



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

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

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



Henny Harald Hansen

KLÆDEDRAGTENS KAVALKADE I FARVER



Henny Harald Hansen

KLÆDEDRAGTENS KAVALKADE

Tegnet af

EBBE SUNESEN, MOGENS BRYDER

og

KAJ NØRREGAARD

POLITIKENS



FORLAG 1954

KØBENHAVN

POLITIKENS KAVALKADESERIE I FARVER

Hovedredaktør: Bo Bramsen

Politikens håndbog nr. 63:

KLÆDEDRAGTENS KAVALKADE

Copyright for all foreign editions

Politikens Forlag
Copenhagen

Under forberedelse i samme serie:

BYGNINGSKUNSTEN

STILARTERNE

TRYKT I SEKSFARVE-OFSETT HOS
J. CHR. SØRENSEN & CO. A/S
KØBENHAVN 1954

INDHOLDSFORTEGNELSE

	Farve- planche:	Tekst- side:
Ægypten, ca. 3000—500 f. Kr.	9	105
Ægyptens nabofolk, ca. 1900—1400 f. Kr.	12	107
Ægæisk område, ca. 2000—1100 f. Kr.	13	107
Norden, ca. 1500—1200 f. Kr.	—	109
Grækenland, ca. 700—150 f. Kr.	14	110
Italien, ca. 1000—300 f. Kr.	20	113
Rom, ca. 700 f. Kr.—476 e. Kr.	22	114
Byzans, ca. 300—1450	24	116
Romansk Middelalder, ca. 800—1200	30	118
Gotisk Middelalder, ca. 1200—1480	34	120
Renaissance, ca. 1480—1620.	44	124
Barok, ca. 1620—1715.	58	130
Régence, ca. 1715—1730.	66	135
Rococo, ca. 1730—1770	68	136
Louis Seize, ca. 1770—1795	72	138
Directoire, ca. 1795—1804	76	141
Empire, ca. 1804—1820.	78	143
Biedermeier, ca. 1820—1835	82	144
Nyroccoco, ca. 1835—1870	86	146
Stilblanding, ca. 1870—1890	94	148
Jugendstil, ca. 1890—1910	96	149
Optakt til Funktionalismen, ca. 1910—1920.	100	152
Funktionalismen, ca. 1920—1940.	101	153
Vor tid, ca. 1940—1950.	103	154
Vor tid efter 1950.	104	154

Liste over anvendte forlæg findes på side 7—8,
liste over dragtlitteratur på side 156.

FORORD

Hen over denne bogs omslag vandrer to rækker figurer. Øverst ser man Middelalderens mennesker med tidens myge, stiliserede holdning. Mænd og kvinder er klædt omtrent ens i lange, løse dragter. Farverne er tunge og mættede som bladgrønt, jordbrunt og dybt blåt . . .

I nederste række er vi i tiden omkring den franske revolution. Kvinderne er snøret ind i korset, har store hatte på det gråtpudrede hår og lange skørter. Mændene er slanke i stramme bukser og tæt knappede frakker. Farverne er lyse og klare med sort og hvidt som modsætning. Der er stor lighed mellem figurerne indbyrdes i samme række og stor forskel mellem de to rækker.

Hvorfor klæder mennesker sig ensartet på, både hvad linier og farver angår, inden for en bestemt periode, og hvad er årsagen til, at moden skifter, så at de forskellige perioders dragt adskiller sig så stærkt fra hinanden, som tilfældet er?

Svaret finder man ved at undersøge det begreb, der kaldes *stil*. Stilen udtrykker sig i en periodes hele livsform, men dens mest synlige udtryk kommer frem i en periodes kunst. Stilen viser sig i arkitekturen. Den præger møbelkunsten, malerkunsten, billedhuggerkunsten og alle de døde genstande, mennesker omgiver sig med. Derfor er det ikke så mærkeligt, at menneskene også søger at omskabe deres eget udseende, så det kommer til at passe ind i omgivelserne. Midlet dertil er dragten.

De mennesker, der byggede Middelalderens himmelstræbende katedraler med de svimlende høje kirkerum og de slanke tårne, følte de lodrette linier så tydeligt i sig selv, at de måtte lade deres dragt løbe ud i spidse snabelsko og høje hovedtøjer.

Renaissancens mennesker formede deres huse og møbler brede og tunge og måtte lade rige stofmasser lægge bredde og tyngde til deres egen skikkelse for at komme i overensstemmelse med de rum, de skulle færdes i.

Da man i forrige århundredes klunketid polstrede møblerne og dækkede et rums arkitektoniske linier med portierernes og gardinernes dra-

perede stofmasser, draperede man også kvindeljolens stof, så at selve legemets konstruktion blev en ubegribelig gåde. Sådan kan man blive ved.

I denne bog har man forsøgt at vise, hvorledes toneangivende kredse i deres dragt fra Oldtiden til vore dage har søgt at tilpasse deres udseende til de stilperioder, vi er vant til at regne med, og som har afløst hinanden i store rytmiske bølgebevægelser. Det er altså *modens* historie, man følger. Moden skabes altid af overklassen, ikke af det brede folk, og ligesom stiludviklingen iøvrigt gennem tiden præges af forskellige landes indflydelse, flytter de toneangivende modecentre i Europa fra land til land følgende den politiske og økonomiske udvikling.

Men det er ikke helt nok at vise Europa. Da Oldtidens kulturlande lå som en ring om Middelhavet, og det dengang i mange tilfælde var lettere at færdes til vands end til lands, er det ikke tilstrækkeligt at begynde med dragterne i Grækenland og Rom. Skal man forstå den europæiske klædedragts udvikling, må man begynde med at betragte dragterne fra det gamle Ægypten. Man må også kende de dragter, der blev båret på Middelhavets store ø, Kreta, og vide lidt om, hvorledes folk gik klædt i Lilleasien og Syrien. Fra disse egne, der tidligere end Europa nåede til en høj kultur, er indflydelser nået til Grækenland og Italien og er herigennem blevet grundlaget for den europæiske klædedragts udvikling.

Nutidens modekunstnere, der skaber dragter, får ofte ord for at være dem, der skaber moden. Men det er ikke rigtigt. Moden som sådan skabes ikke i første række af modekunstnerne. Den fødes og dirigeres af det uhåndgribelige begreb *tidens stil*, der hersker stærkt omend uhåndgribeligt. En periodes stil er levende og som sådan underkastet alt levendes lov: at fødes, udvikle sig til fuld blomstring, for så, når mulighederne er opbrugt, at visne og lade sig efterfølge af noget nyt, der er ungt og stærkt.

Modekunstnernes talent bunder i deres store følsomhed for, hvad der er særlig karakteristisk for deres egen periodes stil. De mærker dens æn-

dringer i det øjeblik, de finder sted. De har fingeren på tidens puls og udtrykker sig på det felt, der er deres — dragtens.

Skal man skabe en *Klædedragtens Kavalkade*, må de skiftende perioders dragter vises, således som den har set ud, når den blev båret af samtidens mennesker. En dragt alene er som en afskudt ham. Den skal bæres på en ganske bestemt måde og med en ganske bestemt holdning for at virke rigtig. Så først afslører den sin ide. Kun ved at vise forbigangne perioders dragter båret af datidens mennesker og opfattet af deres egen samtid yder man dem fuld retfærdighed. Dette synspunkt har vejet tungt ved bogens tilrettelæggelse.

Denne *Klædedragtens Kavalkade i Farver* består af ca. 700 figurer, der som en bred frise uden perspektiviske forkortninger fordeler sig over bogens 96 plancher. Figureerne er anbragt ca. otte på hver side, og der er taget hensyn til, at hvert opslag skulle danne en harmonisk helhed. Som forlæg for tegningerne er brugt samtidens egne gengivelser af dragter, for derigennem at fastholde tidens egen opfattelse af dem.

Indtil slutningen af 1700-tallet, hvor modekopperstik og derefter modeblade begynder at udkomme, findes gengivelser af samtidens dragt alene

i billedkunsten. Her er forlæggene søgt. I Ægyptens gravmalerier, i Grækenlands vasebilleder, i Middelalderens illuminerede manuskripter, hos Renaissancens malere o. s. v.

Fra alle disse højst forskelligartede kilder er forlæggene fundet frem. Tegningerne i denne bog er ikke *kopier* efter forlæggene, men udarbejdet og frit sammenstillet på *grundlag* af disse. De er således eksempler på variationer inden for *dragten* i de forskellige perioder, men *ikke* gengivelser af kunst.

En liste over tegningerne opgiver af hvilken *art* forlæggene har været, og i perioder med navngivne kunstnere oplyses, hos hvilken kunstner forlæg er søgt. Dette vil kunne sætte den interesserede læser i stand til selv at finde frem til andre figurer, der yderligere vil kunne belyse den pågældende periodes dragt.

Billedværker er med enestående velvilje blevet stillet til rådighed af Det kongelige Bibliotek, Kunstakademiets Bibliotek, Kunstindustrimuseets Bibliotek og Københavns Kommunebibliotekers Hovedafdeling, hvis embedsmænd vi bringer vor bedste tak.

Henny Harald Hansen.

ANVENDTE FORLÆG

Tegningerne af de enkelte figurer i bogen er udarbejdet på grundlag af billedfremstillinger, hentet fra følgende anonyme eller navngivne kunstneres arbejder. (Oplysninger om årstal er givet i billedteksterne i forbindelse med hver enkelt figur).

- 1–30: Ægyptiske vægbilleder.
31–36: Kretisk-mykeniske vægbilleder.
37: Kretisk statuette.
38–73: Græske vasebilleder.
74–87: Etruskiske vægbilleder.
88: Præromersk vægbillede.
89–91: Pompejanske vægbilleder.
92: Etruskisk-romersk statue.
93: Romersk statue.
94: Romersk relieffigur.
95: Romersk statue.
96–99: Pompejanske vægbilleder.
100–101: Mosaikker. Ravenna.
102: Mosaik. Rom.
103–114: Mosaikker. Ravenna.
115–117: Mosaikker. Rom.
118: Vægbillede. Rom.
119: Bogminiature.
120: Vægbillede. Rom.
121–124: Bogminiaturer.
125–126: Vægbilleder. Rom.
127: Mosaik. Palermo.
128–129: Mosaik. Venezia.
130–131: Mosaik. Palermo.
132–139: Russiske ikoner.
140–150: Bogminiaturer.
151–154: Broderi.
155–163: Bogminiaturer.
164: Spansk vægbillede.
165: Bogminiature.
166: Spansk vægbillede.
167–201: Bogminiaturer.
202: Simone Martini.
203–204: Giotto.
205–208: Gobelin.
209–215: Paul de Limbourg.
216: Hubert og Jan van Eyck.
217: Bogminiature.
218: Jan van Eyck.
219–220: Jaime Huguet.
221–222: Hans Memling.
223–232: Bogminiaturer.
233: Paolo Uccello.
234–235: Fra Angelico.
236: Masaccio.
237: Pisanello.
238–239: Masolino eller Masaccio.
240: Piero della Francesca.
241: Antonio del Pollaiuolo.
242–243: Piero della Francesca.
244: Domenico Veneziano.
245–252: Piero della Francesca.
253: Paolo Uccello.
254: Ukendt florentinsk kunstner.
255–260: Domenico Ghirlandaio.
261–268: Vittore Carpaccio.
269: Sandro Botticelli.
270–276: Bernardino Pintoricchio.
277–285: Gobeliner.
286–287: Bogminiaturer.
288–292: Gobeliner.
293–294: Bogminiaturer.
295–296: Albrecht Dürer.
297–299: Bogminiaturer.
300: Albrecht Dürer.
301: Lucas Cranach d. æ.
302: Matthias Grünewald.
303: Hieronymus Bosch.
304–306: Lucas Cranach d. æ.
307: Niklaus Manuel Deutsch.
308–310: Hans Holbein d. y.
311: Kopi efter Hans Holbein d. y.
312: Hans Holbein d. y.
313: Hans Holbein d. y.'s skole.
314: Ukendt flamsk kunstner.
315: Jakob Seisenegger?
316: Alonso Sanchez Coello.
317: Ukendt fransk kunstner.
318: Agnolo Bronzino.
319: Tiziano Vecellio.
320–321: Lucas Cranach d. y.
322: Pieter Bruegel.
323: Ukendt engelsk kunstner.
324: Ukendt kunstner.

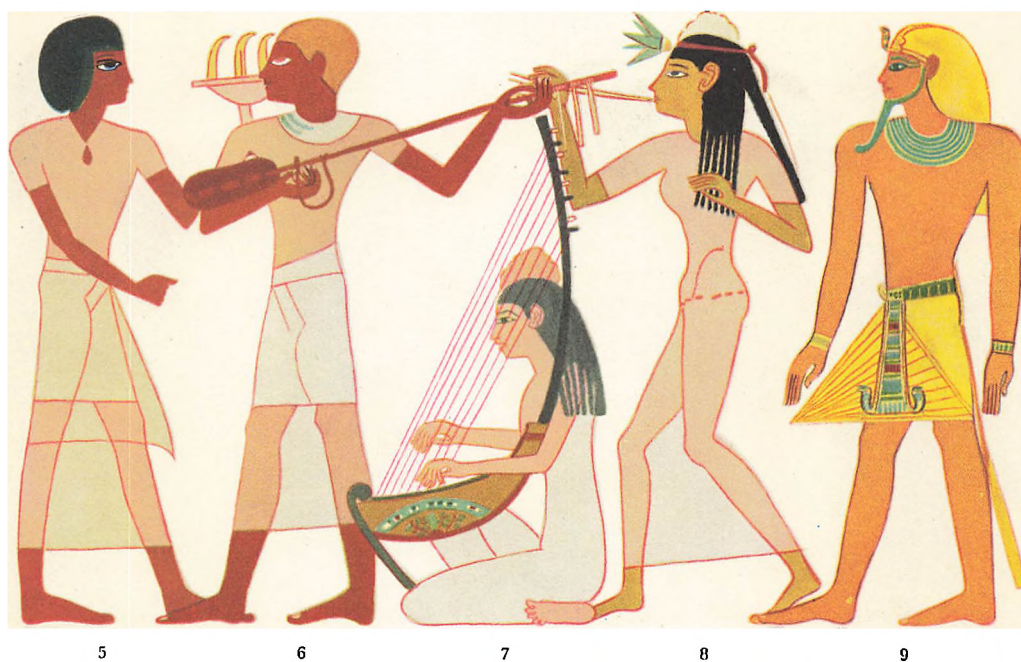
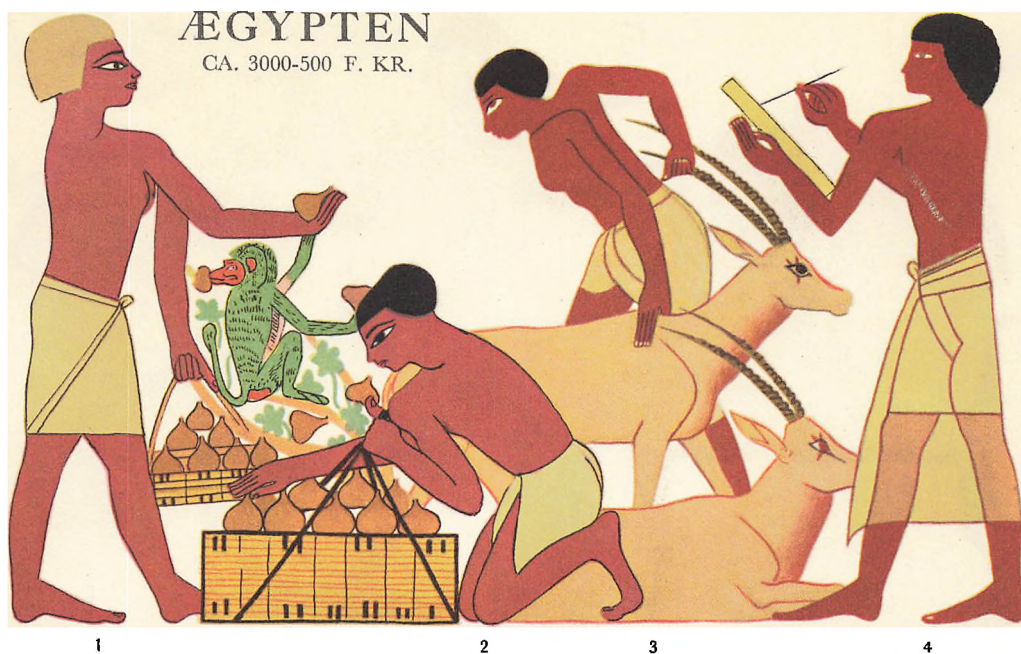
- 325: Felipe Liano?
 326–327: Ukendt fransk kunstner.
 328–329: Hendrick Aerts.
 330: Sofonisbà Anguisciola.
 331: Ukendt kunstner.
 332: Nicholas Hilliard.
 333: Paul van Somer.
 334: Isaac Oliver.
 335: Rodrigo de Villandrando.
 336: Ukendt fransk kunstner.
 337: Peter Paul Rubens.
 338–339: Dirck Hals.
 340: Diego Velasquez.
 341: Cornelis Jonson van Ceulen I.
 342: Diego Velasquez.
 343: Anton van Dyck.
 344–345: Dirck Santvoort.
 346: Anton van Dyck.
 347: Juan Andrés Ricci.
 348: Abraham Bosse.
 349: Frans Hals.
 350: Diego Velasquez.
 351: Peter Paul Rubens.
 352–353: Anton van Dyck.
 354–355: Frans Hals og Pieter Codde.
 356: Anton van Dyck.
 357: Philippe de Champagne.
 358–359: Gerard ter Borch.
 360: Diego Velasquez.
 361: Francisco Zurbaran.
 362–363: Bartholemeus van der Helst.
 364–366: Gerard ter Borch.
 367: Gabriel Metzsu.
 368: Gerard ter Borch.
 369: Pieter de Hooch.
 370–371: Diego Velasquez.
 372–373: Pieter de Hooch.
 374: Gerard ter Borch.
 375–376: Pieter de Hooch.
 377–378: Charles Lebrun.
 379–380: Gobelin efter Charles Lebrun.
 381–389: Modekobberstik.
 390–393: Nicolas de Largillière.
 394–406: Antoine Watteau.
 407–408: Nicolas Lancret.
 409–410: Jean-François de Troy.
 411: Nicolas Lancret.
 412: François Boucher.
 413–416: Jean-Baptiste Siméon Chardin.
 417: Ukendt kunstner.
 418: George des Marées.
 419–421: Johann Zoffani.
 422–424: François Hubert Drouais.
 425: François Boucher.
 426: Hyacinthe Rigaud.
 427: Thomas Gainsborough.
 428: François Boucher.
 429: Honoré Fragonard.
 430–459: Modekobberstik.
 460–462: Modebilleder.
 463–468: Modeblade.
 469–470: Adam Buck.
 471–685: Modeblade.

Tegnerne har delt arbejdet således mellem sig:

Fig. 1—380: Ebbe Sunesen

Fig. 381—598: Mogens Bryder

Fig. 599—685: Kaj Nørregaard



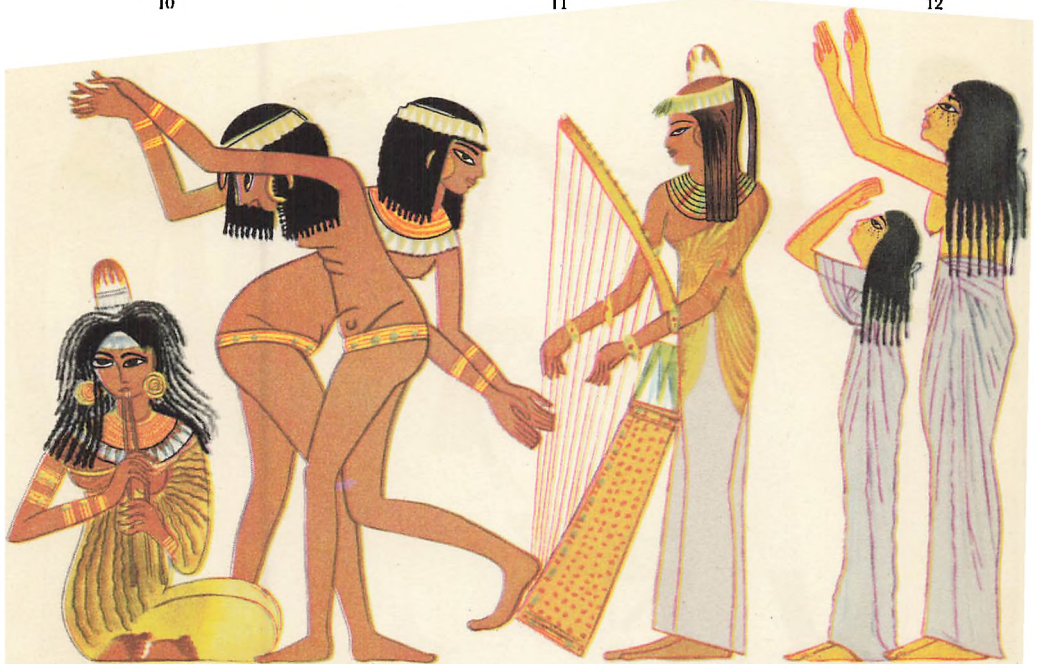
1—3. Kort svøbt lændeskørt, ca. 1900 f. Kr. — 4. Flere skørter oven på hinanden, ca. 1460 f. Kr. — 5. Skørter og kjortel (*kalasiris*), ca. 1460 f. Kr. — 6. Gennemsigtig kjortel og kort, svøbt lændeskørt, ca. 1460 f. Kr. — 7. Harpespillerske, ca. 1460 f. Kr. — 8. Fløjtespillerske. Gennemsigtig kjortel over hoftebælte af perler, ca. 1460 f. Kr. — 9. Tutmosis I. I kongedragten bevares et kort, stivet lændeskørt, ca. 1490 f. Kr.



10

11

12



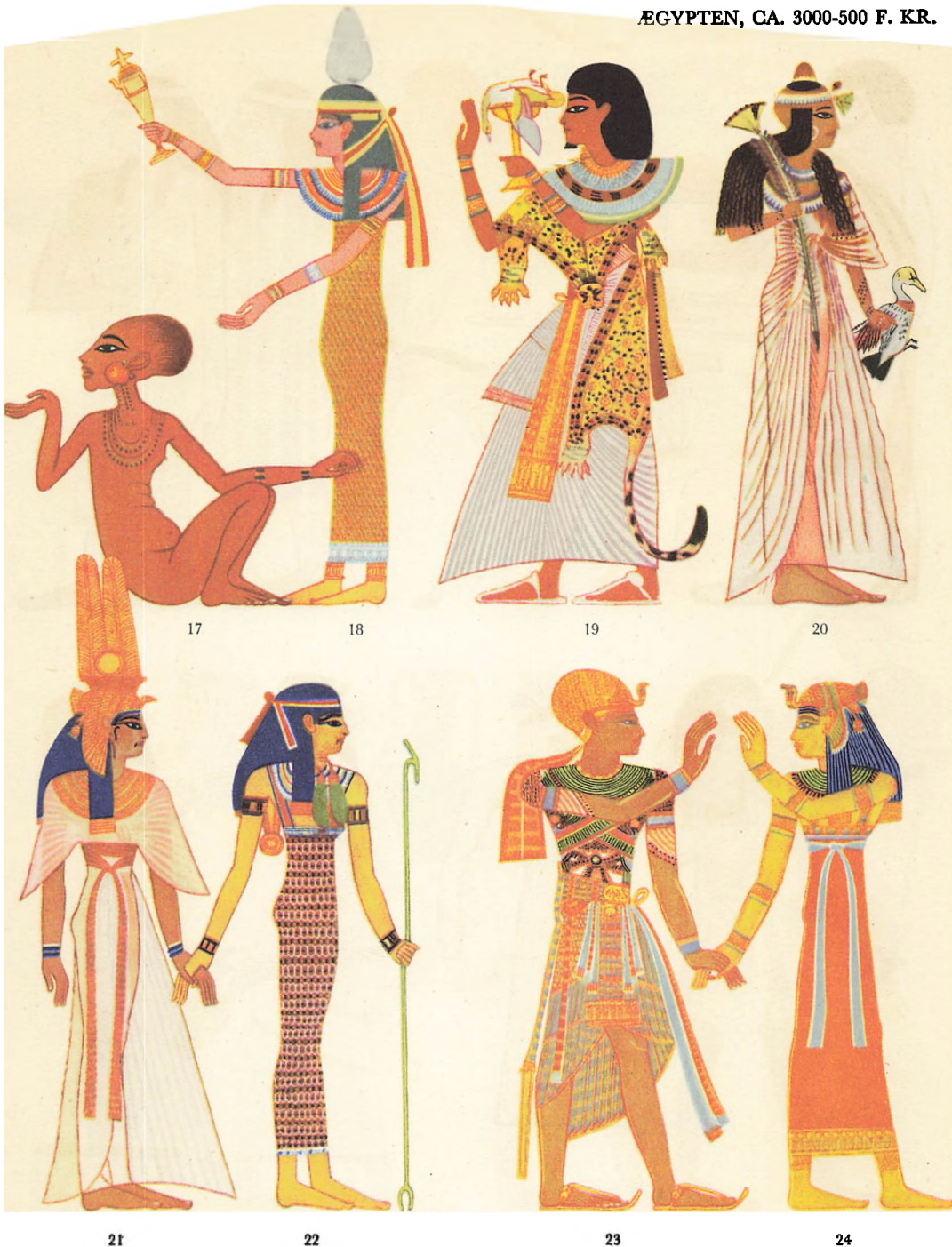
13

14

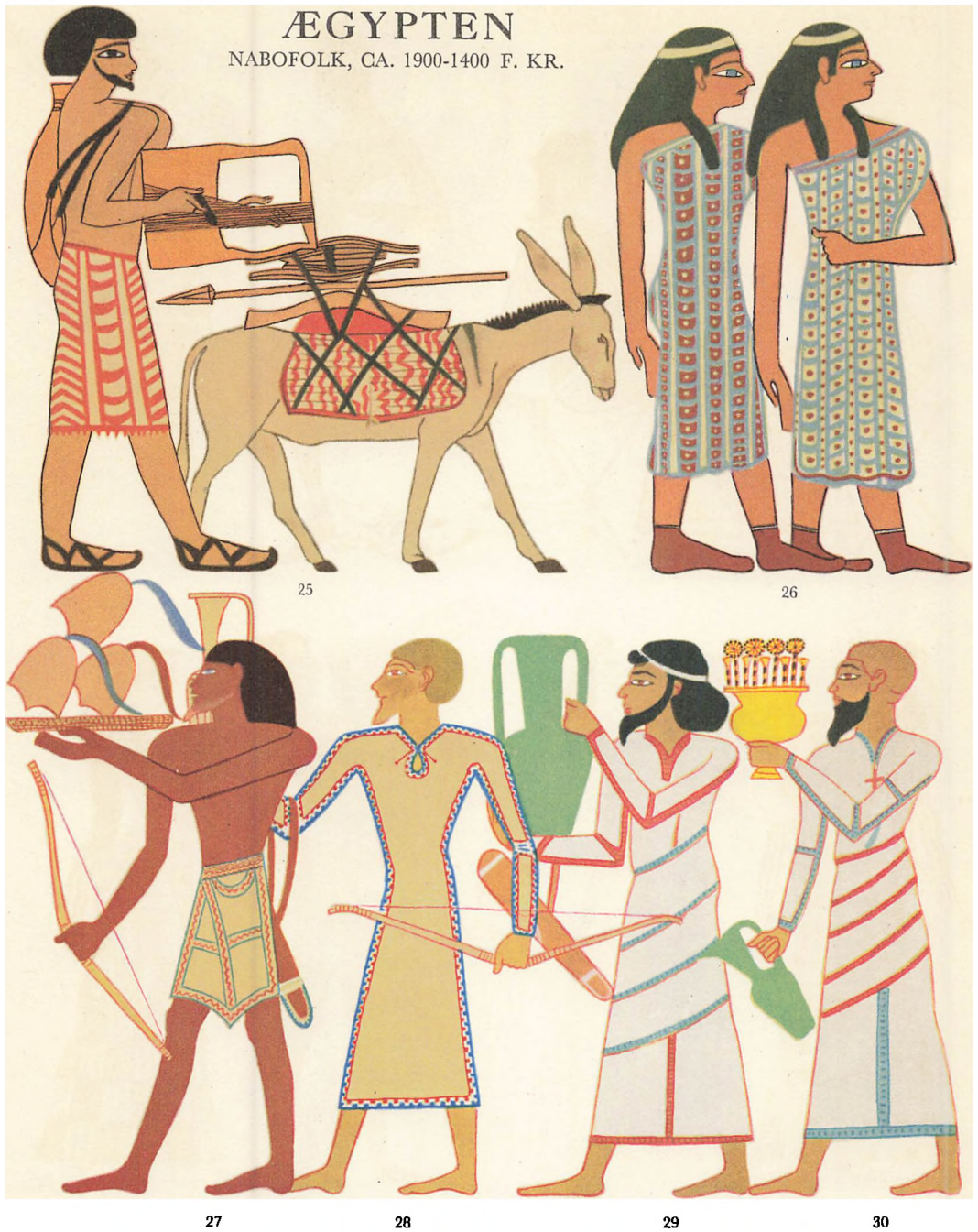
15

16

10. Kvindedragt, langt, snævert skørt ophængt i en skulderstrop. Mandsdragt, kort lændeskørt og gennemsigtig kjortel, ca. 1460 f. Kr. — 11. Fuglejæger. Plisseret lændeskørt under gennemsigtig kjortel, ca. 1420 f. Kr. — 12. Amenophis II med hueformet krone og sandaler på sin ammes skød, ca. 1430 f. Kr. — 13. Fløjtespillerske med parfumekegle på hovedet, ca. 1300 f. Kr. — 14. Slavinder danser nøgne kun iført smykker, ca. 1400 f. Kr. — 15. Harpespillerske, ca. 1420 f. Kr. — 16. Klagende kvinder i sorgens grå farve, ca. 1400 f. Kr.



17. Datter af Kong Akhenaten med slægtens karakteristiske hovedform, ca. 1360 f. Kr. — 18. Langt snævert skørt og skulderkrave, ca. 1300 f. Kr. — 19. Ypperstepræst med ceremonielt leopardskind og plisseret skørt bundet uden på kjortelen, ca. 1300 f. Kr. — 20. Plisseret kvindedragt; skørt og kappe bundet på brystet, ca. 1250 f. Kr. — 21. Dronning Nefertite i plisseret dragt, ca. 1250 f. Kr. — 22. Langt, snævert skørt med skulderstropper og perleovertræk, ca. 1250 f. Kr. — 23. Kong Ramses III, ca. 1180 f. Kr. — 24. Kvindeskørt med skulderstropper og livbånd, ca. 1180 f. Kr.



25. Semit i mønstret lændeskørt af uld og sandaler med remme, ca. 1900 f. Kr. — 26. Semitiske kvinder i mønstrede kjortler af uld, ca. 1900 f. Kr. — 27. Syrisk gesandt i mønstret lændeskørt (type: Kreta), ca. 1460 f. Kr. — 28. Syrer i langærmet, asiatisk kjortel, ca. 1460 f. Kr. — 29—30. Syriske gesandter i spiralviklede dragter, ca. 1400 f. Kr.

ÆGÆISK OMRÅDE

CA. 2000-1100 F. KR.



31

32

33



34

35

36

37

31. Offerscene. Lange dragter af syrisk oprindelse. Kreta, ca. 1700 f. Kr. — 32. Mand med stramt, polstret bælte og lændeskørt. På hovedet en gedekindhue. Kreta, ca. 1600 f. Kr. — 33. Mand i kort kjortel. Grækenland, ca. 1400 f. Kr. — 34. Kvinde i volantskørt og kortærmet trøje. Grækenland, ca. 1400 f. Kr. — 35. Præstekonge i »halvskørt«. Krone med stiliserede liljer. Kreta, ca. 1600 f. Kr. — 36. Varebærer i lændeskørt med perlenet. Kreta, ca. 1700 f. Kr. — 37. Slangegudinde i langt volantskørt med kort »halvskørt« ovenpå. Kortærmet trøje, der blotter brystet. Kreta, ca. 1700 f. Kr.

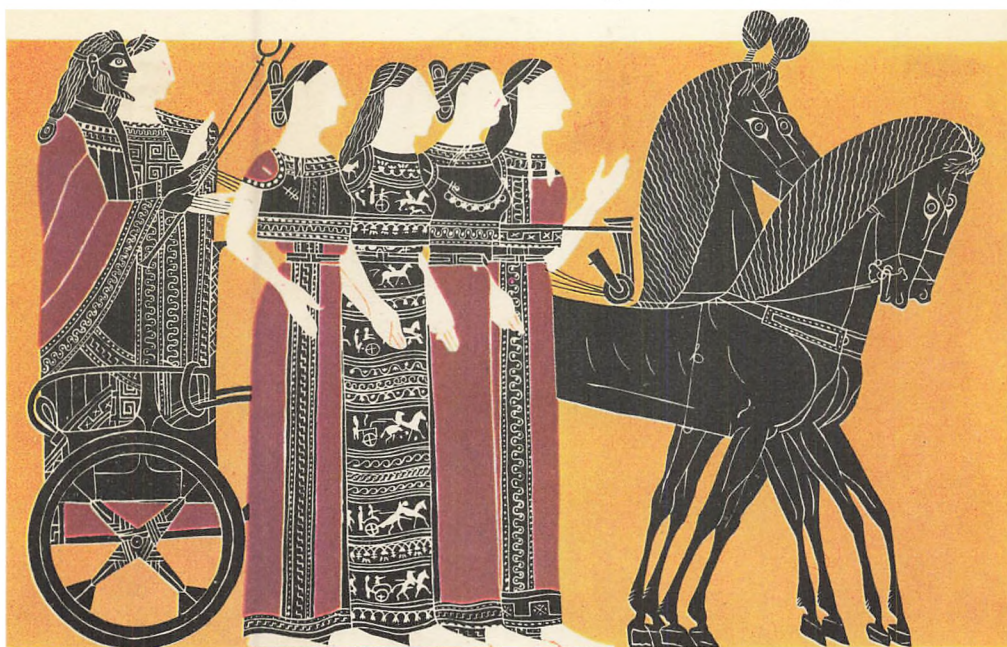
GRÆKENLAND, CA. 700-150 F. KR.



38

39

40



41

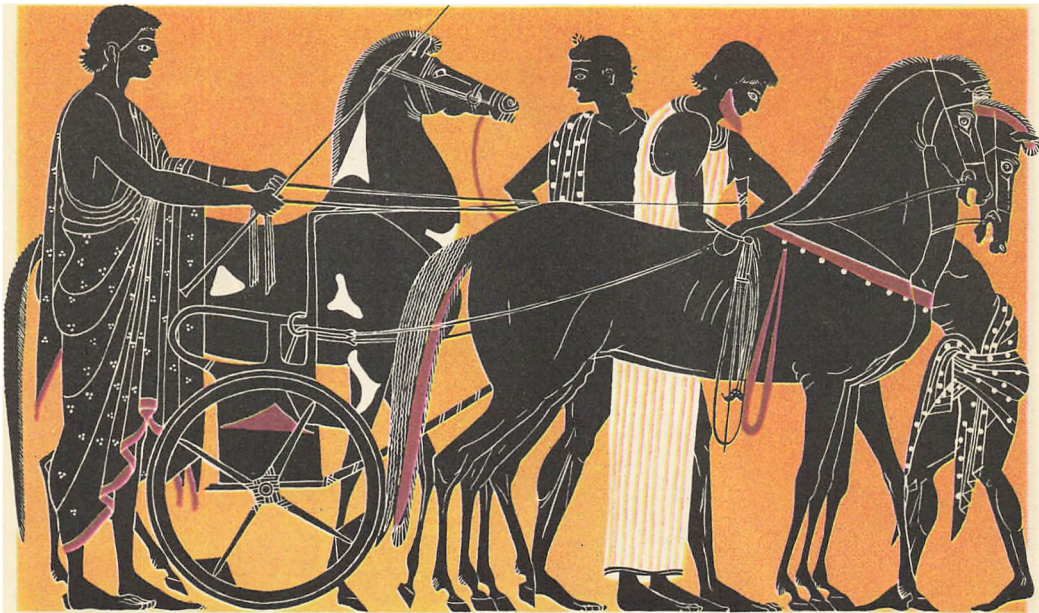
42

38. Mænd i kappe og lang *chiton* (kjortellignende draperi af linned), ca. 550. — 39. Lille kappe som eneste klædningsstykke, ca. 570 f. Kr. — 40. Leopardskind bæret oven på kort *chiton*, ca. 570 f. Kr. — 41. Mand i lang fest-*chiton*, og kappe, ca. 570 f. Kr. — 42. Kvinder i snæver *peplos* (kjortellignende draperi af uld). Øverste parti er bøjet om til et udvendigt »overslag«. Højsiddende bælte, ca. 570 f. Kr.



43

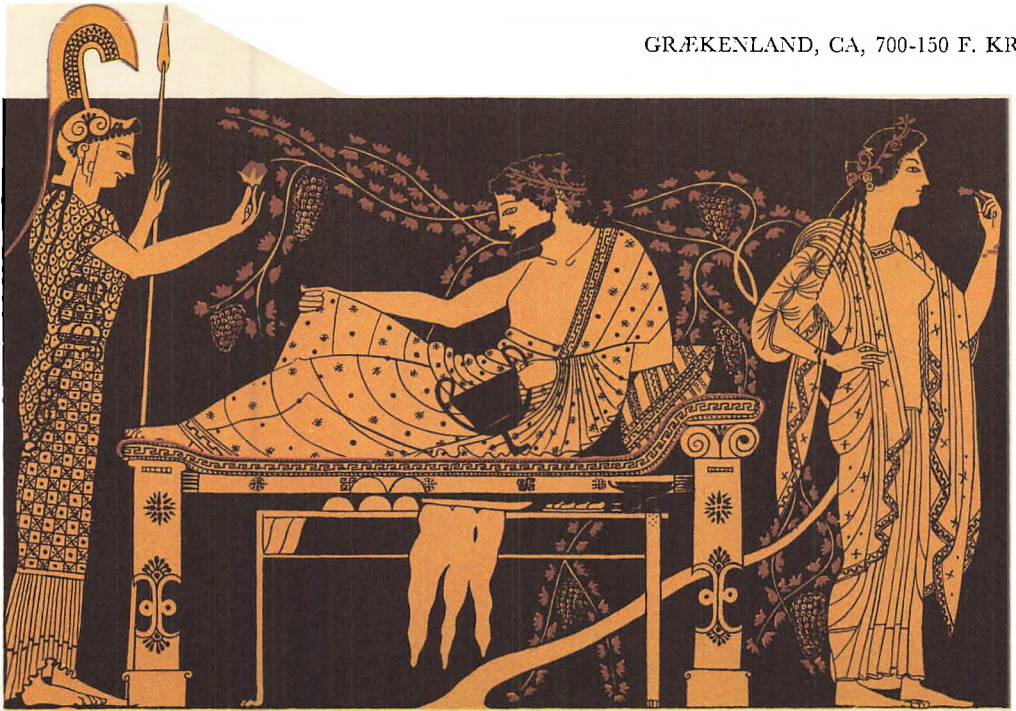
44



45

46

43. Vinguden Dionysos i lang, plisseret *chiton* og stor svøbt kappe, ca. 550 f. Kr. — 44. Kongedatteren Polyxena i snæver peplos, heftet med nåle på skuldrene, ca. 570 f. Kr. — 45. Stor, svøbt kappe (*bimation*), ca. 540 f. Kr. — 46. Mand i lang, plisseret linned-*chiton*, ca. 540 f. Kr.



47

48

49



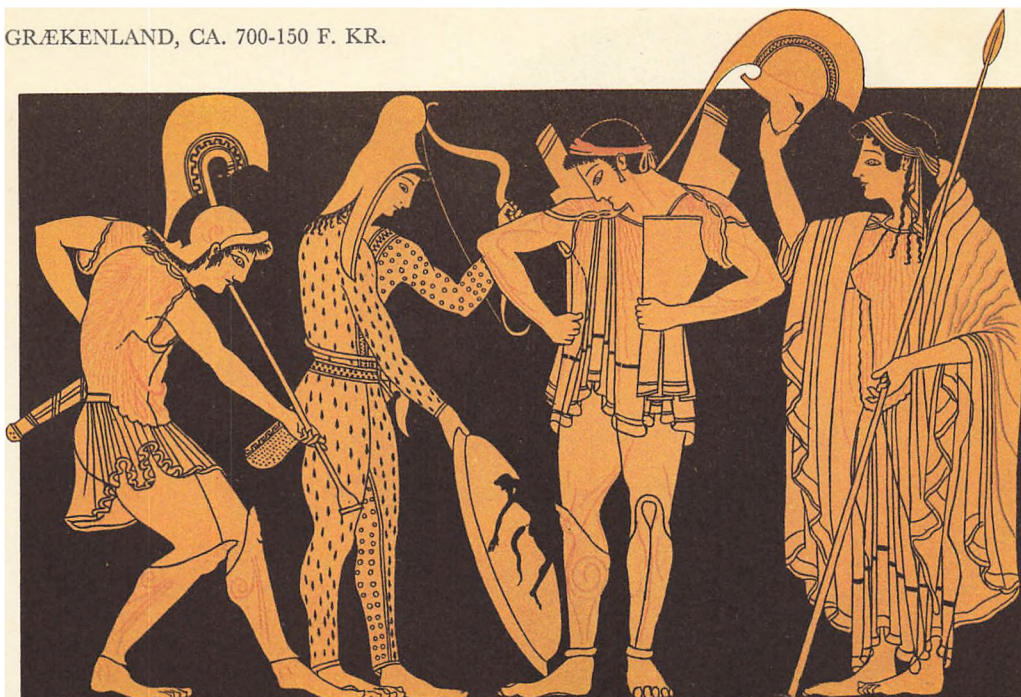
50

51

52

53

47. Gudinden Athena, ca. 500 f. Kr. — 48. Sagnhelten Herakles i stor, svøbt kappe (*bimation*), ca. 500 f. Kr. — 49. Plisseret linned-*chiton* bluseagtig løftet op over bæltet, ca. 480 f. Kr. — 50. Plisseret linned-*chiton*. Øverste kant heftet sammen til ærmer. Mønstret kappe, ca. 480 f. Kr. — 51. Lille kappe og hat, ca. 480 f. Kr. — 52. Mand med stor kappe lagt over hovedet, ca. 480 f. Kr. — 53. Mønstret stor kappe, ca. 480 f. Kr.



54

55

56

57



58

59

54. Krieger i chiton, hjelm og benskiner, ca. 480 f. Kr. — 55. Amazone i asiatisk-skythisk buksedragt og høj hue med sidelapper, ca. 480 f. Kr. — 56. Sagnhelten Hector ifører sig brynje, ca. 480 f. Kr. — 57. Dronning Hekabe, Hektors moder i *chiton* og skråkappe, rækker ham hjelm og spyd, ca. 480 f. Kr. — 58. En af Medusas søstre i *chiton* og skråkappe, ca. 490 f. Kr. — 59. Sagnhelten Perseus i *chiton*, leopardskind, opsmækket hat og støvler, ca. 490 f. Kr.



60



61



62

63

64

65

60. Rytter i stiv mønstret kappe og flad hat, ca. 500 f. Kr. — 61. Gudinden Hera i plisseret linned-*chiton*, mønstret kappe, sandaler og diadem, ca. 470 f. Kr. — 62. Folderig *peplos*, åben med bæltet bundet uden på det lange overslag, ca. 460 f. Kr. — 63. *Peplos*, åben, uden bælte, som den blev båret af spartanerinderne, («de hoftevisende») ca. 430 f. Kr. — 64. Plisseret linned-*chiton* og kappe, ca. 430 f. Kr. — 65. Krieger i kort plisseret linned-*chiton* og lille, hæftet kappe (*clamy*), ca. 460 f. Kr.



66

67

68

69



70

71

72

73

66. Hyrde med opbunden *chiton* med barn, ca. 450 f. Kr. — 67. Kvinde i *chiton* med lodret bort og kappe, ca. 350 f. Kr. — 68. Mand i kort *chiton*, ca. 450 f. Kr. — 69. Vinguden Dionysos i lang plisseret *chiton* med øverste kant hæftet sammen til ærmer og stor kappe, ca. 440 f. Kr. — 70. Kvinde i folderig *peplos*, åben i højre side og med langt »overslag«, ca. 440 f. Kr. — 71. Sagnhelten Kastor i hæftet kappe (*clamys*), ca. 430 f. Kr. — 72—73. Dansende kvinder i *chiton* heftet som *peplos*, ca. 430 f. Kr.

ITALIEN

ETRUSKERE, CA. 1000-300 F. KR.



74

75



76



77

78

79

74. Kvinde i *chiton* med kappen over hovedet. Snabelsko, ca. 550 f. Kr. — 75. Kvindedragt, ca. 550 f. Kr. — 76. Mænd i lang, plisseret *chiton* og kappe, ca. 540 f. Kr. — 77. Mand i lang *chiton*, kappe og snabelsko, ca. 530 f. Kr. — 78. Gladiator i kort *chiton*, spids hue og maske, ca. 530 f. Kr. — 79. Dansende kvinde i lang, gennemsigtig *chiton* og stor blå kappe med rødt foer. Højt hovedtøj og snabelsko, ca. 520 f. Kr.



80

81

82

83



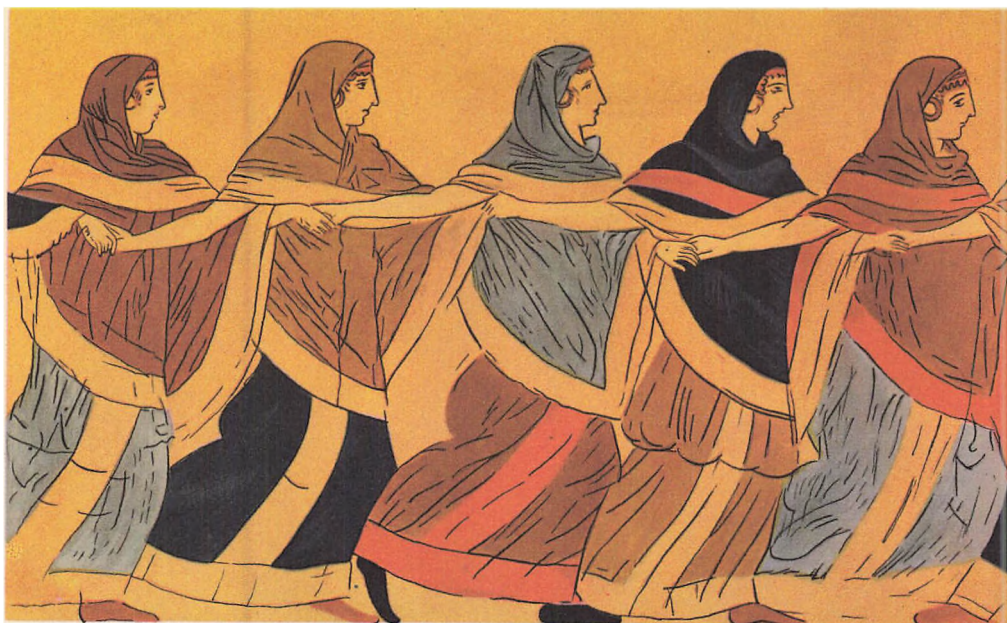
84

85

86

87

80. Mand og fløjtespillende dreng. Begge i kappe, ca. 500 f. Kr. — 81. Hvilende mand svøbt i stor kappe. Vulstkrans om håret, ca. 520 f. Kr. — 82. Mand med løst sjal om skuldrene, ca. 500 f. Kr. — 83. Fløjtespiller i stor kappe og sandaler, ca. 500 f. Kr. — 84. Lyrespiller i kappe, ca. 500 f. Kr. — 85. Dansende kvinde i lang, gennemsigtig *chiton* og stor kappe, ca. 500 f. Kr. — 86. Fløjtespiller i lille sjal og støvler, ca. 500 f. Kr. — 87. Mand i kappe med figurlige mønstre og laurbærkrans om håret, ca. 300 f. Kr.



88

ROM

CA. 700 F. KR.-476 E. KR.



89

90

91

88. Kvinder danser i række ved en begravelse, ca. 450 f. Kr. — 89. Kvinde i ærmeløs kjortel (*tunika*) og kappe (*palla*), ca. 50 f. Kr. — 90. Gift kvinde i overdragt (*stola*) og hovedslør, ca. 50 f. Kr. — 91. Knælende kvinde i kappe. Siddende kvinde i *tunika*, ca. 50 f. Kr.



92

93

94

95



96

97

98

99

92. Ældste form af togaen bæret af »taleren«, en etruskisk figur, ca. 300 f. Kr. — 93. Kejsertidens toga, kort før Kristi fødsel. — 94. Det øverste lag af togaen er bagfra lagt op over hovedet, ca. 10 f. Kr. — 95. Embedsmand i to *tunikaer* samt toga fastholdt af egne folder, der danner et bredt bånd tværs over brystet, ca. 320 e. Kr. — 96. Filosof i den frit slyngende store kappe (*pallium*), der svarer til den græske *bimaton* (se fig. 45), ca. 50 f. Kr. — 97. Kvinde i *tunika* og kappe, ca. 40 e. Kr. — 98. Kvinde-dragt, ca. 50 f. Kr. — 99. Citherspillerske, ca. 50 f. Kr.



BYZANS, CA. 300-1450

101



102

103

104

105

100. Kristus gengivet som den gode hyrde i kjortel med brede ærmer (*dalmatika*) med længdestriber, (*clavi*) og kappe, ca. 450. — 101. *Dalmatika* og kappe, ca. 450. — 102. Kvinde i kjortel og kappe, ca. 425. — 103. Apostel i *dalmatika* og kappe, ca. 450. — 104. Helgen i *dalmatika* og kappe, ca. 450. — 105. Kristus gengivet i *dalmatika* og kappe, ca. 520.



106

107

108

109



110

111

112

113

106. Soldater af kejser Justinians livvagt, ca. 550. — 107. Civile dignitarer i kjortel og stor, hæftet kappe med firkantet ornament (*tablion*), ca. 550. — 108. Kejser Justinian. Knælång kjortel og stor, hæftet kappe med firkantet ornament, ca. 550. — 109. Ærkebiskop Maximian med prælat. Bispnen bærer messeshagel og smalt vævet bånd af uld, ca. 550. — 110. Hofmænd i kjortel og stor, hæftet kappe med *tablion*, ca. 550. — 111. Kejserinde Theodora. Kjortel, stor, hæftet kappe, kraveformet halssmykke og diadem, ca. 550. — 112-13. Hofdamer i lange kjortler af guldindvirket stof og sjal om skuldrene, ca. 550.



114. Den hellige Agnes. To kjortler og hovedslør, ca. 550. — 115. Sct. Peter gengivet iført *dalmatika* med *clavi* og kappe, ca. 530. — 116.-117 Helgener i kjortel og kappe, ca. 530. — 118. Helgeninde i kjortel og kappe, ca. 750. — 119. Kejsrerinde Teophano. Kjortel og kappe smykket med juveler, ca. 800. — 120. *Dalmatika* med længdestriber (*clavi*), der forneden ender i cirkelformede ornamenter (*orbiculi*), ca. 850. — 121. Kejser. Lang, juvelbesat *tmika*, juvelsmykket bånd slynget om kroppen, ca. 960.



122. *Tunika*, kappe og røde juvelbesatte støvler, ca. 1000. — 123-124. Kejser og kejsersinde i ens dragter stive af guldbroderi og påsyede juveler, ca. 1080. — 125. Daniel i Løvekulen, gengivet iført stiliseret, romersk soldateruniform, ca. 1100. — 126. Rytter klædt som antik, romersk kriger, ca. 1100. — 127. Lot med datter på flugt fra Sodoma gengivet i byzantinsk stil, ca. 1180.



128. Bibelske figurer i byzantinsk stil: Disciplene sovende indsvøbt i deres store kapper, ca. 1200. — 129. Kristus på oliebjærget. *Dalmatika* og kappe, ca. 1200. — 130. Flugten til Ægypten. Jomfru Maria i kjortel og kappe over hovedet, ca. 1130. — 131. Josef med Jesus-barnet. Josef i den traditionelle helgendragt, *dalmatika* og kappe. Barnet bærer *dalmatika* alene, ca. 1130.



132

133



134

135



136

137



138



139

132-33. Ærkeenglene Michael og Gabriel, gengivet i broderede dragter, ca. 1375. — 134-35. De russiske helgener, prinserne Boris og Gleb, der dræbtes 1015. Boris bærer i stedet for kappe en asiatisk ærme-kaftan over skuldrene, ca. 1400. — 136-37. Lange kjortler og skindforede, halvcirkelformede kapper. Høje støvler af rødt læder, ca. 1400. — 138-39. Russiske helgener i præstedragter, ca. 1500.

MIDDELALDER, ROMANSK, CA. 800-1200



140

141

142



143

144

145

140. Madonna med barnet i middelalderlig opfattelse. Lang kjortel og hovedslør. Irland, ca. 890. — 141. Helgen. Langærmet kjortel og kappe. Irland, ca. 890. — 142. Helgen i kjortel og kappe. Irland, ca. 890. — 143. Kejser Otto III i kroningsdragt. To lange kjortler og stor kappe hæftet på højre skulder, ca. 1000. — 144. Hyrde i lange bukser (*broge*), kort kjortel og kappe, ca. 1000. — 145. Hirdmand i *broge*, kort kjortel og hæftet kappe, ca. 1000.



146. Apostel i kjortel og kappe, ca. 1100. — 147. Rytter i kort kjortel og *broge* ca. 1100. — 148. Mand i lange bukser (*broge*) og kort kjortel, ca. 1100. — 149. Kvinde i lang kjortel, kappe med spænde og hovedslør. Ca. 1100. — 150. Kriger i *broge*, kort kjortel og hæftet kappe, ca. 1100.



151

152

153

154



155

156

157

158

151. Mandsdragter. *Broge*, kort kjortel, lille hæftet kappe, ca. 1150. — 152. Krieger i knælæng ringbrynje opslidset forneden så at den ligner et par korte bukser, ca. 1150. — 153. Kongedragt. Lang kjortel og stor kappe hæftet med spænde under hagen, ca. 1150. — 154. Mandsdragter, ca. 1150. — 155. Helgen i kjortel og kappe, ca. 1110. — 156. Præstedragt, ca. 1110. — 157. Biskop, ca. 1110. — 158. Madonna med barnet i klædedragt fra ca. 1250.



159. Pilgrim i lang kjortel, lukket kappe med hætte og hat, ca. 1200. — 160. Mand med kjortel og kappe, ca. 1250. — 161. Begge figurer bærer lange kjortler fra ca. 1250. — 162-63. Lukkede hættekapper fra ca. 1250. — 164. Kort kjortel og broge med bevikling, ca. 1200. — 165. Kvindedragter. Kjortler, kapper og hovedslør fra ca. 1175. — 166. Mænd, hvoraf den ene bærer kappe med hætte med forlænget spids, ca. 1200.



167-68. Alcxander den store i tvekamp, fremstillet som middelalderlig korsfarer, ca. 1200.— 169-70. Mænd i *broge*, korte kjortler og små kapper, ca. 1200. — 171. En af de hellige tre konger i lang kjortel og kappe fra ca. 1200. — 172. Jomfru Maria i lang, løsthængende kjortel og kappe, fra ca. 1200. — 173. En af de hellige tre konger i klæderagt fra ca. 1200.



174. Gift kvinde med hovedlin (*gebende*), kjortel med slæb og kappe, ca. 1250. — 175-76. Ridder i ringbrynje, ca. 1250. — 177. Konge. Underkjortel, ærmeløs overkjortel, ca. 1250. — 178. Jøde med den i middelalderen påbudte spidse hat, ca. 1250. — 179. Mand i underkjortel med snævre ærmer, ærmeløs overkjortel og kappe. Håret i løse lokker, ca. 1250. — 180—81. Ungersvend og jomfru i lang kjortel med slæb og jomfrukrone, ca. 1250.



182-83. Minnesanger overrækker sin dame et digt. Begge bærer pelsforede kapper, ca. 1325. — 184-85. Stævnemødet. Begge har krans om hovedet, underkjortel og ærmeløs overkjortel, ca. 1325. — 186-87. Ridderen modtager hjelmen af sin dames hånd. Hans våbenmærke er broderet på den ærmeløse overkjortel, ca. 1325. — 188. Handelsmand, ca. 1325. — 189. Jøde i pelsforet kappe og spids hat, ca. 1325.



190. Den lange kjortel bundet op, så hoserne ses. Hættekappen svundet ind til kravhætte med forlænget spids, ca. 1325. — 191. Samme dragt og opsmækket hat, ca. 1325. — 192. Ridder med jagtfalk, ca. 1325. — 193. Tvefarvet dragt, (*mi-parti*), ca. 1325. — 194. Høj, opsmækket hat og skulderdække ca. 1325. — 195. Mand med opbundet kjortel og kyseformet hovedbedækning, ca. 1325. — 196. Gift kvinde med hovedlin, underkjortel med lange, stramme ærmer og ærmeløs overkjortel, ca. 1325.



197. Jarl i ringbrynje og ærmeløs overdragt. Våbenmærker på overdragt og skjold, ca. 1290. — 198. Helgen. Ringbrynje og ærmeløs overdragt. Kors på skjold og overdragt, ca. 1290. — 199. Ridder. Våbenmærker på overdragt, hjelm og på hestens skabrak, ca. 1340. — 200. Kvindedragt. Underkjortel og ærmeløs, tværfarvet overkjortel med begyndende store ærmegab, »Helvedes vinduer« (*fenêtres d'enfer*), ca. 1340. — 201. Kvindedragt. Underkjortel med snævre ærmer, overkjortel med indvævede våbenmærker, ca. 1340.



202

203

204



205

206

207

208

202. Italicisk hærfører (*condottiere*). Over pladerustningen en overdragt af samme stof som hestens skabrak, 1328. — 203.-204 Apostle fremstillet i den traditionelle dragt, *dalmatika* og kappe, ca. 1320. — 205. Jomfru med blomsterkrans om håret, pelsbræmmed overkjortel, ca. 1440. — 206. Yngling i kort underkjortel og ærmeløs overkjortel udskåret som egeblade forneden, ca. 1440. — 207. Kvinde-dragt med store nedhængende ærmer, udskåret som egeblade langs kanten, ca. 1440. — 208. Yngling i udtungt dragt med lavtsiddende bælte, ca. 1440.



209. Mænd i lang vid overdragt (*houppelände*) med slæbende ærmer udtunget langs kanten, ca. 1410. — 210. Kvindedragter, to kjortler med slæb og lange, nedhængende pyntearmer, ca. 1410. — 211. To kjortler med lange, tragtformede ærmer. Hovedtøjet går mere i bredden end i højden, ca. 1410. — 212. Mandsdragt, tvefarvet med lavtsiddende bælte, ca. 1410. — 213. Opslidset kjortel af brokade med lavtsiddende bælte, ca. 1410. — 214. Rytter i overdragt (*houppelände*), ca. 1410. — 215. Mandsdragt med udtungede kanter og lavtsiddende bælte, ca. 1410.



216. Rytter i pelshue og lang, opslidset, skindforet kåbe, ca. 1430. — 217. Mand i stor kåbe og turbanlignende hat med nedhængende bånd, *sendelbinde*, ca. 1430. — 218. Kvinde med lavt, pibet hovedlin og opløftet, pelsbræmmede overkjortel med nedhængende, udtungede ærmer, 1434. — 219. Mandsdragt med pyntærmer og stor, flad hat med nedhængende bånd, *sendelbinde*, ca. 1460. — 220. Mand i dragt med pyntærmer, stramme hoser, sorte sko, ca. 1460. — 221. Bueskytte i kort vams og hoser sammensyet til stramme bukser med skamkapsel, *braguette*, 1475. — 222. Bueskytte i vams og kappe. Hoserne løsnat fra bæltet og smøgt ned, ca. 1475.



223

224

225

226

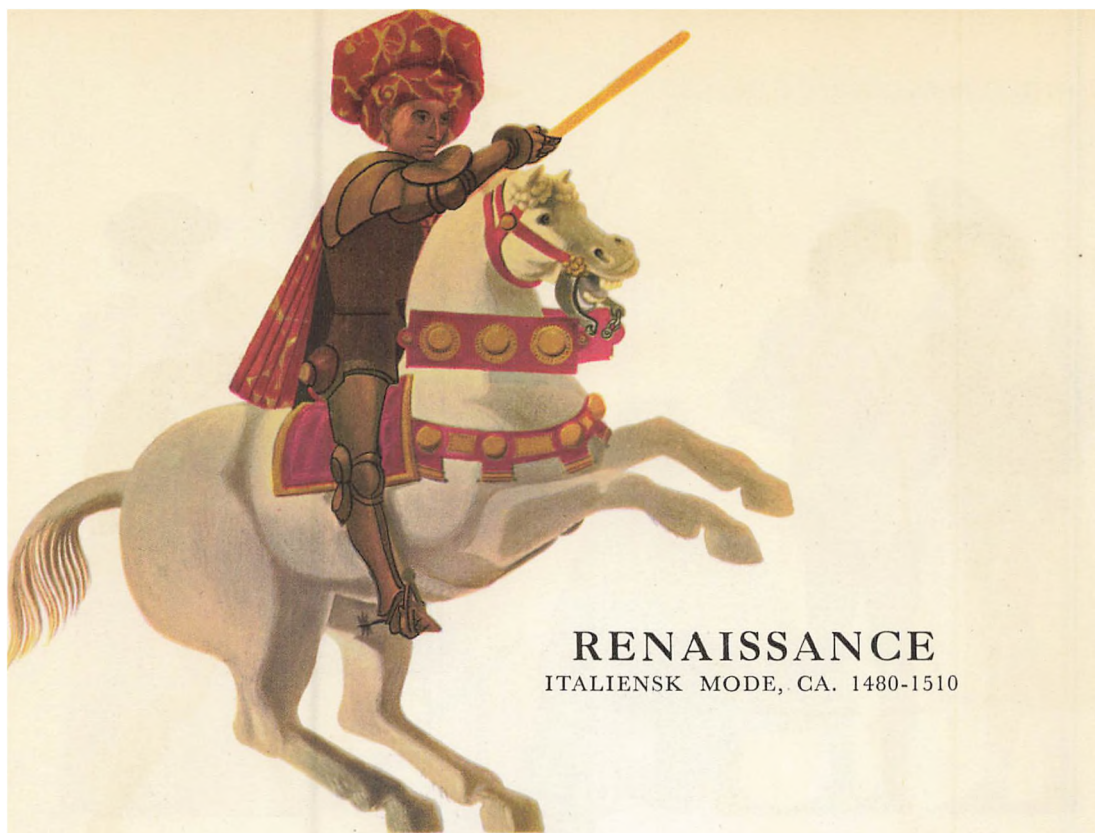


227

223. Mand i stramme hoser, kort vams med skod og udstopninger på skuldrene, *mabotres*, snabelsko, ca. 1460. — 224. Herold med høj, burgundisk huc, ca. 1460. — 225. Kvindedragter. Den forreste: hermelinsbræmmed, nedringet kjole med lange ærmer ud over hænderne, langt slæb og bredt, højt-siddende bælte. Kegleformet hovedtøj, *hennin*, med opsat, stivet lin, ca. 1460. — 226. Kvindedragter med slæb. Den forreste har kegleformet hovedtøj, *hennin*, med nedhængende slør, ca. 1460. — 227. Turneringsridder, ca. 1460.



228. Mænd i hoser sammensykt til stramme bukser med skamkapsel, *braguette*, og snabelsko. Den ene mand bærer høj, burgundisk hue, ca. 1460. — 229. Knælende mand med skulderdække, *sclavente*, af gråværk, ca. 1460. — 230. Kvindedragt med kegleformet hovedtøj, *benmin*, med opsat, stivet lin. Mand i lang kåbe, ca. 1460. — 231. Mand i lang kåbe og flad hat med nedhængende bånd, *sendelbinde*, ca. 1460. — 232. Turneringsridder, ca. 1460.



RENAISSANCE

ITALIENSK MODE, CA. 1480-1510

233



234

235

236

237

233. Rytter i harnisk med turbanlignende hovedbeklædning og overdragt, *tappert*, af brokade, ca. 1460. — 234. Vandringsmand, ca. 1425. — 235. Kvinde i lang kjortel og kappe over hovedet, ca. 1425. — 236. Mand i kort vams og bare ben, ca. 1425. — 237. Sct. Georg fremstillet som kriger i harnisk, lægget overdragt, *tappert*, og stor flad stråhat, ca. 1460.



238. Ung mand i knælang overdragt, *cothardi*, af mønstret fløj og turbanlignende hat, ca. 1425. —
 239. Ung mand i knælang overdragt med store ærmer og turban, ca. 1425. — 240. Rytter i harnisk.
 Svend i lægget overvams, ca. 1450. — 241. Mand med ophæftet overvams og nedsmøgede hoser med
 rem under svængen, 1469. — 242. Rytter i harnisk med lukket hjelm, ca. 1450. — 243. Mand i kappe og
 stor flad hat med nedhængende, flade bånd, *sendelbinde*, ca. 1450. — 244. Kvinde i blå kjortel og rosa
 kappe, ca. 1450.



245—46. Mænd i lægget vams med ærmer, der er vide ved skulderen, rund hat og stramme hoser, ca. 1455. — 247. Bonde med opknappet vams over skjorte. Nedsmøgede hoser i korte støvler, ca. 1450. — 248. Mand i overvams med løsthængende pyntearmer, ca. 1450. — 249. Kvinde i overkjortel med sløb og pyntearmer, ca. 1450. — 250. Kvinde i kjortel og sløbende kappe med flige langs kanten, ca. 1450. — 251. Mand i stor kappe og høj, foroven bredere hat, ca. 1450. — 252. Mandsdragt, ca. 1450.



253

254

255

256



257

258

259

260

253. Mand i lægget vams med ærmer, der er vide ved skulderen, 1457. — 254. Mand i vams med lille flip, ca. 1470. — 255. Kvinde med fladt hovedlin, ca. 1475. — 256. Kvinde med kjortel bundet op, ca. 1490. — 257. Kvinde med fladt hovedlin, ca. 1490. — 258. Kvinde med fladt hovedlin og de lange ærmer bundet til dragten ved skulderen, ca. 1490. — 259. Kvinde i folderig kjole uden slæb; snøring på brystet og langs underarmen på de påbundne ærmer, ca. 1490. — 260. Kvinde med fladt hovedlin, ca. 1490.



261

262

263

264

265



266

267

268

261. Mand i kort vams, flad kalot og tvefarvede hoser, ca. 1490. — 262. Mand i kort overdragt af brokade med løsthængende pyntærmer og stor, opsmækket hat, ca. 1490. — 263. Mand i kort overdragt og flad kalot, ca. 1490. — 264. Mand i kort kåbe og lille kalot. Håret er halvlangt, den fintlæggede skjorte er synlig på brystet, ca. 1490. — 265. Mand i kort trøje uden skød og hoser sammensyet til stramme bukser, ca. 1490. — 266. Mand i lang kåbe og kalot, ca. 1490. — 267. Kvinde i kjole med påbundne ærmer, ca. 1490. — 268. Mænd i folderige dragter. Håret er halvlangt, ca. 1490.



269

270

271

272



273

274

275

276

269. Liggende kvinde i hvid dragt med gyldne kantninger, ca. 1490. — 270. Mand i nedringet vams med påbundne ærmer. Stribede hoser og blå støvler, ca. 1500. — 271. Munkedragt, 1505. — 272. Mand svøbt i stor kappe. Kalot på det halvlange hår, 1505. — 273. Mand i kåbe med skulderslag og stor opsmækket hat, 1505. — 274. Kvinde i ærmeløs kåbe og kjole med firkantet halsudskæring dækket af *chemisette*. Opslidsede ærmer, 1505. — 275. Mand i kalot, kappe, vams og hoser med skamkapsel, *braguette*, 1505. — 276. Kvinde i stor kappe. Håret i net, 1505.



277. Kvinde med hætteformet hovedtøj og to kjoler, hvoraf den yderste er opslidset. Firkantet halsudskæring, ca. 1495. — 278. Mand i tvefarvet vams med lægget skød, tvefarvede hoser, brede sko og baret, ca. 1495. — 279. Mand i lange støvler og baret, ca. 1500. — 280. Mand i lange støvler og lille hue, ca. 1500. — 281. Mand i stor kappe, brede sko og baret oven på hue, ca. 1510. — 282. Ung mand med langt hår i nedringet dragt, ca. 1500. — 283. Mand i rustning, overdragt med pyntærmmer og baret med strudsfejer oven på hue, ca. 1500. — 284. Mand i hoser, kort vams og baret med strudsfejer, ca. 1500.



285. Kvinde fremstillet i gammeldags, gotisk dragt med store ærmegab i yderste kjortel, men med lavt hovedtøj, ca. 1500. — 286. Mand i stor kappe, ca. 1510. — 287. Kvinde i dragt med spalter på ærmer og øverste parti af kjolen, ca. 1500. — 288. Mand i lang ydervams af mønstret fløjl og baret, ca. 1510. — 289. Dansende mand med baret oven på hue og spalter på ærmer og hoser, ca. 1510. — 290. Mand med skæg og kort hår, ca. 1510. — 291. Mand i stor, hermelinsforet kappe og knælang vams af mønstret fløjl, ca. 1500. — 292. Kvinde fremstillet i gammeldags, gotisk dragt, men med fladt hovedtøj, ca. 1510.



293. Jæger i vams, hoser og hat med strudsfjer, ca. 1510. — 294. Kvinde fremstillet i gammeldags, gotisk dragt med strudhætte båret som kyse, ca. 1510. — 295. Kvinde i plisseret kappe og opbundet hovedlin, 1500. — 296. Kvinde med kyse, plisseret forklæde og skulderslag, *koller*, 1500. — 297. Kvinde fremstillet i gammeldags, gotisk dragt, men med fladt hovedtøj, ca. 1510. — 298. Mand i vams, opslidsede hoser og baret, ca. 1510. — 299. Skarpretter med kort hår og skæg iført vams, skjorte og hoser sammensyet til bukser, ca. 1510.



300

301

302

303



304

305

306

307

300. Kvinde i festdragt med sløb og hovedlin, 1500. — 301. Kvindedragt med ærmer snøret sammen i etager, 1506. — 302. Mand i kort trøje med opslidsede ærmer, opslidsede sko og opsmækket hat, 1503. — 303. Tigger i pjaltet dragt, ca. 1510. — 304. Adelsmand i helt opslidset dragt og brede »komulesko«, 1514. — 305. Kvinde med baret med strudsfer, 1514. — 306. Kvindedragt med firkantet halsudsikring og snoring i livet, ca. 1514. — 307. Kvinde i vandret sribet dragt, ærmer med udposninger og kyseformet hovedtøj, ca. 1523.



308

309

310



311

312

313

308. Mand med baret, kort, pelsforet kåbe, *schaube*, langskødet vams og brede »komulesko«, 1533. — 309. Kvinde i sort, højhalset kjole og kaftanlignende kåbe, *marlotte*, 1538. — 310. Biskop, 1533. — 311. Henrik VIII i knælang skødevams, der ikke dækker skamkapslen, *braguette*. Kort kåbe, *schaube* med pyntærmer, brede »komulesko« og baret, 1537. — 312. Kvinde med kyseformet hovedtøj, og to kjoler, 1539. — 313. Mand med baret, kort kåbe, *schaube*, trøje og korte bukser »overtøj« med skamkapsel, *braguette*. Skjorte med høj flip, ca. 1540.



314. Prinsesse, senere dronning, Elisabeth af England i dragt bestående af to kjoler over korset og kegleformet »krinoline« *vertugale*, ca. 1547. — 315. Mandsdragt, 1548. — 316. Ung mand i højhalset trøje med lille pibestrimmel og rundskåret pelsforet kappe, ca. 1555. — 317. Katharina af Medici i dragt oversyet med juveler, ca. 1555. — 318. Drengedragt, ca. 1550. — 319. Mand i højhalset trøje med skød og skuldervingler, udstoppede, korte, græskarformede bukser og høj hat, 1552. — 320. Pigedragt, 1554. — 321. Mandsdragt, 1564.



322

323

324

325



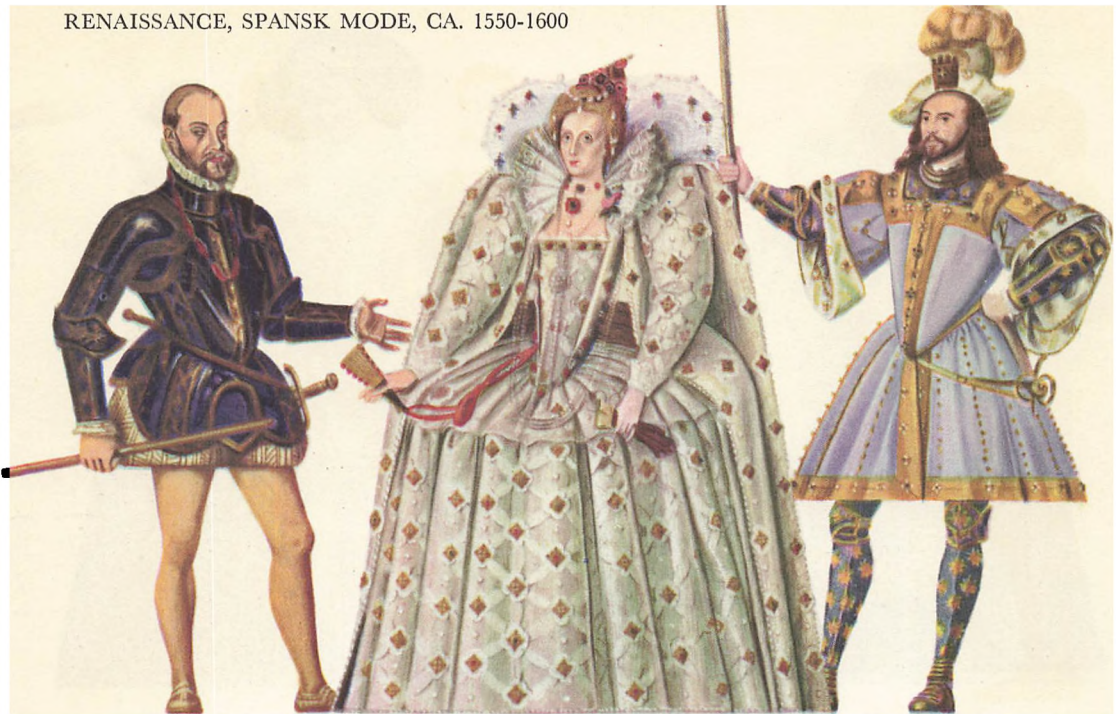
326

327

328

329

322. Bondemusikant, 1565. — 323. Kvinde med pibebrave, åben overkjole med skuldervingler. Under kjolerne korset og kegleformet »krinoline«, *vertugale*, ca. 1575. — 324. Mand i kyrads, 1577. — 325. Spansk prinsesse med pibebrave og overdragt, *saya*, over korset og kegleformet »krinoline«, *vertugale*, ca. 1585. — 326. Kvinde med polstret ring om hofterne under kjolen, ca. 1580. — 327. Mand i trøje udstoppet til »ærtebælgbug« og pibebrave, ca. 1580. — 328. Kvindedragt med pibebrave, 1602. — 329. Mandsdragt, 1602.



330

331

332



333

334

335

330. Mand i harnisk, ca. 1600. — 331. Dronning Elisabeth af England i trommeformet »krinoline«, *vertugale* og langlivet korset under juvelbesat dragt med opstående kniplingskrave, 1592. — 332. Mand i fantasikostume med »ærtbælgbug« fra dronning Elisabeths hof, ca. 1590. — 333. Kvindedragt med safrangul pibekrave og manchetter, 1617. — 334. Mand med halvmåneformet stiv kniplingskrave og manchetter, sviklede silkestrømper og sko med rosetter, 1616. — 335. Mand i kappe, trøje med skød, udstoppede korte bukser, »møllestenskrave«, og tilsvarende manchetter, ca. 1615.



BAROK

CA. 1620-1715

336

337

338

339



340

341

342

343

336. Anna af Østrig i hofdragt med »møllestenskrave« af flere lag stivede kniplinger, ca. 1625. — 337. Drengedragt med glat nedfaldende kniplingskrave. Rosetter på sko og strømpebånd, 1625. — 338. Blød, nedfaldende pibekrave, stor filthat, trøje med skød opdelt i flige, *flasques*, og posede bukser. Strømpebånd med rosetter, ca. 1630. — 339. Kvinde med »møllestenskrave«. *Vertugalen* afløst af mange skørter, ca. 1630. — 340. Sort mandsdragt med lille, rund, stiv krave, *golilla*, 1628. — 341. Pigedragt, 1631. — 342. Mand i broderet dragt og lille, stiv, rund krave, *golilla*, 1633. — 343. Kvindedragt med glat kniplingskrave og manchetter, ca. 1630.



344

345

346

347



348

349

350

351

344. Mand med kniplingskrave og manchetter, højlivet »flasketrojce«, snævre bukser, kravestøvler, støvlestrømper med kniplingsmanchetter, *cannons*, ca. 1635. — 345. Kvinde i højlivet dragt med kniplingskrave og manchetter. Rosetter på ærmer og bælte, ca. 1635. — 346. Mand med kniplingskrave over kyrads, 1635. — 347. Mand med kniplingskrave, langt hår og kravestøvler, 1635. — 348. Mand med kniplingskrave, støvlestrømper med kniplingsmanchetter, *cannons*. Langt hår flettet i piske, *cadennettes*, 1635. — 349. Mand med ustivet pibekrave, 1640. — 350. Drengedragt til jagtbrug, 1635. — 351. Kvinde med bredskygget filthatt med strudsfejer og øverste kjole opheftet, 1635.



352

353



354

355



356

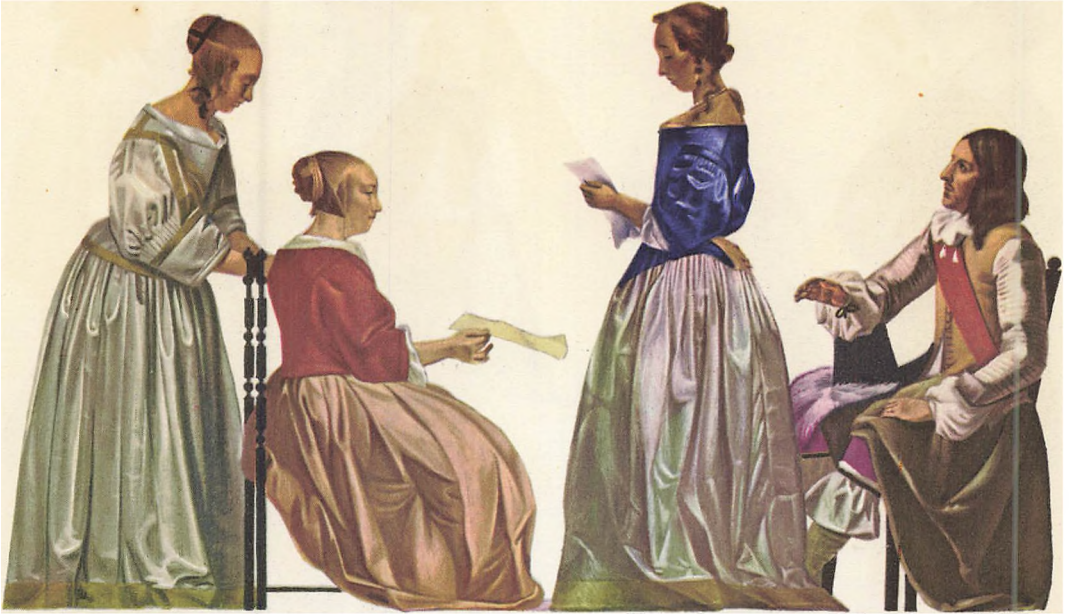


357

352. Kvinde med kniplingskrave og -manchetter; en lang hårlok på venstre side, 1635. — 353. Mand med kniplingskrave og højhælede kravestøvler, ca. 1635. — 354—55. Mænd med kniplingskraver, kniplingsmanchetter, *cannons*, på støvlestrømperne og store taftskærf om livet, 1637. — 356. Vilhelm II af Oranien og hans barnebrud. Begge med glatte kniplingskraver og manchetter. Pigen bærer perler, 1641. — 357. Kardinal Richelieu, 1640.



358. Mand i sort dragt med spidspullet, bredskygget filthat og glat, hvid krave, 1642. — 359. Kvinde i sort dragt med glat, hvid krave om skuldrene og glatte, hvide manchetter, 1642. — 360. Hofnar i gammeldags dragt præget af »den spanske mode«, 1644. — 361. Kvindedragt, ca. 1645. — 362. Mand i højlivet »flasketroje« med åbne ærmer og skærf. Lange, snævre bukser lukket med synlige knapper. Læderstøvler. Krave og manchetter kantet med glatte kniplinger, 1650. — 363. Ældre mand med blød pibkrave, 1650. — 364. Kvindedragt, 1665. — 365. Mand med båndbesatte bukser, 1655.



366

367

368

369



370

371

366—68. Kvindedragter med oval halsudskæring, store trekvartlange ærmer og livlinien på naturligt sted, 1660. — 369. Mand med skørteformede *rhingreve*-bukser og flæser under knæene, 1658. — 370. Spansk prinsesse med den i Spanien gennem hele det 17. århundrede bibeholdte trommeformede *vertugale*. Øverste del af dragten formet som en »flasketrøje« med oval halsudskæring og store ærmer. I hånden en muffe, 1659. — 371. Spansk prinsesse i *vertugale*, der er oval og flad for og bag, 1660.



372. Borgerlig kvindedragt, 1658. — 373. Pige­dragt, 1658. — 374. Mand med langt hår, spidspul­let filthæt, firkantet, hvid krave kantet med kniplings­melle­m­værk, rund kappe, trøje skrumpet ind til bolero, stærkt synlig skjorte, skørteformede *rhingreve*-bukser, flæser under knæene, sløjfebesatte sko, 1665. — 375. Kvindedragt, 1665. — 376. Mand i *rhingreve*-bukser med besætning af båndløg­ker, *galants*, 1665. — 377—78. Mænd med *rhingreve*-bukser og kort trøje, 1680. — 379—80. Mænd med knæ­bukser, *culotte*, med besætning af båndløg­ker og kort frakke, kasak, ca. 1685.



381

382

383



384

385

386

381. Mand med allongeparyk, frakke, *justaucorps*, med store ærmeopslag og lommeklapper, kniplingshalstørklæde, *cravate*, sko med høje hæle, ca. 1690. — 382. Kvindedragt, ca. 1690. — 383. Mand med nathuc. Parykken anbragt på stativ, ca. 1690. — 384. Mand i lang frakke, *justaucorps*, lang vest og strømper uden på knæbukser, *culotte*, kniplingshalstørklæde, *cravate*, allongeparyk og trekantet hat, ca. 1695. — 385. Kvinde med højt hovedtøj, *fontange*, pynteforklæde og skønhedspletter, ca. 1695. — 386. Kvinde med ophæftet overkjole, med slæb, *manteau*, skørtet, *jupe*, besat med flæser, *falbalas*, brystsmæk, lange handsker og hovedtøj *fontange*, ca. 1695.



387

388

389



390

391

392

393

387. Kvinde med ophæftet overkjole, *manteau*, højt hovedtøj, *fontange*, særkens ærmer afsluttet med flæser *engageantes* ved albuen, ca. 1695. — 388. Kvinde i løsthængende hjemmedragt, den senere *contouche*, og højt hovedtøj, *fontange*, ca. 1705. — 389. Mandsdragt, ca. 1705. — 390. Mme. de Maintenon med sort *fontange*. Barnet er den senere Ludvig XV, 1712. — 391. Lyst pudret allongeparyk, 1712. — 392. Ludvig XIV i allongeparyk med opstigende vinger på hver side af skilningen og klædt i brunt, »solkongens« yndlingsfarve, 1712. — 393. Frakke, *justaucorps*, med ærmecopslag af guldbrocade og tilsvarende vest. Under armen trekantet hat, 1712.

RÉGENCE, CA. 1715-1730



394

395

396



397

398

399

394. Kvindedragt, ca. 1715. — 395. Kvinde med lav frisure og løsthængende overdragt, *contouche*, ca. 1715. — 396. Mandsdragt, ca. 1715. — 397. Kvinde med lav frisure og lille kappe på hovedet; iført lang, løsthængende overdragt, *contouche*, over kegleformet fiskebenskort, *panier*, 1718. — 398. Kvinde med lav frisure og lille kappe på hovedet, sribet kjole over fiskebenskort, *panier*. Om halsen et kniplingstørklæde bundet løst, 1718. — 399. Mandsdragt, fantasikostume ca. 1715.



400

401

402

403



404

405

406

400. Mandsdragt, ca. 1720. — 401. Kvindedragt, ca. 1720. — 402. Småpiger klædt som voksne kvinder. Den stores kjole har snøring i ryggen, ca. 1720. — 403. Luthspiller, ca. 1720. — 404. Kvinde med lille frisur og løsthængende overdragt, *contouche*, ca. 1720. — 405. Kvinde i nedringet kjole over stramt korset med lodret stiver, *blanchet*, og fiskebenskørt, *panier*. Lille frisur og rüsch af kniplinger om halsen, 1718. — 406. Mandsdragt, teaterpræget ca. 1720.



-107

-408

-409



ROCOCO

CA. 1730-1770

110

411

407. Mand i åbenstående frakke, *justaucorps*, og vest af samme længde, skjorte med kniplinger på brystet, kniplingshalstorklæde, knæbukser, *culotte*, spændesko og trekantet hat, ca. 1725. — 408. Kvinde i losthængende overdragt, *contouche*, over fiskebenskort, *panier*. Flæser, *engageantes*, ved albuen, højhælede sko, ca. 1725. — 409. Kvinde i overdragt, *contouche*, og lille kappe, ca. 1715. — 410. Kvindedragt med dybe ryglæg, »wattcaufolder«, 1731. — 411. Barnedragter og kvindeoverdragt, *contouche*, ca. 1730.



412. Bondepige, ca. 1730. — 413. Drengedragt med frakke, *justaucorps*, hvis skøder er stift underforet, 1739. — 414. Kvinde med forklæde og kappe, 1739. — 415. Mandsdragt, smalskuldret med stive, struttende skøder. Pudderparyk med nakkehåret samlet i pung med sløjfe, *crapaud*, hvorfra et bånd, *solitaire*, bindes om halsen, 1745. — 416. Pige­dragt, 1745. — 417. Jagt­dragt, ca. 1740.



418



419

420



421

422

423

424

418. Adelsdame i parforcejagtdragt over kuppelformet fiskebenskort, *panier*, hvidpudret frisure ca. 1735. — 419—21. Mandsdragter, ca. 1770. — 422. Ung pige med lille, hvidpudret frisure, 1756. — 423. Kvinde med hvidpudret frisure, friserslag, nedringet kjole med sløjfer anbragt i række, *écbelle*, 1756. — 424. Mand i pudderparyk med sidebukler og nakkehåret samlet i pung. Silkeslåbrok over kniplingsbesat skjorte og knæbukser, der når ned under knæet over strømperne. Spændsko, 1756.



425

426

427

428

429

425. Mme. Pompadour i nedringet dragt bestående af overkjole, *robe*, sløjfebesat brystsmæk og skørt, *jupe*, med bred flæsc. Besætning af kunstige blomster. Kniplingsrüscher om halsen, højhælede sko, 1738. — 426. Ludvig XV i kroningsdragt, ca. 1730. — 427. Jagtdragt, 1750. — 428. Bondedreng i ærmeløs trøje, *carmagnol*, ca. 1735. — 429. Kvinde med flad stråhat på lille, pudfret frisur. Nedringet dragt bestående af overkjole, *robe*, og skørt, *jupe*. Flæser, *engageantes*, ved albuen. Strømper med strømpebånd og højhælede tøfler, 1766.



430

431

432

433



434



435



436

LOUIS XVI

CA. 1770-1795

430. Kvinde med kæmpefrisur, ankelfrit skørt, *jupe*. Trøje med rygfolder, *caraco*. I hånden spadsrestok, 1778. — 431. Mandsdragt, 1778. — 432. Kvinde med tülshue oven på kæmpefrisur. Overkjolen, *robè*, ophæftet *à la polonoise*, 1778. — 433. Mand i frakke hvis skøder er skåret skråt bagud. Puderparok og spændesko, 1778. — 434. Kvinde med tülshue oven på kæmpefrisur, ankelfrit skørt, *jupe*, og overkjolen, *robe*, ophæftet *à la polonoise*. I den ene hånd en vifte, i den anden en parasol, 1778. — 435. Pige dragter, 1778. — 436. Mand i silkeslåbrok, 1778.



437

438

439

440



441

442

443

444

437. Gråtpudret hår. Striber på både frakke og strømper, 1788. — 438. Tournure, *cul de crin*, og brysttørklæde, *fichu*, 1788. — 439. Hat opsmækket for og bag, *à l'androsmane*. Striber på både frakke og strømper, 1788. — 440. Hvid kjole, sribet frakke, brysttørklæde og stor muffe, 1788. — 441. Stor stråhat med høj puld og strudsfejer. Gråtpudret hår. 1788. — 442. Frakke af klæde i stedet for silke. Gråtpudret hår. 1788. — 443. Muffe, blå frakke, gule læderbukser, sorte lange støvler og kastorhat, 1789. — 444. Herrefrakke, *redingote*, over hvid kjole. Brysttørklæde og herrehat, 1789.



445. Kortlivet, dobbeltraded rød kjole, lige afskåret vest, to urkæder, 1790. — 446. Stribet kjole og højpuldet stråhat med strudsfer, 1790. — 447. Lang frakke af rosa atlask over hvid kjole, 1791. — 448. Høj, ombukket krave og revers på både overfrakke og kjole, 1791. — 449. Glat, udslået, upudret hår, 1792. — 540. »Wertherdragt«. Blå kjole af klæde med høj, ombukket krave, gule læderbukser, ridestøvler og kastorhat, 1792. — 451. Halsbind stiger op under hagen, 1792. — 452. Brysttørklæde op under hagen, 1793.



453. Helt blå mandsdragt med skulderskærf i rødt, hvidt og blåt. 1790. — 454. Mørkeblå, maskulin kvindedragt med røde opslag og halsbind. Hat med kokarde og strudsfejer, 1790. — 455. Hvid kjole. Jakke snøret foran. I hånden jo-jo, 1791. — 456. Gråtpudret hår med rosenkrans. Rødt bånd om halsen, »à la guillotine«, 1791. — 457. Gråtpudret hår, brun frakke med rød, høj krave, gule knæbukser, blå broderet vest, 1791. — 458. Gråtpudret hår i bukler. Lille hat med flæser. Kjole med striber forneden, brysttørklæde, 1792. 459. Gråtpudret hår. Stråhat med hågebånd. Både brysttørklæde og skuldertørklæde, 1792.



460



461

462

463



464

465



466

467

460. *Merveilleuse*. Chemisekjole med sløb, sviklede strømper, flade sko, langsjal og kysehat, 1796. — 461. *Incroyable*. Frakke med stort revers og ombukket krave, kort vest, gilet, stramme bukser i støvler, højt halsbind, *kravat*, hat med kokarde, tjavset hår og knortekæp, 1796. — 462. *Merveilleuse*, 1796. — 463. »Græsk« dragt båret af Mme Tallien, 1797. — 464. Frakke med stort revers, og ombukket krave, stramme bukser, kort vest og stort halsbind, 1796. — 465. Chemisekjole og sandaler, 1796. — 466. Græsk frisure, chemisekjole og sandaler, 1796. — 467. Frakke, stramme bukser, højt halsbind og høje støvler, 1796.



468

469

470

471



472

473

474

475

468. Chemisekjole, sjal, og strudsfer i håret, 1800. — 469. Skøjtøløberske i chemisekjole og lange handsker, 1800. — 470. Skøjtøløber i stramme, lange bukser, *pantaloner*, frakke og høj hat, 1800. — 471. Skøjtøløber i stramme *pantaloner* og kort trøje, 1800. — 472. Mand i frakke med høj, dobbelt krave og smalle skøder. Opsmækket hat, 1801. — 473. Turban og chemisekjole med sløb, derover en *tunika*, 1801. — 474. Chemisekjole med sløb af fløjl, der udgår fra ærmeløs vest, 1801. — 475. Samme dragt bagfra. Hovedpynt af strudsfer, 1801.



476

477

478

479



480

481

482

483

476. Kjole med sløb og lange ærmer. Langsjal. Bånd om livet, 1803. — 477. Kåbe, *redingote*, af fløj med sløb, stramme ærmer og højsiddende bæltelinie, 1805. — 478. Kjole med pufærmer og langsjal, 1806. — 479. Lysebrun kåbe, *redingote*, set forfra, 1806. — 480. Hvid kjole med sløb, kysehat, lange gule handsker. Grønt langsjal over armen, 1806. — 481. Hvid, glat, dybt nedringet, fodfri kjole med pufærmer. Hvide lange handsker, flade sko, 1806. — 482. Hvid kjole, gule handsker, gult langsjal. Tørklæde om halsen, 1806. — 483. Blå dragt, hvidt langsjal, gule handsker og knækparasol, 1806.



484

485

486

487



488

489

490

491

484. Mand i grå kjole, knæbukser, ridestøvler, halsbind og høj hat, 1806. — 485. Lang, lyseblå kåbe med hvide skindkanter. Gult langsjal, 1807. — 486. Hvid kjole med lyseblå, plastisk besætning, hvide handsker, 1807. — 487. Mand i brun spencerjakke over blå kjole, gule læderbukser, ridestøvler, 1807. — 488. Hvid, fodfri, nedringet kjole, gule handsker, rødt langsjal, 1807. — 489. Hvid kjole, grønt langsjal, 1807. — 490. Rosa kjole med takker, *dents de loup*, langs kanten. Grønt skuldertørklæde, grønne handsker, gult sjal i hånden, 1807. — 491. Hvid kjole med blomsterranke broderet forneden. Blåt skuldertørklæde, gule handsker, rødt sjal i hånden, 1807.



492



493



494



495



496



497



498



499

492. Lyseblå kjole, hvidt forklæde med takker, skuldertørklæde, sko med korsbånd, 1807. — 493. Selskabsdragt med højt halsbind og to veste, 1807. — 494. Hvid kysehat af strå, hvid kjole, grønne handsker og langsjal, okkergult skuldertørklæde, 1807. — 495. Hvid kjole med lange ærmer. Hvide sko, 1807. — 496. Kåbe, *redingote*, af fløjl. Ærmerne har udpuffninger, der minder om tysk renæssancedragt, 1807. — 497. Kåbe, *redingote*, og lille hat, *toque*, 1807. — 498. Kjole med flæse forneden, turban med *esprit*, 1808. — 499. Rosa kjole med plastisk besætning forneden, 1808.



500



502



503



504



506

507

500. Grøn *spencerjakk*e oven på blå kjole. Gule bukser, ridestøvler, høj hat, 1808. — 501. Lang, fodfri kåbe, *redingote*, 1808. — 502. Hvid, glat kjole, handsker, hat med strudsfejer, lysebrunt sjal, 1808. — 503. Hvid, nedringet kjole med pufærmer. Rødt sjal, 1808. — 504. Lang grøn kåbe med skindkanter og tilsvarende lille hat, 1809. — 505. Blå kjole, lange stramme bukser, »*pantalon de tricot*«, hvide strømper og flade sko, 1816. — 506. Vide, gule nankinsbukser, blå kjole, kort vest og høj hat. Udringede sko, 1818. — 507. Fodfri, glat kjole med lange ærmer, vandret halsudskæring og besætning af rüscher. Høj frisure, 1816.



508. Kyschat og flade sko. Hvid kjole med plastisk besætning og bæltet i taljen, 1823. — 509. Mand i høj hat, lange *pantoloner* med rem under svangen. Figurfrakke med rynkede ærmer. *Fadermordere* og bakkenbarter, 1823. — 510. Kjole, knæbukser; lokket hår og bakkenbarter, 1824. — 511. Hvid kjole med oval halsudskæring. Højt, usymmetrisk opsat hår med tindingebukler, 1824. — 512. Mand i overfrakke i figur med skulderslag. Høj hat, 1824. — 513. Kåbe med skulderslag og nedfaldende krave. I hånden pose, *ridicule*, indført i direktorietiden, 1823. — 514. Selskabsklædt par, begge i kapper med skulderslag, 1824.



515



516

517



518



519



520

521



522

515. Ridedragt. Stramme, hvide bukser, grøn kjole med rynkede ærmer, støvler, med spore og Kastorhat, 1825. — 516. Kysehat, kjole med plastisk besætning i *à la grecque* borter. Langsjal, 1825. — 517. Kjole med håndbroderi, »tunger og buk«. Sjal over armen, 1825. — 518. Mand i hofdragt, 1825. — 519. Kjole med skinkeærmer, nedfaldende krave og plastisk besætning, 1825. — 520. Broderet krave, skinkeærmer. Håret usymmetrisk opsat med tindingebukler, 1825. — 521. Kjole med plastisk besætning og skinkeærmer. Flade sko, stor kysehat, 1825. — 522. Høj hat, figurfrakke af klæde, *pantaloner* af fløj. To veste ovenpå hinanden, 1825.



523

524

525

526

527



528

529

530

531

523. Timeglassilhuet. Hvepsetaille, glat, vid nederdel over mange skørter. Ærmernes største vidde ved albuen; stærkt skrånende skuldre, 1832. — 524. Lille pige med mamelukker, 1832. — 525. Høj hat og lilla figurfrakke. Stramme, grå *pantaloner* med rem under svangen, 1832. — 526. Lille pige med sammenrynkede mamelukker, 1832. — 527. Dreng i høj hat, lange bukser, figurfrakke med store ærmer, 1832. — 528. Høj hat og figurfrakke, 1833. — 529. Ridekjole med ærmerne tilsat helt nede på overarmen, 1833. — 530. Timeglassilhuet. Blå, prikket kjole, kysehat og flade sko med korsbånd, 1832. — 531. Lång figurfrakke med sjalskrave, 1833.



532



533

534



535



536



537

532. Hjemmedragter. Kvinden med glat, midtskilt hår. Forklæde over kjole med vandret halsudskæring, der dækkes af tørlæde. Mandens dragt af gråt kashmir med rødt silkeskærf, 1834. — 533. »Amazonedragt«, d.v.s. ridekjole med slæb og hat med strudsfejer, 1834. — 534. »Tvangfri« mandsdragt. Lange hvide *pantaloner* med rem under svangen, kjole og høj silkehat, 1834. — 535. Børnedragter. Pigen har marmelukker, drengen »blusekjole«, 1834. — 536. Drengedragter, 1834. — 537. Jagtdragt, 1834.



538

539

540

541



542

543



544

545

538. Selskabsdragt med aftenslag over lilla kjole, hvid vest og lange, hvide *pantaloner*, 1837. — 539. Selskabsdragt med aftenslag for ung mand, 1837. — 540. Lille pige i broderet musselinskjole med kineserpisk, 1837. — 541. Kysehat med marabufjer. Organdikjole med vandret halsudskæring og sjal, 1837. — 542. Kysehat og parasol. Kjole af battisk med volanter, spids halsudskæring, 1837. — 543. Visitdragt. Rødbrun figurfrakke, lange grå *pantaloner* og høj hat, 1839. — 544. Hofdragt, 1837. — 545. Selskabsdragt i sort og hvidt, 1837.



546

547

548

549



550

551

552

553

546. Silkeforet figurfrakke, brun kjole, lange sorte *pantaloner*, hvidt halsbind, høj hat, 1836. — 547. Kysehat af silke. Kåbe af brokade, 1836. — 548. Kysehat, kåbe med slidser til armene, 1836. — 549. Mand i promenadedragt. Blå figurfrakke, sribede, grå bukser, gul vest, høj hat, 1836. — 550. Brude-
dragt af hvide kniplinger, 1837. — 551. Sommertoilette. Stor kysehat med slør, 1837. — 552. Visit-
kjole. Vandret udskæring der blotter skuldrene, stram snøring, lange skørter, stor kysehat, 1837. —
553. Hjemmedragt. Kjole med vandret udskæring; forklæde med smæk. Fletninger ved ørerne, 1837.

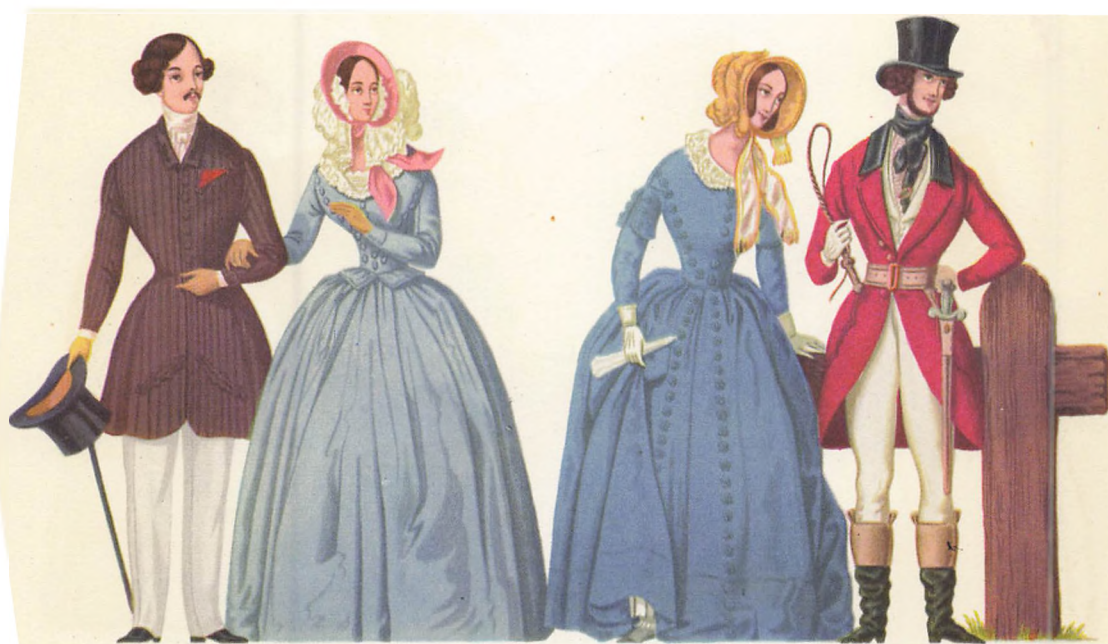


554

555

556

557



558

559

560

561

554. Kjole med vandret halsudskæring og klokkeformet underdel. Sjal og hængekrøller, 1840. —
 555. Figurfrakke, lange bukser og høj hat, 1840. — 556. Drengedragt med lange bukser, 1840. —
 557. Lille pige med glat frisure ned over ørerne. Kjole med struttende skorter og mamelukker, 1840.
 — 558. Stribet figurfrakke, hvide lange bukser og høj hat, 1840. — 559. Lange, stramme ærmer,
 korsetfigur, klokkeformet underdel, glat frisure ned over ørene, 1840. — 560. Jagtdragt med mame-
 lukker, 1840. — 561. Jagtdragt, som den endnu anvendes af jagtrideklubber, 1840.



562

563

564

565

566

567

562. Kysehat, sort silkekåbe, kortere end kjolen, 1844. — 563. Grøn figurfrakke, skråstribede bukser, høj hat, 1841. — 564. Kysehat med slør, rødlig silkekåbe, kortere end kjolen, 1844. — 565. Hvid kysehat, blå og hvidstribet silkenedertel, trøje med skød, 1845. — 566. Ridedragt med lang nederdel, figurtrøje, høj hat med slør, 1846. — 567. Kysehat, kjole med stramt, spidst liv nedover nederdel, der er opdelt i volanter, 1846.



568

569

570

571



572

573



574

575

568. Grøn krinolinekjole med indstukne hvide underærmer. Lille, grøn kysehat, 1849. — 569. Barne-
 dragt. Hat med struds-fjer, kåbe med slag, gamascher, 1847. — 570. Kysehat og krinolinekjole med
 stramme ærmer, 1847. — 571. Blå mandsdragt med ternede bukser, 1847. — 572. Kort kåbe med
 hætte over krinolinekjole, 1848. — 573. Kysehat og sort sjal med kniplinger over krinolinekjole,
 1848. — 574. Hvid kysehat, sort sjal som overtøj over krinolinekjole, 1848. — 575. Kysehat og sjal
 i trekant nedad ryggen over krinolinekjole, 1848.



576

577

578

579



580

581

582

583

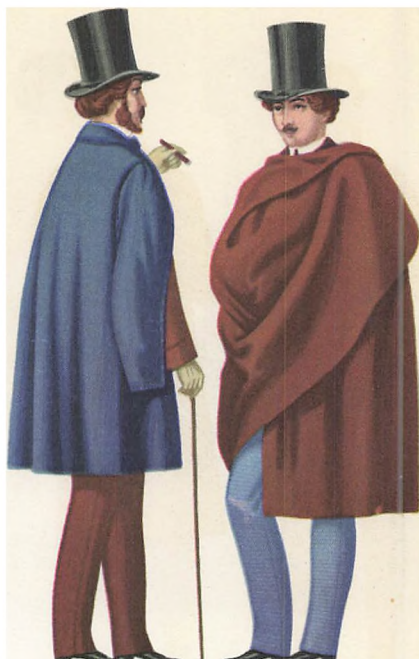
576. Kyschat og krinolinekjole af fløj med hvid kniplingskrave og manchetter, 1847. — 577. Balkjole i volanter. Blomster i håret, på bryst, skuldre og på kjolen, 1847. — 578. Højrod jakke af fløj over grå krinolinekjole med snorebesætning, 1848. — 579. Grøn vatteret slåbrok med stukket, lyserødt foer, 1848. — 580. Kyschat og kåbe med slag, hvid krave, hvide handsker og hvidt lommetørklæde, 1848. — 581. Dreng i lange bukser, sort slag og *bowler*. Pige i *mamelukker* og knapstøvler, 1848. — 582. Balkjole. Om skuldrene en *berta* med volant svarende til nederdelens fem volanter, 1847. — 583. Balkjole med kvaster vandret på nederdelen, på livet og i håret. Korte handsker, 1847.



584



585



586

587



588

589



590

584. Mand i kort overfrakke og høj hat, 1849. — 585. Mand i sribede bukser, diplomatfrakke, ternet vest, slips og høj hat, 1857. — 586. Mand i kort overfrakke med løsthængende pyntearmer, 1857. — 587. Mand i høj hat og slængkappe, 1856. — 588. Moder i kniplingskappe og krinolinekjole. Barnet i hvid, broderet dåbskjole, som den er bibeholdt siden, 1851. — 589. Kysechat og kort kåbe over krinolinekjole, 1851. — 590. *Kapothat* med hagebånd. Krinolinekjole med tragtformede ærmer og hvide underærmer, 1855.



591. Ternede bukser, kort løs sportsjakke med astrakanbesætning; *bowler*, 1866. — 592. Blå overfrakke med astrakanbesætning, sribede bukser, høj hat, 1866. — 593. Lyst, sandfarvet jakkesæt, kort overfrakke, slips og *bowler*, 1862. — 594. Lyst jakkesæt, lys overfrakke, *bowler*, 1862. — 595. Lille pige i struttende kjole, halvhandsker og *brunestøvler*, 1857. — 596. Krinolinekjole med tragtformede ærmer og hvide underærmer. Parasol, 1857. — 597. Krinolinekjole med fem volanter på nederdelen; stramt, højhalset liv med *pagodeærmer* i tre volanter over indstukne hvide underærmer. *Kapothat* med hagebånd, 1857. — 598. Krinolinen afløst af opheftninger på nederdelen, 1870.



599



600

601



602



603



604



605



606

599. Jaket, sribede bukser og høj hat, 1881. — 600. Tournurekjole af to slags stof. Høj flip, stramme ærmer, fremhævet barm og mave. Lavtsiddende drapering foran, ophæftninger bagpå, 1882. — 601. Tournurekjole med sløb og højhælede støvler, 1882. — 602. Tournurekjole set fra siden, 1882. — 603. Tournurekjole med gardinophæftninger på siden, 1882. — 604. Drengdragter med korte, stramme bukser og støvler, 1882. — 605. Lyst sommertøj og flad stråhat, 1882. — 606. Tournurekjole, blomstret skørt, der falder frit, stærkt draperet overkjole, *tumika*, opstigende kapothat, 1882.



607



608



609

610



611

612



613



614

607. Tournurekjole med fritfaldende nederdel og ophæftninger bagpå, 1885. — 608. Tournurekjole med portiærelignende ophæftning på siden, 1885. — 609. Tournurekjole og skræddersyet jakke. Drengedragt med posede knæbukser, 1888. — 610. Diplomatrakke, ternede bukser og høj hat, 1888. — 611. Tournurekjole, som skøjtedragt, 1888. — 612. Ternet sportstøj med korte, stramme bukser og pelshue, 1888. — 613. Selskabsdragt uden tournure, 1890. — 614. Tournuren forsvundet, men ophæftningerne bevaret, 1890.



615. Langlivet kjole med svage spor af ophæftninger, puffede ærmer, flad stråhat, 1890. — 616. Tailor-made-costume med høje skuldre, 1891. — 617. Selskabskjole med skinkeærmer og sløb, 1894. — 618. Højhalset selskabskjole med store ærmer, 1895. — 619. Timeglasfigur og skinkeærmer, 1895. — 620. Sommerkjole med stærk korsetfigur, 1898. — 621. Grøn kjole med krømmerhusformet nederdel. Svejrygget holdning, 1899. — 622. Højhalset kjole med krømmerhusformet nederdel. Svejrygget holdning, 1900.



623

624

625

626



627

628

629

630

623. Den »gode figur« fremhæves ved, at kjolen svøbes i en spiraldrejning omkring kroppen, 1902. — 624. Kjole med bluseformet overdel og høj flip. Svejrygget holdning, 1903. — 625. Stor hat, stor frisur og boa, svejrygget holdning, 1905. — 626. Ternet *paletot*, snævre bukser og *bowler*, 1905. — 627. Selskabskjole og valk i håret, 1907. — 628. Stor hat med fjer, svejrygget holdning, 1908. — 629. Stor hat, svejrygget holdning, 1909. — 630. Stor hat, tøndebåndskjole og firkantet muffe, 1910.



SPORT OMKRING 1900

631. Vægtløfter i ærmeless tøj med medaljer og snørestøvler, ca. 1900. — 632. Kricketspiller, ca. 1900. — 633. Brydere, ca. 1900. — 634. Badepiger i badedragter med korset, knæbukser, skærf med stor sløjfe og badehuer eller badekysse med hagebånd, ca. 1895. — 635. Badepige i stram, plettet badedragt med sløjfer på skuldrene og badehue med flåser, ca. 1895. — 636. Badepige i badedragt med korset, knæbukser, skærf med stor sløjfe og badesko med korsbånd, ca. 1895.



637

638

639



640

641

637. Cyclepige i højhalset buksedragt, snørestøvler og flad engelsk herrestråhat, ca. 1900. — 638. Kapgænger, ca. 1900. — 639. Rosportsfolk i ærmeløse trøjer, snævre bukser, sokker, spartasko eller støvler, ca. 1900. — 640. Mand med sixpence og kvinde med automobilslør, ca. 1900. — 641. Overfrakke og *bowler*, ca. 1900.



642. *Fiskesilbuet*. Snæver selskabskjole med slæb og stor muffe fra Bourniche, 1912. — 643. Aftenkåbe af form som en japansk kimono fra Laferrière, 1912. — 644. Aftenkåbe svøbt som en japansk kimono fra Paquin, 1912. — 645. Overkjole, *balvkrinoline*, med højtstående bælte og kimonoærmer over lang, plisseret nederdel fra Poiret, 1913. — 646. Sportsdragt, 1913. — 647. *Fiskesilbuet*. Middagskjole med kimonoærmer, højtstående bælte og svøbt nederdel, 1913. — 648. Frakke med *scarf* og gennemtrukket bælte fra Poiret, 1917. — 649. Sommerkjole til midt på læggen. Kimonoærmer, 1920.

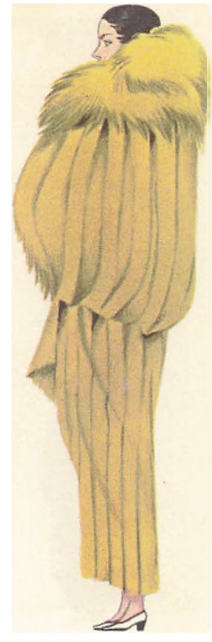


650

651



652



653



654

655



656

657

658

650. Sørgedragt med bredt bælte om hofterne, 1922. — 651. Spadseredragt til lige under knæet, 1923. — 652. Knækort kjole af guld-lamé med tilhørende frakke fra Patou, 1925. — 653. Pels, 1925. — 654. Chemisekjole til selskabsbrug; af georgette, uden ærmer med bælte om hofterne; fra Patou, 1926. — 655. Jakesæt med spidst revers og opslag på bukserne, 1920. — 656. Chemisekjole og drengehår, 1927. — 657. Ærmeløs chemisekjole med bælte om hofterne. Drengehår, 1928. — 658. Knækort spadseredragt og klokkehår, 1928.



659

660

661

662



663

664

665

666

659. Lang selskabskjole uden ryg fra Patou. Stoffet anvendt på skrå, 1935. — 660. Lang selskabskjole uden ryg fra Patou, 1935. — 661. *Complet*, dragt med frakke fra Schiaparelli, 1936. — 662. *Complet*, dragt med frakke fra Mainbocher, 1936. — 663. *Redingote*-frakke fra Alix, 1936. — 664. Selskabskjole uden ryg fra Alix. Højt opsat hår, 1938. — 665. Selskabskjole og *cape* fra Lanvin. Højt opsat hår, 1938. — 666. Elegant buksedragt, *hjemmepyjamas*, fra Schiaparelli, 1937.



667

668

669



670

671



672

673



674

675

676

667. Høj hat, kjole og hvidt, 1943. — 668. Selskabskjole, der blotter skuldrene; fra Paquin, 1946. — 669. Cape over lang selskabskjole fra Schiaparelli, 1947. — 670. Kjole med v-formet halsudskæring og ærmer til albuen, 1948. — 671. *New Look*. Længere og videre kjoler, 1948. — 672. *New Look*. Ankellang frakke med stor vidde fornedet, 1948. — 673. Løsthængende trøje, *swagger*, over stram nederdel. Hat med tørklæde ned om ørerne, 1948. — 674. *Swagger* over stram nederdel. Lille hat med slør, 1948. — 675. Kjole med manchetter ved skuldrene, lille hat, 1950. — 676. Dragt med åben, svøbt nederdel og baskerhue, 1950.



677

678

679

680

681



682

683

684

685

677. Lang selskabskjole, der blotter skuldrene. Påhæftet sløb, 1952. — 678. Lille pige i soldragt. Hestebale-frisur, 1953. — 679. Kort selskabskjole af knipling med v-formet udskæring. Sko kun bestående af remme, 1952. — 680. Spaderserdragt og *stola* af pelsværk, 1953. — 681. Sportspræget jakkesæt, blød filthat, blød skjorte og tyksålede sko, 1952. — 682. Lange bukser, *slacks*, *sweater* og kort, vid trøje, *swagger*, 1953. — 683. Trekvart-lange bukser, *jeans*, sjal, *stola*, om skuldrene og kurv i stedet for taske. Kortklippet, opstrøget nakkehår, 1953. — 684. Stribet nederdel, bredt, elastisk bælte, lille tørklæde om halsen, 1954. — 685. Almindeligt jakkesæt, 1954.

DRAGTHISTORIE

Ægypten

Ca. 3000—500 f. Kr.

(Fig. 1—30)

Ægypten, gennemstrømmet af Nilen, og landet mellem floderne Eufrat og Tigris, der nu kaldes Mesopotamien, er de ældste kendte kulturriger i Europas nærhed. Hvilket rige, der skal have æren af at være det ældste, får stå hen, da kulturens begyndelse begge steder går tilbage adskillige tusind år før vor tidsregnings begyndelse. Ægypten har imidlertid bevaret de fleste synlige mindesmærker om en ældgammel kulturs blomstring. Materialet til monumentale bygninger som pyramider og templer har været sten. De ser ud, som var de bygget for evigheden og har da også set nogle tusind år passere forbi uden at være faldet i ruiner.

Den ægyptiske stil præges af strenghed, regelmæssighed, orden og rytmisk gentagelse. Den anbringer rækker af figurer som alléer foran templerne eller rækker af figurer på gravenes vægge. Selv Nilens lotus går ind i dette strenge skema. Knipper af lukkede lotus eller enkelte udfoldede blomster på lange stængler danner de ægyptiske søjler. Et rillet bånd højt oppe på søjlen lige under blomsterhovederne synes at hjælpe de svage blomsterstængler med at bære.

Oplysninger om den ægyptiske dragt findes på væggenes billeder. Figurernes omridslinier og detaljer kan være svagt fordybet i stenen, figurerne kan stå som ganske fladt relief, rigt bemalet i klare farver eller, som det efterhånden blev almindeligt, blot malet direkte på væggen.

Her ser vi Oldtidens ægyptiske dragt — i det varme klima langt enklere, end den, det er nødvendigt at bære på vore breddegrader.

Landets første blomstringstid er Det gamle Rige fra ca. 2780—2280 f. Kr., der omfatter 3.—6. dynasti. Mandsdragten i denne periode er et kort, glat lændeskørt af lærred viklet stramt om hofterne og holdt på plads af et bælte med løkke. Det bevares ned igennem tiden som en bekvem og praktisk arbejdsdragt (1—3).

Den samtidige kongedragt er ligeledes et lænde-

skørt men ikke af lærred. Så vidt man kan se på gengivelserne, har det været af guldstof og har haft et ejendommelig formet midterparti, der bevares som en del af kongedragten, selv efter at denne er kommet til at bestå af flere klædningsstykker (12, 23).

Det gamle Riges kvindedragt består ligesom den ældste mandsdragt kun af et enkelt klædningsstykke. Det er et langt, glat, snævert skørt, der dækker skikkelsen fra anklerne op til brystet, hvor det holdes oppe af en eller to skulderstroppe. Denne kvindedragt bevares ned igennem tiden ved siden af senere former (7, 10, 18, 22, 24).

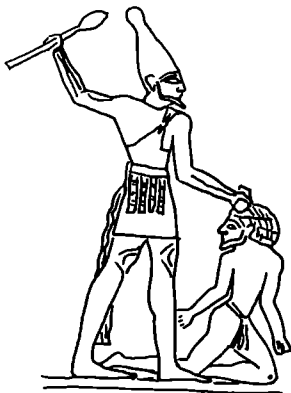
Det 4. og 5. dynasti er de store pyramiders tid. I denne periode får mandsdragtens korte, stramme lændeskørt større vidde og lærredet stives. Det fremstilles på vægbillederne, som om skørtet danner en lille pyramide, bagved hvilken figuren står. Denne form bevares ligeledes i kongedragten (9).

Ægyptens næste blomstringstid er Det mellemste Rige fra ca. 2065—1660 f. Kr., der omfatter 11.—13. dynasti. Mandsdragten er nu ikke mere et enkelt lændeskørt, men består af flere skorter oven på hinanden. Inderst det korte lændeskørt og oven på dette et længere, der når omtrent til anklerne (4).

Det mellemste Riges kvindedragt viser ingen forandring fra den foregående periodes. Uændret bæres som eneste klædningsstykke det lange snævre skørt, der får kvindeskikkelsen til at virke med obeliskens slankhed.

Efter en ufredstid med indfald af fremmede stammer falder landet til ro i Ægyptens tredje blomstringstid, Det nye Rige, ca. 1580—950 f. Kr., der omfatter 18.—21. dynasti. I denne Ægyptens tredje store periode foregår en gennemgribende ændring i både mandens og kvindens dragt. Syrien er blevet erobret, og den asiatiske, syede kjortel (28) indføres som led i den ægyptiske dragt under navnet *kalasiris*. Den optages i mandsdragten og bæres sammen med et eller flere af

den foregående perioders skørter. Kjortelen bæres enten oven på eller under disse (5, 6, 10, 11). Den bliver kvindedragt (8) og suppleres her med en kappe, der knyttes på brystet (12, 13, 16, 20, 21). Man skulle tro, at denne dobbelte kvindedragt virkede mere påklædt end det enkelte skørt, der ikke dækkede brystet; men det er ikke tilfældet. Linnedet væves nu så fint og gennemsigtigt, at man aner den nøgne skikkelse som bag et slør. I denne rige dragt, fremstillet af tyndt, gennemsigtigt lærred, tager plisseringen sin begyndelse både i mandsdragten (11, 19) og i kvindedragten (20, 21). Den plisserede dragts stiliserede folder ligger som fin skravering i de forskellige retninger, draperiet følger. Ved plisseringen har stoffet fået vægt og plastik og svøber sig blødt og levende om skikkelsen. De plisserede dragter er navnlig karakteristiske for den periode inden for Det nye Riges tid, som eftertiden kalder Amarnatiden. Fra Theben til Amarna flyttede kætterkongen Akhenaten (Amenhotep IV) rigets hovedstad i sin korte regeringstid 1370—1352 f. Kr. Det var her, han forsøgte at indføre dyrkelsen af solen som eneste gud i modsætning til tilbedelsen af den store gudeverden. Kongen og hans skønne dronning Nefertite har båret denne fintplisserede dragt (21), hvis raffinerede på- eller afklædning har fremhævet deres skikkelsers degenererede ynde. Disse skikkelser kronedes af et mærkeligt pære-



Øvre-Ægyptens hvide krone.

formet kranium (17), som muligvis var resultat af kunstig deformering, sådan som man kender fra visse centralafrikanske negerstammer.

Ægypterne fremstilles barfodede. Kun konger og præster bærer sandaler (12, 19, 23). Til præstedragten hører det ceremonielle leopardskind (19).

Til kongedragten Nedre-Ægyptens røde krone og Øvre-Ægyptens hvide, forenet til dobbeltkronen samt den hueformede, slangeprydede krone (12, 23).



Nedre-Ægyptens røde krone. Kongeskørt.

I slutningen af Det nye Rige stivner Amarnatidens forfinede kostumekunst. Dragten bliver stærkere farvet, og plisseringen forsvinder. Lærredet bruges glat og let stivet. Asiatiske indflydelse viser sig i den ganske uægyptiske mode at lade stoffet ende i frynser.

Foruden selve dragten må man til den ægyptiske påklædning regne en rig anvendelse af blomster (8, 10, 15, 20) og smykker. Guld og halvædelstene som lapis lazuli og carneol sammensættes med perler af fajance til armringer, diademer og hoftringe (14). Mest karakteristisk som smykke er dog de store halskraver, hvis strålende farver og runde form gør dem til en meget vigtig del af dragten (11, 12, 18, 19, 22).

Som led i påklædningen må også regnes en vidtdreven skønhedspleje og anvendelse af kosmetiske midler. En kegle af salve blandet med parfume anbragtes på håret, hvor den langsomt smeltede og udbredte sin duft (7, 8, 13, 15, 20). Kroppen blev indgnedet med duftende olier. Øjenbrynene blev trukket op med sort, og grønne øjenskygger blev anvendt. Mændene var skæggløse. Ved ceremonielle lejligheder bar kongen falsk skæg (9). Parykker af uld eller hår anvendtes. Navnlig i slutningen af Det nye Rige blev det moderne, at kvinderne anvendte de store parykker, der får hovedet til at virke som en firkantet blok (10, 14, 21).

Når man betragter den ægyptiske dragt i sammenhæng, kan man sige, at dens former ikke er

ude for store ændringer. Det hænger sammen med hele den ægyptiske indstilling, hvor respekten for tradition har været langt stærkere end trangen til forandring. Denne indstilling har givet såvel den ægyptiske kunst som den ægyptiske dragt et påfaldende konservativt præg.

Nabofolk

Ofte træffer man i de ægyptiske gravmalerier på gengivelser af omboende folk. Enkelte eksempler er medtaget her, for derigennem at sætte den ægyptiske dragt i relief. Vi ser på gengivelsen af en syrisk bueskytte den asiatiske kjortel, som i Det nye Rige indførtes i den ægyptiske dragt som *kalasiris* (28). Vi ser den båret alene, eller sammen med et spiralviklet draperi, der snor sig i opadstigende linie om skikkelsen (29, 30), og som er særlig karakteristisk for landet mellem Eufrat og Tigris, det nuværende Mesopotamien. Vi ser gengivelser af semiter, hvis kvinder bærer en kjortel, der dækker venstre skulder (26). Stoffet er ikke

Ægyptens hvide eller ensfarvede lærred, men tæt-mønstret, uldent stof. Vi ser det samme uld — ligeledes mønstret — anvendt til lændeskørt, båret af en semitisk hyrde med sandaler af ganske anden form end de flade ægyptiske (25). Vi ser ligeledes, båret af en syrisk gesandt, et mønstret lændeskørt (27), hvis forreste nederste hjørne er tynget ned, en type af lændeskørt, der senere genfindes i den kretisk-mykeniske mandsdragt.

Alle disse nabofolk er i deres dragt højst forskellige fra ægypterne. Dragtens fremmedartethed er der gjort omhyggeligt rede for lige til de mindste detaljer. Men selve skikkelserne er præget af det ægyptiske ideal. Disse nabofolk har i ægyptisk gengivelse fået den ægyptiske rejsning. De er blevet bredskuldrede, smalhoftede og ligebenede. Disse nabofolk er medtaget for ved deres forskellighed i dragt at fremhæve, hvilket særpræget billede den ægyptiske dragt har frembudt, og hvor små ændringer, den har undergået i landets tusindårige historie.

Ægæisk område

Ca. 2000—1100 f. Kr.

(Fig. 31—37)

På ægyptiske gravmalerier optræder som vist fremmede folk og deres gesandter, fremstillet



Kreter i ægyptisk gengivelse.

som de skrider frem bærende rige gaver til Ægyptens hersker. Blandt disse udsendinge begynder på Tutmosis III's tid og i den efterfølgende Amarnatid nye folk at vise sig. Det er de langbenede folk fra *Kftiu* og »øerne i havet«. Der kommer over den ægyptiske dragt, efter denne periode, et friere

og mere malerisk præg, som muligvis kan skyldes indflydelse nordfra, fra øerne i Middelhavet.

Indtil slutningen af 1800-tallet kendte man næsten intet til folkene fra *Kftiu*, biblens *Kaphtor*, nutidens Kreta.

Omkring 1870 påbegyndte Heinrich Schliemann imidlertid sine udgravninger i den vestlige del af Lilleasien for at eftersøge Iliadens Troja. Han fortsatte med udgravninger af borgene i Tiryns og Mykenai på det græske fastland, og senere udgravede Arthur Evans paladset i Knossos og andre af Kretas kongsgårde. Herigennem fik man indgående kendskab til en strålende, førgræsk bronzealderkultur, den kretisk-mykeniske. Kreta, øen midt i havet, lige langt fra Asien, Ægypten og det græske fastland, har været det naturlige handelsmæssige og kulturelle tyngdepunkt. Kulturen har blomstret på Kreta mellem ca. 2000—1400 f. Kr., på det græske fastland omkring Tiryns og Mykenai mellem ca. 1600—1100. Denne kultur går til grunde og udslettes fuldstændigt ved de doriske folkevandringer, da grækerne omkr. år

1000 f. Kr. indvandrer bevæbnet med det nye, sejrige metal, jernet.

Medens den ægyptiske mennesketype var bredskuldret, ligebeinet, smalhøftet i sin lidt stive slankhed, var den kretiske en blanding af det slanke og det svulmende runde. Skikkelsernes lange, smidige lemmer, den smækre midje, den stærke tilbagebøjning af overkroppen understreges og fremhæves af dragterne.

Ligesom i Ægyptens gamle rige består mandsdragten på Kreta af et kort, svøbt lændeskørt. Den syriske kjortel kan forekomme (31), men kun som et fremmed element. Men det kretiske lændeskørt er ganske anderledes i sin virkning end det ægyptiske. På det kretiske lændeskørt er nederste hjørne foran tyngt ned, sommetider med et net af perler (36). Selve skørtet sidder højere oppe om livet end det ægyptiske og fastholdes der af et bredt bælte — muligvis af læder — foroven og forneden forsynet med en pølseformet vulst. Bæltet virker som et korset, der giver hvesetalje og får hofterne til at virke rundere og mere svulmende (32, 36). Den samme korsetfigur fremkommer, selvom skørtet kun består af et sammenhængende for- og bagklæde, et såkaldt »halvskørt«, der blotter hofterne (35).

Halvskørtet er ikke alene mandsdragt. Det er også et tilbehør til den dragt, som bæres af den kretiske gudinde med slangerne i de oprakte arme (37). Hun menes at være af babylonisk oprindelse. Muligvis genfinder man motivet i Biblens fortælling om Eva og slangen.

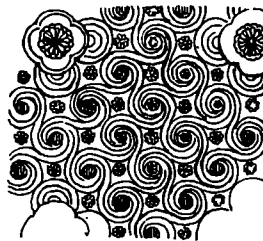
Den kretiske kvindedragt kendes både fra votivfigurer (37) og fra fresker. Dragten er todelt. Den består af et klokkeformet, etagedelt skørt og en lille trøje. Skørtet er mønstret i stærke farver fordelt som afvekslende firkanter og striber på eta-

gerne. Såvidt man kan se på gengivelserne, er etagerne enten volanter, altså en slags flåser, eller fremkommet ved, at flere skørter af aftagende længde er båret oven på hinanden. Skørtets vidde forøger hoftebredden, medens midjen snøres ind af det samme stramme, brede vulstbælte, som bæres af mændene. Det virker højest overraskende, at kvinderne til denne lange, klokkeformede nederdel, der ganske skjuler underkrop og ben, har brystet utildækket. Overkroppens trøje består kun af ryg og ærmer. Brystet vises i al sin yppige nøgenhed.

Både mænd og kvinder bærer håret i løse lokker. Over panden snor håret sig gentagende Kretas mest karakteristiske ornament, den smidige, levende spiral.

Mykenaitidens beboere af det græske fastland har muligvis været et andet folkeslag end beboerne på Kreta, men kvinderne bar kretisk dragt (34). Her er et tilfælde blandt de mange, hvor tyndningen af en dragt har beredt vanskeligheder. På freskerne gengives den vide, etagedelte nederdel med konkave linier forneden. Det har været årsag til, at man sommetider ser den beskrevet som buksenederdel, hvor hvert bukseben skulle bestå af etager. Dette er fejlagtigt. Tværtimod er de konkave linier et forsøg fra kunstnerens side på så omhyggeligt som muligt at gengive skørtets bølgende vidde, samtidig med at han redegør for de mange lag stof, som nederdelen består af, og disse to bestræbelser resulterer i de konkave linier.

Mandsdragten på det græske fastland har ikke været det ø-kretiske lændeskørt, men derimod en kort *chiton*, der hænger på skuldrene (33). Dette klædningsstykke bliver senere en vigtig del af den græske dragt.



Kretisk spiralmønster.

Norden

Ca. 1500—1200 f. Kr.

De danske bronzealderdragter

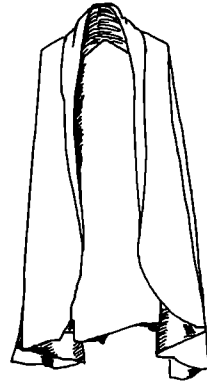
Fra Ægypten og Kreta kender man kun dragten, som den gengives på malerkunstens vægbilleder eller på billedhuggerkunstens relieffer og statuer. Men samtidig med at den kretisk-mykeniske kultur stod i fuld blomstring i det ægæiske område, begyndte omkring 1500 f. Kr. den nordiske bronzealder, og det mærkelige er, at her i Danmark er originale dragter fra denne periode blevet bevaret lige til vore dage. Samtidige billedmæssige gengivelser mangler, hvorfor vi i denne bog ikke viser dragterne båret af figurer.

Det var i ældre bronzealder skik i Danmark at bisætte ligene af samfundets overklasse i egekister, dannet af en flækket, udhulet egebul, hvis to halvdele, når de blev lagt oven på hinanden, sluttede ganske tæt sammen. Over egekisten opkastedes en jordhøj. Egetræets syre og det dækkende jordlag i forening har bevaret såvel kisten som de klædningsstykker, liget var iført ved gravlæggelsen. Vi kan på Nationalmuseet i København se disse originale dragter, der har været båret for mere end 3000 år siden. Man kan undersøge vævningen, opmåle klædningsstykkerne og af deres placering i kisten nogenlunde regne ud, hvorledes de må have været båret.

Egekistefundene har givet os syv hele dragter. Heraf er de fire mandsdragter (fra gravene ved Borum Æshøj, Trindhøj, Muldbjerg), de tre kvindedragter (fra gravene ved Borum Æshøj, Egtved og Skrydstrup).

Mandsdragten består af hue, sko, kappe og underklædning. Stoffet til dragten er vævet af fåruld i toskaftvævning. Huen er enten en kalot eller en høj hue bestående af puld og sidestykke. Kappen er enten oval eller nyreformet, og har mod halsen været ombøjet til en sjalskrave. Skoene er af læder og har rimeligvis haft fodlapper indeni. Underklædningen består ligesom kappen af et usyet stykke tøj, enten i form af lændeskørt, som det kendes fra de to mandsdragter fra Borum Æshøj, eller større, så det har nået op over brystet. I sidste tilfælde er de to øverste hjørner forlænget i snipper, der i forening med læderremme danner skulderstropper. Denne »kofte« kendes fra mands-

dragterne fra Trindhøj og Muldbjerg, og hertil hører den større, nyreformede kappe. Både kappen og en rund hue fra Trindhøj var dækket af et floslag af korte trådender, der muligvis har skullet efterlinge et dyreskins hårlag.



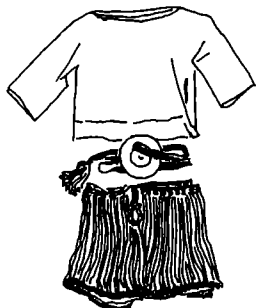
Mandsdragt fra Muldbjerg.

De tre kvindedragter er alle todelte, d. v. s. består af et klædningsstykke, der hviler på skuldrene, og et andet, der hviler på hofterne. Det øverste klædningsstykke er ens i alle tre tilfælde. En kort, lukket bluse med en vandret spalte som halsudskæring og halvlange ærmer. Den er dannet af et firkantet stykke stof, der i ryggen er samlet med en t-formet søm, der fortsætter i ærmets søm på undersiden af armen.

Til to af kvindedragterne (Borum Æshøj og Skrydstrup) hører et skødesløst sammensyet, skørtelignende draperi. Hvorledes det har været svøbt omkring kvinden fra Borum Æshøj, ved man ikke, da udgravningen blev foretaget af usagkyndige. Skrydstrupkvinden derimod havde det samlet omkring underkrop og ben i store folder som et skørt. På grund af dette klædningsstykkets store længde og vidde samt den tilfældige måde, længdesømmen er syet på, mener man ikke, at det har været båret af den levende kvinde som et skørt, men at det kun har været et ligsvøb. Dette udelukker dog ikke, at der til blusen kan have hørt et langt, vævet skørt.

Den tredje kvindedragt (Egtved) har derimod

givet os et virkeligt skørt. Men et meget mærkeligt skørt. Det er kort, det har hvilet på hofterne og næppe nået til knæene. Det er ikke sammenstyret, men viklet to gange omkring kroppen. Det er ikke vævet som de andre klædningsstykker,



Kvindedragt frn Egtved.

men er dannet af snore i form af en bred frynse sammenholdt foroven af en vævet kant, fornedet af en indflettet snor. Når det vikles omkring kroppen, danner denne tykke frynse af snore et dækkende klædningsstykke fra hofte til knæ. Blusen har hængt på skuldrene. Et vævet bælte med rund bælteplade af bronze har, hvis man skal dømme efter placeringen i kisten, været bundet omkring den nøgne midje. Også til kvindedragterne hører lædersko og fodlapper.

At snoreskørtet virkelig har været et skørt og været i brug også i yngre Bronzealder, ses af nogle små bronzefigurer fra denne periode. De viser snoreskørt som eneste klædningsstykke.

Kvindedragten i Nordens Bronzealder har som nævnt været todelt. Det ene klædningsstykke,

blusen, har været båret af skuldrene, skørtet af hofterne.

Blandt Oldtidens kvindedragter, som man har kendskab til, er den kretiske kvindedragt med sin deling i trøje og volantskørt den eneste, der viser lighed med den nordiske dragt.

Danmark ligger langt fra Middelhavet. I Oldtiden har afstanden været uhyre. Det skulle synes dristigt at regne todelingen i den nordiske og todelingen i den kretiske kvindedragt for mere end en tilfældig lighed. Men kulturelementer som formen på brugsgenstande og formen på dragter kan vandre langt, når der blot er tid nok. En klapstol fundet i Guldhøjgraven finder sin mage i Ægypten. Et sjal fra Trindhøjgraven ender som det eneste af de vævede genstande i frynser, der er karakteristiske for Oldtidens folk i Mesopotamien. Kretas mest karakteristiske ornament, spiralen, genfindes i vor egen Bronzealders ornamentik, bl. a. på de



Nordisk spiralmonster.



Figur med snoreskørt.

runde bælteplader. Selve metallet, bronzen, er kommet til os udefra. Nordens gyldne rav fandt vej til Middelhavets kyster. Er det så helt usandsynligt at forestille sig, at moden med den todelte kvindedragt til gengæld har kunnet vandre nordpå?

Grækenland

Ca. 700—150 f. Kr.

(Fig. 38—73)

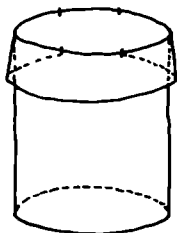
Grækerne indvandrede i flere bølger og deres ankomst gjorde ende på den kretisk-mykeniske kultur. Først ødelagdes Kretas paladser med de åbne vandrehaller, så lidet forberedt på en invasion, så sikkert beliggende, skærmet af havet, som øen syntes at være. Senere faldt borgene på det græske fastland trods deres enorme murværk. Kun i de homeriske digte levede mindet om den

strålende kretisk-mykeniske kultur videre. I løbet af 1200—1000 f. Kr. havde de græske stammer taget deres fremtidige hjem i besiddelse. De menes at være ankommet i rækkefølgen jonere, achæer og dorer. De sidste var den kraftigste stamme og fordrev de tidligere ankomne jonere over havet til Lilleasiens vestkyst, som således under navnet Jonien blev en del af oldtidens Grækenland.

Grækenlands første historiske periode, den arkaiske, (af *archaios* = gammel) strækker sig fra ca. 700 til ca. 475 d. v. s. til tiden efter perserkrigene. Oplysninger om dragten gives os dog først efter ca. 600. Det sker på de »sortfigurerede« vaser, hvor menneskefigurerne står mørke mod lerets lyse, rødbrune bund. Disse stive og lidt spidse figurer viser den tidligste græske dragt i dens forskellige former.

Mandsdragten kan være både en kort *chiton*, d. v. s. et kjortelformet stramt klædningsstykke (40), og en lang, glat *festchiton*, ofte af mønstret stof (38, 41). Disse klædningsstykker, hvoraf det førstnævnte allerede kendes fra den kretisk-mykeniske periode, (sml. 33) er karakteristiske for de græske stammer, der bebor selve Grækenland. Men på samme tid bruges en lang plisseret linned-*chiton* i Jonien på Lilleasiens kyst og bringes herfra over til selve Grækenland (43, 46).

Til mandsdragten hører kappe. Den bæres enten alene som eneste klædningsstykke eller ovenpå en *chiton*. I denne periode bruges både en mindre kappe dobbelt sammenlagt over skuldrene (38, 39, 41) og den kappe, der bliver bibeholdt ned igennem tiden, den store, frit slyngede *himation* (43, 45, sml. 48, 52, 53).



Lukket peplos.

Den arkaiske kvindedragt, som den findes gengivet på de sortfigurerede vaser, er et langt, kjortelformet draperi af uld, en *peplos* med højt siddende bælte. *Peplos* er på de sortfigurerede vasers figurer af form som et cylinderformet skørt af noget større længde, end et menneske er højt. Cylinderen er dannet af et firkantet stykke uldstof samlet med een længdesøm. Øverste parti af skørtet bøjes ned uden på det øvrige. Skørtet har nu skulderhøjde, og med to nåle samles skørtets for- og bagside med bagsiden øverst. Nålene heftes altså igennem fire lag stof, hvilket hindrer dem i at rive hul i det bløde uld. Ved disse heftninger dannes for-

oven i cylinderen tre åbninger. Igennem den midterste stikkes hovedet, igennem de andre armene, og klædningsstykket sidder på plads. Stoffet ligger dobbelt på brystet takket være det nedadbøjede øverste parti. Dette »overslag«, *apoptygma*, er karakteristisk for *peplos* (42, 44).

I løbet af senarkaisk tid, ca. 550—480, bliver indflydelsen fra Jonien på Lilleasiens vestkyst stærkere. Vi henter nu forlæg til dragtbillederne fra de »rødfigurerede« vaser, der ca. 530 f. Kr. afløser de sortfigurerede, og hvis skikkelser står lyse mod vasernes sorte bund. Det lette plisserede linned fortrænger brugen af uldne stoffer. Således omtaler Herodot, at kvindedragten i denne periode skifter fra den gammeldags *peplos* af uld til den joniske *chiton* af linned. Denne *chiton* er ligesom *peplos* et kjortelformet draperi, et cylinderformet skørt heftet på skuldrene, men der er dog visse forskelligheder. Da stoffet er plisseret har *chiton* en langt større vidde. *Chiton* er ikke syet af een bredde stof men af to. Der findes altså længdesøm i hver side. *Chiton* er lige så lang som *peplos*, men den overflødig længde skaffes ikke bort ved at bøje det cylinderformede skørt om foroven til et overslag. Den overflødig længde løftes i stedet op over bæltet til et bluseformet parti, *kolpos* (49, 57), lige så karakteristisk for *chiton* som overslaget for *peplos*. Foroven er *chiton* ligesom *peplos* heftet sammen med nåle, men ikke så sparsomt som *peplos*. Da *chiton*, ved sin plissering, har stor vidde, er der plads til en hel række nåle eller knapper på hver side af den åbning, der danner halsudskæringen. Når *chiton* tages på, ligger denne



Chiton med »skinærmer«.

række heftninger ned over skulder og overarm. Stoffets rigdom giver indtryk af, at dragten har ærmer (49, 50, 58). Disse »skinærmer« frembragt ved en række heftninger langs øverste kant af det cylinderformede skørt er sammen med det poseformede parti *kolpos*, der bæres af bæltet, de

karakteristiske træk ved *chiton*. Den senarkaiske, plisserede linned*chiton* er en meget rig dragt i modsætning til den strenge, gammeldags, snævre *peplos*. Ikke forbavsende, at Solon ved love forsøger at dæmme op for denne senarkaiske luksus i dragten.

Over *chiton* bæres kappe, enten den store *himation*, mage til mandens (50, 57) eller en lille skråkappe. Denne er et smalt sjal lagt i læg over et bånd, der fra højre skulder går skråt over brystet, ned under venstre armhule og skråt over ryggen og igen op på højre skulder. Herfra hænger sjalens løse ender ned som svalehaler (58).

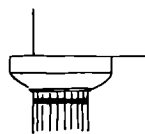
Som det er fremgået af foranstående gennemgang af formen såvel på *peplos* som på *chiton*, er de skønne, tilsyneladende indviklede græske dragter dannet af utilskårne stofstykker, der er svøbt og heftet om kroppen. Den eneste syning, der anvendtes, var sammensyning af vævekanten. De store ærmer i den senarkaiske kvind*chiton* skyldtes, som ovenfor omtalt, ligeledes heftninger. Ærmer, der slutter stramt, er et fremmedelement i græsk dragt (55).

I den klassiske periode, der omfatter tiden 480—325 f. Kr., er mandsdragten en kort eller en kort opbundet *chiton* (66,68). Bestemte erhverv og funktioner i samfundet har dog den lange, plisserede linned*chiton* (69) som særligt kendetegn, f. eks. vognstyrere ved vædekørsel, musikere og skuespillere. Mandens kappe er stadig den store, frit slyngede *himation* (69), men desuden bruges også heftede kapper som den thessaliske *chlamys* heftet på højre skulder, så højre arm er fri. Den kan bæres alene (71), eller over kort *chiton* (65). Som rytterkappe findes en firkantet, stiv, mønstret kappe muligvis af filt (60).

I begyndelsen af den klassiske periode efter perserkrigene sker der en forandring med kvindernes påklædning. Den gammeldags *peplos* af uld, som i senarkaisk periode var gået af brug, kommer atter til hæder og værdighed. Den benævnes nu »dorisk« i modsætning til den »joniske« linned*chiton*, der i noget mindre stofrig udgave stadig bibeholdes (64). Den doriske *peplos* fra Grækenlands klassiske periode er, skønt den gælder for en tilbagevenden til gamle tiders mere simple dragt, alligevel af en anden karakter end den arkaiske (sml. 62 med 44). Den klassiske *peplos* er folderig, hvor den arkaiske var snæver. Dens stof er umønstret, kun med indvævet bort langs

kanten. Den arkaiske var mønstret. Den klassiske er ikke sammensyet som en cylinder, men står åben i højre side (62, 63, 70). Den kan bæres løstflagrende uden bælte (70), en form, der forskaffede spartanerinderne navnet »de hoftevisende« (63). Har den bælte, sidder det længere nede end på den arkaiske, og da overslaget samtidig er større, bindes bælten uden på dette (62).

Både den klassiske, doriske *peplos* og den samtidig brugte *chiton* viser tydeligt den søjlelignende virkning, der var typisk for den græske kvindedragt. Alle kvindeskikkelsens bølgede linjer skjultes i den folderige dragt. Bælten holdt som oftest dragten sammen, men dermed var dets betydning forbi. Det understregede ingen smækker taille. Dragten gjorde skikkelsen til en helhed og akkompagnerede ved foldernes stadige skiften enhver vægtforskydning og enhver bevægelse.



Dorisk søjle.



Jonisk søjle.

Iøvrigt kan disse to nævnte dragttypen tjene til at vise tilsvarende forskelligheder mellem dorisk og jonisk stil. Den kraftigt kannelerede doriske søjle hviler uden fodstykke tungt på postamentet kronet af sin kapitæl, der er sammensat af et cirkulært, pudeformet led og et kubisk led. På samme måde gør den klassiske, doriske *peplos* kvindeskikkelsen tung, medens det lange overslag virker som en rolig flade over uldstoffets tunge folder. Anderledes er den ioniske formforførmelse. Let og slank, fint kanneleret, rejser den joniske søjle sig båret af sit fodstykke og bærende sin komplicerede, svungne volutkapitæl. Den joniske linned*chiton*s plisseer virker spinklere end den doriske *peplos* kraftige folder. De store skinærmer i den joniske kvind*chiton* breder skikkelsen ud foroven, svarende til søjlens svungne kapitæl.

I tidens løb udviskes forskellen mellem den doriske *peplos* og den joniske *chiton*. Skinærmerne forsvinder fra *chiton*, og til gengæld overtages det overslag, der var så karakteristisk for *peplos*. Stoffet i *peplos* væves finere, så de to klædningsstykker bliver vanskelige at skelne fra hinanden.

Samtidig rykker bæltet opefter, så kvindeskikkelsen får den tidlige arkaiske slankhed. (72, 73).

Med Alexander den Stores tog til Indien lededes den periode, der kaldes den hellenistiske tid. Grækenland kommer i forbindelse med Orienten. Bomuld og silke indføres og blandes med hør til crêpe-agtige halvklare »koiske« stoffer, der har fået deres navn efter øen Kos. Samtidig begynder man efter orientalsk skik at smykke dragterne med metalbroderi.

Oldtidens græske dragt anvendte alle den usyede dragts virkemidler. De græske dragter fremhævede den menneskelige skikkelse i få klare mål, højde og bredde, medens alle detaljer forsvandt. Den understregede ved sine folders forløb hver bevægelse, og navnlig forklarede dragten ganske nøje forskellen på bevægelse og ro. Den var behersket af samme overskuelige klarhed og samme monumentalitet, som prægede den græske kunst og arkitektur.

Italien

Etruskere

Ca. 1000—300 f. Kr.

(Fig. 74—87)

I den del af Italien, som nu hedder Toscana, boede i Oldtiden etruskerne. De var indvandrede til det metalrige Etruria omkring år 1000 f. Kr., rimeligvis fra egnene omkring Dardanellerne. Ca. 550 f. Kr. strakte etruskernes rige sig fra Alperne i nord til Lucanien i syd, hvor de som naboer havde de græske kolonier i Syditalien. I 4. århundrede f. Kr. erobrede gallerne Norditalien, medens Rom fra Syd udvidede sit magtområde. Etruskerne var dog kulturelt førende i Mellemitalien lige til ca. 300 f. Kr.



Etruskisk dans og fløjtespil.

Etruskerne har efterladt sig en farverig og højt dramatisk billedkunst i form af fresker, der som vægbilleder smykker deres underjordiske gravkammer ved Corneto, Chiusi, Orvieto, Vulci og Veji. Gravenes opførelse strækker sig over flere århundreder, fra ca. 700—300 f. Kr., og freskerne fremstiller den ganske mærkelige blanding af gæstebud, rå kampeje, fløjtespil og springdans, hvormed man omgav den etruskiske ligbegæn-

gelse. På disse gravmaleriers figurer er der rig lejlighed til at studere den etruskiske dragt.

Mandsdragten består enten af en lang *chiton* (76, 77), der viser lighed med den græske fest-*chiton*, eller af en kort *chiton*, der nærmest har form som en vams (78). Vigtigere end *chiton* er dog kappen. Den kan bæres usymmetrisk, under højre arm og op over venstre skulder (77). Den kan bæres oven på *chiton* eller udgøre det eneste klædningsstykke. Kappen kan anlægges på forskellig måde. Den kan svøbes omkring underkroppen som et langt skørt (81), eller lægges over begge arme nærmest som et langsjal (82, 86). Den er beslægtet med den græske, frit draperede *himation*, og den bliver ved sin efterhånden traditionsbundne draperingsform (87) forløber for den romerske *toga*.

Den ældste kvindedragt er af tæt stof (74, 75), men afløses af en løsthængende, bælteløs *chiton* af gennemsigtig, prikket stof (79, 85). Til kvindedragten hører en kappe. Den er stor og firkantet og bæres, så den hviler symmetrisk på begge skuldre (85). Ofte er foret af afvigende farve (79).

Et karakteristisk træk ved den etruskiske dragt er fodtøjet. Mange af gravmaleriernes figurer, både mænd og kvinder, bærer lukkede sko med høj bagkappe og spids, opadbojet tåspids (74, 79). Disse snabelsko kendes fra hettiterne i Lilleasien og genopstår i den europæiske Middelalders gotiske dragt. Til overdrivelse af fodens længde svarer som regel højt hovedtøj. Det findes hos etruskerne i form af en bikubeformet hue (79), der bæres med eller uden slør. Denne hue overgår

senere i den romerske præst- og præstindedragt. I stedet for hue ses kvindernes hår ofte smykket med perlediadem, medens mændene bærer vulstkrans (81, 83).

På de yngre gravmalerier afløser scener fra den

græske mytologi de fornævnte fremstillinger af begravelsesdansen og kampeje. I dragterne forsvinder de mønstrede stoffer og den høje bikubeformede hue, medens snabelskoene afløses af sandaler (83).

Rom

Ca. 700 f. Kr.—476 e. Kr.

(Fig. 88—99)

Roms grundlæggelse menes at have fundet sted ca. 700 f. Kr. Omkring år 300 f. Kr. havde romerne fået magten i Italien. 146 f. Kr. blev Grækenland erobret og noget senere store dele af Lilleasien. Omkring midten af det sidste århundrede f. Kr. indlemmedes Syrien, Gallien og Ægypten. Det senromerske verdensherredømme skabtes således i de sidste århundreder før vor tidsregnings begyndelse. 27 f. Kr. blev Octavian udråbt til kejser under navnet Augustus og hermed afløste kejserdømmet den hidtil gældende republikanske regeringsform.



Romersk kvindedragt.

Den romerske kunst og kultur er en videreførelse af den græske. Grundlaget for den romerske dragt er ligeledes græsk. Den græske *chiton* og *peplos*, disse kjortellignende draperier, genfindes i den romerske kvindedragt som *tunika* (89, 91, 97). Det er den egentlige hjemmedragt. Men over denne tunika bæres så overdragten en *stola* (90), og herover yderligere kappen *palla* (98). Kappen kan lægges over hovedet eller dette kan dækkes med et hovedslør (90). Medens den græske kvindedragt aldrig bestod af mere end to klædningsstykker, er den romerske kvindedragt

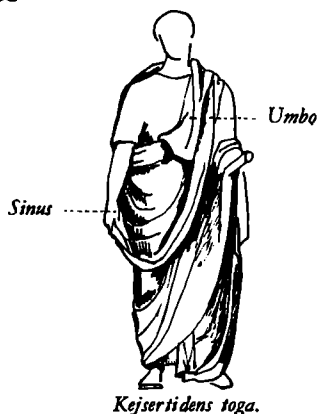
således blevet mere kompliceret og består af flere. Ligesom i den sengræske dragt bindes det romerske kvindebælte under brystet, så skikkelsen bliver slank og langbenet. Stoffet til dragterne er fintvævet uld eller en blanding af uld og silke. Dette sidste stof bragtes til Rom tværs igennem Asien fra *Sererne*, silkefolket. Trods de uhyre afstande gik romerinden således klædt i kinesisk silke vævet af, hvad man i Rom, ifølge Plinius, mente var et fint spind, som de hemmelighedsfulde, fjerne *serer* fandt siddende på træernes blade, og hvoraf de lavede tråd, som derefter blev vævet til stof. Silkeormens hemmelighed var det forbeholdt en senere periode at stifte bekendtskab med. Det færdigvævede silkestof var Oldtidens bedste handelsvare. Det var holdbart, uden stor vægt og uhyre efterspurgt i Rom. Det var så efterspurgt, at det kunne betale sig at transportere det ad »silkevejen«, som den kaldtes, karavanevejen tværs igennem Asien. Over svimlende bjærgpas, langs dybe afgrunde, gennem vejløse, centralasiatiske ørknar kom karavanerne dragende med deres dyre last, fra de yderste udløbere af den kinesiske mur til ørkenbyen Lopnor, hvis eksistens som handelsknudepunkt ved grænsen til den frygtelige ørken betingedes af Tarimflodens daværende løb. Herfra gik vejen videre gennem det nuværende Turan. Silkevejens navn viser, hvilken handelsvare, der var årsag til dens eksistens.

Under sin lette *tunika* bar romerinden et tørklæde eller et bånd til at give brystet form. På fødderne sandaler. Håret har været opsat i kunstfærdige frisurer. Foruden statuer og relieffer findes gengivelser af den romerske kvindedragt på vægmalerier i de udgravede villæer i Pompeji, der var rige romeres sommeropholdssted, indtil byen blev ødelagt ved Vesuvus udbrud i året 79.

Mandsdragtens *tunika* er en ærmeløs kjortel. Den bruges som hjemmedragt, har bælte om hof-

terne og løftes bluseagtigt op over bæltet til passende længde. Kun arbejdere og slaver viste sig i *tunika* alene. Den romerske borger bar over *tunikaen* sin kappe — den romerske *toga*, mesterværket blandt Oldtidens draperede klædningsstykker. Aldrig hverken før eller senere er så rigt, så monumentalt, så kompliceret et klædningsstykke skabt af et plant stykke tøj uden tilskæring eller heftninger med nåle eller spænder. Materialet til *togaen* var uld, hovedsagelig hvidt. Med purpurfarvet bort langs kanten blev den båret af senatorer og riddere.

Det, der karakteriserer *togaens* draperingsform, ses allerede på den ældste *toga*, som den bæres af »Taleren«, en etruskisk figur fra ca. 300 f. Kr. fundet i Trasimenersøen (92). Kappen er halvcirkelformet. Derved adskiller den sig fra de græske kapper, der altid var firkantede. Langs den lige side er der, før kappen tages på, arrangeret en række parallelle folder. Kappen er derefter anbragt på *venstre* skulder med foldebundtet helt inde ved halsen og resten af stoffets bredde liggende glat nedover *venstre* arm. Foran hænger spidsen af kappen ned til knæene. Bagpå føres den tværs over ryggen, ind *under højre* arm, tværs over brystet og endnu en gang over *venstre* skulder, hvorfra sidste ende af kappen hænger løst ned ad ryggen. Idet draperiet for anden gang passerer *venstre* skulder, kommer endnu et bundt folder til at ligge ved siden af det første.



Kejsertidens toga.

Foldebundtet er det motiv, der udvikles yderligere, eftersom *togaen* tager til i størrelse. Dette sker i kejsertiden, hvor den udvikler sig til det store, pragtfulde gevandt, hvis folder ligger i skråcirkelslag omkring skikkelsen og dækker den helt.

Kejsertidens store *toga* er ikke mere draperet af et halvcirkelformet stykke tøj. Den er ellipseformet, 4—5 meter på den lange led og ca. 3 meter på den korte. Stoffet er fintvævet uld. Før den tages på, foldes kappen sammen efter længde-



Toga set bagfra.

aksen, så den bliver af samme form som talerens *toga*, altså halvcirkelformet.

Den store *toga* draperes på ganske samme måde som talerens. Det øverste lag stof, der ligger på højre hofte kaldes *sinus* og kan løftes til vejrs op over hovedet (94). Den snip af kappen, der indvendig hænger ned fra *venstre* skulder, er i kejsertidens *toga* så lang, at den, for ikke at slæbe, løftes noget til vejrs, så stoffet som en bylt eller »lomme«, *umbo*, kommer til at hænge uden på den øvrige *toga* i højde med *venstre* side af brystet.

Undtagelsesvis kan den store *toga* i stedet for at gå under højre arm lægges op over højre skulder, så begge skuldre er dækkede, og højre arm kommer til at hvile i foldebundtets brede parti (93).

Efterhånden kulminerer *togaen* i størrelse. Dens krav om størst mulig disciplin i bevægelser er steget til det højeste. Dens pompøse virkning er udnyttet fuldt ud. Da det simpelthen ikke er muligt at bære større stofmasser frit slynget om kroppen, begynder *togaen* at svinde ind, og samtidig fastgøres den; men hverken ved hjælp af nåle eller spænder. *Togaen* bliver aldrig i sin lange levetid en *heftet* kappe; fastgørelsen sker ved hjælp af *togaens* egne folder.

Som det blev forklaret under gennemgangen af den ældste *toga* (92), passerer to lag af kappen *venstre* skulder og to foldebundter lægges ved siden af hinanden. Det samme er tilfældet på den store ellipseformede, dobbelt sammenlagte *toga*. Fastgørelsen af den senere kejsertids *toga* sker på

den måde, at det foldebundt, der ligger nærmest mod bærerens hals, løftes til vejrs og trækkes ud over det andet foldebundt og ned over skulderen, hvor det kommer til at ligge som et bredt, dekorativt bånd af parallelle folder (95).

I sin største og rigeste form har den tidlige kejsertids *toga* fuldstændig dækket den *tunika*, der blev båret nedenunder som det inderste klædningsstykke. Eftersom *togaen* svinder i størrelse bliver *tunikaen* mere synlig og derfor af større betydning.

Oprindelig havde *tunika'en* været en ærmeløs kjortel, men så bred over skulderen, at overarmen delvis var dækket (92, 94). Den havde ved hjælp af et bælte, der sad nede om hofterne, været bundet så højt op, at den ikke kunne ses forned.

I den senere kejsertid bliver *tunikaer* med lange ærmer moderne som mandsdragt. Om denne dragtforandring, og hvorledes man betragtede den, skriver kirkefaderen Augustin i 5. århundrede: »At bære fodside ærmekjortler var hos de gamle romere en skændsel, men nu er det for folk af stand en skændsel ikke at have dem sådan.«

Det blev nu skik og brug at bære flere ærmekjortler oven på hinanden (95). De var af forskellig form. Der var både en ærmekjortel med lange stramme ærmer, og en ærmekjortel med brede, åbne ærmer. Udbredt har den sidstnævnte nærmest form som et T. I kejser Diokletians

maksimaltarif, en forordning, der fastsatte priserne for dragter, benævnes den »dalmatika«. Den kom østfra, var vid og besat med to lange, oprindelig purpurfarvede, senere røde striber, *clavi*. Den kom i brug i løbet af 2. århundrede e. Kr. og fik, som vi senere skal se, et langt liv.

Togaen selv ender i tidens løb som et bredt bånd, der rigt besat med ædelstene og stift af guldbroderi vikles om kroppen på nogenlunde samme måde, som *togaen* havde været svøbt. Vi finder dette bånd som en del af konsuldragten i 6. århundrede, og det bevares ligeledes i den byzantinske kejserdragt (121, 123, 124).

Togaen var dog ikke romernes eneste kappe. Også en anden stor kappe var i brug. Det er den frit slyngede *pallium* (96), i virkeligheden den firkantede græske *himation* (*sml.* 45), som under romersk navn navnlig blev den karakteristiske påklædning for filosofferne og andre, som hverken havde tid eller lyst til at anlægge og bære den komplicerede romerske *toga*.

Denne *pallium* bliver senere den kappe, som Kristus, apostlene og de mange helgener inden for den romerske og den græsk-katolske kirke fremstilles med. Den holder sig hele Middelalderen igennem på fremstillingerne af de hellige mænd. Også i protestantiske lande kendes den. Vi behøver ikke at gå så langt for at se denne kappe. Thorvaldsens Kristus bærer den.

Byzans

Ca. 300—1450

(Fig. 100—139)

Omkring år 300 gjorde Konstantin den Store byen Byzans, det senere Konstantinopel, nutidens Istanbul, til romerrikets anden hovedstad. Ar 395 deltes romerriket i et vestligt område med hovedstad i Rom og et østligt med hovedstad i Byzans. Det vestromerske rige fik kun en kort levetid. Goter og germaner havde lige siden Marcus Aurelius' dage angrebet og efterhånden erobret de nordlige provinser, og 476 afsatte den germanske hærfører Odoaker den sidste vestromerske kejser. Det østromerske rige, hvor kristendommen af Konstantin den Store var blevet gjort til den officielle religion, hævdede sig gennem de følgende århundreder, lige til det 1453 bukker under for tyrkerne.

I den byzantinske dragt skelnes tydeligt de bestanddele, hvoraf hele den byzantinske kultur består. Med Byzans' beliggenhed ved indsejlingen til Sortehavet er vi kommet Asien nær. I dragten videreføres ganske vist romerske traditioner, men under stærkt orientalsk indflydelse, og samtidig sker det i et område, hvor den græske dragttradition ikke helt er forsvundet.

Vi kan inden for den byzantinske dragt skelne mellem forskellige grupper. Der er den dragt, man møder ved fremstillingen af Kristus og de hellige personer overalt, hvor byzantinske mosaikker smykker kirkerne. Denne dragt kaldes her helgendragten. Der er biskoppers og præsters ceremonielle dragt, kirkedragten, og endelig er der de

verdslige dragter, som de blev båret ved det byzantinske hof.

Helgendragten består af *dalmatika* og kappe. *Dalmatikaen* er den korsformede ærmetunika, som i tredje århundrede indførtes i Rom fra den romerske provins Dalmatia, der omfattede det nuværende Dalmatien, Kroatien og dele af Bosnien og Herzegovina. Endnu den dag i dag er i disse egne af Jugoslavien i folkedragten kvindens vigtigste klædningsstykke en lang korsformet kjortel af ganske samme snit som den kirkelige *dalmatika*.

I den byzantinske helgendragt har *dalmatikaen* vandret halsudskæring og to længdestriber, *clavi* (100). Den er vid og folderig og bæres uden bælte. Kappen er den romerske *pallium*, oprindeligt den græske *himation*. I store folder slynges den frit og uden bestemt skema om kroppen. Den kan tilhulle hele skikkelsen (101, 128). Den kan hvile på venstre skulder (103, 105, 115, 127, 129). Den kan dække begge skuldre (104). Den kan dække skuldre og arme (116).

De hellige kvinders dragt er den gifte romerindes dragt suppleret med hovedslør (102, 118). Når helgeninden fremstilles i den verdslige byzantinske kvindedragt, bærer hun ligeledes hovedslør (114).

Helgendragten bevarer således den græsk-romerske dragt. Men vigtigere end at formen bevares, er at også hele karakteren af den bibeholdes: det frie foldekast, dragtens plastiske virkning og dens mulighed for at understrege enhver bevægelse. I denne gruppe af byzantinske dragter, lever den græske og den romerske stilfønemmelse videre.

Den anden gruppe omfatter kirkedragterne, som de bæres på fremstillingerne af biskopper og præster. Her findes *dalmatikaen* som kirkeligt klædningsstykke, og messehagelen (109), oprindeligt en romersk rejsekappe med hætte. På messehagelen svinder hættens ind til et broderet skjold på ryggen. Til kirkedragten hører også et langt vævet bånd af uld, *pallium* (109, 138, 139). Ved en sprogforskydning er navnet på den store romerske kappe gået over på dette bånd. Disse kirkedragter bevarer i begyndelsen det græsk-romerske foldepræg, men ikke for stedse. Efterhånden bliver de stive af udsmykning og omslutter skikkelsen som en kostbar æske, hvorfra kun arme og hoved stikker frem.

Den tredje gruppe inden for den byzantinske dragt er endelig de verdslige dragter båret af

mænd og kvinder ved det byzantinske hof og senere videreført inden for den russiske kulturkreds (123, 124).

Dragterne ses på mosaikkerne i Ravenna med fremstillingen af kejser Justinian og kejserinde Theodora med følge (106—113).

I disse dragter er det ikke traditionen fra Grækenland og Rom, der bevares. De beherskes derimod af den stærke orientalske indflydelse, der udgør en så væsentlig del af den byzantinske kultur.

Mandsdragten (107, 108) består af en langærmet, opbundet tunika og en stor heftet kappe. Et spænde holder kappen sammen på højre skulder. Det er karakteristisk for den byzantinske mandsdragt, at den tildækker mere af krop og lemmer end den græsk-romerske. I den byzantinske dragt får mandens dragt de lange ærmer, der aldrig siden er forsvundet, ligesom de lukkede sko afløser sandalerne. Kappen hænger ud over venstre arm og hånd og tildækker det meste af skikkelsen. Stoffet danner ganske vist folder, men de er ikke mere det vigtigste virkemiddel. Et stort, firkantet broderi, *tablion*, smykker kappen både for og bag.

Kejser Justinian bærer ædelstensmykket krone (108), men den er intet mod de juveller, der smykker hans gemalinde (111). Et bredt diadem rejser sig over hendes pænde, og på begge sider af hovedet hænger lodrette kæder af juveller. Omkring halsen hviler et bredt kraveformet smykke, som genkalder mindet om de runde, ægyptiske halskraver.

Kejserindens kjortel er lang. Den når helt ned til de perlebroderede sko og har et bredt, gyldent broderi forneden, der dog næsten skjules af den store, purpurfarvede kappe. Denne er ligesom kejserens heftet med et spænde på højre skulder, men har i stedet for det firkantede motiv, *tablion*, en figurlig frise broderet med guld langs kappens nederste kant.

Kejserindens hofdamer (112, 113) bærer kjortler af guldindvirket stof med indvævede eller broderede motiver. Om hals og skuldre sjaler med metalindvirkede stoffers på engang bløde og tunge fald.

I disse kvindedragter ses endnu tydeligere end i mandsdragten, at al Asiens rigdom af metalindvirkede stoffer, af perler og ædelstene har stået til den byzantinske dragts rådighed, og at man har forstået at anvende denne rigdom.

Dragternes stof har vævet silke. Først indført ligesom til Rom i form af færdigvævet stof eller færdigspundne tråde. Omkring år 550 lykkes det imidlertid to, efter sigende persiske, munke i deres hule vandringsstave at bringe silkesommerfuglens larve, silkeormen, til Byzans og dermed begynder silkeavlens i Europa.

Det er dog ikke silkestoffet som sådant, der præger den byzantinske dragt. Det er blandingen af silke og metaltråde. Ved anvendelsen af de

metalindvirkede stoffer, yderligere udsmykket med perler og ædelstene, får den byzantinske dragt en ganske anden karakter end den græsk-romerske. Den byzantinske dragt præges ikke af lysets leg i et vævet stofs folder. I den byzantinske dragt fanges og brydes lyset på samme måde, som det fanges og glimter i væggenes mosaikker. Dragten er tusind strålende detaljer mere end en helhed. I stedet for plastisk virkning er der over den byzantinske dragt en fascinerende prægt.

Romansk Middelalder

Ca. 800—1200

(Fig. 140—165)

Før godt hundrede år siden begyndte man at tænke historisk over tingene, og ligesom den romerske arkitekt Vitruvius, der levede på kejser Augustus' tid, havde inddelt den græske bygningsstil i den ioniske og den doriske, skabte man i begyndelsen af 1800-tallet en betegnelse for den ældre Middelalders stil. Man kaldte den »romansk«. Man ville dermed antyde, at den havde sin oprindelse fra den romerske stil, ligesom de romanske sprog har deres oprindelse fra latin.

Men navnet er misvisende. De germanske folk har mindst lige så stor andel i stilens udformning.

Populært kalder man stilen »rundbuestilen«, fordi den romerske halvcirkelbue går igen såvel i den ydre som i den indre arkitektur. Man kan sige, at buen er nøglen til stilen. De romanske bygninger er lavstammede med tykke mure og små vinduer. I billedkunsten har figurene en stiv holdning, og deres dragter fremstilles med snørklede konturer. Hele den romanske kunst har et vist primitivt præg.

Den romanske stil har sin blomstring fra noget før år 1000 og i de følgende to hundrede år. Om dragterne giver bl. a. de tålmodigt udførte bogmalerier, der smykker tidens håndskrifter, gode oplysninger.

Sammenligner man den romanske dragt med den byzantinske, er der en stor og afgørende forskel, der straks springer i øjnene. Det kan være morsomt at høre, hvorledes en samtidig beskriver de to dragttyper sat op imod hinanden.

Det er biskop Liutprand, der i året 968 foretager en gesandtskabsrejse til Konstantinopel og

ved sin hjemkomst skriver følgende: »Grækernes hersker bærer langt hår, slæbeklæder, vide ærmer og et kvindagtigt hovedtøj, er en løgner, en bedrager o. s. v. Derimod bærer frankernes konge smukt, kortskåret hår, en klædning, der er ganske forskellig fra kvindedragten, samt hue«.

Hermed er sagt, hvad det er, der adskiller den romanske dragt fra den byzantinske. Mandens og kvindens dragt er forskellig.

I mandens dragt er indført et nyt klædningsstykke: bukserne eller *brogene*.

Bukser var i Oldtiden ikke et klædningsstykke, der hørte med til kulturfolkernes dragt omkring Middelhavet. De omkringboende barbarfolk kendte dem derimod allerede længe før vor tidsregnings begyndelse. På Herodots tid ca. 400 f. Kr. blev bukser båret af medere og persere. Herodot fortæller, at en lyder advarede kong Krösos således: »Herre konge, du ruster dig til kamp med mænd, der bærer bukser af læder«. På græske vaser fremstilles amazonerne i denne asiatiske bukse-dragt (55). Cicero bruger betegnelsen *braccatæ nationes* som fælles betegnelse for barbarfolkene uden for romerrigets grænser.

Hos romerne dukkede bukserne først op som korte knæbukser. Romerne lærte dem at kende hos gallerne i Mellemeuropa. Hvor stærkt et indtryk dette fremmedartede klædningsstykke må have gjort, forstået man, når man tænker på, at landet blev betegnet derefter og kaldt *Gallia braccata*. I de nordlige og kølige egne anlagde de romerske soldater de korte knæbukser og efterhånden blev de kendt i Rom. Under Diokletian

284—305 dukkede i Rom de første skræddere op under betegnelse »buksemagere«.

Disse korte galliske knæbukser var dog ikke den eneste type bukser, der var også en anden: de lange orientalske bukser, som perserne bar, og



Germanere i lange bukser.

som var vandret nordpå til dacer, markomanner og skyther. Her lærte så germanerne dem at kende. På Trajansøjlen rejst 113 e. Kr. fremstilles germanerne med disse lange bukser.

Medens de korte, galliske knæbukser forsvinder ud af historien, bliver det de lange, af germanerne overtagne bukser, der bliver en del af Middelalderens romanske mandsdragt. Foruden bukser, *broge*, bestod den af en kjortel og kappe. Kjortelen nåede til knæene og havde lange ærmer (147, 148, 154). Den var et lukket klædningsstykke, vid og løsthængende og blev holdt sammen med et bælte. Kappen var heftet sammen på højre skulder (144, 145, 150, 151) ligesom den græske *chlamys*.

Det er denne dragt, som Karl den Stores samtidige, Einhard, beskriver således: »Han (Karl den Store) gik klædt som sine fædre. Inderst på kroppen bar han en linned skjorte. Også linnede underbukser gik han med. Derover havde han en kofte med silkebort, samt broge. Fremdeles havde han sine skinneben omviklet med bånd og sine fødder ombundet med sko. Endelig bar han en mørkeblå kappe«.

Der hører også en anden »kjortel« til den romanske mandsdragt, og det er ringbrynjen. På Bayeux-tapetet bæres den sammen med hjelm med næseskærm (152). På dette vægtæppe vises ringbrynjen foruden båret af krigerne også ophængt, så man kan se dens form. Det viser sig, at den

er korsformet som en *dalmatika*, men forneden midt for og bag slidset op, så den giver god bevægelsesfrihed. Disse opslidninger gøres der omhyggeligt rede for, også når figurerne er iført ringbrynjen. Resultatet har været, at ringbrynjen på Bayeux-tapetet ofte fejlagtigt er udlagt som et klædningsstykke, der afsluttes med korte bukser (152).

I den romanske periode spøger stadig den lange byzantinske kjortel og den store kappe. Under sit besøg i Rom bar Karl den Store denne lange dragt — omend modstræbende; han bar ellers altid kun kort dragt på frankisk vis. Men i 876 hører vi, at hans sønnesøn Karl den Skaldede efter at være vendt hjem fra Italien bar lang talar som festdragt, og omkring år 1000 fremstilles Otto III med den lange, byzantinske dragt som kroningsdragt (143).

Byzantinsk i sin karakter er også stadig den tidlige Middelalderens gengivelse af helgendragter. Det er den traditionelle dragt bestående af *dalmatika* og kappe, som de hellige personer bærer (141, 142, 155). Her sker der imidlertid efterhånden en forandring med dragten rent farvemæssigt. Den romanske periode er en farveglad tid. I modsætning til den byzantinske purpurfarvede dragt, der glimter af guld og ædle stene, er det rene, stærke farver som himmelblåt, bladgrønt og højrødt, der præger den romanske dragt.



Romanske dragttyper.

Dette farvevalg kommer efterhånden til at præge fremstillingerne af helgendragten i den romanske periode (146).

Den romanske kvindedragt består af to kjortler, kappe og hovedklæde. Den tildækning af hovedet,

som allerede indførtes i den romerske kvindedragt (sml. 90) bliver et led i den romanske. Kvindedragten suppleres i denne periode med endnu et klædningsstykke, særken. Medens de to kjortler er af uld, er særken af linned eller silke. Kappen heftes med et spænde på brystet (149). Den romanske periodes forkærlighed for klare, rene farver præger også kvindedragten. Trods sin lighed i form kommer den herved til at adskille sig fra den byzantinske.

Der er et klædningsstykke blandt de romanske dragter, der her fortjener særlig omtale, fordi det får betydning i den kommende periode, og det er hættekappen.

Allerede i Rom kendtes hættekappen som rejsekappe og som slavedragt. Den katolske kirke overtog den i form af messehagel (sml. 109). I den romanske periode ses den lukkede kappe med hætte foruden i kirkedragten (157) både som hyrdernes kappe (162, 163) og som kappe for pilgrimme (159). I slutningen af den romanske pe-

riode viser hættten på denne kappe som verdslig dragt en tilbøjelighed til at vokse, idet den bageste spids får en pungformet forlængelse (166).

Skal man sammenfatte helhedsindtrykket af dragten i den tidlige Middelalders romanske periode, som den var i brug mellem ca. 900 og 1200 i Vesterland, det vil sige Vest- og Nordeuropa, bliver det på følgende måde: den dragt, som bibelske personer fremstilles i, betegnet som helgendragten, er direkte overtaget fra den byzantinske dragt. I den verdslige dragt er der ved buksernes indførelse opstået en forskellighed i de to køns dragt, som med en afbrydelse i den tidlige gotiske periode holder sig lige op til nutiden. Både mandens og kvindens dragt er skabt inden for legemets naturlige størrelsesforhold. Intet er lagt til, hverken i højden eller i bredden. Dragten er en blanding af elementer, der kan føres tilbage til romersk dragt, blandet med indflydelse fra de folk, der i Oldtiden levede uden for det romerske riges grænser.

Gotisk Middelalder

Ca. 1200—1480

(Fig. 167—232)

I Renaissance, da begejstringen for den græske og romerske Oldtid var på sit højeste, skrev tidens førende kunstsribent, maleren Vasari (1511—1574), om den nærmest forudgående periodes arkitektur, at dens bygningsmåde var opfundet af goterne, som ødelagde de antike bygninger og fyldte Italien med en uhyrlighed, som Gud måtte bevare ethvert land for.

Vasaris spottende betegnelse »gotik« er blevet stående, selv efter at man er blevet klar over, at gotiken, som fødtes i Frankrig, intet havde at gøre med folkevandringstidens goter, og betegnelsen har i høj grad — ganske som senere barok — mistet sin nedsættende klang. Den gotiske periode af Middelalderen er blevet en tid, som man senere, navnlig i 1800-årene i England, har søgt tilbage til både i kunst og litteratur.

Nøglen til stilen er ligesom i den romanske periode buen. Men den gotiske bue er ikke halvcirkelformet, den er spids og rejser sig højere og højere for til sidst at knække sammen og blive til en flad æselrygbue.

Den spidse bue lærte korsfarerne at kende i den muhammedanske bygningskunst og bragte den med tilbage. Den tillader ganske andre konstruk-



Højgotisk vindue.

tioner end rundbuen. Ved hjælp af spidsbue og ribbehvælv kan rummene gøres overraskende høje og smalle. De vandrette linier synes at forsvinde, og det er, som om kun de lodrette fornemmes,

Samtidig ligger bygningens konstruktion ganske åben. Det er ikke alene tilfældet i de himmelstræbende katedraler, som de nyskabte byers borgere færdiggjorde gennem generationers indsats. I borgernes egne huse, bygget i bindingsværk, ses husets skelet som et mønster af sorttjærede bjælker på kryds og tværs i murene, således som mange middelalderhuse står den dag i dag.

Gotiken, der omkring år 1200 afløser den romanske periode, og i Nordeuropa varer til ca. 1500, er den stil, der ligger Oldtidens stilfornemmelse fjernest. I gotiken findes intet af den antike i sig selv hvilende harmoni. Gotiken er fantastisk og overspændt i sin himmelstræbende lethed. Den synes at lade hånt om materialets muligheder. Den synes at lege med selve tyngdeloven.

Figurerne på de vidunderligt udførte miniaturer, der smykker tidens »gyldne bøger«, de såkaldte »illuminerede« håndskrifter, viser ligesom i den foregående periode tidens dragter. På disse figurer ses det, at den gotiske dragt både for mænds og kvinders vedkommende betyder et afgørende brud med alle antikke traditioner.

Den romanske dragt var ligesom den byzantinske skabt inden for menneskeskikkelsens naturlige højdemål. Ud over isse og fodsål gik den ikke. Den gotiske dragt derimod vokser ud herover, samtidig med at den gør skikkelsen slank og ligesom i bygningskunsten understreger alle lodrette linier.

I den gotiske periode ser man, at den lange byzantinske kjortel, som kun undtagelsesvis havde været båret af kongelige personer (143, 153), indføres som almindelig mandsdragt. Det er korsfarerne, der lærer den at kende på vejen til det hellige land, hvortil de drog over Byzans. Ligesom spidsbuen bringer de den lange kjortel med tilbage, men som mandsdragt modtages den ikke med udelt begejstring. Da den når til Norge, håner kong Sverre sine birkebejnere, fordi de nu anlægger lange, kvindagtige slæbekjortler.

Da den lange kjortel først er indført, begynder den imidlertid at leve sit eget liv og udvikle sig til det vigtigste klædningsstykke. Hidtil havde kappen været den frie mands kendetegn, som man kun afførte sig som tegn på ærbødighed. Dette fremgår tydeligt af den kloge og verdensfarne faders råd til sønnen i »Kongespejlet«, et skrift fra ca. 1250. Der siger faderen: »Men uden kappe skal du træde frem for kongen« og nævner et

andet sted, at overhovedet allevegne, hvor høviske mænd træder frem for høvdingen, er de uden kappe, og at enhver, der ikke kender den skik, er en tølper.

Men i den tidlige gotiske periode mister kappen sin betydning. Kjortelen bliver ikke alene det vigtigste klædningsstykke, men den fordobles. Mandsdragten kommer til at bestå af to lange kjortler, hvoraf den yderste er ærmeløs (177, 179), Kappen søger dog at holde stillingen (179) og har en forbundsfælle i tidens dårlige opvarmningsforhold. Foret med skind beholder den sin store berettigelse både hjemme og på rejse (182, 189). Skindforet ses også i overkjortelen (184) og på korte skulderslag (194). Pelsværk var i Middelalderen et lige så nødvendigt som dekorativt element i dragten.

Overkjortelen kaldes *suroot*. Den kendes allerede fra krigerdragten, hvor den har været båret som våbenskjorte (167, 168, 175, 176).

Gotikens ideal, det slanke og langstrakte, imødekommers først ved indførelse af disse lange, løst-siddende kjortler — så fuldstændig ens for begge køn, at det kan være vanskeligt at afgøre, om man står over for en mands- eller kvindedragt (184, 185).



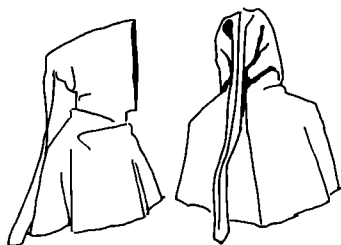
Snabelsko.

Til ungotikens lange kjortler hører snabelsko. De skulle senere udvikle sig yderligere, men allerede i denne periode er de vokset ud over fodens naturlige længde (182, 184, 188, 189, 191, 193). Denne begyndende overdrivelse er så helt i pagt med stilens forkærlighed for det langstrakte. Snabelskoene er tyndsålede og uden hæle. Hæle under fodtøjet er en langt senere opfindelse.

Ligesom de lange kjortler gør kappen overflødig — en udvikling som svarer til, at den romerske *toga* svandt ind og blev afløst af en tunika-dragt — således er der et andet klædningsstykke, der forsvinder som følge af den lange mandsdragt. Det er *brogene*. De har ligesom mistet deres berettigelse, nu da den lange mandskjortel hænger helt ned til fødderne og skjuler benene. *Brogene*

deler sig derfor i to dele. Den øverste del bliver til usynligt undertøj, som regel af linned. Nederste del bliver til *hoser* af klæde eller læder. Hoserne har form som lange strømper heftet fast til et bælte om livet.

Til mandens dragt i denne periode hører »strudhætten«. Den romanske hættekappe svinder i tidlig gotisk tid ind, så den bliver mere hætte end kappe. Kappen selv ender som skulderkrave på hættens, medens hættens bageste spids (sml. 166) vokser ud i et langt, fladt bånd, en *strud*.



Strudhætten.

Strudhætten er særlig karakteristisk for 1300-tallets mandsdragt. Den er Dantes og Petrarcas hovedbeklædning. På det danske Nationalmuseum findes en samling originale strudhætter, der tillige med kjortler fra samme periode er fundet ved udgravninger af de gamle nordboers kirkegård ved Herjolfsnæs på Grønlands sydspids.

Hattene selv bliver højere. Pulden får form som en sukkertop, og skyggen bliver opsmækket bagpå og står spidst frem over panden (191, 193, 194). En speciel, rund hat med lang, strittende spids blev det ifølge Laterankonciliet af 1215 påbudt jøderne at bære som særligt kendetegn (178, 189).

I den tidlige gotiske periode mister kvindeskappen (174) ligesom mandens kappe efterhånden sin betydning, selvom den også her bevares i rig skindforet udgave som et varmt klædningsstykke (183). Kvindedragten kommer ligesom mandens dragt til at bestå af en underkjortel, der har lange, stramme ærmer og en ærmeløs overkjortel, *surcot* (185).

Men desuden sker der en anden ting med kvindens dragt, lige så karakteristisk for den gotiske periode som snabelsko og strudhætte. Samtidig med, at mandens dragt bliver lang og ligesom indhenter kvindedragten, begynder denne at forlænges yderligere. Den løber ud over sin naturlige grænse og lægger sig henad jorden i sløb (174, 181, 200, 201).

Da begge kvindedragtens kjortler får denne overflødige længde, bliver den yderste løftet op, så den underste kommer til syne (185, 186, 196), og det bliver et naturligt led i kvindernes påklædning at vælge kjortlerne i farver, der står smukt til hinanden.

Både mænd og kvinder forøgede de lange dragters slankende virkning ved den mærkelige holdning, der var moderne i tidlig gotisk middelalder. Kroppen var ligesom S-bøjet. Hovedet hældede forover, overkroppen var lænet tilbage, og maven eller den ene hofte stukket frem (184, 185, 186, 196).

Både mænd og kvinder bærer håret i lange, løse lokker, ofte smykket med blomsterkranse (184, 185). Da mændene er skæggløse, giver det lange hår i forening med de lange kjortler dem ofte et meget ungdommeligt og lidt feminint præg.

Den unge kvinde kan foruden blomsterkrans også bære jomfrukrone (181), medens den gifte kvinde dækker håret med et hovedlin, enten løst-hængende eller fastbundet og suppleret med hage-lin til *gebende* (174).

I den tidlige gotiske periode er dragtens farver af stor vigtighed. Det har allerede været omtalt, at det var et udslag af en kvindes evne til at klæde sig smukt, når hun valgte sin under- eller overkjortel i farver, der harmonerede med hinanden. Nu skaber den unge gotik noget helt nyt og i vore øjne ganske besynderligt. Man går endnu videre end til at bære klædningsstykker af forskellig farve oven på hinanden. Man lader farverne dele dragten på langs, så hver halvdel af kroppen er klædt i sin farve. Det er Middelalderens mærkelige tvefarvede, det såkaldte *mi-parti*. Denne mode findes både i mandsdragten (193) og i kvindedragten (200) og holder sig gennem hele Middelalderen, ja endnu længere, og udarter til, at man ikke alene bærer kjortler, hvor hver halvdel har sin farve, men også hoser af to forskellige kulører (206, 208, 212, 215).

Nu opstår tillige den mode at bære sit våben broderet på dragten. Ridderen har det broderet på sin *surcot* (187, 197) og på hestens skaberak (199). Da der i Middelalderen opstår fødselsadel bliver kendskabet til de forskellige våbenmærker, *heraldiken*, af største vigtighed. Nu er det ikke alene på mandens dragt, våbenmærkerne findes. Kvinderne begynder at bære deres families våbenmærker på overkjortelen (200, 201).

Foruden sin forkærlighed for at forlænge alle lodrette linier, en tilbøjelighed, der i dragten viser sig som strudhætte, snabelsko og slæb, nærer Gotiken som sagt også en interesse for det konstruktive. I dragten viser dette sig som en afsløring af kroppens linier. Det begynder i kvindedragten. Overkjortelen er jo ærmeløs. Nu begynder man at forstørre ærmegabet og gør samtidig underkjortelen så stram, at den sidder i figur. Det er en meget raffineret måde at fremvise en kvindes skikkelse. Man sætter den på en måde i ramme ved disse ofte pelskantede ærmegab, der begynder ganske beskedent (200), men efterhånden gøres større og større, indtil der ikke er mere tilbage af overkjortelens øverste parti end en smal strimmel på for- og bagsiden. De store ærmegab kulminerer ca. 1370, men kan findes på billeder langt senere (sml. 285). At deres eksistens ikke er gået upåagtet hen, men at de tværtimod må have haft en ganske overvældende succes, tyder det navn på, som man gav dem: »Helvedes vinduer«, *fenêtres d'enfer*, som de manende kaldtes med hele Middelalderens asketiske syn på kvindelegemets fristelser.



Kvindedragt med »Helvedes vinduer«.

I mandsdragten ytrer denne gotikens interesse for det konstruktive sig, ved at de lange, løst-hængende kjortler omkring 1350 afløses af en kort, stram dragt, der viser alle kroppens linier. Det er som om det pladepanser, der samtidig afløser ringbrynjen, bliver omsat i vævet tøj. Manden ligesom springer ud af de lange dragters svøb i en dragt, der er stram som et trikot. Den består af en kort vams, og de lange hoser syet sammen i skridtet og forsynet med skamkapsel, *braguette* (221).

Den stramme vams kan ikke, som den romanske korte kjortel eller den ungotiske lange dragt, trækkes over hovedet. Den skæres igennem foran

og knapperne indføres. Det synes dog som mandsdragten omgående fortryder, at den er blevet så afslørende. Vamsen forlænges (212, 213), eller den korte dragt dækkes med en lang kåbe med slæbende ærmer, en *houppelande* (209, 214).



Mandsdragt med bjælder.

På denne kåbe og ligeledes på andre klædningsstykker viser sig i midten af 1400-tallet en ganske mærkelig form for dekoration, der ved siden af påsyede bjælder må være det dragtmæssige udslag af den overraskende udvikling, gotiken tager, og som skaber flammegotiken: man tunger alle klædningsstykkernes kanter ud til rækker af flagrende egeblade (206—209, 214, 215).

Sin sidste form får den gotiske dragt i fransk-burgundisk udgave. Flanderns byer Brügge og Gent var på 1300- og 1400-tallet knudepunkter for Mellemeuropas handel og industri. Det flanderske klæde var berømt overalt, og sammen med Paris blev det burgundiske hof toneangivende på modens område. Medens Renaissance forberedes i Italien udvikler den gotiske dragt sig her til en sidste og pragtfuld blomstring.

Den burgundiske dragt viser alle den gotiske drags elementer ført ud i deres yderste konsekvens. Alt hvad der efterhånden gennem den gotiske periode var fremkommet, synes her ligesom at indhente hinanden og forene sig i et sidste strålende opbud.

Vi finder her snabelskoene (223, 224, 228) og den stramme figurdragt. Dens ærmer er nu store og har udstopninger, *mahoîtres*, på skuldrene, så disse bliver høje, og taillen virker smal (223). Vi finder kvindedragtens slæb i sin største og rigeste form (225, 226). Samtidig med at slæbet er blevet så langt, har dragten åbnet sig foroven og er blevet spidst nedringet både for og bag, samlet

under brystet med et bredt bælte (225, 226, 230).

Den burgundiske dragt er rigt besat med pelsværk. Det kan være gråværk, der danner skulderslag til manden (229), eller hermelin, der kanter kvindens dragt. Her findes det langs halsudskæringen, ligger som de stramme ærmers brede manchetter ud over hænderne og danner en bred bræmme langs den yderste kjortels nederste søm (225).

Vi finder den lange mandskåbe, og hertil bæres nu store, flade hatte med brede, nedhængende stofstykker eller bånd, *sendelbinde* (231).

Endelig viser den burgundiske dragt gotikens overdrivelse af legemshøjden. Mændene bærer den høje burgundiske hue (224, 228) og på kvindernes hoveder rejser sig det besynderligste hovedtøj, som skabtes af den gotiske stil, den såkaldte *hennin*. Det er en kegleformet eller kræmmerhusformet genstand af metal, brokade eller fløjl. Den dukker op ca. 1375 og holder sig i brug til ca. 1480. Den viser lighed med den kegleformede

tantura af metal, som bæres af kvinderne i Syrien. Muligvis har korsfarerne set den i brug i Lilleasien og hjembragt dens idé, som de, hvad vi allerede har set, hjembragte og indførte så meget af det ny, korstogene bragte dem i forbindelse med.

Kvinderne barberede pande og tindinger, og håret var fuldstændig skjult under den spidse *hennin*. Fra dette stativ, hvis kegleform så morsomt svarer til den omvendte kegle, som dannes af kvindedragtens nederste parti, kan flagre et langt, gennemsigtigt slør (226) eller stativet kan bære et højt opsat stivet lin (225, 230). Denne *hennin* er det mest sublime udtryk for selve gotikens idé, det forlængede og forlængende, men er dog ikke den eneste form for opstående hovedtøj. Også selve håret kan sættes, så kvinden virker højere. En vulstfrisur kan rejse sig på hovedet, eller håret kan fra den barberede pande skræbes til vejs i to horn mere eller mindre tildækket af slør (217).

Renaissance

Den italienske mode

Ca. 1480—1510

(Fig. 233—276)

Medens den gotiske dragt når sin højeste blomstring, og dens idé drives ud i sin yderste konsekvens i den burgundiske dragt i Nord-europa, trænger syd for Alperne i Italien nye tanker frem, eller rettere sagt, der sker en genfødsel af noget gammelt. Renaissance begynder. Den gotiske stil havde aldrig fået virkelig fast fod i Italien. Den havde syd for Alperne altid forekommet fremmedartet og uklar, dens overspændthed så lidet i familie med klassisk mådehold. I Italien havde de antikke traditioner stadig været levende, og til dem vender man nu tilbage for at udvikle dem videre. I begyndelsen af 1400-tallet begynder en række florentinske kunstnere at studere Oldtidens kunst, navnlig den senere romerske kunst, og den stil, der efterhånden fremvokser, og som kendetegner Renaissance, bliver ikke nogen direkte kopiering men en selvstændig videreførelse af den romerske kunst og dens idealer.

Renaissancens stil lader gotikens lodrette ind-

deling afløses af en vandret. Den sætter runde buer i stedet for spidse, og vindues- og døråbninger bliver firkantede. Bygningerne, hvoraf paladset i stedet for katedralen nu bliver den mest karakteristiske, får en fast og klar silhouet, hvor symmetri og vandrette linier betones. Tårne og spir forsvinder, og Renaissancens kirkebygning kronet af en kuppel. Det er meget karakteristisk for hele tidens stilfornemmelse, hvad arkitekten Leon Battista Alberti omkring 1480 skriver om begrebet fuldkommenhed, at det er en fornøftmæssig, harmonisk samstemning mellem alle dele, således at intet kan føjes til og intet tages fra eller forandres, uden at det hele bliver ringere.

Firenze er den tidlige Renaissances by, hvor slægten Medici igennem generationer er den førende. Lorenzo il Magnifico, der dør 1492 er mæcen for kunstnere som Leonardo, Raphael og Perugino. Botticelli er hans hofmaler, og i den billedhuggerskole, han opretter, møder en dag en påfaldende begavet 14-års dreng. Hans navn er

Michelangelo. Men også i andre af Italiens byer som Venezia og Urbino blomstrer kunsten og på malernes billeder møder vi tidens dragter.

Ungrenaissancens dragt udvikler sig i Italien i løbet af 1400-tallet og kommer som en italiensk mode til at beherske den europæiske dragt indtil ca. 1510, hvor en tysk-schweizisk mode overtager førerskabet.

For at forstå, hvori forskellen mellem Ungrenaissancens dragt og den gotiske består, både hvad linier, farver og stoffer angår, kan det være lærerigt at betragte udviklingen af den italienske dragt gennem hele 1400-tallet. Det er altså meningen at gribe tilbage og følge, hvorledes den svage afglans af den sengotiske dragt, der har nået Italien, omdannes under Renaissancens nye strømninger.

Gotiken havde, som allerede nævnt, aldrig fået særlig fast fod i Italien. Den gotiske dragts karakteristiske træk findes også kun i afsvækket form i den italienske. Omkring 1450 finder vi i Italien både en kort, stram mandsdragt bestående af hoser og vams (245, 246) eller mandens skikkelse skjult i lange, fodsider kåber (252). Den korte vams er til at knappe (247), og hoserne er enten to lange, løse strømper af læder eller tøj, der løses fra bæltet og smøges ned, når de generer under arbejdet (241, 247), eller de er gjort videre foroven og sammensyet til bukser (248) med skamkapsel, *braguette* (275). Det er en ren sengotisk mandsdragt. Men skoene har fodens længde uden at overdrive den, og af den sengotiske skulderudstopning, *maboîtres*, er der kun en udvidelse af ærmet foroven at spore (245, 246, 253). Vi finder Sengotikens store, flade hatte med nedhængende bånd, *sendelbinde* (243), og vi finder den høje hat, der ligner en omvendt urtepotte (251, sml. 209). Men tilbøjeligheden synes mere at gå i retning af turbanformede hovedbeklædninger (233, 239).

I den samtidige kvindedragt finder vi ligeledes afdæmpede gotiske elementer. Kvindedragten er dobbelt og består af en over- og underkjortel. Dertil kappe eller kåbe med pyntærmer. Kvindedragten i Italien har slæb (249, 250), ligesom den samtidige burgundiske. Den har det højtiddende bælte (249, 250), men ikke den dybe V-formede nedringning. De udtungede rande på klædningsstykker kan findes (250), men de høje hovedtøjer, hvis fornemste opgave er at skjule håret foruden den stilfælsige at gøre skikkelsen højere, trænger

ikke syd for Alperne. I stedet dækkes hovedet med flade hovedtøjer, eller håret vises flettet i rosenkrans og lagt om hovedet omviklet med let stof. Den mærkelige gotiske mode med den barberede pande og de nøgne tindinger spores kun ganske svagt i den måde, hvorpå kvindehåret redes tilbage fra panden (249, 250).

Efter midten af 1400-tallet begynder de træk at vise sig, der røber renaissancens gennembrud. Mønstrede stoffer afløser de ensfarvede, silke, fløj og brokade afløser uld og klæde. Italiens silkevævere stiller pragtstoffer indvirket med guld og sølv (238, 259, 262) til kostumekunstens rådhed. Stofferne bliver af mere malerisk end plastisk virkning og præsenteres enten udbredt, så mønstrene rigtig kommer til deres ret, eller arrangeres i regelmæssige, parallelle folder.

Disse nedsyede folder bliver særlig karakteristiske for mandsdragten i Ungrenaissancens italienske mode. De ses på våbenskjorten, den ærme-løse *tappert* (233, 237), og på overvamsen, der skæres klokkeformet nedefter og derefter samles i kraftige folder (245).

Til disse nye stoffer træder nu endnu eet stof, hidtil omhyggeligt skjult, skjortens hvide linned. Den opfattelse, der indtil nu har været gældende, udtryktes allerede i 1250 af faderen i »Kongespejlet«, der gav sin søn det alvorlige råd altid at skære sin skjorte et godt stykke kortere end sin kjortel, fordi ingen høvisk mand pyntede sig med hamp og hør.

Men tiderne er blevet andre. I Ungrenaissancens mandsdragt begynder skjorten, som nåede til midt på lårene, havde split fornedden (247) og lange ærmer, men ingen flip, at komme til syne. Den viser sig langs underarmen, hvor ærmet kun er snøret sammen (248), den viser sig rundt om ærmegabet, da ærmet nu bliver en løs genstand, der med bånd bindes til bullen (270). Endelig viser den sig i halsen, idet mandens vams begynder at blive nedringet, så skjorten, hvis øverste kant er udsyet med silke- eller guldsøm, kommer til syne (264).

Samtidig med, at mandsdragten bliver nedringet, bliver den på een gang både kortere og bredere, idet ydervamsen forlænges, og den lange kåbe forkortes, således at begge klædningsstykkerne kommer til at gå til midt på lårene. Kåben får bred krave, der ligger ud over skulderen (264). Mandens skikkelse begynder i denne dragt at ligne en

firkantet blok båret af to ben (262, 263, 264). De helt lange kåber bibeholdes kun af ældre folk (260). Hattene får opmærksomt skygge (262) eller svinder ind til en lille kalot på det efterhånden skulderlange, enten løsthængende eller indadbukkede hår (263, 264, 268).

Da nu kåben har fået samme længde som ydervamsen, begynder den underste vams at svinde ind, idet den bliver til en trøje, hvortil de til bukser sammensyede hoser bindes (265).

Gotikens mærkelige mode med tvefarvedheden i dragten, det såkaldte *mi-parti*, oplever i den italienske mode en blomstring (261).

Ungrenaissancens kvindedragt er færdigudviklet i sidste fjerdedel af 1400-tallet. Ældre kvinder bærer flade hovedtøjer (255, 257, 260). Unge kvinder bærer håret utildækket, smykket med perlesnøre eller net (256, 259, 274, 276).

De snøringer, der blev karakteristiske for mandens dragt, findes ligeledes i kvindedragten. De ses på brystet, langs underarmen og på skulderen, hvor de forener det lange, stramme ærme med bullen (258, 259, 267).

Medens ældre kvinder bevarer de to lange, slæbende og mere løstsiddende kjortler samt kappen, sker der en afkortning af den unge kvindes dragt, svarende til forkortningen af mandens lange kåbe. Man kan finde den lange kvindekjortel løftet bluseagtig op over bæltet, så den overflødige

længde hænger som en bylt rundt omkring hofterne (256), en form der dog hurtigt forsvinder. Den forandring, der derimod bliver enerådende og bibeholdes fremover, er, at kjortelen viser tilbøjelighed til at miste slæbet (259). Samtidig deler kjortelen sig vandret i liv og skørt. Disse er ganske vist sammenhængende, men denne deling er det første varsel om den følgende periodes interesse for og fremhævelse af de *afsatser* på kroppen, som klæderne hviler på. Halsudskæringen bliver firkantet (274) i stedet for Gotikens spidse. Dragten består stadig af en over- og en underkjortel eller, som man hellere må kalde det nu, af en øverste og underste kjole. Da man ikke ønsker at skjule den underste, der er af lige så skønt stof som den yderste, og da opløftning så naturligt hørte sammen med den forrige periodes blødere stoffer, begynder Renaissancens kvindedragt under den italienske mode at vise en tilbøjelighed til at åbne sig lodret foran, så at den underste kjole kan ses (259).

Skal man ganske kort sammenfatte, hvad det er, der karakteriserer Ungrenaissancens dragt under den italienske mode, er det følgende: De mønstrede pragtstoffer som fløj, silke, guld- og sølvbrokade. Snøringer i dragten på bryst, skulder og underarme, den nedringede mandsdragt, der er blevet kort og bred, og kvindedragten der begynder at miste sit slæb.

Den tyske mode

Ca. 1510—1550

(Fig. 277—313)

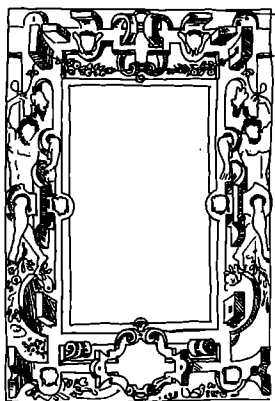
Udviklingen af Højrenaissancens dragt falder i to afsnit. I første halvdel af 1500-tallet er tysk mode den herskende, efter midten af århundredet overtager Spanien derimod førerskabet.

Det mest karakteristiske ved den tyske mode er en ganske ny stofvirkning. Middelalderens tvefarvedhed og Ungrenaissancens mønstrede stoffer, der havde behersket dragten under den italienske mode, findes i periodens begyndelse (277, 278, 288, 291), men fortrænges efterhånden af et sammenspil af to stoffer af forskellig farve lagt *ovenpå* hinanden. Yderlaget opslidses, og det underste lag kommer til syne gennem spalterne. I mandsdragten begynder man at slidse hoser og vams op

på de steder, hvor de slutter tættest, nemlig på *ben* og *arme* (289, 298, 302), og under det yderste lag stof lægger man kostbart foer af afvigende farve, der poser ud gennem slidserne. Efterhånden trænger slidserne, der oprindeligt kommer fra Schweiz, frem på alle dele af dragten (304), selv sko og baret bliver opslidsede og broget underforede.

Ved denne opslidsning af dragtens yderstof og udposning af foret opnås et sammenspil mellem to ovenpå hinanden liggende lag, som genfindes i samtidens ornamentik i det såkaldte *kartoucheværk*. Det er et ornament dannet af to fligede plader lagt ovenpå hinanden. De *volutsvungne*

eller lige afskårne flige fra den ene plade er stukket igennem spalter i den anden. Virkningen er ganske den samme som virkningen af dragtens to lag stof.



Kartoucheværk.

Det er efterhånden uoverkommeligt for skrædderne at skære alle disse revner i tøjet, der derfor bliver brændt med jærn til »hakkede stoffer«. Foret, der skal pose ud igennem spalterne, er ganske tyndt silketøj i kraftige farver.

Dragten skal ifølge hele Renaissancens indstilling give bredde. Denne viser sig i denne periode tydeligst i mandsdragten. Her er det vigtigste klædningsstykke den korte, oftest pelsforede kåbe, *schaube*, med pyntærmer. Den hænger vid og folderig ned fra et glat bærestykke og har en stor krave, der ligger ud over skuldrene og derved får disse til at virke brede og firkantede. (308, 311, 313).

Schauben bliver mandens vigtigste klædningsstykke og fortrænger ganske kappen (281, 286, 291). *Schauben* er bevaret til vore dage i forlænget form som præstekjole. Den åbentstående *Schaube* viser vamsen, der har rynket, knælangt skød (311, 313). Denne kan være dybt udskåret foran, så undervamsen ses (311). Ungrenaisancens nedringethed findes i periodens begyndelse (282), men forsvinder. Mandens dragt lukker sig om halsen. Først vokser skjorten fintlægget op som en høj flip (313), men efterhånden følger vamsen med. Også denne får høj flip, og skjorten ses nu kun som en lille, kruset strimmel under hagen, begyndelsen til den følgende periodes pibekrave. Da tendensen går imod at overdimensionere kroppens bredde, vises benene kun i begyndelsen af denne periode i de til bukser sammensyede hoser

(284, 298, 299, 302). Oven på hoserne anbringes efterhånden det såkaldte »overtøj«, er slags betræk, hvorudfra den efterhånden større og større skamkapsel, *braguette*, rager frem. »Overtøjet« består af brede bånd hægtet sammen med mellemrum, gennem hvilke foret vælter frem (313).

Af dette »overtøj« udvikler sig de mærkelige og berygtede »pludderhoser«. På disse hænger »overtøjets« brede bånd usammenheftede ned fra hofte til knæ, og usandsynlige mængder tyndt, knitrende silketøj vælter frem igennem spalterne. Forgæves tordner øvrigheden og gejstligheden mod dette klædningsstykke, der var særligt yndet af de tyske landsknægte, og fra dem bredte sig til alle samfundslag i de protestantiske lande. 1555 udgiver biskop Musculus i Frankfurt sit brandskrift »vom zerluderten, Zucht- und Ehrverwegenen pludrichten Hosenteuffel«, oversat af den danske Peder Palladius, der skriver: »En ung Bengel eller Spyttegøj skal nu, længe førend det Gule vokser af Næbet på ham, have flere Penge til et Par Hoser end hans Fader havde Behov til sine Bryllupsklæder«, og et andet sted: »Vore unge Kompaner lader Kilen (*braguetten*) forpå med Helvedes Flammer og Klude gøre umådelig stor, så at Djævelen sidder og kigger der ud på alle Sider, aleneste til Forargelse og et ondt Eksempel, ja arme, vanvittige og uskyldige Piger forledes og forlokkes deraf«. Forargelsen skyldes altså dels de uhyre mængder stof, der medgik, og dels den outrerede form, skamkapslen efterhånden fik. Skoene udvikler sig i denne periode til de brede »komulesko« (304, 311,) og spalterne derpå får



Landsknægte med »pludderhoser«.

dem til at virke endnu bredere. Hovedbeklædningen er en flad baret, rigt besat med strudsfejer og anbragt på skrå på hovedet (278, 283, 284, 288,

298, 308, 311, 313). Den kan bæres oven på yderligere en hue (281, 289). Ungrenaissancens lange mændshår klippes kort. Skæg bliver almindeligt (290, 308, 311).

Kvindedragten følger mandsdragtens udvikling, idet der sker en forskydning opefter. I begyndelsen af 1500 årene er dragten firkantet nedringet (305, 306); udskæringen kan være dækket med et lille skulderslag *koller* (296). Efterhånden vokser kjolen imidlertid tilvejs og får høj flip afsluttet med en lille kruset strimmel under hagen (309), ligesom i mandsdragten begyndelsen til den følgende periodes pibekrave. Der er en rigdom af stof i denne periodes kvindedragt. Tendensen er ligesom i mandsdragten at få skikkelsen til at virke bred og fyldig. Nederdelens stof kan være plisseret, eller man bærer et plisseret forklæde (295, 296). Ærmerne, der i begyndelsen af denne periode er vide, bliver efterhånden stramme, delt op i etager ved brede vandrette bånd om overarmen (301,

306, 307), for endelig i slutningen af perioden at blive tragtformede (312). Hovedtøjerne er flade (277, 285, 292, 297), og mange af dem findes bevaret i nutidens nonnedragter. En bestemt hovedbeklædning er dog særlig karakteristisk for Renaissancens »tyske modes« kvindedragt. Det er perlehuen, der ganske skjuler håret. Når kvinderne bærer baret med strudsfjer, er denne baret bragt på skrå oven på perlehuen (305).

Den tyske modes særlige karakteristiske træk er således opslidsningen af stofferne, at dragten lukker sig om halsen, mandsdragtens korte, brede kåbe, *schanbe*, at hoserne dækkes af »overtøj«, der udvikler sig til pludderhoser, de brede sko og baretten, der bæres af begge køn.

Der er noget både flot og festligt over den tyske mode i Højrenæssancen, en stofrigdom og farveglæde, og der er samtidig noget stateligt, bekvemt og elegant skødesløst over dragten.

Den spanske mode

Ca. 1550—1600

(Fig. 314—335)

Omkring midten af 1500-tallet overtager Spanien førerskabet på modens område. »Den spanske mode« er behersket af geometriske linier. Figurer som kuglen, keglen, cirklen omskriver den menneskelige krop ganske skjulende de naturlige linier, medens de forskellige afsatser på kroppen som hofter og skuldre understreges.

Som man kan sige, at den romerske *toga* betegner højdepunktet af draperingskunst, således betegner den spanske modes dragter — både mands- og kvindedragten — højdepunktet af skrædderkunsten. Den romerske *toga* tog alle den draperede dragts muligheder i brug. Den fortalte med sine folder levende og bevæget om det menneskelige legemes plastik. I den spanske dragt er kroppen et stift og ubevægeligt stativ, der frembærer skrædderkunstens rigt smykkede, uhyre kunstfærdige mesterværk. Dragten har overbygget menneskeskikkelsen med et hylster, der indvendigt har form af menneskekroppen, men udvendigt har helt andre linier og proportioner. I den spanske dragt sejler mennesket frem, smykket som et gudebillede med al den guldrigdom, alle de perler og

ædelstene, som Amerika og Indien ved opdagelserne har stillet til rådighed. Smedet til gyldne kæder, påsyet dragten som et harnisk af ædelstene, bærer man på sig de formuer, der fra den nye verden er nået Europa, ingen pengeskabe og ingen bankbokse stod dengang til rådighed. Man bar sin formue på sig, dels fordi det var det sikreste sted at opbevare den, dels fordi man derved manifesterede sin rigdom. Den samme tankegang har lige til vor tid gjort sig gældende, når den unge pige på Balkan bar sin medgift påsyet et møntklæde, der hang glat ned over brystet, ligesom en mand i ældre tiders bondedragt vurderedes efter vægten af og antallet af sølvknapperne i hans trøje.

Sort og mørkere farver er i den spanske modes dragt baggrunden for smykkerigdommen. Dunkelfarvet silke og fløjel danner som et smykeskrins bløde bund underlaget for guldrækkernes og perlestikkernes arbejde. Foruden de påsyede juveler og de løsthængende guldkæder fandtes yderligere guldstifter, en slags knapper af guld og ædelstene i form af blomster til at stikke fast på dragten,

hvor de som en sværm af guldbiller borede sig ned i det bløde stof på hver tænkelig tom plads.

I den periode, den spanske mode hersker, kan man følge, hvorledes den tyske modes dragt omdannes efter de nye idealer. I begyndelsen finder vi den tyske modes karakteristiske hovedbeklædning, baretten (315, 316, 318), den korte ærmekåbe, *schaube* (315, 321). Vi finder den første form af korte bukser, »overtøjet«, med remme og udposninger (315, 316, 321).

Den spanske mode erstatter baretten med en høj hat med smal skygge (319, 321). Den korte kåbe afløses af en cirkelrund kort kappe, »den spanske kappe« med krave, ofte foret med pragtfuldt pelsværk (316). Skamkapslen forsvinder, ses kun sjældent efter 1575. Den forsvinder samtidig med at »overtøjet« omdannes til korte bukser, udstoppet med krølhår eller lign. til kugleformede »græskarbukser« (319, 330).

Samtidig anbringes udstoppede vinger rundt om ærmegabet (319). Vamsen får et kort skød og polstres på brystet. Som modsætning til den polstrede dragt, der dækker overkroppen, er benene klædt i stramme hoser syet af klæde, fløjl eller linned og til sidst i strikkede strømper. Historiens første strikkede strømper kommer fra Spanien og omtales som gave til Henrik den VIII 1547. 1589 opfinder William Lee strømpestrikke-maskinen eller strømpestrikkestolen. Middelalderens syede benbeklædning, *boserne*, afløses fra nu af den strikkede strømp. Skoene bliver smalle og dækker mere af foden og af de strikkede strømper, der jo er en sartere benbeklædning end de syede hoser. De polstrede, korte bukser mister i løbet af den periode, den spanske mode hersker, græskarformen og bliver udstoppet, så de forneden afsluttes af en ret linie (334, 335).

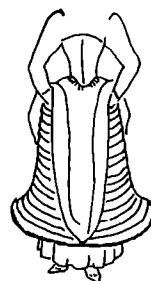
Mandens dragt er højhalset; trøjen har høj fløj og skjorten ses som en kruset strimmel under hagen (315, 316, 318, 319, 321). Af denne krusede strimmel udvikles snart det klædningsstykke, der mere end noget karakteriserer den spanske mode, den cirkelrunde pibekrave med tilhørende pibede manchetter (324, 327, 335). Kraven bliver stadig større og større og kaldes i sin største form, »møllestenskrave«. Den danske og norske kirkes præstedragt har bevaret den til den dag i dag.

Udstopningen af vamsen bliver i Frankrig og Englands udformning af den spanske mode til »gåsemave« eller »ærtebælgsbug« (324, 327, 330,

332), hvor trøjen udstoppet som et horn går frem og nedover maven. De korte græskarformede bukser bevares ned igennem tiden i den kongelige kronings- eller salvningsdragt (sml. 426).

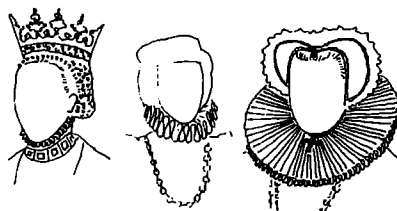
Den spanske modes kvindedragt følger manddragtens udvikling i retning af polstring, overdrivelse af hoftebredden og understregning af skuldrenes vandrette linie.

Under kvindedragtens kjoler indføres to nye klædningsstykker. Det ene er korsettet, først af stift stof, senere med indsatte stivere af stål, der ved hjælp af disse og polstring ganske presser brystet fladt og skjuler dets naturlige runding, således at kvindens overkrop af denne *vasquine* eller *basquine* omdannes til en kegle med spidsen nedefter.



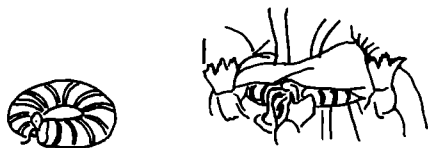
Spansk vertugale.

Det andet er krinolinen. Underkroppen klædes nu i historiens første »krinoline«, den spanske *vertugale* eller *verdingale*, på engelsk *farthingale*, på svensk og dansk »klokke«, først af filt, senere med indsatte stålringe, der som en kegle modsvare overkroppens kegleform. Herover spændes kjolernes stof stramt ud. Den yderste kjole er åbnet i en trekant foran, så den underste kjole kommer til syne (314, 317, 323). Ligesom i mandens dragt vokser under hagen den cirkelrunde pibekrave (323, 325). Også i kvindedragten hører manchetter til, og pibekraven udvikles til »møllestenskrave« (328).



Pibekravens udvikling.

I den franske og engelske udformning af »den spanske mode« omdannes kvindedragten. Farverne bliver lyse, og den kegleformede *vertugale*



Polstret hoftering under kjolen.

suppleres med en polstret ring, der holder dragten ude (326). Keglen er blevet til en tromme! (331). Udviklingen illustreres tydeligt ved at sammenligne et billede af prinsesse Elisabeth fra 1547 (314) med et billede af prinsessen som dronning i den eventyrlige pragtfulde dragt, hun bar i 1592 (331). Her ses, at på den trommeformede krinoline er pibekraven fra sin plads om halsen ligesom sunket ned oven på krinolinen, hvor dens piber ligger som låget på en hatteæske, medens dragten selv har åbnet sig i halsen. Den er blevet nedringet og fra halsudskæringen rejser sig bagpå en opstående krave af stivede kniplinger. Stivelsen til pibekraverne var oprindelig blålig, men omkring

1617 brugte man en overgang safrangul stivelse (333).

I slutningen af den periode, Renaissancens »spanske mode« behersker, bliver både mandens og kvindens dragt højlivet efter tidligere at have været udpræget langlivet med overdrivelsen af hofternes bredde, anbragt længere nede end de naturlige hofter. Bæltstedet og dermed fyldigheden rykker opefter, og polstringen frembringer nu ikke mere stramme, kantede eller cirkelrunde geometriske linier, men en mere folderig, rund fyldighed (328, 333).

Disse nye former skulle senere vise sig at blive de herskende i den følgende periodes, barokkens, dragter.

Det er her, som ved andre stilskifter, umuligt at sætte nøjagtige årstal for, når en mode ophører og den ene stilperiode inden for dragten afløses af den anden. Det, der bliver karakteristisk for den ene periode, begynder altid så småt at vise sig i den lige forudgående, og formerne fra den stil, der er ved at klinge ud, eksisterer altid i overgangsperioden ved siden af de karakteristiske træk, der skal blive de bærende i den følgende epoke.

Barok

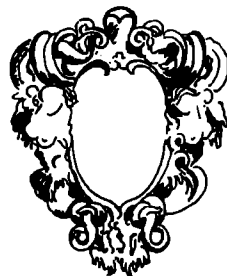
Ca. 1620—1715

(Fig. 336—393)

Hvis man kan sige, at en enkelt mand har været i stand til at skabe en stil, er den store italienske maler og billedhugger Michelangelo barokkens fader. Det er hans forkærlighed for det voldsomt bevægede, det effektfulde, der fører til dannelsen af den stil eller snarere den stilstigning, der efterfølger Renaissancen, og som kaldes Barokken. Ligeså lidt som de middelalderlige bygmestre kendte noget navn for den stil, de byggede i, ligeså lidt brugte Michelangelo og hans efterfølgere ordet »Barok« om deres stil. Gløsen er først kommet i brug omkring 1800 som betegnelse for noget sært og uregelmæssigt bizart, som lå Empiren, der herskede på det tidspunkt, meget fjernt.

Barokken begynder i midten af 1500-tallet i Italien og vedvarer til omkring 1700 i Sydeuropa,

lidt længere i Nordeuropa. Højrenæssancens skarpe konturer afløses af barokkens svungne og brudte linier. I arkitekturen undgås den gennemførte ret-



Bruskornament.

linethed. Et enkelt bygningsled som et midterparti, en kuppel eller en portal fremhæves på det øvriges bekostrning. I billedkunsten får figurerne

stærk bevægelse. Ornamenterne bliver fyldige og svulmende med stærke lys- og skyggeeffekter. Det er særligt det såkaldte bruskornament, der er karakteristisk for den første del af barokken indtil midten af 1600-tallet. Det vrider, krøller og snor sig, så det ligner ørebrusk, en lighed, der har givet det navn. Overalt genfindes den samme forkærlighed for det stærkt bevægede, og det gælder ikke mindst i tidens dragter.

I den første del af 1600-tallet har Europa intet toneangivende hof. Det er imidlertid Hollands glansperiode, og det bliver derfor den rige flamske borgerstand, hvis dragt bliver den dominerende. Den spanske modes dragt havde delt skikkelsen i etager med stærk markering af hofter og skuldre, nu afløses den af den hollandske dragt, der gør både mandens og kvindens skikkelse til en fyldig, svulmende helhed.

Stoffet i kvindedragten spændes ikke mere ud over polstring og stativ. Uden for Spanien forsvinder både korset og *vertugale*. I stedet giver mange skørter skikkelsen det ønskede volumen (339). Silhouetten bliver tøndeformet (341, 343, 345, 352, 356, 359). Livlinien rykker helt op under brystet, og under dette tager både dragt og skikkelse til i fyldighed, så man synes, der er som et evigt svangerskab udbredt over denne periodes kvindedragt i dens sunde borgerlige frodighed.

Der er færre farver i dragter, og sort dominerer. Kvindedragten består stadig af to kjoler oven på hinanden. Som overgang fra den trommeformede spansk-franske *vertugale* bruges en tid at binde den yderste kjole op omkring hofterne (351). Den stivede kniplingskrave lægger sig ned over skuldrene, så disse kommer til at virke runde og feminint skrånede (341, 345, 352, 356). Ofte er selve dragten nedringet, men den dybe udskæring dækkes af endnu en krave, så de to kraver på en morsom måde gør dragten nedringet og højhalset på samme tid (343). Den forrige periodes gyldne kæder afløses af perlesnore i håret, om halsen (356), over brystet og sommetider om livet med. Ærmerne har foruden en bred, ombøjet kniplingsmanchet (343, 345). De er store og flotte, ofte ved albuen ombundet med et silkebånd, der afsluttes med en roset og ligesom deler ærmet i to balloner (341, 343, 345). Et lignende silkebånd med roset markerer den højsiddende livlinie (341, 345). Kvindedragtens ærmer begynder efterhånden at vise tilbøjelighed til at afkortes, så

et lille stykke af underarmen kommer til syne (356, 359). I den italienske ungrenaissancedragts periode skulle kvinderne være blonde; alle midler toges i brug for at opnå det eftertragtede gyldne hår. Den flamske barokdragt derimod forlanger mørkt hår, og blonde kvinder pudrer håret brunt. Det bæres utildækket i halvlange lokker. Ofte er to krøller trukket frem over skuldrene (352) og har i spidserne en roset eller endnu mere fortryllende, en enkelt hvid perle.

Mandens dragt beherskes ligeledes efterhånden af den højlivede, tøndeformede silhouet (337, 338, 344). Ærtebælgsbugen er forsvundet. Trøjens skød skæres i løsthængende flige, der griber ind over hinanden, *flashes*, på dansk »flasker« (337, 338, 344, 346, 349). Livlinien markeres af en række rosetter, oprindeligt bundet af buksernes bånd, der med metaldupper i enderne blev stukket igennem trøjen og bundet udenpå. Senere, da bukserne ved stropper indvendig blev gjort fast til trøjen, bibeholdt som dekoration (344).

Knæbukserne mister udstopningen, bliver først poseformede (337, 338); derefter gøres de snævrere, forlænges og lukkes foran med synlige knapper (362). De når nu ned under knæet, hvor de mødes med det helt nye fodtøj, der afløser skoene, de sporebesatte læderstøvler med høje hæle (344, 346, 347, 348, 353, 354, 355, 362). Støvlerne har indtil 1630 skafter som vore dages ridestøvler, men bliver efterhånden videre foroven og smøges ned som en bred krave, hvorved kniplingerne, der pryder støvlestrømperne, der bæres som mellemrag for at beskytte silkestrømperne, kommer til syne som brede manchetter, *cannons*, under knæet (344, 348). Det er trediveårskrigen (1618–1648), og man skulle synes, at krig og kniplinger kun passede dårligt sammen. Men nej, dette sarte, fine tålmodighedsarbejde, skørt som spindelvæv, findes anbragt overalt på soldaterdragten. Foruden på støvlestrømperne er der kniplinger også på manchetterne. De findes på kraven, der ligger ud over skuldrene både på trøjen (337, 344, 347, 348, 356) og på harnisket (346). Kniplinger kanter ligeledes det brede skærf af knitrende taft, der er bundet om livet (346, 354, 355).

Den glatte hvide krave kantet med takkede kniplinger har afløst pibekraven, hvis række af finere eller kraftigere snoninger passede så godt til en dragt, hvis stof lå glat udsendt, men nu

da selve dragtens stof falder rigt og frit med stærke lys- og skyggevirksomheder, skal kraven være glat og uden folder.

Overgangen fra pibekrave til kniplingskrave sker noget anderledes i mandens dragt end i kvindedragten og sker tidligere. I kvindedragten er det den opstående stivede kniplingskrave, som kendes fra billeder f. eks. af dronning Elizabeth af England (331), der blot mister stivelsen og lægger sig ned om skuldrene. I mandsdragten sker overgangen i flere tempi. Først forsvinder selve stivelsen, så pibekraven hænger blødt om halsen som en flæse (338, 349). Så erstattes denne flæse af en krave, der nærmest ligner en bred nedfaldende flip, eller i Spanien, hvor brugen af kniplinger forbydes 1623, af den glatte, runde underkrave, der havde båret pibekraven oppe, og som nu under navnet *golilla* bæres alene (340, 342). Endelig går man over til den glatte, fir-kantede krave med kniplinger i kanten, ganske mage til kvindedragtens (sml. 344 med 345, 352 og 356). Mandens kniplingskrave er bundet sammen under hagen med en sløjfe af tynde snore. Den sidder på trøjens høje flip og danner en skrå linie ned mod skulderen. Det er så morsomt på billeder fra denne periode at se, hvorledes de ældre holder fast ved de pibekraver (363), der vakte så stor forargelse ved deres fremkomst, medens de unge bærer glatte nedfaldende kniplingskraver (362). Efter 1633 ses kraver og manchetter af glat hvidt lærred uden kniplinger både på mands- og kvindedragten (358, 359).

Med pibekravens bortfald var mandens hår blevet længere (346, 347). Ofte flettedes det på siden af hovedet i to piske kaldet *cadettes* (348).

Mandens hat er en stor, blød, bredskygget filt-hat smykket med vajende strudsfejer og kavaler-mæssigt anbragt på skrå (338, 349, 353, 354). Den samme hat kan også bæres af kvinder (351, 352). Til mandens dragt hører som vigtigt klædningsstykke, en kort kappe, ikke som den spanske kappe båret på begge skuldre, men løst kastet over den ene skulder (348) eller dramatisk slynget om kroppen (358).

Der er noget flot, fejende, kavaler-mæssigt over denne periodes mandsdragt, hvis højdepunkt falder mellem 1630—40, og hvis stil og skala af harmoniske »brækkede« farver man kender så godt fra van Dycks billeder.

I midten af 1600-tallet bliver Barokstilen endnu

mere effektfuld og pompøs. Tidens mest yndede ornament er den klassiske oldtids akantus, men nu i svulmende form dekorativt sat sammen med naturens største frugter og blomster; i marmor fremstilles som dekoration trofær sammensat af kanoner, våben, romerske rustninger og hjelme med vajende buske af tykke krøllede strudsfejer. I arkitekturen bliver kirkefacaderne en slags kulisser, der hæver sig op over den øvrige bygning. Ydermurene svinges i indadgående og udadgående kurver. I billedhuggerkunsten sættes figurernes draperier i voldsom bevægelse og hautrelieffer erstatter basrelieffer.

Frankrig bliver for første gang siden Unggøtikens dage det førende kunstland også på dragtens område. 1643 havde Ludvig XIV som femårig besteg Frankrigs trone som han skulle beklæde til sin død, 72 år senere. Under hans regime organiseres alt, hvad der hedder kunst og kunsthåndværk. Der oprettes et kunstakademi, senere følger et arkitekturakademi og *ex manufacture des meubles*. Hvad moden og dens udbredelse angår, bliver dette ligeledes organiseret fra solkongens hof og fra Paris, der for første gang i historien kan kaldes for et modecentrum i moderne forstand. Tidligere havde forskellige lande og byer været førende på modens område. Men de havde været det, uden at være sig det bevidst, og uden at have udnyttet deres førende stilling. Nu bliver det anderledes. Hver måned sendes, efter midten af 1600-tallet, fra Paris to legemsstore dukker over Kanalen til London, senere også til andre af Europas hovedstæder. »*Les fameuses poupées*«, som de kaldtes, viste kvindedragterne. Den »store Pandora« viste *grand toilette*, den »lille Pandora« det såkaldte *negligé*, hvilket vil sige rejsedragt, hjemmedragt, kort sagt alt, hvad der ikke var fuld galla. Ikke engang krigstilstand som under den spanske arvefølgekrig hindrede dukkernes passage. Samtidig var det selvfølgelig den franske industri, der fremstillede modestoffer og modeartikler. Selve ordet mode og begrebet at være moderne stammer fra denne tid.

Kvindedragten efter midten af 1600-tallet bliver nedringet i en bådformet linie fra skulder til skulder, uden krave (366—368) eller med en glat knipling udvendig (375). Ærmerne når kun til midt på underarmen, er store og vide og sat til nederunder de runde skuldre (366—368, 375). Livlinien er på naturligt sted. Dragtens liv begynder

at strække sig spidst ned over nederdelen med det genindførte korset som basis (375).

Det er dog ikke kvindedragten, der er den mest interessante i den periode, der falder under Ludvig XIV's ungdom, men derimod mandens dragt, der gennemgår en ganske mærkelig udvikling. Den kavaleremæssige, maskuline, soldaterprægede mandsdragt går ligesom i opløsning. De forskellige klædningsstykker skrumper ind og glider fra hinanden, medens skjorten og en rigdom af smalle silkebånd i hele bylter af løkker bliver det dominerende. Samtidig forsvinder de maskuline læderstøvler og erstattes af sløjfebesatte sko med lange firkantede snuder.



Modelaps ca. 1670.

Trøjen forkortes, så den kun når til lidt under brystet og den bæres åbentstående. Ærmerne forkortes til halværmer (374, 377, 378), og de vide skjorteærmer, der forneden kantes med kniplinger, kommer til syne, ombundne flere steder med silkebånd (374). Støvlestrømperne forsvinder, medens deres kniplingsmanchetter bliver tilbage som brede flåser under knæet (369, 374, 376). Bukserne, foroven dekoreret med sløjfebylter, glider ned på hofterne og viser skjorten i livet (365). Samtidig skifter de form. De bliver åbne forneden og meget vide, så de fuldstændig ligner et kort skørt (365, 369). Det er de såkaldte *rhingrevebukser*, opkaldt efter rhingreven af Salm, der lancerede denne bukseform i Paris. Disse rhingrevebukser også kaldet »duebensbukser«, i England *petticoat-breeches* (365, 369, 374, 376, 377, 378) er i brug fra ca. 1650 til 1680. Den overdådige besætning med silkebåndsløkker, *galants*, — en sachsisk politiforordning fra 1661 konstaterer, at

200 alen silkebånd er almindeligt til en mandsdragt — virker overlæsset og urolig. Den ligesom forflygtiger indtrykket af linierne i dragten. Den stærkt synlige skjorte er nu et vigtigt klædningsstykke. Den er rigt besat med kniplinger, og man skulle vente, at et så meget synligt og så rigt udstyret klædningsstykke også var rent. Men tiden havde ganske besynderlige begreber om renlighed. Det var ikke moderne hverken at vaske sig selv eller sit linned ret ofte. I stedet brugtes parfume, så stærk som muligt. Man skiftede kun linned en gang om måneden, og på grund af den ringe vekslen behøvede man ikke så meget linned, men kunne til gengæld udstyre det ødselt med kniplinger. Den rundskårne kappe båret på begge skuldre (374) gør forgæves forsøg på at dække den mærkelige, opløste mandsdragt.

Den voldsomme Barok varer kun forholdsvis kort. Snart bliver stilen mere rolig men til gengæld mere pompøs også i dragten.

I stedet for kappe over den opløste mandsdragt (374) indføres en lang trøje eller frakke, *kasak*, på dansk »kjortel« eller »kjok« (ikke kjole). Den kommer fra soldaterdragten, er i begyndelsen løsthængende, men får efterhånden facon efter skikkelsen med vidden samlet i brede lodrette læg på hofterne. Den løsthængende *kasak* (379, 380) bliver den elegante, velsiddende *justaucorps* (381), der sidder »juste au corps«, tæt til kroppen. Den er knælang med store ærmeopslag. Under den bæres snævre knæbukser, *culottes* (379, 380, 384), der afløser de skorteformede rhingrevebukser. Samtidig forlænges den korte trøje til knælang vest med lange, snævre ærmer og forsynes med store lommeklapper ligesom frakken (384). Den lange vest er det egentlige hjemmeklædningsstykke. Strømperne er foroven trukket uden på knæbukserne (384). Om halsen bæres efter 1690 et halstørklæde og såkaldt halsklud (381, 384) enten helt af kniplinger eller af lærred med kniplinger for enderne. Det er bundet stramt om halsen, så kniplingerne danner en *jabot* under hagen, hvor de holdes sammen af en juvelagraf eller af en kulørt sløjfe. Der anvendes de skønneste, belgiske og venetianske syede kniplinger uden tunger i kanten, så at de virker som brede mellemværk.

Den nye mandsdragt, der har en klar og fast silhouet, får skikkelsen til at virke med en fornem slankhed. Af båndløkkernes overflod bliver kun en enkelt sløjfe tilbage på højre skulder. På mands-

dragstens glatte flade begynder imidlertid en ny form for udsmykning, metalbroderiet. Dragstens stof er fløjl, sølv- eller guldbrokade og bliver nu yderligere overbroderet med sølv- og guldbroderi, hvoraf resterne endnu er bevaret på enkelte uniformstyper. Allerede 1662 havde Ludvig XIV givet tilladelse til, at et begrænset antal af hoffets herrer bar den broderede frakke, den såkaldte *justaucorps à brevet*, men efterhånden breder metalbroderiet sig også uden for Solkongens nærmeste kres.

Det er karakteristisk for den tid, at den kolde, klare diamant bliver den foretrukne smykkesten og endogså findes anvendt som knapper i den strålende *justaucorps*. Mandens sko vokser op omkring foden og får høje hæle. Hatten har lav puld og er trekantet (384). Ofte bæres den ikke på hovedet, men under armen (393).

I denne periode, hvis stil kaldes skiftevis Akanthus-Barok, Enevolds-Barok eller klassisk Barok, er der en ting i mandens påklædning, der som i et brændpunkt samler tidens hele stræben efter det effektfulde og pompøse, og det er parykken.

Barokkens paryk begynder allerede omkring 1640 som forlorent hår, der skulle supplere det naturlige hår. Med pibekravens bortfald var som sagt fulgt den mode, at mandens hår i rige lokker skulle hænge ned over skuldrene (346, 347), og når naturen ikke var tilstrækkelig gavmild, trådte man hjælpende til. Allerede 1642 kommer det første stridsskrift mod brugen af forlorent hår, ligeså virkningsløst som den slags skrifter altid har været.

Efterhånden bliver det forlorne hår det vigtigste. Man klipper eller barberer hovedet og bærer en løs paryk, der ofte tages af i hjemmet og erstattes af en kalot eller nathue (383). I 1665 udævner Ludvig XIV i løbet af eet år i Paris otteogfyrre parykmagere.

En paryk af menneskehår var uhyre kostbar, og man måtte have flere at skifte med. Efterhånden som efterspørgslen stiger, begynder man at fremstille parykker af gede- og hestehår, hvis man da ikke skaffer sig materialet fra mere skumle steder. Pepys skriver 1665 i sin strålende dagbog, at han tøver med at sætte sin nye paryk på hovedet, da han har mistanke om, at den er fremstillet af hår fra folk, der er døde af pest.

Parykken når i 1600-tallets slutning sin rigeste og mest pompøse form som »allongeparyk«. Far-

ven er ikke som på de første parykker blond som en løvemanke, men brun eller sort. Håret rejser sig ved århundredskiftet som to vinger på hver side af midterskilningen, inden krøllernes urolige masser falder nedover skuldrene og fortsætter ned ad ryggen ofte helt ned til bæltstedet og ofte længere på venstre end på højre side. Ansigtet, der som modsætning er skæggløst, skal virke langt og smalt (391, 392, 393).

Den samtidige kvindedragt følger manddragstens udvikling mod det slanke og overvældende pompøse. Svarende til allongeparykkens opstigende vinger, rejser der sig på kvindens hoved et hovedtøj af form som en række lodrette orgelpiber, der danner baggrund for forhåret, der i panden arrangeres i krøller. Det er *fontangen* (382, 385—88). Den er dannet af silkebånd, stivede kniplinger og lærred og udgår fra en lille hue i nakken. Ofte hænger enderne af den flæse, der kroner hovedet, ned ad nakken, medens et par lange slangekrøller ligger frem over skuldrene som en svag afglans af mandsparykkens hårmasser (387).

Kvinden skal ligesom manden virke slank, og ligesom i den gotiske periode forlænges nu hendes kjole, så den ligger henad gulvet. Dragten består af et liv, *taille*, hvortil er syet et foran åbent skørt med slæb, en *manteau*. Den er ophæftet bagpå og langs de forreste kanter, så dragtens andet skørt, *jupe*, kommer til syne. Ophæftningerne bagpå understøttes af et stativ, historiens første »tournure«. Kvindedragtens *manteau* er af samme pompøse virkning som den overdådighed af draperier, der smykker hjemmets vigtigste inventar, den store himmelseng, og stofferne og besætningen på hendes dragt har samme tunge pragt som det mønstrede fløjl og rige gyldenlæder, der danner møblernes betræk.

Den rigt draperede *manteau* er et pragtfuldt klædningsstykke syet af svært atlask eller fløjl foret med atlask. Ligesom mandens *justaucorps* tages den af inden for hjemmets fire vægge og erstattes her med en bekvem, løsthængende overdragt, den senere *contouche* (388). Dragtens skørt er af rigt mønstret stof (387) eller af ensfarvet stof besat med vandrette flæser, *falbalas* (386), på dansk »falbelader«. Dragtens liv snøres sammen over en broderet brystsmæk (385, 386). Ærmerne når kun til albuen, hvor særkens kniplingsbesætning kommer til syne som lette flagerende knip-

lingsflæser, *engageantes* (387). Til dragten hører ofte pynteforklæde med lille smæk (385).

Kvindedragten er nedringet og blotter for første gang siden Oldtiden et stykke af kvindens arme, men snører hende til gengæld ind i et stramt korset. En omtrent halv meter lang blanchet af stål danner foran en lodret linie fra brystet og ned over maven. Indsnøret på denne måde får kvindens skikkelse dette præg af ubevægelighed og stivhed, der passer så godt til hele tidens stive ceremoniel, udgået som denne mode er fra et hof, hvor man var mester i at stå og stå i timevis.

Fontangen skal efter sigende have fået sit navn efter Mlle Fontange, der på en jagtudflugt i mangel af bedre bandt sit løsnede hår op med sit sløjfe- og kniplingsbesatte strømpebånd til begejstring for sin kongelige elsker og omgående blev efterlignet af hoffets øvrige damer. Den er i brug fra ca. 1685 og går af mode ca. 1715. Fremkomsten

af en sådan kappe kan muligvis skyldes en tilfældighed som den omtalte, men den videre udvikling af hovedtøjet, der rejste sig højere og højere på kvindernes hoveder for at kulminere ved århundredskiftet, er af rent stilmæssig art, idet dette hovedtøj ligesom den sengotiske periodes *hennin* imødekom trangen til sammen med dragtens slæb at få kvindens skikkelse til at virke slank og langstrakt.

Fontangen stod ikke lodret på hovedet, men hældede lidt fremover. Hele kvindeskikkelsen synes fra spidsen af de højhælede, broderede silkesko til fontangens top at hælde fremover ligesom tvunget dertil af de svære stofmasser, der udgjorde *manteaens* slæb.

Senbarokkens dragt krævede at bæres med værdighed. Dragten har samme stive, storladne og pompøse pragt, som præger tidens øvrige kunstneriske frembringelser.

Régence

Ca. 1715—1730

(Fig. 394—409)

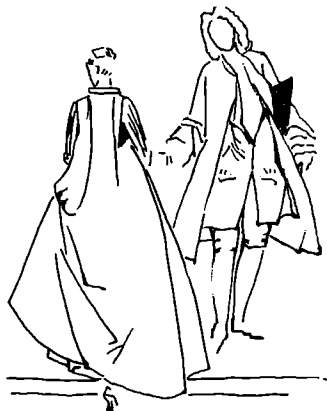
Med Ludvig XIV's død 1715 overtages regeringen, under den senere Ludvig XV's mindreårighed, af hertug Philipp af Orléans. Denne regentskabstid »la régence« har givet navn til den stilperiode, Régencen, i England kaldet »Queen Anne«, der skyder sig ind imellem Barok og Rococo, og danner overgangen mellem disse to perioder. Den er i sin karakter finere og mere spinkel end barokken, men bibeholder barokkens strenge symmetri. Dens mest karakteristiske ornament er et fladt og knækket bånd, efter hvilket stilen ofte benævnes »Bånd-Barok«. Man kan også træffe den betegnet Bérain-stil efter den kendte franske kobberstikker Jean Bérain, der i så høj grad har bidraget til dens udformning. Stilen, der naturligt udvikler sig af Barokken, begynder lidt tidligere end selve regentskabet, der har givet den navn, og varer lidt længere. Mellem båndornamentiken findes fremstillet rækker af klokkeblomster og de baldakiner, der er et så yndet motiv i østasiatisk kunst, og hermed er vi nået til det vigtigste, der karakteriserer régencestilen, og det er indflydelsen fra Østen. Østasiatisk kunst havde man allerede fået kendskab til i 1600-tallet, men først i régencen anvendes dette kendskab rent stilmæssigt.

I régencen efterligner man de kinesiske møblers sorte og røde lak, man dekorerer møbler og vægge med efterligninger af kinesiske landskaber og figurer, de såkaldte »kineserier«, og Kinas milde farveskala bliver dominerende.

Régencens kvindedragt opgiver Senbarokkens pompøse stivhed. Det løsthængende hjemmeklædningsstykke (388), som bl. a. Madame Montespan havde båret under sine svangerskaber, bliver nu båret offentligt under navnet *contouche*, på dansk *adrienne*. Det bæres til promenade, til visit overalt, hvor man ikke er tvunget til at være i stort toilette (395, 397, 404, 408, 409). Slæbet og ophæftninger er forsvundet, og dragten udvider sig tragtformet forneden, idet der sættes en »krinoline« under (397). Den består i begyndelsen af et skørt af voksdug med indsatte ringe af metal, men erstattes hurtigt af et skørt af bomuld med indsatte ringe af fiskeben. Efterspørgslen efter disse »fiskeben«, fremstillet af hvalbard, stiger så stærkt, at de hollandske generalstater 1722 opretter et aktieselskab til hvalfangst med det ene formål at skaffe materiale til damernes fiskebenskørter.

Fiskebenskørtet kaldes *panier*, hønsekurv. Det dukker op i Paris 1719 enten kommet fra England,

hvor det kaldes *hoop-petticoat* eller indført af de italienske skuespillere, som hertug Philippe af Orléans indkalder. I virkeligheden er det den spanske *vertugale*, der siden Renaissancens spanske mode stadig havde levet videre i selve Spanien (sml. 370, 371), og som nu moden, der ofte griber tilbage, igen gør brug af. Régencen døbte disse



Régencens kegleformede silhouet.

fodfri kvindedragter, hvor den lange løsthængende *contouche* spændtes kegleformet ud over *panier*, »robes battantes«, dinglede kjoler, og sammenlignede kvinderne med klokker, hvor de små fødder i højhælede silkesko var knebelen. *Contouchen* var åben foran som en asiatisk kaftan og havde

i ryggen lodrette læg. Disse yndefulde folder (397) har fået navn efter den maler, der på sine billeder så ofte har gengivet deres graciøse forløb, Watteau. Da Rococoen afløser Régencen, overgår disse »Watteaufolder« til overkjolen, *robe* (410).

Barokkens snøreliv bibeholdes (405), men skjules som oftest under den vide *contouche*, hvis kegleform foroven afsluttes af et hoved, der skal virke lille, hvorfor fontangen er erstattet af en diminutiv, flad kappe oven på en lav frisur (397, 398, 408, 409).

I Watteaus billeder er menneskene fra barokkens pompøse pragtsale flyttet ud i haver og parklandskaber af drømmeagtig skønhed. De mandsdragter, han viser (396, 399, 403, 406), er fantasi- dragter, men præget af Régencens milde farver. Går vi til andre gengivelser af denne periodes mandsdragt, viser det sig, at mandens dragt svarende til kvindedragten i denne periode tilstræber en kegleformet silhouet (407). Både frakke og vest gøres smalskuldrede og bæres åbentstående. Allongeparykken er svundet ind, og dens hårmasser bagpå adskilt i to dele, der bindes sammen hver for sig, så hovedet ligesom kvindens virker lille. Halsdugens kniplinger svinder ind. De kniplinger, der bliver de vigtigste, findes nu langs skjortens lodrette slids på brystet. I disse kniplinger findes de letteste blomstermotiver blandet med ornamenter i udpræget régencestil.

Rococo

Ca. 1730—1770

(Fig. 410—429)

Navnet Rococo er muligvis afledt af betegnelsen på en dekoration af muslingskaller, *rocaille*. Navnet er først skabt på revolutionstiden og ment nedsættende, idet revolutionstiden intet havde tilovers for Rococoens capriciøse ynde. Stilen, der skabtes i Frankrig i løbet af 1720'erne, kaldes ofte »Louis XV« efter Frankrigs konge, der som myndig overtog regeringen 1723.

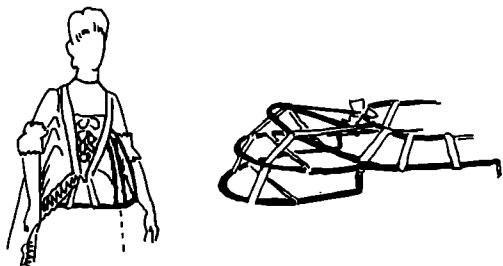
Medens Régencen havde betydet et pusterum efter barokken synes denne i Rococoen at finde en forfinet fortsættelse og at nå sit rent stilmæssige højdepunkt. Rococoen er ingen bygningsstil. Den viser sig kun rent dekorativt i ornamentikken, i rummenes udstyr og i møblernes former.

Den begejstring for østasiatisk kunst, der havde vist sig i Régencens »kineserier« og farvevalg, holder sig i Rococoen, men medens régencen mere havde haft øje for det beherskede og stilfærdige i østasiatisk kunst, interesserer Rococoen sig for en ganske anden side, for det bizarre, det levende og det legende yndefulde. For første gang anvendes i Europa det usymmetriske ornament. Rococoen dekorerer med skæve muslingskaller, med S- og C-formede kurver med ornamenter af form som flagermusevinger eller palmegrene. Man undgår så vidt muligt den rette linie og den rette vinkel. Alt får krumme og svungne linier. Régencens »knækkede« sølvtøj bliver til rococoens både

»vredne og knækkede« arbejde. Selv rummenes form forflygtiges af ornamentikken og den rige anvendelse af spejle, der ligesom ophæver fornemmelsen af væggene som omsluttende flader.

I Rococoen bliver Régencens tragtformede *panier* udviklet til et kuppelformet fiskebenskørt (418). Over fiskebenskørtet ligger dragtens stof glat udspændt. Kvindedragten er firkantet nedringet og består af et skørt, *jupe*, og en åbentstående overkjole, *robe* (425).

Ærmerne er stramme til albuen og her ses kniplingsflæserne, *engageantes* (422, 425, 429). Efter 1740 bliver det kuppelformede *panier* fladtrykt for og bag, samtidig med at det vokser ud til siderne.



Sammenklappeligt sidestel.

Det bliver til *panier à coudes*. En dame i fuld galla måtte ved midten af århundredet sejle sidelæns ind ad alle døre. Den herre, der skulle føre hende over salens gulv, havde valget mellem at gå foran eller bag ved damen, da det var en umulighed at gå ved siden af damen og samtidig byde hende hånden, idet kjolens nederste parti kunne være fire meter i bredde.

Kvindens overkrop var stadig presset ind i snøreliv, der blev båret allerede fra den tidlige barnealder (416).

På kvindedragtens udspændte silke genfindes væggenes legende, usymmetriske dekorationer af guirlander. På dragten er de dannet af rynkede kniplinger, rynkede silkebånd og frem for alt af de vidunderlige, i Italien fremstillede, kunstige blomster, der får kvinderne til at ligne vandrende haver. Langs robens kanter findes *rüscher* (425, 429) og på skørtet en enkelt, bred, rynket flæse (425). På ærmerne store sløjfer svarende til den stigeformede række sløjfer, *échelle*, der sidder på brystet (423, 425). Om halsen bæres en kniplingsrüscher (423, 425, 429) og på fødderne broderede silkesko eller højhælede tøfler. Det sarte silkefodtøj er ikke beregnet til udendørs brug, men

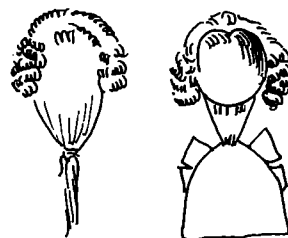
Rococoens raffinerede kunstværk af en kvinde nøjedes også med at kokettere med sit sværmeri for naturen (429).

Frisuren er ligesom i Régencen lille, men i rococoen pudres den hvid (418, 422, 423), et raffineret koketteri med alderens hvide hår, der ganske udsletter enhver aldersforskel. Pudringen foregik i et særskilt rum, hvor pudderet, som bestod af hvedemel, blev sprøjtet op imod loftet for derfra at drysse jævnt ned over frisuren. Mindre fornemme folk foretog pudringen på trappen uden for huset.

Til det hvidpudrede hår hørte stærk sminkning, ikke som i vore dage for at efterligne naturens egne farver, men i form af en grel bemaling med hvidt og rødt. Kun mindre anstændige damer sminkede sig på samme måde, som man i vore dage anvender kosmetik.

Mandens dragt gentager kvindedragtens silhouet. Skøderne på både vest og frakke underfores med voksduk, hestehår eller papir, så de står ud fra hofterne som modsætning til den smal-skuldrede, spinkle overkrop (413, 415). Knæbukserne lukkes efterhånden udenpå strømperne med et spænde under knæet (419, 420, 424).

Hovedet skal trods paryk virke lille og nakkehåret samles i en pung med silkesløjfe, *crapaud* (415, 424), hvorfra et silkebånd, *solitaire* bindes om halsen uden på det glatte halsbind (415).



Pudderparykker.

Mandens paryk med det fra panden opskrabede hår er pudret hvidt ligesom kvindens frisure, og mændene anvender ligeledes sminke. Hatten er stadig trekantet (417, 427). Mandens dragt er af silke og ligesom kvindedragtens silkestof i så udsogte farveharmonier, at de aldrig senere er overtruffet. Dragten er broderet med guld- og sølvtråd, med silketråd og pailletter, og broderiets kostbarhed tager til henimod århundredets midte. Frakken lægges af inden for hjemmets vægge, og

da vesten ikke mere som i barokken har lange ærmer og kan fungere som den egentlige hjemmedragt, indføres et bekvemt, løsthængende klædningsstykke, den lange silkeslæbrok (424). Skjorten er besat med kniplinger, der viser sig ved hænderne som kniplingsmanchetter og på brystet som *kalvekrøs* (415, 424). Rococoen havde fra régen- cen overtaget barokkens frakke, *justaucorps*, krav- løst. Omkring midten af århundredet, samtidig med at skøderne skæres smallere, får frakken om- bøjet krave (427).

Med rococoens dragt er linien fra Renaissance ført til ende. Renaissance og Barok skænkede men-

neskenes udseende volumen og pragt, régence og navnlig rococo klæder menneskene på, så de bliver smukke. Aldrig er kostumekunsten nået højere i den retning. Mere flatterende kan en dragt ikke være, end den var i det århundrede, hvor mænd skabte encyclopædier og kvinder holdt salon, og hvor Rousseau fremsatte sin teori om at vende tilbage til naturen. Dragten skabte menneskene om til raffinerede kunstværker, så helt i overens- stemmelse med en tid, der rejste sine mindesmær- ker i porcelæn og malede sine portrætter i pastel- teknikkens farvede støv.

Louis XVI

Ca. 1770—1795

(Fig. 430—459)

Allerede i midten af 1700-tallet havde man i Italien genfundet de to oldtidsbyer Hercul- anum og Pompeji, der ved Vesuvs udbrud år 79 var blevet begravet under askeregnen.

Fundet af disse to byer havde over hele Europa skabt en stærk begejstring for den klassiske Old- tid. Den tyske arkæolog Winckelmann fremhæver i sin kunsthistorie — den første i sin art — fra 1755 den klassiske Oldtids »ædle enfold og stille storhed«, og man begynder at blive træt af roco- coens lethed og elegance og angriber dens »bordel- kunst«.

Begejstringen for den klassiske Oldtid giver sig efterhånden udtryk i den stil, som afløser Roco- coen, og som kaldes Nyklassicismen. Den falder i flere afsnit. Det første afsnit er Louis XVI-stilen, derefter følger revolutionsstilen eller direktorie- stilen, der så igen i begyndelsen af 1800-tallet går over i kejserstilen eller empiren.

Louis XVI-stilen er et mærkeligt blandings- fænomen. To forskellige elementer indgår i den. Det ene er den døende Rococo, der er så dybt rodfæstet i Frankrig. Det andet er en strømning, der kommer fra England og som repræsenterer det ny, den begyndende klassicisme.

Karakteristisk for Louis XVI-stilen er, at den henter sine detaljer som søjler, pilastre og perle- snore fra den antike kunst, men behandler dem med en ynde og en lethed, som er rococoens. Man er ganske vist betaget af antiken, men be-

tagelsen skal ikke tages altfor alvorligt. Louis XVI-stilen er træffende blevet karakteriseret som en »drøm om antiken«, og i en af tidens orna- ment-bøger tales ligefrem om en »masquerade à la grecque«. Mere højtideligt tager man ikke den begyndende klassicisme.

Dragten i denne periode viser, hvorledes den franske rococodragt i sin sidste form mødes og smelter sammen med de ny stærke strømninger, der kommer over Kanalen fra England.

Oplysninger om dragten giver modekobber- stikkene, forløbene for nutidens modejournaler.

Mandens dragt i 70erne består af *justaucorps* med store ærmeopslag og lommeklapper (431), eller den slankere *frac* (433). Hertil bæres lang- skødet vest, knæbukser, *culottes*, hvide silkestrøm- per og sorte spændesko med røde hæle. Stofferne er silke i sarte farver. Hatten er stadig trekantet og bæres i hånden. Den blondt pudrede paryk er sirligt friseret i sidebukler med en tendens til at rede det højt op fra panden. Nakkehåret samles i en pung. Til hjemtbrug er *justaucorps* og *frac* erstattet af den bekvemme silkeslæbrok (436). Altå en ren rococodragt.

I kvindedragten bæres det store panier kun, når damen er i »grand parure«, i stort toilette. Til »négligé«, det vil sige ved alle andre lejlig- heder, er fiskebenskortet skrumpet ind. Det er blevet knækort og dragtens skørt, *jupe*, er lige- ledes taget af i længde, så fødder og ankler er

kommet tilsyne (430, 434). Hertil bæres en *caraco*-jakke med rygfolder (430) eller overkjolen, *roben*, er ophæftet *à la polonaise*, så den danner tre store tungeformede partier oven på skørtet. (432, 434). Fodtøjet er silkesko med meget høje hæle, og når damerne fulgte den franske dr. Tronchins råd om at trække frisk luft ved spadseretur, brugte de parasol (434) eller en lang spadserestok (430).

Til denne kvindedragt, hvis underste del enten er overdreven i sin størrelse eller er skrumpet ind til en kuppel, der har sluppet forbindelsen med jorden, hører en overdivelse af hovedets størrelse indtil det absurde.

Omkring Louis XVI's tronbestigelse 1774 er frisurerne så store, at det er ubegribeligt, at en kvindenakke kan bære dem. Som barokken var parykmagernes tid, er denne periode frisørernes. Ingen kvinde kunne opbygge en sådan frisur, selv. Først blev damens hår redt ud til siderne



Karikatur af de store frisurer.

og en høj hestehårspude anbragt på issen. Derefter blev håret redt stramt tilvejs over puden og fæstet med nåle og pomade, medens en ophæftet fletning og to bukler afsluttede frisuren i nakken. Ind i frisuren arbejdede frisøren silkebånd, fjer, blomster og gaze som dekoration. Men frisuren kunne også ligesom danne et fundament for større genstande. En tylshue (432, 434) var det mindste. Man kunne se frisuren bære en frugtkurv med æbler, en blomsterkurv med blomster eller en fregat for fulde sejl. Frisuren kunne være så høj, at damens hage befandt sig midtvejs mellem tåspidsen og frisurens toppunkt, og i en vogn måtte damerne knæle for at få plads til hovedet.

Det tog timer at bygge en sådan frisur op, og det var tilsvarende kostbart. Derfor kunne man ikke tillade sig den luksus hver dag. Rige og for-

nemme damer fik håret taget ned og sat op fra nyt en gang om ugen. Mindre gunstigt stillede medsøstre måtte lade gå en måned mellem frisørens besøg. Ikke underligt, at en kløpind blev uundværlig på grund af det utøj, der udviklede sig inde i frisurens lune mørke.



Frisur dekoreret med fuldrigger.

Marie Antoinette er Frankrigs dronning og bliver også modens. Hun assisteres af historiens første navngivne modekunstner Rose Bertin, som bliver dronningens »modeminister«. Hver måned udsender Rose Bertin, ligesom det skete i baroktiden, modedukker til Europas hoffere, visende både »grand toilette« og »négligé«.

Med denne dragttype har rococoens stilførelse levet sig ud. Kvindedragten har mistet den svævende lethed og fine balance, der fremkom ved modsætningen mellem det svulmende fiskebensskørt og det lille kvindehoved.

Fra England kommer de nye strømninger. For en tid overtager England førerskabet på dragtens område, et førerskab som England, når det gælder mandens dragt, har beholdt lige siden.

Dragten *à la française* var en evig selskabsdragt, selvom man inspireret af Rousseau sværmede for naturen og efter dr. Tronchins råd var begyndt at gå spadsereture.



Den engelske kvindedragt

Den nye engelskprægede dragt, der nu kommer frem, lader sig bedre tilpasse til opholdet i solskin og frisk luft. Kvindedragten har samme overraskende ynde som de fritanlagte »engelske haver«, der efterhånden fortrænger den franske havetype med de stive, klippede træer og hække. Korsettet er bibeholdt, men krinolininen afskaffes, så at dragten falder blødt ned om skikkelsen sammenholdt af et bredt livbånd med sløjfe. I stedet for kæmpefrisure danner håret en rigdom af løse krøller nedad ryggen. Omkring skuldrene og krydset over brystet ligger et let tørklæde, et *fichu*. Nedringetheden er forsvundet, og armene er dækket til håndleddet af lange, stramme ærmer. På hovedet vugger store, bredskyggede italienske stråhatte og danner en overordentlig flatterende ramme om de yndige, friske, usminkede kvindeansigter.

Den engelske type mandsdragt er i virkeligheden vor tids dragt, der begynder at vise sig. De forandringer, den senere har gennemgået er rent overfladiske. I slutningen af 1700-tallet begynder den engelske elegante skrædderkunst det herredømme over mandens dragt, som den har beholdt til dato. I modsætning til den franske dragts sidste udgave af rococodragten er den engelske type på mandsdragt stulfærdig og dens stof er holdbart. Man anvender uld og klæde i stedet for silke og brokadé. Farverne bliver kraftige og praktiske i stedet for Rococoens sarte pastelfarver. Frakken er løs og bekvem med revers og høj krave, ofte dobbeltraded. Vesten skæres lige af.



Den engelske mandsdragt.

Denne dragt begynder sin udvikling i England, medens Rococoen endnu blomstrer på kontinen-

tet, og dragtens elementer ses båret af englændere, når disse lader sig male i Italien (419, 420), i Indien (421) eller hjemme i moderlandet (427). Rococoens knæbukser, *culottes*, hvis ben danner en stump vinkel med hinanden, afløses af *pantaloner*, forløber for nutidens lange bukser, hvis ben danner en spids vinkel med hinanden. De er af elastisk stof og så lange, at de når ned i de stramme ridestøvler, der erstatter sko og silkestrømper. En høj, sort hat hører til dragten.

I Tyskland bliver den engelske dragttype til Wertherdragt eller »Werthermontur« opkaldt efter helten i Goethes berømte roman fra 1775.

I 1780'erne begynder man i Paris at klæde sig *à l'anglaise*. Kvinderne lader håret i gråpudrede lokker hænge ned ad ryggen (438, 441, 444). Fiskebenskørtet forsvinder og erstattes med en



Fransk kvindedragt à l'anglaise.

lille pude bagpå kaldet *cul de crin*, uden for Frankrig *cul de Paris*. Tournurevirkningen bagpå modsvares af en stærkere og stærkere fremhævelse af barmen, så resultatet nærmest bliver kropdue-silhouet (438). Fremhævelsen af barmen sker ved hjælp af et *fichu*, der først er ganske løst bundet over brystet, men efterhånden vokser højere og højere op under hagen båret af stivere og bliver til *gorges postiches* eller *trompeuse* (449, 452). Kvindens dragt er i denne periode — hvad der måske ikke straks springer i øjnene — både sportsmæssig og maskulin. En høj, sort herrehat har kvinden sat på sine gråpudrede lokker og over sin lette, hvide kjole bærer hun en stramt knappet herrefrakke (444), en *redingote*, i virkeligheden den engelske riding-coat, der allerede i rococoen omkring 1750 er kommet til Frankrig som et klædningsstykke i mandens garderobe.

En lang slæbende frakke af samme type forekommer også syet i silke (447), eller i tidens så



Den engelske riding-coat.

yndede stribede stoffer (440). De store, engelske stråhatter bliver lidt mere fantasifulde i den franske udgave (441). Bemærkelsesværdigt er det, at en ny farve er dukket op til hele kjoler, en farve, som skal få stor betydning i de følgende perioder af nyklassicismen, og det er den hvide farve (440, 444, 455).

I den mandsdragt *à l'anglaise*, der bliver moderne i Paris efter 1780, opgives kun langsomt sko og silkestrømper (437, 439) til fordel for de stramme ridestøvler (443), og den høje hat erstattes ofte med en hat, der er smækket op for og bag *à l'androsmane* (439). Men de engelske, glatte stoffer som uld og klæde sejrer over silkestofferne, og med silkestofferne forsvinder silkebroderiet — tilsyneladende for stedse — fra mandens dragt. Wertherdragten med korte ridestøvler, stramme, gule bukser lukket med klap og så lange, at de når ned i støvlerne, blå frakke med vandret ind-

snit i hoftehøjde og smalle skøder, høj lidt tilspidset sort hat med den blå-rød-hvide kokarde (450). Således så mandens dragt ud, da den franske revolution brød ud 14. juli 1789.

Under den franske revolution viser der sig to nye dragttyper. Den ene i virkeligheden, den anden på papiret. Begge er mandsdragter. Den første er især karakteristisk for det politiske parti, der bar navnet jacobinerne. Dragten var sammensat af forskellige elementer. Fra galejslavernes dragt havde man taget den røde »frygiske« hue, fra bondedragten en ærmeles, løsthængende trøje, *carmagnolen* (sml. 428). Fra matroserne de lange, løstsiddende bukser. *Sansculottes* kalder man sig, i modsætning til det gamle aristokrati, hvis dragt var karakteriseret af de korte knæbukser, *culottes*.

Nationalforsamlingen, til hvis første møde tredje stand var beordret at møde i sort dragt, (hvad der gjorde den sorte farve moderne), var ikke begejstret for sansculotternes dragt, men forsøgte derimod et andet fremstød. De søger nu at komponere en ganske ny mandsdragt, »den republikanske dragt«. Da den græske og romerske republik er tidens store forbillede og pseudoantiken den herskende kunststil, bliver republikkens store maler David sat til at komponere den. Resultatet bliver en romantisk blanding af antike elementer og ungarske støvler. Som tilfældet er ved alle reformforsøg, hvor man voldeligt søger at bryde dragtens naturlige udvikling, kommer »den republikanske dragt« aldrig til at eksistere andre steder end på papiret. De antike strømninger i tiden skulle ikke give sig udtryk i mandens dragt, men i den følgende periodes kvindedragt.

Directoire

Ca. 1795—1804

(Fig. 460—475)

1792 flygter Marie Antoinettes modeminister, Madame Rose Bertin, til Mainz og senere til England. Medens man i Paris opretter magasiner for færdigsyet tøj til »borgere« og »borgerinder«, udvikles i England Louis XVI-tidens kvindedragt til Nyklassicismens »antike« klædebon. Bæltstedet rykkes helt op under brystet ligesom i den sengræske og romerske dragt. Korsettet forsvinder. Løbeganget holder den enkle,

lette, hvide eller ganske lyse kjole sammen under brystet. Ligesom i Oldtiden hviler skikkelsen på hele foden. Flade slippers afløser de høje hæle.

Medens denne antikiserende kvindedragt bibeholdes i England (468, 469), omdannes i Paris »den antike« mode til »nøgenmoden« (465, 466). Ikke alene korsettet falder bort, men også særken, der erstattes med et kødfarvet trikot (463). Fødderne bærer ofte sandaler (463, 465, 466). Kjolen

har slæb, og som en flod af hvidt eller ganske lyst farvet musselin, ninon eller batist falder den lette »chemise«, som den kaldes, ned om skikkelsen.



Engelske antikiserende kvindedragter.

De lange folder synes at lænke kvindeskikkelsen til jorden, så den synes at vokse op derfra som et træ eller en søjle.

Stråhattens store skygge bøjes ned om ansigtet til kyse og vokser fremefter, så ansigtet til sidst synes at sidde i dybet af en kalesche (460).

Selvfølgelig må der til denne antikiserende dragt høre rent draperede klædningsstykker. Kashmirsjalet i form af langsjal bliver et nødvendigt tilbehør til dragten. Man taler i denne periode ikke om at være smukt klædt på, men om at være smukt draperet. Hængende over armen i lange silkebånd bar damerne en pose, en såkaldt *ridicule*.

Medens man i Louis XVI-tiden var begyndt at anvende klassiske detaljer, bliver det nu til, at man fylder rummene med antike genstande som søjler og lignende. Soveværelset skal være et sovetempel, og damerne skal ligne antikke statuer, der i antikt kostume færdes rundt i stuerne. Yndefuldhed og disciplin i bevægelserne er en nødvendighed, og det er en kunst for modedamerne, »les merveilleuses«, »de vidunderlige«, som de kaldes, at manøvrere de lange slæb let og elegant (460, 465, 466).

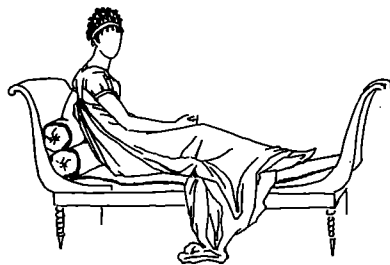
I denne periode taler man om at klæde sig *à la grecque* og tænker sig samtidig Grækenland som en drøm i hvidt marmor. Men i virkeligheden har den tids kvindedragt den romerske kvindedragts langbenede slankhed, og dertil er så føjet gotikens slæb, der ligger henad gulvet i metervis

à queue de singe, som en abehale. *Chemisen*, som kjolen kaldes, er uden ærmer eller med ganske korte, glatte ærmer, der kun dækker skuldrene. Antikkens nøgne arme er for en periode vendt tilbage.

Paris' modedronning omkring 1795 er den skønne madame Tallien, kaldet »Notre dame de thermidor«. På et bal viser hun sig i opslidset *chemise*, der viser benene i kødfarvet trikot ombundne med sandalernes remme, og med mange smykker om hals, arme og på de nøgne fødder (463).

Omkring 1800 bliver *chemisens* øverste parti til et særskilt lille liv, hvortil nederste del af kjolen syes. Kjolen bliver firkantet nedringet. Samtidig begynder man at supplere den enkle kvindedragt, der kun havde bestået af *chemisen*, med overkjoler, *tunikaer* (473), eller slæbet ligesom skiller sig fra kjolen og bliver et løst klædningsstykke af tungt, dunkelfarvet silke eller fløj, der bæres af en lille spencer (474, 475). Dette løse slæb bibeholdes senere ved Napoleons hof som hofslæb eller *courrobe*.

Kvinderne sætter håret i græsk frisure (466), og det er moderne ved hjælp af parykker at skifte hårfarve flere gange daglig. Strudsfejer anbragt op-



»Nøgenmoden« i Frankrig.

rejst som på en kanehest og turbaner har plads til kvindernes hoveder (475).

Svarende til *merveilleusen*, tidens modedame omkring 1796 optrådte *les incroyables*, »de utrolige« som de kaldtes, tidens modelapse. Deres elegance skulle bestå i en så uordentlig og uregerlig dragt som mulig. Bevæbnet med en kraftig knortekæp, den der senere er gået over i de vandrende håndværkssvendes udstyr under betegnelsen en *Ziegelhainer*, med håret hængende langt og uordentligt om ørerne ned på hver side af ansigtet *à l'oreille de chien*, som hundeøre, med underansigtet skjult i et kæmpehalsbind, med stramme bukser og ride-

støvler, med vesten skåret lige af højt i livet til *gilet*, med en frakke med høj ombøjet krave og store revers, således var forrige periodes mands-

dragt à l'*anglaise* blevet vulgariseret i direktorietiden. Hertil enten kastorhat (467) eller hatten opsmækket for og bag à l'*androsmane* (461).

Empire

Ca. 1804—1820

(Fig. 476—507)

Henimod 1800 bliver antiksværmeriet stærkere og stærkere. Romerne er det store ideal i litteratur, i kunst, i veltalenhed. Kulminationen nås med Napoleons kejserdømme. Hans drøm er et verdensrige som det romerske. Directoirestilen udvikler sig til kejserdømmets stil, *Empiren*.

Man søger at genoplive ånden fra det gamle Rom ved at kopiere dets arkitektur. Derfor opføres i Paris en romersk triumfbue. Derfor bygges Madeleinekirken som et græsk tempel. Overalt er det antikke forbilleder, der kopieres.

1804 krones Napoleon til kejser. Det nye hof sætter et ejendommeligt overlæst præg på kunst og arkitektur. Efter Napoleons togt til Ægypten var man begyndt at blande ægyptiske motiver ind i de græsk-romerske. Sfinkser og løvefødder i forgyldt metal danner udsmykning på det eksotiske mahogni.

I Empiren fjerner kvindedragten sig fra de antike idealer. Kjolen får pufærmer, og al vidden samles bagpå. Indførelse af det lette indiske musselein forbydes af Napoleon, der gerne vil støtte den franske silkeindustri, og de lette stoffer erstattes af tættere og tungere som silke og blankt atlask.

Slæbet (476) synger på sit sidste vers. 1805 er det forsvundet. Det lever dog som sagt videre ved Napoleons hof som et selvstændigt klædningsstykke, *courrobe* eller hofslæb, et løst, meget bredt og meget langt slæb af andet stof og anden farve end selve kjolen (sml. 474, 475). Det kan være af fløjl eller atlask, rigt udsmykket og sættes fast om livet helt oppe under brystet. Det eksisterer den dag i dag i hoffets ceremonielle dragt.

Kvindedragten har gennem hele denne periode livlinien siddende helt oppe under brystet, som den sengræske og den romerske kvindedragt havde haft det. Overtøjet, der er præget af den samme linie, er enten en kort *spencer* med lange ærmer eller den lange *redingote* (477, 485, 497, 501, 504).

Fra den foregående periode bevares langsjalet.

Modebillederne viser, hvorledes det skal håndteres. Dets farve danner en virkningsfuld kontrast til den hvide, der stadig er fremherskende. Sjalet lægger man løst bag ryggen (478), man lader det slæbe efter sig (488), eller lader det akkompagnere sine yndefulde stillinger (502). Man bærer det i hånden (491), over armen (480) eller lægger det fra sig som baggrund for den hvide kjole (503).



Courrobe ved Napoleons hof.

Efter at dragten viser tilbøjelighed til at blive glattere og strammere, mister dette levende, yndefulde langsjal sin betydning og suppleres med et lille, trekantet sjal eller skuldertørklæde. Dette sidste frister ikke til klassiske attituder, men til-dækker den dybe nedringning enten det bæres løst (494) eller krydses og bindes på ryggen (491). Antikens nøgne arme gemmes i denne tid i lange, kulørte handsker (482), der efterhånden afløses af lange, stramme ærmer, der fortsætter det lille pufærme (495).

Da kjolen først har mistet slæbet, begynder den at tage af i længde. Mere og mere af fødderne i de flade sko kommer til syne.

Efter som kvindekjolen bliver mere glat, begynder besætningen. Broderede blomsterranker (491, 502), flåser fornedet (498), plastisk besætning af

kjolens eget stof i form af takker, *dents de loup* (490), og rüscher (486, 499). Fælles for alle disse former for udsmykning er, at de understreger de vandrette linier og vanskeliggør de lodrette folder.

Som slutsten på denne udvikling er kjolen blevet helt fodfri, lukket om skuldrene, så halsudskæringen er bådformet (507).

Den mest karakteristiske hovedbeklædning er stadig kysehatten med den fremspringende, kalescheformede skygge, der helt gemmer ansigtet (480, 494). Desuden bar kvinderne små hatte og forrige periodes turban (497, 498).

I mandens dragt ses den udvikling, der omsider indfører nutidens lange bukser. Både læderbukser og ridestøvler (484, 487, 500) samt de lange, stramme bukser i tricotvævet stof (505), der allerede havde været båret i England i Directoire-tiden (sml. 470, 471), afløses omkring 1815 af de

lange, vide bukser, som det ikke var lykkedes revolutionens *sansculottes* at indføre (506). Hermed er i virkeligheden vor tids mandsdragt skabt. Som hofdragt eksisterer knæbukserne (493).

I denne periode lever i England en mand, der for altid er gået over i historien som forbilledet på velklædthed. Det er englænderen George Bryan Brummel, der med sin smag behersker det gode selskab mellem 1800 og 1816. Ikke alene det udviklede halsbind lærte Brummel sine mindre fingernemme samtidige at binde, men han indførte det begreb, der hedder ulastelig elegance. Han har mere end nogen anden ledet smagen i mandsdragten i retning af det stilfærdige. Han foretrak den sorte farve og betonedede, at det ikke var udsmykningen af en dragt, men snittet — det udsøgte snit — og måden at bære en dragt på, der skaber elegancen.

Biedermeier og Nyrococo

Ca. 1820—1870

(Fig. 508—598)

1800-tallet er en mærkelig periode. Det er stilimitationens århundrede. Man er ikke selv i stand til at skabe noget nyt, men til gengæld er man i besiddelse af en meget stor stilhistorisk viden, af hvis rige kilder man øser.

Ingen anden tid har som 1800-tallet talt om stil og atter stil, og intet andet århundrede forekommer os i vore dage så stilforladt.

Baggrunden for denne tid danner den voldsomme økonomiske udvikling, der tager sin begyndelse efter år 1800. Det er maskinernes og kapitalismens århundrede, der sætter ind. Inden den tid havde håndens arbejde været det fremherskende. Navnlig når det drejede sig om kunstneriske frembringelser, hvortil klædedragter må regnes. De havde hidtil været den enkelte håndværkers eller kunstners personlige produkt, præget af kvalitet og skønhed, og adskiller sig derfor stærkt fra 1800-tallets frembringelser.

I denne periode uddanner kunstakademierne sine elever til kun at beskæftige sig med »den høje kunst« og holder dem borte fra den »lavere« kunst, hvilket vil sige det, som man i vore dage ville kalde for »brugskunst«, der derigennem overlades til tilfældighederne. Samtidig bliver det købe-

dygtige publikum et andet end tidligere, større, mindre kræsent, tilfreds med imitationer i stedet for ægte varer.

Allerede Nyklassicismen indeholder spiren til 1800-tallets stilimitation. Man var begyndt med at kopiere den romerske oldtidskunst, men fortsætter under Napoleon med yderligere at inddrage Ægyptens kunst, og dermed er stikordet givet til at begynde at øse af alt, hvad jordens forskellige geografiske områder, og hvad historiens skiftende perioder måtte stille til rådighed.

Omkring 1820 begynder en reaktion mod empirens imitation af den klassiske og den ægyptiske oldtid. Man retter sin opmærksomhed mod perioder, der er så diametralt modsatte som vel muligt. I England vælger man Gotiken. Det øvrige Europa Rococoen. Interessen for Gotiken får ingen dragtmæssig betydning, men den nyvakte interesse for rococoen giver sig tydeligt udslag i dragten, et ligeså tydeligt udslag som inden for den samtidige møbelkunst.

Det er en borgerlig efterligning af den kongelige Rococo. I møblerne afløser Rococoens svejdede linier empirens lodrette, men det sker i mørkt, udskåret og blankpoleret mahogni med kraftig

polstring og betræk af mørke, uldne stoffer ofte med store blomsterbuketter. Omkring 1840 tager polstringen overhånd. Træ træder tilbage som synligt materiale. Det mørke, uldne betræk afløses af plyds i vinrødt eller flaskegrønt, og rækker af kvaster, frynser og klunker anvendes overalt, på gardiner, portierer, på sofaer og stole, som kantninger på bordplader, bordtæpper og hjørnehylde.

Den første del af perioden indtil 1835 kaldes i Tyskland Biedermeier, i Danmark Sen-Empire.

Dagligstuen olielampe lyser over en spidsborgerlig idyl, hvor viden og kundskaben er sat i højsædet, men hvorfra fantasien flygter sin vej på eventyr i fjerne lande og fjerne tider. Det er romantikens periode, hvis børn er George Sand (1804—1876) og Alexandre Dumas (1802—1870).

I kvindedragten omdannes Empirens nedringede, højlivede kjole, der var glat foran og havde folderne samlet bagpå. Allerede Empiren havde begyndt at lade den stumpe forneden og lukke sig om halsen. Nu rykker bæltet nedad. Det forlader sin plads under brystet og anbringer sig der, hvor en kvinde fra naturens hånd er slankest, om livet. Resultatet viser sig omgående. Korsettet genindføres. Under taillen begynder nederdelen at tage til i vidde. I begyndelsen kun beskedent, men folderne forlader deres plads bagpå og fordeles hele vejen rundt.

Det plastiske broderi som besætning fortsætter en tid. På kjoler af ganske billige stoffer ofres stort arbejde på alle disse vandret anbragte rüscher og garneringer, der i tre, fire rækker holder kjolen udspilet forneden. De kan være smalle (508, 511, 520) eller brede (519, 521) eller de kan sno sig som en kraftig *à la grecque*-bort (516). Også håndbroderiet i form af »tunger og hul« sætter flittige kvindehænder i arbejde (517).

Hatten er stadig en kyse. Den virker i denne periode mere som hat end som kyse (516). De flade sko bevares, men bliver firkantede i snuden og bindes opad benene med korsbånd. Skønt kjolerne har lukket sig om halsen og er begyndt at falde ud over skuldrene i brede kraver (508, 516, 517), bevares langsjalet (516, 517).

Tendensen til at gøre nederdelen videre over en stadig tiltagende mængde skorter ofte op til syv, otte stykker følges med en stadig større bredde foroven. Man kan ikke sige, at det er skulderbredden, der forøges. Det er, som om

man i denne tids kvindedragt ganske søger at bortforklare, at kvindens arme er sat fast til kroppen oppe ved skulderen. Den skrånende linie nedover skuldrene, som allerede de nedfaldende store kraver frembragte, overdrives nu yderligere. Kraven bliver større og større, til den ligger som et tag udover skuldrene (523, 530), og under dette tag svulmer ærmerne op. De bliver først meget vide foroven, såkaldte »skinkeærmer«, *gigots*, (519), men efter 1830 kommer ærmets største vidde til at ligge ud for albuen (523, 530). Samtidig rykkes ærmegabet fra den naturlige plads ved skulderen ned midt på overarmen, så det ser ud, som om en kvinde har ganske korte arme på en bred, foroven afrundet overkrop (523, 530). Armenes bevægelser hæmmes. Selv ikke en ridedragt, »amazonedragt«, har ærmegabene anbragt på naturligt sted, så armene frit kan løftes (529, 533).

Resultatet af den vide nederdel, hvepsetaillen og den brede overkrop, er timeglas-silhouet.



Biedermeiertidens timeglas-silhouet.

Mandens dragt følger med, så godt den kan. I denne og i de efterfølgende perioder vil det ses, at selv om vor moderne mandsdragt, bestående af lange bukser, jakke og vest, er skabt, så er dens linier ude for adskillige svingninger. Den silhouet, den giver manden, er i denne og de følgende perioder en svag afglans af kvindedragtens.

De lange *pantaloner* sys i denne periode med rem under svangen, og er så vide foroven, at de giver hoftebredde. Både jakke, kjole samt overfrakker sys stærkt i figur (509, 522). De har skinkeærmer (509, 515), der er sat til i ærmegab,

anbragt længere ned på overarmen, end det er logisk nødvendigt. Slag (512) eller den lange sjalskrave (525) gør skuldrene runde. Hvis ikke dragtens snit fremskaffer den ønskede smalle midie, bærer manden et virkeligt korset eller et såkaldt »baskisk bælte«, der frembringer den til kvindedragten svarende hvepsetaille.

Når man ser denne mandsdragt med de runde skuldre, den smalle midie, de brede hofter, forstår man bedre, at det lykkedes den berømte forfatterinde, der skrev under navnet George Sand, fuldstændig at illudere som ung mand, da hun for at kunne færdes frit i Paris, efter moderens råd ombyttede den upraktiske kvindedragt med dens mange skorter med den mere bekvemme mandsdragt. Den høje hat i meget høj udgave er obligatorisk, når man ikke er i hofdragt og bærer hat opsmækket for og bag (518).

Manden har bakkenbarter og håret arrangeret i lokker (510), der svarer til kvindens usymmetrisk opsatte frisur med tindingekrøller (511, 520).

Drengedragten har mandsdragtens og kvindedragtens timeglasfigur (527). Små drenge har over de lange bukser en *blusekjole* (535, 536). Pige-dragten er en kort udgave af moderens kjole med den vide nederdel over mange skorter, de store ærmer med størst vidde ved albuen og de stærkt skrånende skuldre. Men så er den yderligere bemærkelsesværdig ved et andet klædningsstykke. Også pigerne er nu kommet i en slags lange bukser, de såkaldte *mamelukker*.

Nyklassicismens lette, lyse kvindedragt, som den udviklede sig i Directoiretiden og Empiren, havde skabt interesse for en ganske anden legemlig velplejethed, end rococoen havde kendt. Man skiftede tøj og vaskede sig langt mere. Men desuden indførtes, omkring 1800 som obligatorisk i kvindedragten, det klædningsstykke, som indtil da kun undtagelsesvis havde været båret af kvinder, nemlig bukserne.

Nu synes man åbenbart, at dette omsider hvervede maskuline klædningsstykke også skal demonstreres. Småpiger og ganske unge piger viser dem nu ganske åbenlyst som to løse bukseben, der hænger helt ned til anklerne enten åbne forned (524, 535) eller rynket sammen om anklerne (526).

Efter 1835 overtager sadelmageren snedkerens rolle inden for hjemmets dekoration. Biedermeier-tiden går over i Nyrococo. Polstringerne gemmer

møblernes konstruktion, kvaster, frynser og klunker anbringes overalt. Også dragterne skifter udseende i overensstemmelse hermed.

Kvindedragten mister den balletdanserindeagtige lethed. De fodfri kjoler, der havde vist fødderne i flade sko med korsbånd, sænker sig til gulvet, så fødderne skjules. Dragtens bredde ud for albuerne svinder ind. Ærmerens vidde synker fra albuen længere og længere ned og forsvinder. Overkroppens linier afsløres, som var den en modeleret buste sat oven på et kuppelformet podie. Timeglas-silhouetten er blevet til tevarmer-silhouet. Kjolerne skjuler nu brunel-støvler og hvide bomuldstrømper.

Som overtøj anvendes løsthængende kåber med store ærmer (547, 548), senere kåber i figur med stramme ærmer (562, 564). Under kysehattene hænger håret i korte slangekrøller ned på hver side af ansigtet (541, 552, 554) eller redes glat ned over ørerne fra en midterskilning (542, 559, 560). Den ballonformede nederdel får sin form af mange skorter oven på hinanden. For at understrege ballonformen begynder man at gøre skorterne stive. Det sker på forskellig vis. Over et skørt af flonel bærer kvinderne nu først et skørt med borter af hestehår, derover et skørt af *perkal*, gjort stift med indsyede snore, herpå et skørt med flæser af hestehårsborter og til sidst øverst under kjolen et eller to stivede musselinskorter.

De mange skørters vægt blev efterhånden ulidelig at bære og endelig omkring 1850 indføres for tredje gang i historien et stativ til at bære kjolen ude. Rococoens *panier* dukker op som *krinolin*. Dens navn er opstået af den franske betegnelse på de hestehårsborter, *crin*, der hidtil havde tjent til at gøre underskørterne stive. Krinolinen var et stel af tøndebånd ophængt i bændler. Tøndebåndene tiltager i størrelse nedefter og kunne være af bambus, fiskeben eller stål. Krinolinen erstattede en del af de mange skorter, og blev i det følgende tiår den uundværlige basis for enhver kvindes kjole.

Krinolinen muligheden for at forstørre tevarmer-silhouettens nederste parti udnyttes fuldtud og afskaffer kåberne som overtøj. I stedet anvendes det store »ægte« sjal; det er firkantet, men foldes sammen til en trekant, hvis spids hænger ned ad ryggen (573—575).

Hovedet skal nu ligesom i Rococoen virke så lille som muligt som modsætning til den svul-

mende krinoline. Kysehatten, der allerede er svundet betydeligt i størrelse, har udspillet sin rolle og afløses af den lille kapothat (590, 597), der ligesom kysehatten bindes under hagen med silkebånd.

Til Rococoens besætning af kjolen med rüscher og blomsterguirlander svarer i Nyrococoens periode en opdeling af kjolens nederste parti efter vandrette linier. Denne deling begynder inden selve krinolinen er indført. Allerede dengang kunne nederste del af kjolen bestå af flere lag af forskellig længde, eller man havde flæser forneden på kjolen (541, 551, 553). Efter krinolinen indførelse går man over til at besætte hele kjolens kuppelformede nederdel med vandrette flæser, de såkaldte *volanter*, i stadig stigende antal (582, 597). Kjoler af crêpe skulle have femten, organdikjoler atten og tarlatanskjoler femogtyve volanter!

Volanternes virkning, som besætning på nederdelen, gentoges i en *berta*, om skuldrene (582) og bredte sig også til ærmerne, der efterhånden blev tragtformede med indsatte underærmer af hvidt tyl sat fast med elastik om albuen (590, 597).

Volanternes antal var stadig tiltagende. 1859 bar kejserinde Eugénie som baldragt en hvid atlaskeskjole besat med 103 volanter af tyl.



Nyrococoens krinoline.

På Frankrigs trone sad i denne periode ikke alene Europas, men måske en af verdens skønneste kvinder, spansk af fødsel, 1853 viet til Napoleon III. Som Marie Antoinette i rococoen havde haft den første navngivne dragtkunstner Madame Bertin, gjorde kejserinde Eugénie sin dragtkunstner Worth berømt. 1858 åbnede han sin salon og blev skaberen af »la haute couture« i Paris. Hans

klientel omfattede såvel kejserinden og hendes hvidklædte hof som teatrenes skuespillerinder og demimonden. I denne periode var halvverdenens førende damer endnu mere betydningsfulde, når det drejede sig om at lancere en ny mode, end hoffet.

Stofferne til denne tids kvindekjoler har været kostbare. Silke og atlask brugtes til alle døgnets tider. Changerende taft, damaceret reps, brokade og som det vidunderligste, *moiré antique*. Til bal og sommerbrug brugtes ganske lette stoffer som crêpe, gaze, berège, musselin og tarlatan. Fra 1852 krystalliseret gaze bestående af to forskellige nuancer tråde i samme vævning. Kvinderne sammenlignedes ikke med urette med svævende skyer i disse volantbesatte, lette krinolinekjoler, hvis stof ikke i sig selv var så kostbart som silke og atlask, men hvis pris blev ligeså høj som silkekjolernes. Dels fordi de krævede et uhyre arbejde at fremstille, dels fordi de kun kunne anvendes få gange, så havde de mistet deres friske udseende og derigennem deres elegance. I 40'erne kom symaskinen fra Amerika til Europa, og arbejdet med at fremstille disse volantbesatte kjoler formindskedes således noget.

I slutningen af 50'erne kulminerer krinolinen og forbereder sig på at forsvinde. Det foregår efter omtrent samme retningslinier, som dirigerede Rococoens fiskebenskjørt, da det forsvandt. Ny-Rococoens krinoline forsvinder gennem enten at forkortes eller ved at skifte form. Den bliver oval i stedet for rund med stærkest udvidelse bagpå, og dens tøndebånd synes ligesom at glide ned efter, eller den bliver kort, så at fødderne vises. Den korte krinoline er et ret forbigående fænomen i 60'erne. Underskjørterne bliver kulørte og synlige, fødderne ses i de brunel-støvler, som de lange kjoler hidtil havde skjult; strømperne bliver kulørte i stedet for hvide. Farverne i dragten bliver voldsomme. Der er et ganske mærkværdig vulgært præg over denne type dragt, der betegnes som *genre canaille*, »slyngelstil«. Muligvis er den et udslag af den mærkelige dyrkelse af halvverdenens damer, som indledtes med Dumas' »Kameliamadamen« og gjorde *la grande cocotte*, demimonden, romantisk og interessant selv for det ærbare borgerskabs damer.

Nyrococoens mandsdragt er i begyndelsen af perioden stærkt i figur, så tailen virker smal ligesom i kvindedragten (543, 549, 555, 558, 563).

Ligesom i kvindedragten er bredden over skuldrene forsvundet. Den høje hat er obligatorisk, men 1848 afløses kastorhatten, fremstillet af bæverhårsfilt, af silkehatten, en hat af lakeret pap overtrukket stramt med silkeflos. Håret bæres i lokker om hovedet som »polkahår« (538, 545, 555, 558). Skægget har form som skipperskæg, senere whiskers, overskæg og fip.

Samtidig med at krinolinen indførtes i kvindedragten, bliver alle dele i en mands dragt af samme farve. Begrebet »et sæt tøj« er skabt. 1860 afløses fadermordere og halsbind af stivet flip og slips (593—594). Samtidig begynder en differentiering, således at dragten bliver forskellig til forskellige tider af døgnet. Den høje hat er efterhånden ikke mere den eneste hovedbeklædning, en mand kan bære. Nu dukker også bowleren op (591, 594).

Drengedragten har mandsdragtens lange bukser (556, 581) og overtager bowleren (581). Den lille pige gentager i sine struttende skørter de linier, der behersker den voksne kvindes dragt (540, 595). Mamelukkerne synger på deres sidste vers. De er nu blevet ganske stramme og har dermed udspillet deres rolle som camouflager for benene (557).

Til det spæde barns dåb har allerede nyklassicismen skabt den dragt, der anvendes den dag i dag. Ser man nøjere på nutidens dåbskjoler, har vi her Direktoratietiden og Empirens højlivede kvindekjole, der i diminutiv udgave har overlevet de skiftende stilperioder ganske upåvirket af de forandringer, der er foregået med de voksnes dragter (588).

Stilblanding

Ca. 1870—1890

(Fig. 599—614)

Stilimitationen som karakteriserer 1800-tallet går i sidste fjerdedel over til stilblanding (stilforvirring), idet man udnytter sine stilhistoriske kundskaber til det yderste. Man stykker de forskellige stilperioder ud til hver sit formål. Herreværelser og spisestuer i renaissancestil, rygesaloner i orientalsk stil, som ved den marokkanske og tyrkiske afdeling på verdensudstillingen i London 1851 havde vakt sensation og resulterede i viftepalmes i stuerne og i tyrkiske divaner. Ungpigestuer og dameboudoirer holdes derimod i lyse, sarte farver. Samtidig lanceres visse nationale stilarter som »vikingestilen« og den oldnordiske stil samt en romantisk stil, hvor møbler og fotografirammer blev fremstillet af naturgroede grene.

Denne urolige stilblanding regnedes for kunstnerisk frisind og skulle give bygninger og genstande historisk charme.

I hjemmene skaber man hygge ved hjælp af tætte, stærkt draperede gardiner og portierer, der lukker lys og luft ude, medens en stadig tykkere polstring gør møbler som stole, sofaer og kæmpe-skamler helt elefantagtige i deres uflyttelighed. Klunkerne er karakteristiske for denne tid, hvis klimaks er Makarts »atelierstil« omkring 1875 med sine uforgængelige buketter af lakerede dunham-

mere, voksbloster og påfuglefljer. Bordtæpper hænger helt ned til gulvet og skjuler den kendsgerning, at et bord har ben. Samtidig vrimler stuerne af nips, fabriksfremstillede genstande der intet har med kunst eller godt håndværk at gøre, og som ikke engang, hvad materialet angår, repræsenterer nogen værdi.

I kvindedragten synes det at være om at gøre at skære materialet til en kjole i så mange stykker som muligt, inden den sys, ligesom man skærer gardiners og portierers stof i forskellige stykker, inden tapetserereren tager fat på at arrangere det omkring døre og vinduer. Folder krydser plisserede dele i samme kjole. Blankt stof sættes sammen med mat, silke med fløjl (600, 602). Særlig yndet og af meget raffineret virkning er en sammensætning af forskellige stoffer inden for samme farve.

Den stil, der præger kvindedragten i disse år er således den samme, som gør sig gældende inden for møbelkunsten. Man kalder den dér »renaissancestil«, og man fremstiller møbler i denne stil, efter at imitationen af rococoen har udspillet sin rolle. Men man skelner i møbelkunsten ikke mellem Renaissance og Barok, og for kvindedragtens vedkommende er det Senbarokkens *manteau* og *fontange*, der genopstår som tournurekjole og kapot-

hat. Men ligesom da Louis XVI-stilen afløste rococoen, slipper man ikke kvindeskikkelsen løs direkte fra krinolinen og ud i en dragt med naturlige linier. En udpolstring bliver tilbage, og ligesom i Louis XVI-tiden sætter den sig bagpå og modsvares fortil af en fremhævelse af barmen. I Louis XVI-tiden skete det ved hjælp af *cul de crin*, en lille pude bagpå og et *fichu*, der udviklede sig til *trompeuse* (sml. 438). Nu fremhæves barmen ved at skubbes til vejrs af det stramme korset, der tillige skubber maven nedefter, så den bliver let fremtrædende. Bagpå anbringes det forunderlige, der kaldes *tournuren*. Denne begynder som en lille pude af hestehår eller nogle flæser af stivlærred, men udvikler sig snart til et virkeligt stativ bestående af flere vandret anbragte, hestekoformede bøjler ophængt i bændler. Tournuren hænger som et veritabelt bur, nærmest et fuglebur, bagpå damen, under kjolen, men oven på skørtterne. Med dette bur som basis var så kjolens nederste del draperet med samme righoldige fantasi, som prægede de af tapetsereren ophængte portierer og gardiner, der var en så vigtig del af datidens interiører.

Tournuren hersker i to perioder, fra 1870 til 1876 og påny i 80'erne. I mellemprioden forsvinder den, men ophæftningerne holder sig og kjolerne bindes stramt om underkroppen. De er så vanskelige at gå i, at knæene i mange tilfælde må lækkes sammen. Op over de i draperet stof indsvøbte ben rejser sig hofter, taille og overkrop med en af korset og vattering frembragt legemspragt. Ofte fremhæver en lang række knapper hele

vejen ned foran kvindens smukke »figur«. Til selskabsbrug er kjolerne ærmeløse og nedringede.

I 80'erne er tournuren tilbage igen. Afsølringen



70-ernes tournure.

af hofternes linier bibeholdes i begyndelsen (600, 603), men snart skubber draperingerne sig til vejrs. Samtidig bliver skørtet, hvorover overkjolen, *tunikaen*, draperes, mere fritfaldende, så bevægelsesfriheden bliver større (606—608).

Selv til en skræddersyet jakke bæres nederdel med *tournure* (609) ja, *tournure* hører endogså til skøjtedragten (611). Den forsvinder først i slutningen af 80'erne (613, 614).

Mandens dragt suppleres i disse år med jaket (599) og diplomatfrakke (610) samt speciel sommerpåkledning, hvortil hører stråhat (605). Til sportsdragt ses knæbukser af samme form som drengedragtens (604).

Reformforsøg og Jugendstil

Ca. 1890—1910

(Fig. 615—630)

1800-tallet havde som allerede fremhævet udmærket sig ved sin tilbøjelighed for stilimitation, og den samme stilimitation og stilblanding havde, som vi har set, præget dragtens udvikling.

Vi er nu nået til 1890. Tournuren er forsvundet, men har efterladt lidt tilfældige ophæftninger på kvindekjolens nederste parti (615). Disse får dog ikke nogen lang levetid. Kjølens nederdel bliver

glat foran med størst vidde bagpå og ærmerne syes med størst vidde i ærmegabet, så de markerer skuldrene på denne dragt, der stadig skal bæres med tournuretidens stramme holdning (616). Nu fortsætter ærmerne med at vokse til skinærmere, og kvinden får en timeglas-silhouet, der kan minde om Biedermeiertidens omkring 1825 (617—619, sml. 517, 519).

Efter midten af 90'erne dukker et nyt korset

skikkelse. Korsettet har foran en lang, lodret stålstiver, en *blanchet*, der tryller maven bort, idet al fyldighed flyttes op som fremtrædende barm og bagud som fyldig bagdel. Denne tids kvinde har en mærkelig S-formet, svejrygget holdning. Overkroppen synes ligesom at stå foran underkroppen. Korsettet hedder ganske simpelthen »*sans ventre*« eller »*gegen das Kind*«, så meningen er ikke til at misforstå. Kjolen er højhalset, undtagen til selskabsbrug, med høj flip, forsynet med stivere. Nederdelen sys i bredder, der svejer ud forneden, så den bliver tragtformet.

Nu begynder et mærkeligt koketteri med, hvad der bæres under selve kjolen. En højhalset, langærmet kjole kan gemme vidundere af raslende silkeskorter besat med flæser og kniplinger, gennemtrukket med silke- og fløjsbånd. At man er så raffineret påklædt under kjolen, røbes ved silkeskorterens indbydende knitren, det såkaldte *frou-frou* og ses, når man løfter op, hvilket er nødvendigt, da kjolerne — også til gadebrug — er meget lange. Der ligger en hel verden i »at løfte op«. Det kunne gøres på tusind måder fra det mest snerpet afvisende til det mest udfordrende kokette.

Tailormade-kostumet (616) med sin tredeling i nederdel, jakke og skjortebluse overtager kvindedragten fra mandens dragt, og blusen påvirker kjolelivets form, så dette bliver mere løsthængende foran. På disse kjoleliv samles alt, hvad tiden finder på af besætning. Kniplinger, knapper, der ikke skal knappes, liders og belægninger (622). Med tailormade-kostumet og dets vekslende bluser har konfektionssyningen erobret en stor del af damernes garderobe. Dragterne fremstilles nu i massefabrikation i visse standardstørrelser. De er ikke mere skræddersyede unika.

Korsettet er sundhedsfarligt. Det har et korset altid været, men dette sidste, der giver kvinden den svejryggede holdning, giver anledning til, at der begynder at rejse sig kraftige røster for at afskaffe korsettet og skabe kvinden en mere praktisk og mere sund dragt. Man starter en reformbevægelse under betegnelsen »kampen mod moden«.

Denne kamp blev i virkeligheden begyndt langt tidligere. Allerede 1851 i Nyrococoens periode fremviste en amerikansk dame, Amalia Bloomer, i London en epokegørende reformdragt bestående af jakke, korte skorter og derunder lange, vide, tyrkiske bukser. »Bloomerdragten« vakte stor

sensation. Der dannedes foreninger til dens udbredelse, som der dannedes foreninger til dens bekæmpelse. *Bloomers*, som de lange, tyrkiske bukser kaldtes, indgik imidlertid i kvindernes gymnastikdragt. Som noget ganske nyt var kvinder på den tid begyndt at drive legemsøvelser.



Amalia Bloomers reformdragt.



»Bloomers« som gymnastikdragt.

Amalia Bloomer fik efterfølgere. 1867 foreslog en læge at afskaffe korsettet og i stedet ophænge den uundværlige krinoline i seler, for derved at flytte dragtens vægt fra taillen og op på skuldrene. 1886, i tournuretiden, foreslog en anden læge helt



Reformforsøg 1857 og 1886.

at afskaffe korsettet, og som undertøj bære en såkaldt *chemilette*, nærmest en art kombination af uld eller bomuld og derover et »hygiejnisk« underliv. Han fremhæver udtrykkeligt, at hvis kvinden føler, hun mangler korsettets støtte, kan dette underliv fremstilles af stift tøj. På underlivet skulle knappes såvel to korte skorter som et par lange, vide yderbenklæder af tykt flonel i form af *bloomers*. Oven på dette så kjolen. Modedragten var tournurekjolen, der ville være utænkelig uden

med korsettet som basis. Den kjole, der kunne bæres oven på det foreslåede undertøj, er en lang, faconløs, kjortellignende kjole, »reformsækken«, som naturligvis kun vakte virkelig begejstring hos et fåtal af fanatiske kvinder. Modedragten sejrede i det lange løb. Den udvikling, den skulle gennemløbe, gik ad helt andre veje, end reformatorerne havde drømt om.

Omkring midten af 1800-tallet var der i England begyndt et oprør mod tidens stilimitation og stilblanding i almindelighed. 1848 stiftes det prærafaelitiske broderskab, hvis førende navn er maleren Dante Gabriel Rossetti. Inden for denne sammenslutning søger man nu bort fra nutiden for at finde fornyelse i den italienske kunst inden Renaissance. 1862 åbner William Morris sammen med Rossetti et firma »Morris, Marshall og Faulkner«, der skal reformere såvel arkitekturen som indendørsarkitekturen. Maskinerne får skylden for 1800-tallets stilmæssige forfald. »Nuttidsmennesket«, siger William Morris, »skal arbejde med samme inderlighed som Middelalderens håndværkere, så vil alle genstande inden for et hjemms vægge blive behersket af skønhed«. Han krævede, at der skulle eksistere en vis sammenhæng mellem en genstands brug og dens form, men mente, at håndværket var den eneste vej frem.

I tilknytning til denne nyvakte interesse for håndværket skabtes kunstindustrimuseer som Victoria & Albert Museum i London og Kunstindustrimuseet i København, og der åbnedes kunstindustriskoler, for at man kunne studere håndværket i ældre perioder og finde frem til at give de ting, man fremstillede, virkelig ånd og indhold.

Denne både digteriske og kunstneriske modstandsbevægelse gav sig i dragten udslag i forsøg på at skabe kvindekjoler, hvor stofferne faldt frit og naturligt om skikkelsen. Men det blev kun til spredte forsøg.

Imedens går tidens tekniske udvikling uforstyrret videre. 1851 havde Krystalpaladset rejst sig i London med sin kuppel af stål og glas. 1869 skyder Eiffeltårnet sin nøgne stålkonstruktion til vejrs som pariserudstillingens vartegn. Maskinalderen sætter sine blomster i disse stålkonstruktioner. Men kunstnerne, i hvis sind de mutationer oftest sker, som resulterer i stilændringer, er længe om at fatte interesse for stålkonstruktionernes skønhed.

Den første, der ikke søger tilbage i fortidens kunst og håndværk for derigennem at søge fornyelse, men som dog i en vis forstand bygger videre på, hvad William Morris havde påbegyndt, er belgieren Henry van de Velde. I 90'erne træder han frem med noget ganske nyt. Stålkonstruktionernes og maskinernes strakte glidende linier føler han så stærkt, at han genfinder dem i blomsterstænglernes og vandplanternes saftspændte kurver. Han søger at overføre disse linier til møblerne og indendørsarkitekturen. Men samtidig indgår der en anden strømning i den stil, han skaber, en indflydelse fra Østen.

1850 er Japan blevet endeligt åbnet for europæerne. Som emballage for japanske varer kommer japanske træsnit til Europa og vækker begejstring hos parisiske kunstnere. Japans farvevalg og den japanske konturlinie, der ikke som vor er født af pen og blyant, men trukket med en blød pensel og derfor af skiftende tykkelse, inspirerer kunstnerne. Japans dynamiske, elastiske linie indgår ligeledes i van de Veldes ornamentik.

I hans arbejder findes den første antydning af det, som man idag betegner som »strømlinien«. Hans møbler og hele linieføring vækker kolossal opsigt på pariserudstillingen 1900 som »L'art nouveau«. Til Tyskland overføres bevægelsen under det navn, hvorunder den også bedst er kendt i Danmark, »Jugendstil«.



Koncertkjole tegnet af van de Velde.

Van de Velde beskæftigede sig også med kvinde- dragten. Hans glidende ornamentik genfindes på udkast til adskillige løstsiddende »reformsække«. Men han har også givet udkast til blandt andet en koncertkjole, der mere har den samtidige

op, der forandrer den stive, lidt tørre kvindemodedragts form. På den ses det, at 90'ernes svejryggede kvindefigur med den S-formede kurve op igennem kroppen og den lange, klokkeformede nederdel svøbt om fødderne, så den ligesom fortsætter kroppens spiraldrejning (621—624), i virkeligheden langt bedre end hans reformkjoleforsøg er i overensstemmelse med *l'art nouveau* eller Jugendstilen. Der er en strømliniet virkning over kvindens apparition i disse år (625—629).

Modedragten i de første ti år af vort århundrede bliver ved sin hårdnakkede modstand mod ethvert reformforsøg, hvadenten dette fremsættes af praktiske eller sundhedsmæssige grunde, et udtryk for den stil, der skabes omkring århundredskiftet, *l'art nouveau* eller Jugendstil. Derved gennemgår dragten en nødvendig stilmæssig udvikling.

Først den følgende periode skulle ad ganske andre veje end gennem reformforsøg nå til en dragt, der afskaffede korsettet ved at overflødig gøre det. Derigennem skulle kvinden opnå den

ubesværet af dragten, som reformatorerne drømte om. Men det sker ikke på tværs af moden, men tværtimod som en følge af en stil- og modeændring.

Omkring 1910 begynder kvindekjolen at samle den klokkeformede nederdel om fødderne til tøndebåndskjole. Kvinden bliver høj og slank, skønt stadig med den svejryggede holdning, den store barm og et hoved, der krones af stadig større og større hatte (630).

Reformbevægelserne i forrige århundrede omfattede også mandens dragt. I 1890 forsøger Hans Jäger at reformere undertøjet. »Wer weise wählt Wolle«, er hans slagord. Endnu bevarer navnet »Jägers Normal« mindet om hans reformbestrebelse. Også en ny type jakke, der særlig skulle beskytte brystet, søger han at skabe med uniformsfrakken som grundlag. Det synes, som om reformatorerne dengang — både når det gjaldt kvindens som mandens underbeklædning — særlig har haft opmærksomheden rettet mod at skabe en tilstrækkelig varm dragt.

Funktionalismen og vor tid

Ca. 1910—1954

(Fig. 642—685)

Den virkelige reaktion mod 1800-tallets stilblanding begynder i vort århundrede kort før første verdenskrig. Af det forudgående århundredes højst forskellige forsøg på at finde nye veje, fremstår en ny stil, ligeså særpræget og ligeså skelsættende, som andre stilperioder har været det gennem historien, selv om vi måske endnu har svært ved at se det, fordi vi nu er så tæt inde på udviklingen.

Fra at have bekæmpet maskinerne og alt deres væsen, fra at have camoufleret maskinernes produkter og dækket dem med ornamenter, fra at have skjult de nye materialer under en overflade, der ikke var deres, begynder man nu at se skønheden i, hvad maskinerne kan producere. Man lærer af maskinernes hensigtsmæssighed og overfører kravet om hensigtsmæssighed på alle de genstande, der hører dagliglivet til. Man opdager de nye materialers muligheder.

I arkitektur og møbelkunst søger man bort fra alle håndværksimitationer og al overflødig deko-

ration for at komme ind til den nøgne form. Det vigtigste bliver ikke, om en ting er smuk at se på, men om den arbejder godt efter sit formål, om den fungerer godt, og derigennem får skønhed.

I overensstemmelse med disse nye ideer skabes også kvindens dragt. De første afsnit af den udvikling synes os nu at ligge uendelig langt tilbage. Det synes næsten ubegribeligt, at disse kjoler fra lige før og under første verdenskrig stilmæssigt hører sammen med vor dragt idag. Men det gør de, selv om denne periode kun indeholder den første antydning af, hvad der skulle komme, og nærmest betegner det afgørende brud med tiden forud.

Det ny i dragten indvarsles på følgende måde af Københavns første modejournal, Modebladet, udgivet af Fønnesbech. I juni 1913 skriver bladet under overskriften »Revolutionen i Moden, den nye Botticellifigur«: »Det nye og overraskende, til at begynde med endda lidt frastødende, er, at man skal have antydning af mave« og fortsætter:

»Man må håbe, at vore Damer ikke mindst for deres Sundheds Skyld ikke vil betænke sig på at anlægge den nye Botticellifigur. Den nye Mode vil glæde alle Tilhængere af Kvindelegemets naturlige Skønhed«.

Om selve konstruktionen af den nye type dragt — det er kvindedragten, det drejer sig om — skriver bladet: »Det synes at være en Overtro, at Tøjet skal sidde, tværtimod, jo mere det trækkes, svøbes, rynkes og udvisker Figurens Linier, des bedre«. Dermed var den af korsettet frembragte såkaldte »gode figur« erklæret umoderne.



Botticellifigur.



Botticellis kvindetype.

Den omtalte silhouet (642) har kun en overfladisk lighed med Botticellis figurer (sml. 269). Det er ikke i Renaissance, den nye kvindedragt søger sin inspiration, men i Japan. Som Kinas kunst fik størst betydning for stilens udvikling i Régence og Rococo, indgår en umiskendelig påvirkning fra Japan i den måde, vi idag indretter vore boliger, i samspillet mellem bolig og have, i mange af de materialer, vi anvender. Heller ikke dragten forbliver upåvirket. Det er Japans kimono, der efter først at være blevet efterlignet i damepelse, nu kommer til at beherske hele kvindedragtens silhouet. Med sin svøbte karakter og sit enkle snit, hvor ærmerne ikke er særskilte rør, men en fortsættelse af selve bullen, påvirker Japans kimono kvindedragtens form i årene efter 1913.

Man genkender kimonoens svøbte karakter i den måde, kvindekjolens stof bagfra samles om skikkelsen (643, 644). Kjolens øverste parti er skåret i »kimono«-form (647) og alt, hvad man før havde brugt af morgenkjoler, frisertrøjer og lignende, erstattes nu med en »kimono« ofte syet

helt korrekt som den japanske med lange, nedhængende, poseformede ærmer og i stoffer med japanske mønstre.

Bæltstedet på kvindens dragt flyttes helt op under brystet (645, 647) og det »allermest moderne« siger Modebladet i oktober 1913 »er Korsettets fuldstændige Afskaffelse. Underliv og Hofter skal omslutes af et bredt elastisk Underlivsbælte, medens Overkroppen er ganske fri og bøjelig«.

Dermed er korsettet omsider afskaffet, men nu, hvor selv de mest fanatiske reformatorers ønskedrøm er gået i opfyldelse, sker der det overraskende, at der fra den ældre generation af kvinder rejser sig røster til dets forsvar. En af Københavns kendteste damer (Emma Gad) fremhæver offentlig den »Holdning« korsettet gav i modsætning til »Nutidens slappe, korsettløse Ungdom«. Det var i 1913.

I den nye type kvindedragt forsvinder alt, hvad der hedder skørter. Kjolens nederste parti »futteralet« svøber sig stramt om benene, der begynder at vise sig i opslidsningen. Til selskabsbrug har kjolen »havfrueslæb« (647). Fremhævelsen af maven sker ved selve holdningen (644), ved op hæftninger (647) eller ved Poirrets »halvkrinoline« en kort struttende overkjole af form som et kræmmerhus med udgangspunkt i den højtsiddende bæltelinie (645).

Poiret er tidens førende modekunstner. I sin villa i Paris, ved fester iscenesat med orientalsk pragt fremviser han sine créations, der er stærkt inspirerede af den russiske ballets farvevalg, et farvevalg der også påvirker andre parisiske modekunstnere som Paquin (644).

Efter første verdenskrig bliver den nye stil fuldt udformet. Den schweizisk-franske arkitekt Charles Edouard Jeanneret, bedre kendt under navnet Le Corbusier, bliver fører for tidens arkitekter. Hans saglige indstilling, at et hus skal være en boligmaskine og ikke en monumental indramning om menneskers liv, og at det ydre skal svare til det indre, denne tilpasning til og afhængighed af funktionen skaber i midten af 20'erne begrebet *Funktionalismen*.

I disse år skabes også Funktionalismens kvindedragt præget af saglighed. Først forlades de svøbte, af den japanske kimono inspirerede, linier. Kjoler og frakker falder løst ned om skikkelsen fra det stadig højt siddende bæltsted med en tydelig tendens til at forkortes og afløre den kendsgerning,

at også en kvinde har to ben at gå på (648, 649). Derefter får »den lige linie« overtaget. Den havde allerede svagt vist sig i sportsdragter tidligere (646), medens dragten endnu var lang. Nu begynder kvindedragten imidlertid at svinde ind og aftage i længden. 1924 er den blevet til funktionalismens »chemise«kjole, kort, med de helt lige linier og bæltet rykket ned om hofterne. Kjolen hænger på skuldrene. Den er som oftest ærmeløs. Antikkens nøgne arme er vendt tilbage (657). Legemets kurver er ganske uden interesse. Kvindeskikkelsen skal være uden hofter og barm, nærmest rørformet, og med kvinders mærkeligt omskabende evne lykkedes det virkelig at illudere således (650, 652, 654, 656, 657, 658).

Det lavtsiddende bælte markerer benenes begyndelse, og eftersom kjolerne bliver kortere og kortere indtil kulminationen nås 1928, fremvises mere og mere af benene (656).



Kort kjole, silkeben og drengebår.

Samtidig dukker et lille drengeklippet hoved frem af hårets masser (656, 657). En mærkelig idé at lade det, der fra tidernes morgen har været regnet for kvindens skønneste pryde, falde for saksen. Resultatet bliver denne mellemting mellem en ung mand og en ung kvinde, *la garçonne*. Kvindedragten er så tydeligt skabt af den nøgterne, saglige stil, der interesserede sig for, hvorledes ting fra huse til møbler fungerer, altså i dette tilfælde, hvorledes menneskelegemet fungerer.

I disse år, hvor Funktionalismens kjoler er ganske korte, og kvindens ben fremvises i lyse silkestrømper, er hendes påklædning ens fra morgen til aften. Kun mere eller mindre elegante stoffer og forarbejdning markerer forskellen på dag- og aftenkjolerne.

Omkring 1930 begynder imidlertid aftenkjolerne at forlænges. Først bagpå, derefter hele vejen

rundt. Til selskabsbrug kommer således de lange kjoler tilbage, men meget skjuler de ikke sammenlignet med andre perioders lange kjoler. Stoffet til kjolerne er taget »på skrå«. Det vil sige, man udnytter det vævede materiales egen elasticitet. Aftenkjolerne følger med nedom hofter og ben ind til knæene (659, 660) og afslører alle de kurver på en kvindes skikkelse, som »den lige linie« ikke havde interesseret sig for.

Samtidig med at aftenkjolerne bliver lange, bliver de nedringede på en måde, man aldrig har set før. De bliver uden ryg (659, 660, 664).

Denne forskel mellem korte kjoler om dagen og lange aftenkjoler har eksisteret lige siden. Dagligkjolernes længde svinger. Den største længde sås i 1948 under betegnelsen *new look* (671, 672), lanceret af Dior, nutidens førende créateur i Paris.

De rygløse, elastiske aftenkjoler afløses 1946 af skulderløse aftenkjoler med stor vidde i nederdelen (668). I de sidste år er næmkommet korte aftenkjoler med dyb V-formet udskæring (679) samtidig med en tendens til at markere kvindens barm, der afløste en stærk markering af brede skuldre. Men disse svingninger fra år til år er der ingen anledning til at gå nærmere ind på her, de hører hjemme i sæsonernes modeanmeldelser, ikke i Klædedragtens Kavalkade. Disse små ændringer i dragten skaber kun variationer over den stil, vi stadig er behersket af, og som vedvarende er funktionalismen.

Lad os til slut gøre regnskabet op over, hvad denne vor egen tids stil har bragt os rent dragtmæssigt.

Mandens dragt fik sin form allerede i tiden omkring den franske revolution. Dens linier har svinget i takt med kvindedragtens, men dens form har ikke ændret sig væsentlig. Den er blevet suppleret med forskellige nye klædningsstykker og er til sport og feriebrug blevet betydelig forenklet. Men stadig har de skræddersyede dragter bevaret en vis grad af polstring, medens rudimenter som knapper, knaphuller og lommer, der i mange tilfælde forlængst har mistet deres funktion, markerer de forskellige klædningsstykkers afstamning. De forbedrede opvarmningsforhold, der skaber konstant sommertemperatur i rummene året rundt, har endnu ikke givet manden en lettere dragt indendørs og tilsvarende varmere overtøj til udendørs brug, således som kvindens dragt er

sammensat. Til gengæld er selve konstruktionen af mandens dragt så praktisk (681, 685), at den er gået over i kvindens påklædning som »spadsere-dragt« (680). De konventionelle klædningsstykker som kjole og høj hat (667), der er kostbare at anskaffe, kræver pasning og som skal bæres med en ganske umoderne værdighed, er ved at forsvinde ud af ungdommens garderobe. Til selskabsbrug har en forenklet, vestløs smoking i de fleste tilfælde fortrængt kjolen. Dog kan man sige, at som helhed har mandens dragt ændret sig mindre i de sidste halvandet hundrede år end kvindedragten. Stilændringerne har her givet sig langt tydeligere udtryk. Her kan klart opgøres, hvad vor tids stil har bragt os.

Funktionalismens største indsats er, at den har gjort kvindens dragt *kort*. Det er den nemlig stadig, trods de lange aftenkjoler. Dernæst har den gjort kvindens dragt *differentieret* i langt højere grad end tilfældet er med mandens dragt. Lige fra Oldtiden og til op imod vor egen tid var i Europa skørtedragten kvindens eneste mulige påklædning. Nu er skørtedragten suppleret med buksedragt — til sport siden 1900 (637), som hjemmedragt siden 1930'erne (662) og idag som arbejds- og feriedragt (682, 683). Kvindedragten har således overtaget de mest praktiske former af mandsdragten og samtidig beholdt sin egen skørtedragt. Mulighederne for at variere påklædningen er derfor i vore dage større, end nogen anden periode har kendt.

Funktionalismen har gjort kvindens dragt *bensigtsmæssig*. Den skader ikke sundheden, den hæmmer ikke bevægelsesfriheden. Man skal ikke begynde sin påklædning om formiddagen som i de alvorlige korsetperioder. Dengang måtte en kvinde begynde at snøre sig om morgenen og hver halve time lade sig snøre strammere, for når aftenen kom omsider at kunne passe ind i kjolen.

Ligesom der i bygningskunsten er dukket nye materialer op, der har åbnet nye konstruktionsmuligheder, således er der også i de sidste 30 år dukket nye materialer op, der har imødekommet kravet om dragtens funktionalisme.

Omkring århundredskiftet fablede man om, at dragten burde være som en trikot, der kunne følge med i bevægelserne uden at snøre eller tynges. Vor tid anvender gummi og elastik, skærer stoffet på skrå, fremstiller trikotvævede stoffer, hvor strikningens masker erstatter vævningens krydsede tråde. Kvindens dragt er *tætsluttende og elastisk* på en ganske tvangfri måde og følger sig smidigt efter kroppen.

Vor dragt er *billig* sammenlignet med andre perioder. Konfektionssyningen fremstiller store mængder, i visse standardstørrelser, og nutidens udekorede dragter kræver relativt kort tid at fremstille.

Nye materialer som nylon, perlon og lignende stoffer vævet af kemisk fremstillede tråde i modsætning til tråde af organisk materiale som uld, bomuld eller silke har en hidtil ukendt holdbarhed for ikke at sige uforgængelighed, og er lette at vaske. Følgen er, at *mængden af tøj indskrænkes*.

Nutidens kvindedragt er ikke i stand til, hverken i bogstavelig eller overført betydning, at lægge en alen til en kvindes vækst. Legemet's velplejet-hed som resultat af bade, sport og gymnastik, kosmetiken, der holdt sit indtog i 1918, og hårets pleje er det, der ofres tid og penge på i vore dage. Dragten som sådan har mindre betydning.

Funktionalismens kvindedragt bragte kvinderne alt det, som forrige århundredes reformatorer drømte om, men al stil er levende og i stadig vækst. En skønne dag vil vor tids stil have opbrugt sine muligheder og afløses af en anden, hvortil kimen allerede findes. Med stilens skiften vil også moden forandres. De er uløseligt knyttet sammen.

BØGER OM DRAGTER

For den interesserede læser, der søger mere viden om klædedragtens historie såvel den almene som den mere specielle, bringes her et udvalg af den væsentligste dragtlitteratur. Værkerne er tilgængelige på de i forordet nævnte biblioteker.

Hilaire and Meyer Hiler: Bibliography of costume; ed. by Helen Grant Cushing, New York 1939.
Katalog der Freiherrlich von Lipperheide'schen Kostümbibliothek, I-II, Berlin 1896-1905.

Bieber, M.: Entwicklungsgeschichte der griechischen Tracht, Berlin 1934.

Blum, A.: Histoire du costume. Les Modes au XVII^e et au XVIII^e siècles, Paris 1928.

Boehn, Max von: Die Mode, 1-8, München 1923-1925.

Broby-Johansen, R.: Krop og Klær. Klædedragtens kunsthistorie, København 1953.

Broholm, H. C. og Margrethe Hald: Costumes of the bronze age in Denmark, Copenhagen 1940.

Costume of the western world, 1-6; ed. by James Laver, London 1951.

Cunnington, C. Willett: English women's clothing in the present century, London 1952.

Davenport, M.: Book of costume, I-II, New York 1948, 2. ed. 1951.

Falke, J. von: Costümggeschichte der Culturvölker, Stuttgart [1881].

Floerke, H. und R. *Heyne*: Die Moden der italienischen Renaissance. Der Mensch der Renaissance und seine Kleidung, I, München 1917.

Hefner-Alteneck, J. H. von: Trachten, Kunstwerke und Geräthschaften vom frühen Mittelalter bis Ende des 18. Jhs. nach gleichzeitigen Originalen, 1-10, Darmstadt 1840-54, 2. Aufl. Frankfurt a. M. 1879-1889.

Heyden, A. von: Die Tracht der Kulturvölker Europas vom Zeitalter Homers bis zum Beginne des XIX Jahrh., Leipzig 1889.

Heyzey, L. og J. H. *Heyzey*: Histoire du costume dans l'antiquité classique, Paris 1935.

Hottenroth, F.: Trachten, Haus-, Feld-, und Kriegsgeräthschaften der Völker alter und neuer Zeit, Stuttgart 1879-1891.

Kelly, F. M. and R. *Schwabe*: Historic costume; a cronicle of fashion in western Europe from 1490 to 1790, London 1925, 2. ed. 1927.

Kretschmer, A. und K. *Robrbach*: Die Trachten der Völker vom Beginn der Geschichte bis zum 19. Jahrh., Leipzig 1906.

Lacroix, P.: Moeurs, usages et costumes au moyen âge et à l'époque de la renaissance, Paris 1870, 5. ed. 1877.

Leoir, M.: Histoire du costume de l'antiquité à 1914, I-XII. Paris 1933-1949.

Mützel, H.: Vom Lendenschurz zur Modetracht, Berlin 1935.

Nørlund, P.: Dragt. Nordisk Kultur XV B, Stockholm 1941.

Quicherat, J.: Histoire du costume en France depuis les temps reculés jusqu' à la fin du XVIII^e siecle, Paris 1875.

Racinet, A.: Le Costume historique, Paris 1888.

Rosenberg, A.: Geschichte des Kostüms, I-V. Text von E. Heyck, Berlin [1905-1923].

Sichart, E. von: Praktische Kostümkunde. Nach Carl Köhler bearbeitet, München 1926.

Weiss, H.: Kostümkunde. Geschichte der Tracht und des Geräthes vom 14. Jahrh. bis auf die Gegenwart, I-IV, Stuttgart 1860-1872.

Wilson, L. M.: Roman Toga. The Johns Hopkins university studies in archaeology, no. 1, Baltimore 1924.

STIKORDSREGISTER

De kursiverede tal henviser til figurnumrene på farveplancherne.

De øvrige tal henviser til tekstsiderne bag i bogen.

- adrienne 135
à la française 139
à la grecque 142
— borter 516, 145
à la guillotine, bånd 456
à l'androsmane 439, 461, 141, 143
à l'anglaise 140, 141, 143
à la polonaise 432, 434, 435, 139
allongeparyk... 381, 384, 391, 392, 393, 134, 136
à l'oreille de chien 142
amazonedragt 145
antike mode, den 141
apoptygma 111
à queue de singe 142
- baret 127, 128, 129
baskisk bælte 146
basquine 129
Bayeuxtapetet 119
berta 147
Bertin, Rose 139, 141, 147
blanchet 405, 135, 150
blomsterkranse 122
Blומר, Amalia 150
Bloomerdragten 150
bloomers 150
blusekjole 535, 536, 146
Botticellifigur 152, 153
bowler 581, 591, 593, 594, 626, 148
braccatæ nationes 118
braguette 221, 228,
275, 311, 313, 315, 316, 318, 123, 125, 127, 129
broge 144, 145,
147, 148, 150, 151, 164, 169, 170, 118, 119, 121
Brummel, Georges Bryan 144
brunélstøvler 595, 146, 147
bruskornament 131
buksedragt 55, 118
buksemagere 119
burgundisk dragt 123
cadenettes 348, 132
cannons 344, 348, 354, 355, 131
cape 665, 669
caraco-jakke 430, 139
carmagnol 428, 141
chemilette 150
chemise 142
chemise-kjole 154
chemisette 274
chiton 33, 38, 40, 41, 43, 46, 49
50, 54, 57, 58, 59, 61, 64, 65, 66, 67, 68, 69,
72, 73, 74, 76, 77, 79, 85, 108, 111, 112, 113, 114
chlamys 65, 71, 112, 119
clavi 100, 115, 120, 116, 117
complet 661, 662
contouche 388,
395, 397, 404, 408, 409, 134, 135, 136
cothardi 238
courrobe 142, 143
crapaud 415, 424, 137
cravate 381, 384
crin 146
cul de crin 438, 140, 149
cul de Paris 140
culotte 379, 380, 384, 407, 133, 138, 140, 141
- dalmatika 100, 101, 103, 104, 105, 115,
120, 129, 131, 141, 142, 155, 203, 204, 116, 117, 119
dents de loup 490, 144
Diokletians maksimaltarif 116
Dior 154
diplomat 149
draperi, skørtelignende 109
— , spiralviklet 107
duebensbukser 133
- echelle 423, 425, 137
egeblade 123
elastiske kjoler 154
engageantes 387, 408, 422, 425, 429, 134, 137
esprit 498
Evans, Arthur 107

- fadermordere 509
falbalas 386, 134
falbelader 134
fameuses poupées, les 132
farthingale 129
fenêtres d'enfer 200, 123
fichu 438, 140, 149
filthat 132
fiskebenskørt, se panier
fiskesilhouet 642, 647
flasker 131
flasketrøje 334, 362, 370
flasques 337, 338, 344, 346, 349, 131
fontange 382, 385, 386, 387, 388, 390, 134, 135, 148
forklæde 295, 296, 385, 128, 135
frac 138
frou-frou 150
futteralet 153
- gåsemave 129
Gad, Emma 153
galants 133
Gallia braccata 118
garçonne, la 154
gebende 174, 122
gegen das Kind, korset 150
genre canaille 147
gigots 145
gilet 143
golilla 340, 342, 132
gorges postiches 140
gotisk holdning 122
græskarbukser 129
guldstifter 128
- hakkede stoffer 127
halskrave, byzantisk 117
— , ægyptisk 106
halvkrinoline 645, 153
halvskørt 108
havfrueslæb 153
Helve des vinduer 123
hennin 225, 226, 230, 124, 135
heraldik 122
hestehale-frisure 678
himation 43, 45, 48, 57, 65, 111, 112, 113, 116, 117
hjemmepyjamas 666
hofteslende, de 63, 112
hoop-petticoat 136
- hornfrisure 124
Hosenteuffel 127
hoser 122, 125, 127, 129
houppelände 209, 214, 123
hovedklæde 119
hovedlin 122
hvepsetaille 145, 146
hættekappe 120, 122
- incroyables, les 461, 142
- jabot 133
jaket 599, 149
jeans 683
jomfrukrone 122
jupe 386, 425, 429, 430, 434, 134, 137, 138
justaucorps
381, 384, 393, 407, 413, 431, 442, 133, 134, 138
justaucorps à brevet 134
Jägers Normal 152
jødehat 178, 189, 122
- kåbe 125
kalasiris 5, 105, 107
kalot 126, 134
kalvekrøs 138
Kampen mod moden 150
kapothat 590, 597, 147, 149
kartoucheværk 126
kasak 379, 380, 133
kastorhat 143, 148
kile, se braguette
kimono 153
kjol 133
kjoler uden ryg 154
kjortel, asiatisk 107, 108
— , barok 133
— , byzantinsk 117, 119, 121
— , gotisk 121
— , renaissance 125
— , romansk 119
- kniplinger 131, 133, 137
kniplingskrave 132
koisk stof 113
koller 296, 128
kolpos 111
komulesko 281, 282, 283, 288, 304, 311, 127
kongekroner, ægyptiske 106
Kongespejlet 121, 125

- korsbånd 145
 korset 129, 131, 133, 135, 136,
 137, 140, 141, 145, 146, 149, 150, 152, 153, 155
 kraniedeformation 106
 kravestøvler 131
 krinoline 568,
 570, 572, 573, 574, 575, 576, 578, 588, 589,
 590, 596, 597, 129, 130, 135, 146, 147, 148, 149
 Se også vertugale og panier.
 kæmpefrisurer 139

 langsjal 142, 143, 145
 Le Corbusier 153
 leopardskind 19, 59, 106
 lige linie den 646, 650, 652, 654, 656, 657, 658, 154
 Liutprand, biskop 118
 lændeskørt 105, 107, 108, 109
 — ,kretisk 32, 35, 36
 — ,syrisk 27
 — ,ægyptisk 1, 2, 3, 4, 5, 6, 10, 11

 mahoîtres 223, 123, 125
 maksimaltarif, Diokletians 116
 mamelukker 535, 557, 581, 146, 148
 manteau 386, 387, 134, 135, 148
 merveilleuses, les 460, 462, 465, 466, 142
 mi-parti 193, 200, 261, 122, 126
 modedukker 132, 139
 modeminister 139
 Morris, William 151
 Musculus, biskop 127
 møllestenskrave 335, 336, 339, 129

 new look 671, 672, 154
 nøgenmodel 141

 orbiculi 120
 opslidsning 126, 128, 129
 overkjortel, se surcot
 overslag 42, 44, 70, 111
 overtøj 313, 315, 316, 321, 127, 128, 129

 pagodeærmer 590, 597, 147
 paletot 626
 palla 89, 114
 Palladius, Peder 127
 pallium 96, 116, 117
 Pandora, lille og store 132

 panier 397, 398, 405, 408, 418, 135, 136, 137, 138, 146
 — à coudes 137
 pantalon de tricot 505
 pantaloner 470, 471, 506,
 509, 522, 525, 534, 538, 546, 551, 140, 144, 145
 parfumekugle 7, 8, 13, 15, 20, 106
 paryk 106, 134, 137, 138, 142
 Paquin 153
 peplos 42, 44, 62, 63, 70, 111, 112, 113, 114
 perlehue 128
 petticoat-breeches 133
 pibekrave 127, 128, 129, 130, 132
 pladepanser 123
 plastisk besætning 143, 145
 plissering 106, 128
 pludderhoser 127, 128
 Poiret 153
 polkahår 148
 pudring af håret 137

 redingote... 444, 477, 479, 496, 497, 501, 140, 143
 — -frakke 663
 reformsækken 151
 republikanske dragt, den 141
 rhingreve-bukser. 365, 369, 374, 376, 377, 378, 133
 ridestøvler 140
 ridicule 503, 142
 ringbrynje 119, 123
 robe 425, 429, 432, 434, 136, 137, 139
 robes battantes 136
 rüscher 137, 144, 145, 147

 sandaler 106, 107, 114, 141, 142
 sans ventre, korset 150
 Sansculottes 141, 144
 saya 325
 scarf 648
 schaupe. 308, 311, 313, 315, 316, 321, 127, 128, 129
 Schliemann, Heinrich 107
 sclavenie 229
 sendelbinde 217, 219, 231, 243, 124, 125
 Sererne 114
 silke 113, 114, 118
 silkebånd som besætning 133
 silkehat 148
 silkeskørter 150
 silkeslåbrok 138
 sinus 115
 sjal, trekantet 143

- sjal, ægte 146
 skinkeærmer 145, 149
 skinærmer 111, 112
 skjorte 125, 136
 — , synlig 133
 skørt, etagedelt 108
 — , m. skulderstropper 105
 slacks 682
 slæb 174, 181, 200,
 201, 225, 226, 249, 250, 386, 460, 465, 466, 474,
 475, 601, 623, 122, 123, 125, 126, 134, 142, 143
 snabelsko, 113, 114, 121, 123
 — , etruskiske 79
 — , gotiske 223, 224, 228
 snoreskørt 110
 snøringer 125, 126
 solitaire 415, 137
 spadseredragt 680, 155
 spalter 126, 127
 spencer 142, 143
 spencerjakke 500
 strømper, strikkede 129
 stola 90, 680, 683, 114
 strud 122
 strudhætte 122, 123
 støvlestrømper 131
 surcot 121, 122, 123
 swagger 673, 674, 682
 sweather 682
 symaskinen 147
 særk 120

 tablion 107, 110, 117
 taille 134
 tailormade-kostumet 150
 talar 119
 Tallien, Madame 142
 tantura 124
 tappert 233, 237, 244, 125

 timeglas-silhouet 145, 149
 toga 92, 93, 94, 95, 113, 115, 116, 121, 128
 tournure 149
 tournurekjole 148
 toque 497
 trompeuse 140, 149
 tunger og hul 517, 145
 tunika 89, 91, 95, 97, 121,
 122, 473, 606, 114, 115, 116, 117, 121, 142, 149
 trefarvethed, se mi-parti
 tøndebåndskjole 152

 umbo 115
 underklædning, bronzealder 109

 våbenmærker 122
 våbenskjorte 121
 vams 123, 125, 129
 vasquine 129
 wattaufolder 410, 136
 Velde, Henry van de 151
 verdingale 129
 Wertherdragt 450, 140, 141
 Werthermontur 140
 vertugale
 314, 323, 325, 331, 370, 371, 129, 130, 131, 136
 vinger, udstoppede, om ærmegabet 129
 volanter 147
 volantskørt, kretisk 110
 Worth 147
 vulstfrisure 124
 vulstkrans 81, 83, 114

 ærmekjortel 116
 ærtebælgsbug 324, 327, 332, 129

 Ziegelhainer 142



POLITIKENS FORLAG

