

Danskernes Historie Online

Danske Slægtsforskeres Bibliotek

Dette værk er downloadet fra Danskernes Historie Online

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

Støt vores arbejde – Bliv sponsor

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

Ophavsret

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

Links

Slægtsforskernes Bibliotek: https://slaegtsbibliotek.dk
Danske Slægtsforskere: https://slaegt.dk

Middelalderens emaljekunst

NIELS-KNUD LIEBGOTT ● NATIONALMUSEET



NIELS-KNUD LIEBGOTT

MIDDELALDERENS EMALJEKUNST



NATIONALMUSEET

1986

Middelalderens emaljekunst
Copyright © Nationalmuseet, København 1986.
Fotograf: Lennart Larsen.
Typografi: Jens Lorentzen.
Sats og tryk: Poul Kristensen, Grafisk Virksomhed, Kongelig Hofleverandør.
ISBN 87-480-0610-6

Til Joan

INDHOLD

Forord 7

Indledning 9

Materiale og teknik 13

Fra klosterkunst til kunstindustri 25

Limoges-emaljerne 35

Hellig tre kongerskrinet 47

Hostiegemmer 53

Emaljeret bogbind 57

Lysestager 61

Processionskors 67

Verdslige Limoges-arbejder 75

Litteratur 81

Summary 83

FORORD

Det er velkendt både herhjemme og uden for landets grænser, at Danmarks Nationalmuseum besidder en samling middelalderlige emaljearbejder af meget høj kvalitet. Nogle af disse hører til de fineste og mest sjældne, man kender, f.eks. Dagmarkorset, Frøslevskrinet og Parisersættet. Disse hovedværker og enkelte andre har gang på gang været omtalt i litteraturen, men der foreligger hidtil ingen fuldstændig oversigt over samlingen.

Denne bog har til formål at give ikke blot en sådan oversigt med en kortfattet præsentation af de enkelte stykker, men tillige en populær indføring i de forskellige emaljeteknikker og deres anvendelsesområder.

Takket være stor velvilje fra Nationalmuseets forlag har det været muligt at udstyre bogen med et større antal farvebilleder optaget af Lennart Larsen. Emaljerne skal ses i farver, men selv de bedste gengivelser står ikke mål med den oplevelse, man får ved at se de originale genstande i museets samlinger.

Lennart Larsen, forlægger og kolleger takkes hjerteligt for hjælp ved udarbejdelsen af bogen, der ikke var blevet til uden bistand fra Ny Carlsbergfondet og Nationalbankens Jubilæumsfond.

Niels-Knud Liebgott



1. Kristendommen havde tidligt vundet indpas i Irland, og i de irske klostre fremstillede man nogle af de fineste arbejder, som kendes inden for den tidlige kirkekunst. Dette 9 cm høje brystkors af forgyldt kobber med indlægninger i niello og muligvis emalje er fremstillet i Irland omkr. år 800. Det er fundet på Randers-egnen og er sikkert hjembragt fra et vikingetogt til de Britiske Øer.

1. Christianity had early gained entry to Ireland, and some of the finest works known in early church art were produced in the Irish monasteries. This pectoral cross, 9 cm. in height, of gilded copper with inlays of niello and possibly enamel, was made in Ireland around 800. It was found in the neighbourhood of Randers and was doubtless brought back from a Viking expedition to the British Isles.

INDLEDNING

I det andet årtusinde før vor tidsregning havde man i den nære Orient og Middelhavsområdet lært sig at fremstille glas. Der skulle høje temperaturer til for at smelte sand til glas, men ved tilsætning af potaske blev smeltepunktet nedsat så meget, at man med datidens ret primitive tekniske hjælpemidler var i stand til at fremstille glasvarer i lidt større målestok. Glasperler, vaser og småflasker – ampuller – til opbevaring af velduftende olier hørte til oldtids-glasmagerens vareudbud. Ved tilsætning af forskellige metalsalte kunne man få glasset til at spille i alle tænkelige farvenuancer, og skæret kunne minde om ædelstenenes glans. Glasset blev derfor snart anvendt som erstatningsmateriale for de slebne ædelstene ved fremstilling af smykker og anden kostbar dekoration.

Fremgangsmåden var den, at man knuste glasset i en morter. Herefter tilsattes metalsalte af f.eks. kobber og kobolt, som gav de grønne og blå nuancer. Mangan anvendtes til brun og sort, og endelig kunne guldet få glasset til at spille i rødt og purpur som de mest eftertragtede smykkestene. Det blandede glaspulver blev nu lagt i udsparede hulheder på det smykke eller den flade, man ville dekorere. Herefter blev det hele ophedet, indtil glasset smeltede ved ca. 800° C. Denne udsmykning med smeltet glasmasse fik senere navnet *emalje* (fransk: *émail),* der ligesom det tyske »Smelz« og det danske ord »smelte« stammer fra latin: *smaltum.*

Selv om barbarernes hærgen i Europa og Romerrigets opløsning betød, at man i mange henseender inden for teknik, videnskab og kunst fandt nye udgangspunkter, var der også meget af det gamle, som overlevede – heriblandt emaljekunsten. Den tekniske kunnen blev af munke bragt til Europas randområder, hvor man i nordvestspanske, irske og frankiske klostre holdt liv i den ældgamle kunst. Allerede i sen romersk kejsertid stiftede man i Norden kendskab til emaljekunsten gennem gaveudvekslinger mellem nordiske høvdinge og fyrster på kontinentet. Senere – i vikingetiden – var blikket rettet mod vest, og i plyndringsgodset fra irske og britiske klostre fandt vikingerne prøver på nogle af de smukkeste emaljearbejder fremstillet på denne tid. Fig. 1. Selv om den skandinaviske smykkekunst i vikingetiden var uforlignelig stærk i sit udtryk og afspejler, at datidens guld- og sølvsmede mestrede alle håndværkets teknikker, så omfatter den mærkeligt nok ikke emaljeteknikken. Det nærmeste, man kom, var *niello* (italiensk: »sort indlægning«). Ligesom ved emaljearbejder udsparede man hulheder i den overflade, som skulle udsmykkes. Dernæst sammensmeltede man i et særligt forhold sølv, kobber, bly og svovl. Den stivnede masse blev siden pulveriseret og lagt i de ovenfor omtalte hulheder, som ved ophedning blev fyldt af den smeltede masse. Teknikken egnede sig især til vikingetidens lineære dyreornamentik og fletværk. Den blev oftest brugt på smykker af sølv (fig. 2), men forekommer i 1000- og 1100-årene tillige på guld- og kobbersmedearbejder fra Rhinegnene.



2. De nordiske vikinger synes ikke at have benyttet emaljeteknikken, men de var derimod fortrolige med den nært beslægtede *»niello-kunst«*. På dette pragtfulde ringspænde fra 900-årene, fundet ved Møllerløkken nær Odense, er de store endeknopper udsmykket med niello-indlægninger. Nogle af de udgravede gruber i sølvkuglerne står tomme, dér hvor nielloen er faldet ud.

2. The Norse Vikings do not seem to have used the enamel technique, but on the other hand they were expert with the related craft of *'niello-work'*. On this fine cloak-pin from around 900, found at Møllerløkken near Odense, the large ball-shaped terminals are decorated with niello inlays. Some of the cavities are empty, where the niello has fallen out.

Før kristendommens indførelse i Norden kort før år 1000 møder vi herhjemme fortrinsvis emalje- og nielloarbejder i form af smykker og som prydelser på fornemme drikkekar, våben og seletøj. Men med kirkens komme ændrer billedet sig. Intet var godt og fornemt nok, når det drejede sig om at fremstille de kirkelige brugsgenstande. Guld og sølv blev anvendt til de hellige kar. På helgenskrin, bogbind og lysestager funklede guldet om kap med de farvestrålende emaljer. I de nykristne lande øgedes antallet af kirker med voldsom fart, og der åbnede sig her et marked for de værksteder, hvor man beskæftigede sig med det kirkelige kunsthåndværk. Både fyrster, domkirker og klostre havde højt specialiserede kunsthåndværkere i deres brød, men de kunne slet ikke klare den store efterspørgsel. I løbet af 1100-årene skete der noget afgørende. Løsrevet fra de enkelte kirkelige institutioner opstod der rundt omkring i Europa værksteder, som inden for hver sit felt søgte at omstille kunsthåndværket til massefremstilling. Heri er der noget selvmodsigende, og man kan følge, hvorledes kvaliteten forringes fra disse værksteders første frembringelser til de senere arbejder.

I denne gennemgang af middelalderens emaljekunst vil vi tage udgangspunkt i Nationalmuseets samlinger. Med godt og vel et halvt hundrede stykker er der ikke tale om den største enkeltsamling, men ser vi på samlingen som helhed og på de enkelte arbejder i særdeleshed, må vi konsta-

tere, at den hævder sig smukt blandt verdens museer. Kun meget lidt af de engang så rige kirkeskatte er bevaret til i dag. Reformationens udrensninger af kirkernes katolske inventar og græske kirkeejere bærer skylden herfor. Men tilfældet har alligevel maget det således, at de overleverede stykker gennemgående er af usædvanlig høj kvalitet og tilsammen tillader os at tegne omridset af den middelalderlige emaljekunsts historie.

Så tidligt som i 1673 omtales emaljearbejder i protokollen for Det kongelige Kunstkammer. Fordi danske museumssamlinger er blevet grundlagt så tidligt, har vi i modsætning til mange udenlandske samlinger, der tit har skiftet ejere eller er sammenstykket af auktionskøb i nyere tid, ofte pålidelige oplysninger om, i hvilke kirker sagerne har været brugt eller i hvert fald stor sandsynlighed for, at de har været i brug i Danmark i middelalderen. Dette gælder naturligvis med sikkerhed for de jordfundne emaljearbejder, hvoriblandt regnes et hovedstykke som »Frøslevskrinet«, der er opsamlet i en mose ved Frøslev i Slesvig. (Se s. 19 fig. 10). Som et af de få skrin blandt en gruppe beslægtede arbejder på en halv snes stykker spredt i europæiske og amerikanske museer, har Frøslevskrinet sikre oplysninger om fundstedet. Hvad det imidlertid har ført til af spekulationer om disse skrins fremstillingssted, skal vi siden vende tilbage til.

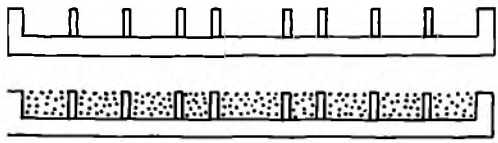
MATERIALE OG TEKNIK

Emaljeteknikken har indledningsvis været omtalt i meget grove træk. Vi skal i det følgende gå lidt nærmere ind på dette emne. Man vil nemlig herigennem se, at de anvendte råvarer og den emaljetekniske fremgangsmåde ikke egentlig er afhængig af, hvilke genstande man har ønsket at fremstille, men derimod nøje er knyttet til de forskellige værkstedsgrupper, som dominerede emaljefremstillingen op gennem middelalderens århundreder.

Den ældste og måske mest krævende af emaljeteknikkerne er *celle-emalje* (fransk: émail cloisonné). I nogle få tilfælde er der som smykkemetal anvendt sølv og kobber, men ellers er celle-emaljen knyttet til det mest eftertragtede af ædelmetallerne: guld.

Ved celleemalje var fremgangsmåden den, at man på en vandretliggende guldplade, der var udskåret i emnets form, påloddede små cylindre, dyrefigurer, blomster eller konturlinjer, altsammen udskåret i det tyndeste guldblik. Herved havde man skabt de »celler«, hvori det forskelligt farvede emaljepulver skulle lægges. Det hele blev nu anbragt under en jernklokke og i en hvidglødende trækulsild ophedet til glaspulverets smeltepunkt – d.v.s. omkring 800° C. Da emaljepulveret havde tendens til at skrumpe, måtte processen ofte gentages flere gange. Når det emaljerede stykke var afkølet, skulle det møjsommelige slibe- og polérarbejde udføres, først med slibesten, siden med et slibepulver og til sidst med et gedeskind, indtil emaljen blev så blank, at: »... hvis den ene halvdel var våd og den anden tør, skal ingen kunne sige, hvilken af delene det var«. Citatet og beskrivelsen af fremgangsmåden er hentet fra munken Theophilus Presbyters værk: De Deversis Artibus (»Om forskellige kunster«). Udover at give en nøje beskrivelse af fremgangsmåden ved emaljefremstilling indeholder dette enestående værk, forfattet i begyndelsen af 1100-årene i Rhinlandet eller Niedersachsen, detaljerede anvisninger på fremstilling af de vigtigste guldsmedearbejder, hvorledes farver skulle blandes, hvorledes specialværktøj skæres og hærdes, hvordan man laver glas og reparerer det, hvis det går itu og meget andet.

Når man læser denne fængslende og mærkelige tekst, gribes man af beundring for middelalderens kunsthåndværker og



3. Principtegning til belysning af *celle-emalje* teknikken. På den flade guldplade er påloddet en ramme samt lodrette skillevægge for de enkelte celler, som siden fyldes op med det farvede glaspulver, der ved ophedning smeltes til emalje.

3. Illustration of the technique of *cloisonné* enamel. The flat gold plate has a frame soldered onto it together with vertical partitions for the single segments, which are then filled with coloured glass powder; the whole is then heated until the powder melts to form enamel.



4. Dagmarkorsets for- og bagside. To gange naturlig størrelse.



4. The Dagmar Cross, front-view and back-view, two times its actual size.

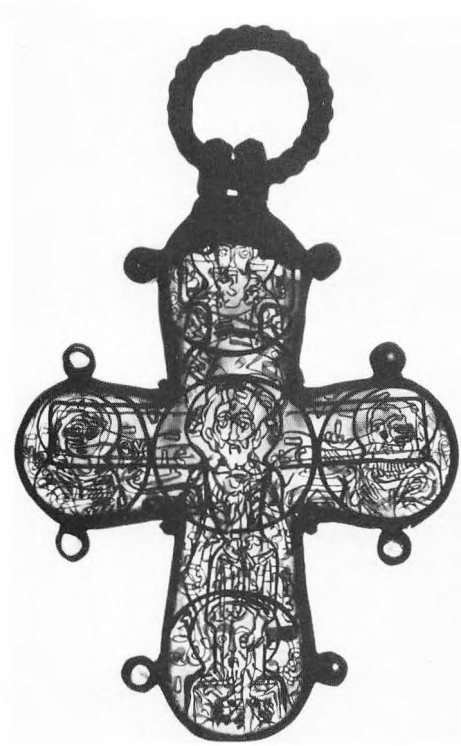
for hans evne til at skabe de unikke kunstværker med de enkle midler, som stod til hans rådighed. Men vi forstår tillige, at en stor del af disse munkes viden og indsigt byggede på traditioner, der rakte bagud til de klassiske og antikke kulturer.

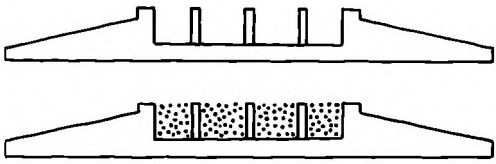
Da Theophilus ved 1100-årenes begyndelse fortalte om fremgangsmåden ved fremstilling af celleemalje, beskrev han samtidig en teknik, der så småt var ved at gå af mode. Det var en teknik, som havde været anvendt i det gamle Rom, som herfra havde spredt sig til Spanien, Franken og Irland, men som havde nået sin sidste og egentlige blomstring i det østromerske kejserrige, Byzans. Fra det 5. til det 10. århundrede var Konstantinopel dominerende i Europa – både i politisk og kulturel henseende. Det var de byzantinske kunstnere, man efterlignede i hele Vesten langt frem i 1200-årene.

Nationalmuseets fineste og måske mest berømte emaljearbejde fra middelalderen er netop udført i byzantinsk stil – enten i selve Konstantinopel eller i et syditaliensk eller sydrussisk provinsværksted omkr. år 1100. Det er *Dagmarkorset,* der ifølge traditionen skal være fundet i dronning Dagmars grav i Ringsted Skt. Bendts kirke i 1683. Det lille brystkors er af guld (Fig. 4-5). Det har oprindelig kunnet åbnes og har indeholdt en relikvie, måske et stykke af Kristi kors. Både for- og bagside er smykket med utroligt detaljeret celleemalje. På

5. På dette røntgenbillede af Dagmarkorset får man en fornemmelse af celle-emaljernes komplicerede opbygning. De fine konturlinjer i ansigtstræk, hår, skæg og klædedragt er tynde cellevægge af påloddet guldblik. Indtrykket forstærkes af, at røntgenbilledet viser både for- og bagside på én gang. Birthe Gottlieb fot.

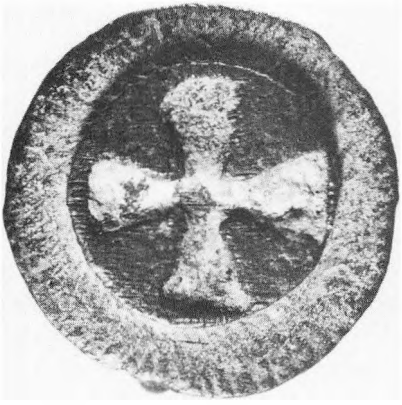
5. This x-ray of the Dagmar Cross gives some impression of the complex structure of the *cloisonné* enamel. The fine contour-lines of the face, hair, beard and garments are thin *cloisonné* partitions made from soldered sheets of gold. The impression of complexity is particularly striking because the x-ray shows both the front and the back simultaneously. Photo Birthe Gottlieb.





7. Principtegning, der viser opbygningen af Roskilde-spændets »nedsænkede« emalje-opbygning. Det midterste, cirkulære felt er udgravet til en grube, hvori der er påloddet skillevægge for den indlagte emalje.

7. Illustration of the *'sunken' enamel* technique used in the Roskilde brooch (fig. 6). The circular area in the centre is hollowed out so that partitions for the enamel inlays can be soldered on within the cavity.



6. Broche eller spænde af bronze. Diameteren omkr. 2 cm. Det korsformede midterparti har haft blågrøn emalje udført som *»nedsænket« emalje*.

6. Brooch or clasp of bronze. Diameter approx. 3 cm. The cross-shaped centre-part has once been filled with bluishgreen enamel, produced by the technique of *'sunken' enamel*. (See fig. 7).

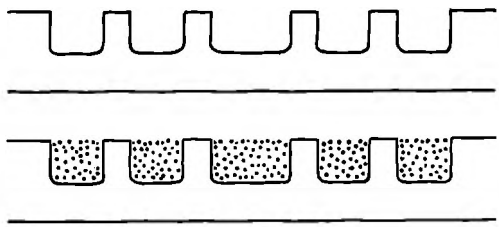


8. Kobberplade med graverede gruber til ilægning af *grubeemalje*. Emaljen er nu helt forsvundet. Pladen, der er fundet nær Glumsø på Sjælland, har sikkert siddet på et skrin til opbevaring af relikvier.

8. Copper plaque with cut-out hollows for *champlevé* enamel inlays. The enamel has now completely disappeared. The plaque, which was found near Glumsø on Zealand, no doubt once adorned a reliquary casket.

9. Principtegning, der viser *grubeemaljens* teknik. Hulhederne til emaljen frembringes ved at udgravere de fordybninger i selve pladen, hvori emaljepulveret siden lægges. Bundmetallet udspares derved som skillevægge og står i reglen forgyldt.

9. Illustration of the *champlevé* enamel technique. The cavities for the enamel are made by hollowing out the plaque itself, and the enamel powder is then filled in. In this way the reserved parts of the plaque form the partition walls; they are usually gilded.



forsiden ses Kristus på korset, på bagsiden Kristus som Verdensdommer omgivet af Maria, Johannes samt de to byzantinske helgener Basilios og Chrysostomos. Foruden de sirlige ornamenter er ansigtstrækkene, hår, skæg og klædedragt tegnet med fine påloddede konturlinjer udført i guldblik som skillelinjer (celler) mellem de indlagte emaljer. Hver celle indeholder én emaljefarve, og kun i ansigter og legemsdele er der inden for den enkelte celle brugt flere sammenflydende farver for at angive skyggevirkninger.

Selv om Dagmarkorset er Nationalmuseets fornemste eksempel på celleemalje, er det langtfra det eneste. Der er forskellige steder i Danmark fundet brocher og ringe fra 1000- og 1100-årene, de fleste af guld, sandsynligvis fremstillet i England, Frankrig og Nordvesttyskland. Heriblandt finder man en lille cirkulær broche, som skal stamme fra Roskilde (fig. 6). Brochen måler knapt 2 cm i diameter, og materialet er bronze. I teknisk henseende er der her tale om en variant af celleemalje, idet der inden for det udgraverede midtparti er rejst celle-

vægge til afgrænsning af det engang blågrønne, emaljerede korsmotiv. På grund af det forsænkede emaljefelt taler man her om *nedsænket emalje* (fransk: émail enfoncé). Det er oftest denne udgave af celleemaljen, man møder kombineret med de ældste eksempler på arbejder udført i den anden af emaljens hovedteknikker: *grubeemaljen*.

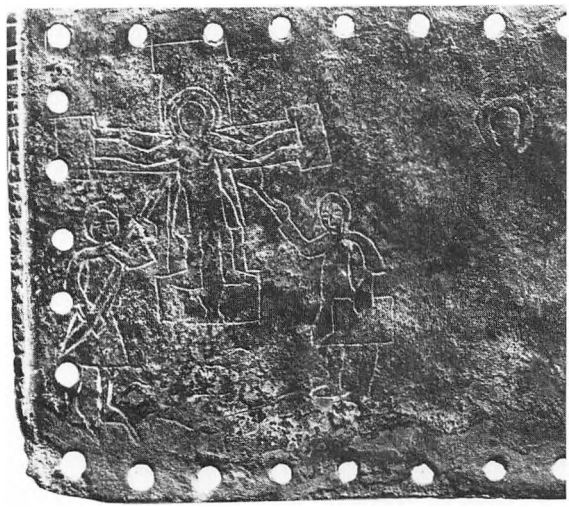
Ligesom celleemaljen fortrinsvis er knyttet til guld, hører *grubeemaljen* (fransk: émail champlevé) sammen med kobber. Men det er ikke den væsentligste forskel. Den ligger derimod i selve forbehandlingen af det emne, som skulle emaljeres. Grubeemaljens teknik illustreres måske bedst ved eksemplet gengivet på fig. 8. Det er en godt 1 mm tyk, 14 cm lang og 4,5 cm bred kobberplade fundet i begyndelsen af dette århundrede ved Lillesø Mose nær Glumsø på Sjælland. Pladen stammer sandsynligvis fra et skrin og kan ud fra figurtegningen dateres til 1100-årenes slutning. De to figurer – sandsynligvis evangelister – er vist som brystbilleder siddende under en dobbeltarkade. Evangelisterne, deres glorier og arkitekturelementernes konturer fremstår i fladt relief, idet baggrundsfladerne er forsænkede ved gravering. Disse forsænkede felter er »gruberne«, som engang har været udfyldt med emalje, medens resten formentlig har stået med lueforgyldning.

De i kobberpladen udsparede konturlinjer, som svarer til celleemaljens skillevægge, kan, hvis de er tilstrækkelig fint udført, af og til forveksles med denne teknik. Dog er de sammenhængende, emaljerede flader som regel større, hvor grubeemalje er anvendt, og meget tit får flere farver lov til at optræde side om side inden for »gruberne«, medens dette som nævnt var et sjældent træk ved celleemaljerne. Denne ny koloristiske mulighed er imidlertid ikke anvendt ved fremstillingen af det tidligere nævnte »Frøslevskrin« (fig. 10-12). Dette skrin er blevet til ved midten af 1100-årene, hvor de grubeemaljerede arbejder for alvor var ved at komme på mode, men man har her holdt sig til adskilte farvetoner inden for de enkelte gruber.

Frøslevskrinet er udførligt behandlet andetsteds, og skal derfor her kun være genstand for en kortere omtale, selv om det vel hører til blandt de mærkeligste og mest gådefulde emaljearbejder i Europa. Det henved 20 cm lange, 14 cm brede og 8 cm høje skrin antages almindeligvis for at være et transportabelt alter. Fyldt med relikvier og forsynet med det 17 cm høje andagtskors, har skrinet kunnet benyttes som alter ved forrettelsen af messen uden for kirken, f.eks. på rejser eller ved kirkeindvielser. Fundomstændighederne nær ved Hærvejen, den gamle hovedfærdselsåre gennem Jylland, har været taget til indtægt for denne formodning.

Medens der på korset næsten ikke skimtes emaljespor, er emaljen på skrinets overside og fire sideflader usandsynligt velbevaret, når man tager i betragtning, at det drejer sig om et jordfund. Billedfremstillingen er på oversiden Kristus som Verdensdommer omgivet af evangelistsymbolerne. På forpladsen ses den korsfæstede mellem Maria og Johannes samt soldaterne med spyd og eddikesvamp. På side- og bagpladerne er de øvrige apostle gengivet. Farvernes antal er beskedent. Blå, turkis og hvid dominerer, og vi må forestille os, at de partier, som nu fremstår i rødt kobber, har været forgyldt. De emaljerede kobberplader har først været støbt og udhamret, hvorefter de er tilskåret i de ønskede mål. Emaljen er lagt i de udgravede, ikke særligt dybe »gruber«. På bagsiden af et par af pladerne ses det, hvorledes kunstneren med gravstikken har graveret et par





11-12. På bagsiden af et par af Frøslevskrinets emaljerede kobberplader har gravøren øvet sig med et par fortegninger til de motiver, der forekommer på forsiden: Korsfæstelsesgruppen og en ørn, symbolet for evangelisten Johannes.

11-12. On the back of two of the Frøslev Casket's enamelled copper plaques the engraver has experimented with a couple of trial designs for the motives which appear in final form on the front: the crucifixion group, and an eagle, the symbol of John the Evangelist.

løse skitser til et par af de motiver, der siden forekommer på det færdige arbejde. (fig. 11 og 12).

Som indledningsvis nævnt kendes der henved en halv snes af disse skrin spredt over museer i Europa og Amerika. Selv om et par af disse er fundet i begravelser, er kun Frøslevskrinet et jordfund i gængs betydning, og derved arkæologisk stedfæstet. Da det samtidig i visse henseender kan betegnes som det mest primitivt udførte skrin inden for gruppen, har man anset det for at være det ældste af en større samling udgået fra samme værksted. Det sønderjyske fundsted taget i betragtning og primitiviteten har bevirket, at domkirkebyen Slesvig har været foreslået som fremstillingssted. Disse betragtninger blev første gang fremsat i 1933 og var nok lovlig vel nationalt farvede, men postulatet gentages fortsat på trods af de ret beset svage holdepunkter. Det er, som om man i den sammenhæng helt har overset de tre skrin, som nu befinder sig i Italien, og hvoraf det ene er fundet ved åbningen af helgenen San Ricardos sarkofag i San Frediano kirken i Lucca. Yderligere et skrin stammer fra Middelhavsområdet, den spanske kirke San Pedro de Roda i Catalonien. Vi må nok, omend nødtvungent, vende blikket mod det sydlige Europa for at finde fremstillingsstedet for disse skrin. Både Italien og Spanien har i 1100-årene haft virksomme emaljeværksteder, og begge forekommer at være rimelige bud, omend figurtegningen og den næsten ekspressionistiske farveholdning, der er beslægtet med mauriske arbejder, peger mest mod Spanien. Frøslevskrinet kan da være erhvervet af en pilgrim, som havde aflagt besøg ved et af middelalderens vigtigste valfartsmål, Santiago de Compostela i Spanien. For at komme dertil, har man både på ud- og hjemrejse måttet lægge vejen



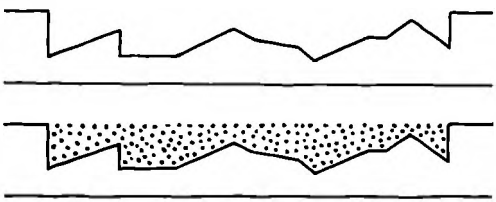
10. Frøslevskrinet.

10. The Frøslev Casket.



13. Forgyldt og emaljeret plakette af kobber med fremstilling af Gudslammet. Jordfund fra Roskilde. Diameter omkr. 5 cm. Korslammet står i grubeemaljen udsparet og forgyldt med grøn glorie på hvid emaljebund. Plaketten kan have siddet på et processionskors eller et skrin.

13. Gilded and enamelled medallion of copper representing Agnus Dei. Earth find from Roskilde. Diameter approx 5 cm. The Lamb of God is reserved and gilded, with a green halo on a white ground in *champlevé* enamel. The medallion may have been mounted on a processional cross or on a casket.



14. Principtegningen angiver den anvendte teknik ved fremstilling af *»gennemskinnelig« emalje*. Bunden – oftest sølv – graveres i relief med forskellig dybde, der siden vil give den heldækkende emalje forskellig farveintensitet med lys- og skyggevirkninger.

14. Illustration of the *basse-taille* enamel technique. The background – usually silver – is cut in relief in varying depths, which ultimately impart to the covering enamel a variety of colour-intensity, with effects of light and shade.

gennem byen Oviedo, det gamle spanske center for emaljekunst.

Selv om vi sandsynligvis må afskrive Frøslevskrinet som fremstillet i Danmark, kan det dog slet ikke udelukkes, at der herhjemme har været fremstillet emaljearbejder i den tidlige middelalder. Fremragende kunsthåndværk – gyldne altre og støbte bronzearbejder – er i 1100-årene udgået fra værksteder knyttet til domkapitlerne. En emaljeret plakette som den fra Roskilde med fremstilling af Gudslammet (fig. 13) kan meget vel være blevet til i f.eks. Roskilde omkring år 1200. Primitivitet var langtfra kendetegnende for dansk, romansk kunsthåndværk.

Emaljen i celleemalje-arbejderne er ofte gennemskinnelig, således at den underliggende guldgrund reflekterer det indfaldende lys og giver det farvede glas en dyb glød. Det modsatte er med få undtagelser tilfældet med grubeemaljerne, som gerne er matte eller *opake*. Grundmetallet kobber blev under emaljeringsprocessen oxyderet og kunne ikke som guldet reflektere det indfaldende lys. Denne mangel opvejes i nogen grad af grubeemaljernes store farverigdom, men den gennemskinnelige virkning var værd at stræbe efter, og fra slutningen af 1200-årene eksperimenterede italienske guld- og sølvsmede med en ny emaljeteknik. Som grundmetal valgtes sølv og kun i sjældnere tilfælde guld. Overfladen på emnet, som skulle emaljeres, blev behandlet med gravstikken. Motivbaggrunde og ornamentfelter udgravedes som underlag for grubeemaljer i den gammeldags manér, medens figurfelterne udgravedes som relieffer med forskellig dybde. På dansk kaldes teknikken *gennemskinnelig* eller *translucid emalje,* hvilket henviser til emaljens karakter. På fransk bruges de mere dækkende udtryk: émail basse-taille eller émail sur bas-relief.





16. Kalk og disk af forgyldt sølv, udført omkr. 1350-75 til en islandsk kirke på Vestlandet. Plaketten på disken har »gennemskinnelig« emalje i farverne rød, blå og grøn.

16. Chalice and paten of gilded silver, made around 1350-75 for a W. Icelandic church. The medallion on the paten is of *basse-taille* enamel in red, blue and green.

Når den farvede emalje dækkede reliefladerne, ville dens forskellige tykkelse give skygge- og dybdevirkning, og lyset reflekteres af den blanke sølvbund. Det vanskelige ved denne emaljeteknik bestod i at finde et fælles smeltepunkt for de forskellige emaljer, således at de tilsammen dannede ét heldækkende emaljelag ved ophedningen.

Sit højdepunkt nåede denne teknik ved parisiske værksteder i første halvdel af 1300-årene. Vi er så heldige på Nationalmuseet at have nogle af de fornemste bevarede arbejder udgået fra disse værksteder. Det drejer sig om et altersæt bestående af en kalk med tilhørende disk samt en kande. (Fig. 15) Gennem et bystempel i kandens bund får vi oplyst, at fremstillingsstedet har været Paris, og takket været et årstal indgraveret på patenen får vi tidsfæstelsen: år 1333.

Denne type emaljearbejder er meget sårbare over for stød og temperatursvingninger, og disken har åbenbart været tabt nogle gange, for der resterer så godt som ingen emalje på den. Motivet er Kristus som Verdensdommer omgivet af evangelistsymbolerne samt Petrus og Paulus. Kalkens emalje er langt bedre bevaret. Her gengiver de farvestrålende motiver scener af Kristi lidelseshistorie. På den helt enestående velbevarede kande viser felterne på bugen billeder af Den fortabte Søns Historie, og de øvrige scener viser børn i færd

med forskellige lege, f.eks. spiller de top og hockey, går på stylter eller leger blindebuk. Motivvalget kan forekomme ejendommeligt for et altersæt, men kanden hørte ikke som kalk og disk til »de hellige kar«, selv om den ved messen blev brugt sammen med disse.

Kanden kom til Det kongelige Kunstkammer i 1703, og hertil knyttede man hurtigt den vistnok urigtige tradition, at den skulle have været hjemført af Frederik II som krigsbytte fra hans heldige krigstogt i Ditmarsken 1559. Kalken og disken var derimod 1586 blevet skænket til St. Marie tyske kirke i Helsingør. Vi må nok antage, at hele sættet allerede i middelalderen har været i brug i Danmark, og det indgraverede navn: Petrus Rogneri, på disken peger hen mod Sorø klosterkirke.

I løbet af 1300-årene bredte kendskabet til fremstillingen af translucidemaljer sig til hele Europa. Fremragende arbejder blev foruden i Frankrig udført i Italien, Spanien og England og formodentlig også i Skandinavien. Måske er den lille plakette med Gudslammet, som pryder patenen til kalken fra en islandsk kirke, udført ved et dansk eller norsk guldsmedeværksted i 1300-årenes anden halvdel. (Fig. 16).



15. »Parisersættet«. Kanden måler 22,5 cm i højden.

15. The 'Paris ensemble'. The ewer measures 22,5 cm.

FRA KLOSTERKUNST TIL KUNSTINDUSTRI

Det må her være på sin plads at gøre sig nogle overvejelser om den måde, hvorpå begrebet: »værksteder« har været brugt i det foregående. På afgørende vis adskiller den sig fra, hvad vi i vore dage forbinder med ordet. Når man i forbindelse med fremstillingen af kunstværker taler om værksteder, dækker ordet i regelen over en gruppe nærtbeslægtede arbejder, som – følgende de samme ideer og forlæg, udført i samme teknik og materiale – sandsynliggør, at én og samme mester eller dennes elever står bag de enkelte frembringelser. Dette gælder i hvert fald for de mere unikke kunstværker fra den ældre middelalder. I senmiddelalderen, hvor en veritabel massefremstilling af en række artikler fandt sted, og hvor man havde butikker med et udvalg af færdige kunsthåndværksvarer, som kunden kunne gå direkte ind fra gaden og erhverve, var det ikke ualmindeligt, at forskellige mestre eller »værksteder« arbejdede mere anonymt inden for samme »moderetning« ved fremstillingen af ret ensartede produkter. Alligevel kan man også her til tider udskille særegenheder eller foretrukne motiver og farvevalg, som afslører, at forskellige hænder har udført grupper af bevarede arbejder. Når historikeren taler om »værksteder«, afslører det hans stræben efter at skabe orden og systematik i et stort og spredt materiale. Bare det at stedfæste den lokalitet, hvor et kunstværk er blevet til, kan volde de største vanskeligheder og er som oftest præget af stor usikkerhed. En kunstner – da oftest i den ældre middelalder en munk eller lægbroder med tilknytning til et kloster – kunne i en årrække arbejde for en fyrste, en domkirke eller et kloster. Men i takt med mængden og kvaliteten af hans frembringelser, steg hans berømmelse, og han ville inden længe modtage indbydelser fra andre fyrster eller kirkelige stiftelser til at rejse derhen og slå sig ned en tid for at løse nye opgaver. Genkender man en kunstners hånd i forskellige arbejder spredt over et stort område – måske flere lande –, betyder det altså ikke nødvendigvis, at man langvejs fra har afgivet en bestilling i hans værksted. Værktøjet var simpelt og let at transportere, råvarerne kostbare. Kunstnere måtte begive sig derhen, hvor arbejdet ventede. Af den grund er det egentlig ret meningsløst at spekulere altfor meget i produktionssteder, når det gælder kunstprodukter fra den ældre middelalder.

Kun sjældent møder vi i middelalderen kunstnernes navne. Et par af de berømteste var mestrene Roger fra Helmarshausen og Reinar van Huy, der arbejdede som guldsmede og bronzestøbere i henholdsvis Rhinlandet og byerne langs Meuse-floden i det nuværende Belgien. Begge må have



17. Seletøjsbeslag af forgyldt og emaljeret kobber. Bredden omkr. 6 cm. Dette seletøjsvedhæng er ene om at repræsentere Meuse-emaljerne i Nationalmuseets samlinger.

17. Harness-badge of gilded and enamelled copper. Width approx. 6 cm. This badge is the only example of Mosan enamel in the National Museum's collection.

været navnkundige i deres samtid. De har ikke blot ubeskedent placeret deres signaturer centralt på flere af deres frembringelser, men den omstændighed, at en række af deres arbejder er bevaret og at de blev efterlignet af lærlinge og andre mestre i samtiden viser, at deres kunstværker har nydt den største beundring.

På samme måde havde emaljekunsten også sine store navne. I Meuse-området virkede ligesom bronzestøberen Reinar i byen Huy en navnkundig emaljør og guldsmed ved navn Godefroi, hvis daterede arbejder ligger i tidsrummet ca. 1145-1165. Hans virksomhed kom til at danne skole inden for grubeemaljen, og man taler ligefrem om *Meuse-emaljer,* karakteristiske ved deres gyldne baggrundsflader mellem de fint tegnede figurer, hvor de farvestrålende emaljer umærkeligt glider sammen og skaber liv i gevandternes foldekast. Kæmpemæssige helgenskrin og andre kostbare,

18. Relikviegemmet, »Hellig Olafs Arm«, består af en trækerne beklædt med forgyldt kobberplade udsmykket med grubeemaljer fremstillet i Køln i henholdsvis 1180'erne og begyndelsen af 1200-årene. Gennem den slebne bjergkrystal har man kunnet se relikvien – ifølge en sen tradition en armknogle af Olaf den Hellige. Undersøgelser har dog vist, at relikvien er en lårbensknogle, og at den skulle have noget som helst at gøre med den norske helgenkonge er højst tvivlsomt. Sådanne ærmeformede relikvarier blev i Køln fremstillet i stort tal, og flere af dem er endnu bevaret i byens kirker. Skrinet måler 41 cm i højden.

18. The reliquary known as 'Holy Olaf's Arm' consists of a wooden core covered with gilded copper sheets decorated with *champlevé* enamel produced in Cologne in the period from approx. 1180 to the beginning of the 13th century. The relic, which according to a relatively late tradition was Olaf the Holy's arm-bone, was once visible through the polished rock crystal. Investigation proved, however, that the relic was a thigh-bone, and the theory that it might have belonged to the holy Norse king is highly suspect. Arm-shaped reliquaries of this type were produced in Cologne in large numbers, and several of them are now preserved in churches of that town. The reliquary measures 42 cm. in height.


DEXTERA·DOMINI·FEC



19. Den store, emaljerede plakette, som pryder bagsiden af »Hellig Olafs Arm« er en fornem Kølner-emalje fra omkring 1180. Kristus er gengivet som Verdensdommer iført rødt, grønt og violet gevandt. Sidstnævnte er udført i gennemsigtig emalje, og de usædvanligt fine grubevægge antyder, at »nedsænket« emalje er anvendt her. Figuren står på forgyldt kobberbund med hvid glorie, hvori et rødt kors. Diameter omkr. 8 cm.

19. The large enamelled medallion which adorns the back of 'Holy Olaf's Arm' is a distinguished example of Cologne enamel from about 1180. Christ in Majesty is attired in a red, green and violet robe. Translucent enamel is used for the violet, and the unusually fine *cloisons* suggest that *'sunken' enamel* has been used here. The figure stands on a gilded copper background with a white halo encompassing a red cross. Diameter approx. 8 cm.

kirkelige genstande udgik i disse år fra hans værksted, der, som han selv, vides at have flyttet fra sted til sted.

Som den ledende inden for emaljekunsten blev Godefroi efterfulgt af Nikolas af Verdun. Også han og hans kreds står bag en større produktion, hvoraf flere stykker er bevaret til i dag. Alle hører de til grubeemaljens mesterværker. Nationalmuseet er desværre ikke i besiddelse af nogen af disse mestres værker. De må søges i udenlandske kirker og museer. Indtil for nylig var Meuse-emaljens genre slet ikke repræsenteret i Danmark. Det beskedne, men dog smukke stykke, som nu endelig supplerer samlingen, er fundet i jorden i Daugbjerg ved Viborg. Det er et ovalt hængesmykke, som engang har prydet et fyrsteligt seletøj. (Fig. 17). Grubeemaljen er udført på forgyldt kobber. Inden for en prikbort ses en grif – et af middelalderens fantasidyr. Emaljen er præget af sit ophold i jorden. Men det kan dog godtgøres, at den har været lyseblå, med nuancer af mørkere blå anbragt som skyggevirkning. På fabeldyret er detaljer og skygger angivet med usædvanligt fine graveringer, og der er ingen tvivl om, at der her er tale om en Meuse-emalje udført i den stil, som præger Nikolas af Verduns arbejder.

Medens den tyske kejser foretrak skiftende steder for sin residens, sad den mægtige ærkebisp i Køln til stadighed i midten af sit kirkelige imperium. Her tronede han i domkirken, der var omgivet af store og mægtige kirker, hvoraf 16 romanske – alle på størrelse med en nordisk domkirke – endnu er bevaret. Køln var ved at vokse sig til en af Europas største og indflydelsesrigeste byer. Kejser Frederik Barbarossa havde hjembragt relikvierne af De hellige tre Konger fra domkirken i Milano, og dette var med til at styrke kirkens anseelse i 1100-årenes anden halvdel. En del af de uhyre rigdomme, som samledes inden for bymuren, blev brugt til udsmykningen af de mange kirker. Formålet var forherligelsen af Gud, men de udstillede rigdomme bidrog nu også til at befæste kølner-ærkebispens position som den ledende kirkepersonlighed i det tyske rige. Gennem sin overhøjhed over ærkestiftet i Hamburg-Bremen havde han f.eks. indirekte indflydelse på udviklingen i den nordiske kirkeprovins, som ikke blot omfattede de skandinaviske lande, men tillige Island og Grønland.

Det siger sig selv, at Køln nødvendigvis også måtte tiltrække sig tidens bedste kunsthåndværkere. Inden for emaljekunsten fortsatte man endnu ved 1100-årenes midte med at udføre arbejder i Meuse-emaljerners stilart. Arbejder udført til kølnske kirker i denne periode kan faktisk ikke adskilles fra Meuse-emaljerne.

Hen mod 1175 fremstillede man imidlertid i Køln en række emaljeprydede skrin og andre kirkelige genstande med ensartede træk, der adskiller sig en del fra de tidligere arbejder. Et bærealter fra denne tid bærer indskriften: EILBERTUS COLONIENSIS ME FECIT (»Eilbert fra Køln gjorde mig«). Denne Eilbert kan identificeres med en munk fra et af Kølns mange klostre, og man antager, at han har været elev hos den før omtalte Nikolas af Verdun. Måske er han manden bag *Kølner-emaljernes* særpræg. Hvor Meuse-emaljerne benytter flerfarvede emaljer inden for den enkelte »grube« for at angive lys og skygge, er de kølnske emaljer mindre farvestrålende. Graveringerne spiller en større rolle, gevandter og foldekast er angivet ved linjer og borter udsparet som hårfine, forgyldte grubevægge i grundmetallet.

I Nationalmuseet findes en enkelt, men overordentlig smuk og spændende repræsentant for disse *Kølner-emaljer*. Det drejer



20. Relikvieskrinet fra Skt. Clemens kirke i Nybøl. Såvel emaljefarverne som graveringerne og figurudformningen er typiske for emaljearbejder udført i Hildesheim i tiden kort efter 1200.

20. The reliquary from St. Clement's Church in Nybøl. The enamel colours, the engraving and the figure-outlines are typical of enamel-work produced in Hildesheim in the years shortly after 1200.

sig om et ærmeformet relikviegemme af træ beslået med forgyldte kobberplader og prydet med emaljer samt en stor, indfattet bjergkrystal. (Fig. 18). Vi står over for »et talende« relikviegemme. Ærmeformen viser nemlig, at det har indeholdt en armknogle af en helgen. Oprindelig har der foroven uden tvivl været en hånd af sølv i naturlig størrelse. Relikviegemmet kom til Det kongelige Kunstkammer allerede i 1680'erne, og her kom det til at gå under navnet: »Hellig Olafs Arm« – d.v.s. et armrelikvie af den norske helgenkonge Olaf den Hellige. Det er højst usandsynligt, at denne tilskrivning skulle have noget på sig. Relikvariet stammer sandsynligvis fra en dansk domkirkeskat, og Roskilde domkirke, hvis store skatte sporløst forsvandt under reformationen, er en mulighed.

Vi skal her kun beskæftige os med emaljerne. Forneden ses fire halvcirkelformede beslag med fremstillinger af helgener: en biskop, en ung helgen, en abbed og en kvindelig helgen. Der er ingen indskrift, som fortæller, hvem disse helgener er, og mulighederne er så mange, at det ikke nyt-

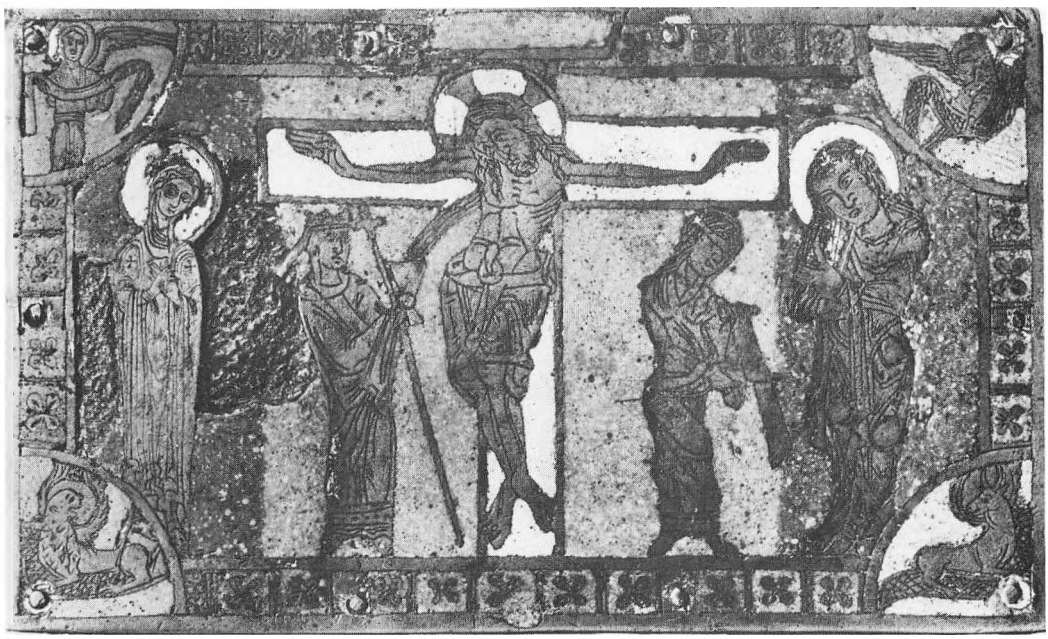
ter at gætte. Emaljerne er holdt i grønne, blå og røde farver, og graveringerne på figurerne er karakteristisk for de tidlige Kølner-emaljer fra 1180'erne. De emaljerede kantborter er samtidige med de halvcirkelformede plaketter. Borternes motiv varierer, og man kan se, at de er lavet i længder på 10-15 cm. Identiske borter findes på andre skrin i Køln, og efterspørgslen på disse kantprydelser må have været stor. Man kan ligefrem forestille sig, at nogle værksteder har specialiseret sig i fremstillingen af sådanne »metervarer«.

Vort skrin har været genstand for en væsentlig »ombygning« tidligt i 1200-årene. På dette tidspunkt har man indfattet den store, rundslebne bjergkrystal. Formålet var, at man udefra skulle kunne se relikvien. Samtidig er skrinet blevet forsynet med yderligere fire halvcirkulære emaljeplaketter som ramme om bjergkrystallen. Motivet er her flyvende engle, og emaljefarverne er hvid og rød. Også her er der tale om andet steds fra kendte Kølner-emaljer, som almindeligvis dateres til tiden 1210-1220. Hvorvidt den store, cirkulære emalje-medaillon på skrinets bagside (fig. 19) er tilføjet ved den senere ombygning er uvist. Den er formentlig samtidig med de ældste af emaljerne, men stammer ikke fra samme værksted. At dette trods alt nok har ligget i Køln, er der ikke megen tvivl om. Den forestiller Kristus som Verdensdommer. De helt usædvanligt fint udførte graveringer og brugen af gennemskinnelig emalje visse steder leder tanken hen på celleemaljerne.

Det har tidligere været nævnt, at Theophilus opholdt sig som munk i et kloster i Niedersachsen, da han skrev sin bog om de forskellige kunsthåndværk. Hans detaljerede indsigt tyder på, at der i disse egne også blev fremstillet kunstgenstande af høj kvalitet i overensstemmelse med gamle

21. Nybøl-skrinets dækplade.

21. The cover-plaque of the Nybøl casket.



traditioner. Man har foreslået, at et eller flere af disse værksteder skulle lokaliseres til domkirkebyen Hildesheim. I Nationalmuseet findes der to relikvieskrin af vidt forskellige udformning og alder, som antagelig er fremstillet i Hildesheim.

Det ældste af dem er et godt 17 cm langt, 10 cm bredt og 9,5 cm højt relikvieskrin tildannet af en udhulet egetræsblok beslået med forgyldte og emaljerede kobberplader. (Fig. 20-21). Det stammer fra Skt. Clemens kirke i Nybøl på Amrum. På sidefladerne er fremstillet de 12 apostle, og deres navne er indgraveret over hvert emaljeret billedfelt. Apostelfigurerne står forgyldte, udsparet i grundmetallet med temmelig primitive graveringer på en hvid emaljebaggrund med røde prikker. Glorierne er udfyldt med kromgul emalje. Samme gule emalje forekommer i glorierne og på korstræet i den korsfæstelsesscene, der pryder skrinets overside. Den korsfæstede er her omgivet af den sørgende Maria og Johannes, oprindelig forgyldte og graverede inden for blå emaljefelter. Under korsarmen ses til højre for Kristus »Ecclesia« med sejrslanse og krone opfangende blodet fra Kristi sidevunde i en kalk. Til venstre »Synagogen«, den besejrede, med bind for øjnene. Disse figurer samt krucifixet befinder sig inden for et felt med grønblå emalje, der ikke er adskilt fra omgivelserne med grubevægge. En turkis korsbort løber langs randen, hvor den støder op til de kvartcirkelformede, lysblå emaljerede felter med evangelistsymbolerne.

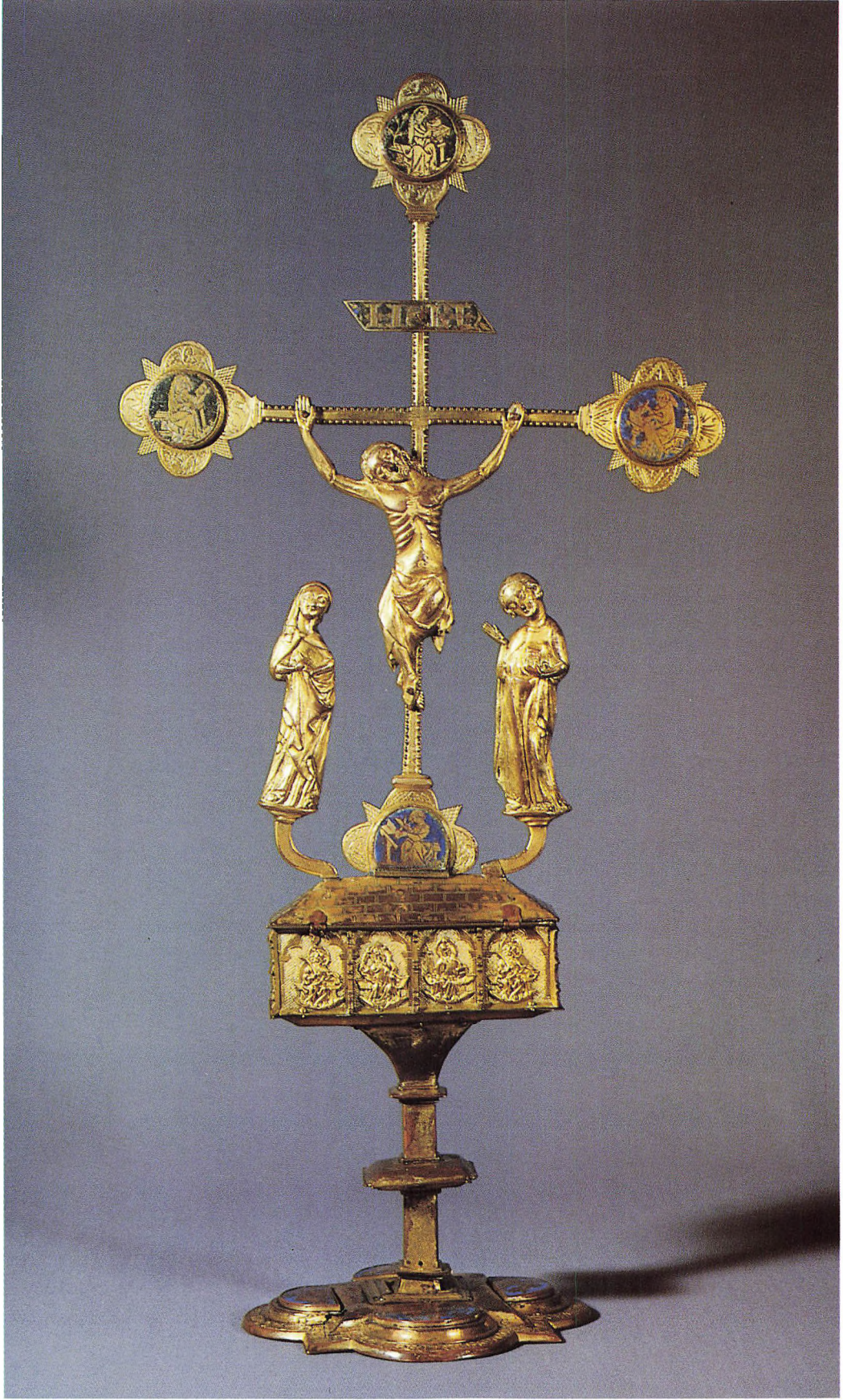
De farvestrålende emaljer, som støder op til hinanden – tidvis uden linjeafgrænsning – samt karakteren af graveringerne, der angiver en heftig bevægelse i klædedragternes foldekast, er typiske træk ved Hildesheim-arbejderne fra tiden omkring 1200, hvortil vort skrin knytter sig.

Det andet relikvieskrin er som nævnt af en helt anden type. (Fig. 22). Det stammer fra Skt. Mikkels kirke i Slagelse, hvor det ifølge oplysningerne: »... skal have stået i umindelige tider på alteret«. Det måler 64 cm i højden. Selve relikviebeholderen rummer ifølge indskriften: IN ISTA CAPSULA CONTINENTUR ISTE RELIQUIE LIGNUM DOMINI ET ALIIS BONIS SANCTIS – d.v.s. »Dette skrin rummer relikvier af Herrens kors samt andre gode martyrer«. Det står på en høj, firpasformet fod og er beslået med otte oppressede apostelfigurer samt en tronende Kristus og en Madonna i forgyldt kobberblik. På relikviebeholderens tag en korsfæstelsesgruppe af støbte, forgyldte figurer. Korsendefelterne er forsynet med graverede evangelistsymboler på bagsiden. På forsiden emaljeplaketter med gengivelse af de fire evangelister siddende ved deres skrivepulte. De fire halvcirkulære emaljefelter på fodstykket symboliserer Paradisfloderne. Der er anvendt en klar, dybblå emalje til udfyldning af baggrundene, medens graveringerne i de forgyldte figurfremstillinger er udfyldt med en rød emalje. Denne brug af rød emalje lagt i graveringerne er typisk for tyske emaljearbejder, der som vor mærkelige opsats kan dateres til midten af 1300-årene.

Byerne Liege og Huy langs Meusefloden, Køln ved Rhinen og Hildesheim i Niedersachsen var kun nogle af de centre, hvor man i 1100-årene gav sig af med at fremstille grubeemalje. I Spanien og Italien

22. Relikvieopsatsen fra Slagelse Skt. Mikkels kirke, udført i Hildesheim omkr. 1350.

22. Reliquary with crucifixion group, from St. Michael's Church in Slagelse, made in Hildesheim about 1350.





23. Fodstykke til drikkebæger af forgyldt, emaljeret kobber. Fremstillingsstedet skal søges i England i egnen omkring Canterbury, hvor lignende arbejder blev udført omkring 1150. Største diameter 7 cm.

23. Base of a drinking cup of gilded, enamelled copper. Place of origin probably in the Canterbury region of England, where similar work was produced about 1150. Max. diameter 7 cm.

førte man gamle traditioner videre og tillempede dem den ny smag og de ændrede stilretninger. Også i England fremstillede man emaljearbejder, der i visse henseender kunne måle sig med det bedste på kontinentet. Disse ting har ikke i større udstrækning fundet vej til Danmark i middelalderen. I hvert fald er intet af det overleveret til idag. Den eneste undtagelse er foden til en drikkeskål fremstillet i Sydengland ved midten af 1100-årene. (Fig. 23). Den er fundet i begyndelsen af dette århundrede ved pløjning på Vilstrup mark nær Ålborg. De fine emaljeborter, der bl.a. omfatter vingede dragedyr, er beslægtet med illustrationerne i manuskripter fremstillet i Canterbury på samme tid.

LIMOGES-EMALJERNE

Karakteristisk for de hidtil nævnte emaljecentre var, at de i nogen grad i tid efterfulgte hinanden. Den opgave der skulle løses, tidens smag, et solidt økonomisk grundlag samt velegnede håndværkeres tilstedeværelse bestemte, hvor de ledende emaljeværksteder på et givet tidspunkt var placeret. Når en stor udsmykningsopgave var afsluttet, kunne produktionen fortsætte på stedet en tid endnu. Meuse- og Kølner-emaljerne »overlapper« til dels hinanden. Men det var et fællestræk ved disse »klosterbundne« værksteder, at deres levetid var begrænset.

Fra omkring 1170 tog udviklingen en anden retning. I den midtfranske by Limoges, i landskabet Aquitanien, eksisterede der et lokalt emaljeværksted, som man kendte det så mange andre steder. Dette værksted var formentlig knyttet til en kirkelig stiftelse, som ønskede arbejder udført i en stil, der kunne måle sig med Kølneremaljerne. Et sammenfald af forskellige begivenheder – herunder spredningen af den lokale, romerske martyr Skt. Valerianas relikvier – bevirkede, at der pludselig blev behov for en stor lokal tilvirkning af helgenskrin. Samtidig hermed frigjordes produktionen fra de kirkelige bindinger. Kunsthåndværket blev »sekulariseret« – d.v.s. det gik over på selvstændige, private mestres hænder. At fremstille helgenskrin, lysestager, bogbind m.v. til kirkeligt brug blev nu et levebrød. Konkurrencemotivet var indført, markeder måtte opsøges. Skulle håndværket været lønnende, måtte produktionsformen lægges om. Stordrift og massefremstilling blev måden, faldende kvalitet resultatet af denne udvikling. Medens de ældste Limoges-arbejder tåler sammenligning med emaljer fra Meuse-egnen og Køln, er de yngre frembringelser uden individualitet og ofte sjusket udført. Til gengæld spredtes disse både kirkelige og verdslige brugsgenstande smykket med den karakteristiske grubeemalje fra Limoges fra 1200-årenes begyndelse i stort tal ud over hele den kristne verden. Mod nord så langt som Skandinavien og Island.

På Nationalmuseet opbevares der nu godt og vel 30 forskellige prøver på *Limoges-emaljer*. Hovedparten er kirkelige brugsgenstande, og de fleste stammer fra danske kirker. Vi skal i det følgende se lidt nærmere på, hvad denne spændende samling kan fortælle.

Den første gruppe, vi skal beskæftige os med, er relikvieskrinene. Det var som nævnt antagelig en seriefremstilling af relikvieskrin, som satte det hele i gang i Limoges. I dag er henved 700 Limoges-skrin bevaret i verdens museer og samlinger. På den baggrund kan de fire skrin samt to løse plader fra sådanne skrin i Nationalmuseet forekomme temmelig beskedent. Når man tager i betragtning, at langt de fleste Limoges-arbejder stammer fra tiden efter 1225, er det imidlertid interessant at konstatere, at tre ud af Nationalmuseets fire helgenskrin samt den ene af de løse plader stammer fra tiden før 1200, og altså hører til blandt de ældste og bedste grubeemaljer fra Limoges. Forklaringen herpå kan være, at man tidligere har været opmærksom på



24. Nationalmuseets ældste skrin fremstillet i Limoges er fra årene omkring 1170. Den store forplade mangler, men de bevarede dele hører til de fornemste emaljearbejder udført i Limoges. Skrinet omtales i Det kongelige Kunstkammers protokoller under året 1737.

24. The National Museum's earliest casket from Limoges dates from around 1170. The big frontal plaque is missing, but the parts that have been preserved are among the finest examples of Limoges enamel. The casket is mentioned in the Royal Kunstkammer's inventory for the year 1737.

disse emaljers særlige skønhed og kvalitet og derfor har passet specielt godt på dem. Men forklaringen kan også være, at særligt mange skrin har fundet vej til Danmark netop i tiden op til år 1200. På denne tid var de kulturelle bånd mellem Danmark og Frankrig stærkere end nogensinde før. Valdemar Sejrs søster Ingeborg havde i 1193 indgået sit ulykkelige ægteskab med den franske konge Filip II August, hvilket førte en hektisk, diplomatisk rejsevirksomhed med sig. Men det var også i disse tiår, hvor den danske kirkes store personligheder som f.eks. ærkebiskop Eskil, Absalon og Anders Sunesøn sammen med talrige andre, unavngivne danskere tog til Frankrig for at studere ved universitetet i Paris eller for en tid at tage ophold i et af de berømte klostre. Det er nærliggende at tro, at vore skrin er kommet til landet ad disse kanaler.

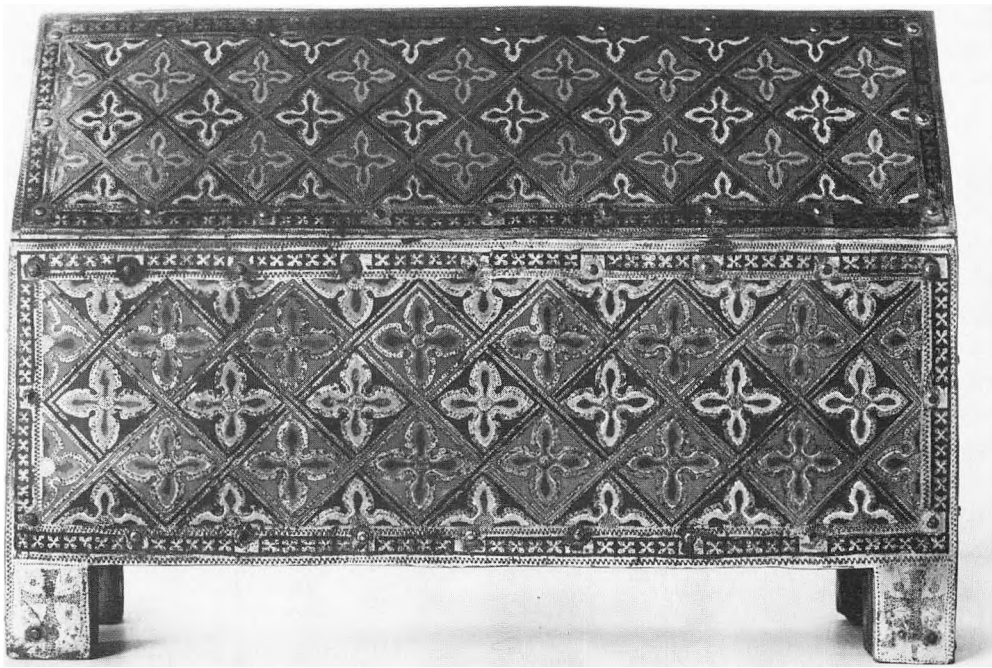
Det første skrin, som skal omtales her, er temmelig stort. (Fig. 24-27). Det måler næsten 30 cm i længden, godt 20 cm i høj-

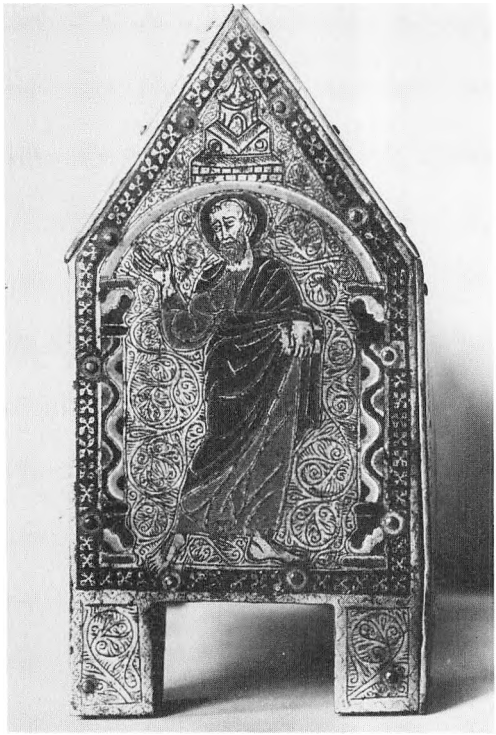
den og 10,5 cm i bredden. Som næsten alle Limoges-skrin er det husformet og efterligner dermed samtidig helgensarkofagerne fra perioden. Det er bygget af egetræ, som er rødmalet indvendigt. Det kan man konstatere, fordi »dørpladen« ved den ene gavl mangler. Gennem denne oplukkelige plade har man kunnet udtage den nu forsvundne relikvie. Skrinet har på alle flader været beslået med emaljerede og forgyldte kobberplader. Foruden den oplukkelige plade i gavlen mangler også skrinets »hovedplade« på forsiden med den centrale billedfremstilling. Hvad motivet her har været, kan man kun gisne om. Men en korsfæstelsesscene ville være en oplagt mulighed. Afsavnet af de to manglende plader er så meget mere mærkbart, fordi vi står over for samlingens ældste og fineste prøve på Limoges-emaljer.

Motivet på forsidens bevarede plade er kongernes tilbedelse. De hellige tre Konger er netop stået af hestene og iler frem mod Jomfru Maria og Jesusbarnet for at frembære deres gaver. Maria sidder med Jesusbarnet under en søjlebåren arkade, og bagved hende – ligeledes under en lidt smallere arkade – står Josef og betragter sceneriet. Hestene og menneskefigurerne er emaljerede. Hovederne er selvstændigt støbt og nittet på pladerne. Alle personer er iført rigt dekorerede dragter. Farverne

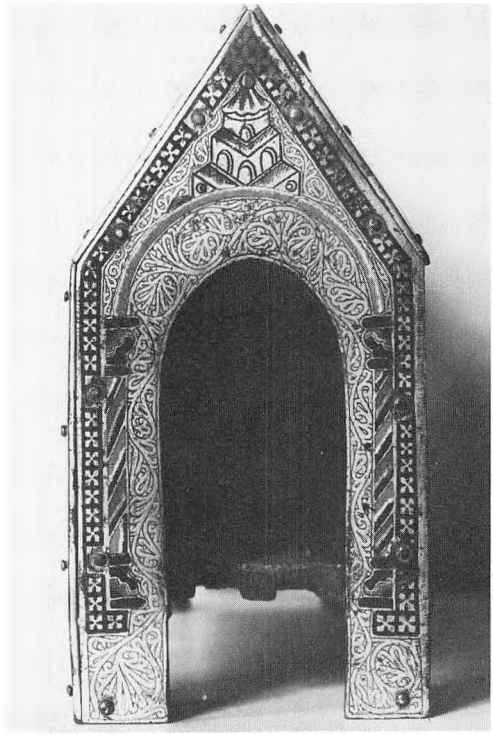
25. Bagsiden af skrinet gengivet på fig. 24. Udsmykningen svarer nøje til Uppsala-skrinets.

25. Rear view of the casket in fig. 24. The decoration is very similar to that of a casket in Uppsala Cathedral.





26-27. Gavlpladerne på skrinet omtalt ovenfor. Den rundbuede dør i den ene af gavlene mangler, men har formodentlig som den anden gavl været udsmykket med en apostel eller evangelist.



26-27. Gable-plaques from the above casket. The arched door from one of the gables is missing, but it was probably decorated, as is the other gable, with an apostle or evangelist.

grøn, mørkeblå, lyseblå og gul dominerer. Hvid og lyseblå, grøn og gul emalje er sammen anvendt inden for de enkelte udgraverede gruber. Marias mørkeblå overkjortel er forsynet med et prikmønster i guld, og det samme er hestene. Til Bethlehemsstjernen, Jesusbarnets gevandter samt nogle andre dragtdetaljer er der anvendt den yderst sjældne purpur-emalje iblandet fine guldkorn. Dragt- og seletøjsborter er stedvis punslet med prikker, som får guldet til yderligere at funkle.

Den lueforgyldte baggrund for hele sceneriet har endvidere indgraveret et fladedækkende rankemotiv. Denne karakteristiske dekoration henfører skrinet til en gruppe emaljer, som på fransk kaldes: *émail à fond vermiculé*. Et dansk navn findes desværre ikke. Skrinets øvrige flader har som nævnt alle været beslået med emaljerede plader. Bagsiden har således et ornament bestående af farvestrålende firbladsrosetter i et rudermønster. (Fig. 25). På den bevarede gavl er afbildet en apostel eller evangelist i en arkade, hvorover et lille tårn er indgraveret og udfyldt med rød emalje. (Fig. 26). Her som på de øvrige plader er der en mørkblå emaljeret bort med udsparede, forgyldte korsblomster.

Som nævnt er dette skrin samlingens ældste. Det slutter sig til en lille eksklusiv gruppe skrin, som antages fremstillet i åre-

ne op mod 1170. De to bedst kendte skrin af denne gruppe befinder sig i henholdsvis Leningrad og New York. Leningrad-skrinet har en fremstilling af Skt. Valerianas martyrium og hører formodentlig derfor til de allerførste skrin, som blev fremstillet i Limoges. Også i Uppsala domkirke findes der imidlertid et knapt så kendt skrin, der påfaldende minder om Nationalmuseets. Her er motivet på tagfladen Kristus som Verdensdommer og på »hovedpladen« en korsfæstelsesscene. Selv om vi ikke med sikkerhed kan fastslå, at denne gruppe skrin alle er fremstillet i samme Limoges-værksted, forekommer det dog sandsynligt. For Uppsala-skrinet og Nationalmuseets er der næsten helt sikkert tale om værkstedsfællesskab.

De to nordiske skrin kan ikke andet end påkalde sig særlig interesse. Om det danske ved vi, at det i hvert fald siden 1700-årenes begyndelse har været i Det kongelige Kunstkammer, og derfor med al sandsynlighed stammer fra en dansk kirke, – formentlig en domkirkeskat. Uppsala-skrinets proveniens synes indlysende. Når man nu tager fremstillingstidspunktet i betragtning, kan man ikke lade være med at fundere over disse skrins vej til Skandinavien, vel vidende at ethvert forsøg på at forklare dette kun kan blive til gætteri.

I året 1170 var ærkebiskop Eskil efter års mere eller mindre frivillig landflygtighed i Frankrig vendt hjem. Under sit ophold i udlandet havde han måttet acceptere, at den nordiske kirkeprovins – hidtil under dansk overhøjhed – var blevet opsplittet i selvstændige, nationale kirker. Han havde også måttet indse, at Valdemarernes kongemagt ikke uden videre lod sig indordne ærkebispens stærke vilje. Udsoningen skulle nu finde sted ved kirkefesten i Ringsted 1170. Den nyopførte kirke stod færdig til indvielse, Knud Lavard blev skrinlagt som helgen på højalteret (vi ved desværre ikke, hvorledes dette helgenskrin så ud) og kongens søn blev kronet til hans efterfølger. Til lejligheden var indbudt alle landets biskopper samt den norske og den nyudnævnte ærkebiskop af Uppsala. Som ved alle den slags »diplomatiske« lejligheder blev der udvekslet gaver. Vi kunne forestille os, at Uppsalabispen ved den lejlighed fik overrakt det helgenskrin, som nu står i domkirken, af Eskil, der meget vel kunne have hjembragt også Nationalmuseets skrin fra sit ophold i Frankrig.

Når kilderne tier, er der frit spillerum for fantasien, og den her nævnte mulighed er blot en blandt mange. Endnu et forhold er dog værd at bemærke vedrørende samtlige de bevarede danske skrin og altså også Uppsala-skrinet. Deres billedvalg er »anonymt«, forstået således, at motiverne nok er hentet fra evangelierne, men ingen af disse skrin har fremstillinger hentet fra særlige helgenlegender, skønt mange skrin lavet i Limoges havde netop sådanne motiver. De »anonyme« skrin har stillet køberen friere. Han har simpelt hen kunnet indlægge en hvilken som helst relikvie i skrinet. Dette støtter tanken om, at talrige skrin er blevet indkøbt af skandinaver – enten gennem mellemhandlere eller direkte ved værkstederne i Limoges – med henblik på en senere, passende lejlighed i hjemlandet.

Det næste skrin kan vi også følge tilbage til Det kongelige Kunstkammer i 1700-årene. (Fig. 28-31). Det er noget mindre end det foregående, 17,5 cm i længden, 17,5 cm i højden og 7,5 cm i bredden. Skrinet er husformet, skåret i egetræ og på alle sider beklædt med forgyldte og emaljerede kobberplader. I bunden er der en lille lem, som kan låses. På tagryggen er der en opstående, gennembrudt kam med en indfattet, halvrund og sleben bjergkry-



28. På dette velbevarede skrin, der ligeledes hører til Limoges-emaljernes første periode, er Kongernes Tilbedelse hovedmotivet.

28. This well-preserved casket, which also belongs to the early period of Limoges enamel, has the Adoration of the Magi as its main theme.

stal. Figurernes klædedragter, borterne og til dels baggrundsfladen på skrinets bagside er emaljerede. De dominerende farver er blå, lyseblå og grøn. For at skabe en art skyggevirkning er der langs dragternes folder lagt lysere emaljer: på den lyseblå – hvid, på den mørkeblå – turkis og på den grønne – gul emalje. Ansigterne og hele Jesusbarnet står udsparet og forgyldt i grundmetallet. De meget omhyggelige graveringer er udfyldt med rød emalje, og denne farve forekommer også i borterne og de arkitektoniske detaljer. Baggrunden for figurerne står forgyldt og graveret med rankeslyng: *vermiculé*.

Hovedmotivet på skrinets forside (fig. 28) er Kongernes Tilbedelse. Sceneriet er stort set identisk med billederne på det foregående skrin, dog er hestene her udeladt. På tagfladen ses i midten Kristus som Verdensdommer omgivet af to apostle på hver side. Alle er afbildet i trekvart figur stående under arkader. På gavlene (fig. 29 og 30) er der afbildet apostle. Som på det foregående skrin står også disse under en arkade prydet med et lille indgraveret tårn.

Skrinets bagside er prydet med seks cirkulære medaljoner. (Fig. 31). Hovedmotivet er igen Kristus som Verdensdommer, medens de fem øvrige medaljoner rummer

apostle. Emaljerne følger farveskemaet fra forsiden, og baggrunden i de cirkulære felter er ligeledes *à fond vermiculé*. Fladen uden om medaljonerne fremstår med blå emalje, men her er tillige udsparet et punslet, forgyldt og delvis emaljeret bladslyng af meget høj teknisk kvalitet. Der er i det hele taget tale om et usædvanligt smukt og velbevaret skrin fra Limoges-værkstedernes første tid – d.v.s. omkring 1185-90.

Den blå emaljefarve præger helt det tredje skrin, som skal omtales her. (Fig. 32-35). Det har dimensioner som det foregående, er bygget på en kerne af egetræ, men har gennemgået en ombygning, idet den ene tagplade er hængslet og gjort til oplukkeligt låg. Låsemekanismen er derved anbragt uden finfølelse og meget synlig på emaljepladen. Et nøglehul på skrinets bagplade viser, at denne oprindelig har fungeret som låge. Denne ombygning er sandsynligvis sket, efter at skrinet fra landsdommer på Sjælland og Lolland-Falster, Holger Parsbergs samling i 1692 kom til Det kongelige Kunstkammer. Hvilken kirke, skrinet oprindelig har stået i, er der ingen efterretninger om.

Som nævnt er den blå emalje, som ud-

29-30. De to gavle er prydet med apostle. Skønt hvert skrin har sit individuelle særpræg og selvstændige farvevalg, følger motiverne ofte et fast skema. Dette gælder især for de »anonyme« skrin, hvor billedprogrammet ikke gengiver f.eks. en særlig helgens levnedshistorie.

20-30. The two gables are decorated with apostles. Although every shrine has its individual character and particular colour-scheme, the motives are usually stereotyped. This is especially true of the 'anonymous' caskets, i.e. those where the iconography does not reflect the legend of a particular saint.





fylder baggrunden, helt dominerende. Den forekommer i en mørkere blå i de centrale billedfelter og en lysere blå i sidefelterne. Korstræet i Korsfæstelsesgruppen står grønt, og på samtlige plader – bortset fra bagsiden – er der et vandret, gennemløbende bånd i turkis emalje. I borterne er der endvidere anvendt hvid, lyseblå og rød emalje. Figurerne står udsparede og forgyldte med dybe, plastiske graveringer. Hovederne er selvstændigt støbte og pånittede, undtagen på gavlpladernes apostelfigurer, som kun er graverede. (Fig. 34 og 35). Overalt, hvor overfladen står i guld, er der fine indpunslede konturlinjer eller stregornamenter.

Bagsidens plader er udfyldt med et cirkelmotiv, hvori indgår emaljerede, firbladede rosetter, og i den blå emaljebund er der udsparet forgyldte kors. (Fig. 33). På

31. Bagsiden af skrinet fig. 28 med fremstillingen af Kristus som Verdensdommer.

31. Rear view of the casket in fig. 28, portraying Christ in Majesty.





32-33. For- og bagside af »Mester Alpais«-skrinet fra 1190-1200. Skrinet kom allerede i 1692 til Det kongelige Kunstkammer.

32-33. Front and rear view of the 'Master Alpais' casket from 1190-1200. The casket was taken into the Royal Kunstkammer as early as 1692.





34-35. »Mester Alpais«-skrinets to gavlplader. Det er de udsparede, forgyldte »planeter«, farveholdningen samt graveringerne, der afgør, at skrinet må stamme fra dette meget produktive Limoges-værksted.



34-35. Gable-plaques from the 'Master Alpais' casket. The reserved gilded 'planets', the colour-distribution and the engraving all indicate that the casket must have come from this very productive Limoges atelier.

skrinets forside er hovedpladen forlænget nedad til ben, og her er graveringer i *vermiculé*-teknik. Hovedmotivet er som antydet en Korsfæstelse med Kristus på korset omgivet af Maria og Johannes samt to apostle. På tagpladen er Kristus som Verdensdommer omgivet af fire apostle.

Motivet er altså også her »anonymt«, idet vi i billedvalget ikke får nogen henvisning til, hvilke helgenrelikvier, skrinet skulle indeholde. Går vi lidt mere i detaljer med skrinets udsmykning, kan vi imidlertid finde oplysninger af en anden art. Det, vi her skal hæfte os ved, er de udsparede, forgyldte rosetter, som rundhåndet er »strøet« ud over den blå emaljebund samt de små, cirkulære udsparede og forgyldte prikker, der som en slags planeter svæver omkring Kristusfiguren, som han sidder på himmelbuen. Disse detaljer er karakteristiske for en gruppe Limoges-arbejder udført i det sidste tiår op mod år 1200. Den berømteste repræsentant for gruppen er et forgyldt og emaljeret *ciborium* (beholder til opbevaring af nadverbrødet), som oprindelig er fundet i en abbedgrav i den franske by Arles, men som nu findes i Louvre-museet i Paris. Dette ciborium bærer indskriften: MAGISTER G. ALPAIS ME FECIT LEMOVICARUM (»Mester G. Alpais fra Limoges gjorde mig«). Vi står med andre ord over for et af de sjældne Limoges-me-

sternavne, og vi kan ud fra studiet af de bevarede arbejder – hvortil vort skrin altså hører – konstatere, at hans værksted ikke blot har været uhyre produktivt, men tillige har fremstillet emaljer af høj håndværksmæssig standard.

Mester Alpais' værksted står også bag den løse skrinplade, som er gengivet på fig. 36. Den måler godt 16 cm i længden og 9,5 cm i højden. Pladen er i 1827 fundet på Bøstrup mark ved Tureby på Stevns. Overfladen er temmelig slidt, og forgyldningen så godt som helt forsvundet, men emaljerne er forholdsvis godt bevaret, når man tænker på, at pladen har ligget i jorden. På de to nederste flige, som har dækket skrinets ben, er der graveringer i *vermiculé*-teknik.

Motivet er Kristus som Verdensdommer omgivet af Maria med liliescepter og Johannes med palmegren. Alle sidder de i mandorlaformede indramninger på himmelbuen. Baggrunden er udfyldt med blå emalje, medens felterne inden for mandorla'erne har mørkeblå emalje. Cirklerne med de udsparede og graverede evangelistsymboler har grøn emaljebund. Til borterne er endvidere anvendt hvid, lyseblå og rød emalje. Detaljer ved figurernes dybe graveringer, emaljernes farveholdning samt de udsparede rosetter og »planeter«, som ses særligt tydeligt her, hvor emaljen er sprunget af, godtgør, at denne plade er fremstillet i samme værksted som det nys omtalte skrin i tiden kort før 1200.

En kirke på Fyn – uvist hvilken – er det sandsynlige hjemsted for den forgyldte og emaljerede skrinplade, der er gengivet på

36. »Mester Alpais« har muligvis også fremstillet denne skrinplade, der er fundet ved markarbejde i Bøstrup nær Tureby på Stevns.

36. 'Master Alpais' probably also made this plaque, which was found during farm work in Bøstrup, S. E. Zealand.





37. Denne tagplade fra et temmeligt stort skrin stammer sandsynligvis fra en fynsk kirke. Pladen er fremstillet i tiden omkring år 1200. En del af emaljen er slået af, men farvekombinationen er ret enestående, og graveringerne usædvanligt sikkert udført.

37. This roof-plaque from a rather large casket probably came from a church on the island of Funen. The plaque dates from around 1200. Part of the enamel has broken off, but the colour-combination is quite unique, and the engravings are of superior quality.

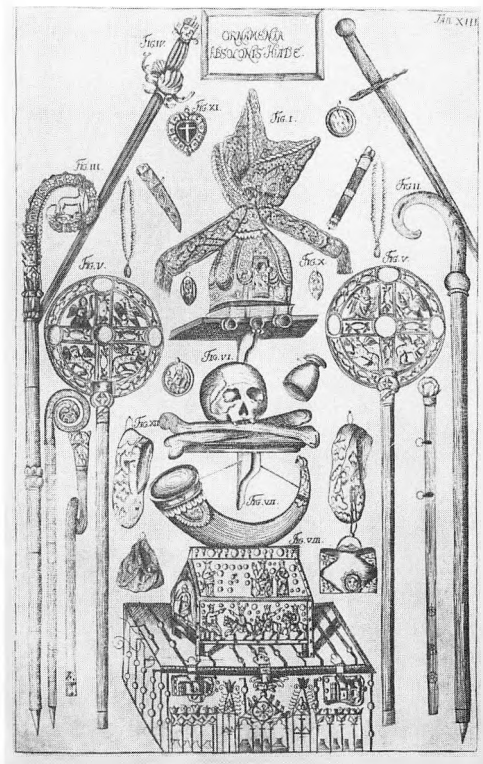
fig. 37. Det drejer sig om en »tagplade« fra et forholdsvist stort, husformet skrin. Pladen måler 21,5 cm i længden og er 7,5 cm høj. Motivet er endnu en gang Kristus som Verdensdommer omgivet af fire apostle. Kristus sidder med løftet bog og velsignende hånd på himmelbuen i det mandorla-formede midtfelt. Kristusfiguren er som de øvrige figurer udsparet, rigt graveret og forgyldt. Samtlige ansigter er selvstændigt støbte og pånittede. Baggrunden for Kristusfiguren er udfyldt med mørkeblå emalje, hvoraf det meste imidlertid er afslået. Korsglorien er grøn med en gul stribe. Omkring Kristus er der fire medaljoner med evangelistsymbolerne på mørkeblå baggrund, medens resten af midterpartiet har lyseblå emaljebund. Baggrunden for de fire apostle er mørkeblå, og de to figurer nærmest Kristus har som denne grønne glorier med gule rande. De to øvrige har lyseblå glorier. Gennem motivet løber et turkisfarvet, vandret bånd med gule kanter og røde prikker. Korsborten langs pladens kanter har partier i skiftevis rød og blå emalje. I samtlige figurbaggrunde er der udsparet fine, forgyldte bladranker, der er behandlet som perleborter.

De små tårne i arkadernes svikler samt de støbte ansigter med påfaldende lange næser er træk, som genfindes på en række Limoges-skrin fra 1100-årenes slutning. Disse skrin har imidlertid en ganske anden farveholdning, ligesom de fine bladranker slet ikke optræder dér. En datering af vor skrinplade til årene lige omkring 1200 forekommer sandsynlig.

HELLIG TRE KONGERSKRINET

Et af Nationalmuseets emaljerede relikvieskrin adskiller sig påfaldende fra de øvrige ved både dets størrelse og særprægede udsmykning. Skrinet var allerede i 1696 i Det kongelige Kunstkammer, hvor det var udstillet sammen med en række sager, der på den ene eller den anden måde antoges at have tilknytning til Absalon. (Fig. 38). Flere af disse ting kan alene på grund af deres alder aldrig have haft noget at gøre med ærkebispen. De er simpelt hen altfor nye. Men for skrinets vedkommende kan denne tilskrivning måske dække over en dengang kendt oplysning om, at det skulle stamme fra enten Sorø eller Roskilde.

Der er som nævnt tale om et stort skrin. Det måler næsten 40 cm i længden, er 35 cm højt og 17 cm bredt. Det er som de øvrige skrin husformet og består af en trækerne beslået med forgyldte og emaljerede kobberplader. (Fig. 39-42). På tagryggen er der en gennembrudt kam med to emaljeplaketter samt en klar og to kulørte glasperler. Sidstnævnte er indfattet i nyere tid og skal illudere bjergkrystaller. I den ene gavl er der en hængslet og aflåselig dør.



38. Inventarfortegnelsen fra 1696 over effekterne i Det kongelige Kunstkammer var som de senere udgaver forsynet med kobberstukne illustrationer. Denne viser en samling sager, der ifølge traditionen skulle have haft tilknytning til Absalon. Flere af genstandene kom med sikkerhed fra Sorø og Roskilde, men de fleste af dem er langt yngre end ærkebispens tidsalder. Det gælder f.eks. også for »Hellig tre konger«-skrinet, som ses stående på en lidt større brevkiste fra Sorø klosterkirke nederst på kobberstikket.

38. The 1696 inventory of the objects in the Royal Kunstkammer (and later editions also) included copper-plate illustrations. This plate shows a collection of objects which, according to tradition, were associated with Absalon. Several of the objects certainly came from Sorø or Roskilde, but most of them are from a much later date than the time of the archbishop. This is true of e.g. the 'Shrine of the Magi', which can be seen standing on a slightly larger document-chest from Sorø Abbey at the bottom of the illustration.

Forsidens emaljeprydelse består af pånittede, selvstændigt støbte figurer. Fremstillingen er på hovedpladen de tre ridende konger på vej til Herodes. På tagpladen tilbeder De hellige tre Konger Jomfru Maria og Jesusbarnet, medens den skæggede Josef ser til. Figurernes ansigter er forgyldte, og øjnene består af indfattede glasflusser. Dragterne er udført som grubeemalje, og folderne angivet ved ret brede, forgyldte grubevægge. Farverne er overvejende turkis og mørkeblå. Til enkelte klædningsdele – f.eks. hoser og sko – er der anvendt rød og grøn emalje. De samme emaljefarver er anvendt i tagkammens to emaljeplaketter med fantasidyr.

Baggrunden for de applikerede figurer er oversået med indfattede glasflusser og halvædelstene i blå, grønne, orange, lyserøde og gule nuancer. Den forgyldte kobberplade er desuden udfyldt med graverede eller snarere indpunslede prikker. Dog er der udsparet et stort antal tilsyneladende tilfældigt »udsåede« fire- og ottetakkede stjerner, som står blanke i metallet. Hvor de pånittede figurer mangler, står kobberpladen uden gravering og forgyldning, – blot med en graveret konturlinje, som angiver figurernes placering.

Hverken på bagsiden eller på gavlene optræder der pånittede figurer. Her er dekorationen udelukkende udført i grubeemalje mod den forgyldte baggrund. Heller ikke indfattede stene har været benyttet her. På gavlen med den oplukkelige dør, hvis runding foroven følger indramningens bueslag, er apostlen Peter afbildet, kendelig på sin store nøgle. (Fig. 41). På den anden gavl ses Paulus med sværdet. (Fig. 42). Begge er iført blå og turkisfarvede gevandter. Ansigterne og de dele af kroppen, som ikke er dækket af dragten, fremtræder med en lys, rødlig emalje. Skæg og hår har næsten helt sort emalje, medens grønt kun forekommer sparsomt i mindre detaljer. Øjne og øjenomgivelser er nøje udarbejdede med anvendelse af bl.a. hvid emalje.

I bagsidens dekoration fortsætter scenerne fra Jesu Barndomshistorie. På tagfladen ses Fødslen. Maria ligger på barselslejet, medens Josef i baggrunden passer vuggen med Jesusbarnet. Til højre herfor forkynder en svævende engel det glade budskab for markens hyrder, medens bukke tumler sig i leg under et farvestrålende, stiliseret træ. På hovedpladen ses fra venstre: Bebudelsen, Flugten til Ægypten samt Besøgelsen. Emaljerne er af høj teknisk og kunstnerisk kvalitet. Farveholdningen er den føromtalte, dog forekommer disse billeder i det hele taget mere kulørte. Hvid emalje er brugt hyppigere, bl.a. til kvindernes hovedlin. Baggrunden er som på forsiden helt dækket af et prikmønster samt de fire- og ottetakkede stjerner. Sidstnævnte er som på gavlene overvejende udført som flerfarvede grubeemaljer, selv om også udsparede stjerner i det glatte metal forekommer her.

Med det her beskrevne skrin står vi over for det mest helstøbte og gennemarbejdede eksempel på en hel gruppe på henved et halvt hundrede bevarede emaljearbejder udgået fra et og samme værksted i Limoges. Fælles for disse er den karakteristiske brug af stjerneornamenterne, den punslede udfyldning af bundfladerne, de indfattede stene samt den sikre figurtegning og et ensartet farvevalg i grubeemaljerne. Også de ensartede, pånittede figurer er et fælles kendetegn. Men de forekommer nu også på en lang række skrin og kors, som ikke har de øvrige nævnte kendetegn. Her står vi nok snarest over for det fænomen, som blev omtalt i forbindelse med *Kølner-emaljerne*, nemlig at særskilte værksteder specialiserede sig i massefremstilling af enkel-



39-40. »Hellig tre konger«-skrinets for- og bagside.

39-40. The 'Shrine of the Magi', front and rear view.





41-42. »Hellig tre konger«-skrinets gavlplader, hvoraf den ene har en aflåselig dør, er smykket med apostelfigurer: Peter med nøglen og Paulus med sværdet.



41-42. The 'Shrine of the Magi', gable-plaques. One has a door with a lock. They are decorated with apostle-figures: Peter with the key, and Paul with the sword.

te detaljer, f.eks. borter – eller som her – de løse figurer. Vor »stjerne-mester« har formodentlig stået for emalje, forgyldnings- og graveringsarbejdet, medens figurerne er kommet fra et andet »specialværksted«.

Vi skal siden se flere eksempler på disse massefremstillede figurer anvendt på både krucifikser og bogbind, og her kun nævne den 15 cm høje Johannesfigur fra en Korsfæstelsesgruppe, som i 1913 blev fundet ved gravearbejder på Kirke Værløse kirkegård i Nordsjælland. (Fig. 43). Figuren har sikkert siddet på et større skrin eller muligvis på et bogbind.

De værksteder, som gav sig af med at fremstille løse figurer, havde også andre større skulpturelle ting på deres repertoire. Det kunne være emaljerede relikvieskrin udformet som miniaturefigurer af den pågældende helgen eller måske en gengivelse af den legemsdel, hvorfra det relikvie stammede, som skrinet skulle indeholde. Der er også bevaret andagtsbilleder, sandsynligvis til indpasning i sidealtre og gerne udformet som Madonnafigurer – nogle af dem op mod en halv meter høje. Sådanne emaljerede Madonnafigurer fra Limoges er ikke bevaret herhjemme. Men at de også har været at finde i danske kirker, viser det

43. I tiden efter 1225 blev det almindeligt at forsyne skrin og processionskors med selvstændigt udarbejdede, pånittede figurer. Sådanne figurer blev antagelig massefremstillet i specialværksteder og afsat til de kunsthåndværkere, som mere individuelt arbejdede med fremstillingen af større stykker kirkeinventar. Figuren her er fundet på Værløse kirkegård i Nordsjælland og forestiller apostlen Johannes.

43. After 1225 it became more common to furnish caskets and processional-crosses with separately-made figures rivetted on afterwards. Such figures were most probably mass-produced in specialized workshops and sold to those artists who worked more individually on the production of major pieces of church furnishing. This figure, representing John the Evangelist, was found in Værløse graveyard in N. Zealand.



44. Kvindeansigt af kobber med spor af forgyldning. Hovedet stammer utvivlsomt fra en Madonnafigur udført i Limoges som sidealter eller andagtsbillede omkring 1250.

44. Woman's face of copper with traces of gilding. The head unquestionably comes from a Madonna-figure made in Limoges as a side-altar or devotional figure, around 1250.



lille bronzestøbte kvindeansigt. (Fig. 44). Der er tale om et jordfund, ikke nærmere stedfæstet til Fyn. Ansigtet måler 7,5 cm i højden. Det bærer spor af forgyldning, og i øjnene har været indfattet glasflus eller halvædelsten. Der er utvivlsomt tale om ansigtet fra en Madonnafigur, der antagelig har været 30-35 cm høj.

Tilbage står nu at tidsfæste de her omtalte arbejder. For de løse figurers vedkommende står det klart, at de i næsten uændret skikkelse blev fremstillet langt op i 1200-årenes anden halvdel. Men hvorledes forholder det sig med »Hellig tre Konger-skrinet«? For at besvare dette spørgsmål vil det være nødvendigt at inddrage andre eksempler fra den gruppe, som vort skrin tilhører. Her har især to firpasformede relikviegemmer, der nu opbevares i henholdsvis Louvre- og Clunymuseet i Paris, særlig interesse. De har nemlig begge emaljerede fremstillinger af den hellige Franz af Assisi. Han døde i 1226 og blev forklaret helgen to år senere. Dette betyder ikke umiddelbart, at de to relikviegemmer så er yngre end 1228, for allerede efter den fantastiske stigmatisering i 1224, hvor Franz' krop pludselig blev mærket med Kristi sår, begyndte man at samle på Franz-relikvier. Der er således al mulig grund til at antage, at »stjerne-mesteren« i hvert fald har været virksom i årene omkring 1225. At han arbejdede i Limoges, kan der nok heller ikke tvivles om, men hans særprægede farvevalg og figurtegning, der adskiller sig så meget fra hans samtidige kollegers arbejder, antyder, at han formodentlig har fået sin første uddannelse i enten Spanien eller Italien.

HOSTIEGEMMER

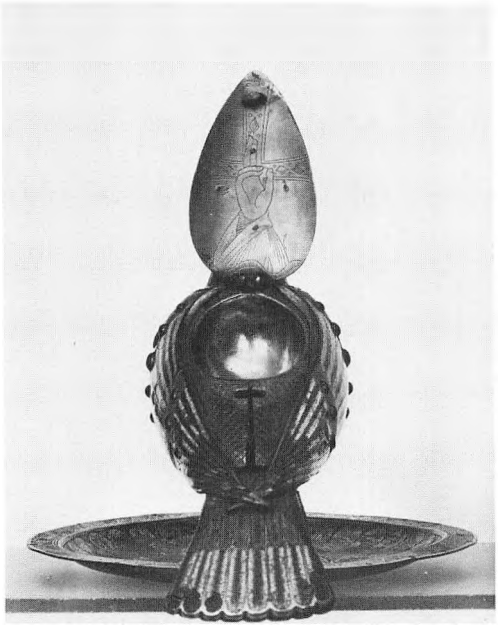
Når middelalderens gejstlige talte om »kirkens skatte«, hentydede det ikke, som man skulle vente, til de kolossale rigdomme i form af jordbesiddelser, kirker og klostre i løbet af middelalderens århundreder havde samlet sig. Det drejede sig tværtimod om ting, som de lutheranske reformatorer ringeagtede og talte nedsættende om, – nemlig helgenrelikvierne. Den katolske kirke behandlede martyrernes levninger med største respekt, og at opbevare dem i kostelige relikvieskrin som dem, vi i det foregående har stiftet bekendskab med, måtte anses for en selvfølgelighed.

Men også andre af kirkens »brugsgenstande« måtte fremstilles af de fineste metaller. Det var »de hellige kar« (latin: *vasa sacra),* der under messen kom i direkte be-

45. Hostieduen fra Skt. Knuds kirke i Odense.

45. The Eucharist-dove from St. Knud's Cathedral in Odense.





46. Hostieduen har i ryggen et aflukkeligt rum, hvori det indviede nadverbrød har været opbevaret.

46. There is a compartment in the back of the Eucharist-dove for keeping the consecrated host.

røring med nadvermidlerne: kalk og disk. Efter den gamle lære var nadverbrød og vin ikke blot symboler på Kristi legeme og blod, det *var* gennem messeunderet blevet forvandlet til Kristi blod og legeme. Af samme grund måtte »de hellige kar« være fremstillet af guld eller i hvert fald af et andet forgyldt metal, i reglen sølv.

I forbindelse med messens afholdelse lagde man gerne noget af det indviede nadverbrød – *hostien* – til side for at bruge det til de syge eller anvende det ved de døendes sidste sakramente. Beholderen, hvori hostien gemtes, regnedes derfor også til »de hellige kar« og måtte altså også være af guld eller forgyldt. Fremstilling af hostiegemmer fandt også sted i større skala i Limoges. En specialitet var det at fremstille hostiegemmer i form af en due, der skulle symbolisere Helligånden. Disse duer hang i kæder over alteret, og gennem en lem i fuglens ryg fik man adgang til det lille, forgyldte kammer, som rummede hostien.

Omkring 25 sådanne hostie-duer fremstillet i Limoges i 1200-årenes første fjerdedel opbevares nu i forskellige samlinger verden over. Men det nok smukkeste eksemplar er at finde i Nationalmuseet. Hertil kom det fra Skt. Knuds kirke i Odense 1810. (Fig. 45-46). Den måler godt 17 cm i højden. Den står på en tallerkenformet plade, der har indgraveret et rankemotiv på bræmmen og er forgyldt. De små huller langs randen er beregnet til ophængningen. Duens fødder hviler på en hvælvet, emaljeret plakette med palmetmotiv. Fuglen er dels støbt, dels smedet i kobber og dertil forgyldt og emaljeret. Hoved, hals, bryst og ryg har graveringer, som illuderer fjerdragten. Øjne, vingeborter og låget på ryggen har indfattede, slebne halvædelstene i grønne, røde og blå nuancer. Vingernes forparti samt halefjerene har spraglede grubeemaljer i gule, røde og blå farver lagt inden for samme grube. De lange vingefjer har rød og blå emalje. Når låget i ryggen åbnes, ses det hvælvede kammer til hostien. Det fremstår ligesom lågets underside med en svær lueforgyldning. På låget er desuden indgraveret Guds velsignende hånd på baggrund af et kors. (Fig. 46).

Man har hidtil antaget, at sådanne hostieduer – ligesom vor fra Odense domkirke – hørte hjemme i større kirker. Men kirkearkæologien har her, som på så mange andre områder, bidraget til at ændre dette billede. Den lille emaljerede og forgyldte kobberplade, som er gengivet på fig. 47 er et eksempel herpå. Pladen har

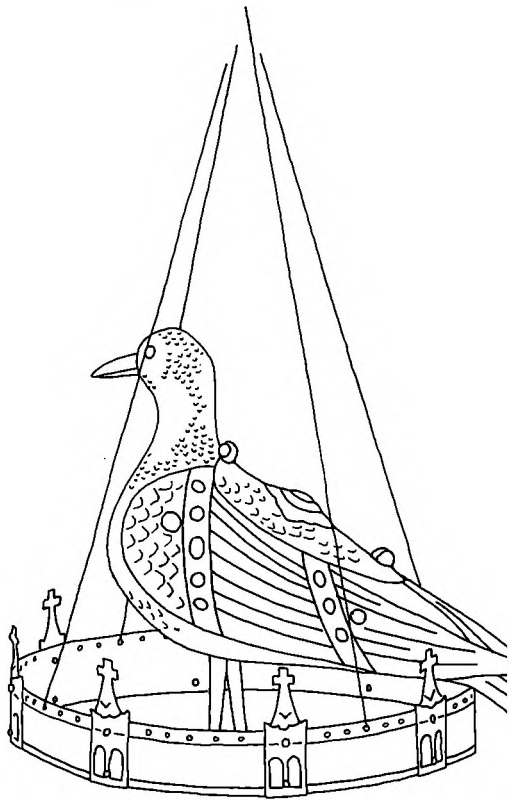
47. Det lille spirformede emaljebeslag fra Sæby kirke.

47. The little turret-shaped enamel plaque from Sæby Church, in northern Zealand.



form som et lille hus med korsprydet spir på taget. Den lyseblå, røde, mørkeblå og grøngule emalje er lagt i gruber, som antyder en dobbeltarkade, og den kun 4,5 cm høje plade kan således symbolisere en kirkebygning. Gennem et grundigt »detektivarbejde« er det lykkedes at finde ud af, hvorfra pladen stammer. I Clunymuseet opbevares en »krone« beregnet til ophængning, tildannet af et fladt bånd, hvorpå er nittet otte sådanne små spirprydede huse. Denne krone har siddet på randen af en tallerkenformet disk, som igen har båret en hostiedue. Rekonstruktionstegningen fig. 48 angiver, hvorledes hele arrangementet kan have set ud. Vor lille plade er fundet i Sæby kirke i Nordvest-Sjælland ved udgravning i kirkegulvet, og dens tilstedeværelse viser, at man altså også i en mere beskeden landsbykirke kunne være i besiddelse af en hostiedue fra Limoges.

I nogle kirker nøjedes man imidlertid med lidt simplere hostiegemmer. Også her var Limoges leveringsdygtig. Utallige små cylinderformede dåser af kobber med



48. Rekonstruktionstegningen viser, hvorledes beslaget kan have indgået i en krans omkring hostieduen, når den var ophængt over alteret. Tegn. Birgit Als-Hansen.

48. This reconstruction shows how the plaque (fig. 47) may have formed part of a crown around the Eucharist-dove when it was suspended over the altar. Drawing: Birgit Als-Hansen.



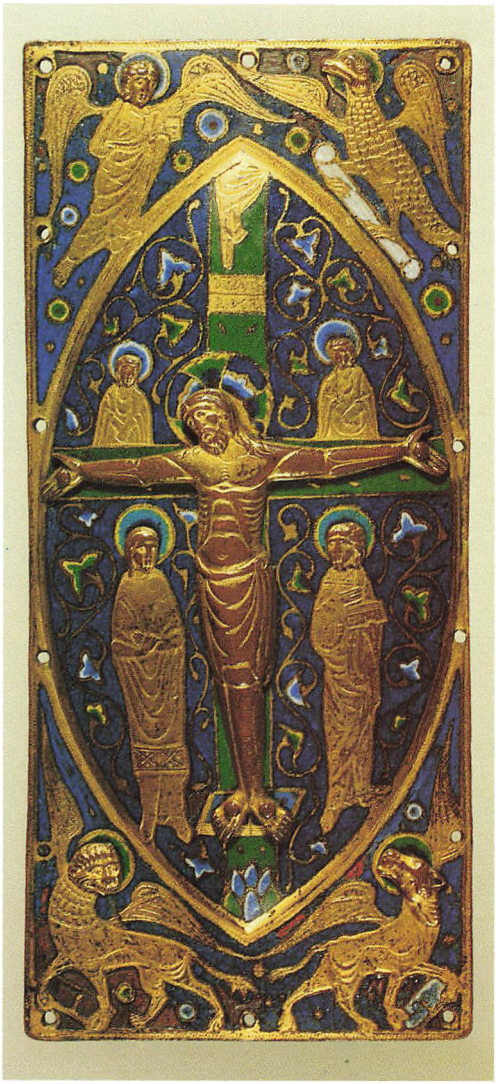
49-50. De to *pyxis* – beholdere til nadverbrødet – fra henholdsvis Det kongelige Kunstkammer og Kværn kirke i Slesvig.



49-50. The two *Pyxides* – receptacles for the host – from the Royal Kunstkammer and Kværn Church in Schleswig.

spidst, konisk låg har som hostiegemmer fundet vej til kirker spredt ud over hele Europa. Nationalmuseets to *pyxis,* som de også kaldes, har som hjemsted opgivet henholdsvis Kværn kirke i Slesvig og Det kongelige Kunstkammer. (Fig. 49 og 50). Begge er de forgyldte, graverede og forsynet med blå, grønne, turkis, hvide og røde grubeemaljer omkring udsparede bladslyng og bueslag. Pyx'en fra Kværn har fem hvidemaljerede medaljoner, hvori Jesusmonogrammet er gentaget: IHS og XPS for Jesus Kristus. Begge beholdere er typiske prøver på de masseproducerede Limoges-arbejder fra 1200-årenes første halvdel.

EMALJEREDE BOGBIND



51. Midtplade fra et bogbind fremstillet omkring 1225 i Limoges som en efterligning af »Mester Alpais«-arbejder (jfr. fig. 32). Pladen skal indtil midten af forrige århundrede have siddet på en kiste i Odense Skt. Knuds kirke.

Allerede de ældst kendte evangeliehåndskrifter er indbundet i pragtfulde bogbind. Her er intet sparet i guld og slebne stene. Ofte finder man i udsmykningen genanvendte romerske »gemmer« – d.v.s. halvædelsten med slebne motiver som f.eks. seglsten. Evangeliebøgerne i den ældre middelalder var ofte prydet med relieffer skåret i elfenben eller hvalrostand, gerne i forbindelse med ædle metaludsmykninger. Her var der altså også et naturligt felt for Limoges-værkstederne. Der er i dag bevaret henved 200 emaljerede bogbindsplader fremstillet i Limoges, og tre af dem findes på Nationalmuseet. To af dem stammer fra samme bogbind, den tredje er en løs midterplade fra en bogbindsforside.

Lad os tage sidstnævnte først. Det drejer sig om en 20 cm høj og 10 cm bred emaljeret kobberplade. (Fig. 51). Det midterste parti er fra bagsiden drevet op i et mandorla-formet felt. I sviklerne er der udsparet forgyldte og graverede evangelistsymboler med selvstændigt støbte hoveder. Emaljebunden er her mørkeblå ligesom i mandorla'en, idet der dog tilsyneladende tilfældigt er »drysset« små, cirkulære emaljeornamenter i røde, hvide, lyseblå, grønne og gule farver ud over emaljebunden. Johannesørnen øverst til højre holder en hvid-

51. Centre-plaque from a book-cover produced around 1225 in Limoges as a copy of 'Master Alpais's' work (c.f. fig. 32). The plaque is said to have been mounted on a coffin in St. Knud's Cathedral, Odense, until the middle of the last century.



52-53. De to komplette bogbindsplader fra Grund kirke i Island. Pladerne, der nok er de allerfineste af sin art, har måske aldrig været anvendt til deres oprindelige formål, idet de allerede i 1300-årene omtales anbragt som alterprydelse i den islandske kirke.

emaljeret skriftrulle, og Lukasoksen nederst til højre en lyseblå emaljeret bog med hvide kanter.

Hovedmotivet er en korsfæstelsesgruppe. Den graverede og forgyldte Kristusfigur er selvstændigt støbt og nittet på det grønemaljerede kors. Ved siden af korset står Maria og Johannes udsparet og med pånittede, selvstændigt støbte ansigter. Kristi korsglorie har emaljefarverne: rød, mørkeblå, lyseblå, hvid og grøn. Glorierne om Maria og Johannes er mørkeblå og turkis med gule kanter. De to engle i trekvartfigur over korsarmene har mørkeblå, lyseblå og hvide glorier. Til bladene på emaljebundens udsparede rankemotiv er foruden de her nævnte farver anvendt grønt. Samtlige grubevægge, kanter og borter står punslede og forgyldte.

Det hvælvede mandorla-felt forekommer ikke helt så ofte på de kendte bogbindsplader fra Limoges. Korsfæstelsesfremstillingen er derimod næsten en standardudsmykning. Ser vi på emaljernes farveholdning, figurernes ret dybe graveringer og måske især på Maria- og Johannesfigurernes attituder og håndstillinger, ledes tanken hurtigt hen på de arbejder, som tilskrives den førnævnte mester Alpais, og som her var repræsenteret ved bl.a. skrinet afbildet på fig. 32. Såvel de støbte ansigter som figurernes graveringer er dog ved nærmere eftersyn langt mere ubehjælpsomt udført end mester Alpais' tilsvarende detaljer, og vi må nok regne med, at mesteren for dette bogbind blot har ønsket at eftergøre et af produkterne fra det succesrige emaljeværksted. Som datering foreslås derfor første fjerdedel af 1200-årene.

Bogbindspladen kom til museet ved midten af forrige århundrede. Det blev oplyst, at den havde siddet på en kiste i Odense Skt. Knuds kirke, hvorfra også hostieduen stammer. Dette betyder nu ikke, at pladen fra første færd har været tænkt som kisteudsmykning. Der kendes efterhånden ret mange eksempler på, at man i 1500-årene genanvendte f.eks. tidlig-middelalderlige krucifikser som kisteprydelse. Ved reformationen var mange af kirkens kostbarheder kommet på private hænder. Blandt adelen var der nogle, som skønnede på og forstod værdien af de gam-

52-53. The two complete book-covers from Grund in Iceland. The covers, which are perhaps the finest of their kind, have probably never been used for their original purpose, since they were already mentioned around 1300 as having been used as altar-decorations in the Icelandic church.



le ting, og vi skal siden se, hvorledes et andet emaljearbejde fra Limoges i efterreformatorisk tid er kommet til ære og værdighed. Nogle af vore allerbedste kunstværker fra middelalderen er kun blevet bevaret takket være veneration og antikvitetsforståelse blandt renaissance-adelens fruer.

De to andre bogbindsplader er sammenhørende og skal derfor behandles under ét. (Fig. 52 og 53). De udgør forsiden: Korsfæstelsen, samt bagsiden: Kristus som Verdensdommer, til et evangeliehåndskrift. Således har de i hvert fald været tænkt, men om de nogen sinde har været anvendt efter formålet er derimod yderst tvivlsomt. Pladerne blev i 1852 sendt til København fra Island, hvor de havde været opbevaret i Grund kirke i Østfjord Syssel. I en inventarfortegnelse så tidligt som fra 1318 omtales de to plader som stående på alteret: »texta spiolld II, af messing smellt«. Der ses i øvrigt heller ingen spor af hængsler på de rødmalede træplader, hvorpå emaljerne er fastnittet. Tværtimod er der i bunden af pladerne to taphuller, som kan have tjent til at fastgøre dem i lodret stilling som alterprydelse.

De to bogbindsplader måler 32 cm i højden og 19 cm i bredden. De er fuldstændigt bevaret – d.v.s. at de for det første består af den rektangulære, emaljerede midterplade som den netop omtalte fra Skt. Knuds kirke i Odense. Disse plader ligger dernæst nedfældet i træbagklædningen og er omgivet af en graveret og forgyldt, skråfaset ramme af kobberblik med punslede fordybninger samt yderligere en forgyldt og emaljeret bort. Borterne består dels af felter med turkis emaljebund og udsparede, forgyldte englefigurer med glorier i rød, grøn og gul emalje – dels af dobbelt så store emaljerede felter med en udsparet, S-svunget bladranke, hvis blade har mørkeblå, lyseblå og hvid emalje. Samtlige bort-segmenter er helt ensartede og er altså atter et eksempel på de »fabriksfremstillede metervarer«.

Korsfæstelsessiden – d.v.s. den tiltænkte bogforside – har en selvstændigt støbt, forgyldt og graveret Kristusfigur med stor krone. De to engle over korset samt Maria og Johannes har pånittede hoveder og står

ellers graverede i en tynd streg og forgyldte. Korset er grønt med en udsparet, forgyldt ranke, og emaljebunden er mørkeblå. Glorierne er forskellige og mangefarvede. Der forekommer i samtlige glorier en sort emaljestribe med guldkorn. Pladens nederste halvdel har to vandrette, turkisfarvede bånd. Alle borter og udsparede grubevægge er punslede og forgyldte.

Bagsidens motiv er som nævnt Kristus som Verdensdommer. Den opløftede venstre arm, som har holdt en bog, er brudt af. Han sidder på regnbuen, og den støbte figur skinner med sin lueforgyldning mod den rødviolette emaljebund. Her som på forsiden er der »udstrøet« en mængde små, mangefarvede emaljeblomster. Desuden er der udsparet talrige små, forgyldte »planeter« af form og størrelse som riskorn.

Også i disse to plader har vi arbejder, som i mangt og meget minder om mester Alpais' bogbind. Det gælder igen farveholdningen, figurernes indbyrdes placering og hele motivets opbygning. Den lille detalje med den vandrette, emaljerede sky, hvorpå evangelistsymbolerne foroven står, genfindes på samtlige den halve snes bogbind, der tilskrives denne mester. Men ikke desto mindre må vi konstatere, at vore to bogbind er fremstillet af en mand, der i håndværksmæssig og til dels også kunstnerisk henseende overgik mester Alpais. Emaljearbejdet nærmer sig det fuldkomne, og de fine graveringer på figurerne er i en klasse for sig. Der er flere forhold, som peger bagud i tid. Maria- og Johannesfigurerne er f.eks. næsten strengt byzantinske i deres holdning, og emaljen med tilsatte guldkorn hører egentlig hjemme i Limoges-emaljernes første tid. Udformningen af de støbte Kristusfigurer med de store kroner bevirker imidlertid, at de to bogbind ikke kan være ældre end 1200-årenes begyndelse.

LYSESTAGER

De ældste kristne altre var martyrernes sarkofager. Af den grund var kravene til middelalderens alterborde, at de skulle være solide og urokkelige som de gamle sarkofager, og en stenplade skulle som en gravsten mures over hulrummet med alterbordsrelikvierne, der bestod af levninger af Romerkirkens store martyrer. Selve kirkebygningen kunne så opfattes som ét stort helgenskrin og blev da også udsmykket som et sådant med farvestrålende kalkmalerier og glasmosaikker, som kun lod lidt af dagslyset trænge ind i et glødende farvespil.

I den ældste kirkes tid stod alteret tomt. Kun under messen benyttede præsten det som bord for »de hellige kar«, vi tidligere har talt om. Med tiden kunne et fornemt relikvieskrin måske være varigt opstillet på alteret, og måske også et krucifiks. En eller anden form for belysning havde man altid haft brug for i de dunkle kirkerum. Olielamper eller fritstående lysestager – i de større kirker var der kroner ophængt i loftet – var det almindeligste. Tidligst i 1100-årene fandt de egentlige alterstager til store vokslys blivende plads på alterbordet. Med denne ophøjede placering måtte der selvfølgelig gøres noget særligt ud af stagernes udsmykning, og i hvert fald fra 1200-årene var emaljørerne i Limoges leveringsdygtige også i denne type kirkeinventar.

Et usædvanligt smukt og velbevaret stagepar har i begyndelsen af 1200-årene fundet vej til Øster Jølby kirke på Mors. (Fig. 54). Stagerne er 26 cm høje og forsynet med et par svære jernpigge til store alterlys. Fodstykket er cirkulært og konisk med let indadsvungne sider. Stagen står på tre ben, som udgår fra skællede dragedyr med oprullede haler. De er selvstændigt støbte, har indfattede øjne af mørkeblå glasflus samt hver tre små indfattede turkiser ned ad ryggen. Fra foden udgår et svært, cylindrisk skaft med graveret skælmønster. Herpå er sat tre fladtrykte kugler med udsparet rankemotiv på blå emaljebund. Såvel fodstykke som drypskål har ligeledes et udsparet og punslet rankemotiv med blade i rød, sort, grøn, gul, turkis og hvid emalje. Samtlige partier uden emalje har stået lueforgyldte, men guldet er nu de fleste steder slidt af.

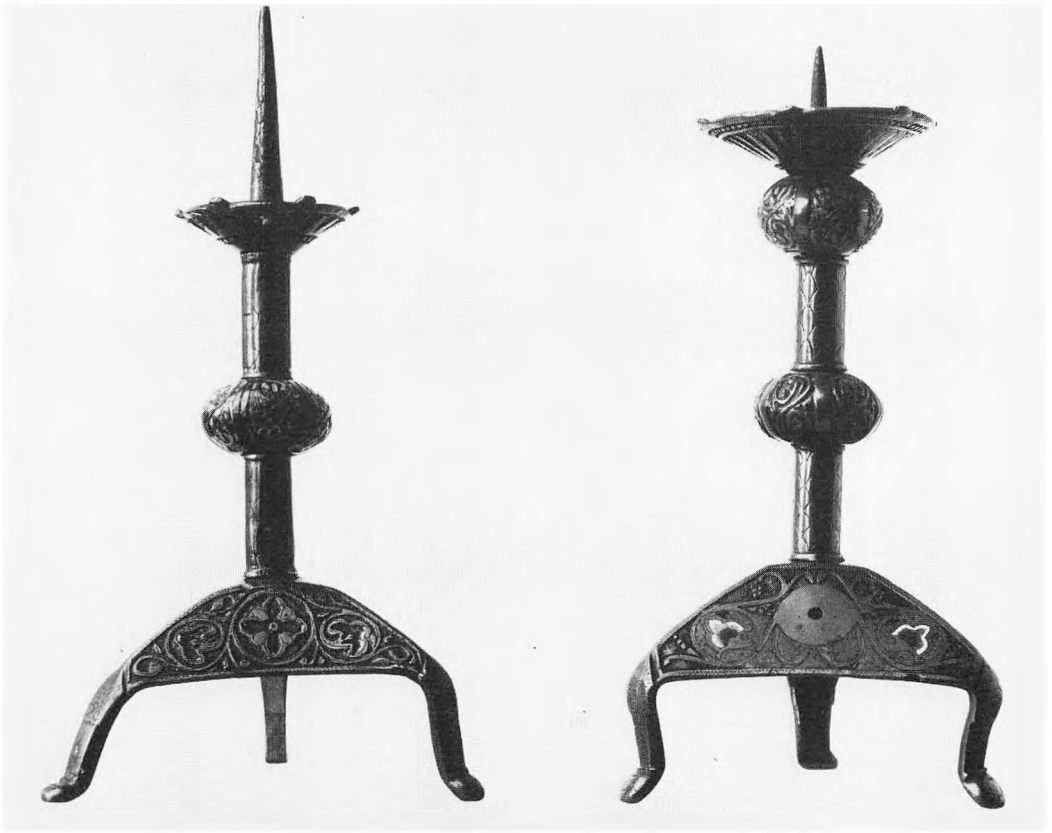
Der er som nævnt her tale om et ualmindeligt sjældent stagepar. Det nærmeste, vi kommer Jølby-stagerne, er et sæt, som nu opbevares i museet i Trondhjem, men det har ingen drager på fodstykket.

Nationalmuseet har to andre Limogesstager fra henholdsvis Vor Frue kirke i Ålborg (Fig. 55a) og en ikke nærmere angivet kirke i Norge. (Fig. 55b). De er lidt mere ordinære og kendes i stort tal fra andre samlinger. De har tresidet fod og står på tre ben. Højden er ca. 23 cm. På de graverede, cylindriske skafter sidder en fladtrykt, blåemaljeret kugle (på den norske to) med udsparet rankemotiv. Den riflede drypskål, som er næsten identisk på de to stager, har spor af rød grubeemalje på undersiden. Begge stager er stærkt medtaget og emaljerne for størstedelen slået af. Ålborg-stagen ses dog at have haft grøn emaljebund i det cirkulære felt med kors-



54. Lysestager fra Limoges forekommer ikke ofte som par, og sjældent så smukke og velbevarede som disse fra Øster Jølby på Mors.

54. Candlesticks from Limoges are seldom found in pairs, and are rarely as beautiful and well-preserved as these, from Øster Jølby on the island of Mors.



55 a-b. Disse to stager fra henholdsvis Vor Frue kirke i Ålborg og en ikke nærmere angivet kirke i Norge er af den mere almindeligt forekommende stagetype fremstillet i Limoges ved midten af 1200-årene. Sådanne stager har sikkert været at finde i talrige nordiske kirker i middelalderen.

55. These two candlesticks, one from the Church of Our Lady in Ålborg and the other from an unspecified church in Norway, are of the more commonly found candlestick-type made in Limoges about the middle of the 13th century. Candlesticks of this type were no doubt to be found in many Nordic churches in the Middle Ages.

blomsten, og der er hist og her spor af rød, blå og hvid emalje. Den norske stage har haft pånittede emaljeplaketter, som nu er forsvundet. Emaljebunden er mørkeblå, og rankemotivets blade har rød, mørkeblå, grøn, gul, lyseblå og hvid emalje.

Den store, til dels emaljerede relikvieopsats fra Hildesheim (Fig. 22) var ikke det eneste emaljearbejde, man kunne finde i Skt. Mikkels kirke i Slagelse i middelalderen. Her fandtes i det mindste tillige et ejendommeligt sæt stager. (Fig. 56). De to stager er henved 20 cm høje – den ene en anelse højere end den anden, hvad der om lidt skal forklares. Egentlig er der tale om et par vældige lysepigge af forgyldt kobber anbragt på et fodstykke. Dette er sekskantet og rejser sig til en højde af kun 3 cm med svagt indadbuede sider. Også fodstykket er smedet af kobber og desuden



56. Det ejendommelige stagepar fra Slagelse Skt. Mikkels kirke har kunnet sættes inden i hinanden. De har sikkert været anvendt til rejsebrug eller har været taget frem, når særlige festdage krævede flere lys og kerter på kirkens alter. Stagerne er fremstillet i Limoges i første halvdel af 1300-årene.

56. The rare pair of candlesticks from St. Michael's Church in Slagelse, made to fit one inside the other. They were doubtless used for travelling or were taken out when special festive days called for extra candles on the church altar. The candlesticks were made in Limoges in the first half of the 14th century.

57. Det originale læderetui til de to stager, ornamenteret med indpressede bladranker og i bunden et grotesk menneskeansigt.

57. The original leather case for the two candlesticks, decorated with impressed leaf-scrolls and, on the under-side of the case, a *grotesque*.



forsynet med grubeemaljer af en type og et farvevalg, vi ikke tidligere har mødt. På den sekskantede fod er der udsparet trepasformede forgyldte rammelinjer. Her indenfor er der rødemaljerede våbenskjolde, hvoraf en stående løvefigur kan udskilles. Desuden er der her udsparet to graverede og forgyldte fantasidyr. Emaljebunden er inden for trepasfelterne mørkeblå, medens den i sviklerne er lysere blå. Her er der udsparet forgyldte franske liljer. På overgangen mellem fod og lysepig en plakette med en stjerne i blå og hvid emalje.

Omend helt forskellig fra de tidligere omtalte emaljearbejder, er der også her tale om Limoges-emaljer. De heraldiske våbenskjolde kan vi ikke for nuværende bestemme, men såvel det verdslige motivvalg som farveholdningen afspejler et stilskifte, der satte ind i Limoges-værkstederne – sikkert under indflydelse af de kulørte, translucide emaljearbejder fra Paris – omkring 1325. Det er tidsmæssigt her, disse to stager skal placeres. Og nu forklaringen på den lille afvigelse i størrelsen: Man vil bemærke, at de to lysepigge udover ikke at være helt lige lange heller ikke er lige tykke. Det skyldes simpelt hen, at stagerne har været til at sætte inden i hinanden, således at de optog mindst mulig plads, når de ikke var i brug. De har derefter kunnet anbringes i det læderhylster, som næsten mirakuløst er blevet bevaret til i dag. (Fig. 57). Som det ses, følger etuiet stagernes form. Der er indpresset ornamenter i læderet, og i bunden, der naturligvis kan åbnes, er der indpresset et ansigt i profil. Vi må forestille os, at disse stager ikke til daglig har været anvendt i kirken. De har sikkert været taget frem til supplering af de egentlige alterstager, når liturgien krævede flere lys på særlige fest- og helgendage. Endelig har stagerne jo også været velegnede til rejsebrug.



58. Kristusfigur fra stort processionskors. Figuren har fremstået med skinnende lueforgyldning, men da den for godt hundrede år siden blev fundet hos en bonde i Thy, var den dækket af flere lag maling. Ligesom Johannes-figuren (fig. 43) er der her tale om et eksempel på en af de massefremstillede figurer fra et »specialværksted« i Limoges omkring 1250.

58. Christ-figure from a large processional cross. The figure has once been covered with bright fire-gilding, but when it was found a hundred years or so ago in a farm in Thy, it was covered with many layers of paint. Just as with the John figure (fig. 43), this is a case of a single specimen of a mass-produced figure from a 'specialized' workshop in Limoges, around 1250.

PROCESSIONSKORS

Enhver katolsk kirke må – og måtte i middelalderen – være i besiddelse af et processionskors. Det at gå i optog såvel indendørs som udendørs er nært forbundet med den katolske kirkes liv og udfoldelse. I kirken bæres korset på en stav foran præsteskabet og kordrengene, når de vandrer op ad kirkegulvet. Uden for kirken bæres relikvierne til skue i store skrin af præster og borgere i forening gennem byens gader og ud på markerne for at velsigne de kommende afgrøder. Enhver, der i dag begiver sig sydpå i Europa, kan uden store vanskeligheder komme til at overvære en af disse processioner med deres blanding af højtidelighed og folkefest. Mange steder vil man se en hel »skov« af processionskors i disse optog. Nogle af dem er udelukkende fremstillet med dette formål for øje, andre kan tages af staven og placeres på kirkens alter.

I de mange små skandinaviske kirker har man i den ældre middelalder nok måttet nøjes med at eje et enkelt kostbart krucifiks, som kunne anvendes til disse kombinerede formål. I 1100-årene var der i tilknytning til nogle af stiftsbyerne – i hvert fald i Lund – værksteder, som gav sig af med at støbe processionskrucifikser i bronze, der siden blev graveret og forgyldt. Men fra 1200-årenes begyndelse måtte disse værksteder se deres produkter slået ud af emaljearbejderne fra Limoges. De emaljerede processionskors fra Limoges må have fundet vej til Norden i hundredvis, ja måske tusindvis. De udgør i dag den største enkeltgruppe af bevarede emaljer i skandinaviske samlinger. I Sverige er der registreret omkring hundrede Limogeskors eller dele heraf. I Danmark er tallet kun en tiendedel. Af disse befinder de otte sig i Nationalmuseet. Korsene virker ved første øjekast temmelig ensartede. De er præget af at være fremstillet som en massevare. Ved nærmere eftersyn viser forskellene sig imidlertid, og man kan med rimelighed tale om forskellige typer med fælles detaljer og karakteristika. Blandt Nationalmuseets kors er fem derfor blevet udvalgt til nærmere omtale.

Skønt det vides, at man i Limoges fremstillede emaljekors i slutningen af 1100-årene, er ingen af disse tidlige arbejder, hvor Kristusfiguren er udført i grubeemalje i ét med korstræet, bevaret i Skandinavien. Alle vore kors synes at kunne dateres til perioden 1200-1250. En mere snæver kronologi inden for dette halve århundrede er der kun undtagelsesvis sikre holdepunkter for.

For disse yngre Limoges-arbejder gælder, at de i princippet består af et trækors beklædt med et større eller mindre antal emaljerede og forgyldte kobberplader – alt efter den ønskede størrelse. Som et fast »modul« indgår den centrale, korsformede midterplade, der i korsskæringen er udvidet til et ovalt eller cirkulært felt. Medens antallet af selvstændigt støbte og pånittede figurer kan variere fra slet ingen op til fem eller måske flere, er krucifiksets hovedfigur – den korsfæstede Kristus – altid selvstændigt støbt og nittet på den korsformede midterplade. Inden for et lille antal ho-

vedtyper er Kristusfigurerne indbyrdes meget ensartede. Dette illustrerer atter det tidligere omtalte forhold, at nogle værksteder må have specialiseret sig i støbning og emaljering af løse figurer, der så blev afhændet til andre mestre, som mere individuelt arbejdede med den øvrige emaljeudsmykning.

Krucifiksfiguren afbildet på fig. 58 er en udmærket repræsentant for disse støbte Limoges-figurer fra tiden op mod 1250. Kristus står på et lille podium – suppedaneum – med vandret udstrakte arme. Tommelfingrene vender opad på byzantinsk manér. På hovedet bærer han en stor, forgyldt krone, og de åbne øjne er markeret ved indfattede, mørkeblå glasflusser. Det lange lændeklæde er samlet fortil i en knude. Lændeklædets folder er ligesom podiet udfyldt med blå grubeemalje, medens borterne og resten af figuren har fine graveringer dækket af lueforgyldning, som dog nu for størstedelen er slidt af.

Figuren er 21 cm høj og stammer altså fra et temmeligt stort krucifiks. Af dette er der intet bevaret. Figuren blev i 1883 fundet hos en bonde i Bodum i det sydvestlige Thy. Den var naglet til et yngre kobberkors, som igen var fastgjort til en træplade, og det hele var overmalet med flere lag farve. Krucifikset har sandsynligvis engang tilhørt Bodum kirke, hvor man så under oprydning har skilt sig af med det uden viden om dets virkelige værd.

Også det næste kors, vi skal beskæftige os med, er fundet hos en bonde i forrige århundrede. (Fig. 59). Han boede på egnen ved Lejre på Sjælland og må have skaffet sig korset fra en af de omliggende kirker. Korset måler 62 cm i højden og er dermed et af de største Limoges-krucifikser, som nu kendes. Bagsiden har antagelig også været smykket med emaljerede plader, men står nu med en nyere overmaling og rester af forgyldning. Kanterne er beslået med forgyldt kobberblik, hvori er stemplet en palmetbort. Forsiden er forsynet med fem emaljerede kobberplader samt et antal pånittede figurer. Den korsformede midterplade har et ovalt felt ved korsskæringen. Heri er der udsparet et forgyldt korstræ, hvorpå Kristusfiguren er naglet. Kristusfiguren er i hovedtrækkene udformet på tilsvarende måde som den nys beskrevne. Vi genfinder således her den store krone og øjnenes indfattede glasflusser. Men det lidt kortere lændeklæde er samlet i en knude bagtil ved venstre hofte, og figuren står graveret og forgyldt, helt uden emalje.

Øverst på korstræet er der et blåemaljeret felt med Kristusmonogrammet: XPS, og herover ses – svævende på en rød-, grøn- og gulemaljeret sky – en udsparet, forgyldt engel med pånittet hoved. Nederst på korstræet, under Kristi fødder, er der et hvidemaljeret dødningehoved. De vandrette korsender har udsparede, grave-

59. Korset fra Lejre-egnen hører til blandt de største af de bevarede processionskrucifikser fremstillet i Limoges. Korset er fremstillet omkring 1225, da værkstederne oplevede den største efterspørgsel. De enkelte dele, hvoraf korset er samlet, er derfor præget af hastværk, og emaljearbejdet kommer langtfra på højde med produkterne fra 1100-årenes slutning.

59. The cross from the vicinity of Lejre belongs among the largest of the preserved processional crosses produced in Limoges. The cross was made about 1225, when the workshops were experiencing the peak of demand for their products. The single piece from which the cross is made is therefore a sign of hurried work; the enamel-work is far from the heights of quality attained at the end of the 12th century.



rede og forgyldte engle med støbte, pånittede hoveder. På disse endefelter er endvidere pånittet en Jomfru Maria med korslagte hænder og en Johannes med bog, begge i trekvart figur. De to skikkelser har en udformning, som man finder hos mester Alpais. (Jvfr. fig. 32).

Korstræets øverste endefelt har ligeledes en pånittet figur, som holder en bog. Hvem, det skal forestille, vides ikke. Det kan være en helgen eller måske snarere en apostel. Herunder er der et cirkulært, mørkeblåt emaljeret felt med udsparede, forgyldte »stjerner« samt sol og måne i henholdsvis rød og gul emalje. Korstræets nederste, langstrakte endefelt har yderligere haft en pånittet, men nu bortkommet figur. Af den udsparede, forgyldte drage fremgår det, at figuren må have forestillet ærkeenglen Mikael.



Emaljebunden i samtlige plader er mørkeblå. Langs kanterne er der tynde striber af hvid og lyseblå emalje, og her indenfor velordnede rækker af små, farvestrålende emaljeblomster. Alle har rødt som centrum og herom enten gul og grøn eller hvid og lyseblå emalje.

Lejre-korset må med dets midterplade og de supplerende korsendeplader stå som eksempel på det fuldt udbyggede processionskors fra Limoges. Men kombinationsmulighederne var mange. At der her imidlertid er tale om »en type« viser et ganske tilsvarende kors, som nu opbevares i Victoria & Albert museet i London, udført af samme mester. Selv om mesteren ikke er den samme for den midterplade, som stammer fra Jelsø ved Stavanger i Norge (Fig. 60), kan den meget vel stamme fra en korstype af den her beskrevne art. Korset måler 28 cm i højden og 15 cm i bredden. Midtfeltet ved korsskæringen er ovalt. Den forgyldte, pånittede Kristusfigur er af nøjagtig samme type og størrelse som Lejre-krucifiksets, omend ikke støbt i samme form. Figuren er nittet på et grønemaljeret korstræ med en udsparet, forgyldt ranke. Foroven ses Jesusmonogrammet: IHS på mørkeblå emaljebund. Kristi fødder hviler på et lyseblåt suppedaneum med røde prikker, og herunder er der et hvidemaljeret dødningehoved. Emalje-

60. Midterplade fra processionskors af samme type som Lejrekorset. Denne plade stammer fra Jelsø kirke ved Stavanger i Norge.

60. Central plaque from processional cross of the same type as the Lejre cross. This plaque comes from Jelsø Church near Stavanger in Norway.

61. Denne usædvanligt fine midterplade fra et stort processionskrucifiks var allerede i 1673 i Det kongelige Kunstkammer, hvor det opbevaredes blandt »De Absaloniske Sager«. Det stammer sandsynligvis fra enten Sorø eller Roskilde. Teknisk set er denne Limoges-plade helt på højde med de bedste arbejder fra tiden omkring år 1200.

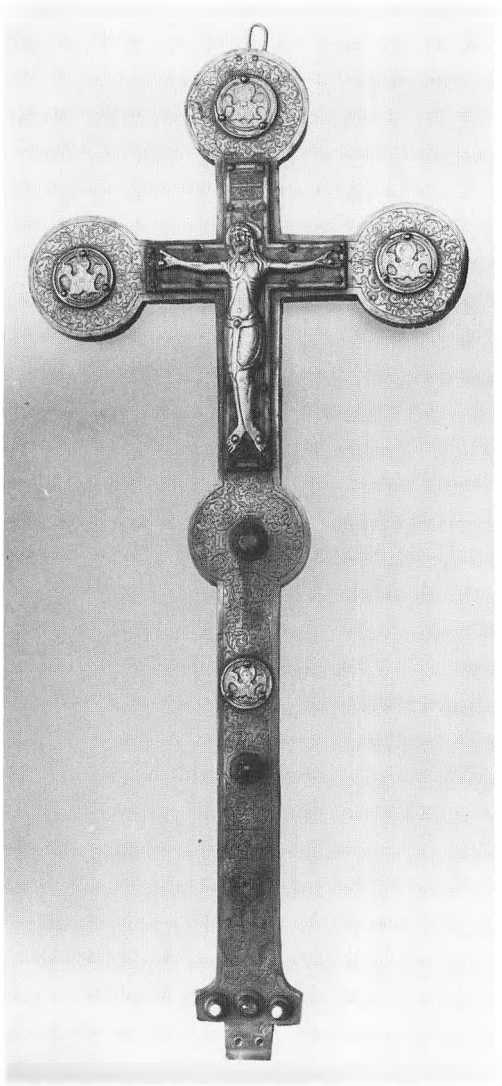
61. By 1673 this exeptionally fine centre plaque from a large processional crucifix had already been taken into the Royal Kunstkammer, where it was kept among the 'Absalon pieces'. It most likely comes from either Sorø or Roskilde. Technically the Limoges plate is on a par with the best works from the years around 1200.



bunden er mørkeblå med udsparede, forgyldte »riskorn«, og langs pladens kanter løber en sortblå og hvid emaljestribe. De ruderformede felter samt blomsterne har emalje i farvekombinationerne: rød-grøn-gul og rød-hvid-lyseblå. Alle grubekanter og forgyldte partier står graverede eller punslede.

For de hidtil behandlede krucifikser gælder, at de alt taget i betragtning er præget af at være temmelig jævnt håndværk. Det kan man imidlertid næppe sige om det 38 cm høje krucifiks, som er afbildet på fig. 61. Der er også her tale om en midterplade fra et større processionskors. De indadbuede ender på korsarmene viser, at dette krucifiks må have været af en lidt anden type end de foregående. Denne midterplade har utvivlsomt være kombineret med cirkulære korsendefelter. Den støbte og forgyldte Kristusfigur kan minde om de tidligere, men graveringerne er finere, og Kristus er her vist uden krone og med lukkede øjne. Figuren er nittet på et udsparet, forgyldt kors, der med de udstikkende grenstumper skal symbolisere »Livets træ«. Øverst på korstræet er indgraveret Guds velsignende hånd, som kommer ud af skyen. Herunder indskriftpladen med monogrammerne: IHS og XPS for Jesus Kristus. Også den er udsparet og forgyldt. Ved korstræets fod er der en lille, udsparet, forgyldt figur siddende i en kiste med opstrakte arme. Det er den genopstandne Adam. Kisten er sortemaljeret med røde prikker.

Emaljearbejdet er af høj kvalitet. Bundfarven er mørkeblå. Langs pladens kanter er udsparet en forgyldt bort med en zigzag-gravering – såkaldte *tremulérstik*. Hernæst følger en tynd lyseblå og en hvid emaljestribe samt endnu en udsparet, forgyldt liste. Korset er forsynet med et stort



62. »Horne-korset« er et processionskrucifiks dateret 1579. I det eftermiddelalderlige kors er indfattet dele af et Limoges-krucifiks fra 1200-årenes første halvdel.

62. The 'Horne Cross' is a processional crucifix dated 1579. The post-medieval cross has had part of a Limoges crucifix from the first half of the 12th century incorporated into it.

antal kulørte blomster med enten rødemaljeret eller udsparet, forgyldt centrum samt enten lyseblå-hvide eller grønne-gule emaljer. Emaljeblomsterne omveksler med udsparede, forgyldte »planeter« og »riskorn«. Det ovale midtfelt ved korsskæringen er udsmykket med fire korsbladscirkler. Under den vandrette korsarm har disse cirkler turkis emaljebund og de firbladede korsblomster henholdsvis rød-grøn-gul emalje og rød-lyseblå-hvid. Over korsarmen står korsblomsterne udsparede og forgyldte på baggrund af en rød-grøn-gul emaljebund. Alle udsparede og forgyldte partier fremstår med omhyggeligt graverede linjer og punslinger.

Dette smukke kors var ifølge inventarierne allerede i 1673 i Det kongelige Kunstkammer, hvor det sammen med en samling andre genstande – herunder »Hellig tre Kongerskrinet« (fig. 39) – gik under navnet: »De absaloniske sager«. Som tidligere nævnt, er mange af disse ting simpelt hen for unge til at kunne have tilhørt ærkebispen. Også dette kors er sandsynligvis først fremstillet i de første tiår efter Absalons død i 1203. Men givet er det dog, at flere af genstandene stammer fra de to kirker, som Absalon i sin tid havde haft særlig tilknytning til, nemlig Sorø og Roskilde domkirke. Det mest sandsynlige er derfor også, at dette processionskors stammer fra en af de to kirker.

Gennemgangen af processionskors fra Limoges skal afsluttes med en omtale af »Hornekorset« (Fig. 62). Navnet har det fået, fordi det stammer fra Horne kirke på Fyn. Her drejer det sig om et 57 cm højt og 25 cm bredt egetræskors beklædt med graverede og forgyldte kobberplader. Midt på korsskaftet og ved de tre korsender er der store, cirkulære udvidelser. På de tre af dem er der nittet små forgyldte reliefmedaljoner med brystbilleder af engle, på den

fjerde er indfattet en sleben halvædelsten. Længere nede på skaftet sidder endnu en pånittet englemedaljon. Disse cirkelfelter afslutter et pånittet kobberkors, hvorpå igen er nittet en graveret og forgyldt Kristusfigur. Kristusfiguren er i hovedtrækkene af samme type, som den, vi fandt på det sidst omtalte krucifiks. Han er uden krone og har lukkede øjne. Dog er lændeklædet samlet fortil, prydet med en lille indfattet turkis.

At finde en Kristusfigur af denne type på et kors, der så åbenlyst adskiller sig fra de hidtil behandlede, kræver en forklaring. Den får man ved at se nærmere på korsets øvrige detaljer. Her viser det sig, at det kobberkors, hvorpå Kristus er naglet, faktisk er oversået med graveringer, dels små cirkulære gruber som til emaljeblomster, dels firbladede rosetter. Endelig læses øverst på korset monogrammerne: IHS – XPS for Jesus Kristus, som vi tidligere har mødt det. Og går man helt tæt på, er der i nogle af graveringerne ganske små rester af blå, grøn og rød emalje. Der er med andre ord tale om et Limoges-krucifiks fra 1200-årenes første halvdel, som her – formodentlig med vilje – er blevet berøvet sin emalje. Og det samme gælder for englemedaljonerne, hvor de graverede engle oprindelig har stået udsparet på en emaljebund.

Vi har intet sikkert holdepunkt for en rekonstruktion af det krucifiks, hvori disse elementer oprindelig har indgået. Det kan endda ikke påvises, om de stammer fra ét

63. Foruden »Horne-korset« har fru Anne Rønnow til Skovsbo på Fyn været i besiddelse af yderligere mindst én Limoges-emalje. Det drejer sig om en bogbindsplade af den type, som her er afbildet på fig. 51-53. Denne plade kendes nu kun fra et kobberstik fra 1700-årenes begyndelse. Den blev en tid opbevaret i Stubberup kirke på Fyn, hvor man antog, at den hørte til et gravminde over Marsk Stig. Den nyvakte historiske interesse blandt renaissancens adelsfolk bevirkede, at middelalderlige krucifikser og andre metalarbejder af og til blev genbrugt som kisteudsmykning. Bogbindspladen (fig. 51) fra Odense Skt. Knuds kirke er blot et enkelt eksempel herpå.

63. Besides the 'Horne Cross', Mrs. Anne Rønnow of Skovsbo on Funen came into possession of at least one other Limoges enamel. This was a book-cover plaque of a type illustrated in fig. 51-53. It is now known only from a copper-plate from the beginning of the 18th century. It was kept for a time in Stubberup Church on Funen, where it was presumed to belong to a medieval grave monument. The newly awakening interest in history among Renaissance noblemen had the effect that medieval crucifixes and other metal objects started to be used as ornaments on coffins. The book-cover plaque (fig. 51) from St. Knud's Cathedral in Odense is a further example of this.



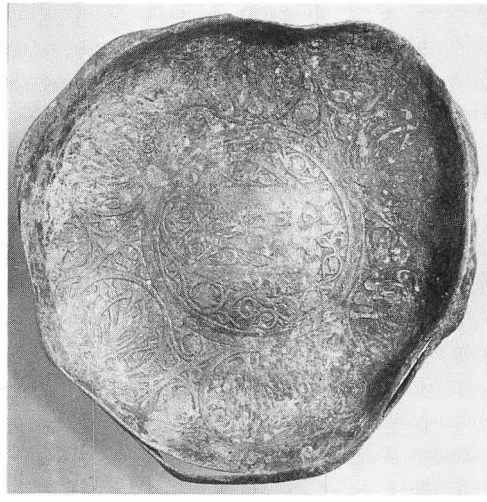
eller flere Limoges-arbejder. Men vi kan derimod sige lidt mere om, hvornår og af hvem korset blev ombygget. Graveringerne på de forgyldte kobberplader forestiller rankeslyng og beslagornamentik, som kom på mode i renaissancen hen mod 1500-årenes slutning. Den nøjere datering får vi nederst på korset, hvor man under et Jesusmonogram og to hjelmprydede heraldiske våben læser årstallet 1579 samt et bånd med initialerne: E H B A R. Disse bogstaver står for: Erik Hardenberg og Anne Rønnow til Skovsbo på Fyn.

Anne Rønnow regnes ikke som f.eks. hendes kusine Anne Krabbe til renaissancens »lærde adelsfruer«, – den gruppe kvinder vi kan takke for, at så meget af middelalderens litteratur og digtekunst er bevaret i dag. Men ikke desto mindre havde Anne Rønnow stor sans for de gamle tings værdi. Hun var bl.a. en overgang ejer af Nationalmuseets berømte evangeliehåndskrift, »Hornebogen«, der opbevaredes i samme kirke som det her omtalte Limoges-kors. Og – nærmest ved en tilfældighed – vides det, at hun endvidere var i besiddelse af mindst endnu et emaljearbejde fra Limoges. Det drejer sig om et nu forsvundet bogbind, der kun kendes fra et kobberstik udført i 1700-årene. (Fig. 63). Det meddeles, at fru Anne i år 1588 afhentede dette bogbind, som i øvrigt ansås for at være en mindeplade over Marsk Stig (!), i Stubberup kirke på Fyn for at lade det forgylde. Det blev siden tilbagesendt til kirken, men var allerede i 1762 fjernet igen og har ikke siden været set. Selv om kobberstikket er meget primitivt og unøjagtigt udført, ser man dog straks, at det har været et bogbind af den type, som vi bl.a. kender fra Nationalmuseets islandske bogbind.

VERDSLIGE LIMOGES-ARBEJDER

Som det er fremgået, fandt Limoges-emaljørerne deres vigtigste kunder blandt kirkens folk. Langt den største del af de bevarede emaljearbejder er derfor også kirkelige brugsgenstande af mange forskellige slags, som vi har set det i det foregående. Men allerede ved omtalen af seletøjsbeslaget fra Meuse-egnen (fig. 17) er det antydet, at emaljekunsten også fandt afsætning blandt samfundets mere købedygtige uden for de kirkelige kredse. Fra slutningen af 1200-årene har vi flere efterretninger om, at fyrster har bestilt legemsstore, delvist forgyldte gravplader i Limoges, og flere af dem er bevaret til i dag. Men de farvestrålende emaljer egnede sig også fortrinligt til udsmykning af våben – f.eks. sværdfæster –, dragtsmykker, og som vi altså har set det, kostbart seletøj. Vi skal her afslutningsvis se nogle eksempler på disse ikke-kirkelige Limoges-emaljer.

Gruppen er temmelig beskeden, for medens kirkerne har passet på tingene og derved fungeret som en slags museer, er kun ganske få verdslige genstande af denne art bevaret, og da i flere tilfælde som jordfund. Netop dette gælder for en ret medtaget, lav skål af kobber, som i 1945 blev fundet ved en arkæologisk undersøgelse på Gåseholmen ved Næsbyhoved på Fyn. (Fig. 64). Skålen måler 22 cm i diameter. I graveringerne er der kun sparsomme rester af den blå emaljebund tilbage. Resten af overfladen står i metallets farve. I bunden af skålen er der et cirkulært felt med fremstilling af en ridder med skjold i kamp med



64. Den meget medtagne *gemellion* fundet under udgravningerne på Gåseholmen ved Næsbyhoved på Fyn. Næsten intet af emaljen og forgyldningen har overlevet de mere end 600 års ophold i jorden. Skålen opbevares i Odense Bys Museer.

64. The much-damaged *gemellion* found during excavation at Gåseholmen near Næsbyhoved on Funen. Almost none of the enamel and gilding have survived after over 600 years underground. The bowl is kept in the Odense Town Museum.



65. Selv om denne gemellion også har mistet det meste af forgyldningen, giver den dog et godt indtryk af, hvorledes skålen fra Gåseholmen kan have taget sig ud, medens den var i brug. Sådanne skåle blev brugt både i fornemme verdslige husholdninger og i kirkerne til den liturgiske afvaskning. Sidstnævnte sted indgik skålene ikke blandt de »hellige kar«, hvilket forklarer, at de verdslige motiver kunne tillades. (Jfr. kanden fra »Parisersættet« fig. 15). Denne skål kom til Det kongelige Kunstkammer i slutningen af 1600-årene.

65. Even if this *gemellion* has also lost most of its gilding, it can still convey an impression of what the bowl from Gåseholmen (fig. 64) must have looked like when it was in use. Bowls such as this were used in secular establishments of distinction and in churches for liturgical cleansing – for which purpose the bowls were not included among the 'sacred vessels', so that secular motives were admissible. (C.f. the ewer from the 'Paris ensemble', fig. 15). This bowl was taken into the Royal Kunstkammer at the end of the 17th century.

et fantasidyr. Måske forestiller sceneriet Skt. Jørgens kamp med dragen. Langs randen er der seks medaljoner med bladdekoration, og såvel partierne uden om disse som bunden i midtfeltet er udfyldt med rankeslyng.

Sådanne skåle blev altid benyttet parvis. De kaldes derfor *gemellioner* (af latin: gemellus = tvilling). De blev brugt som skylleskåle ved bordet i en tid, hvor man ikke kendte til gafler, men spiste med en kniv og i øvrigt med fingrene. Man holdt hænderne hen over den ene skål, medens vand fra den anden gennem en lille tud blev hældt over fingrene på den, der vaskede sig. En sådan tud, forsynet med en si med seks huller, ses på Nationalmuseets gemellion. (Fig. 65). Den har vistnok været på museet siden slutningen af 1600-årene, men det vides ikke, hvorfra den stammer. Selv om overfladen også her er slidt og forgyldningen næsten borte, er den dog langt bedre bevaret end den foregående. Midtermotivet er her en rytter med skjold og løftet sværd. Herom en firkløver med scener fra hoflivet, bl.a. dansere og musikanter. I sviklerne her imellem er der medaljoner med farvestrålende påfugle i turkis, gul, blå og rød emalje. I øvrigt er emaljebunden mørke- og lyseblå. De større, udsparede flader står med graveringer og rester af forgyldning.

Billederne på de to skåle, der skal dateres til tiden omkring 1225, er som det ses uden religiøst indhold. Men dette har nu på ingen måde bevirket, at de ikke har kunnet benyttes i en kirkelig sammenhæng. De skylleskåle, præsten anvendte ved sin liturgiske håndtvæt i forbindelse med messen, blev ikke betragtet som »hellige kar«, og de kunne ligesom kanden fra »Parisersættet« (Fig. 15) meget vel være udsmykket med verdslige motiver.

Samme mangel på religiøst indhold præ-

66. Disse to sjældne Limoges-plaketter med musikanter og gøglere har muligvis indgået i udsmykningen af et skrin.

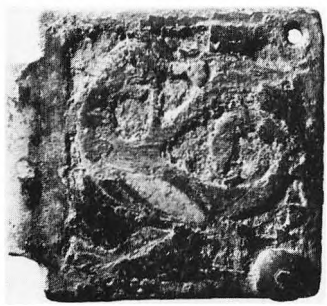
66. These two rare Limoges plaques with musicians and jugglers were perhaps part of the decoration of a casket.





67. Bæltespænde fra Limoges, 1225-50, fundet under de senere års udgravninger i Byparken ved Roskilde. Spændet har desværre været udsat for en hårdhændet konservering, men der findes endnu rester af emaljen i de fordybede partier. Desuden må man forestille sig de udsparede dele mellem gruberne forgyldt. Længde: 3,3 cm.

67. Belt-buckle from Limoges, 1225-50, found during recent excavations in the town park at Roskilde. The buckle has unfortunately undergone heavy-handed restoration, but remnants of enamel are still to be found in the deeper engravings. Moreover, it can be assumed that the reserved parts were once gilded. Length 3,3 cm.



68. Beslag fra bæltespænde med indlagte grubeemaljer udført i Limoges ved midten af 1200-årene. Fundet på Flengemarken vest for Roskilde. Mål: 3 × 3 cm.

68. Belt-clasp with Limoges *champlevé* enamels from the mid 1200s. Found at Flengemarken, west of Roskilde. Measurements: 3 × 3 cm.

ger motiverne på to små emaljerede og forgyldte kobberplaketter. (Fig. 66). De er købt på auktion her i landet 1817, men kan i og for sig godt have været anvendt herhjemme i middelalderen. Den omstændighed, at en nærtbeslægtet plakette med fremstillingen af en falkonér til hest og utvivlsomt fremstillet i samme værksted som vore to nu opbevares i Clunymuseet i Paris, antyder dog den mulighed, at de to plaketter kan være erhvervet af en samler i udlandet. Meget taler i hvert fald for, at alle tre plaketter har indgået som prydelser på ét og samme skrin. De måler godt 7 cm i diameter. Motivet er på den ene en danserinde og en violinspillende musikant. På den anden ses en akrobat, der går på hænder foran en harpespiller siddende på en højbenet stol. På begge plaketter er figurerne udsparede og forgyldte. De har pånittede hoveder, og graveringerne er udført i hurtige, skitsemæssige linjer. Emaljebunden er dybblå med udsparede »planeter« og »riskorn«. På baggrunden er desuden strøet mangefarvede emaljeblomster i forskellig størrelse. De fleste har rødt centrum omgivet af henholdsvis mørkeblå, lyseblå-hvid emalje og grøn-gul farve. Der er i hver plakette fire regelmæssigt anbragte gennemboringer, som viser, at de har været nittet på et underlag – som nævnt antagelig et skrin. Selv om lignende fremstillinger med akrobater, dansere og musikanter kendes fra samtidige arbejder – d.v.s. første halvdel af 1200-årene – er Nationalmuseets to plaketter samt det franske eksemplar temmelig enestående inden for middelalderens emaljekunst.

Det samme kan imidlertid næppe siges om de to små spænder, der er gengivet på

fig. 67. Begge spænder stammer fra Roskilde eller egnen heromkring. Det ene bæltespænde er fuldstændig bevaret, idet emaljen dog helt er slået af. Den har oprindelig udfyldt den udgravede, forsænkede baggrund for fantasidyret, der har stået graveret og forgyldt. Det andet spænde er kun fragmentarisk bevaret, men her er der til gengæld en del af emaljen tilbage. Også her drejer det sig om et fantasidyr, måske en grif. Den står med lyseblå og turkise emaljefarver mod den mørkeblå baggrund. Begge disse spænder er fremstillet i Limoges i 1200-årenes første halvdel, og selv om de måske nok hører til blandt de mest ydmyge af produkterne herfra, vidner de dog om, hvor eftertragtede de farvestrålende emaljearbejder var i vide kredse herhjemme i middelalderen.

Limoges-værkstedernes »guldalder« strakte sig over en forholdsvis kort årrække – omkring hundrede år – fra afslutningen af 1100-årene til tiden op mod år 1300. I teknisk henseende blev de italienske og parisiske værksteder nu helt overlegne. Og de nye emaljearbejder blev endvidere lokalt efterlignet i større målestok over hele Europa. Men traditionen og håndelaget gik ikke til grunde i Limoges. Da den helt nye emaljeringsteknik – *emaljemaleriet* – ved 1500-årenes midte vandt indpas, stod man parat. Kundekredsen var på dette tidspunkt helt overvejende at finde blandt fyrster og borgerlige, og produktionen blev indrettet herefter. Nu gjaldt det ikke om at fremstille helgenskrin, lysestager og den slags ting, men derimod detaljerede fyrsteportrætter, eller vaser, kander, fade, opsatser og skåle, der kunne egne sig til renaissancens overdådige bordopstillinger. Inden for emaljekunsten kunne byens værksteder endnu en gang se frem til et århundredes uantastet førerstilling.

LITTERATUR

Andersson, B-M: Les trésors d'émaux limousins en Suède médiévale. Bull. de la Soc. archéol. et hist. du Limousin CIII. Limoges 1976.

Samme: Emaux Limousins en Suède. Les Châsses, les Croix. Antikvarisk Arkiv 69. Stockholm 1980.

Chamot, M: English Mediaeval Enamels. London 1930.

Dodwell, C R (ed.): Theophilus: De Diversis Artibus. London et.al. 1961.

Falke & Frauberger: Deutsche Schmelzarbeiten des Mittelalters. Frankfurt a.M. 1904.

Gauthier, M-M: Emaux Limousins Champlevés des XIIe, XIIIe et XIVe Siècles. Paris 1950.

samme: Emaux du moyen âge occidental. Fribourg 1972.

samme: Colombe limousine ... Institution und Kunstwissenschaft. Festschrift für Hanns Swarzenski. Berlin 1973.

Kielland, T: Norsk Guldsmedekunst i Middelalderen. Oslo 1926.

Larsen, Sv: Gåseholmen. Fynske Minder 1951.

Liebgott, N-K: Hellige Mænd og Kvinder. Højbjerg 1982.

Lindahl, F: Dagmarkorset – endnu engang. Nationalmuseets Arbejdsmark 1978.

samme: Dagmarkorset, Orø- og Roskildekorset. Nationalmuseet 1980.

samme: Roskildesmykker fra omkring 1000 til 1500-årene i Nationalmuseet. Historisk Årbog f. Roskilde Amt 1984/85.

samme: Hellig Olafs arm eller en anden helgens ... Festskrift til Thelma Jexlev. København 1985.

Mackeprang, M: Vases sacrés emaillés d'origine française du quatorzième siècle. København 1921.

samme: Kunstkamrets Absaloniske Sager. Årbøger for nordisk Oldkyndighed og Historie 1921.

samme: Var Fru Anne Rønnow til Skovsbo Katolik? Småstudier tilegnede Chr. A. Jensen. København 1943.

Moltke, E: Danmarks Kirker. Frederiksborg Amt I. København 1964.

Nørlund, P: An early Group of Enamelled Reliquaries. Acta Archaeologica vol. IV. København 1933.

Reinholdt, H: Parisersættet. Skalk. 1982: VI.

Roesdahl, E: Skt. Peder fra Samsø. Skalk 1974: VI.

Stohlmann, W. F: The Star Group of Champlevé Enamels and its Connections. The Art Bulletin XXXII, 4. 1950.

Svensson, P: Frøslevskrinet. Flensborg 1981.

Thoby, P: Les Croix Limousines. Paris 1953.

Marquet de Vasselot, J-J: Les Emaux Limousins a Fond Vermiculé. Paris 1906.

samme: Les Gémmelions Limousins du XIIIe Siècle. Paris 1952.

Nogle vigtige udstillingskataloger:

L'Europe Gothique XIIe – XIVe Siècles. Paris 1968.

The Year 1200. The Metropolitan Museum of Art. New York 1970.

Rhein und Maas. Kunst und Kultur. Køln 1973.

Der Welfenschatz im Berliner Kunstgewerbemuseum. Berlin 1973.
Medieval Enamels. Masterpieces from the Keir Collection. London 1981.
Les Fastes du Gothique. Le siècle de Charles V. Paris 1981/82.
English Romanesque Art 1066-1200. London 1984.
The Golden Age of Anglo-Saxon Art. London 1984.
Ornamenta Ecclesiae. Køln 1985.

SUMMARY

Translated by Joan F. Davidson

Enamel-making as a technique has been known for almost 4000 years. It was first developed in Egypt, and in time became known over a wide area, notably both in Ancient Greece and in the Roman Empire. After the decline of the latter in the 4th century, the art of enamel-work survived in geographically peripheral regions of Europe – e.g. in workshops in Spain and Ireland; later it flourished in Byzantium.

The first enamel pieces which came to Scandinavia arrived in the time of the late Roman emperors in the form of gifts exchanged between Germanic and Nordic princes. Later – in the Viking Age – the booty plundered from Irish and British monasteries provided the Scandinavians with examples of some of the most beautiful enamel work of the time (fig. 1). Even though the decorative art produced by the Vikings was incomparably sophisticated and demonstrated the mastery by the gold- and silver-smiths of that time of a whole range of handcraft techniques, enamel-work, oddly enough, does not appear to have been among the techniques known to them. The nearest they came was *niello,* a black inlay, usually in silver, consisting of a silver-, sulphor-, copper- and lead-alloy (fig. 2).

It was not until the general establishment of Christianity in the North, in the 11th century, that enamel-work was found there in any quantity. The enamels remaining from that time are for the most part decorative elements adorning objects for religious use – including especially reliquaries – whereas in earlier periods they would mainly have been found on precious jewellery, drinking-vessels, weapons and horse-harnesses.

The collection of medieval enamels in the Danish National Museum comprises well over 50 pieces. Numerically it does not rank among the major collections, but the generally high quality of the individual pieces it contains allows it to stand among the most significant collections in Europe. Among the items which are internationally known are, first and foremost, the *Dagmar Cross* (fig. 4), a pectoral cross with *cloisonné* enamel of the highest quality, produced in Byzantium around the year 1100. Tradition has it that it was found in Queen Dagmar's tomb (†1212), in Ringsted Abbey, and it became a »museum-piece« as early as 1683, when it was one of the first enamelled pieces to form part of the Royal Danish Kunstkammer.

The Frøslev Casket (fig. 10) is likewise well-known. It belongs to a small group of caskets, now to be found in museums scattered throughout Europe, which were produced using *champlevé* technique with the same range of colours and the same characteristic studding round the edges of the enamel plaques. It has been argued for many years that these caskets were made in Denmark around the year 1100, but findings in recent years in Italy and Spain suggest that the place of origin should more probably be sought in the Mediterranean area; if so, the caskets might well have been made in *Oviedo,* which was the centre

of Spanish enamel production in the Middle Ages.

The *Paris ensemble* (fig. 15), consisting of chalice, paten and ewer, ranks as the finest and most complete example of silver *basse-taille* enamel – the technique used by the Paris silversmiths in the first half of the 14th century. The date 1333, engraved on the paten, gives us the one precisely-dated piece of this rare type of enamel.

All the known enamel techniques are represented in the National Museum's collection, and examples of work from most of the medieval enamel centres in Europe are to be found there. The least well-represented are the early *champlevé* enamels from the Mosan region. The little badge from a horse-harness (fig. 17) is actually the only example in Denmark of this enamel style, which was developed by Nicholas of Verdun in the middle of the 12th century. The sleeve-shaped reliquary (fig. 18) is a fine specimen of the *Cologne* enamels from the end of the 12th century and the beginning of the 13th. According to the inventory of the Royal Danish Kunstkammer, the name of the Norwegian national saint, Olaf the Holy, is linked with this reliquary, but there are indications that it in fact came from Roskilde Cathedral.

Through the work of Theophilus Presbyter, 'De diversis artibus', from the 12th century, we know that already at that time enamels were being produced in or around Hildesheim. The National Museum's earliest Hildesheim *champlevé* casket (fig. 20) dates from shortly after the year 1200 and represents, in its distribution of colours and characteristic engravings, a typical example of lower-Saxon enamel-work of the period. The casket comes from St. Clement's Church in Nybøl, southern Jutland.

There is no example of the typically Spanish style of enamel in the collection, and English *champlevé* enamels are only represented with a single piece (fig. 23), which consists of the base of a drinking vessel which is generally agreed to have been made in Canterbury.

As in almost all other museums the champlevé enamels from *Limoges* are overwhelmingly dominant numerically in the National Museum, totalling slightly over 30 pieces. Among the reliquaries it is impressive to find no less than four with *vermiculé* scrolls coming from the earliest period of the Limoges workshops, before the year 1200 (figs. 24-37). The large casket (figs. 24-27) was taken into the Royal Kunstkammer before 1737. It was made in Limoges around 1170-80, at a time when the products of these workshops still had an individual artistic stamp. A close parallel to this casket is to be found in Uppsala Cathedral (Sweden). The explanation for the comparatively rich representation of early enamel-work from Limoges in Scandinavia probably lies in the close cultural connections with France precisely in the decades around the year 1200. For example, the third Nordic archbishop, Eskil (†1181), was a personal friend of Bernard of Clairveaux, and his successors to the archbishopric, along with many other clerics and noblemen at that time, were educated in Paris.

The very prolific 'Master Alpais' atelier was the source of the casket in figs. 32-35, and presumably also of the single plaque in fig. 36. The characteristic features – apart from the colour distribution – are the deep engravings in the reserved gilded figures, together with the reserved gilded 'planets' randomly scattered over the blue enamel ground.

The fact that the foundations of the

Danish museum collection were already laid in the 17th century means that the provenance of individual pieces in the medieval collection as a rule is securely identifiable. In many cases it can be proved that an object came from a specific church and that it was in use in Denmark in medieval times. Only a minority of objects have been in private collections or have been acquired through auctions. In the case of the large reliquary in figs. 39-42, for example, this object was already in the Royal Kunstkammer before 1696. It is thought to be one of a group of objects which belonged to Archbishop Absalon (†1201). As is evident from the illustration to the inventory from 1696 (fig. 38), virtually all of the depicted objects are from dates later than the 12th century. The explanation for the attribution of these objects to this heroic national figure is no doubt simply that the objects were brought to the museum in some cases from Sorø Abbey and in others from Roskilde Cathedral – two places closely connected with Archbishop Absalon. The casket in question was produced around 1225. It stands out as the most distinguished example of the large group of *champlevé* enamels produced by the 'Master of the big stars'. The group is characterized by large enamelled or reserved four- and eight-pointed stars, together with applied cabochons and gems. Also belonging to this group are two quatrefoil reliquaries with representations of Francis of Assisi, now kept in the Louvre and in the Musée de Cluny in Paris. These works show that this atelier must have been active at the time of the last years of Francis's life (†1226). In the colour-distribution and figure-representation he uses in his enamels, the 'Master of the big stars' differentiates himself clearly from his contemporary colleagues in Limoges; the possibility cannot be ruled out that he received his training in Italy or in Spain.

Reliquaries in general constitute the most richly-decorated group among the Limoges enamels, but from the beginning of the 13th century the repertory became enlarged to include a whole series of objects for use in churches. The demand from all regions of Europe – not least from Scandinavia – was sufficient to create a basis for the 'mass-production' of *champlevé* work in Limoges. A new group of objects consisted of *containers for the consecrated communion-bread*. The commonest form was the *pyx*, a small cylindrical box with a conical lid (figs. 49 and 50). A special form was that of the *Eucharist-dove*. Perhaps 25 of these Eucharist-doves, produced in Limoges in the first half of the 13th century, are preserved in European and American collections and museums. But possibly the most beautiful example belongs to the National Museum (fig. 45). The dove originally hung over the high altar in St. Knud's Cathedral in Odense.

Limoges *champlevé book-covers*. A total of approximately 200 of these are preserved today, and three of them are in the National Museum. The enamel in fig. 51, produced in the 'Master Alpais' style, is the centre panel from a bookcover. It comes, as did the Eucharist-dove described above, from the Cathedral in Odense. The two exceptionally fine and well-preserved book-covers in figs. 52 and 53 come from Grund Church in eastern Iceland. They have probably never been used for their original purpose. As early as 1318 the two pieces are mentioned as standing on the altar. In this remote corner of the Christian world two book-covers were thus sufficiently prized to be used as an altar piece.

The wide range of church ornaments

which Limoges was capable of producing also included *candlesticks*. Many hundreds of these, designed to be placed on altars, are preserved today. The pair of candlesticks, in good condition, from Jølby Church in Jutland (fig. 54) are among the finest, and the remarkable travelling candlesticks from St. Michael's Church in Slagelse (fig. 56) belong to the small number of Limoges works from the first quarter of the 14th century. Even their original case is preserved.

The largest and perhaps commonest group of *champlevé* works in Scandinavia is that of the *processional crosses* from Limoges. A typical example of such a processional cross would consist of a central cross-shaped unit with an oval centre-piece to which a separately-cast Christ-figure would be attached. This unit could subsequently be enhanced by a varying number of enamelled plaques and different terminals depending on how much would be spent on the cross. The separately-cast figures – the Christ-figure, the angels and the Mary- and apostle-figures – were to all appearances mass-produced in workshops which had specialised in these products. Several examples of such figures can be seen, for instance, on the casket in figs. 39-40 and in the St. John-figure in fig. 43.

The processional-cross in fig. 59, together with a very similar cross in the Victoria and Albert Museum in London, is the largest preserved Limoges cross. The exceptionally fine crucifix in fig. 61 was probably once just as large a piece, but now only the central unit remains. As early as 1673 the cross was already in the Royal Kunstkammer, where it was considered to be one of Archbishop Absalon's pieces.

The very early museum interest in medieval art objects in Denmark was basically merely a continuation of a still earlier taste for collecting which grew up among noble Renaissance families. For example, Mrs. Anne Rønnow, of Skovsbo Manor on Funen, among other things, in 1579 arranged for a Limoges crucifix from the early 13th century to be incorporated into a large processional cross (fig. 62), which was presented in the same year to Horne Church. She was an early owner of a now-lost *champlevé* book-cover, no doubt also a Limoges product, which is now only known from a copper-plate originating in the 18th century (fig. 63). The above-mentioned book-cover plaque from the Cathedral in Odense (fig. 51) was found as an ornament on a Renaissance coffin. Taken together these three examples show that even in Denmark in the 16th century, newly reformed as it was, people had a taste for medieval – catholic – art.

The enamellers in Limoges also found customers outside church circles. *Gemellions* could be used both in churches and on wealthy tables. The courtly scenes with musicians and heraldic decoration (figs. 64-65) would not prevent religious use, since the wash-bowl for liturgical hand-cleansing was not considered a sacred vessel. But the brilliantly coloured Limoges enamels were put to use in many other ways also – for example on weapons, jewellery and buckles (figs. 67-68), or as decoration on secular caskets, for example in the case of the two rare plaques reproduced in fig. 66.

The golden age of the Limoges workshops covered a relatively short number of years – about a century – from the close of the 12th century until around the beginning of the 14th century. In technical respects the Italian and Parisian workshops then became dominant. Moreover, the new enamel works were copied locally in large measure over the whole of Europe

(fig. 16). But the tradition and skill did not die out in Limoges. When the whole new enamel technique – enamel painting – was introduced around the middle of the 16th century, the Limoges workshops were ready to develop it. The range of customers at that time was composed overwhelmingly of noblemen and bourgeoisie, and production became adapted accordingly. Now it was not a question of producing reliquaries, candlesticks and such things, but rather of making elaborate portraits of princes, or vases, dishes, jugs, table-ornaments and bowls, which could find an appropriate place in a luxurious Renaissance table arrangement. Within enamelcraft the town's workshops could once again look forward to a century of unchallenged leaderhip.

