Viste'nes standart. Det ene tapet skal nok nærmest betragtes som en tilegnelse til damen til hvis ære de er vævet, de andre henviser til de fem sanser, hvor hun gennem et virke repræsenterer hver af dem. Indtil 1882 prydede disse tapeter et rum i slottet Bous-sac i Limousin. I dag finder man dem i Cluny museet i Paris.

Normalt har blomstertapeterne blå eller grøn grund. Her er der kun et beskedent område med disse farver, – et telt kan være blå, en græsplæne grøn, men det fremtræder som en ø på rød baggrund.

Ideen med at sætte blomster og smådyr ind som stedfortrædere for et perspektiv kom i nogen grad til at præge gyldenlæderudsmykningen samt murale malerier og panelmaleri (se f.eks. »Gamle vægbeklædninger i Danmark« s. 71 f.).

Damen med enhjørningen er også heraldiske tapeter, eftersom der på dem er vist en adelig standart og to våbendyr – løven og enhjørningen – og ideen med heraldiske tapeter fandt mange standsbevidste adelige var ganske fortræffelig, derigennem kunne man nemlig få lejlighed til at brillere lidt med sin høje byrd.

På det franske slot Commarin i Bour-



Loire-tapet fra serien »Damen med enhjørningen« fra omkring 1510. Der er seks tapeter, og de hang oprindeligt på slottet Bous-sac. Nu er de på Cluny museet i Paris.

gogne opbevares et heraldisk tapet fra slutningen af 1400-årene. Det er delt i 9 kvadratiske felter med våbener for Jacques de Dinteville og hans frue, Anne de Pontailier samt deres emblem – et pilekogger – omvundet med en banderole med gemalens valgsprog. Man kan skelne fruens våben fra mandens ved, at hendes er indsat i en rudeform, medens hans udfylder hele feltet.

Det var naturligvis ikke alle og enhver, der havde råd til at få sådanne tapeter vævet, men de har dog givetvis været at finde i langt større tal, end tilfældet er nu. Det er måske endda blandt de heraldiske tapeter, mandefaldet gennem tiderne har været allerstørst, og forklaringen på fænomenet er ganske indlysende:

Ikke ret mange mennesker bryder sig om at have et tapet med våbener, som de ingen

knytning har til, hængende på væggen. Sådanne tapeter har faktisk alene berettigelse inden for de familier, hvis våbener figurerer på dem. Derfor har man i ældre tid, hvor venerationen for antikke sager ikke var så stor, som den er nu, uden videre kasseret tapeter af den art, hvis familien, hvis våben de bar, var uddød eller ikke længere havde mulighed for at anvende sådanne pragtstykker. — Mange er utvivlsomt endt som pudseklude.

Vi har også herhjemme haft en del heraldiske tæpper. I dag er vist kun et enkelt tilbage. Det hænger nu på Nationalmuseet, hvortil det kom fra Hvedholm. Tapetets storfelt opdeles i fire scener: Nogenlunde midt ned gennem billedfladen er der et træ, og på dets højre side ses foroven Sodoma, der ødelægges af ildregnen. Foran den står en underlig skikkelse i kvindekæder. Det er Lots hustru, der er blevet forvandlet til en saltstøtte. Forneden kommer Lot lidt modløs vandrende iført en lang kappe og med filthat på hovedet. Et par hjælpsomme engle har taget ham under hver arm og hanker op i ham. Bag ham følger hans to døtre med lidt håndbagage og iøvrigt iført renæssancekjoler. Ved deres fod ses en by.

Ifølge bibelen slog de sig ned i en klippehule. Den har de på tapetet fået en hel del ud af. Vi ser Lot og hans døtre i deres ny, ganske komfortable hjem, hvis tag bæres af ødselt profilerede søjler. Det er scenen, hvor døtrene er ved at drikke deres gamle far beruset, der vises. Bagefter forfører de ham og bliver frugtsommelige ved ham.

Denne fortælling om incest har på sælsom vis fængslet renæssancens mennesker. Vi ser den gentaget i tidens kunst utallige gange. Over fremstillingen er der en scene fra Abrahams historie, hvor han netop skal til at ofre sin søn, Isak, da han standses af en engel.

Det mest interessante ved dette lidt groft vævede tæppe er imidlertid borten med de

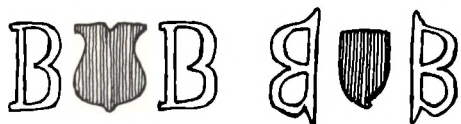
16 anevåbener for Falk Goye og Ide Ulfs-tand til Skærso. Man mener, at tapetet er vævet i Mecklenborg til deres datter Mettes bryllup med Axel Brahe på Bollerup i 1575, og det er troligt, at der har været vævet flere tapeter til anledningen, men de øvrige er forsvundet.

Der findes endnu nogle heraldiske tæpper, som oprindelig var danske. Det ene er Fr. II's bordhimmel fra Kronborg, som omtales s. 71f. og nu findes på Nordiska Museet i Stockholm. Det andet er ægteparret Anna Fasti og Christen Munk's tapet med ikke færre end 32 anevåbener, der udfylder hele fladen. Det menes at være vævet omkring 1600. Der er fremsat teorier om, at det måske er tilvirket i Nordvesttyskland, men det kan akkurat lige så godt være vævet i Danmark — måske af nederlandske vævere. I det hele taget er vore nationale mindreværds-komplekser nærmest uhyggelige. Man ser praktisk taget ikke gammel kunst med knytning til Danmark, uden at dens oprindelse tilskrives udenlandske virksomheder eller kunstnere. Vi var bestemt ikke så sløje, at denne beskedenhed er berettiget.

Hvorom alting er, så tilhører det nævnte våbentapet nu Kunglige Husgerådskammeren i Stockholm.

I begyndelsen af 1500-årene hører Nederlandene under Habsburgernes vældige rige, og Bruxelles bliver områdets hovedstad samt residens for statholderen. Det kommer til at betyde et vældigt opsving for byen, og en luxusbetonet industri med bl.a. tapetvævning udvikles dér. Den franske indflydelse forsvinder efterhånden, og jævnsides hermed bliver tapeternes stil mere nederlandsk. Der tilgår dog også — ganske som på fajanceområdet — kraftige impulser fra Italien.

Ved siden af Bruxelles, som beholder førerstillingen, får en by som Brügge en stor tapetindustri, og Tournay beholder en vis position. Imidlertid bortrev en pestepidemi



Et par af de mærker, som i 1528 af kejser Carl V. Habsburg lovbefaledes på Bruxelles tapeter. Det ene B. står for Bruxelles, det andet for Brabant.

så mange af byens indbyggere, at den en tid lang ikke magtede at manifestere sig ret markant.

De habsburgske kejsere, Maximilian og Karl V var meget interesserede i prægtige tapeter til at pryde deres mange slotte med, og en vældig produktion blev resultatet. Habsburgerne var folk, der yndede orden i sagerne, og i 1528 indførtes en lov, hvorefter alle Bruxelles tapeter fremover skulle mærkes med to B'er, et på hver side af et rødt skjold. Det var en praksis, som i vid udstrækning overholdtes, og i 1544 udvidedes loven til også at omfatte resten af Nederlandene. Hvad angår bogstaverne, så står det ene B for Bruxelles og det andet for Brabant. Hertil kommer så ofte et mestermærke og et egnsmærke, men de sidstnævnte har man kun i beskedent omfang haft mulighed for at identificere.

Det blev nu også forbudt at forringe tapeternes kvalitet ved at male detaljer på dem, hvor væverne havde fundet det for vanskeligt at væve sig frem til disse. Gennem at stille sådanne krav, fik man skilt en del af de ringere håndværkere fra, så hele standarden hævedes betydeligt.

I løbet af 1500-årene skifter tapeterne lidt efter lidt karakter og går fra sengotik over i renaissance. I mange af de gotiske tapeter spiller perspektiv en beskedent rolle, hvorimod det i renessansens frembringelser bliver væsentligt.

Det er på denne tid, tapeter fra Nederlandene kommer til Danmark og resten af de

nordiske lande i ret stort tal. Der kommer billedvævede tapeter på borg og slot, og man har dem tillige i de velstående borgerhjem. Det er billedvævningsteknik, man har benyttet, og man kalder den i Norden for flamskvævning. Vi gav os også selv af med at væve. Det vil sige, ofte var det nok flamske vævere, der slog sig ned inden for det daværende Danmarks grænser, hvor de i kortere eller længere tid levede af deres kunst. Et lille, og iøvrigt ret primitivt tapet fra midten af 1540-erne, findes på Museum für Kunst und Gewerbe i Hamburg. Dets motiv er David og Batseba, og Davids budbringer arriverer hos den skønne, som just har taget bad og endnu sidder foran en vandkunst med bare fødder. Et brev fra kongen rummer en indbydelse til at besøge ham, og David ser interesseret til fra et tag i nærheden. Man kan kende ham på, at han bærer krone på hovedet. Bag Batseba står et par andre kvinder, den ene med et håndklæde.

Batseba sagde ja til invitationen og kom i omstændigheder, der vel næppe kan siges at have været synderligt velsignede, eftersom de fik David til at sætte hendes mand på en uriaspost, så han faldt.

Tapetet er noget naivt udformet og endnu stærkt præget af gotik, bl.a. i borten med blomster og fabeldyr og med skjolde af *ryttertartsche*facon i de nederste hjørner. Dette tapet skal stamme fra Haderslev, og det er meget muligt vævet i Sønderjylland.

Et tapet med det samme motiv og fra ca. 1560 findes nu på Nationalmuseet. Budet med brevet, de to anstandsdamer, vandkysten og Batseba, — det er der alt sammen, men David har en lidt anderledes fremtoning: Han spiller smægtende musik på sin harpe, hvad der får Batseba til at se ganske henført ud og foranlediger den ene af anstandsdamerne til at slå hænderne sammen i bestyrtelse. Det aner hende, hvad der forestår.



På Vemmetofte hænger et flamskvævet, antagelig dansk renæssancetapet, der imidlertid er sammensat af to stykker. Om der så er skåret et stykke ud af tapetet, eller om det i virkeligheden er syet sammen af dele fra to forskellige tapeter? Hovedmotivet er Jesu døb.

Borduren er med blomstrende ranker i lidt stive forløb samt frugter. Også her menes det, at tapetet er et sønderjydske eller slesvigske arbejde.

Fra Chr. III's tid (1534-59) stammer et andet billedvævet tapet på Nationalmuseet. Det hidrører fra Haderslev, hvor det utvivlsomt har hængt på hertug Hans d.æ.'s længst forsvundne slot, Hansborg, senere kendt som Haderslevhus.

Bevaringstilstanden er ikke den bedste, men det er et meget spændende stykke i den lidt primitive udgave af flamskvævningen, som man næppe traf i Nederlandene, hvilket kunne tyde på, at også dette tapet er vævet i det daværende Danmark, — antagelig et sted i Hertugdømmerne.

Motivet er dronningen af Sabas besøg hos kong Salomo, og såvel dronningen som kongen med samt begge hoffolk er klædt i den

tidlige renæssances dragter. Man anslår tæppet til at være fra ca. 1550.



Fra Vemmetofte-tapetet. Mand der driver på en dromedar.



Vemmetofte-tapetet: Havfrue frister en mand. Vi må håbe, at han er standhaftig, for kranierne viser, hvordan det er gået dem, der har givet efter for hendes forførelseskunster.

Kong Salomo skulle demonstrere sin store intellektuelle overlegenhed og skarpsindighed for dronningen, og man lod det komme an på forskellige prøver. Bl.a. havde man klædt en dreng og en pige, der var lige gamle og lige høje i nøjagtig det samme tøj, nemlig en vams med pufærmer og en knælang kofte samt en baret, der skjulte håret. De var så unge, at pigens former endnu ikke havde antaget den feminint buttede karakter, og kongen skulle nu ved at iagttage de to afgøre, hvem der var dreng og hvem der var pige. Han tilkastede dem i samme anledning nogle æbler. Drengen lagde sig straks på knæ og samlede nogle af dem op. Pigen derimod satte sig og spredte benene så meget, at der fremkom en hulning i koften, ganske som hun havde gjort det, hvis hun havde haft en kjole på. I denne fordybning lagde hun så æblerne, hun samlede op og røbede

naturaligvis i det samme sit køn for kongen.

I Zorn-museet i Mora finder vi hele to danske billedtapeter, hvoraf det ene er med Johannes Døberens historie. I dag mangler det bordure, men der har antagelig engang været en sådan. Tapetet er fra anden halvdel af 1500-årene, og det skal i sandhedens interesse understreges, at der har været en del diskussion om, hvorvidt det er dansk, eller om det måske snarere er norsk.

Noget primitivt er tapetet, og det befinder sig ret fjernt fra de flamske forbilleder, men de stærke farver er anvendt med virkelig smag, og de lidt kantede former, som er nødvendiggjort af den ikke alt for tætte vævning, giver figurerne en interessant, stiliseret virkning. Det er ikke den raffinerede, glidende, professionelle kunst; det er noget stærkt og djærvt, der gør disse skandinaviske udgaver af flamskvævningen så fascinerende.

Tæppet deles nogenlunde på midten tværs over, og for oven vises Johannes, som døber Jesus i Jordan flodens vand. Det nederste felt deles af en søjle i to, og til højre halshugger bøddelen Johannes Døbereren. Til venstre kommer Salome ind med hans hoved på et fad i et rum, hvor standspersoner, deriblandt kong Herodes, sidder til bords.

Lot og hans døtre kan vi også træffe på Zorn museet. Tapetet med dem er nogenlunde jævnaldrende med det andet, og det stammer fra Holm i Bylderup Bov i Sønderjylland. Her er der tale om egentlig folkekunst. Tapetet er meget primitivt i udførelsen, og man ser tydeligt, hvordan tapetvæveriet fra at have været et højerestands-fænomen efterhånden gik over til også at blive en folkelig disciplin.

Primitivt skal ikke forstås i nogen nedsættende betydning, for tapetet er sandelig både dekorativt og festligt, men dets former er store og enkle, og der er ikke tale om nogen nuanceringer eller bløde overgange.

De to døtre er netop igang med deres forførelseskunster og skænker vin for den gamle. Ved siden af står en bitte engel, som tydeligvis er yderst betænkelig ved den

ekstraordinære situation, hvad vi ikke vil fortænke ham i. Klippeterrænet er vist ved en masse store sten stablet oven på hinanden, og i baggrunden ses Sodoma samt Lots hustru eller rettere hendes saltstøtte. Borduren prydes af store kantede frugter og blomster.

Der er i denne forbindelse grund til at nævne endnu et tapet. Det er antagelig fra Haderslev og dateres til 1560-erne. Dets storfelt er delt i et hovedfelt foroven og et mere friseagtigt stykke derunder. Begge feltene optages af elskende par, og ifølge traditionen har det tjent som brudetæppe – har altså været hængt op på væggen ved bryllupsfester. Borduren viser blomster og spraglede papegøjer. Den øverste bordure mangler, – sikkert fordi man engang har måttet tage af tapetet. Grunden hertil kan have været, at loftshøjden i et rum, hvor det skulle hænge, var for ringe. En anden mulighed er, at kædetrådene foroven har været bristede, og at en udbedring af dem er blevet opgivet.

I dag findes tapetet i Städtisches Museum i Flensburg.

Kronborg-tapeterne

Danmarks prægtigste bevarede tekstil-skat er Hans Kniepers vævede tapeter med danske konger, som i årene 1581-85 forfærdigedes til riddersalen på Kronborg, og hvoraf der endnu resterer 14 stykker. De øvrige er nok gået til grunde.

Der er nogen usikkerhed om, hvorvidt der oprindelig var 40 eller 43 tapeter. Det sandsynligste er dog, at der har været 40, og at bordhimlen, som under svenskekrigene blev taget som bytte af svenskerne og nu befinder sig på Nordiska Museet i Stockholm, er blevet regnet som tre stykker, hvad arrangementet da også vitterligt består af.

Det er sandsynligvis den svenske konge, Erik XIV – Frederik II's argeste modstander – der blev den egentlige årsag til, at vi fik disse fortræffelige tapeter: Det forholdt sig nemlig således, at de rivaliserende monarker begge var begyndt at interessere sig lidenskabeligt for genealogi, for at kunne brillere med deres slægters ælde og deres højfornemme aners imponerende antal.

De fik forskellige historikere til at støtte sig, og takket være en formidabel, men vist strengt taget ikke helt sober indsats af Johannes Magnus, lykkedes det svenskekongen at mønstre ikke færre end 143 slægtled. Det fremgik – til manges undren – af Magni forskning, at det svenske kongehus udsprang af Jafet, – en søn af selveste gubben Noah og en af de få, der kunne glæde sig over at have overlevet syndfloden.

Den kunne vi umuligt stikke i Danmark. Det lod sig ikke gøre at nå højere end til 113 konger, hvis man medregnede Fr. II selv og hertug Christian, den senere Chr. IV.

Som kildemateriale havde man benyttet sig af Saxos danmarkskronike ifølge hvilken den første sikre danske konge var Dan, som levede samtidig med bibelens kong David. Det ymtedes godtnok, at også vi kunne sættes i forbindelse med Jafet. Da vi imidlertid ikke følte os ganske sikre i denne sag og ej heller – sådan som svenskerne – var indstillet på letkøbte pralerier, valgte vi at tage til takke med de 113.

I 1560-erne fik kong Erik den grandiose ide, at han ville lade hele den svenske kongerække – fra Jafet og fremover – forevige på vævede tapeter. Det blev nu ikke den store succes, for kun fire forskellige tapeter nåede at blive færdige.

Herhjemme kom vi ganske vist først i gang i 1581, men så blev til gengæld den planlagte serie på 40 tapeter færdige, og på dem var medtaget ikke færre end 100 konger. Enkelte valgte man altså at springe over, og dog blev der langtfra et tapet til hver enkelt monark. I flere tilfælde måtte to konger kønt deles om et tapet. Tre-fire konger på samme tapet forekom ligeledes. Ja, i et enkelt tilfælde nåede man helt op på seks, og de måtte rykke sig godt sammen.

Til kongeserien hørte også tre tapeter med vilde dyr, – et med en tiger, et med en hjort og et med et vildsvin, hvilket sidste er bevaret.

Naturligvis havde man ikke autentiske portrætter af de ældste konger, men tapeternes mester, Hans Knieper, havde dog et ældre værk til sin rådighed, nemlig en serie, som skyldtes maleren Antonius Samfleth: »117 Kongers Kontrafej af Danmark han



Bort – bordure – fra et af Hans Kniepers Kronborg-tapeter med renæssancens pragtfulde grotteske ornamentik i mesterllg vævning. Det kronede FS står for Fredericus Secundus.

med Farver haver afsættet paa godt Lærred«. Og Samfleth har igen efter alt at dømmen støttet sig til et endnu tidligere arbejde, — en bog som kongen havde lånt af hertugdømmernes viise statholder, Henrik Rantzau. I den skulle samtlige danske konger — hvor mange nævnes desværre ikke — være afmalet. Denne bog er siden forsvundet, men Rantzau er selv i et dokument inde på, at Kronborg tapeterne skulle væves efter hin bog.

Hans Knieper var ikke alene væver, men tillige en fortrinlig maler, hvad hans pragtfulde helfigur-portræt af Fr. II — det første af det format i Danmark — vidner om. Det var oprindelig slet ikke tanken, at Knieper skulle have vævet tapeterne. Han skulle tegne patronerne til dem (se s. 24f.f.). Væveren var Antonius de Gorth, som havde bragt nogle svende med sig fra Flandern, hvorfra også han selv og Knieper stammede.

Det gik imidlertid så trist, at mester Antonius døde allerede i 1578, året efter at han var kommet til Danmark. Man kom således i bekneb for en mand, der kunne lede vævearbejdet, og Knieper påtog sig denne opgave ved siden af at tegne patronerne. Han kørte projektet igennem med mester Antonius' svende, og det tør siges, at han skilte sig smukt fra opgaven: Kongetapeterne fra Kronborg overgås ikke i kunstnerisk eller teknisk kvalitet af andre samtidige i Europa.

Tapeternes mester har ikke udvist alt for stor respekt for stilarter og mode: En del af de fremstillede personer bærer renæssancens klædedragt, selv om der overhovedet ikke var tænkt på denne stilart, dengang de pågældende levede. Det længste, man dragtmæssigt bevæger sig tilbage, er til sengotikken, og det foregår ikke synderlig konsekvent.

Der er grund til at sige lidt om hvert af de

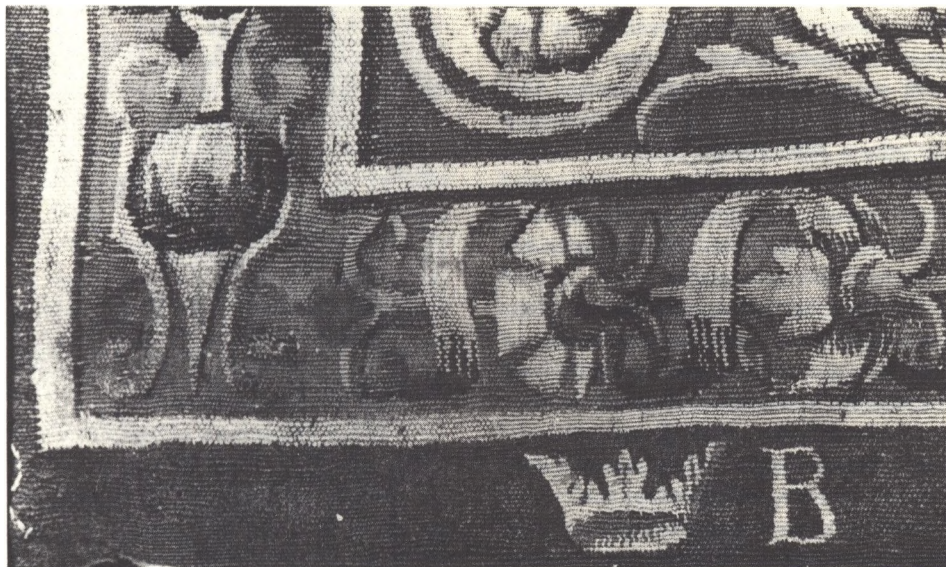
14 bevarede tapeter, fordi de ud over hovedmotivet og den dermed forbundne symbolik fortæller meget om vort lands daværende arkitektur, dets natur og om renæssancens menneskers levesæt.

Den ældste af de endnu repræsenterede konger er Knud VI (1182-1202). Han er iført harnisk og bærer på hovedet en krone med takker. Vi er nemlig endnu ikke nået til enevælden, hvor kongerne får bøjlekrone. Den ene hånd støtter han på et skjold. I den anden holder han et scepter. I baggrunden ses et skovlandskab med jægere og hunde. Man er ved at nedlægge en hjort med bue og pil. På et vandløb stages der afsted med en båd, hvori nogle damer og herrer har taget plads. Længere tilbage ses en herregårdshovedbygning og en kirke. Herregården har kamtakker med pinakler, ganske som det endnu ses på Egeskov. Ganskevist mener de fleste velnok, at Egeskovs nuværende gavle alene skyldes den restaurering, som den svenske arkitekt Helgo Zetterwall ledede i



Fr. II's våben fra Kniepers tapet for denne konge.

forrige århundrede, men det er kun delvis tilfældet: I husets ene ende fandtes de før den tid, omend de i årenes løb var blevet noget mishandlede. Det eneste Zetterwall foretog



Kniepers mærke.



Vildsvinejagt på Valdemar Sejrtapetet.

sig på det område, var at gennemføre denne udsmykning af huset konsekvent, – og deri gjorde han utvivlsomt ret.

Et meget indtagende træk, som går igen på de fleste af tapeterne, er den fint iagttagne og udførte vilde danske flora, der skyder frem ved kongernes fødder. Foroven i hovedfeltet, og som et smukt bindeled mellem det og de omgivende friser og borter, ses festons af blade og frugter.

Det er virkelig en suveræn kunstner, der har forestået disse tapeter: Hovedmotivet er altid opbygget med korrekt perspektiv, en fremragende komposition og perfekt indbyrdes proportionering mellem figurerne. Og de øvrige bestanddele er ikke mindre fascinerende: Over hovedfeltet er der en frise opdelt i felter alt efter hvor mange konger, der er på tapetet, og hvor stor plads tapetet har haft at hænge på. Hver konge har fået et vers, der

fortæller lidt om hans liv, bedrifter og skæbne. Teksten er på tysk.

Foruden disse skriftfelter kan der være nogle med grotteskeornamentik opbygget af blomster, frugter, fugle eller dyr og båndværk. Under hovedmotivet er der en lidt smallere frise ligeledes med grottesker sammensat af bl.a. lambrequins, frugter og blomster. Under hver af kongerne er dertil vist det våben, han har kunnet gøre krav på. Samtlige felter og friser er adskilt af en ret smal, ornamenteret bort, og en tilsvarende bort går rundt om hele tapetet. Man finder ydermere kunstnerens signatur.

Valdemar Sejrtapetet er ligeledes blandt dem, der har overlevet. Også her bærer kongen rustning og krone. I hånden holder han et draget sværd, og i bæltet hænger en prægtig renæssancedolk. Bag ham er jægere til fods og hest ved at jage en vildorme med væl-

dige hugtænder. I baggrunden ligger en vandmølle. Endnu fjernere i det skovbevoksede landskab fremtræder en kirke.

Erik Plovpenning, som også er ene konge på sit tapet, bærer en højpuddet hat, hvorom kronen er sat, og over hans skuldre hænger en fodlang kappe. Det kunne se ud som om den var af leopardskind, men det er ikke tilfældet. »Leopardmønstreet« er dannet af små rosetter. Ved en dam står en ulv på lur efter en lappedykker, der har fanget en ål. Måske sigter det til Abels drab på kongen i 1250, efter hvilket han lod liget sænke i Slien.

Abel er også repræsenteret, og selv om Fr. II ønskede, at hans tapeter skulle gengive historien på troværdig vis og således også



På Erik Plovpenning-tapetet lurer en ulv – Abel velsagtens – på en lappedykker, der har fanget en ål og antagelig symboliserer kong Erik.



Kong Abels tapet er det eneste, der viser en giftslange, – hugormen.

berette om, hvordan det gik herskere, der opførte sig mindre hensigtsmæssigt, så var det på den anden side ejheller sagen at fremstille anerne som skumle fysiognomier. End ikke Abel fremtræder derfor usympatisk. Dog er det næppe helt tilfældigt, at der ved hans side ligger en hugorm, – den eneste som optræder på de bevarede tapeter. Også ørnen over ormen har sagtens en kryptisk mening. Kan hændte den repræsenterer skæbnen, som indhentede Abel efter blot to års regeringstid, da han myrdedes af bonden Sorte Plov.

Ellers synes alt på tapetet at være, hvad man dengang forstod ved fred og idyl: Jægere jager en råbuk med hunde, – et symbol på de kongelige fritidssysler. En færehyrde, der er ude med sin flok, tager sig en drik af en lejle, og en pige er på vej til ham med forstærkning i form af nok en lejle. En anden

pige rækker ham et stykke brød. Der er også blevet plads til en bondegård og en kirke i det tæt bevoksede landskab.

Christoffer I, der som bekendt døde i 1259, fordi biskop Arnfast havde kommet gift i altervinen, har fået et ganske smalt tapet, og Knieper gik så dristigt til værks, at han gjorde det asymmetrisk, således at forstå, at kongen står ude ved den ene side af det. Alligevel er der udmærket balance, fordi et større selskab af damer og herrer er på skovtur ved den anden side. Ydermere er der her i baggrunden et slot med tårne og tinder samt store træer. Friserne derimod virker noget slet afbalancerede, og kongens våben er ikke anbragt i midten af frisen, men henne under stedet, hvor han står. Christoffer bærer et halvandenhånds sværd under den ene arm. I den anden hånd holder han et scepter. Han er iført en vams med mange velordnede læg og dyb halsudskæring. Ærmerne er med lange, fligede nedhæng, som det var mode i sengotisk tid.

Erik Glipping og Erik Menved deler tapet. De står til den ene side. På den modsatte vises storm på en fæstning. Det er danskerne, der løber storm. En høvedsmand på en hvid hest skal sagtens være Erik Menved. Han bærer imidlertid hjelm med nedslået visir, så ansigtet er skjult. Ved hans side blæser trompetere storm, og via entrestiger er danske krigere med en fane trængt op på murværket.

Af de to konger i forgrunden har Erik Klipping krone på, Erik Menved hjelm. De er begge iført harnisk.

Christoffer II bærer fodlang hermelinesbræmmet kongekåbe samt sværd, scepter og krone. Også her er baggrunden meget spændende: Vi er til dystløb, — skarprenden mellem to riddere, der prøver at støde hinanden af hesten med lanser. Turneringen finder sted til paukers og trompeters lyd. Et par damer synes at forberede sig til en jagtud-

flugt. De sidder sidelæns på deres heste, som damer af det gode selskab dengang skulle det.

Tapetet med kong Oluf, dronning Margrethe I's søn, der døde ganske ung, viser denne ynglingekonge iført halvlång kåbe, krone samt holdende sværd og scepter. Baggrunden er ikke det mindst fascinerende. Her vises nemlig en stor bindingsværksherregård med porttårn og spærrmur af bindingsværk. Også vindebroen foran det gravomkransede anlæg er vist. Der kendes kun ganske få gamle billedgengivelser af danske bindingsværksherregårde fra renæssancen, og endnu færre af den slags bygninger er bevarede.

Erik af Pommern, der i året 1439 frasagde sig tronen og endte sine dage som sørøver, har på tapetets fremstilling lagt krone og scepter fra sig. Han havde fået øgenavnet »Bæveren«, fordi han engang, hvor han var ude med en stor flåde, var så ubeslutsom til at give sig i kamp, at man sagde om ham, at han var lige så sen til at få halen op af vandet som en bæver. Og bæveren måtte naturligvis med på tapetet. Den stikker hovedet op af et vandhul. I baggrunden ligger krigsskibe på havet. De er af karaveltypen, og på det ene vajer et stort dannebrog. Eftersom Erik ikke længere er konge, bærer han i stedet på hovedet en filthæt. Han har en halvlång kåbe med poseærmer på.

Bag Chr. I ses en stor by med en muret bro i forgrunden og et rundt citadel. Broen er Ponte Fabricio, fæstningen Engelsborg, og byen følgelig Rom, hvor kongen aflagde besøg hos paven og af hans hånd modtog den gyldne rose. Man ser mødet mellem kongen og Vatikanets udsending. De to mænd giver hinanden hånden. Bag dem står deres lansebevæbnede følger.

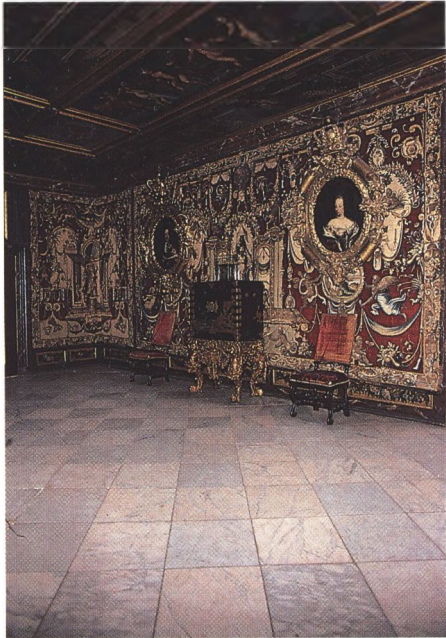
På underfuld vis forvandles den forbi-strømmende Tiber som ved et trylleslag til et hjemligt vandhul, hvor rørdrum står vagt og



Damgartens indtagelse er motivet for dette tapet fra »Skånske krig«. Man ser Chr. V til hest omgivet af sine officerer. Helheden er ganske flot, men formerne er noget stive og i flere tilfælde fordrejede. Christiansborg.



»Skånske krig«-tapetet med Helsingborgs indtagelse er det eneste, hvorpå enevoldskongen, Chr. V optræder til fods. Detalje. Rosenborg.



Chr. V's sal på Rosenborg med renaissance-tapeter af Michel Wauter.

Skeel'ernes tapeter på Gammel Estrup viser familiens herresæder i slutningen af 1600-årene. Her er det Sostrup ved Gjerrild. For oven pranger slægtens våben. Bemærk kvalitetsforskellen mellem borten og hovedmotivet.





Legers tapeter i salonen på Lethrborg er et dansk produkt skabt til pladsen, hvor de endnu sidder. Her ses det store hoved-tapet.



Tapet fra »gobelinstuen« på Rosenholm visende »årstidernes« eller »markedsscener«. Det er antagelig flamsk eller engelsk og vævet omkring år 1700.



Øverst til venstre:

»Gobelinstuen« på Rosenholm er med de udsøgte årstids-tapeter og de fornemme møbler et af vore smukkeste interiører fra sen-barokken.

Øverst til højre:

I Moltkes audiensgemak i Chr. VII's palæ på Amalienborg hænger tapeter vævet i Beauvais efter Bouchers »Tenture chinoise«. Motivet hér er et kinesisk marked.

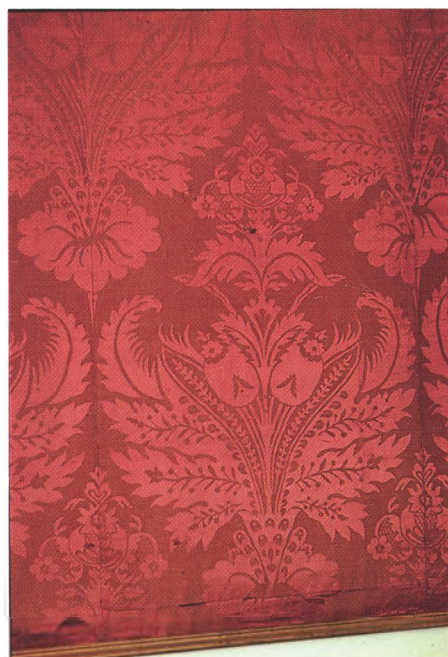
Udsnit af et af Bouchers »Tenture chinoise«. Amalienborg.



Udsnit af renæssancetapet på Amalienborg. Man kender ikke dets herkomst, men det er bl.a. interessant på grund af de falmninger og farvændringer, det fremviser.



Safttapet på Rosenholm. Det er så vidt vides Danmarks eneste velbevarede eksemplar af disse engang så almindelige vægbeklædninger.



Øverst til venstre:

Broderede vægstykker fra Holsteinborg fremstillet i 1700-årene af storkanslerinde Christine Sophie Holstein og hendes damer. Motivet er snoede, blomsteromvundne søjler.

Øverst til højre:

Tapet som i Fr. III's tid i »det mørke værelse« på Rosenborg. Det er med lambrequins for oven og er ellers sammensat af baner af rød damask afvekslende med baner af elfenbensfarvet atlassk.

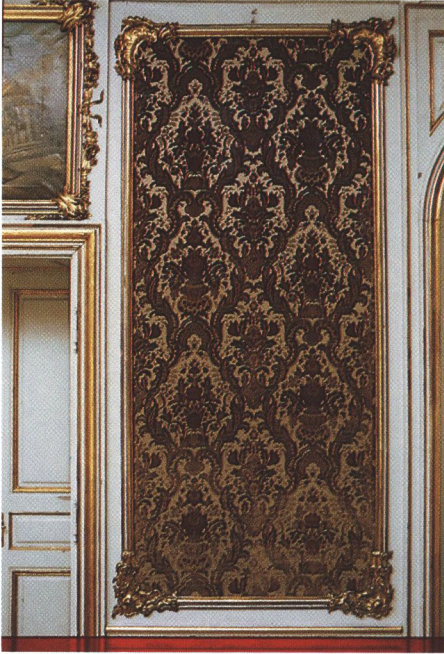
Et stykke rød silkedamask med palmetmønster, der tegner sig lysere på mørk bund. Holsteinborg.



*Stue med vægfelter hvori er udspændt rød silke-
damask. Holsteinborg.*



*Vægfelt med silketapet med strøblomster, 1700-
årene, Lethrborg.*



Lyonerfløj med rødt og grønt flor på elfbensfarvet bund. Fløjsgemakket, Fr. VII's palæ, Amalienborg.

Rococo silkemorstapet i dronning Anna Sophie Reventlow's sovegemak, Fredensborg.





På Chr. I's tapet glider italiensk og dansk landskab forunderligt sammen til et hele. I den danske del finder vi rørdrummen og et par vildænder.

ænder plasker omkring. Kongen er i hovedfremstillingen iført fodlang, pelsbræmmed kåbe af brokade, bag hvilken man aner et harnisk, og han bærer de kongelige attributter. Han er iøvigt den første af kongerne, der er vist med et rigsæble.

Sønnen, kong Hans, står tankefuld ved bredden af en å, hvor en stork er på fiskeri. Ved siden af ham bolttrer tre allerkæreste kaniner sig uden frygt. Dette skal symbolisere kongen som fredens vogter. Til gengæld er der batalje i baggrunden, hvor ryttere på en bro, der fører over åen, har taget kampen op mod nogle folk til fods. Nogle af dem ligger dræbt, andre tager flugten. Det siges at være en fremstilling af kongens sejr over dalkarlene ved Rotebro nord for Stockholm. Der ses også i baggrunden et slot med et meget stort tårn. Det er nævnt, at det skulle være fæstningen »Tre Kronor« ved Stockholm. Kongen bærer en chapeau med krone samt lang pelsbræmmed kåbe.



På kong Hans's tapet spankulerer stork langeben.



De allerkæreste vilde kaniner boltrer sig tillidsfuldt ved kong Hans's fod.

Chr. II og Fr. I er fælles om et tapet. Det er to dødsfjender, man her har sat sammen, og Chr. II, som er anbragt en del forskudt for midten, stirrer nedslået på den triumferende Fr. I, der står selvsikker med krone på hovedet og scepter og rigsæble i hånden. Chr. II's scepter er knækket, og hans krone ligger henslægt på jorden med takkerne nedad. På hovedet har han en baret. Om halsen bærer han en del guldkæder, bl.a. den gyldne vlies' ordenskæde. Han er iført en halvlang pelsbræmmede kappe med slidser til pufærmer. Under kappen ses en ligeledes halvlang underklædning, og på fødderne har han brede oksemulesko.

Frederik har også halvlang kappe samt pludderbukser med *skamkapsel*. På hovedet under kronen bærer han en stramtsiddende *gyldenstykkeshue*.

Baggrunden fortæller også historie: På Chr. II's side ses en løvhytte, hvor en mand og en kvinde sidder i kærlig samtale. Det er Chr. II og Dyveke. Ligeledes bag Chr. II skimtes et slot med tårn. Bag kong Frederik jager hunde og en jæger til hest en hjort. Andre jægere er ved at opsætte et fangstnet.

Chr. III afviger afgørende fra de tidligere konger: Her har Knieper ganske forladt natursceneriet, og kongen står på et flisegulv med en *balustrade* og søjler. I baggrunden er

fremstillet en belejret by. Det er København, som i 1536 efter lang tids belejring overgav sig til kongen. I forgrunden, neden for balustraden er der et telt, hvor kongen konfererer med sine officerer. På hovedfremstillingen poserer han iført et pragtharnisk med ætsninger, riflinger og guldaucheringer. Det er et *helharnisk* med *oksemulesko*. I hænderne holder han rigsæble og scepter, og et par høje *brækrande* på *akselstykkerne* beskytter hans kronede hoved. Hjelm og panserluffer har han lagt fra sig på en *pedestal* ved siden af. En stor dansk hund står hos ham.

Frederik II var åbenbart også hundeven. En vældig krabat sidder ved hans side og kigger hengivent på ham. Det skal være et eksemplar af monarkens eget fremavlede produkt, den senere så berømte broholmer. Han havde af den engelske konge fået forære to engelske mastiffer, og dem krydte han med bl.a. den store danske hund.

Knieper har på tapetet vist ham iført sort rustning med faste messingnittede plader og ringpanser. Også han bærer kongemagtens symboler, og over skulderen har han et rødt og gult silkeskærf — de oldenborgske farver. På benene har han knæbenklæder og hoser. Bag ham er stillet en vældig *hjullås*-bøsse, og hans sjerprydede hjelm samt panserhandskerne ligger på et bord. Ved siden af ham står hertug Christian, den senere Chr. IV med sin lille hund. Han har som faderen knæbukser på og dertil trøje med *gåsebug* samt om halsen en smal pibekrave. De to kongelige personer står på et kunstfærdigt lagt flisegulv foran en balustrade. På en terrasse lidt længere nede står to hoffolk i samtale. Det påstås, at den ene af dem skulle være Tyco Brahe. I baggrunden er der blevet plads til både Kronborg og Frederiksborg slotte, som de så ud på Fr. II's tid.

Hermed er vi gennem kongerne, men af jagttapeterne er der, som nævnt, bevaret et med vildsvinejagt. Jægere til fods og med

hunde er ved at opspore et vildsvin, der gemmer sig i noget krat. To ryttere holder sig i beredskab, så de kan gribe ind, når svinet er jaget op. Den ene af dem, som holder et vildsvinespyd i hånden, kan meget vel være Fr. II.

I disse tapeter er der kun brugt uld, silke og en smule hør. Metaltråde forekommer ikke. Det gør de derimod i den bordhimmel, som også hørte til i den store dansesal på Kronborg, og som blev vævet, for at Kong Frederik og dronning Sophie kunne indtage deres måltid på værdig vis siddende under himlen. Den består af tre dele, nemlig et ryg-stykke og en himling, som danner undersiden af baldakinen. Hertil kommer så en kappe, som går rundt om baldakinen.

Dette stykke må nok siges at betegne højdepunktet af Hans Kniepers vævekunst, og det er et heraldisk mesterværk. På rygstykket ses således kongens og dronningens våbener, som værnes af Justitia, — retfærdigheden — der udrustet med vægtskål og med sværd i hånd står bag de kronede skjolde. Ved siden af hende optræder ved dronningens skjold Fortitudo, styrken, symboliseret af en stakkels dame, der må bære en søjle under den ene arm, og som dertil har fået stukket et skjold i den anden hånd og en hjelm sat på hovedet.

Ved majestætens side er det Temperantia — mådeholdet — der optræder, skænkende vand i vin. Dette kunne også nok gøres nødigt, thi kong Frederik var en tørstig sjæl. Desværre lyttede han vist ikke meget til den mådeholdende dames formaninger.

Over fru Justitia hænger en *lambrequin* med fire elefanter af den slags, som elefandriddere bærer. Så følger en bjølle med kongens valgsprog »Mein Hoffnung zu Gott allein«. Fra et galleri derover igen leverer et engleorkester taffelmusikken. Endog et par stejle *pegaser* er der blevet plads til.

Under dette magtfulde arrangement ligger

en væltet krukke, hvoraf vandet vælder ud, og to stormænd sidder ligeledes med hver sin væltede vandkrukke. Det skal symbolisere de danske bælder og Øresund. Over det meget vand er der rocailleværk, — altså ikke rococo *rocailles* — hvorpå alskens frugter og blomster er anbragt. Sindbilledet på det danske lands frugtbarhed. To dyr står herpå, det ene er en grævling, det andet minder mest af alt om en hyæne. Borten optages af *grotteskæverk*, og i hjørnerne ses kronede chiffrer, FS -Fredericus secundus.

Himlingsstykket er også ganske imponerende: I midten er der et kronet felt med det danske rigsvåben. Det bæres af to vingede *genier*. I en *beslagværks*ramme med fire cirkulære felter ses Alexander den Store symboliserende retfærdighed, Seluci står for bestandighed, Cambysses for forsigtighed og Trajan for billighed. Ellers optages himlingen af *grotteskæverk*. I borten er indsat de danske landskabsvåbener blandt allehånde fabelvæsener af halvmenneskelig natur, og i hjørnerne er kongens kronede chiffrer. Kappen er med fabelvæsener, jagt dyr og elefanter.

Det er ikke uinteressant, at bordhimlingens opbygning hvad angår figurenes orientering i henholdsvis storfelt og bort, passer ret nøje med nogle af de sikebroderede tæpper, der er omtalt s. 101f.f. Det kan måske betyde, at også disse har været anvendt som himlingsstykker.

Bordhimlen førtes under svenskekrigen i 1658 eller 59 til Sverige af Carl Gustavs dronning Hedvig Eleonora. Den indlemmedes siden i det kongelige husgerådskammer, hvor stykkerne med undtagelse af kappen lå hengemt i lange tider. Først i 1868 kom bordhimlen atter frem fra sit gem, og de mange år, den har ligget sammenrullet, forklarer nok, at den er så overmåde velbevaret, og at farverne fremtræder så stærke.

Man kan måske føle, at der var grund til at bebrejde svenskerne, at de tog dette danske klenodie som krigsbytte, men desværre har vi nok ikke så meget at lade dem høre. Vi formåede nemlig på ingen måde at passe på de øvrige stykker af den ufattelige kunst-, og kulturskat, som Kronborg tapeterne udgjorde.

Der blev ustandselig flyttet rundt med tapeterne. Snart træffer vi dem på et slot, snart på et andet. En overgang er nogle af tapeterne hos en amtmand, og andre hænger i hofdamernes værelser på slottene. Det ender endog med, at nogle af dem bortsælges på auktion. Enkelte brænder med Frederiksborg, andre muligvis med Koldinghus.

Men en del nåede at komme i handelen, og hvis vi er utroligt heldige, dukker der måske en skønne dag et enkelt eller et par stykker op i en eller anden europæisk samling. Ja, det vil sige: Dronning Margrethe I skal vi næppe vente at gense. Hun endte efter sigende som betræk på en sofa!

Tapeterne fra skånske krig

Det var Frederik III, der indførte enevælden i Danmark, men han var en alt for stiltfærdig og indadvendt mand til at finde nogen interesse i at skabe sig en suveræn-status efter det forbillede, som Ludvig XIV af Frankrig leverede. Derimod havde Chr. V, som efterfulgte ham i 1670, så udpræget solkongetendenser. Han var sin lærde og besindige fars diametrale modsætning; pragtelskende, dristig, udadvendt og ikke synderligt dybtgående. Han havde store tanker om kongemagtens og dermed sin egen fortræffelighed, og han havde ikke det ringeste imod at stille sine bedrifter til skue.

Om skånske krig egentlig kan betegnes

som nogen bedrift, er velnok tvivlsomt. Den eneste virkelige ære, som de danske våben høstede, var Niels Juels meget overbevisende sejr over den svenske flåde i Køge bugt. Vi fik da ejheller en smule terrænforgøelse ud af skærmydslerne, men det skyldtes måske snarest, at Frankrig greb ind til fordel for dets forbundsfælle, Sverige, og sørgede for, at det ikke kom til at afstå land til danskerne ved fredsslutningen.

Noget fik vi dog ud af krigen, nemlig de såkaldte Rosenborg-tapeter, en serie på 12 stykker, som Chr. V lod den flamske tapetmager, Bernt van der Eichen, væve. Sammen med de bevarede af Kronborg-tape-



Detailje af tapetet med »Slaget ved Öland«. Christiansborg.



»Landgangen ved Rå«. Detalje visende udlo-
ningen af heste til en landgangsbåd. I en anden
båd musicerer trompetere og paukeslagere.
Rosenborg.

terne, hører de til vore betydeligste nationale skatte.

Det at få vævet sådanne tapeter, på hvilke kongelig stordåd foreviges, var såsandt ingen dansk idé. Mange andre steder var den blevet praktiseret, og mest magtfuldt måske med en serie på 14 tapeter, som maleren Charles le Brun stod for, og som skildrede Ludvig XIV's bryllup, kroning, hans krige m.m.

Nogen ny idé var det ejheller: Chr. IV havde således ladet en serie tapeter med sin kroning og scener fra Kalmar-krigen væve i Flandern. Disse tapeter, som skal have været virkelig pragtfulde, gik desværre til, da Frederiksborg brændte i 1859.

Scenerierne på tapeterne fra skånske krig

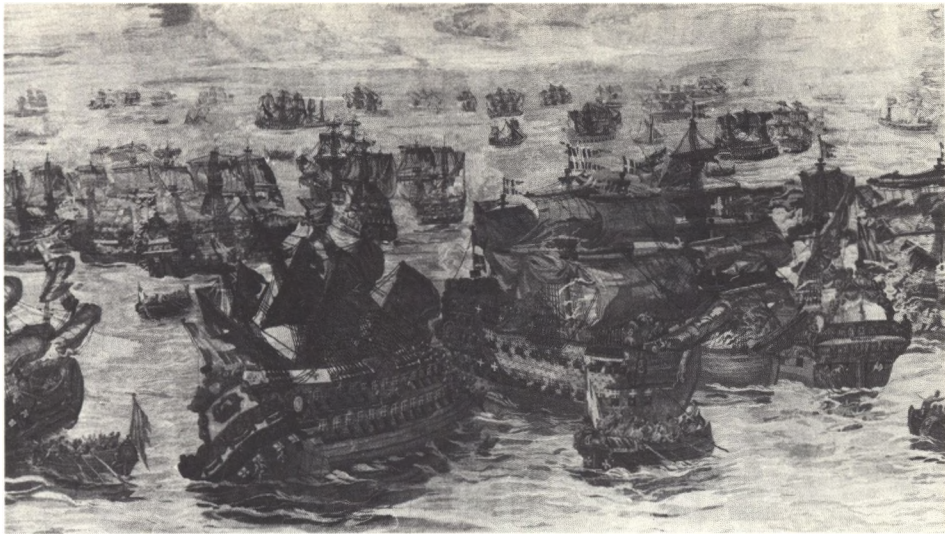
med de forskellige kamphandlinger, indtagelse af byer, søslag m.m., virker meget autentiske, og der er ikke tvivl om, at kunstnere i hvert fald i nogle af tilfældene har fulgt med hæren og forevigt træfningerne på stedet eller frisk efter hukommelsen. Man kunne dog ikke altid nøjes med en enkelt attack på hvert af tapeterne. I nogle tilfælde er flere angreb, der fandt sted på forskellige tidspunkter, vist samtidig, så tapetet nærmere kommer til at virke som en status over slaget end som en øjebliksskildring.

Suverænen traf v.d. Eichen i juni 1684, medens han opholdt sig i Itzehoe. Eichen kom fra Hannover, hvor der imidlertid ingen tapetindustri var, så han har sagtens kun været på besøg i byen. Man mener, at han stammede fra en gammel kendt væverfamilie i Brabant, der bar samme efternavn som han.

Mødet med Chr. V faldt åbenbart ud til dennes tilfredshed, for snart efter var mester Bernt på vej til Brabant for at finde nogle egnede svende, der kunne bistå ham med arbejdet, og allerede i august var han i København, hvor et væveri blev etableret.

Inden man kunne tage fat på tapeterne fra skånske krig, måtte der imidlertid forelægges nogle prøvearbejder. Det blev til tre tapeter med motiver fra Alexander den Stores historie, og de findes den dag i dag på Rosenborg. At kongen har fundet prøverne tilstrækkelig lovende fremgår af, at man nu gik igang med det, som sagen egentlig drejede sig om.

Først måtte der skaffes patroner eller kartoner. De omtales nærmere i forbindelse med væveteknikken på s. 24f.f., og efter alt at dømme var det maleren Anton van Steenwinckel, der skabte i hvert fald hovedparten af dem. Han skulle utvivlsomt have malet dem alle, men han døde i 1688, inden han var færdig, og patronen til »Landgangen på Rügen«, maledes så i stedet af en mand ved navn Wilcken Ribolt. Søslagene skyldes ej-



»Slaget ved Öland«. I forgrunden er det svenske admiralskib »Stora Kronan« ved at synke. Christiansborg.

heller Steenwinckel, men man ved ikke, hvem der har malet disse patroner.

For i korthed at følge patronernes skæbne, så henlå de, efter at der var vævet efter



Detalje fra »Slaget ved Öland«. En båd samler overlevende fra et synkende skib op.

dem, sammenrullede på Rosenborgs loft, hvorfra de flyttedes til Christiansborg og derpå i 1758 videre til Kronborg. Her forsvandt tre af dem sporeløst, medens andre efterhånden var kommet i en ynkværdig forfatning. Resterne vendte så atter tilbage til Rosenborg, og derfra kom 6 af dem efter Frederiksborgs genrejsning til dette slot, hvor man har udstillet en enkelt af dem. På Rosenborg findes patronerne til tre maritime tapeter, men de er i en meget slet forfatning og lader sig næppe restaurere.

Tapeterne fra skånske krig er vævede i basse lisse, og de har derfor, for at falde retvendt ud på forsiden, måttet spejlvendes på patronen (se beskrivelsen af denne teknik s. 17). Steenwinckel har tydeligvis ikke til fulde mestret denne teknik, hvorfor mange af figurerne indtager en noget kejtet stilling.

Man kan ikke kalde disse tapeter stor kunst. I forhold til, hvad man præsterede i Frankrig og Flandern, er Rosenborg-tapeterne mildest talt en mager affære med stiv og ubehjælpelig opbygning, og de virker



»Landskronas Indtagelse«. Christiansborg.

ligeledes noget fattige, hvis man sammenholder dem med Kniepers fortrinlige Kronborg-tapeter. Men selv med deres lidt naive udformning er de et stykke dansk kulturhistorie af allerstørste betydning, og i virkeligheden var det måske snarere kantonistens end væverens fejl, at de færdige resultater ikke blev mere elegante, end tilfældet er. Sammenligner man nemlig tapeterne med patronerne, må det erkendes, at der er vævet ret nøje efter forbillederne, og de rige nuanceringer viser, at væverne allenfals har været deres del af opgaven voksne. Det skal da også siges, at hovedlinjerne i kompositionerne ikke fejler noget.

Chr. V var ikke søkriger, så på tapeterne med søslag optræder han ikke. Det gør han til gengæld i kampene til lands, med indtagelse af én. Han og hans hof eller stab indtager på samtlige disse tapeter den absolut dominerende stilling i forgrunden; dog er de altid placeret, så de ikke dækker for det

egentlige motiv, — erobringen af en by, som ses i baggrunden.

Kongen optræder hovedsageligt til hest, hvad han åbenbart har ment fik ham til at virke mere majestætisk, og det er morsomt at lægge mærke til, at ridtet bliver stadig voldsommere, efterhånden som man bevæger sig frem gennem de forskellige slag. Iøvrigt skal Chr. V have været en overmåde dygtig rytter, der bl.a. mestrede den meget vanskelige spanske rideskole. På Rosenborg hænger en række små billeder, hvor man ser ham gennemgå denne skoles forskellige discipliner. Nogle af dem virker aldeles naturstridige og har nu nok næppe ladet sig udføre i praksis.

Det eneste af land-tapeterne, hvor kongen mangler, viser indtagelsen af byen Marstrand og dens fæstning, Karlsten. Her var det kongens halvbror, Norges statholder Ulrik Frederik Guldennlöwe, der stod for aktionerne og med megen snarrådighed og op-

findsomhed fik gjort svenskerne helvedet så hedt, at de valgte at kapitulere mod at få fri udmarch fra fæstningen.

Man ser Gùldenlöwe i forgrunden med en hel busk af ildrøde fjer på den bredskyggede hat. Han dominerer ganske billedet. Bag ham på en klippe rejser fæstningen sig med høje mure og et vældigt tårn.

Ellers er de landmilitære motiver følgende: Indtagelsen af Damgarten d. 6. oktober 1675. Wismars indtagelse d. 13. december samme år. Helsingborgs indtagelse d. 3. juli 1676, Landskronas fald d. 11. juli samme år og indtagelsen af Landskronas kastel d. 4. august 76 samt endelig Christianstads indtagelse d. 15. august 1676.

Kun ved indtagelsen af Landskronas kastel er kongen til fods, og man får iøvrigt netop på dette tapet et ganske morsomt indtryk af den helt krybende underdanighed, som omgivelserne måtte vise over for enevoldskongen.

De sømilitære tapeter har følgende motiver: Slaget ved Øland d. 1. juni 1676. Landgangen ved Raa d. 29. juni samme år. Slaget ved Møn d. 1. juni 1677 og slaget i Køge bugt d. 1. juli 1677. Endelig er der landgangen på Rügen d. 17. september 1677.

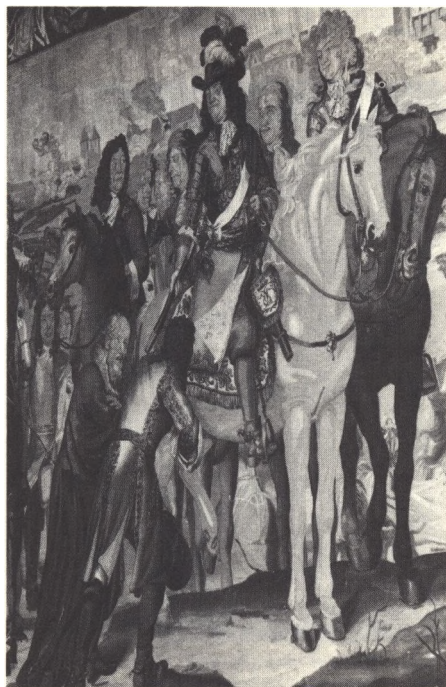
Tapeternes brede borter er alle med martialske attributter: Der er krudttønder, kanoner, trommer, *hellebarder*, rustninger, spyd, *partisaner*, trompeter, musketter, pistoler og meget mere. Midt i den øverste bort og gående et stykke ned i hovedmotivet ses det danske rigsvåben med enevoldskronen og omgivet af elefantordenens blå bånd. Midt på sideborterne er en kronet kartouche med Chr. V's spejlmonogram, og endelig er der nogenlunde midt i den nederste bort en kartouche, hvori en kort inskription fortæller om tapetets motiv.

Samtlige tapeter var færdigvævede i 1693, men der vævedes samtidig andre tapeter på det københavnske værksted. En overgang

mente man, at v.d. Eichens værksted havde været beliggende i Køge. Det har dog siden vist sig at være en misforståelse: Der lå en sejldugsfabrik, som ikke havde noget med tapetvæveri at skaffe.

Misforståelsen har medført, at tapeterne undertiden er blevet kaldt Køge tapeter. Eichen viser iøvrigt selv med sin signatur, at tapeterne til Rosenborg var vævet i København. Ud over sit navn satte han nemlig de tre tårne fra Københavns byvåben på og ydermere bogstaverne C.H. for Copenhagen.

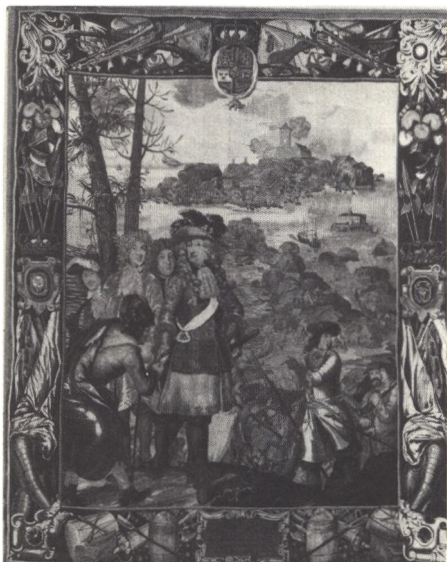
Tapeterne fra skånske krig er alle bevarede, omend de i dag fremtræder en kende falmede, så nogle af de finere nuancer er gået tabt. De fleste af dem er blevet restaurerede, og 9 stykker hænger nu i riddersalen på Christiansborg. To hænger fremme på



Chr. V modtager byen Wismars overgivelse.



»Christianstads overgivelse«. Det sidste af landkrigstapeterne, hvor Chr. V er med. Kongens ridt bliver mere voldsomt efterhånden, som vi når hen i slagene. Christiansborg.



»Marstrands erobring«, hvor Norges statholder, Ulrik Frederik Güldenlöwe er den centrale person. Christiansborg.

Rosenborg og det resterende er under restaurering.

Der har været rejst megen kritik af, at Rosenborg i 1918 måtte afgive de 9 tapeter til Christiansborg, og der har været udfoldet ihærdige bestræbelser på at få bragt dem tilbage til stedet, hvortil de oprindeligt vævedes. Om det nogen side sker, kan kun fremtiden vise. Hvorvidt det turde være heldigt, kan måske også betvivles, eftersom en forsvarlig ophængning måtte medføre en vis omdannelse af Rosenborgs riddersal. (Se s. 28f.).

Spørgsmålet er nu, om man måske en dag finder flere tapeter fra v.d. Eichens værksted, og det bør i den forbindelse påpeges, at der i havestuen på herregården Borreby findes vævede tapeter, der angiveligt er Køge tapeter.

Havestuen indrettedes i midten af 1700-årene, og tapeterne er meget muligt hængt op ved samme lejlighed. De udmærker sig

ved ikke at have nogen bort forneden, og det er overmåde sandsynligt, at den oprindelig har været der, men er skåret fra. Tapeterne er tydeligvis ikke fra rococoen, og det er rimeligt at datere dem til sidst i 1600-årene. Det passer udmærket med, at de kan være vævet på Eichens værksted i København. Måske har de endda været signerede, sådan som tapeterne fra skånske krig er det. Signaturen dér findes imidlertid nederst på den underste bort, og da denne mangler på Borreby-tapeterne, er der altså ejheller nogen signatur at finde. Motiverne på disse tapeter er parklandskaber med fugle og dyr.

Gådefuld er i sandhed også den tapetserie, som hænger i riddersalen på den jydsk herregård, Gammel Estrup. Tapeterne her viser de hovedgårde, som tilhørte Gammel Estrup-grenen af slægten Skeel i slutningen af 1600-årene. Det er foruden selve Gammel Estrup, Sostrup, Skærvad, Ørbækgaard, Ulstrup, Krenkerup, Rosenlund og

Nørregaard. Ydermere findes der – som tidligere nævnt – i salens sydvestre hjørne en malet fremstilling af gårdene Skjern og Karmark, der først kom til i 1721, længe efter, at tapeterne var vævede.

Det har altid heddet sig, at disse tapeter skyldtes flamske vævere, dog foreligger der intet sikkert om, at de derfor også er vævede i selve Flandern.

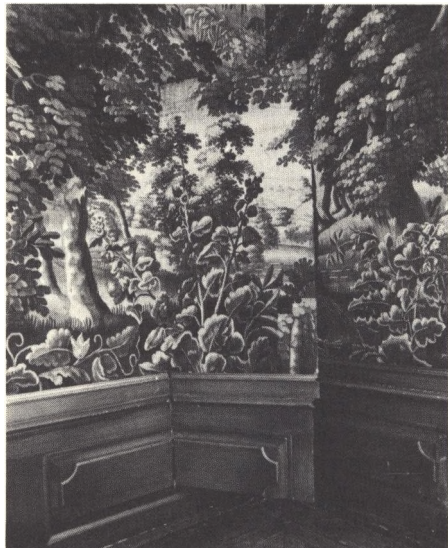
Deres store historiske interesse ufortalt, så må de nok rent kunstnerisk siges at være noget svage. Der er imidlertid i så henseende en besynderlig uoverensstemmelse mellem borten med deres ganske skikkelige akantusranker med fugle, satyrer og keruber og så de udpræget matte hovedmotiver. Dette kunne tyde på, at det mähænde snarest er forlæggenes egnethed, det har knebet med.

Fofoven bærer tapeterne slægten Skeel's våben med svanehalsene samt et skriftbånd med motivets navn.

Hvad angår tiden kunne det udmærket



Et af Bernt van Eichens mærker på Rosenborg-tapeterne.



Hjørne af tapetstuen på Borreby med vævede tapeter, der kunne være af Bernt van Eichen. Man har – som det var almindeligt i 1700-årene, hvor tapeterne blev sat op, uden videre skåret ud til en dør.

passe med, at disse tapeter i virkeligheden er lavet på Eichens væveri i København. Det, der leder tanken i retning af den mulighed er, at den udpræget provinsielle kunstneriske kvalitet bestemt ikke lader Flandern med dets fremragende tapetproduktion fremstå som et sandsynligt oprindelsessted. Og selv om det kan have været forlæggene til patronerne, der har været noget pauvre, så er det nok spørgsmålet, om nogen tapetvæver i Flandern ville sætte sit gode rygte i fare ved at gå igang med en sådan opgave, som det ikke ville være ham muligt at løse på en smuk måde. – Den slags kunne man langt bedre tillade sig i København, hvor publikum var mindre kræsant.

Måske kunne en gennemgang af godsets arkiver bringe noget mere om disse trods alt meget spændende stykkers oprindelse for dagen. I deres art er de ganske enestående herhjemme. Der er ikke bevaret andre tapeter, som viser kendte danske herregårde.

Tapeter på slotte og herregårde

Rundt om på danske museer hænger der adskillige fortræffelige billedvævede tapeter, som er anskaffet til disse museer på grund af deres kunstneriske værdi. Der er dog også tapeter som — omend vævede i udlandet — har været i Danmark i så mange år, at de så at sige hører med til vor nationale kulturskat.

Rosenborg kan opvise en fornem samling. Flere af disse tapeter er allerede omtalt, men det bør nævnes, at vi antagelig også her finder de fineste tapeter, som er bevaret i Danmark fra 1600-årene. Det er en serie grottesketapeter, som vævedes i Antwerpen i årene 1670-90 på Michel Wauters værksted. Forlæggene til dem er imidlertid fra tidligere i århundredet, og der er faktisk tale om repriser.

De er festlige, med rød grund, og midterpartiet består af en meget spinkel arkitektonisk konstruktion, hvorpå en af antikens græske guder eller gudinder har taget opstilling. Der er f.eks. Flora, Atene, Diana, Mars og Neptun. Over resten af tæppets flade breder sig så den bizarre grotteskeornamentik, som renæssancens mennesker arvede fra Romerne:

Der er *montanter*, *diademhoveder*, satyrer, *kentaurer*, nymfer, *bukranier*, stridsvogne forspændt med *pegaser*, *sfinxer*, *spolia*, flagermus, havheste og meget mere. Det er én forvirring, men en absolut skøn sådan, og der er alligevel system i sagerne, for tapetets to halvdele er symmetriske i forhold til hinanden, ligesom de enkelte led forbindes af bladranker, bånd eller *festons*. Det er en fantastisk verden, som her åbner sig for vort blik. Konstruktionerne er på en gang morsomme, dekorative, hæslige og skræmmen-

de. Man ejer fem af disse tapeter på slottet. 3 af dem hænger fremme i »kongens gemak« sammen med fragmenter fra et sjette tapet.

Nævnes skal tillige suiten af Audenarde-tapeter fra ca. 1700 i Fr. IV's sal.

På Frederiksborg slot hænger et norsk billedtæppe fra ca. 1640. Det er vævet i Gudbrandsdalen og bærer Chr. IV's våben og titulatur. Ligeledes har man et par meget fornemme store tapeter, som hører til en serie, Ludvig XIV forærede Ulrik Frederik Güldenlöwe. De skildrer scener fra Alexander den Stores historie, og det var maleren Charles le Brun, der leverede forlæggene til patronerne. Motiverne er Alexanders sejr over perserne ved Arebla og hans indtog i Babylon. Kong Ludvig begavede også andre danske med prægtige tapeter. Storkansler Frederik Ahlefeldt til Tranekær fik således nogle eksemplarer. De findes endnu på Tranekær, men desværre i meget beskåret tilstand.

I det hele taget var man i ældre tid ikke særlig næn om de vævede tapeter, og man undså sig ikke for at knække dem om hjørner, hvis de var for lange, eller at hugge ud til en dør eller andet, som man fandt nødvendigt. Det er bl.a. sket på Kjørstrup på Lolland: »Gobelinstuen« her prydedes af nogle store, meget interessante tapeter, som stil-mæssigt præges af den tidlige barok. De hidrører fra det gamle Nykøbing slot, som blev demoleret i 1767. Inden dette skete, holdtes der auktion over dele af inventaret, og Kjørstrups daværende ejer, Friderich Raben købte ved den lejlighed tapeterne, som er med parkscenerier. Tapeterne, som var meget medtagne, er nu restaurerede og flyttet til spisesalen. Sådanne park-tapeter kal-



Parktapet – verdure – stammende fra Nykøbing slot, nu i spisesalen på Kjærstrup, Lolland.



Detalje af verdure tapetet på Kjærstrup.



Barok tapet på Borreby anskaffet til stedet i midten af 1700-årene.



Detalje fra et af de seks Hvidkilde tapeter med »landlivets glæder«, – her skovarbejde.

des også verdurer efter det franske ord for grøn, vert.

Valdemarsslot på Taasinge kan opvise en stue med vævede tapeter, og på Rosenholm på Djursland er der adskillige tapeter. I den såkaldte hjørnestue prydes væggene således af en ypperlig suite med markeds-scener. De er holdt i lette farver og er fra 1700-årene. Antagelig er de vævede i Frankrig, men England er også en mulighed. I »kaffestuen« er der flamske tapeter fra 1600-årene og med jagtmotiver. Foruden andre flamske tapeter disponerer man også over et tapet visende Ludvig XII af Frankrig til hest. Hovedparten af disse tapeter synes kommet til Rosenholm under de store ombygninger og moderniseringer, som Ivar Rosenkrantz lod foretage i 1720-erne.

På Clausholm har man i dagligstuen flamske tapeter fra omkring 1700. Nogenlunde jævaldrende med dem er et fransk silketapet prydet af en række nedhængende blomster- og frugtranker.

Enkelte andre danske herregårde har beholdt i hvert fald noget af den oprindelige tapet-rigdom. På Nakkebølle på Sydfyn dækkes spisestuens vægge af udmærkede park-tapeter, som ifølge traditionen er flamske og vævede i 1600 tallet. Flamske skal også de seks tapeter i den store sal på Hvidkilde være. De blev indkøbt i Flandern af Abraham Lehn d.y., som i 1725 erhvervede denne herregård. Tapeterne er barokke, og de viser landlivets beskæftigelser og glæder.

Kun få vævede tapeter herhjemme kan føres tilbage til tiden før 1600. Det gælder imidlertid et stort Bruxelles-tapet, som hænger på den nordfynske herregård, Gyldensteen. Motivet er »David og Abigael«, og figurerne er meget dominerende. Også på Kongsdal og Borreby er der adskillige fornemme tapeter.

I Moltkes Palæ på Amalienborg er der i hjørnekabinettet ophængt en serie ganske dejlige Beauvais-tapeter. Den franske hofmaler, Boucher, har leveret forbillederne til



Fransk 1700-tals tapet i Chr. VII's palæ på Amalienborg.



Udsnit af Leger-tapet på Christiansborg, oprindelig vævedes det til Hirschholm slot.

dem, og det er kineserier, som han har hentet inspiration til gennem en række af datidens værker om den slags design. Boucher var Moltkes yndlingsmaler, og han fik ham også formået til at male dørstykkerne til ridder-salen i palæet.

I et andet rum i palæet hænger en suite renæssancetapeter med mytologiske motiver. Man ved intet om, hvor de stammer fra, men de er bl.a. interessante, fordi de er glimrende eksempler på de farveændringer, der kan forekomme i gamle tapeter. Palæets hasesal er med flamske baroktapeter med mytologiske motiver.

Særlig fascinerende er en suite på 7 tape-ter, som hænger i Reventlowsalen på Lethra-borg ved Lejre. De er nemlig vævede på François Legers fabrik i København.

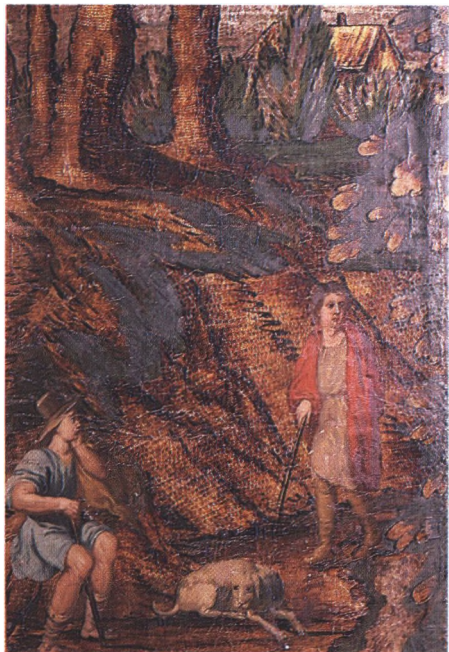
Leger var franskmænd og en duelig tapet-væver, og da efterspørgslen på fransk kunst



Voksdugstapet med trykt og malet dekoration, rococo, Nationalmuseet.

Spisesalen på Torup i Skåne, hvor store vægfeltet er beklædt med gyldenlæderstapeter fra 1500-årene, – endda meget muligt forfærdigede i Helsingør. Samlingerne er så fint udført gennem udtyndinger i kanterne, at overgangene mellem læderstykkerne knapt kan ses.

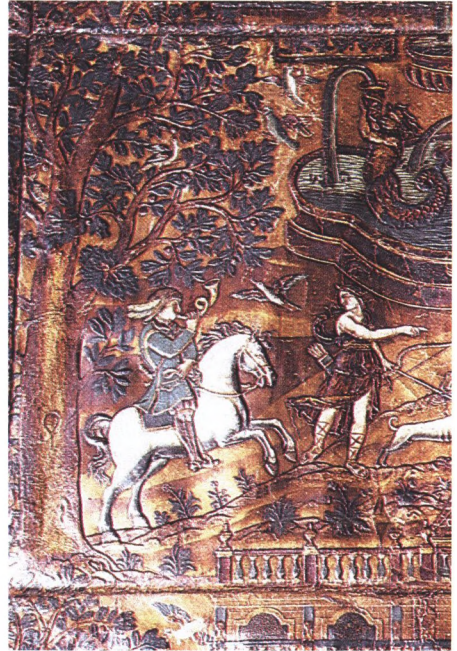




*Øverst til venstre:
Fra Torup-tapetet: Mennesker og liggende hund.
I baggrunden huse.*

*Øverst til højre:
Yppigt opdrevet gyldenlæder med guld på blå
bund. Motivet er ranker og ørn. Flamsk type,
men meget muligt fremstillet i Skåne omkring
1640. Sövdeborg, Stensalen.*

Spansk gyldenlæderstapet, Trolleholm, Skåne.



Øverst til venstre:
Felt af gyldenlædertapet på Aastrup. Det er
angiveligt italiensk og fra 1700-årene.

Øverst til højre:
Felt af Aastrup gyldenlæderet.



Felt af gyldenlædertapet fra Gammel Estrup,
muligt forfærdiget i Mecheln. Nationalmuseet.



Felt af barok gyldeædertapejt, Trolleholm, Skåne.



Ridder salen i Roskilde Kloster med gyldeædertapejt med ranker og putti i guld på brun bund. Barok. Et af de få steder, hvor store partier med gyldeædertapejt er bevaret.



*Øverst til venstre:
Prins Carls værelse på Vemmetofte er med oprindeligt gyldenlædertapet fra regencen.*

*Øverst til højre:
Felt af gyldenlæderet fra Prins Carls værelse på Vemmetofte.*



Regence – tapet af gyldenlæder fra Rosenholm.



Barok gyldenlæder af hollandsk type med punslinger og meget sølv. Stammer fra Christiansfeld. Nationalmuseet.

Regence – gyldenlæder, Borreby.





Rococo-stue med gyldenlædertapet, Städtisches Museum, Flensburg.



Kineseri-tapet af lærred med kæmmede og malede samt forgyldte dekorationer. Regence. Det stammer fra Gl. Estrup. Nationalmuseet.



Felt af rococo-gyldenlædertapet med drivninger og spraglede bemalinger. Mecheln.



Dette tapet, som af Ny Carlsbergfondet er deponeret på Kronborg, er hovedstykket i en serie på 7. De er vævet i Jan Raes værksted i Bruxelles i første halvdel af 1600-årene, og motivet – løvejagt – er hentet fra et maleri af Rubens.

var stor i Danmark i 1700-årene, indkaldtes Leger hertil i 1735. Efter at have leveret et prøvestykke, kom han igang med at væve ikke alene tapeter men også stolebetræk til de kongelige slotte. Til Hirschholm leverede han et par suiteer, og af dem er et enkelt stykke bevaret på Christiansborg, ligesom der findes et brudstykke på Rosenborg. Interessant må en suite på 12 tapeter – et med hver af de 12 måneder, som han leverede til Christiansborg, have været. Desværre gik de op i luer, da slottet brændte.

Ellers må vi stort set tage til takke med Lethrabortapeterne, der i udformningen må ligge meget tæt på en suite, som Leger vævede til et rum på Christiansborg.

Da greve Johan Ludvig Holstein bestilte disse tapeter, afgav han de nøjagtige mål på tapetfabrikken, så der er aldrig blevet ændret

en smule ved de færdige produkter, og de har hele tiden fået lov til at blive hængende dér, hvor hoftapetserer Hinrich Zöllner opsatte dem med baggrund af kraftigt hørlærred, da de leveredes.

Det var Watteau's kunst, der inspirerede til disse tapeter, og patronerne tegnedes eller maledes efter alt at dømme af Gerhard Deichmann. Leger var selv død, da serien bestiltes, men fabrikken blev i nogle år drevet videre af enken samt af F.A. Bahlmann, der var den håndværksmæssige leder.

De fire af suitens tapeter er ganske smalle baner, der er opsat i rummets rundede hjørner. Hertil kommer to næsten kvadratiske tapeter på kaminvæggen og endelig seriens pragtværk, – det store tapet mellem dørene på den ellers ubrudte tværvæg.

Motiverne er park-arkitektur, og bor-



Udsnit af Beauvais-tapet på Kronborg. Dets motiv er gøglere og domptører, og det er vævet efter en patron af ornamentkunstneren Jean Berain ca. 1700 i såkaldt regencestil. Deponeret af Ny Carlsbergfondet.

duren hensætter beskueren til et rum, der er om muligt endnu mere magnifikt end salen på Lethraborg: Den illuderer overdådigt udhugget sandsten med *rocailleværk* i en lidt bastant rococo-stil. Fra denne omramning ser vi først ud til nogle arkadeklippede hække, mellem hvilke der er et stort marmorbassin, hvori vandet pøser ned. Bag bassinet er der en terrasse, og et sjælende par, – nogle enkeltpersoner samt en vandkande og

en spand bidrager til at kaste mildnende præg på det ellers meget strenge sceneri. I baggrunden åbner barokkens og rococoens idealhave sig for vore blikke. Søjlebårne arkader kranset af velordnede træer fortsætter i én uendelighed, og først et sted nær horisonten bryder en tværgående arkade forløbet af. Alt er holdt i lette, kølige farver.

Nationalmuseet råder over fire 1600-tals tapeter, som længe var kendt under navnet »årstidene«. De viser let påklædte *putti* i forskellige situationer, og egentlig var det lidt vanskeligt at se, hvordan årstidsbegrebet kom ind i billedet. Tapeterne, som er vævede i haute-lisse, hørte i 1755 til inventariet i Prinsens palæ – det nuværende Nationalmuseum.

Det mystiske ved sagen var imidlertid, at man engang på Rosenborg havde haft to suiter med legende børn. De nævnes i inventariet fra 1696, men begge suiter syntes sporløst forsvundne. Museumsdirektør Vibeke Woldbye kom til at tænke over, om ikke de fire tapeter på Nationalmuseet skulle være dele af en af suiteerne, og det lykkedes hende at finde frem til papirer som viste, at der netop i 1731 var blevet udleveret fire tapeter med »børneleg«, som skulle hænges op på Københavns slot.

Da man imidlertid snart derpå byggede et nyt slot efter at have nedrevet det gamle, blev tapeterne åbenbart hjemløse, og de er sagtens da gået til Prinsens palæ, der stod færdigbygget i 1744, og hvor kronprinsen, den senere Frederik V flyttede ind.

På den måde kan gamle skatte, som man troede tabt, atter dukke frem af glemslen, og skatte er de, for de stammer fra Michel Wauters udmærkede væveri i Antwerpen.

Safttapeter

Sjældne ting bevares gerne, fordi folk passer godt på dem og ikke nænner at smide dem væk. Almindelige ting derimod, har man ikke så stor respekt for. Når de er slidt ned eller er blevet umoderne, kasseres de rask væk. Resultatet er, at der kun er ringe frafald blandt de sjældne ting, hvorimod almindelige sager går til i så stort tal, at de til slut bliver sjældnere end det oprindelig sjældne eller forsvinder helt.

Sådan er det f.eks. gået med safttapeterne. Kun få aner i dag, hvad et safttapet overhovedet er for noget, men i 1700-årene og i begyndelsen af forrige århundrede synes de at have været ganske almindelige. Når de ikke nævnes ret mange steder, er grunden snarest den, at de har været henregnet til de trivialiteter, som man normalt ikke omtaler.

Safttapeterne var erstatninger for vævede tapeter. De blev anbragt i sekundære rum, og de har hængt på både slotte, herregårde og i borgerhuse.

Lad os først se lidt nærmere på, hvilken vare det gådefulde, fugtige navn i grunden dækker over:

Det var en kostbar affære at anskaffe billedvævede tapeter, som det tog måneder, ja undertiden år at fremstille. Hvis man imidlertid ville tage til takke med et lærredstapet, hvorpå der var malet motiver i lighed med dem, man fandt på de billedvævede tapeter, behøvede omkostningerne ikke at blive overordentligt store.

Når der f.eks. benyttedes revsvævet hør, hvor skudtrådene er tykkere end kædetrå-

dene, kunne selve strukturen nok minde en del om den i det vævede tapet.

Der maledes med limfarve i hvilken man har brugt gummi arabicum og lignende materialer som bindemidler. Det var vigtigt, at limerne var transparente; så øjnede stoffets strukturer nemlig igennem, og det fik tapetet til at ligne billedvævning ret godt, — i hvert fald efter nogen tid, når den første glans var gået af det.

Det siger næsten sig selv, at safttapeterne ikke er blevet grundede før bemalningen, for noget sådant havde sløret stofkarakteren.

Farverne var vandopløselige, hvilket var mindre godt, fordi det var ret påkrævet med en afvaskning af og til: Røg fra kaminer og ovne, fra glødefade og kridtpiber samt os fra tællepråse fik vægbeklædninger til forholdsvis hurtigt at »løbe an«. Nogle safttapetmagere har haft dette for øje og givet deres tapeter en finish, så de kunne tåle at blive gnedet med en opvredet klud.

Motiverne synes stort set at have været de samme, som man fandt på de billedvævede tapeter, og på de ældste safttapeter, som maledes af patronmalere, var den kunstneriske kvalitet ganske fortræffelig, hvorimod den på mange senere varer skal have været pauver. Det er dog vanskeligt hér at danne sig noget pålideligt billede, eftersom langt den overvejende del af disse engang så talrige tapeter forlængst er gået til grunde.

Allerede i 1400-årene havde man kendt til tapeter, der helt igennem var malede, ligesom det forekom, at man havde søgt at

slippe lidt lettere fra et besværligt parti i en billedvævning ved simpelthen at hjælpe med maling. Det kunne således være vanskeligt at få formerne i et ansigt til at tegne sig rigtigt, og ringere vævere var slemme til at snyde ved at male sig ud af sådanne problemer. — Måske er det fra begyndelsen den slags kunstgreb, der har givet ideen til, at man da egentlig lige så godt kunne male hele tapetet.

Undtagelsesvis brugte man sådanne malede tapeter gennem 15- og 1600-årene, og det var ej heller ualmindeligt, at man hængte patroner, som havde været brugt til billedvævninger, op, hvis de var i tålelig god stand. Det var dog først i 1700-årene, safttapeter kom rigtig på mode, og det skyldtes, at kravene til hjem med mange præsentable rum nu blev større.

Det hele fik et vist teatralsk præg, og det var ofte så som så med kvaliteten. De kostelige billedvævede tapeter anbragtes kuriøst nok i de førende, mere repræsentative rum, hvor man faktisk kun opholdt sig ved særlige lejligheder, medens man i dagligrummene klarede sig udmærket med jævne frembringelser som netop safttapeter. End ikke på de kongelige slotte formåede man at holde den ønskelige standard. I mange af gemakkerne tog man til takke med safttapeter. Det var f.eks. tilfældet i Prinsens palæ — det nuværende Nationalmuseum — og på Fredensborg. Det er jo i grunden ganske ejendommeligt, at man i så udpræget grad byggede, møblerede og indrettede for at imponere andre, og at hjemmets bedste stykker så at sige altid var i de rum, hvor man kun sjældent selv satte sine ben, hvorfor man da også havde minimal glæde af herlighederne. — Det fortæller noget om menneskelig forfængelighed.

Betegnelsen »saft« dækker utvivlsomt over de farvemidler, der er blevet brugt til disse tapeter, og i en periode prøvede man, om ikke det lod sig gøre at udvikle dem på

en mere selvstændig måde, så de ikke blot blev sløje kopier af de vævede tapeter. På Fredensborg havde man således safttapeter med forgyldt bund, hvorpå de farvede motiver fremstod. Der kunne nok i de »rigtige« tapeter være indvævet detaljer med metaltråde, men normalt indlod man sig ikke på større metalskinnende flader.

Safttapeterne har haft begrænset holdbarhed: Farverne falmede, bindemidlerne dekomponerede og en afdrøysning er sat ind. Så har de færreste ment, at det var nogen pryd at have dem hængende. Stoffet har sikkert ofte stadig været fuldt anvendeligt, for groft hørlærred er et stabilt produkt, så safttapeterne er antagelig taget i brug til andre formål.

Vi har herhjemme så vidt vides kun to safttapeter tilbage. Det ene findes på Lethraborg, det andet på Rosenholm. Sidstnævnte er i den bedste stand. Til gengæld véd man ikke, hvor det stammer fra. Det bragtes til slottet i 1920-erne af lensbaronesse Christiane Rosenkrantz.

Det var museumsinspektør ved Nationalmuseet mag. art. Inge Mejer Antonsen, der opdagede eksistensen af de to tapeter, — og man håber naturligvis meget på, at flere vil dukke op.

Lethraborg-tapetet blev fundet efter en gammel inventarliste fra 1752, hvori der nævnes en safttapet-stue. Desværre var der ingen sådanne tapeter bevaret i de to stuer, der kunne komme på tale som værende dette rum, men i 1968 opdagedes det, at der på et dørforhæng i en anden stue var malede figurer. Forhænget blev taget ned, brødt ud på gulvet og undersøgt, og det viste sig, at der var tale om et kineseri-maleri fra midten af 1700-årene. Forhængets tilstand var yderst ringe. Malerierne på det var så blegnede, at det flere steder var vanskeligt at skelne dem. Ligeledes var stoffet meget slidt. Man var endnu ikke klar over fundets sande karakter,

men en nøjere undersøgelse i 1978 og sammenligning med tysk-østrigsk materiale viste, at man virkelig stod over for et safttapet, der på et eller andet tidspunkt var blevet omdannet til portiere.

Det viste sig, at der havde været foretaget nogle ombukninger, og da de rettedes ud, fremstod de partier, der havde været dækket imod lys, ret ufalmede.

Tapetet er sammensat af fire baner, og det er ude langs kanterne af de yderste baner, ombukningerne har fundet sted. På bagsiden, hvor tapetet tildels er foret med blårlærred, sidder der nogle hægter og maller, som viser, at det i sin tid har siddet opspændt på væggen.

Motivet er en fornem kineserinde med vifte i hånden. Hun kommer kørende i en ejendommeligt tohjulet vogn udstyret med en baldakin og med et par lange bagudrettede stjærter, der mødes i et tværstykke. En tjenerinde skubber vognen.

Den kørende dame, der kommer ind fra højre, møder en anden fornem dame, der kommer gående fra venstre. Bag hende går en lille dreng holdende en vifte eller vel snarere en solskærm på et langt skaft, så den beskytter hendes hoved. En kineser med bredskygget hat kryber rundt med en papegøje i et bur. En anden papegøje sidder på en stang, og i forgrunden gør en abe kunster. I baggrunden ses nogle bygninger i et parklandskab.

Man har fundet nogle af de forlæg, som tapetmaleren har benyttet sig af. Det er bl.a. nogle stik i hollænderen Pierre van der Aa's kæmpeværk »Galerie Agreeable du Monde«, som udkom i begyndelsen af 1700-årene i ikke færre end 66 bind. Kineseren med papegøjen skal dog være inspireret af et stik af Jeremias Wolff. Selv abekatten har Inge Mejer Antonsen fundet forbilledet til. Det findes i »Habitus et Mores Sinensium« udgivet i Augsburg af Martin Engelbrecht.

Ved en påskrift på tapetets bagside mener man at kunne lokalisere det til en hollandsk fabrik, og da tapetet åbenbart er fabrikens model nr. 557, er det særdeles sandsynligt, at der har eksisteret — og måske stadig eksisterer — flere tapeter med ganske det samme motiv. Intet tyder således på, at der har været tale om nogen selvstændig kunstnerisk udfoldelse. Snarest er tapetet malet efter skabelon. Inge Mejer Antonsen fremhæver i en artikel i »Nationalmuseets Arbejdsmark« 1979, at der er en ligesom udklippet virkning over figurene. — Det er ganske korrekt, og netop sådan en karakter får ofte figurer malet efter skabelon.

Medens Lethrabortapetet sagtens er fra midten af 1700-årene, synes Rosenholmtapetet at være en del ældre, — vel fra første fjerdedel af århundredet. Det er imidlertid langt bedre bevaret og synes ikke væsentligt falmet. Vævet er her spidskipret hør, der er syet sammen i baner, og motivet er et pastoralt landskab med en borg ved en flod, der slynger sig gennem landskabet og danner et vandfald og en sø. I forgrunden vimser et par overmåde festlige og spraglede vadefugle med lange stylteben omkring mellem blomster. Ved siderne er der træer og forskellige planter, hvoraf nogle står mellem beskueren og fuglene.

Hvor Lethrabortapetet synes baseret på skabelonmaleri, har dette mere frihåndsmaleriets karakter. Omkring motivet ligger en bordure med blomster og blade, og alt ialt har man holdt sig smukt til de samtidige billedvævede tapeters stil.

Der har været lavet safttapeter flere steder i Europa, flest vist i Tyskland, Østrig og Holland. I Berlin havde således en Carl Ludwig Wilcke en manufaktur, hvor man bl.a. lavede safttapeter. Han reklamerede altid med, at hans tapeter var vaskbare, så det synes ikke at have været en selvfølge, at safttapeter var det. Wilckes tapeter var i den

»indianske« manér, hvilket stort set vil sige, at de har været udsmykket med kineserier, og deres vandbestandighed skyldtes en lake-ring, som foregik efter hemmelige recepter.

Selv herhjemme har vi antagelig fremstil-

let safttapeter. Der gaves nemlig i 1727 privilegium til en manufaktur af »lakerede og med saftfarver skildrede samt trykte tapet-serier og voxlærrede«.

Broderede tapeter

Ved siden af de vævede vægtæpper havde man i middelalder, renæssance og barok broderede tapeter. Det var bl.a. sådanne stykker, middelalderens og renæssancens adelsdamer og jomfruer fik tiden til at gå med at tilvirke. Nogle af disse tapeter var med både sølv-, og guldbroderier samt evt. endda med perlestikninger, hvilket vil sige, at gennemhullede perler – ægte eller af glas – syedes fast til grunden, så de dannede et mønster eller indgik i et sådant. I mange tilfælde er der brugt lærred til at brodere på, men silke kan også forekomme.

En del af disse tapeter har frise-karakter, så de passede til det bare vægstykke mellem panel og loft. Nogle af dem var meget lange. Et af de få eksemplarer, der er bevaret fra den tidlige middelalder, er det berømte Bayeux-tapet, som blev til i 1060-erne og 70-erne. Ifølge traditionen broderedes det af Vilhelm Erobrerens dronning, Mathilde, og hendes damer til domkirken i Bayeux, som indviedes i 1077. Tapetet, der har den imponerende længde af 70 m, er inddelt i lige så mange scener. Foruden hovedfrisen i midten, er der en smallere overfrise og en underfrise. Den samlede højde er blot 0,5 m.

Med de mange scener, som glider jævnt over i hinanden, kan tapetet nok virke en smule forvirrende, som f.eks. når den samme person optræder tre-fire gange efter hinanden, uden at der er nogen afgrænsning mellem de scener, han forekommer i. Til understøttelse af forståelsen er der imidlertid anbragt latinske indskrifter foroven på hovedfrisen.

Tapetet, som er af hør, er broderet med

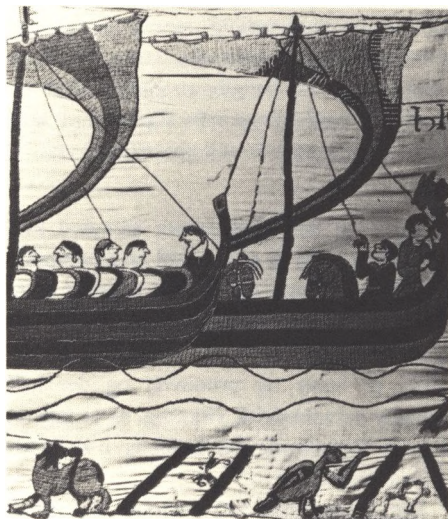
uldgarn, og der forekommer såmænd kun otte farver, men de er anvendt med omtanke, så det virker, som om tapetet er langt mere farverigt. Det er broderet med kæde-, og kontursting, og selv om personfremstillingerne er naive og primitive, og der helt mangler perspektivisk virkning, så er tapetet livfuldt fortællende og sandelig ikke uden dramatisk effekt.

Der forekommer 623 personer, hvoraf de 620 er mænd. Der er vist 202 heste, og hundene spiller ligeledes en stor rolle, – af dem er der 55. Hertil kommer 41 skibe og 37 bygninger.

Scenerne skildrer de begivenheder, der førte til, at den normanniske hertug, Vilhelm, siden kaldet erobreren, i 1066 byggede en vældig flåde, satte over kanalen med sine



Bayeux-tapetet, detalje. Kong Harold Godwinson jager med høg og hund.



Vilhelm Erobrerens tropper sejler over Den Engelske Kanal. Der er heste med i skibene. Detalje fra Bayeux-tapetet.

folk og invaderede England. I slaget ved Hastings besejrede normannerne den angelsaksiske hær under ledelse af kong Harald Godwinson, som faldt. Vilhelm blev hermed Englands konge, og landet regeredes af normannerne indtil 1154, – altså i små 100 år.

Damerne har ikke sparet på effekterne, da de broderede: Diskuterende mennesker gestikulerer voldsomt. Der spises og drikkes bravt ved et gildesbord, håndværkerne fælder træer og bygger skibe, og man ser Vilhelms folk vade ud til skibene med høg og hund, som det var nødvendigt for stormænd at have med i felten, hvis der skulle vise sig stunder til lidt jagt.

Vilhelm var efterkommer af vikingerne, og hans skibe adskilte sig ikke meget fra deres. De prydedes med dragehoved i stævnen, og i et enkelt tilfælde er der også sat skjolde op langs skibssiden. I skibene står heste og krigsfolk i trængsel. Der roes, loddes efter bund og bakses med sejl.

Det mest voldsomme er imidlertid slag-scenerne, hvor riddere til hest og i ringbrynjer med hjelm, kæmper mod hinanden støttet af fodfolk med buer, pile, spyd og økser. Heste stejler, krigere segner om truffet af pil og spyd eller hugget ned med økse eller sværd. Skjoldene stritter af pile, som er gået fast i dem.

Borten foroven er hovedsageligt opfyldt med mærkelige dyr, af hvilke nogle tilhører sagnenes verden, men der er også en fin kamel med to pukler. Et enkelt sted er der gjort plads til en komet, der flyver over himlen. Den betragtedes som et varsel for krigen.

Den nederste bort er mere afvekslende: Her forekommer både dyr, pløjende bønder, jagtscener samt nøgne mennesker. Endelig tages nederborten under de store kamps-scener ind i selve hovedfrisen, for at der kan



Fra Bayeux-tapetet: Scene fra slaget ved Hastings med styrtende heste og en falden rytter med ringbrynje.



Midterfeltet i Nakkebølle-tapetet med våbener for slægterne Frits (tv.), Brockenhuus (midten) og Bille (th.) Egeskov.

blive plads til en afdeling bueskytter og alle de faldne.

Bayeux-tapetet er i dag enestående i sin art, og der har været bud efter det flere gange, bl.a. under den franske revolution, hvor de oprørske borgerskarer havde fjernet det fra dets plads i domkirken for at bruge det til at overdække vogne med. Vi kan takke en brav advokat for, at det trods alt blev reddet. Han blev vidne til denne ustyrlige vandalisme, og da han tillige var medlem af byrådet, stillede han sig op og holdt en dundertale til de hærgende borgere. Dette bragte gemytterne så meget til besindelse, at de opgav at omdanne bayeux-tapetet til vognkalecher.

Der er ikke tvivl om, at broderede vægtæpper af denne type har været ret almindelige, og at de også har smykket sale i borg og

slot samt borgeres stuer herhjemme. Desværre er der ikke bevaret så meget som et fragment heraf. Vi skal helt ned i renæssancen førend vi finder noget, der måske bl.a. kan have gjort tjeneste som vægtæpper. Det drejer sig om en række tæpper, som er bevaret på museer eller på øst-, og sydfynske herregårde.

Der har været fremført forskellige teorier om deres bestemmelse: Nogle forskere har ment, at det måske var sengetæpper, men dertil er de fleste af dem for lange. Så er det straks mere sandsynligt, at de har været duge til at lægge på bordet, men da flere af dem er med prægtige silkebroderier, er det ikke sandsynligt, at man har brugt dem ved måltider. De kan derimod have ligget på bordet, når det ikke var i brug. Hertil kommer så den mulighed, som bl.a. museums-



Hjørne af Nakkebølle-tæppet med løvekartouche og kartouche, hvor to af Friis'ernes våbendyr, egerne, støtter tapetets kryptogram. Roserne er Brockenhuus'ernes blomst. Egeskov.



Nakkebølle-tæppet med Jesus-monogrammer, kryptogram i midten og ottetalsknuder. Egeskov.

direktør, Otto Andrup, var inde på, nemlig at nogle af dem måske var til at tjælde med ved festlige lejligheder.

I hovedparten af disse tæpper spiller heraldikken en væsentlig rolle. Der optræder ejervåbener og undertiden tillige en hel række anevåbener. De adelige var stolte af deres slægt, og i nogle tilfælde er der medtaget 32 anevåbener – op til tip-tip oldeforældre. Det er således tilfældet i Clara Gyldenstiernes tæppe fra 1650, der nu ejes af Frederiksborgmuseet og er et virkelig stateligt skue.

Nogle af tæpperne synes at være forfærdiget i anledning af trolovelser eller bryllupper, og det menes, at det såkaldte Nakkebølle-tæppe fra 1589, kan være et trolovelsestæppe. Det er utvivlsomt forfærdiget på den gamle herregård af husfruen og husstandens frøkener, og det bærer i et felt i midten våbener for Eiler Brockenhuus samt hans to hustruer, Berthe Friis og Anne Bille.



Arreskov-tæppet fra 1666 med Hans Oldeland's og Helvig Kruse's våben. Arreskov.

Den udsmykning, som dækker tæppets flade, består af *kartoucher* med Jesus monogrammer — IHS. Samtlige disse Jesus-kartoucher er forbundet med bånd forløbende i ottetalsknuder, hvilket ser meget dekorativt ud. Samtidig har båndene haft den betydning, at de skulle binde de mange små velsignelsesrige kartoucher sammen til én stor, beskyrmende kraft.

Mellem Jesus-kartoucherne er der andre små kartoucher, og hver af dem rummer et såkaldt kryptogram, hvorved forstås en meddelelse i hemmelighedsfulde skrifttegn eller tal, som kun kan forstås af indviede personer. Her dannes kryptogrammet af et 1-tal, et 2-tal og et 8-tal, som er anbragt oven i hinanden, så de danner en sælsom figur.

Lensbaron Hans Berner-Schilden-Holsten, som var en kyndig forsker af gammel adelskultur og dertil en flittig skribent, mente at have fundet nøglen til dette kryptogram:

Hvis man nummererer alfabetets bogstaver, vil a få 1, b 2, og h 8. I ældre alfabeter slås i og j gerne sammen til ét bogstav, og nummererer vi videre herefter, vil m få 12 og s 18. Man kan da af kryptogrammet udlede kombinationer som $18-2-8 = S.B.H.$ og $12-2 = M.B.$ Det er initialerne for Susanne Brocken Huus og Marquard Bille. Det var meget almindeligt i de dage, at man brød et langt, sammensat navn på den angivne måde.

Susanne var eneste datter af Eiler Brockenhuus og Berthe Friis, og hun blev i 1594 gift med Marquard Bille til Hvidkilde. Da tæppet broderedes i 1589, var Susanne 14 år, — en alder som var meget almindelig ved trolovelser inden for de gamle adelsfamilier.

Men hvorfor dog gå denne besværlige omvej i stedet for blot at sætte det unge pars initialer i kartouchen? Det var simpelthen for at beskytte dem imod anslag fra onde magters side. Folk havde nemlig den tro, at



Arreskov-tæppet: En høne, der har lagt et æg.



Arreskov-tæppet: Springende hjort med urt i munden.

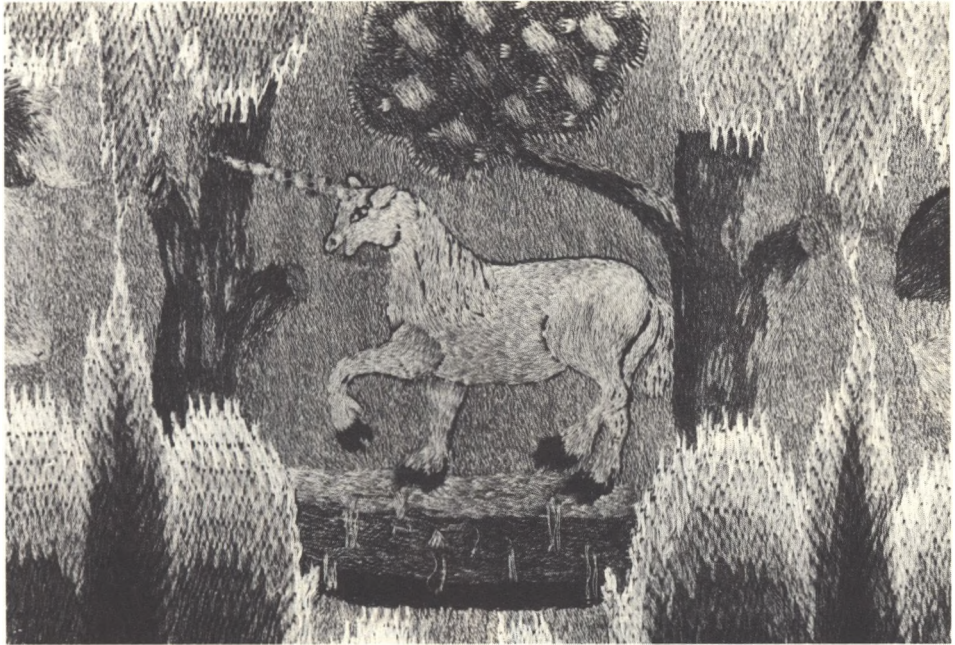
hvis man kendte navnet på en person, var man også i stand til at skade vedkommende. Nogle tal var derimod ikke så lette at gennemskue. Ved derfor at indsætte kryptogram-kartouchen vekselvis med Jesus-monogrammet, opnåede man at nedkalde det godes beskyttelse og samtidig at forvirre det onde, så det mistede magten.

Og at man virkelig troede på hekseri på Nakkebølle, fremgår af en uhyggelig hekseri-affære, der udviklede sig få år efter, at tæppet var blevet broderet, og hvori netop en af de kvinder, som utvivlsomt var med til at brodere det, Christence Kruckow, var hovedpersonen.

Sagen var i korthed den, at Eiler Brockenhuus efter sin første hustrus død giftede sig med Anne Bille i 1584. Det var Christence Kruckow, der havde været en slags husholderske for Brockenhuus, meget utilfreds med, for hun ville selv have haft ham. Hun allierede sig derfor med et par koner fra egnen, og de målte over den seng, som fru Anne skulle sove i, lavede en voksdukke og besnakkede præsten til at døbe den med fru Annes navn, hvorpå de tre fruentimmere en midnatsstund begravede dukken under herskabsstolen i Aastrup kirke med de samme ritualer, som når man begraver en død.

Trolddommen må åbenbart have virket, for i løbet af 14 år fødte fru Anne 17 børn, der alle var dødfødte eller døde kort efter fødslen. En dag var der imidlertid nogen, der snakkede over sig. Affæren kom herskabet for øre, og en hekseproces oprulledes. De to koner blev brændt på bålet, hvorimod Christence Kruckow gik fri – formentlig fordi hun var af adelig familie. Hun blev dog siden indviklet i en ny hekseri-affære i Aalborg og endte sit liv på skafottet.

Men tilbage til Nakkebølle-tæppet: I borduren er der anbragt kartoucher med skriftsteder fra det gamle testamente, ligesom der yderst i borduren er mandlige ansigter og



Arreskov-tæppet: Et fabeldyr, den vilde enhjørning med det snoede horn.

inderst kvindelige. Afvekslende med skriftstedkartoucherne er der småkartoucher med det omtalte kryptogram. De støttes af egern, – familien Friis' våbendyr.

Tæppet består af meget fint hvidt lærred, hvorpå er broderet med kæde-, og kontursting af silke i farverne rød, gul og hvid. Adelsvåbenerne har dog deres korrekte farver. Tæppet findes nu på Egeskov.

Blandt andre af de få bevarede broderede tæpper kan nævnes Laurids Ulfeld's tæppe fra 1645, nu på Frederiksborg og fru Sophie Reedtz's tæppe fra 1669 på Randers museum. Det såkaldte Arreskov-tæppe broderet til Hans Oldeland og Helvig Kruse i 1666, er udsmykket med skylignende formationer, blandt hvilke man finder gengivelser af planter og dyr, bl.a. dromedar, løve, elefant og enhjørning.

Som nævnt er tæppernes bestemmelse

usikker. De er for fine til bordbrug, synes man. Det er blevet foreslået, at de kan have tjent som himling under en bordhimmel.

Sikre vægtæpper – eller tapeter – med broderier, kendes bl.a. fra Holsteinborg. De består af ret smalle baner med broderede blomster og blade i stærke farver, og de er ophængt i spisesalen. De er udført af storkanslerinde grevinde Christine Sophie Holstein, der var en søster til Fr. IV's dronning, Anna Sophie Reventlow, og hendes damer.

Ligeledes på Gjessinggaard hænger der broderede tapeter, som slægten v. Folsach's damer har tilvirket, og på Christiansborg kendtes nogle meget store broderede tapeter, stammende fra Skjoldnæsholm, hvortil de broderedes af grevinde Anna Joachimine Danneskiold. De viser byprospekter og maritime scenerier og er fra midten af 1700-årene.

Fløjl og silke

Rundt om på slotte og herregårde bærer stuer og værelser navne, som vidner om anvendelse af kostelige tekstiler, f.eks. »det røde fløjls-sovegemak« på Clausholm, som man vel med nogen grund tør gå ud fra engang har haft vægge betrukket med rødt fløjl. Som oftest er pragten dog forlængst



En rest af det oprindelige lyonerfløjl fra Amalienborg. Nu på Rosenberg.

borte, og fløjls- og silketapeter fra gammel tid hører til det, man meget sjældent løber på.

Enkelte steder kan der dog stadig ses sådanne herligheder, bl.a. på Rosenberg, Amalienborg og Fredensborg.

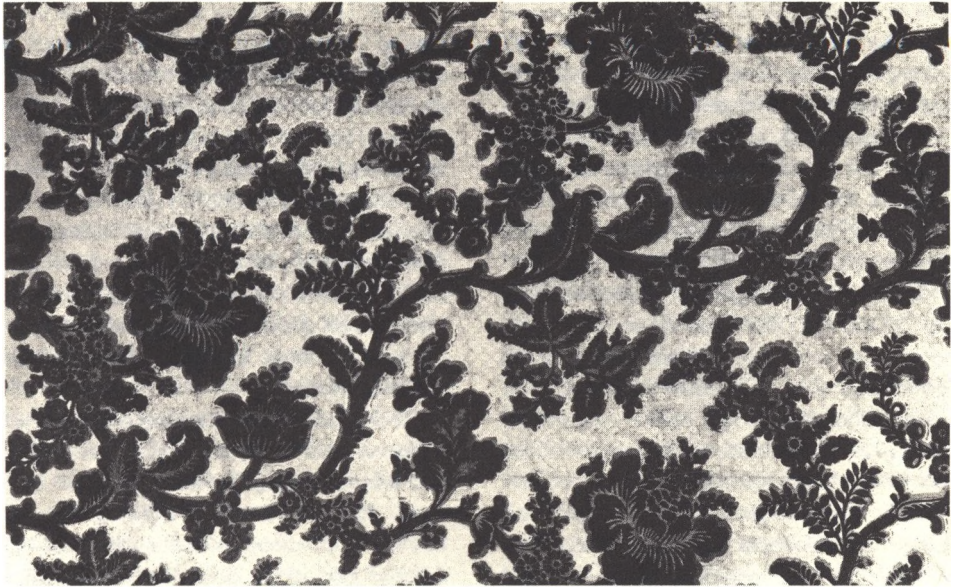
På Rosenberg har man bl.a. vægstykker med fløjl fra Fr. IV's tid. Det er antagelig hjembragt fra Italien af kongen selv, og det er rødt. Den høje luv i mønstrene og den blanke bund imellem disse giver tapetet et livfuldt spil.

Amalienborgs fløjls-gemak finder man i Chr. VII's palæ, hvor byherren, lensgreve Adam Gottlob Moltke, lod rummets vægge beklæde med det herligste lyonerfløjl i felter indrammet af profilerede lister med rocailler i hjørnerne og naturligvis forgyldte. Stolene i rummet fik betræk af samme noble materiale, og sådan er det forblevet, selv om fløjlet en enkelt gang undervejs har måttet skiftes ud med nyt.

Det er enestående smukt. Luven, som på fløjl kaldes flor, står i røde og grønne mønstre mod en blank elfenbensfarvet bund, og alt efter hvordan lyset falder ind, fremtræder fløjlet i dybe, mørke toner eller i lyse, kølige. De regelmæssigt gentagne mønsterforløb til trods, er der aldrig ro i disse tapeter. De skifter hele tiden udseende og ændrer karakter alt efter hvor man står i rummet.

Fløjl kendte man allerede i romerriget, og i 11-1200 -årene stod vævekunsten på dette område i fuldt flor. Der frembragtes de skønneste stoffer i Italien og senere også i Frankrig.

Det var ellers en ret kompliceret sag at væve fløjl. Man måtte nemlig arbejde med to



Flosstapet fra 1700-årene. Nationalmuseet.

kæder, — en grundkæde og en såkaldt polkæde, som lå over grundkæden (se iverigt s. 14f.f.). Man førte nu en skudtråd ind gennem både grund- og polkæde, så de to blev fæstnet forsvarligt til hinanden. Derpå indstak man en nål mellem grundkæde og polkæde, og var det et ensartet stykke fløjl, der skulle væves, førtes den uden videre gennem stofbanen i hele dens bredde. Hvis man derimod ønskede mønstre, førtes nålen kun under polkæden dér, hvor mønsteret skulle fremtræde.

Efter nålen fulgte endnu nogle almindelige skudtråde, der bandt grundkæde og polkæde til hinanden, og så nok en nål mellem grundkæde og polkæde, og på den måde fortsatte væveren et passende stykke.

De nåle, der brugtes, havde nærmest hjer-teformigt tværsnit, og »hjerterillen« skulle vende opad hver gang. Væveren førte nu en skarp kniv mod polkædetrådene ned i hjerterillen, og derved blev trådene skåret over, så

enderne strittede i vejret. Ved at børste dem, fik man trådene trævlet op, og herved dannedes fløjlets høje luv eller flor. Højden af den afhang af, hvor svære nåle, der var brugt. De overskårne tråde låstes fast til grundkæden af skudtrådene, så de blev siddende, hvor de var.

Den fornemste fløjl var af silke, men der var intet som helst til hinder for, at man vævede det af uld eller bomuld, og især bomuld kunne fås svært glansfuldt, så det næsten ikke var til at skelne fra silke — altså i begyndelsen. Kendere vidste dog nok, hvordan de skulle afsløre et muligt bedrag. De holdt håndryggen eller kinden mod stoffet, og mærkedes det lunt, var det nok silke, men hvis det var køligt mod huden, var det snarere bomuld.

Nu var silke, som vi allerede så det ved billedvævningerne (s. 20) på en måde ikke det bedste, man kunne anvende, fordi det er tilbøjeligt til at skørne og smuldre efter

nogen tids forløb. Af samme grund valgtes der ofte bomuld etc. til grundkæden, der jo alligevel ikke skulle ses, og på den måde fik tapetet forlænget livet med nogle årtier.

Ved at arbejde med forskelligfarvede polkædeårer kunne tapetet gives spraglede mønstre. Noget som man besynderligt nok ikke satte megen pris på i resten af Europa, men som nordboerne elskede.

Fløjls- og velourtapeter var i virkeligheden den store luksus, og i 15-16- og 1700-årene var det ikke hvermands sag med et fløjlstapet. Alligevel var der mange, som nok kunne tænke sig at se på noget så skønt i eget hjem, — og måske også prale lidt dermed, og derfor udvikledes der erstatningsprodukter, som bestemt heller ikke var kedelige. Det var flostapeter og velourtapeter. Nogen klar grænse mellem de to begreber er der ganske vist ikke, men det rimeligste vil nok være at kalde sådanne tapeter for flostapeter, når de er på lærredsgrund og velourtapeter, når de er på papirgrund.

De ældste, som var på lærredsgrund, kom allerede frem i 1500-årene, ja, nogle vil vide, at teknikken brugtes så tidligt som i 1400-tallet: Lærredet grundedes og fik den ønskede bundfarve. Til erstatning for silkefløjls kunne denne bundfarve være med ægte guldstøv iblandet, hvilket medførte, at tapetet blev kostbarere, end hvis det havde været af rigtig fløjls, så i slige tilfælde var der altså intet at spare.

På bunden maledes der så et mønster med lim iblandet den farve, som floret skulle have, og for at få de forskellige mønsterdele ens, maledes der efter skabelon. Feltet inden for omridset udfyldtes med lim, som måtte arbejdes godt ned i grunden med fingrene, og det var nødvendigt, at limen var særdeles klæbrig — nærmest som til en fluefanger — samt at den efter tørringen beholdt en vis elasticitet.

Når banen skulle mønstres, blev den bredt

ud på et langt bord, og efter at den var limet færdig, fremdrog tapetmageren en kasse med uldflos, hvilket vil sige uld af den ønskede farve klippet ud til et fint smulder. Dette dryssede han ud over tapetbanen i et jævnt lag, hvorpå den rejstes på højkant. Der, hvor man ikke havde limet, dryssede flosset af, men på limmønstrene blev det hængende. Senere gik man over til at lave træstempler med mønsterdelene, de dyppedes i limen og aftrykkes på grunden. Det gik lidt hurtigere og gav en mere nøjagtig mønstring end skabelonlimeriet.

På den måde kunne der kun arbejdes med én farve, og hvis tapetet skulle være flerfarvet, måtte nøjagtig den samme proces gentages, efter at den første omgang flos var helt tør. Man kunne så trykke uden om, ved siden af eller inde i de bestående mønstre. I forrige århundrede, hvor især englænderne var blevet meget drevne i kunsten at lave flos- og velourtapeter, kunne der præsteres designs med 10-12 forskellige farver.

Det var fløjls- og iøvrigt stundom også damasktapeterne, man eftergjorde på denne måde, men der var også folk som mente, at man måtte kunne lave en erstatning for billedvævede tapeter ved hjælp af flos. Det krævede flos af mange forskellige farver samt et snævert samarbejde mellem en maler og en flosudkaster.

Alt efter hvilke farver tapetets udsmykninger skulle have, malede maleren med lim iblandet disse farver på grundet lærred. Når han havde malet lidt, holdt han pause, og så trådte flosudkasteren til og dryssede flos på limen. Var han en ferm og dristig mand, kunne han nok arbejde med et par farver af gangen, blot limstrøgene til dem ikke lå alt for tæt på hinanden. Man kan sige, at teknikken kunne minde noget om de indianske sandmalerier, og lærredet måtte naturligvis være anbragt vandret. Nogle af disse flosudkastere var så drevne, at de kunne blande

to farver flos mellem to fingre, samtidig med, at de dryssede det på. Den slags var brugeligt, hvor der skulle være overgange mellem to farveområder, f.eks. glidende nuancer i et ansigt.

Disse tapeter blev aldrig almindelige, de kom ejheller til at ligne vævede tapeter ret meget, de blev en kunstart for sig, og da de ikke holdt sig længere, end limen bevarede sin vedhængskraft, gik de i vort fugtige klima gerne ret hurtigt i forfald, hvis vi overhovedet har haft nogle af disse meget specielle flostapeter. De mere almindelige typer og velourtapeterne vandt derimod stor udbredelse, og i 1700-årene fortrængte velour stort set flostapeterne. De fremstilles for den sags skyld endnu, hvor man dog nok betjener sig af nylonmuld i stedet for af uldflos, og hvor tapetbanerne er plasticbehandlede i stedet for grundede, men ideen er den samme.

Silketapeter findes i forskellige typer. Det, man oftest ser, er nok damask tapetet. Navnet har det fået efter byen Damaskus, hvor stoffer af denne art først skal være vævet. Den gamle damask er af silke, og man har arbejdet med glansfulde tråde i enten skud eller kæde, medens trådene i det modsvarende emne er matte.

Ved i den satinvævning, der bruges, at trække enten de matte eller de blanke tråde frem på bestemte steder i stoffet, får man på bunden f.eks. et mattegnat mønster på blank rettet, og det omvendte vil så være tilfældet på vrangsidens.

Senere fandt man ud af, at det ikke var nødvendigt at væve damask af silke, man kunne udmærket i stedet bruge hør, uld eller bomuld, men til de fornemme tapeter var silke det foretrukne. Damasktapeter har med deres typiske mønstre – oftest blade mellem bånd – fundet stor udbredelse overalt i Europa, og herhjemme har de været at finde mange steder både i velstående borgeres

hjem og på herregårde og slotte. Selv om det almindeligste er, at der kun er én farve, kendes der også flerfarvede damasktapeter. Flere europæiske manufakturer producerede sådanne, og kineserne var meget dygtige til at væve slige spraglede stoffer.

Naturligvis har tapeter af denne art ikke krav på samme interesse som billedvævede tapeter. De er industriprodukter, det andet er håndværk og – undertiden – kunst. Alligevel har de spillet en smuk rolle og tilført mange interiører skønhed.

En af grundene til, at mange valgte disse mere rolige tapeter var, at man måske også havde nogle malerier, som skulle præsenteres. Det lod sig ikke gøre på billedvævninger, – i hvert fald ikke ret godt, for sandt at sige gjorde man sine steder forsøg med at hænge f.eks. malede portrætter op med en billedvævning som baggrund. Det så bestemt ikke rart ud, og dertil kom, at når malerierne havde hængt på stedet i nogen tid, efterlod de en mørk plamage, hvis de fjernedes. Tapetet udenom var simpelthen falmet mere end det, der havde været dækket for indfaldende lys.

At lime tapeter af silke eller fløj op, lod sig ikke gøre: Limen ville uvægerligt slå igennem hist og her og lave skjolder. De måtte spændes op på et træskelet foran væggen, og helst med et stykke hørlærred som baggrund.

Dette medførte igen, at man ikke kunne hænge billeder op på den almindelig kendte måde, for der var for langt fra tapetet og ind til væggen, hvor sømmet skulle hamres i. Man var derfor nødt til at sætte sømmene i en liste foroven, og derfra gik der så lange snore ned til maleriet. Egentlig er det ikke nogen pyntelig fremgangsmåde, og mange valgte derfor en anden metode, hvor man ligesom gik i spidsen for skandalen. Der blev omkring et par metaltråde fæstnet til sømmet i listen foroven og endende i en krog for-



Persisk silketapet fra begyndelsen af 1600-årene. Det er med blomsterrosetter mellem stiliserede ranker og artemisiablade. Rosenborg.

neden viklet prægtige silkebånd, måske i flere farver, eller et bredt silkebånd med flæser eller kniplinger på siden syedes fast til denne indertråd. På krogen hængtes så en ganske almindelig malerisnor, og naturligvis var arrangementet udført således, at billedrammens øverste kant dækkede for det nederste af det flotte ophæng, så der ingen »helligdag« blev. Et dobbelt silkebånd uden på en bærende snor var ligeledes en mulighed.

Det var ikke almindeligt i 1700-årene og i begyndelsen af forrige århundrede, at man bare dækkede en væg med tapet. Det blev indsat i felter, der havde smukt profilerede kanter og måske både udzirede hjørner og midterpartier. Sådanne rammer kunne være forfærdiget af trælistor eller af stuk, og det

gav en ganske behagelig virkning sådan at få væggen delt op i passende stykker.

Forneden var der normalt et brystningspanel, og det gjorde nytte bl.a. derved, at det holdt møbler væk fra tapetet. Havde man opragende møbler, blev de fortrinsvis anbragt på steder, hvor de ikke dækkede tapetet. Grunden var indlysende: Tapetet falmer, når lyset falder på det, og bag ethvert dækkende møbel eller billed bliver der mørke skygger, som gør ommøbleringer næsten umulige. Da man senere gik bort fra den omhyggelige afstemning mellem møbler og tapet, fik man derfor snart nogle meget uskønne tapeter, som der ikke var stort andet at gøre ved, end at tage ned. Den mere frie møblering, som man kom ind på i forrige århundrede kostede derfor indirekte mange fornemme gamle tapeter af fløjls og silke livet.

Silketapeter var dog ikke blot af damask, også mange andre silkestoffer som f.eks. mor kom på tale. På Fredensborg har man i dronning Anna Sophies fordums sovegemak nogle meget spændende rococotapeter af silkeemor. De beror på et smukt samarbejde mellem væver og maler, og deres farver er grøn, hvid og violet. På silken er der malet yppigt rococo-rammeverk, vaser med blomster og spinkle ranker med blomster.

I Fr. IV's kabinet på Rosenborg hænger der silketapeter, som kongen bragte med sig hjem fra en rejse i Italien. De menes at være fra 1600-årene, og de er både med broderier, applikationer og bemaling, så her har mange forskellige teknikker fået lov at virke sammen.

Der er intet nyt under solen, og alle de gamle ideer manifesterer sig på en eller anden måde påny. I oldtid og middelalder havde det været almindeligt at tjælde væggene ved særlige lejligheder, og det blev det igen under empiren, selv om man hér gerne lod ophængningerne være stationære.

Den der gav stødet til denne praksis, skal have været kejserinde Josephine. Da hun efter sin skilsmisse fra Napoleon I flyttede fast ind på slottet Malmaison, lod hun indrette et soveværelse, som var lidt ud over det sædvanlige: Det blev udformet som et romersk feltherretelt. sådan som man dengang mente, at et sådant burde have set ud. Slanke gyldne søjler eller »teltstænger« bærer gyldne overliggere hvorunder en fastere frisedel med gyldne festons på rødt forløber. I denne frisedel er røde draperier ophængt i guldagraffer som teltvægge. Brune stykker »teltdug« skræner ind mod midten, der imidlertid står åben i en udskæring kranset af en cirkulær laurbærstav, og midterpartiet er malet som en blå himmel med lette skyer.

Det var tapetsererværk i den mere avancerede klasse, og det begejstrede franskmændene, som i deres egne hjem på forskel-

lig måde lod sig inspirere til parallelle eksperimenter. Man kunne således som på det franske slot Saint Point simpelthen på undersiden af et træskelet lave et stofbeklædt tøndehvælv, hvilket virkede ganske hyggeligt.

Også herhjemme var vi med på noderne: Det virkede så romantisk at drage havestuen å la telt. Når man så kom ind i den ude fra haven, virkede det næsten, som om man forlængede opholdet i den friske luft. Den slags arrangementer har senere slægtled været skånselsløse overfor, og de er vist alle forsvundet. Blandt de sidste teltstuer var havestuen på Egeskov. Der blev draperierne først fjernet for få år siden.

Vil man studere gamle tekstiler, er Rosenborg et ypperligt sted at komme. Man har mange spændende tapetstykker i det gamle slot, bl.a. noget persisk silketapet fra begyn-



Franske fyrster med jagtfolk på armen får skænket forfriskninger af knælende tjenere. Silketapet fra det 17. århundredes begyndelse. Rosenborg.

delsen af 1600-årene det er bl.a. med små blade på ensfarvet grund, og i hvert blad er der et fint udført motiv. Sådanne stoffer kunne simpelthen ikke købes for penge. De vævedes til den persiske shah personlig og kom på intet tidspunkt i handelen. De kunne alene opnås, hvis Shahen fandt på at skænke en person dem som gave.

Også på Gottorp har man prøver af dette tapet, som flere rum engang var betrukket med. Silken afleveredes dér af en persisk dele-

gation i 1639, hvor hertug Frederik III havde forhandlinger om at få eneretten til at forhandle de persiske silkestoffer i Europa. Det er muligt, at Rosenborgs silke stammer fra Gottorp.

I Danmark forsøgte vi os nogle gange med silkefabrikker, men det blev aldrig nogen virkelig succes, selv om man f.eks. i Chr. IV's tid var oppe på en ikke ganske ubetydelig produktion.

Voksdugstapeter

I begyndelsen af det 18. århundrede fremkom de såkaldte voksdugstapeter, og det skal have været en vis Audrian i Paris, som opfandt dem. Det bør måske lige understreges, at voksdugstapeter ikke har noget til fælles med egentlig voksdug: Dette materiale kendte man allerede i oldtiden, hvor stof dyppedes i smeltet bivoks og på den måde imprægneredes, og i middelalderen var det ligeledes almindeligt at voksimprægnerede stof, der skulle være vandtæt. Fra 1620 er der bevaret en engelsk opskrift. Den går ud på, at man skal smelte bivoks og blande det med indkogt linolie. Derpå lægges stoffet deri og får lov til at trække med det en stund, så blandingen når at gennemtrænge vævet.

Den slags voksdug var fortrinlig til såvel kalecher som regnfrakker, hvorimod den bestemt ikke egnede sig til bemaling eller til at modtage trykte mønstre. Det såkaldte voksdugstapet består i realiteten ikke af andet end grundet og oliemalet lærred, og det adskiller sig egentlig kun fra det såkaldte lærredstapet ved, at dette var malet med *gouachefarver*, der ikke er vandfaste. Oliemalingen derimod tålte udmærket at blive vasket af, så derfor var tapetet let at renholde, og da det ydermere var overmåde solidt, blev det uhyre populært i 1700-årene.

Vel brugtes der sjældent voksdugstapet til de primære rum på slotte og herregårde, men ellers gik man ikke af vejen for det, og det har været at finde på de fleste danske kongeslotte.

I 1740-erne blev Ackershus i Norge ombygget, og man bestilte da i København en mængde voksdugstapet – nærmere betegnet

875 alen, der lå i længder å $6\frac{1}{2}$ alen og var $1\frac{1}{2}$ alen bredt. Det kom til at sidde på væggene i rummene over kirken. Tapeterne sad der kun i 40 år, så blev man ked af dem og tog dem ned og solgte dem på auktion. Det kunne man sagtens komme til, for de var ikke limede til væggene men stiftede til træskeletter foran væggene.

Egnens bønder mødte op ved auktionen, og de viste stor købelyst. Tapeterne blev nærmest revet væk, og snart derpå fik mangen storstue på Oslo-egnen malet og trykt voksdugstapet fra København. Grundfarven var dybt grøn, og motiverne var krigsscener, landskaber, årstider, blomster samt hvad man nu ellers yndede i 1700-årene.

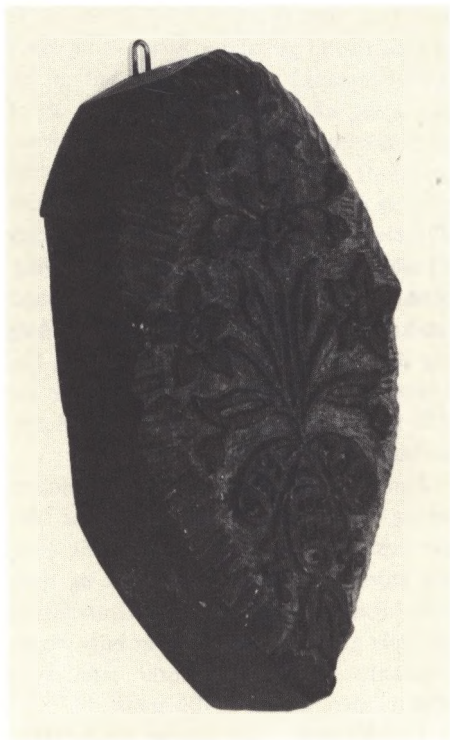
I virkeligheden var det en ret indviklet affære at fremstille ordentlig voksdug: sagen var nemlig, at tapetet måtte bevare en vis smidighed, så det kunne rulles sammen, og det måtte ikke være tilbøjeligt til at knække.

Det var derfor nødvendigt, at grunden bandt godt til lærredet, samt at den ikke blev hård og sprød, når den tørrede.

Til en begyndelse blev lærredet smurt over med ren lim, hvorefter tapetmageren gik i gang med at blande grunden. Den bestod f.eks. af blyhvidt og kridt, der rørt op med varmt limvand samt med den farve, som tapetet skulle have. Gråt var meget populært og nemt at fremstille. Til det brugtes såmænd blot sod.

Der blev ydermere opvarmet linoliefernis med bivoks, og under stadig omrøring sattes det til blandingen, som endelig ikke måtte være for tynd, thi så skilte den.

Med en stor spartel blev grundmassen



Trykklodser af denne art kunne bruges til at mønstre såvel klæde som tapeter med. Djurslands Museum, Grenå.

påført lærredet, og der pressedes godt til, så den gik ind i alle småhuller og fordybninger i vævet. I de fleste tilfælde gentoges behandlingen endnu en gang, men så gjordes der ikke mere ud af den sag. Der var ikke tale om nogen efterpolering, og lærredets struktur forblev synlig. Det var ikke noget, der forstyrrede det færdige tapets udseende, ligesom det på ingen måde vanskeliggjorde den senere skabelonerung eller trykning.

Dette var, hvad man kunne kalde de mere folkelige tapeter. Til de virkelig noble varer krævedes der noget mere: Her grundedes der flere gange, og mellem hver af de sidste

grundinger sleb tapetmageren med pimpsten, så fladen blev aldeles jævn og glat.

De billige tapeter blev mønstret på den måde, at man – ved de lidt ældre typer – malede omkring en skabelon og så udfyldte feltet med farve. Siden klarede hele processen ved hjælp af en trykklods, som dyppedes i farve og trykkes mod tapetet.

Til de bedre sorter brugtes der flere stempler, som dyppedes i hver sin farve, så virkningen blev mere spændende. Til de allerfineste tapeter havde man særlige tapetmalere, som foretog frihåndsdekorationer af voksdugen. Man brugte som materiale hertil kun den fineste polerede voksdug, og motiverne kunne være kineserier, som 1700-årenes mennesker var svært begejstrede for, men også strøblomster, buketter og pastorale landskaber med hyrdescener gjorde krav på bevågenhed ligesom jagt og krig. På mange voksdugstapeter omgives scenerierne af kniplingsagtige bånd eller rammer.

Hvis man på et slot eller en større herregård bestemte sig for voksdug i nogle af de primære rum, overlodes det ikke til en fabrik at forfærdige herlighederne. Tapetmaleren stillede på stedet ledsaget af håndværkere og hjælpere. Tapeterne spændtes op, og der maledes på stedet. Ind imellem holdtes der konferencer med husets ejer om udsmykningen. I de dage følte højerestanden sig nemlig på ingen måde bundet af industrielle forgodtbefindender. Man bestemte selv, hvordan man ville have det og gik i forbløffende høj grad i detaljer med de projekter, som iværksattes.

Tapetmaleren var ikke manden, der gik i dybden med sine motiver, hans varer var og blev en slags kulisser omkring menneskers tilværelse, og i senbarok, rococo og nyklassicisme beholdt det hele også et vist præg af teater. Men holdt tapetmaleren sig end på overfladen, så oparbejdede han efterhånden en enorm rutine, for samtidig med, at alt

skulle gå raskt fra hånden, måtte det også være smukt, velkomponeret og med fint afstemte farver.

Derfor var det bedste, der kunne ske for en virkelig kunstner, at komme i lære hos en tapetmaler. Der erhvervede man sig en udmærket teknik og evnen til at udføre harmoniske kompositioner. Mange af 1700-årenes store malere begyndte som medhjælpere hos en tapetmaler.

Grå og grønne farver var favoritter i 1700-årene, men også stærkt gule, røde og blå forstod man at værdsætte, — ikke mindst i forbindelse med kineserier, og både i Frankrig, England, Tyskland og Holland forstod man sig på at lave sådanne sager. I Danmark har vi også haft nogen produktion af voksdugtapet. Dog holdt man sig vist her til de mere rolige typer. En overgang var marmorerede tapeter på mode, og det kunne have sine vanskeligheder at komponere de rette mønstre på stående fod. Den mere avancerede marmorering er det nemlig ikke hver mands sag at kreere. Det kræver mere fantasi, end man umiddelbart forestiller sig. Bl.a. skal der helst være en vis rytmik i dekorationerne.

Malerne forstod imidlertid at tage naturen til hjælp. De var storforbrugere af salat- og kálhoveder, som de skar igennem, dyppede i maling og satte aftryk med. Netop bladenes saftindhold i forbindelse med oliemalingen, som jo skyr vand, gav nogle spændende årede, uregelmæssige aftryk, og de blev så sat med nogenlunde jævne mellemrum, hvorefter maleren med let hånd forbandt aftegningerne fra de forskellige grønsager med penselstrøg. — Det blev mageløst dejligt at se på.

Når dekorationen var fuldført, skulle tapetet have en sidste behandling, — en lake-ring, som skærmede oliemalingen mod tilsmudsning og fugt.

Man kan ikke sige, at voksdugtapeterne

fik nogen blid skæbne. Folk regnede dem trods alt ikke for ret meget, og de fleste steder blev de efterhånden pillet ned eller overklistrede med andet tapet. På herregården Borreby har man i et tårnværelse bevaret nogle vægfler med voksdugtapet i orientalsk stil, og rundt om i gamle huse er der fundet en del materiale, — ofte overklistret med mange lag papirstapet. Såvel Københavns Bymuseum som Nationalmuseet har dog en betydelig samling prøver på de gamle robuste tapeter.



1700-tals voksdugtapet med asiatisk motiv gen-taget. Borreby. Disse tapeter er i dag uhyre sjældne.

Gyldenlæder

Som lille purk blev jeg engang taget med til Vemmetofte kloster, hvor mine forældre skulle besøge en gammel dame. Dette besøg gjorde et udsletteligt indtryk på mig. Jeg fik nemlig lov til at se riddersalen og kabinettet, hvor der var gyldenlædertapeter. Pragtfuldt så det ud med mønstre i guld glitrende på blå grund. Mindre spændende blev det naturligvis ikke, da man fortalte mig, at det var vildsvin fra godsets vidstrakte skove, som havde lagt skind til de vidunderlige tapeter.

Siden så jeg også gyldenlædertapeter på



Regence gyldenlæder fra spisesalen på Vemmetofte.

bl.a. Woer og Rosenholm, og ligeledes der havde dele af de stedlige vildsvinebestande angiveligt måttet ofre liv og pels for, at menneskene kunne få noget smukt at sætte på væggene.

Alle disse tapeter er fra 1700-årene, og hos mig skabte de det indtryk, at der næppe havde været til at spytte for vildsvin i datidens Danmark. Derfor blev jeg unægteligt noget forbavset, da jeg senere gennem læsning blev gjort bekendt med, at der næsten ingen vildsvin var herhjemme i 1700-tallet, og desorienteringen blev ikke mindre, da jeg erfarede, at det ville være næsten umuligt at lave gyldenlæder af vildsvineskind som er ganske uegnede til formålet. Derfor må alle de gode historier om vildsvinejagende herremænd, der skaffede huset et fint tapet, desværre henvises til sagnenes verden. Skaden er dog ikke stor, for der er historier nok på det gyldne læder endda.

Gyldenlæder er simpelthen noget af det mest pompøse, man overhovedet kan se på en væg. Det har altid været ret kostbart og – som en spansk forfatter i 1500-årene skrev – beregnet til mægtige og fornemme herrer. Dette forhindrede dog ikke, at også velstående borgere i tidens løb ret ofte gjorde brug af gyldenlædertapeter.

Kunsten at garve læder går langt tilbage. De gamle ægyptere og flere andre af folkeslagene ved Middelhavet garvede dyrehuder. Det blev dengang betragtet som et af de kosteligste materialer overhovedet, og læder brugtes bl.a. som offer til guderne og erlagdes som tribut til fyrster.

Dog var det nok blandt Nordafrikas maurer, man først begyndte at udsmykke læder med punslede mønstre (se s. 120), bemaling og forgyldning. Det berettes, at byen Ghadamés i Libyen i lange tider var midtpunkt for en omfattende læderindustri, og efter den fik det udsmykkede læder betegnelsen *guadamecil*.

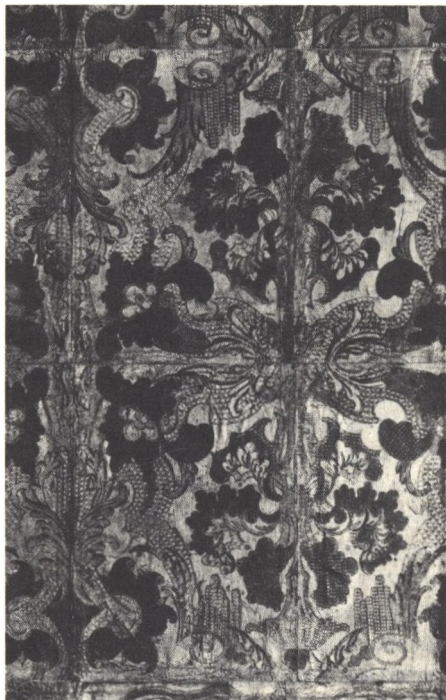
Fra Nordafrika bragte maurerne gyldenlæderet med sig til Spanien, hvoraf de en tid lang havde besat størstedelen, og hvor det var kendt i hvert fald i 800-årene. En ikke ubetydelig industri udvikledes således i kalifatet Cordoba, hvor man bl.a. i 800-tallet lavede mønstrede læderduge syet sammen af flere stykker til at lægge på bordene. Efter dette gyldenlæder-center fik produktet endnu et navn, nemlig *corduanes*.

Der er ikke tvivl om, at det var i Spanien, de første lædertapeter blev lavet. Hvornår det er sket, ved man ikke med sikkerhed, men antagelig har man kendt dem allerede i 1200-årene, og i det 14.-15. århundrede nævnes sådanne tapeter – *guadameciles* – flere gange. De har været brugt som vægforhæng snarere end som egentlige tapeter, den anvendelse kom man først ind på efterhånden.

Disse dekorerede læderforhæng brugtes i stedet for vævede tapeter, og de havde nægteligt visse fordele frem for disse: De var langt mere robuste og egnede sig derfor bedre, når man var på rejse og skulle bringe sine vægbeklædninger med sig, hvilket var almindelig praksis helt op til barokken.

Læderforhængene kunne tåle at ligge sammenpakkede og var ikke tilgængelige for møl, som var de vævede tapeters væsentligste fjender. De var dertil meget tætte, så de virkelig kunne tage af for træk og vægkulde, og ydermere var det let at rengøre dem, hvad man bestemt ikke kunne påstå, om de vævede tapeter.

De tidlige læderforhæng var blot sam-



På gyldenlæder vender narvsiden – pelsiden – opad, så man får den glattest mulige overflade. – Del af 1600-tals tapet på Schleswig-Holsteinsches Landesmuseum på Gottorp Slot.

mensyet af huder, der ikke nødvendigvis var lige store. De var gerne med malede motiver, som kunne give dem en vis lighed med de vævede forhæng, som de erstattede.

Efterhånden blev de spanske læderforhæng meget yndede, og man eksporterede dem til mange lande i Europa; de nåede så langt mod nord som til England og Sverige, hvor man havde dem i 1500-årene, men det er tvivlsomt, om de har gjort krav også på danskernes interesse.

Først i renæssancen begyndte man at forfærdige egentlige lædertapeter beregnet til fast ophængning, og hertil måtte man naturligvis have læderstykker af ensartet størrelse, så det kom til at tage sig smukt og ordentligt

ud. Man limede dem ikke fast til væggen, sådan som det nu om stunder er almindeligt med tapeter. Bladene, som de enkelte gyldenlæderstykker kaldes, blev syet sammen, og det hele spændtes op på et træskelet sat uden på væggen, men det vender vi tilbage til. Først vil vi se lidt nærmere på, hvordan man egentlig fremstillede gyldenlæder:

Det var vigtigt at have de rigtige læder typer at arbejde med, og egentlig kom kun tre dyr i betragtning som leverandører, det var geder, får og kalve. Kalvelæderet var nok det bedste, og tillige det, hvoraf de største stykker kunne fås, men det var også det dyreste, og derfor brugtes hyppigere skind af får og geder. Gedeskindene var de mest elastiske, men også de mindste, så hovedparten af gyldenlæderet blev lavet af fåreskind.

Der er forskellige skadedyr, som ikke har det ringeste imod at gå i læder og gnave af det, men de kunne holdes på afstand, når læderet garvedes i ren egebark, for så blev der gerne siddende så megen garvesyre i det, at det bestemt ikke var nogen lækkerbid-sken. Det var iøvrigt ej heller ligegyldigt for gyldenlæderets holdbarhed, hvordan skindenes kvalitet var. I Spanien havde man således strengt forbud mod at bruge skind stammende fra syge eller selvdøde dyr, for det var konstateret, at de kun havde ringe bestandighed.

I nogle tilfælde var det garvere, der tog sig af læderets tilberedning, i andre klaredes det af gyldenlædermageren, som i Spanien kaldtes en *guadamecilero*.

Når læderet skulle forvandles til gyldenlæder, lagdes det først i blød en nat, og dagen derpå sloges det længe imod en sten for at blive smidigt. Efter denne brutale behandling blev læderet tilrettet, hvilket skete ved, at det lagdes op på en stor helt plan og glat stenflise, hvor det blev trukket i facon og glattet ud, så selv den mindste rynke og fold forsvandt. Det var mest bekvemt, at

skindene allerede på dette tidspunkt havde den samme størrelse, så de blev gerne skåret til efter en skabelon. Der skares dog ikke helt ind til det felt, som siden skulle dekoreres. Der måtte være kanter til at bukke om, så der blev plads til at sy skindene sammen.

Det var uundgåeligt, at nogle af skindene opviste skrammer. Man behøvede dog ikke at kassere dem af den grund: Læderlapper passende til skaden blev tilskåret og slebet ganske tynde i kanterne, så lappen ikke kom til at tegne sig med en uskøn skarp overgang på det færdige produkt. Det var altid af læderets kødside, der blev slebet. Forsiden — narvsiden — måtte ikke beskadiges. Lappen limedes fast med en lim lavet af nedkogte pergamentstrimler.

Når huderne var udglattede, skulle de for-sølves, og det kommer måske nok som lidt af en overraskelse, at der kun yderst sjældent er guld på gyldenlæder. Det er så at sige altid alene sølv, der gennem en behandling med guldlak er kommet til at tage sig ud som guld.

Det var hårsiden — narvsiden — der for-sølvedes, for den er glattere og mere regelmæssig end kødsiden. For at få sølvbladene til at binde, måtte der imidlertid forlimes, som det kaldes, hvilket ligeledes skete med pergamentlim. Den var af geleagtig konsistens og blev med hånden gnedet ind i læderets overflade. Brugtes der for tynd lim, risikerede man, at sølvbladene ikke kunne lægges jævnt på.

Når limen var blevet så tør, at den akkurat klæbede en anelse til en finger, som trykkes mod læderet, var det tiden at lægge sølvbladene på. Det var et krævende arbejde, og der måtte bruges blade af en bestemt tykkelse. Var de nemlig for tynde, ville læderet ret snart begynde at skinne igennem, og var de for tykke, var det næsten umuligt at få dem til at fæstne sig ordentligt til læderet.

Efter at bladene var lagt på, gennemgik

forsølveren skindet med en rævesvans, hvormed det glattedes efter, og med en mårhårspensel fjernedes de løse flager, som kom til at ligge, hvor to sølvblade overlappede hinanden lidt.

Læderet, som endnu var fugtigt, blev hængt på en snor eller spændt op på et brædt, så det kunne tørre, og efter nogle timers forløb var det så tørt, at man kunne tage fat på poleringen. Den foretoges med et polérjern, som førtes forsigtigt over fladen, indtil sølvet opviste den ønskede glans. Finpolering kunne foretages med agattænder.

Det var kun ædelmetaller, der måtte bruges til gyldenlæder, alle andre metaller løb nemlig snart an og misfarvedes.

Det var ellers fristende at lave numre, så man fik en bedre forretning ud af fabrikationen. I Spanien havde nogle guadamecileros således brugt blade af det billige tin i stedet for det kostbare sølv. I begyndelsen sås der ingen forskel, men i løbet af få år gik glansen aldeles af foretagendet, og gyldenlæderet kom til at se mildest talt miserabelt ud. Sagen blev nøje undersøgt, og da det kom den spanske konge for øre, hvad der var sket, indførte han en lov om, at de gyldenlædermagere, der brugte tin i stedet for sølv, uden videre skulle hænges. — Det hjalp svært på tapeternes kvalitet.

For at beskytte sølvlaget mod anløbning, fik det efter poleringen påført siet æggehvide. Den skulle gnides på med hånden, for med pensling risikeredes det, at der kom små bristninger, så sølvet ikke var totalt dækket, og det gav sorte spætter i tapetet.

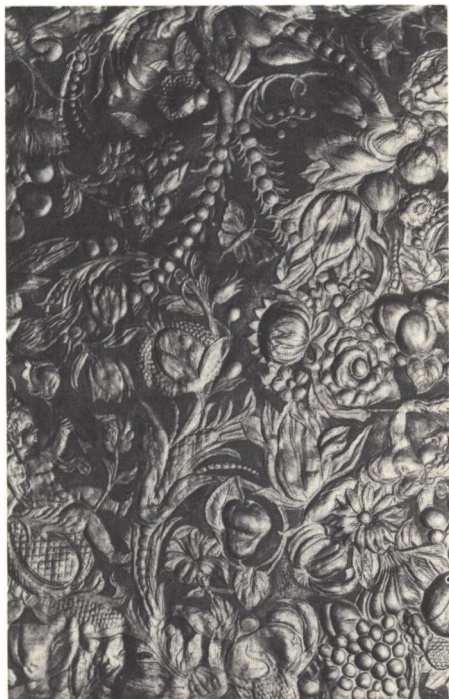
Nu var man så vidt, at sølvet, eller i hvert fald noget af det, skulle forvandles til guld, og til den ende brugtes en guldlak, hvis sammensætning varierede fra værksted til værksted og over hvis komposition gyldenlædermageren skinsygt vogtede. Det er således ikke mange originalrecepter, der er kendt i vore dage, men man véd dog, at udgangs-

materialet var linolie af bedste sort, som indkogtes en del og derpå piskedes kold, medens man samtidig tilsatte forskellige harpixer som mastix, sandarak, elemiharpix eller kolophonium. Til dette kom farvestof-ferne, som var aloëharpix og safran.

Det var ikke ligegyldigt, hvornår guldlakeringen foretoges. Højsommeren var den bedste tid, og man måtte oppebie dage med højt, klart, helt stille vejr og blændende solskin, for den fede fernis skulle tørre meget hurtigt. Den måtte ikke nå at trænge gennem sprækker i sølvlaget ned i læderet, som den ville gøre hårdt. Også guldlakken smurtes på med hånden, og der var altid to mand om arbejdet. Den ene fordelte med fingrene lakken i bøgelinjer ud over læderfladen, hvorpå den anden masserede lakken ud i et helt jævnt lag med håndballerne. Når det var sket, tørrede lakken et kvarters tid og fik så en efterbehandling, hvor arbejderne hamrede ned på fladen med hænderne, så lakken blev slået vældig godt fast til det underliggende lag. Så snart dette arbejde var til ende, spændtes læderet op i rammer eller på tavler og stilledes udenfor i solskinnet til tørring.

Det skal have været en ganske sølsom oplevelse at komme til byen Cordoba på varme, stille dage i renæssancen. Der var et utal af guadamecileros, og de havde alle stillet tavler med gyldenlæder til tørre. De stod på række og geleed langs husfacaderne og udsendte så voldsomt et skær, at folk ligefrem blændedes derved.

Hvis noget af sølvet skulle fremtræde som sådant og ikke som guld, tørrede man blot guldlakken af dér. Æggehviden forhindrede stadig, at sølvet anløb. Før aftørringen imidlertid fandt sted, måtte der naturligvis være afsat et mønster, som gerne lagdes efter skabelon. Man trak ømridset op med harpix blandet med sod, og hvis der var tale om en større produktion, var der måske endog lavet et stempel med mønsteret, det kunne så



Flandernsk gyldenlæderstapet fra 1600-årene på Trolleholm i Skåne. Her står mønstrene i meget højt relief.

dypes i blandingen og trykkes mod gyldenlæderet.

I den tidlige renæssance blev læderet efter denne behandling blot bemalet med oliemaling, og alt efter motivernes karakter kunne der bruges transparent – gennemskinnelig – eller opak – uigennemskinnelig – maling. Et malet kirsebær, en fugls fjer etc., fik et særlig spændende, luende skær, hvis der var laseret med transparent maling, så sølvet skinnede igennem. Derimod burde detaljer som blomsterblade eller måske menneske- og dyrekroppe nok helst stå uigennemsigtige, og de skinnende partier med sølv og guld kunne fremhæves smukkere, hvis de sås på en grund – fond – af opak maling.

Med denne behandling holdt man for de helt gamle gyldenlædertapeters vedkommende inde, men somme fandt, at disse tapeter havde for mange »døde« partier, når lyset ikke faldt på dem i de rette vinkler, og derfor begyndte man at punsle dele af tapeterne. Dette skete før guldlakken blev ført på, og til formålet brugtes specielle små stempeljern med f.eks. en cirkel, et kvadrat eller en stjerneform. Det sloges ned mod læderet og efterlod et skarpkantet aftryk. Sat omhyggeligt og med lige stor afstand mellem figurerne, virkede sådanne punslinger meget smukke, fordi de bedre fangede lyset. Man kunne også fremhæve detaljer på løvværk etc. gennem en punsling, og ved hjælp af punsler med en kort, skarp æg lavedes der omrids på dekorerne. De løvværksranger, der gerne slynger sig ned gennem gyldenlæderbladene, kaldes ramages.

I længden kunne punslinger alene dog ikke gøre det, og tidligt i 1600-årene begyndte man derfor at præge et mønster i læderet ved hjælp af en stok og en presse. Ved en stok forstås en træplade, hvor det ønskede mønster er nedskåret, så det står i negativ, det kommer da til at fremtræde i positiv på gyldenlæderet. Det synes at være i Flandern eller Spanien, man opfandt denne metode.

En simpel, men uhyre langsommelig fremgangsmåde gik ud på, at gyldenlæderet fugtedes let på bagsiden og derpå lagdes med den forsløvede side ned mod stokken. Så tog man ellers fat med fingrene og masserede læderet ned i alle formens fordybninger. Måske kunne der også hjælpes lidt til med pinde mindende om modellerpinde. Det var et arbejde, der krævede både tid og fingerkræfter, og endda kom omridsene i gyldenlæderet sjældent til at fremtræde helt skarpe. Det kunne der dog rådes bod på ved at efterpunsle narvsiden.

Det var gerne de mindre værksteder, der klarede sig med denne enkle metode. Der

hvor man havde en større produktion, arbejdedes der med valsepresse. Her lagdes stokken i bunden af pressen, og over den det let fugtede læder samt en træplade. Det kørtes gennem valserne, som pressede så hårdt mod plade og form, at der gerne måtte fire stærke mænd til at dreje håndsvinget. Ja, enkelte steder valgte man endda at sætte pressen i forbindelse med en hestoomgang. Når læderet så toges ud, var der oppresset et let relief, og et sådant klarede man sig for det meste med i f.eks. Holland og Frankrig.

I Flandern derimod ville man i barokken gerne have tapeter med kraftige relieffer, og derfor lavedes der en dej af papirmasse og lim, som trykkes ned i den smurte stok, hvorfra det så, når det var tørt, lempedes op. Det bar nu så nogenlunde stokkens mønster, blot noget mindre, fordi massen skrumpede under tørringen. Mønsterstykket lagdes oven på det fugtede læder, som lå på stokken, og det måtte anbringes med stor nøjagtighed. Når så en træplade lagdes øverst og det hele sendtes en tur gennem valsepressen, masedes læderet ned i alle stokkens hulheder, og når det havde passeret valserne fire-fem gange, stod der et prægtigt, knivskarpt relief i det.

Det var ikke rådeligt at sætte fuldt pres på, første gang læderet kørtes gennem valserne, for så risikerede man, at det sprængtes. Derfor startedes der med et moderat pres, som så øgedes for hver gang valserne passeredes.

Noget lettere end at bruge et sådant limstykke over læderet var det at drysse sand på. Sandet tvang nemlig også læderet ned i stokken, når det kørtes igennem. Sådanne metoder betjente ordentlige corduanere sig imidlertid ikke af, for det gav vage og slørede aftryk.

En ting var at lave disse vældige relieffer, noget andet var at få dem til at holde, og for ligesom at stabilisere dem lavedes der en grød af savmel og lim, som spartledes ind i

hulhederne på læderets bagside, og som, når det tørrede, stivede ganske godt af.

Først når presningen var til ende, kunne der tages fat på at punsle og male læderet, så mønsterdetaljerne kom til at stå smukt og fremtrådte på den rette måde. For det meste indskrænkede man sig til et sparsomt antal farver, så tapetet fik en rolig, ikke for spraglet fremtræden. Det var nu for så vidt færdigt, det skulle blot have en slutfernis, som tjente til at beskytte det.

Oprikelig var gyldenlæderet vel nærmest at betragte som en erstatning for de vævede tapeter, og mønstrene i de tidlige varer er rene textilmønstre. Senere udvikler det sig i mere selvstændig retning, uden at det dog nogensinde får frigjort sig fra tekstilforbillederne. Blandt det, der fjernede gyldenlæderet fra tekstilerne, var – foruden materialets struktur – bladenes trods alt beskedne stør-



Gyldenlæderet beholdt altid noget af tekstilens karakter. Udsnit af hollandsk baroktapet. Nationalmuseet.



Gyldenlæderstuen på Rosenholm. Gyldenlæder består af »blade«, og de blev oprindeligt altid syet sammen og spændt på et rammeværk af træ.

relse. Hyppigt var de omkring 45 x 75 cm. Det kunne være ønskeligt, at et mønsterforløb holdtes inden for ét blad, og det medførte igen, at der måtte forenkles og koncentreres. Ligeledes var det nødvendigt for at opnå sammenhæng i decorationen, at hvert blad udformedes således, at dets udsmykning gled harmonisk sammen med nabobladenes. I virkeligheden kommer i en stor del af gyldenlæderet den samme ide til udfoldelse, som man træffer, på de gamle vægfliser af fajance.

Det almindeligste var, at det samme mønster gentoges på hvert blad, men det forekommer også, at to, fire eller flere blade har skullet sættes sammen for at udgøre en dekorationsmæssig helhed.

Som nævnt blev gyldenlædertapeterne spændt op på et rammeværk af træ, og det var en hensigtsmæssig ordning, fordi man derved undgik, at læderet kom i direkte berøring med murværket, på hvilket der kan sætte sig kondensvand og være udslag af

mursalpetær. Det var dog også godt, hvis der ydermere var et mellemlag, der kunne absorbere fugt og give tapetet bagstøtte. Til et sådant mellemlag anvendtes svært lærred eller et tapet flettet af træspåner. Dette sidste er overmåde stærkt og holdbart, og man har fundet det under mange fornemme gamle prydtapeter.

Det betragtedes som en stor kunst at opsætte et gyldenlædertapet: Bladene skulle som nævnt sys sammen til en helhed, og da stingene ikke just kunne siges at pynte, skete sammensyningen på de bagudbukkede bræmmer uden for de dekorerede felter.

Læder er et forholdsvis svært og tungt materiale, så især på den øverste halvdel af tapetet var der en ikke ringe belastning på sammensyningerne. Når tapetet således blev 50-75 år gammelt, begyndte det derfor gerne at falde fra hinanden, hvorfor det måtte omsys, og da læder har det med at blive stift og noget sprødt, når det kommer op i årene, kunne det være en næsten umulig op-

gave atter at få tapetet på plads. Ofte gik der nogle blade itu, og det kunne ske, at de skarpe ombukninger ikke tålte, at der atter sydes i dem, så de knækkede af. Man kunne derfor komme i den situation, at tapetet ikke lod sig genopsætte der, hvor det oprindeligt havde været anbragt, men måtte flyttes til et mindre rum, for at der kunne blive nok. Var gyldenlæderet ikke længere til at sy i, brugte man undertiden i stedet at sømme det fast til et underlag med messingsøm, hvad der dog på længere sigt ikke gavnede læderet og dertil ofte virkede forstyrrende på mønsterforløbet. Bedre var det nok trods alt at lime læderstykkerne fast til en lærredsbaggrund, sådan som det er sket nogle steder.

Ser man nøjere til på vægge med gyldenlæder, vil man også ofte opdage, at de fleste af bladene er forskårne, hvilket er sket, fordi dårlige partier har måttet fjernes, og bladene er ikke sjældent sat sammen af flere smålapper, hvilket kan gribe forstyrrende ind i dekorationerne. I en ret stor sal, hvor de fire vægge alle er betrukket med gyldenlæder, ville vi tage et billede af et enkelt blad, men det var — selv om vi gennemgik samtlige blade — ikke muligt at finde et eneste, der var ganske intakt. Det er således for det meste kun de sørgelige rester af fordums pragt og herlighed, der møder vort øje i de gamle slottes og herregårdes gyldenlædergemakker.

Det var det spanske gyldenlæder, der først kom rundt i Europa. Det var gerne rødt med gyldne blomster eller med store blomster på guldgrund, og det vandt yndest i såvel Henrik VIII's England som i Sverige, hvor der nævnes både sengetæpper og bænkedynere af gyldenlæder i 1529. Pontus de la Gardie, som døde i 1585, efterlod sig ikke færre end 21 gyldenlæderstapeter, og på de svenske kongeslotte var der gyldenlæder i massevis.

De danske konger derimod viste åbenbart

ikke gyldenlæderet synderlig bevågenhed. Faktisk finder vi det først omtalt herhjemme år 1600, hvor Chr. IV indforskriver et større parti hollandsk »forygldt læder med historier og trykværk på«. Det kan godt undre, at vi gik så sent igang på området, for ellers plejede de to nordiske kongehuse at konkurrere bravt om at være med på noderne.

Forklaringen skal måske søges deri, at lædertapeterne, som nævnt i begyndelsen, snarest betragtedes som erstatninger for de vævede tapeter, der da også altid var langt kostbarere, og man har vel ikke i Danmark ment, at erstatningsprodukter var værdige til de kongelige slotte.

På Frederiksborg fik man gyldenlæderstapeter i 9 rum, bl.a. den store dansesal. Det var imidlertid kun til daglig, man kunne glæde sig over dem. Når der var fester, dækkedes de af ophængte vævede tapeter, hvilket fortæller lidt om rangforordningen.

Da man imidlertid først havde fået smag for gyldenlæder, gik det hurtigt: På Københavns slot kom der omkring 1638 gyldenlæder på væggene i den store sal samt i kongens og dronningens soveværelser. Det omtales som værende spansk, og der var motiver i relief på det. Motiverne var dyr, fugle og løvværk på blå bund, og det har sikkert taget sig pragtfuldt ud. Ligeledes i salen på Rosenborg kom der gyldenlæder, og da Chr. IV opførte det smukke lille jagtslot, Ibstrup i det nuværende Jægersborg, udstyredes gemakkerne dér — hvilket vil sige de rum, der var forbeholdt herskaberne — med gyldenlæderstapeter.

Desværre er ikke et eneste stykke af denne herlighed bevaret. Af de nævnte slotte står kun Rosenborg tilbage — Frederiksborg fik helt ny indmad efter branden i 1859 — og selv om der stadig er gyldenlæder på Rosenborg, er det ikke fra Chr. IV's tid.

Måske kan vi dog danne os et vist begreb om, hvordan noget af dette gyldenlæder har



Fragment af hollandsk (flandersk?) gyldenlæder-tapet på Gottorp Slot. Det eneste stykke, der resterer af en engang overdådig vægudsmykning, som opsattes i 1630-erne. Schleswig-Holsteinsches Landesmuseum.

taget sig ud: Chr. IV havde nemlig en søstersøn på Gottorp slot, Frederik III der var hertug fra 1616 til 1659, og som i lighed med sin far, hertug Johann Adolf, yndede at konkurrere med den danske konge om at opføre prægtige bygninger. På Gottorp lod han i 1630-erne opsætte gyldenlæder i flere rum. Det importeredes fra Holland og var med gyldne reliefudsmykninger på rød fond. Der er hér bevaret en beskeden rest med oppresset lavt relief, som danner grundformerne. Resten af ornamentikken fremtræder punslet. Stykket viser en ørn, som holder et bånd i næbbet, — det har utvivlsomt været til en feston. Den er omgivet af bladværk med frugter og småfugle.

Dette tapet har næppe afveget meget fra dem, Chr. IV anskaffede. Der er imidlertid

også i Skåne nogle meget spændende gyldenlæderstapeter, hvoraf det ene måske endda kan vælte alle hidtidige teorier om gyldenlæderets ælde i Danmark:

På Gjørvel Fadersdatter Sparres firfløjede herreborg, Torup, som hun lod bygge i tiden mellem 1545 og 51, er madsalens vægge bl.a. beklædt med gyldenlæderstapeter med punslede og malede landskaber; med træer, mennesker, dyr og arkitektur. I dette tilfælde har gyldenlæderet helt overtaget de vævede tapeters funktion, og de store landskabelige kompositioner er opbygget af lange, lodrette baner. — Noget man ellers ikke ser på gyldenlæder fra gammelt dansk område.

Hvis disse tapeter, som det påstås, virkelig er fra slutningen af 1500-årene, tyder mangt og meget på, at det er medlemmer af slægten Grubbe, som dengang ejede Torup, og ikke Chr. IV, der bør have æren for at have indført gyldenlæderet til Danmark, og vi er da ej heller så langt bagud for svenskerne som først antaget.

Det mest fantastiske af det hele er imidlertid, at disse tapeter skal være fremstillet i Helsingør af en hollandsk gyldenlædermester, som havde slået sig ned her. Det er givet, at tapeterne hører til det ældste inventar på Torup, og intet i deres udformning modsiger, at de skulle være fra de senere 1500-år. Kvalitetsmæssigt holder de fuldtud mål med de bedste af den slags tapeter, der kendes fra andre europæiske lande.

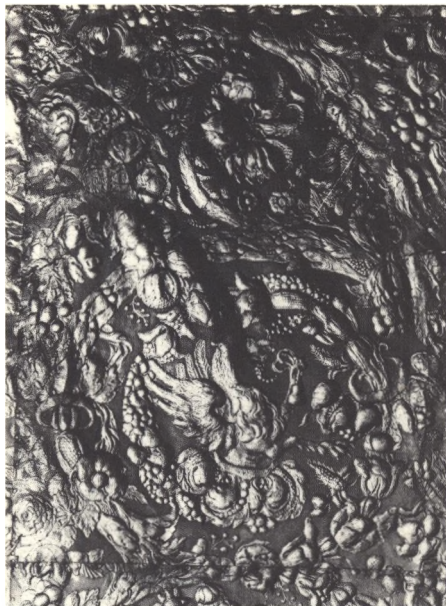
Fra Chr. IV's tid skal gyldenlædertapetet i den såkaldte stensal på Sövdeborg være. Det har presset reliefdekor i guld visende griffe og bladværk og fremtræder i de sædvanlige blade. Oprindeligt gik det fra loft til gulv og fandtes i flere rum på slottet. Nu kan det kun ses her, og der er skudt et halvhøjt panel ind forneden. Den høje prægning kunne tyde på, at det er et flamsk arbejde, men på den anden side vil en gammel stedlig tradition vide, at gyldenlæderet sandelig skyldes en

skånsk eller dansk gyldenlædermester, og da man havde sådanne i 1600-årene, er det ikke umuligt, at det er tilfældet. Det menes opsat i årene mellem 1639 og 42 under Otte Thott's storslåede indretning af slottet (se »Gamle danske lofter« s. 41 og s. 67 f.f.).

Vi kan finde andre spændende gyldenlæderstapeter på skånske slotte, men de er senere end dansketiden. Det er for så vidt også det spanske tapet på Trolleholm, men da en dansker i høj grad var inddraget i dets anbringelse, ville det være urigtigt at springe det over:

Forrige århundrede kunne opvise megen arkitektur, som ikke just brillerede med den bedste smag, men der var enkelte folk iblandt, som ydede det sublime. Det gjaldt således franskmanden Viollet -le-Duc, som bl.a. genskabte det vældige middelalderslot Pierrefonds og reddede den ligeledes middelalderlige fæstningsby Carcassonne. Herhjemme kunne vi glæde os over at have en med denne franske arkitekt jævnbyrdig mand, nemlig Ferdinand Meldahl. Frederiksborg slot, som han genskabte efter branden i 1859, var en bunden opgave, men på Frijsenborg, som han i 1862-67 ombyggede for lensgreve Chr. E. Krag-Juel-Vind-Frijs, havde han frie hænder og skabte dér et fransk-nederlandsk renessanceslot, som dog bestemt ikke var uden dansk islæt.

Med dette prægtige bygningsværk må greve Carl Johan Trolle-Bonde, der i 1886 overtog Trolleholm, have være bekendt, og han bad nu Meldahl om at genskabe den gamle herreborg af de sørgelige rester, som stod tilbage. Dette er ikke stedet at gennemgå karakteren af de meget omfattende byggearbejder, men da borgen stod færdig, knejsede den med fire høje runde hjørnetårne og et rundt trappetårn. Oprindeligt havde den kun haft to hjørnetårne men til gengæld fire fløje, nu nøjedes man med tre. Det var altså ingen restaurering, det var en fantasi over



Sövdeborg-tapetet er med ekstremt højt, oppresset relief, hvilket kunne tyde på, at det er flandernsk, men traditionen vil vide, at det er et dansk (skånsk) arbejde fra omkring 1640.

herreborgs-temaet, og som så ofte, når Meldahl var på færde, med en gallisk undertone. Hvad man nu ellers måtte mene om alt dette, så vil vist de færreste nægte, at resultatet er overmåde stateligt.

I et sådant hus måtte man naturligvis også disponere over en stue med gyldenlæder, og det fremkom på en ganske ejendommelig måde:

Greve Trolle-Bonde ejede flere godser end Trolleholm, således bl.a. den gamle slægtsgård Bordsjö i Småland. Da han en dag var oppe på loftet, fandt han dér nogle pakker, som viste sig at indeholde sammenbundtede gyldenlædersblade. Ingen anede, hvor de stammede fra, men de havde aldrig været opsat, og da der var nok af dem, kunne Meldahl få opfyldt sit ønske om at sætte gyldenlæder på væggene i en af salonerne på Trol-

leholm. Det er antagelig spansk læder med punslinger og mønster af bladværk og ramages af den slags, som var almindeligt i 1500-årene. Farverne er rødbrun, flere toner guld samt grønblå, og det er muligt, at tapetet virkelig er fra renæssancen.

I en anden salon er der ligeledes gyldenlæder med hjorte springende i et parkanlæg foran et slot. Et træ går skævt ind i motivet fra den ene side. Tapetet er opbygget af ens blade, det menes at være fra den senere del af 1600-årene. Typen må have været ret udbredt. Man har et blad af samme slags på »Kulturen« i Lund, og ligeledes Nationalmuseet i København kan opvise et lille parti med den slags gyldenlæder. Antagelig er det af hollandsk fabrikat, og reliefferne er ganske lave.

Man véd, at Chr. V var en stor ynder af gyldenlæder, og i 1670 købte han for 6.000 rigsdaler gyldenlæder af Johan Feiger. Det må have drejet sig om et ret stort parti. I 1701-2 kunne der købes gyldenlæder for priser fra 42 skilling til 1 1/6 rigsdaler pr. blad. Måske er de ovennævnte gyldenlædersblade på Nationalmuseet en rest af kongens indkøb.

På Nationalmuseets 2. afd. har man ligeledes et gyldenlædertapet stammende fra Favervraa ved Christiansfeld. Det menes at være fra tiden omkring år 1700. Det falder meget i det sølvagtige og har kun punslede dekorer. Der er ikke tale om noget kraftigt fremstående relief. På Aastrup mellem Roskilde og Holbæk har man gyldenlæder i riddersalen. Det er med svagt relief og punslinger og viser bl.a. mennesker, dyr og planter. Det er antagelig hollandsk og stammer fra Benzon'ernes eller Juel'ernes tid på gården, der stakte sig fra 1685 til 1736. Længe var det iøvrigt gået i glemmebogen. Det var taget ned fra væggene, hvor det havde hængt. Til alt held havde man imidlertid ikke nænnet at smide det væk, det lå sammenrul-

let på loftet, og da hovedbygningen restaureredes i årene 1922-28, blev det gamle tapet genopsat i salen, hvor det antagelig også først havde haft hjemme.

Et pragtfuldt sæt gyldenlædertapeter, hvis lige næppe overhovedet findes i dag, er bevaret på Glyksborg slot nær Flensborg. Hovedparten af dem er opsat i det såkaldte »gyldenlæderværelse« i slottets tredje etage. Det er arbejder, som antagelig bør dateres til 1670-erne, altså til barokken. Deres oprindelse er dog lidt gådefuld, men det påstås, at de stammer fra Gottorp slot.

Da den danske konge, Fr. VII i 1850 overtog Glyksborg, ønskede han at omdanne stedet til en passende sommerresidens, og arbejderne hermed fandt sted i 1853-54. Det var i den forbindelse, tapeterne hentedes til Glyksborg, som med dem ubetinget fik sin største kunstskat. Til alt held bevarede de, selv om slottet i krigen 1864 kom til at fungere som lazaret.

Tapeterne er sammensat af aflange, lodret stillede baner, og de repræsenterer det ypperste, som formåedes inden for den flanderske tapetkunst. Kendere er ikke i tvivl om, at de stammer fra byen Mecheln, ligesom man er ret vis på, at de bør tilskrives gyldenlædermager-familien Vermeyleylen, som var eksperter i at løse slige krævende opgaver.

Man kan vel ikke sige, at der i princippet ligger noget selvstændigt i udformningen. Tvært imod er gyldenlædertapeterne i udpræget grad beslægtet med den samtidige nederlandske maleritradition og de flanderske vævede tapeter. Alligevel giver oprensningerne, punslingerne og de metalliske skær tapeterne en virkning, som man af gode grunde hverken træffer på malerier eller i vævede tapeter.

Det hævdes med bestemthed, at der til disse overdådige arbejder ikke alene er brugt forsølvning, men også bladguld i mængder.

Dertil er der malet med såvel transparente som opake oliefarver. Scenerierne er de i tiden yndede skildringer af landbrug og jagt. Landskaberne minder en del om Rubens stil.

Til tapeterne knytter sig to runde portrætter. De er antagelig malet af Jürgen Ovens og på læder, hvilket er højt usædvanligt. De forestiller den store kurfyrste Friedrich Wilhelm af Brandenburg og hans anden gemalinde, Dorothea af Holsten-Glyksborg, som han havde ægtet i 1668. Det menes at være til dem, tapeterne blev fremstillet.

Vi hører i barokken uendelig lidt til en dansk gyldenlæderfabrikation, selv om der, som omtalt, kan have været enkelte værksteder. Hovedparten af, hvad der kom hertil i 16- og 1700-årene var fra Holland eller Flandern, og det var almindelig kendt, at det fineste og mest kunstfærdige læder fik man fra byen Mecheln, som tillige havde en stor produktion. Vi havde dog også ambitioner om selv at komme igang i den lidt større stil, og i 1726 fik A.D. Zøblner for en tyveårig periode eneret til fremstilling af gyldenlæder i Danmark.

Hvor stor denne produktion blev, ved vi intet om, men det kan ikke udelukkes, at noget af det gyldenlæder, der sidder på væggene i danske huse, hidrører fra hans manufaktur. Det er da ej heller alene til tapeter, vi herhjemme brugte gyldenlæder. Det var i barok og rococo meget yndet til møbelbe-træk og skærmbretter.

Til det ældre gyldenlæder hører det, der sidder i salen på Roskilde adelige Jomfrukloster. Det fremtræder med prægtigt gyldent løvværk og udmærker sig iøvrigt ved, at der hører særlige bordurestykker til det. En overdådighed, som sikkert har været sjælden herhjemme, og hvoraf allenfals kun uendelig lidt er bevaret. Dette tapet må være opsat ved den tid, hvor Berthe Skeel oprettede klosteret, hvilket vil sige omkring 1700.

På Clausholm indrettedes i tiden fra



Regence gyldenlæder på en stoleryg på Rosenborg. Mønsteret vender forkert og ville være alt for bredt til stolen, hvis det skulle vendes rigtigt. Antagelig er det beregnet til opsætning på en væg.

1726-28 flere rum med gyldenlæder i forbindelse med Fr. IV og dronning Anna Sophies udvidelser og ombygninger af slottet. Af Clausholms arkiver fremgår, at det var tapetsereren Urban Friberg, der havde ansvaret for opsætningen, og den fandt bl.a. sted i »guldkabinetet« i den sydvestre fløj. Tapetet her bestod af »90 plader, 45 borter, 36 pilarer, 5 Eckstøcker«. Pilarerne har sikkert været til anbringelse på vinduespillerne.

Desværre var rummet ikke velvalgt. Den del af huset, som det lå i, var først færdigbygget året forinden, nemlig 1725, og der sad megen fugt i de tykke mure. Allerede i 1731 var tapetet »fugtig og noget forderved«, så det måtte tages ned og flyttes til gangen.



Bordurestykke fra gyldenlæderstapetet på Roskilde Kloster. Et smukt, velbevaret tapet i brunt og guld.

Herfra forsvandt det også siden. Dette tapet beskrives som rødt med gyldne mønstre. Et tilsvarende tapet, som man samtidig anbragte i »sølvkabinettet«, og som bestod af 127 plader og 3 hjørnestykker, er også forlængst gået alt kødets gang.

Der er dog stadig bevaret gyldenlæder på Clausholm, selv om det ikke sidder på det oprindelige sted. Det er med guld på blå bund og med punslinger. Da Fribergt satte det op i 1728, bestod det af ikke færre end 218 plader eller blade, 22 pilarer, 16 hjørnestykker og 60 bortstykker. I forrige århundrede flyttedes det til rummet, hvor det nu er. Der er bevaret bortstykker, og kompositionen er således, at flere blade danner mønsterforløbet. Det vides, at tapetet blev anskaffet i Hamburg, men dets udformning alene med punslinger og bemaling tyder på, at det er af hollandsk oprindelse. I Tyskland var der kun ubetydelig gyldenlæderproduktion.

Alt ialt var Fr. IV meget glad for gylden-

læder. Han lod det opsætte i havesalen på Fredensborg, hvorfra Fr. V igen lod det nedtage. Han satte det også op i »rosen« på Frederiksberg slot og på Rosenborg. Det der nu sidder på Frederiksberg slot er en kopi. Resterne af tapeterne derfra blev i sin tid ført til Rosenborg, hvor de blev anbragt i drabantensalen, ligesom man har en del i reserve til restaureringer. Det er læder med ret kraftige relieffer, og det kunne muligvis være flandsk. Frederik IV's gang har ligeledes gyldenlæderstapet, der er med svagere relief. Udsmykningen er løvværk, festons og dyr og fugle, og bundfarven er blå.

Det er iøvrigt ganske morsomt at se, hvordan idealerne ændrer sig: Først var gyldenlæderet betragtet som en erstatning for de vævede tapeter, og kun langsomt opnåede det egenart, så det kom til at fremstå som et delvis selvstændigt produkt. Da det imidlertid omsider skete, kom læderet så højt i estime, at man nu i stedet kopierede det. I dronning Anna Sophies gård i København, som

Fr. IV lod indrette til hende, er der malede lærredstapeter, som tydeligvis er dekorerede efter gyldenlæders-forbilleder.

I Norden fandt vi det kønnest – og iøvrigt også mest hensigtsmæssigt – med et brystpanel forneden i gyldenlædersstuer. Det gav varme og beskyttede tapetet mod spark, bordhjørner, stolerygge og hvad der ellers kunne komme til det. I Holland ville man derimod have læderet på betragtningshold, så der gjorde man ofte det stik modsatte og satte gyldenlæderet forneden kun adskilt fra gulvet ved en ganske lav sparkeliste eller en rad fliser. Træbeklædningen kom så oven over tapetet.

I 16- og 1700-årene hørte Gammel Estrup til landets mest elegant udsmykkede herregårde, og der var også gyldenlæder af en meget smuk kvalitet. Dets motivbehandling er noget anderledes, end det normalt ses på sådanne tapeter her i landet. Det opsattes

under de store indvendige forandringer af huset, som udførtes af Christen Skeel og Augusta v. Winterfeld i årene omkring 1725.

Der er to forskellige slags blade, som er anvendt vekselvis: Det ene viser et skib med kulørte sejl og vimpler, som sejler afsted på et grønt hav. Det er omgivet af rankeværk og frugtklaser i grønt og guld. Det andet motiv er et landskabsbillede med en landsby og et slot i en bjergegn. I forgrunden ses en hyrde, og over sceneriet flyver handelens gud, Mercur, afsted. Også her er der anvendt indramning af ranker og frugtklaser.

Tapetet fik ikke lov at blive på Gammel Estrup. Da den ophørte med at være herregård i 1927, kom tapetet til Nationalmuseet. Det er mærket I.E. samt bærer fabrikkssignaturen Jacob E. Eideus.

Et såre dejligt regencetapet findes i kabinettet på Vemmetofte i Sydsjælland. Det opsattes, da prins Carl og prinsesse Sophie



Tapet på Holsteinborg med lærred, hvorpå er ført en gezzo-agtig substans, hvori et mønster er trykt. Tapetet er derefter behandlet som et gyldenlæderstapet. Gezzo er revet kridt og lim.



De to motiver på hver sit blad af Gl. Estrup gyldenlædertapetet. Øverst ses en by og en mark, hvor en hyrde driver med får. Over dem flyver handelens gud, Hermes. For neden ses et klippefyldt hav med skibe samt havets gud, Poseidon.

Hedvig i årene 1715-24 med C.J. Ernst som arkitekt lod den gamle gård modernisere. Tapeter, der fremtræder med gyldne rammer mod en let gråblå, er bemalet med strøblomster, opflyvende fugle og gennembrudte draperier. Ej heller regencens smukke kastanievifte mangler.

I riddersalen ved siden af er tapetet ligeledes i blå og guld, men af en noget tungere komposition og med bredere gyldne partier. Umiddelbart ville man sætte det til at være en del ældre end det andet. Ligeledes spisesalen kan opvise gyldenlæder.

I vinterstuen på Rosenholm er væggene forneden dækket af et såkaldt brystningspanel, der vel går op i en meters højde. Over

det – helt op til loftet – er der opsyet gyldenlædersblade med regencemønster. Det giver tilsammen et dejligt præg af lunhed, hygge og rigdom. Ifølge traditionen skulle tapetet være opsat i guldmageren Erik Rosenkrantz's tid (1612-81).

En betragtning af tapetet afslører dog med det samme, at dette ikke kan være tilfældet, for så skulle det være i tidlig barokstil, og det er klart regence, som herhjemme først optræder omkring 1710 for så i 1735-40 at vige for rococoen. Det må således være opsat af Iver Rosenkrantz, der ejede Rosenholm fra 1727 og til sin død i 1745, og som foretog mange ombygninger af den gamle, på det tidspunkt noget forfaldne renæssancegård.

Stuen er således endda en ret sen repræsentant for regencen. Muligt er den først indrettet, da rococoen stort set var slået igennem herhjemme, og Iver Rosenkrantz's udsmykning af huset viser netop flere steder en blanding af regence og rococo. Der er meget »guld« på dette tapet, og oppressede blomster er malet i naturalistiske farver, der er også *quadrillages*, et vifteornament og en *kartouche* i knækkede og svejfede forløb meget nær rococo. Rosenholm-tapetet er flyttet til vinterstuen fra et andet rum på slotet. På Overgaard er der ligeledes gyldenlæder i en stue, – vel fra Fr. v. Arenstorffs restaurering i 1730, og på Borreby er et rum med gyldenlæder fra ca. 1750.

Ved en restaurering af Woergaard i Vendsyssel i slutningen af forrige århundrede, skulle en stue på den ene side af portgenemkørslen friskes op, og da papirstapeterne ikke var i særlig god stand, besluttede man sig for at tage dem ned og sætte noget andet op.

Det viste sig at være en meget lykkelig beslutning, for da man havde kradset nogle lag papir af, opdagedes det, at der bagved lå en beklædning af gyldenlæder. Med største

varsomhed blev papirstapeterne blødt op og gnedet af, og man nåede frem til et utroligt velbevaret gyldenlædertapet. Det var i regencestil og uden tvivl opsat, da Peder Reedtz i tiden omkring 1738 ombyggede fru Ingeborg Skeel's renæssancehus og indvendig skabte nogle smukke og komfortable barok-interiører. Tapetfelterne, som er af hollandsk type, er formpressede med lavt relief og punslede. Der er blå fond, men kun på et beskedent område, ellers er der lagt vægt på det gyldne. På Gunderslevholm har man i billardværelset en vægbeklædning af gyldenlæder. Den er med motivet samlet indenfor de enkelte blade, ganske som det er tilfældet på Rosenholm og Woer.

Der er ikke bevaret ret meget væg-gyldenlæder fra rococoen i Danmark, men ved at betragte de forholdsvis talrige møbelbetræk med rococogyldenlæder, kan man danne sig et indtryk af, hvordan væggene må have taget sig ud, for møblerne i de fornemme rum skulle helst passe sammen med væggene.

Man satte i anden halvdel af 1600 tallet og i 1700-årene pris på ret få, men store rum i husene, for det virkede så herskabeligt, men samtidig kunne det byde på visse problemer, når der opstod behov for nogle mindre værelser, f.eks. hvis der var syge medlemmer af husstanden, eller hvis man skulle have ro til udførelsen af et stykke arbejde. Til afhjælpning heraf havde man skærmbrætter med flere fløje, — helt op til en halv snes stykker, som kunne slås ud og afskærme dele af stuen.

Gyldenlæder af svær kvalitet var det ideelle betræk til sådanne brætter, og de lavedes mange steder i Europa, men englænderne var nok dem, der var mest berømte for deres fortrinlige og holdbare skærmbrætter. Gyldenlæderet herfra var ikke med pressede mønstre. Man holdt sig til punslede og malede dekorationer på den gyldne grund.

Løvrigt sparede englænderne ofte mere på det metalliske, end man gjorde på kontinentet. En del af det engelske læder kan knap nok kaldes gyldent. Dekorationerne var mangfoldige: Man havde de arabeskeagtige mønstre, som også brugtes på fastlandet, hvortil kom pastorale scener, kineserier og meget mere.

Skærmbrætter fandtes dengang i alle bedre hjem, bl.a. på den fynske herregård, Elvedgaard, som i årene 1748-80 ejedes af Anna Elisabeth Amalie Simonsen. Hun var et rart menneske, der gerne ville glæde familie, venner og naboer med et lille gilde i ny og næ, og i sine yngre år festede hun med til hendes små timer, men efterhånden som hun kom op i årene, begyndte det at knibe med at holde sig vågen så længe.

Alligevel nænnede hun ikke at ophøre med festerne, så lidt som hun ville ødelægge den gode stemning ved at afbryde dem i utide, så derfor købte hun sig et stort skærmbrædt med fløje og gyldenlædersbetræk. Når det knækkedes om i tre dele, kunne det helt indeslutte hendes seng, som stod i hendes værelse, der samtidig var opholdsstue. Blev det så lidt sent under en fest, listede hun lige så stille om bag skærmbrættet, klædte sig af og gik til ro, og snart efter forkyndte en lydelig snorken, at hun sov de retfærdiges søvn. Det lod gæsterne sig ikke påvirke af. De fortsatte trøstigt med at spille kort, danse og mere sig, som om intet var hændt.

Fra udgangen af rococoen og små 100 år frem i tiden interesserede folk sig stort set meget lidt for gyldenlædertapeter, men over midten af forrige århundrede tog man fat på at genopfriske stilarter som gotik, renæssance, barok og rococo til hvilke gyldenlæder passede så udmærket, og rundt om i Europa kommer gyldenlæderfabrikker atter igang. I nogle tilfælde var det virkelig den ægte vare, der produceredes efter de bedste gamle traditioner, — og man gjorde såmænd også siden



Detalje af tapet fra Gl. Estrup, hvor lærred er behandlet med gesso – en blanding af lim og kridt, der så er kæmmet i bølger og derpå forsvøvet, forgyldt og bemalet. Måske skal det opfattes som et sidestykke til gyldenlæder. Nationalmuseet.

forsøg med gyldenlæder i l'art nouveau-stil, uden at det dog blev den store succes.

I langt de fleste tilfælde drejede det sig imidlertid om erstatningstapeter af andre materialer, der kun var behandlede, så de fik en vis lighed med gyldenlæder.

Allerede i 1700-årene havde man gjort forsøg med at kridere et stykke lærred og presse mønstre deri ganske som i læder, omend processen på lærredet forløb ulige lettere. Efter en forsvøvning og evt. forgyldning kunne lærredet så males, og det kom undertiden til at minde tåleligt meget om gyldenlæder.

De kriderede lærredstapeter brugtes en del rundt om i Europa, og vi kendte dem tillige her: Nationalmuseet og Gammel Estrup deles nu om nogle meget spændende kineseritapeter, som vel nærmest er med modelleret gesso på lærred. Gesso er en

blanding af gipspulver eller kridt og lim af nedkogt pergament. Med denne pasta kunne der opbygges ornamenter eller figurer i lavt relief, og gesso brugtes også til udsmykning af møbler, billedrammer m.m.

Det er vel tvivlsomt om de nævnte tapeter skal betragtes som egentlige gyldenlæderkopier, eller om man snarere har leget lidt med teknikken for at skabe noget mere ultraditionelt. Allenfals er arbejderne overmåde smukke, og kunstneren har i udstrakt grad benyttet sig af en kæmmeteknik, hvor han ved at kæmme hvirvelmønstre ned i den endnu våde gesso har opbygget forskellige former, de kan minde lidt om punslinger i gyldenlæder, men de følger ikke – som dér – figurerne konturer. Tapeterne, som er malede og forgyldte, stammer fra Gl. Estrup. De bærer mærket C.S. hvilket antagelig står for Christen Skeel, hvorfor de må

hidrøre fra den modernisering, som han og Augusta v. Winterfeld foretog på Gammel Estrup i 1720-erne.

I 1700-årene lavedes der tapeter med mønstre i blindtryk. De stod i relief som mønstrene på noget gyldenlæder, uden at der vist af den grund var tanker om, at papiret skulle tages for gyldenlæder. I forrige århundrede pressede man derimod mønstre i ruller af tyndt pap, bronzerede og malede det samt gav det en gang fernis, og det skulle tage sig ud som gyldenlæder. For at relieffet skulle kunne holde sig, var pappet limbehandlet inden oppresningen.

Et andet materiale var linkrusta, som fremstilledes på følgende måde: En portion linolie indkogtes og blandedes derefter med harpixpulver og marmorstøv. Blandingen opvarmedes til 170 grader og fik lov til ved

denne temperatur at lagre i nogen tid, hvorpå der tilsattes parafin, farvestof og træmel. Det hele blev så strøget på papirsbaner, hvorefter der kunne trykkes mønstre i det. Det var ret smidigt og knækkede ikke af papiret, selv om dette rullede op. Såvel de pressede paptapeter som linkrustatapeterne kunne, når de var vel udført, minde stærkt om gyldenlæder. Dog påførtes de væggen i lange lodrette baner i længder, som man aldrig finder hvor talen er om gyldenlæder. Disse tapeter var lette at opsætte, da de kunne limes direkte på væggen, og dertil var de vaskbare og – hvad der ikke var uden betydning. De var langt billigere end gyldenlæder. De opnåede derfor stor popularitet i klunketidens hjem, men i dag interesserer de næppe nogen mere.



Stue på Holckenhavn, hvor der på væggene mellem hvælvene over panelerne er opsat linkrusta-tapet.

Spåntapeter

På overgangsstadiet mellem panel og tapet befinder de såkaldte spåntapeter sig. De var en specialitet, som vistnok kun har været anvendt i de nordiske lande og Balticum. De består af træspåner, der kan være flettet sammen i forskellige mønstre.

Alt efter deres tykkelse og konstruktion kunne spåntapeter hænges på væggen eller stilles foran den for at holde rent og lunt samt – i nogle tilfælde – for at pynte op.

Ikke mindst i bøndernes huse med lerklinede vægge var spåntapeter meget anvendt. Det var således flere steder brug, at der var opsat spåntapet i gildestuen. Grunden var, at folk her mødte op i deres fornemste stads, og så nyttede det ikke, at der kom hvidtekalk eller lerstøv på de fine klæder. Ligeledes blev der ofte ved fester og højtider draget eller

tjældet med vævede eller broderede tapeter, og de havde ikke godt af at komme i direkte berøring med en snavset og fugtig væg.

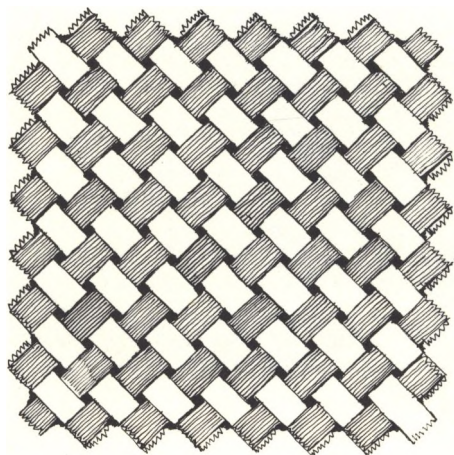
De gamle bønder var fingernemme folk, og det gik rask, når de flettede spåntapeter. Det var også nødvendigt med et vist håndlag, thi forbruget var stort: I Finland og Balticum skulle der således hver jul være flettet et friskt spåntapet til storstuen. Glemte man det og lod det efterhånden lidt nussede tapet fra forrige jul blive siddende, varslede det et ringe år.

Bag sengene var spåntapeterne en glimrende vægbeklædning, for om dagen søgte væggelusene med forkærlighed ind i de mange sprækker mellem spånerne. Når plagen derfor blev for stor, kunne man blot flå tapetet ned og brænde det sammen med senghalmen. Med et nyt tapet fik man nogenlunde fred en tid, indtil også det var blevet befolket.

Alle smidige træsorter såsom hassel og pil gik an som spånmateriale, dog var fyrretræ det foretrukne, og det almindeligste var, at spånerne havde en tykkelse på ca. 1 mm og en bredde på 20-25 mm. I nogle tilfælde var de flere meter lange.

Løttest var det at høvle spånerne, og nu afdøde museumsinspektør H. P. Hansen, Herning, berettede, at han som dreng havde set, hvordan en snedker stod og høvlede spåner af et stort fyrretræsbræt for derpå at flette dem sammen til en vægbeklædning.

Det lod sig imidlertid også gøre at flække spåner ud af de nederste grene på gran-, og fyrretræer og flette dem. Disse »tapeter« blev en god del sværere og mere rustikke, og for



Skråflettet spåntapet med ret store rum mellem spånerne. Brugt som renligt dække over støvende lerklinede eller kalkede vægge.

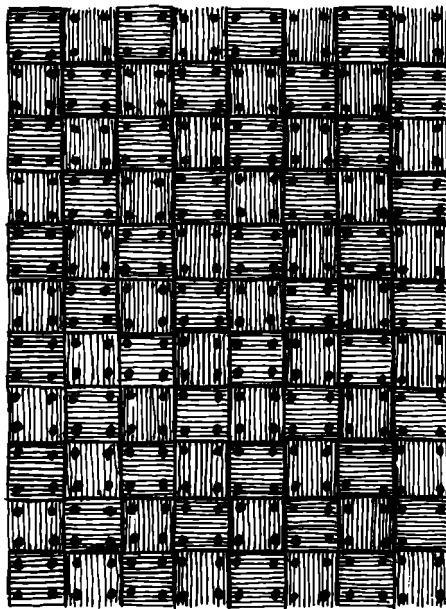
det meste toges de vel i anvendelse, hvis der var brug for en let skillevæg, for sat op i en passende ramme gjorde de udmærket fyldest i så henseende.

Spåntapeter synes at have været almindelige de fleste steder i Danmark. Man har således brugt dem på Fyn, Lolland-Falster og på Østsjælland. På Frilandsmuseets gård fra Pebringe på Sjælland, fandtes der i storstuen overkalkede spåntapeter fra 1700-årene. Her havde man altså ikke fulgt den smukke finsk-baltiske skik med at skifte ud hver jul.

Nogle fandt, at det var kønt blot med de flettede spåner af lyst træ og gjorde intet andet ud af tapetet, men det forekom også, at spånerne farvedes, — nogle f.eks. røde, andre grønne. Det var en ret ofte benyttet kombination, men der kunne stundom suppleres med blå og ufarvede spåner. Særlig duelige flettere kunne ydermere flette forskellige mønstre ind i den samme tapetflade, hvilket gav en spændende vægbeklædning.

På Københavns Bymuseum ejede man et stykke spåntapet fra herregården Tyrrestrup i Østjylland. Det er nu overgivet til Nationalmuseet. Det er, menes der, fra tiden omkring 1800 og var opsat som en slags brystpanel. Det var malet med brun oliemaling, men da den blev trukket af, viste der sig undermeden et livligt prik-mønster i rødt og grønt. Alt ialt var prik-mønstre en del brugt til spåntapeter og ofte med prikkerne anbragt i rudeform.

Om vi herhjemme opnåede nogen særlig højt udviklet flette-teknik er nok tvivlsomt. Derimod havde bønderne i Midtsverige arbejdet en betydelig hjemmeindustri, hvor der både flettedes vinduer (Se »Gamle danske vinduer« s. 20), kurve og tapeter, og mønsterfletning var en specialitet. Der kunne leveres tapeter med bort i ét mønster, hovedfelt i et andet og centralfelt i et tredje, ligesom der ofte veksledes med bredere og smalere spåner. Det almindeligste var kvadratmønster, så kom rudemønster og zig-zag

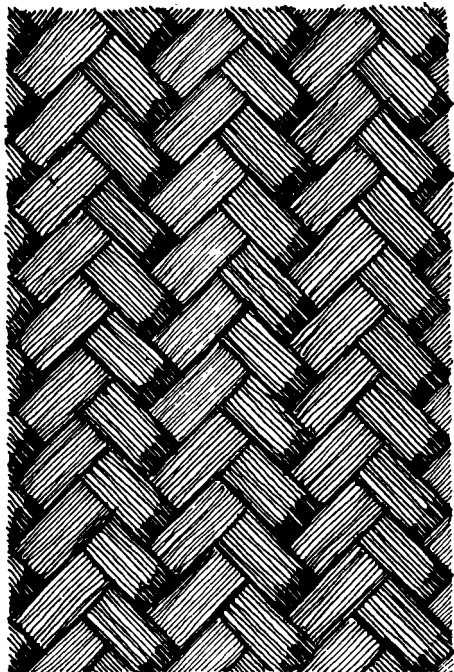


Spåntapet med malede prikker i hjørnerne.

mønster. Sandsynligvis er mange af de spåntapeter, der brugtes herhjemme, importeret fra Sverige.

Spåntapeterne har antagelig været ret populære. Der kendes f.eks. fra forrige århundrede papirstapeter, hvis trykte mønstre efterligner tapeter flettet af træspån, ja, man har dem endog med presset relief, så virkningen blev akkurat som hvis der var sat et rigtigt tapet af flettet spån op.

Harde man imidlertid ikke lyst til at se spåntapeterne, kunne de alligevel være overmåde nyttige som underklædning. På mange herregårde og i borgerhuse er der fundet rester af spåntapeter, som har været anbragt bag vævede tapeter eller gyldenlæder. Spåntapeterne, der lå under som et spændstigt, solidt lag, beskyttede udmærket de øvre, sartere tapeter mod at blive gennembrudt ved stød eller pres. Ligeledes gav spåntapeterne en ret god isolation, og de besad en vis suge-



Spåntapet i parketmønster.

effekt. Dette har især været nyttigt i årets overgangsperioder, hvor der ofte dannede sig kondensvand eller optrak fugt i murværket.

Der var således mangfoldige anvendelser for spåntapeter, og i Sverige opretholdtes der længe en produktion. Som undertapeter kan spån påvises bl.a. på Overgaard nær Hadsund, i Prinsens Palæ (Nationalmuseet), hvor de er fundet i festsalen. I den såkaldte Dyvekes gård på Amager fandt man spåntapet under et lærredstapet i et rum på førstesalen.

Nogle spåntapeter havde lister i kanten, som holdt fletværket udspændt og på plads.

I så fald fik man tapetet i flager, der sattes op på en underliggende forskalning. Lige så almindeligt var det dog, at fletværket blot var bukket om i kanten og spånerne trukket ind under hinanden, så konstruktionen på den måde låstes og ikke skred ud. Sådanne tapeter kunne laves i meget store stykker.

Spåntapeterne fik den skæbne, at de ikke hos højerestanden betragtedes som så fornemme, at de rigtig kunne komme i anvendelse som selvstændig vægpryd. De sad skjult under ædlere beklædninger, og i nyere tid fjernede man dem uden betænkeligheder og erstattede dem med andre, mere moderne materialer. Derfor er ikke meget bevaret. Hos bønderne er de nok ret hurtigt gået til i de fugtige huse, ligesom man, da reformerne og moderniseringen inden for landbruget for alvor slog igennem omkring århundredeskiftet desværre også noget ukritisk gik i gang med at omdanne boligerne. Derfor er vistnok alt hérfra forsvundet. Vil man se lidt større udvalg af spåntapeter, er det derfor hovedsagligt i Sverige, man bør søge, for der er de knapt så sjældne, selv om frafaldet også dér har været stort i anden halvdel af forrige århundrede og begyndelsen af dette.

Med til familien hører tapeter af flettet bambus. I gammel tid blev de vist ikke forfærdiget noget sted i Europa, så de fragmenter af dem, der er fundet rundt om i borgerhuse og på herregårde er efter alt at dømme import fra det fjerne Østen, især Kina. De har utvivlsomt gjort udmærket fyldest i 1700-årenes kineseristuer, som på den måde har opnået et næsten autentisk præg.

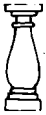
Også bambustapeterne er blevet eftergjort på papir, — ja, de fremstilles såmænd den dag i dag.

Ordliste

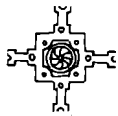


akselstykke: se rustning.

arkade: bueformede åbninger eller ornamenter af buefaçon sat i forlængelse af hinanden.



balustrade: en række balustre som f.eks. bærer håndlisten i et gelænder.



beslagværk: udhugget, udskåret, malet eller broderet ornamentik som efterligner kunstfærdige metalbeslag.



bukranion: opr. romersk ornamentik som efterligner oksekranier ophængt på et alter. Er normalt udsmykket med flagrende bånd og blomsterranker.



diademhoved: ornament som et hoved med diadem- pandesmykke.

egegalle: bæragtig opsvulmning på egeblad forårsaget af larve af gallehveps.



feston: blade, blomster, frugter m.m. sammenbundet med bånd og nedhængende i en bu.

genius: guddommeligt væsen knyttet til en person, en by eller anden lokalitet, et land, en menneskegruppe, et nationalt begreb m.m. Genius vises i kunsten ofte som en vinget barneskikkelse, men forekommer tillige i ynglingegestalt, som kvinde og i dyregestalt.

gouache: dækfårve på vandbasis, ofte er honning eller gummi arabicum brugt som bindemiddel, æggeblomme forekommer ligeledes. Den manglende gennemskinnelighed er tilvejebragt ved tilsætning af pibeler eller fintrevet kridt.

grotteske: ornamentik bestående af ranker og bladværk, hvoriblandt ofte forekommer fantasiudformninger af dyre-, og menneskekroppe, fabelvæsenner, vrængmasker og arkitektoniske led, der sættes sammen til grotteskeværk.

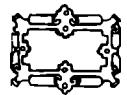
gyldenstykke: silkestof, hvis mønster fremtræder på guldgrund.

gåsebug: en spids bugpolstring på en renæssancevams. Polstringen er med vat ligesom skulderen på en herrejakk. Den optræder i anden halvdel af 1500-årene og begynder ca. 1550 nogenlunde midt på maven for derpå at »glide« ned og omkring 1600 ende nedhængende over bælttestedet. Tilsvarende opdrivning ses på rustningers brystharnisk og kaldes der tapul.

harnisk: se rustning.

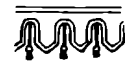
helharnisk: se rustning.

hjullås: Låssystem på skydevåben opfundet omkring 1500 og for jagtvåbens vedkommende i brug til lidt op i forrige århundrede. Fortrænges inden for militærvåben af flintlåsen i anden halvdel af 1600-årene. I hjullåsen fastspændes et stykke svovlkis i kæberne på en hane, der pressedes ned mod et riflet stålhjul, som drejede rundt drevet af et urværk. Gnister herfra sprang via en tændpande ned til bøsSENS krudtladning.



kartouche: ornamental ramme.

kentauer: fabelvæsen med mandsoverkrop på hestekrop.



lambrequin: en tunget bort eller kappe.



montant: højt, slankt bladornament

ofte med en midterstængel, placeret i en vase.

oksemulesko: sabatton, se rustning.

pegasus: vinget hest.

pedestal: højt fodstykke til vase, buste etc. Kan være formet som en søjle eller herme (pille eller pilaster, der for oven er udformet som en menneskeoverkrop).

putto: spædbarnsfigur uden vinger. Med vinger hedder den en amorin.



quadrillages: rudemønster brugt i regence, rococo og klassicisme. Kan fremtræde med flettede bånd eller ribber, der danner ruder og evt. med rosetter i krydspunkterne eller i midten af ruderne.



rocaille: C-formet ornament, som forekommer bl.a. i bruskarok og rococo. Rocaillekrøs er de ejendommelige udvoksninger — ikke ulig skægget på en østers — der undertiden udvokser fra selve rocailen og forløber langs med den.

ryttertartsche: asymmetrisk skjold i hvis ene side der er en udskæring, som bruges til at føre en lanse igennem. Gotik og renæssance.



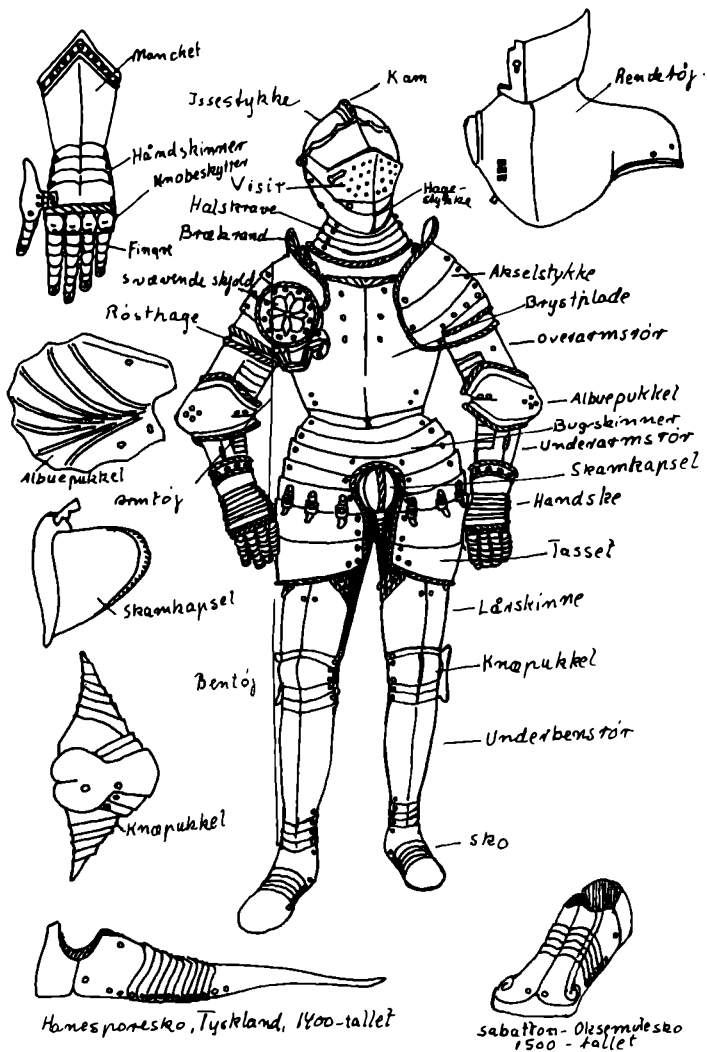
sfinx: fabelvæsen med løvekrop og menneskehoved.

skamkapsel: se rustning.

spolia: makulerede våben, ofte brugt som sejrstrofæ og symboliserende den overvundne fjende.

tauchering: kan være en indlægning af ædle metaller i f.eks. stål. Der udskæres i stålet riller i et mønsters form, og de er bredere for neden end for oven. Stykker af ædelmetal hamres så ned i rillerne, og da de breder ud for neden, kan de ikke falde ud. Til slut nedfiles og poleres taucheringerne. Tauchering kan også være et mønster, som efterligner taucheringsarbejder i metal.

temperafarver: farver, hvori der er brugt æggeblomme eller kaseinstof som bindemiddel.



Rustning.

Da der i denne bog forekommer flere betegnelser fra rustninger, har jeg ment det rimeligst at vise en såkaldt helrustning – også kaldet et helharnisk – med samtlige bestanddele indtegnet. En halvrustning er uden bentøj, det vil sige, at tassetterne er med. Se tegningen.



Sceneri med flod, skib og hvilende mennesker. Samlingen, som går ned gennem tapetet, er meget fint udført med udtyndning af læderets kanter og sammenlimning. Torup.



Fra »Guldstuen« på Woergaard, hvor gyldenlæderet ses i sammenhæng med et brystningspanel. Foran væggen står en magnifik Louis seize-kommode og stole i samme stilart.

