

GULD OG FARVER

Af OTTO NORN

Efter et Foredrag holdt 25. April 1952 i Forbindelse med Udstillingen

»Gyldne Bøger« i København

Der knytter sig en betydelig kunsthistorisk Interesse til Studiet af Maleriets materielle Forudsætninger: Stof, Teknik o. l. Det maa i det hele taget ganske sikkert anses for et Fremskridt, at Forskningen nu i mindre Grad lægger Vægten paa et ensidigt Stilstudium, men forsøger at anskue Kunsten under en bredere Synsvinkel, der ogsaa omfatter dens tekniske Problemer.

Man har saaledes i de senere Aar mere klart end forhen indset, at der eksisterer en ganske nøje Forbindelse mellem Stil og Teknik, og under Forsøget paa at kaste Lys over en bestemt Stil vil det være nødvendigt ikke at indskrænke Undersøgelsen til blot at gælde Formen, dens rent ydre Manifestation, men ogsaa dens indre Væsen, som blandt andet er direkte bestemt af visse tekniske Forhold.

Det er ikke vanskeligt at indse Rigtigheden af disse Synspunkter for Bygningskunstens Vedkommende, men i vor egen Tid, hvor Maleriet hovedsagelig er en Experimenteren med rent æstetiske Problemer, kan det maaske forekomme mange underligt, at der med Rette bør lægges saa stor Vægt paa Maleriets rent materielle og tekniske Problemer. Og dog! Ligesom der eksisterer en ganske nøje Samhørighed mellem et Menneskes fysiske og psykiske Personlighedspræg, kunde man fristes til at sige, at der mellem et Kunstværks Teknik og Stil er et tilsvarende intimt gensidigt Afhængighedsforhold.

Bogmaleriet hører jo saa godt som udelukkende Middelalderen til. Det var Opfindelsen af Codex'en, den af flere Blade sammenheftede Bog, som muliggjorde Anbringelsen af Billeder i Forbindelse med den

skrevne Text. Bogtrykkerkunsten reducerede Bogmaleriet til en overflødig Luxus, og selvom man nok en Tid vedblev med at illuminere trykte Bøger, var denne Form for Maleri dog blevet meningsløs.

Det er ikke Bogmaleriets Historie, som her skal beskæftige os, men enkelte af dens Hovedtræk vil det dog være praktisk at erindre sig paa Forhaand. Det vil saaledes være naturligt at minde om, at det i langt overvejende Grad var Klosterkulturen, som førte Bogfremstillingen frelst gennem de mørke Aarhundreder efter Romerrigets Fald, baade i den byzantinske og den vestlige Verden. I Vesteuropa var det ogsaa hovedsagelig i Klostrene, at Bogmaleriet dyrkedes og videreudvikledes indtil ca. 1200. Da indtraf i Frankrig en mærkelig Revolution, en Slags »Renaissance« i Kunsten, hvis Virkninger herfra bredte sig som Ringe i Vandet. For Arkitekturens Vedkommende ytrede den sig ved nye Konstruktionsmetoder, som blev en af de vigtigste Forudsætninger for Dannelsen af den saakaldte gotiske Stil. Hvad Skulpturen angaar, skete en mærkelig Opdagelse af Naturen. Det var, som Kunstnerne pludselig slog Vinduerne op og lod de friske Indtryk strømme ind udefra. Noget lignende fandt Sted for Maleriets Vedkommende. Et fælles Grundtræk i Udviklingen for alle Kunstarter var i det hele taget en Venden sig udefter, ja ofte en Verdsliggørelse, som vel nok prægede Bogmaleriet stærkest. Kunsten havde dermed mistet sin snævre Tilknytning til Klosterlivet. De store Byggecentre var i 10. og 11. Aarhundrede fortrinsvis Klostrene. Jeg behøver blot som et Exempel at nævne Cluny, dette Christenhedens andet Rom. I Slutningen af 1100'rne paabegyndtes Opførelsen af alle de store nordfranske Kathedraaler med deres vældige Værksteder af Billedhuggere og Malere, og lidt senere blev Bogmaleriets Tyngdepunkt forlagt fra Munkenes og Nonnernes Celler til professionelle, rent verdslige Malerværksteder. Imidlertid, denne Udvikling medførte ikke noget Brud i Henseende til Teknik og er altsaa forsaavidt en Undtagelse fra den Regel, at Stilskifte er forbundet med teknisk Fornyelse. Det kendetegner i det hele taget Bogmaleriet, at Traditionerne var overordentlig kraftige, hvad Benyttelsen af Materialer angaar.

Det er nu Tidspunktet til at spørge: Hvorfra har vi vort Kendskab til det middelalderlige Maleris Farver og Teknik?

Kilderne har her hidtil hovedsagelig været af litterær Art, forskellige Receptsamlinger og Malebøger, men i nyeste Tid er der kommet andet

til. Et indgaaende Studium af de bevarede Kunstværker ved Hjælp af mikroskopiske og farvekemiske Undersøgelsermetoder har suppleret vor Viden paa meget afgørende Punkter.

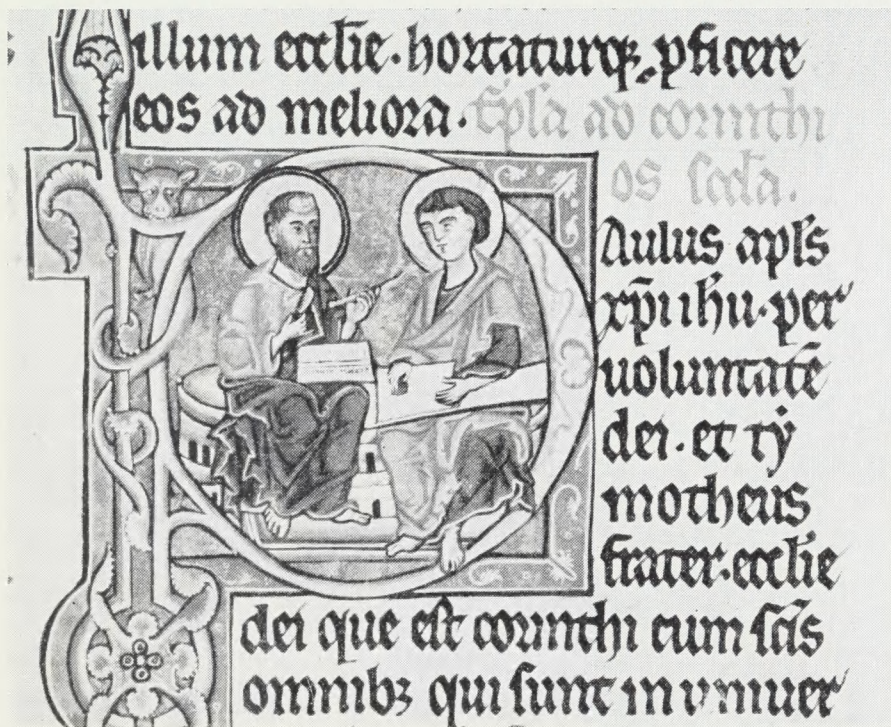
Mange kender — i hvert Tilfælde af Omtale — de to berømteste Skrifter, som omhandler Maleriets Teknik i Middelalderen, henholdsvis det byzantinske og det vesteuropæiske, nemlig den saakaldte Malebog fra Athos, forfattet af Munken *Dionysios* i den senere Middelalder, og den Traktat om Maleriet, som Maleren *Cennino Cennini da Colle di Valdelsa* skrev i Begyndelsen af 1400'rne.

Skønt det ikke er byzantinsk Maleri, som udgør vort Emne, vil jeg dog ganske kort omtale, hvorledes Tilstedeværelsen af den berømte Athos-Bog blev bekendt. Det giver nemlig et ganske godt Indtryk af de kunsthistoriske Problemer i deres oprindelige Form.

I Forordet til første trykte Udgave af Malebogen fra Athos fortæller den franske Arkæolog Didron, hvorledes han paa en Rejse i Grækenland i 1839 gjorde den Iagttagelse, at de byzantinske Kirker var smykket med Fresker, hvis Motiver gik igen i ensdannede Former fra det ene Monument til det andet, skønt Malerierne var fra vidt forskellig Tid. Paa Athosbjergtet mødte Didron det endnu levende byzantinske Maleri, og stor var hans Glæde, da han i et Kloster traf et Værksted af Malere, der arbejdede, medens en Lærling læste højt af en Bog med Anvisning paa, hvorledes de forskellige kirkelige Motiver skulde gengives. Det lykkedes Didron at erhverve en Afskrift, som han oversatte, kommenterede og lod udgive med en Tilegnelse til Victor Hugo, hvem han samtidig takkede for »Notre Dame«! Man mindes ved Beskrivelsen af Didrons Rejse næsten uvilkaarligt Prosper Mérimées antikvariske Rejser i Frankrig og vor egen Høyens tilsvarende og samtidige Rejser i de danske Provinser. Høyen var iøvrigt den første, som udfra kunsthistoriske Synspunkter studerede Det kongelige Biblioteks Samling af illuminerede Haandskrifter og var som Didron foruden af de arkæologiske ogsaa levende optaget af Billedkunstens ikonografiske Problemer. Kunstens Arkæologi var i sin Vorden. Den blev forløst af Romantikken. Karakteristisk nok fik Didron mindst ud af de Afsnit af Malebogen, som indeholdt tekniske og praktiske Oplysninger. Han mødte blandt andre Vanskeligheder den samme, som har besværliggjort Studiet af saa mange Malebøger, at Angivelserne af Farvestoffer og Bindemidler er

meget lidt præcise. Den samme Betegnelse kan være brugt om vidt forskellige Stoffer. Iøvrigt kan jeg her kun undtagelsesvis, ved smaa Randbemærkninger, komme nærmere ind paa byzantinsk Malemaade, skønt den byzantinske Billedkunst ogsaa, hvad det tekniske angaar, i flere Perioder har haft afgørende Betydning for den vesterlandske.

Til Opdagelsen af Cennino Cenninis Traktat om Maleriet knytter



sig knapt saa interessante Omstændigheder som til Fremkomsten af Athos-Bogen. Den første Oversættelse udkom paa Engelsk i 1844, altsaa samtidig med at Athos-Bogen blev gjort tilgængelig for den lærde Verden. Medens sidstnævnte Traktat som nævnt forefandtes i fuldt Brug i en Malers Hænder, havde Cenninis længe gemt sig i et Manuskript i Laurenzianabiblioteket. Begge Skrifter grunder sig naturligvis paa ældre Traditioner. Cenninis Bog er dog i højere Grad end Dionysios' Udtryk for sin Forfatters egne Erfaringer. Athos-Bogen har i Aarhundre-

dernes Løb modtaget talrige Tilskrifter og undergaaet adskillige »Forbedringer«, hvilket iøvrigt er en af Hovedaarsagerne til de indbyrdes uoverensstemmende Fagudtryk. Uanset at Videnskaben mistænker Cennini for at have været en middelmaadig Kunstner, staar det fast, at hans tekniske Kunnen har været imponerende. Hans Traktat giver os et nøje Kendskab til Giotto-Skolens Traditioner og har derfor sin største Betydning for Vægmaleriets Historie. I vor egen Tid har den charmerende Bog genvundet sin Indflydelse og er blevet ivrigt studeret af Malere i mange Lande.

Foruden Athos-Bogen og Cenninis Traktat kender man i Dag en lang Række Manuskripter, der omhandler Tilvirkning af Farvestoffer og Fremgangsmaader ved Førgyldning og Maleri baade paa Vægpuuds, paa Træ, Lærred og Pergament. Det vil selvklart være umuligt her at redegøre for hver enkelt af disse litterære Kilder til vor Viden om Middelalderens Maleteknik, for deres Forudsætninger og indbyrdes Forhold. Men forinden jeg overgaar til direkte at behandle mit Emne, nemlig Guld og Farver, og hvorledes disse Materialer blev anvendt i Middelalderens Maleri, specielt Bogmaleriet, vil jeg dog gerne nævne de vigtigste Receptsamlinger eller Traktater, som er os overleveret.

De gamles Receptsamlinger og Malebøger ligner alle hinanden — og Kogebøger! — derved, at de sjældent omtaler det simple og almindelige, som forudsattes bekendt. Hver enkelt Forfatter har ganske naturligt lagt mest Vægt paa, hvad der var vigtigst for ham selv i Egenskab af Mosaiklægger, Glasmaler, Miniaturist el. l.

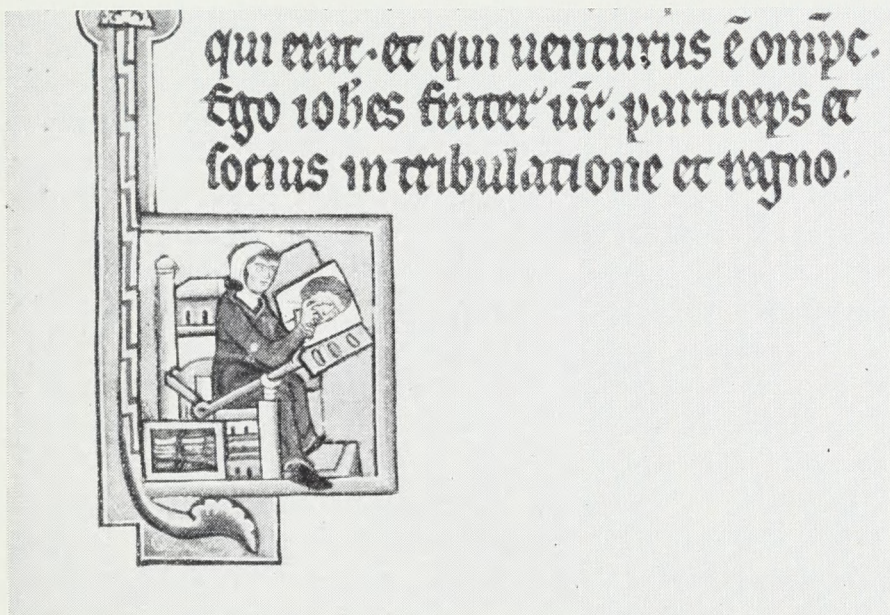
Fra 9. Aarh. stammer det saakaldte »*Lucca-Manuskript*«, som er en Receptsamling forfattet af græske Munke, og som derfor bygger paa byzantinske Kilder. Fra o. 1100 hidrører *Theophilus Presbyters* »*Scedula diversarum Artium*«, hvis Forfatter var en Benediktinermunk, som levede i et Kloster i Nedre-Hessen. Denne Oversigt udmærker sig ved at være den ældste klart disponerede Lærebog paa dette Omraade, og den har et langt Afsnit om Bogmaleri.

»*Mappae clavicula*«, lille Nøgle for Maleri, er en Receptsamling fra 12. Aarh. af engelsk eller normannisk Oprindelse. Dens Forfatter har øst baade af byzantinske og nordiske Kilder. Den viser stor Overensstemmelse med en næsten samtidig Receptsamling: *Heraclius'* »*Om Romernes Farver og Kunst*«.

Fra den senere Del af Middelalderen stammer de to berømte Skrifter, som jeg allerede tidligere har nævnt, Athos-Bogen og Cenninis.

Det saakaldte »*Bologna-Manuskript*« er fra Midten af 15. Aarh.; lidt ældre er *Neapel-Codexen*, der udgør et fuldstændigt Compendium for Tidens Miniaturmaleri.

De vigtigste af Senmiddelalderens nordiske Kilder er *Le Begues' Skrifter* fra 1431. Le Begues var Retslærd og Møntmesterens Notar i Paris.



Han havde som Hobby at samle paa Maler-Recepter og nævner blandt andet, at han har modtaget Oplysninger hos »meister Henrich von Lübege« og fra »meister Andres von Colmar«.

Det saakaldte »*Strassburg-Manuskript*« — formodentlig fra Begyndelsen af 15. Aarh. — er den ældste tyske Kilde for Maleteknik.

I Middelalderen har Farveopskrifter og Maleanvisninger naturligvis i de allerfleste Tilfælde været betragtet som Værkstedshemmeligheder. Paa ganske tilsvarende Maade har en nyere Tids Konservatorer og Restauratorer ofte skinsygt vogtet paa egne Hemmeligheder. Det synes paradoxalt nok at være det eneste Punkt, hvor der hersker en ubrudt

Tradition paa Maleriets Omraade. Den er dog nu takket være et stadig om sig gribende internationalt Samarbejde ved at blive brudt.

For Receptsamlingernes Vedkommende gjorde dog allerede Bogtrykkerkunsten en Ende paa Hemmelighedskræmmeriet, og i det 16. Aarhundrede udkom flere trykte Afhandlinger om Maleriets — ogsaa Miniaturmaleriets — Farver og Teknik. Her skal kun nævnes to, hvis Indhold helt og fuldt præges af middelalderlig Tradition, men som til Trods herfor bevarede en ikke ringe Betydning og Udbredelse langt op i Tiden. Disse to Bøger har endvidere speciel Interesse for os, da de er udgivet paa Dansk. Det er for det første *Valentinum Boltz von Rufachs Illuminierbuch*, første Gang udgivet i Basel i 1549. Boltz var en luthersk Prædikant, som omgikkes flere af sin Samtids store Malere, og det falder i meget god Samklang med hele Reformationstidens Indstilling, at han vilde delagtiggøre alle interesserede i, hvad hidtil i overvejende Grad havde været Kunstnernes Hemmeligheder. Boltz synes navnlig at have benyttet Strassburg-Manuskriptet som Kilde.

I 1555 udgav *Don Alessio Piemontese* i Venedig sin Bog »*Secreti*« med en Serie Recepter for Miniaturmaleri og Anvisninger til Guldskrift og Forgyltning. Dette Værk var inden Midten af 17. Aarhundrede udkommet i sit 25. Oplag.

Paa Dansk tryktes disse to berømte Bøger i 1648, førstnævnte under Titlen: »*En ny oc Konstrig Illuminer-Bog*. Det er Hvorledes konsteligen er at giøre oc berede alleslags Farffver, som er meget lystig oc gaffnlig at vide for Skriffvere, Malere oc andre som elske saadan Konst«. I Fortalen til Læserne betvivles ikke, at der findes Misundere i denne Kunst. Samme Ud giver — Jørgen Holst i København — befordrede ogsaa en Oversættelse af Alexii Bog i Trykken under Titlen: »*En liden dog konsterig Bog om adskillige slags Farffve oc Bleck*«.

En nøjere Gennemgang af alle disse her kort nævnte Manuskripter og Bøger har viist, at det tekniske Grundlag for Middelalderens Maleri vexler forbavsende lidt fra Land til Land, og at det i store Træk forblev uændret hele Middelalderen igennem. For Vægmaleriets Vedkommende var den første større Nyvinding Opfindelsen af den ægte Freskoteknik i Italien i 1300'rne og for Tavlemaleriets Brødrene van Eycks nye Metode for Oliemaleri. En Omtale heraf falder dog uden for vort Emne. Naturligvis var der Forskel paa byzantinsk og vesteuropæisk Maleri

ogsaa i teknisk Henseende, men — som nævnt — var det stort set de samme Metoder, der brugtes overalt baade syd og nord for Alperne lige fra hellenistisk Tid og indtil Middelalderens Slutning. Dette Faktum gør det forsvarligt at give en kort sammenfattende Oversigt over hele Periodens Maleteknik.

At Guldet spillede en mægtig Rolle i Middelalderens Kunst veed enhver, og Forgylningen var i Virkeligheden Grundlaget for hele den



middelalderlige Maleteknik, saaledes som det klart fremgaar af de bevarede Manuskripter og af Traktaterne. Grunden til Guldets store Magt over Sindene laa ikke blot i dets Kostbarhed og tiltalende æstetiske Egenskaber, men ogsaa i dets Uforgængelighed, dets Uimodtagelighed for skadelige Paavirkninger. Vi har alle ved Besøg i Nationalmuseets anden Afdeling modtaget et stærkt Indtryk af det middelalderlige Gulds Skønhed, og vore berømte gyldne Altre fra den ældre Middelalder viser et udmærket Exempel paa den fineste Metode at forgylde Metaller paa: Lueforgylningen, en Amalgamering ved Hjælp af Kvægsølv. Denne Metode, som skildres af Theophilus Presbyter, var imidlertid ikke anvendelig for Maleren. Han arbejdede jo med brændbare Materialer.

Maleren ved sit Staffeli,

Medhjælperen river Farve. Valentin Boltz: Illuminierbuch, Titelbillede fra 1ste Udg. 1549.

Forinden Maleren kunde gaa i Gang med at anvende sit Guld og sine Farver, maatte han paa forskellig Maade frembringe en egnet Malegrund. Miniaturisten havde den Fordel fremfor sine Kolleger, der skulde male paa en Væg eller paa Træ, at han kunde lægge sine Farver direkte paa Pergamentet. Og her burde jeg maaske erindre om, at Pergament er en paa særlig Maade præparet, men ugarvet Dyrehud. Paa en udskaaret og malet Altertavle var det altid nødvendigt først at dække Træet med et Lag Kridt eller Gibs som Grund for Guld og Farver. Miniaturmaleren kendte tre Maader at paaføre sine Pergamentblade Guld, enten ved at male eller skrive med Metallet i Pulverform som Pigment, eller som Forgyldning med Guldblade paa Olie eller paa Temperabasis. Den største Virkning opnaede han ved sidstnævnte Metode, da Guld lagt paa Kridtgrund med Tempera, Gummi arabicum eller andre ikke fedtende Klæbemidler som Binstoffer tillod Polering, hvorved Overfladen blev i Stand til at spejle Lys og Skygge. Man skelnede allerede i senromersk Tid mellem Glans- og Matforgyldning paa henholdsvis Tempera- og Oliebasis. Polérforgyldning var et af Tidens stærkeste kunstneriske Virkemidler, som toges i Anvendelse ved næsten enhver Form for Maleri. Ved Bogillustrering, ligesom ved Fremstilling af Altertavler, udførtes Polérguldet forinden Udmalingen og strax efter, at Billedets Komposition var ridset op med den fine Sølvstiftstreg eller med Pen og Blæk. Alle Partier, som var bestemt til at virke med det polerede Guld, modtog forinden et tyndt Lag Kridt. Var Underlaget et Pergamentblad i en Bog, forsøgte man at gøre Kridtgrunden smidig ved Tilsætning af armenisk Bolus, en rød Lerjord rørt op med Lim tilsat Honning eller Kandissukker. Holder man gamle Miniaturer op mod Lyset, ser man, at Steder med Glansforgyldning har et uigennemsiigtigt Lag hidrørende fra Grunden, Assiso, som man kalder den, medens de malede Steder for det meste er gennemsiigtige.

Guldet selv forefandt Maleren udhamret i tynde Blade; dog var Midalderens Guldblade ikke saa tynde som dem, vi nu kender. Naar den meget omhyggeligt udførte Guldgrund havde en passende klæbende Egenskab, tog Maleren ved Hjælp af specielle Pensler Guldbladet fra en Læderpude og anbragte det paa Guldgrunden. Drejede det sig om store Arealer, en Altertavle af Format som den fra Boeslunde

for Ex., maatte det ene Guldblade lægges op til det andet. Derefter kunde Poleringen finde Sted. Hertil anvendtes Agat- eller Blodsten og Tænder af bestemte Dyr, og da Underlaget naturligvis maatte være haardt, lagde Miniaturmaleren sit Pergamentblad paa en lille Kasse eller Skammel. Poleringen var et slidsomt Arbejde, som skulde begyndes blidt og forsigtigt og fortsættes, indtil Sveden perlede paa Panden! Men Resultatet var ogsaa Umagen værd.

Vi har nylig haft Aarsag til at frydes over det endnu spejlblanke Guld i mange af den dansk-svenske Haandskrift-Udstillings Manuskripter. Det er i Sandhed gyldne Bøger.

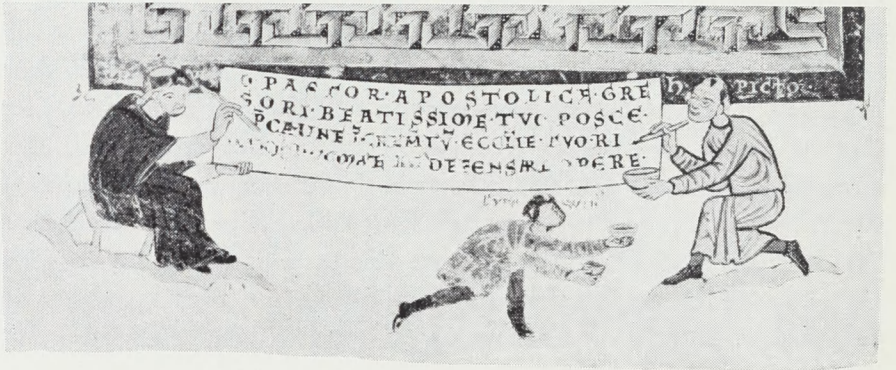
Om de to andre Hovedformer for Anvendelse af Guld er det ikke Lejligheden her at nævne ret meget. Ved Hjælp af Oxegalde eller Gummi kunde Guldpulveret bruges til at skrive med, og Guldskrift eller Sølvskrift kom bedst til sin Ret paa farvet Pergament. Guldskrift var kendt allerede i hellenistisk Tid, og de ældste Bibelhaandskrifter er ligesom Uppsala-Bibliotekets berømte »Codex argenteus« skrevet med Guld- og Sølvskrift paa Pergament indfarvet med den kostbare røde Farve, som udvandt ved Afkogning af Purpur-Muslingen. Med Guldstreger tegnedes ogsaa de fine Ornamentter og Foldekast i Draperier o. l. Guldpulveret kunde forøvrigt ogsaa bruges til Forgyldning af større Flader, og var det lagt paa den rette Grund, lod det sig polere. I 1400'ernes noget dekadente Bogmalerier er Guldpulveret ofte i overdaadig Mængde strøet ud over Billederne.

Lejligheden tillader mig ikke nærmere at gaa ind paa Forgylderteknikkens forskellige Raffinementter; dog skal ganske kort nævnes, at ornamentale Virkninger lod sig frembringe ved Indpunslinger i Guldgrunden eller endnu mere udsøgt ved at lægge Polérguld paa Matguld. De Steder, hvor man har gjort det, virker mere skinnende og mørke end Omgivelserne. Denne Fremgangsmaade spillede en stor Rolle for de gamle Forfattere og benævnes musivisk, hvilket egentlig skal forstaaes som Indlægning af en Forsiring i Mosaik. Guldets Farvevirkning lod sig forhøje, naar det modtog et tyndt, delvis gennemsigtigt (lazeerende) Overtræk af en Farve. Dette »Pictura translucida« blev drevet med stor Virkning af Middelalderens og den tidlige Renaissances Malere.

Med stor Iver søgte man at finde paa Erstatninger for det kostbare Guld, eller efterligne dets Virkning ved Udnyttelse af Lazurteknik, ved

at overtrække en Sølv- eller Tinfoлие med gul Farve. Vi har fornylig paa Nationalmuseet konstateret, at de store Flader paa en sengotisk Fløjaltertavle har været »forgylt« paa denne Maade, medens Brugen af ægte Bladguld var indskrænket til Relieffernes Figurer.

I Slutningen af Middelalderen opfandt man en Guld-Erstatning, det saakaldte »Aurum musicum« (Mosaikguld eller Porporinafarve), som er en Tinsulfid fremstillet ved at blande Vin og Svovl under særlige Omstændigheder under Tilstedeværelse af Ammoniak og Kvægsølv. Au-



rum musicum vandt paa Grund af sin Prisbillighed stor Yndest, Boltz har viet fire Kapitler af sin Bog til Omtalen af denne »Ersatz«, men Miniaturmaleren blev advaret mod at bruge den sammen med ægte Guld, som kunde paavirkes uheldigt af Kvægsølv.

Naar alle de Partier af Altertavlens Relieffer og Malerier eller Bogstaver og Miniaturer, som var bestemt til at forgyldes, havde modtaget det ædle Metal, og dette var poleret, var Tiden inde til Malingen. Til Kunstnerens Raadighed stod en hel Række Farvestoffer, som næsten alle var naturlige, uddraget enten af Mineraler, Dyr- eller Plantedele. Det vil føre for vidt at gennemgaa hele Rækken, men de mest anvendte skal dog nævnes her, idet jeg vil forudskikke den Bemærkning, at de anvendtes rent og ublandet, og dog var Farvesammensætningernes Muligheder praktisk talt ubegrænsede, da Stofferne naturligvis forefandtes i utallige Variationer, for Jordfarvernes Vedkommende skiftende fra Land til Land, ja fra Egn til Egn.

Skriveren (Munk),

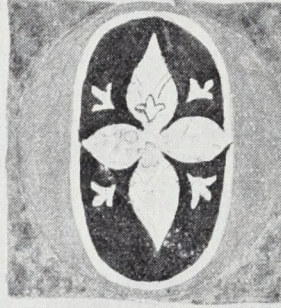
Maleren og hans Medhjælper (Lægbrødre) arbejder. Breviarium, 1136. Sthlm. KB, A 144.

Hvidt var oftest Blyhvidt, som lod sig udvinde paa en ret omstændelig Maade af Bly og Eddike under en Gæringsproces. Hvidt Farvestof fremstilledes ogsaa ved Omdannelsen af Ben til Kalk. Cennini anbefaler at tage Benene »ganske som du finder dem paa Middagsbordet og put dem i Ilden. Og naar du ser, at de er blevet hvidere end Aske, saa tag dem ud og mal dem«.

Sort blev hyppigst anvendt som Blæk, og det mest anvendte Skrivemateriale i Middelalderen var et sort organisk Jernsalt blandet med andre Salte i en Opløsning. Det anvendtes ogsaa til Malerens første Udkast baade paa Pergament og Træ. Det forøger efter Brugen sin farvende Egenskab ved Iltning og bliver bogstavelig talt brændt ind i Pergamentet eller Papiret. Det engelske Ord »ink«, det franske »encre« og det italienske »inchiostro« kommer fra latinsk »incaustum«, hvilket netop betyder brændt ind. Andre sorte Farver udvandt af Lampesod eller af Trækul.

Blandt de egentlige Farver kan der være Grund til først at nævne de røde, og blandt disse Mønje (Blyoxyd), fordi den har givet Navn til hele den Art af Maleri, som hovedsagelig har beskæftiget os, Miniaturmaleriet. Den fremstilledes i Middelalderen af Blyhvidt ved Opvarmning og kunde variere en Del i Farve. Den brugtes ofte til Initialer, og at arbejde med Mønje hedder paa Latin *miniare*, heraf *miniator* og *miniatura*. Det kostbareste røde Farvestof Purpuret, som i Oldtiden var ene om at kunne konkurrere med Guldet, er allerede nævnt. I Middelalderen fandtes andre omtrent lige saa kostelige Farver: Zinnober og Ultramarin. Minium var i klassisk Betydning Zinnober (Kvægsølv-sulfid), som i naturlig Form udelukkende forefandtes i Spanien, hvis bedste Miner tilhørte Staten og var stærkt bevogtede, fortæller Plinius. Syntetisk Zinnober fremstillet af Kvægsølv og Svovl blev kendt i Europa som Resultatet af den arabiske Videnskabs Anstrengelser.

Meget hyppigt anvendte røde Farver til Bogmaleri var Plantefarverne Tournesol og Drageblod. Sidstnævnte gjorde navnlig hyppigt Fyldest til Forbedring af Guldets Farve og er et af de mange Vidnesbyrd om, at Middelalderen elskede det røde Guld. De røde Jordfarver, Okkerfarverne, som varierer stærkt fra den lyse, varme Veneziansk rød og til den dystre *Caput mortuum* eller Dodenkop, fandt størst Anvendelse til Vægmalерiet. Af Brazilietræet udvandt røde og rosa Lakker,



Insen-
ta cura
rei me-
tali
Quam
to son de
fecit si
legitimi
Qua de
ti fanno
in bullo bar
ter lah.

1. **C**hi viene a iura et chi ad amplexum
Sangua et chi seguendo sacerdotie
2. **E**t chi regnar per forza et per sospiti
3. **E**t chi rubare et chi auit negotio
4. **C**hi nel dilecto della carne inuolto
Saffancata et chi s'india all'one
5. **Q**uando tu tuet queste cose faoleto
on beatrice mera suso in aielo
6. **C**onanto gloriosamente accolto
7. **P**oi dx aascano fu coronato nelo
8. **P**uncto del cerchio inde auanta s'ira
ermossi come acanteller cantelo
9. **E**t se senta dento a quella lumera
10. **E**t se pria mauca parlato sovente
ncominciar faccendosi piu mera
11. **C**osi como tel suo raggio risplente
12. **I**nguardante nella luce eterna
13. **I**nui pensier onde ragione apprende
14. **G**uadubbi qan voler dx si dicerna
15. **N**si aperta et si distesa lingua
16. **L**odicer mio ch'al tuo sentar sistema

ad d'poreto. Et d'one
habiano in celo p'one
si quise no che p'one
P'one d'one et d'one
ma la t'one et p'one
C'one d'one et d'one
Al m'one d'one et d'one
me in f'one et p'one



Omnibus sanctis. Et
omnibus sanctis. Et
omnibus sanctis. Et

Quando tu tuet
quando tu tuet
quando tu tuet

Chi viene a iura
chi viene a iura
chi viene a iura

Et chi regnar
et chi regnar
et chi regnar

Et chi rubare
et chi rubare
et chi rubare

Chi nel dilecto
chi nel dilecto
chi nel dilecto

Saffancata et
saffancata et
saffancata et

Quando tu tuet
quando tu tuet
quando tu tuet

Conanto glorio-
samente accolto
samente accolto

Poi dx aascano
poi dx aascano
poi dx aascano

Puncto del cer-
chio inde auanta
s'ira ermossi

Et se senta den-
to a quella lumera
et se senta den-

Et se pria mauca
parlato sovente
ncominciar

Cosi como tel
suo raggio risplente
inguardante

Inui pensier on-
de ragione apprende
guadubbi qan

Nsi aperta et si
distesa lingua
lodicer mio

Lodicer mio ch'al
tuo sentar sistema

Forgyldningen har fundet Sted,
Farvelægningen er paabegyndt. Dante Commedia divina, 1350—1400. Kbh. KB, Thott 411, 2°.

...che face guala uocera e p...
...che face guala uocera e p...
...che face guala uocera e p...

...che face guala uocera e p...
...che face guala uocera e p...
...che face guala uocera e p...

Osca che Constanza
Conual corual
cosul vel
del che la
seguito
Dietro al
lancico
che Lina
na tolse.
Cento et centum et pui luceel
Nello stremo tempo si venne
Uiano ai monti de quali prima usao
Et sotto lombia delle fare ponne
Et si uenno il morto li romano in mano
Et si cangiano in li lamia perienne.
Cesare fii et son Iustiano
Che per uoler del primo amor chio sento
Dietro teleggi trassi il troppo el uano
E epria chio allopa fosse attento
Una natura in xpo esser non puie
Credeua et vi tal fede era contento.
Ma il ben edeuto agabrio che fue
Sommo pastore alla fede sincera
O uirgogo colle parole fue
E lo a redetti et a o chen sua federa
Ueggoza chiaro si come tu uedi
Ogni contradizione e falsi cuera
Osto che colla chiesa mossi i piedi
A dio per gratia pinque vi spirami
Alto la uoce tructo in lui miriedi.

Osca che Constanza
Conual corual
cosul vel
del che la
seguito
Dietro al
lancico
che Lina
na tolse.

...che face guala uocera e p...
...che face guala uocera e p...
...che face guala uocera e p...

...che face guala uocera e p...
...che face guala uocera e p...
...che face guala uocera e p...

...che face guala uocera e p...
...che face guala uocera e p...
...che face guala uocera e p...



Bogmaleren har fuldført sit Arbejde indtil mindste ornamentale Detaille. Dante Commedia divina, 1350-1400. Kbh. KB, Thott 411, 2^o.

som har faaet en indgaaende Omtale i de yngre Receptsamlinger. Kraplak derimod var i den ældre Middelalder helt ukendt.

Langt den kostbareste blaa Farve var ægte Ultramarin Azur fremstillet af Lapis Lazuli fra Persien. Visse Klostre havde som Speciale at fabrikere denne Farve, og Cennini giver de mest detaillerede Anvisninger paa, hvorledes det skete, og erklærer, at Toppunktet af elegant Fremtræden i ydre og indre Virkning naaes ved at sætte metallisk Guld sammen med denne Farve. Mange af Udstillingen »Gyldne Bøger's« Bogmalerier, navnlig de romanske, er Vidnesbyrd om, at han har Ret. Udgiften til Guld og Ultramarin blev baaret af Bestilleren, hvis ikke andet udtrykkeligt var bemærket i Malerens Kontrakt. Ogsaa for denne uendelig kostbare blaa Farve fandt man billige Erstatninger, fremstillet af naturligt Kobberkarbonat. Receptsamlingerne kender talrige Opskrifter paa Fremstillingen. Først og fremmest vandt Bjergblaat eller Azurit, Azurum almanicum, tysk Azur, som den ogsaa kaldes, Indpas i Væg- og Tavlemaleriet, som krævede forholdsvis store Farvemængder, og vi har paa Nationalmuseet fundet den ved Undersøgelsen af adskillige sengotiske Stafferinger. Indigo udvandt oprindelig af en indisk Plante, men allerede i Oldtiden havde man fundet en europæisk Urt, som kunde bruges i Stedet, men hvis Dyrkning uheldigvis virkede udmavende paa Jorden.

For ikke at trætte med alen-lange Opremsninger af Navne skal jeg kun fæstne Opmærksomheden ved ganske faa gule og grønne Farver. Saffran-Gult, udtrukket af *Crocus sativus*' Støvdragere, var almindelig; hertil kom saa de gule Okkerfarver og Guldfarven Auripigmentum (Arseniksulfid), som i Middelalderen importeredes fra Lilleasien, og hvis store Lighed med det dyre Metal var en konstant Fristelse for Malerne. Auripigmentum var dog heller ikke billigt, men lod sig erstatte af Galdegult. Lucca-Manuskriptet anbefaler Galden af Skildpadder til Fremstillingen.

Den middelalderlige Bogmaler havde mange grønne Farver til sin Raadighed: først og fremmest Malakit-Grønt, som var stærkt i Slægt med Bjergblaat, dernæst det grønne Jordsalt Terre-verte, som er det samme Mineral, men først og fremmest dog Verdigris, en kunstig Farve fremstillet ved at lade varm Eddike angribe en Kobberplade. Verdigris, som var særlig i Yndest hos de tidlige italienske Renaissancema-

lere, er meget lidt bestandig. I Bogmaleriet, hvor den blev utrolig meget brugt opløst i Vin, har den bedre kunnet bevare sin Farve.

Efter denne Opregning af Navnene paa de vigtigste af Middelalderens Farvestoffer, staar sluttelig tilbage med nogle faa Ord at skildre selve Maleteknikken. Denne er i Virkeligheden bedst betegnet som en Farvelægning, og ved dette Ord understreges ogsaa Ligheden med andre Former for Maleri, Mosaikarbejder i Sten og Glas. Det er blevet nævnt, hvorledes Kompositionen først blev tegnet, hvorledes herefter Polérforgyldningen udførtes, og nu var Tiden altsaa inde til Farvelægningen. Først blev Farvestofferne revet paa en Stenplade sammen med Bindemidlet. Der fandtes mange Slags Bindemidler, og Maleren lagde overordentlig stor Vægt paa at kombinere den rette Farve med det rette Bindemiddel, heraf afgang Farvens endelige Virkning. Til Miniaturmaleri brugtes som oftest Æggehvite, der var gjort flydende og tilsat Klæbestof, Sukker og Gummi. Farverne opbevaredes i Muslingeskaller, Penslerne var af Maar- eller Egernhaar. Først blev de lyse Lokalfarver anlagt i større samlede Flader, saa kom Udmalingen af Detailler til og endelig Færdiggørelsen af Guldet med den fine Ornamentik.

Denne kort skildrede Fremgangsmaade var ikke noget specielt for Miniaturisterne, selvom der i Løbet af Middelalderen blev større og større Svælg mellem Metoderne indenfor de forskellige Grene af Maleriet. Spørgsmaalet er, om Resultaterne i deres maleriske Virkninger har været saa forfærdelig forskellige. Jeg skulde ikke tro det, og naar vi betragter Bogmalerierne som noget væsensforskelligt fra Væg- og Tavlemalerierne, skyldes det for en stor Del andre — rent æstetiske — Aarsager. Er mange af de sengotiske flerfløjede Altertavler — Boeslunde-Tavlen i Nationalmuseet for Ex. — andet end mægtige Billedbøger, der i Form og Farve skulde tale til de ulærde, som ikke forstod Latin? Guld og Farver var brugt efter samme Anvisninger og ofte af samme Hænder. Vi bør erindre dette Forhold, som blev understregt saa smukt paa Udstillingen »Gyldne Bøger« i Nationalmuseet. Endelig endnu en Ting. Medens Farverne i Freskerne og paa Tavlemalerierne er ændret og mere eller mindre ødelagte af Lys og Luft, saa straalet de fra de gyldne Bøgers Blade med bogstavelig talt hele den oprindelige Friskhed i Behold. Vi lærer her Middelalderens sunde og ufordærvede Farvesyn at kende. Alle Virkninger er stærke og rene.

Læseren har nu taalmodigt fulgt min Udlægning af Malebøgernes »Secreti«; men de Hemmeligheder, jeg har kunnet afsløre, maa ikke identificeres med det, som i egentligste Forstand var Kunstens Hemmelighed dengang og er det i Dag. Hverken Læsningen af de gamles Bøger eller Studiet af deres Værker under det skarpeste Mikroskop vil kunne løse Kunstens dybeste Gaader for os. Kunsthistorikeren vil altid, hvilke Vaaben han saa end anvender, føre sin Kamp imod Aander. Han kommer aldrig, hvor vel udrustet han saa end er, sin Materie helt ind paa Livet. Det ligger i Kunstens Væsen, at det maa være saaledes. Men ved at nærme sig den fra forskellig Side, ved at se den i Relation til andre af Aandslivets Manifestationer, har vi en Mulighed for at løfte en Flig af det Slør, som dækker den. Ved at sætte sig ind i, *hvordan* det er gjort, faar vi dog maaske en Kende bedre Forstaaelse af, *hvad* det er. Men man bør ikke være blind for, at der ligger en Fare i at forvexle Kunststykket med Kunsten.