

# BOGILLUSTRATIONER I KUNSTHAANDVÆRKETS TJENESTE

AF VILH. SLOMANN

I Kunstindustrimuseet findes to meget beslægtede Kisteforsider, hvoraf den bedst skaarne gengives som Fig. 1. Den tilhører, med sit store udelte Midtfelt imellem forholdsvis spinkle Sidehermer, en bremisk Type fra det 16. Aarhundredes sidste Halvdel; Vaabnet til venstre skal være Heinrich Salomon's, der var Raadsherre i Bremen fra 1562 og døde 1597. Kister med lignende Fremstillinger findes i Museerne i Bremen og Hamborg; en enkelt er dateret 1559.<sup>1</sup>

Man ser paa denne Kisteforside en Parallellisering imellem den gamle og den ny Pagt. I Midten sidder en nøgen Mand imellem en Patriark fra det gamle Testamente og Johannes den Døber, der begge peger mod den Korsfæstede. Over dem strækker et Træ sine visne Grene ud til venstre imod Scenerne fra den gamle Pagt og breder tætte, løvrige Grene imod den ny Pagts tilsvarende Scener til højre. Otte forskellige Scener svarer parvis til hinanden: modtager Moses Lovens Tavler, modtager Jomfru Maria den hellige Aand i en Dues Skikkelse; til Adams og Evas Syndefald svarer Soningen ved Lammet; til Kobberslangens Tilbedelse den Korsfæstede, og til Sarkofagen med Døden svarer

den opstaaende Kristus triumferende med Sejersfane over Død og Djævel. Kun Forkyndelsen for Hyrderne paa Marken staar alene uden Parallel.

Denne megen Teologi i Billedform har den gode Bremerbilledsnider ikke udtænkt af sig selv; Titeltræsnittet fra Kristian III's Bibel (1550) var tidligere lagt frem i Museet under Kiste-



Fig. 1. Kisteforside, Bremen, omkr. 1560. Tilh. Hs. Majestæt Kongen.  
Deponeret i Kunstindustrimuseet.

forsiden for at vise Forbilledet, denne var skaaret efter. Vel tænkte ingen, at Lægmand i Bremen havde kendt den danske Bibel, men da den var trykt af *Ludowich Dietz*, der havde anvendt samme Typer og samme Billedstokke (Fig. 2) til Trykning af den plattyske Bibel først i Lybæk 1532-34 og siden i Rostock, var Kompositionen godt kendt i Bremen.<sup>2</sup>

Helt saa enkelt er Forholdet dog ikke. Hvor stor Overensstemmelse der end er, vækker først Forskellen i den centrale Gruppes Stillingsmotiver og dernæst de i Kisteforsiden tilføjede perspektiviske Indskrifttavler, som tilmed er ubeskrevne, Tvivl om et umiddelbart Forhold imellem de to.





Fig. 2. Erhard Altdorffer; Titelblad fra den plattyske Bibel. Lybæk, 1532-34.







fordi det er en af de faa symbolske Fremstillinger fra Katolicismens Tid, som er fri for alle Helgener.<sup>4</sup>

Den ældste og interessanteste grafiske Fremstilling af dette



Fig. 4. Pierre Reymond: Emaljefad, 1554. Tilh. Museet i Genève.

Emne har, med Rette eller Urette, været tilskrevet Frankrigs berømte Xylograf og Bogtrykker *Geoffroy Tory*<sup>5</sup> (Fig. 3). Den bærer Præg af Fontainebleau-Skolens italieniserende Stil med dens slanke Skikkelser og patetiske Bevægelser. Ejendommeligt virker de mange Indskrifter, der forklarer de enkelte Scener,



og som ydermere er forsynede med Talhenvisninger til en nu savnet Tekst. Vi genfinder i Forgrunden de perspektiviske Indskrifttavler, som vi kender – blot uden Indskrifter – fra Bremerkisten, ligesom Johannes' drejede Stilling, idet han peger opad til venstre, mens han ser nedefter til højre; det er klart, at der

maa være en Forbindelse imellem Træsnit og Kiste, selv om den er gaaet igennem et Mellemlid, vi nu ikke kender.



Fig. 5. Sardonyx Camé. Tilh. Bibliothèque Nationale, Paris.

En umiddelbar Benyttelse af det franske Træsnit ser man derimod i Fig. 4, der gengiver et Emaljefad malet i Limoges i 1554 og signeret med *Pierre Reymond's* Forbogstaver. Naturligvis har den cirkelrunde Flade medført en ny Gruppering af Kompositionens enkelte Led og trukket Træet uhyggeligt i Højden, men Forbilledet er fulgt

indtil Inskriptionerne og de for Fadet ganske overflødige Sidehenvisninger til en Tekst! I Limoges havde man en ikke ringe Afsætning til Protestanter i og udenfor Frankrig, og man finder dette Motiv gentaget flere Gange, saaledes ogsaa paa et andet Fad af Pierre Reymond, dateret 1562 og forsynet i Midten med et Portræt af Frans I's, af Protestanterne meget yndede, Søster Marguerite af Valois.

Fig. 5 gengiver en kostbar og pragtfuld Camé, der sandsynligvis har benyttet det franske Træsnit til direkte Forbilledet.<sup>6</sup>



Gemmeskærererkunstens særlige Forhold, dens store tekniske Vanskeligheder og dens Udøveres hyppigt høje kunstneriske Uddannelse gør, at man her maa forudsætte en større Frihed i Forhold til det grafiske Forbillede, end man ellers møder. Det lille Format har nødvendiggjort en stor Forenkling af de ti Motiver,



Fig. 6. Kisteforside, Bremen, 1556. Tidligere i Samlingen Roettgen, Bonn.

som pusslespil-agtigt er skudt ind imellem hinanden, mens de holdes sammen af den brede Rand. For Klarhedens Skyld ses alle Figurer enten frontalt eller i Profil, og den eneste Diagonal er Kisten ved Adams Fødder. Saa lidt véd man om Gemmeskærererkunstens Historie, at man ikke er i Stand til at afgøre, om denne pragtfulde Sardonyx, der er behandlet med en fremragende Dygtighed, er skaaret i Italien, Frankrig eller Tyskland, eller fra hvilket Tiaar den stammer.

Anderledes stedbestede er murfaste Monumenter som et Epi-



taph over en Moritz von Donop i Nicolajkirken i den lille thüringske By Lemgo. Det er omhyggeligt beskrevet i Muther's Meisterholzschnitte p. XXXIX, og Muther mener, at en af Slægten von Donop har bragt det franske Træsnit hjem og derefter ladet Epitaphet hugge i Tyskland. I Samlingen Schnüttgen findes en kölnsk Kaminfrise af Sandsten fra det 16. Aarhundredes sidste Halvdel. Den viser Temaet meget forenklet, saa kun Midtgruppen træder stærkt frem, mens alle Scenerne fra det gamle og ny Testamente er behandlet som underordnet Staffage. Til Slut skal mindes om det norske ((båhuslenske) Billedtæppe, som H. Fett har offentliggjort og T. B. Kielland siden behandlet i en morsom Redegørelse for Anvendelsen i norsk Folkekunst af Illustrationerne i Kristian III's og Frederik II's Bibler.<sup>7</sup>

Den Mulighed kan ikke afvises, at Bremer-Snedkeren og Væverskerne i Båhuslen har benyttet et Træsnit, som ikke er kendt, men som har repræsenteret en selvstændig kunstnerisk Bearbejdelse af det franske Træsnit. Hvor dette Blad skal søges, véd jeg ikke; det kan dog siges med ret stor Sikkerhed, at man ikke vil finde det blandt de talrige Illustrationer, der skyldes Cranach'ernes Kreds i Wittenberg. Som Lutherdommens vigtigste kunstneriske Fortolkere har de illustreret mange lutherske Værker og flere Gange anvendt Testamentparallelen som Titel efter Altdorffer's Forbillede. Men deres Gengivelse af denne adskiller sig fra alle andre ved, at Midtgruppens nøgne Mand (»L'Homme« eller »Adamita«) er blevet til to: én som søger Frelsens Vej, og én som bliver stødt ud i et flammende Helvede fyldt af Munke o. a.<sup>8</sup>

Selv om videre Efterforskninger utvivlsomt vil bringe nye



Eksempler for Dagen paa Testamentallegoriens haandværksmæssige Benyttelse, maa dog disse være tilstrækkelige.

En Gemmeskærer ved et fornemt Fyrstehof, en Billedhugger, der udførte et Epitaph i Thüringen, og en anden, der huggede et Kaminrelief i Köln, nogle meget borgerlige Billedsnidere i Bremen, Emaljemaalere i Limoges og folkelige Billedvæversker i Norge har benyttet det samme Tema i vidt forskellige Arbejder, og alle, saa vidt man kan se, gaaende ud fra en oftere gentagen og ikke stærkt varieret Bogillustration, som har været benyttet i Aarene 1530 til 1570 som Titelblad eller paa anden Maade.

Dette er ikke nogen kuriøs Kæde af Tilfældigheder, fornøjelig, men ørkesløs at forfølge. Det viser en væsentlig, men ofte upaaagtet, Side af de Værkstedsvilkaar, hvorunder det meste Kunsthaandværk fra Tiden 1500 til 1800 blev til. Vil man vurdere Kunsthaandværkernes »ærlige Arbejde«, maa man forstaa, baade hvor selvstændigt og hvor uselvstændigt dette har været. Haandværkeren var ikke selv billeddannende; havde han Brug for Billeder, valgte han sit Motiv som Regel efter et Træsnit, et Kobberstik eller en Tegning. Hans Trang til personlig Frembringelsen udløstes gennem Arbejdet med at passe Motivet til efter dets ny Bestemmelse, med dets Omsætning i Maleri, i rundplastisk eller reliefmæssig Form og i det tilsvarende Materiale. Det grafiske Blad gav hans Fantasi et Udgangspunkt og ofte en stærk Støtte ved Udformningen af Motivet, men det havde tillige den Dyd, kun i ringe Grad at lægge Baand paa hans selvstændige haandværksmæssige Opfattelse og Udførelse.

Den Bremerbilledsnider, der første Gang anvendte Testament-



træsnittet, har følt det vokse over i og ligesom genskabes ved ham i det ny Stof; virkelig begrænset har den frembringende Selvvirksomhed først været ved Kisteforsidens senere Genta-gelser, hvor dette skete paa Grundlag af en tidligere skaaret Forside og ikke et grafisk Blad; da har det været et Arbejde for Svende og Lærlinge, ikke for den rigtige Mester.

Hvor selvfølgelig selve Laaneforholdet har været følt, viser Titlen til Æsopillustrationerne af *Virgil Solis*, der melder sig som udførte »allen Studenten, Malern, Goldschmieden und Bildhauern zu Nutz und Gutem«. Paa Rosenborg ser man et syd-tysk Kabinetskab fra 1580, der har hentet alle sine mange Bibel-scener paa de forgyldte og graverede Kobberplader, som dækker Klappen og Ydersiderne, fra Solis' meget yndede Billedbibel i Udgaven fra 1565. —

En interessant Undersøgelse: Die Erfindung im Relief, ein Beitrag zur Geschichte der Kleinkunst (1920) af Fru *E. Tietze Conradt*, gennemgaar Wienersamlingens Elfenbensarbejder fra det 17. Aarhundrede og paaviser, at Elfenbensskærerne næsten aldrig har vist Selvstændighed i Opfindelsen af deres Motiver. I Reglen var Malerne de motivfrembringende, og Kobberstik — ofte Bogillustrationer — efter Malerier var Elfenbensskærernes Forbilleder. Undertiden kunde de ogsaa benytte Bronzeplaketter, men et personligt Samarbejde imellem en opfindende Kunstner og Haandværkeren omtales kun en enkelt Gang, nemlig Rubens' Hjælp til hans unge Elev, Billedhuggeren og Elfenbensskæreren Faïd'herbes. Fru Tietze slutter med at fremhæve Farerne ved at overse dette Forhold, hvoraf eksempelvis skal anføres, at en konstrueret Udviklingsgang hos en Elfenbens-





Fig. 7. Meissner Porcelænskrus, ca. 1725.  
Skænket Kunstindustrimuseet af  
Kammerherre R. Krag.



skærer har vist sig blot at bero paa en skiftende Tilbøjelighed hos ham ved Valget af Forbilleder.

At Haandværkerne fremdeles i det 18. Aarhundrede benyttede grafiske Arbejder og ikke mindst Bogillustrationer i udstrakt Grad, skal nogle Eksempler vise.

Uden et kobberstukket Mellemed havde en Meissner Maler under *Herold's* Ledelse c. 1725 været ude af Stand til at gengive det Prospekt af Helsingør med Kronborg, der findes paa Porcelænskruset Fig. 7, og Forbilledet er — som C. A. Jensen har gjort opmærksom paa — Øresundsbladet fra *C. Marselis's* Prospekter fra Danmark, der udgaves af Wolff i Augsburg omkr. 1720 (Fig. 8).

Den nuværende Ejer af de afbildede Fajancefliser (Fig. 14) saa, da han fandt dem, at de hver illustrerede en bestemt Øvelse i Ridning; den første Courbette'n, et Spring i den høje Skole udført i rejst Stilling paa Bagbenene, den anden en, ligeledes skolemæssigt udført, Volte til højre. Ved en Gennemgang af det 18. Aarhundredes Rideskoler fandt han Forbillederne i *Parrocel's* Stik (Fig. 11-12) til Guerinière's »École de cavalerie«, første Gang udgivet i 1742.

Yngre end denne Dato véd man derefter, at Fliserne maa være. Fremdeles giver Paavisningen et Fingerpeg om, at de to fundne har hørt sammen med andre Fliser med Volter baade til højre og venstre, Pésader, Caprioler, Croupader, kort sagt, Fremstillinger af baade den høje og den lave Rideskole; og man kan tillige forestille sig disse Rideskole-Fliser anvendte som en hel Vægbeklædning i et Jagtslot paa samme Maade som Fliserne paa Eremitagens smukke Trappe fra 1730'erne.



I vore Dage gaar man vel i Reglen anderledes til Værks; Kunstnere maler en springende Hest fuld af Fyrighed saa at sige umiddelbart paa Flisen og uden fremmede Forbilleder for Øje. Der



Fig. 8. Øresund, Stik efter C. Marselis.

er dog en Stil i Fortidens Arbejder, som ikke kommer igen i vore Dages, og man fristes til at tro, at den sikrere Sammenhæng imellem Opfattelse, Malemaade og Materiale tildels har sin Forklaring i, at Opgaverne toges mere bundne og begrænsede.

Det 18. Aarhundredes Lakmøbler og Porcelænsgenstande dekoreredes — som en Mindelse om deres Oprindelse fra Østen —





Fig. 9. Sultangruppe. Den kgl. Porcelænsfabrik. Efter 1787.  
Tilh. Kunstindustrimuseet.





Fig. 10. Le Hay: Recueil d'estampes représentant différentes nations du Levant, 1714, Table 2.



ofte med eksotiske Motiver, der formidledes ved grafiske Blade og illustrerede Rejseværker. *Le Hay og Ferriol's* »Recueil d'estampes représentant différentes nations du Levant« (1714) kendtes i adskillige Porcelænsfabriker, og i vor kongelige Porcelænsfabrik udførtes i 1787 efter dens anden Tavle – med visse Laan fra Tavle ét – den kendte Gruppe af Sultanen fulgt af sin sorte Eunuk (Fig. 9-10). Den tilsvarende Sultanindeggruppe stammer fra samme Værks tredje Tavle, men en Del fremmede Momenter gør det sandsynligt, at der tillige som Forbillede har været benyttet en Fürstenberger- eller Meissner-Gruppe efter dette Stik; Laanevirksomheden indenfor de keramiske Fabriker var i mange Tilfælde saa kompliceret, at en Udredning af de enkelte Traade ikke er mulig.

I Oslo Kunstindustrimuseum findes en stor ægformet Laagvase (Fig. 15) med Blomster i Relief af den Art, *Søren Preuss* plejer at faa Æren for; den hører til de mange smukke Prøver paa dansk Porcelæn, som findes i denne udmærkede norske Samling. Den i en Oval malede Scene er katalogiseret som: Nymfe flygter for en Faun.<sup>9</sup> I det hele er figurlige Scener ikke almindelige paa dansk Porcelæn, der naaede saa højt i sit Blomstermaleri efter Naturen og efter Kobbere. Men paa et Stel (Fig. 16-17), der ialt er dekoreret med 14 udmærket malede Figur-scener, og som næsten uskadt er bevaret med sit gamle Skrin i Kunstindustrimuseet, finder man ligesom paa Vasen i Oslo en Nymfe flygtende for en Faun. Da dette Frokoststel tidligere har tilhørt Grevinde *Dannemand*, er der Grund til at tro, at det er det samme, som i Fabrikens Bøger nævnes saaledes: »1789 – No. 330. *Et antique* (saaledes betegnes disse Former til Forskel





Fig. 11. Courbette.

Efter Parrocel's Stik i Guerinière's École de cavalerie, 1742.



Fig. 12. Volte til højre.



Fig. 13. Salmacis og Hermafroditen; Alpheus og Arethusa; Stik efter C. Monnet og Moreau fra Les Métamorphoses d'Ovide, 1-4, Paris 1767-71.



fra de mere buttede og buede) *Frokoststel med brogede ovidiske Stykker med en bred arabesque-graveret Bort med Guldkant*. 27 Februar 1790 solgt til Hs. Majestæt Kongen 10 Stykker (hvorved samhörige Kopper og Underkopper, Sukkerskaal og Laag osv. hver regnes for 1 Stk.) 400 Rdl.«

Fabrikens første Maler *Frederik Christian Camrath*, der anføres som Maler heraf, har tidligere udført to andre Frokoststel med ovidiske Fabel-Stykker, det første i 1787 (grønt med à la grecque Guldkant), det andet i 1788 (en blaa Fond med en à la grecque Guldkant), der begge solgtes til Kronprinsen. Paa vort Stel er den forgyldte Arabesque malet paa en bred chokolade-brun – den Gang kaldte man det etruskisk-brun – Fond. Man kan vel ikke sige, at denne brede brune Bort er særligt indtagende, men alligevel er det hele Stel usædvanlig pompøst og pragtfuldt.

En Gennemgang af det kongelige Biblioteks illustrerede Ovid-Udgaver fra det 18. Aarhundrede viste, at samtlige Scener paa Stellet var hentede fra den berømte Firebinds-Udgave i Kvart af Metamorfoserne, der udkom i Paris i 1767-71 og er illustreret med Stik efter de bedste Bogillustratorer fra den Tid: Boucher, Eisen, Moreau le jeune, Gravelot, Choffard o. a. (Fig. 13).

Ovids Metamorfoser var ikke den Gang en ret ulæst Klassiker, men en af Aarhundredets Yndlingsbøger, og ifølge Holberg (3. latinske Epistel) »er Ovid i alles Hænder, hans Metamorphoses læses atter og atter af Digtere, Malere, Billedhuggere, Lægfolk og Lærde«.

Den kostbare Udgave i fire Bind naaede ud til Værksteder og Fabriker i et fransk Optryk af Illustrationerne med en meget for-



kortet Tekst (nævnt hos Cohen) og i en kunstnerisk meget ringere tysk Piratudgave med latinsk Titel og latinske Billedunderskrifter, hvoraf Kunstindustrimuseets Bibliotek ejer et Eksempplar.<sup>10</sup>

Disse Illustrationer har været kendte i begge de to Fabriker,



Fig. 14. Fajancefiser; 18. Aarh. Tilh. Hr. Overdyrlæge Friis, København.

som staar vor danske Porcelænsfabrik nærmest. Fra Fürstenbergerfabriken kendes saaledes et lille indrammet »Tableau« forestillende Salmacis og Hermafroditen som Fig. 13 (Scherer Fig. 66), og Berlinerfabriken har benyttet Metamorfoserne til Dekorering baade af et mindre Frokoststel og et helt Bordservice, det første i 1782, det andet i 1783, og begge fremstillede til Fabrikens Beskytter og Opretholder, Frederik den Store.<sup>11</sup> Da Arveprins Frederik, der var meget interesseret i den københavnske Fabriks Ledelse, besaa Berlinerfabriken den 17. August 1785, har han muligvis hørt om disse Stel med ovidiske Scener



og efter sin Hjemkomst gjort opmærksom paa de franske Illustrationers Anvendelighed.

Om Stellene fortæller Berlinerfabrikens daværende Leder *Griening*,<sup>11</sup> at den gamle Konge havde ladet en Herre fra Fabriken komme til sig i Potsdam for at diktere ham »i hans Skrivetavle«, hvad han ønskede malet paa dette Stel. Men da denne »ikke var en Mytolog«, var det bagefter umuligt at forstaa, hvad han havde nedskrevet, og »at spørge igen om Kongens Mening vilde næppe være blevet godt optaget«. Da Stellet var færdigt og afleveret, blev Resultatet, at Kongen var utilfreds med det og med Fabriken Malere, »fordi de ikke studerede Mytologien flittigere«. Undersøger man Stellet, forstaaer man Malernes Fremgangsmaade og Kongens Misfornøjelse: de har taget rent dekorativt paa Opgaven, malende et Steds Iphigenias Ofring med Udeladelse af Handlingens Midtpunkt Venus i Luften, der frelser Iphigenia op til sig, og et andet Sted tagende den harmfuldt straffende Apollo fra Scenen, hvor han lader Marsyas levende flaa, og anbringende ham som Forgrundsstaffage ved Siden af Narcissus, mens denne spejler sig i Vandet (Slg. Lenz Tv. 149-152).

Kompositionsmæssigt var disse og andre Forandringer vel motiverede af den nye Anvendelse, men de har ikke behaget den gamle Konge, der kendte baade sin Ovid og sine franske Bøger, og de er undgaaede af Camrath paa det danske Stel.

Da det personlige Samarbejde imellem Kunstnere og Haandværkere i det 19. Aarhundrede knæsattes som den rette Vej til Fremstilling af det bedste Kunsthaandværk, degraderedes samtidigt Benyttelsen af grafiske Forbilleder i det kunstneriske Omdømme. Men før dette sker, ser vi den gamle Praksis sætte en





Fig. 15. Vase. Den kongelige Porcelænsfabrik.  
Tilh. Kunstindustrimuseet i Oslo.

Frugt her i Landet, som »i sin Vovethed, i sin Naivitet og i sin uomtvistelige Originalitet« trods alt er en af den gamle kongelige Porcelænsfabriks og i det hele af dansk Kunsthaandværks mærkeligste Frembringelser.

Flora Danica Stellet skal efter en gammel Tradition have væ-

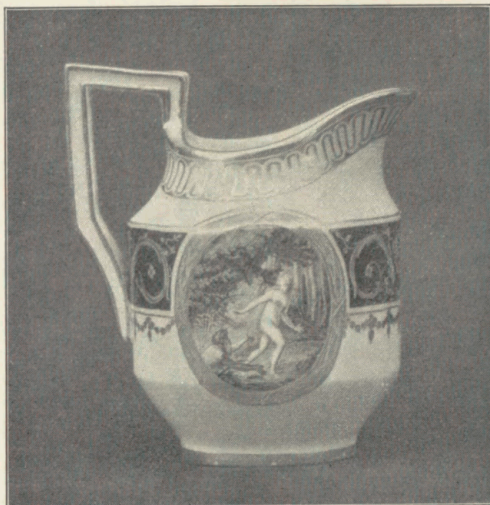


Fig. 16. Flødekande. Den kongelige Porcelænsfabrik, 1789. Tilh. Kunstindustrimuseet.

ret bestemt for Catharina II af Rusland, men blev først færdigt mange Aar efter hendes Død. Mon det ikke fra Begyndelsen har været bestemt til det danske Hof? Hvor naturligt har det været den Gang at dekorere Kongens Spisestel med Rigets Blomster, saaledes som man saa dem gengivne i det beundrede Flora Danica Værk, der paa den Tid var under Udgivelse. En af Fabriken dygtigste Malere (*Bayer*) gav gerne alle sine Evner dertil, og Fabriken sparede hverken Penge eller Arbejde derpaa.



Eftertiden har vurderet andre af Fabrikens Frembringelser højere; hvad der den Gang var naturligt, fandt man senere pedantisk, som de smukt skrevne Henvisninger, der staar paa hvert Stykkes Bag- eller Underside og oplyser om det afbildede Blad



Fig. 17. Tepotte. Den kongelige Porcelænsfabrik, 1789.  
Tilh. Kunstindustrimuseet.

i det botaniske Værk. I Fabriken i Tournay maledes i 1787 et Fuglestel til Hertugen af Orléans efter det paagældende Bind i Buffons *Histoire naturelle*, og under hvert Stykke skreves Fuglens Navne i Guld eller sort, ligesom der skal findes en Henvi-  
sing til Englænderen Catesby's Værk paa hvert enkelt Stykke af et med Fisk o. a. dekoreret Service, som Capo di Monte Fabriken ved Neapel udførte omkr. 1772.<sup>12</sup>

Videnskabelige Bogillustrationer med al deres nøjagtige Detaljerigdom, trofast gengivne i smukke Farver og med Sans for deres dekorative Anbringelse paa et Spisestels forskellige Former, stod den Gang for mange Ledere af Europas Porcelænsfabriker, og med Rette, som et beundringsværdigt Vidnesbyrd om Dygtighed. At det dog var for stor en Anspændelse af den gamle Værkstedspraksis stod ikke klart. Kravene var paa denne Maade baade for præcise og for uensartede, og det var ikke muligt at skabe en kunstnerisk Enhed af et festligt Porcelænsstel og videnskabelige Illustrationer. Resultaterne, som Flora Danica-Stellet viser, blev vel respektindgydende, men alligevel utilfredsstillende.

Dette rummer dog ikke en Dom over den gamle Fremgangsmaade; denne havde sine Farer, som enhver anden, men meget gediegent og naturligt Kunsthaandværk, frembragt igennem tre Hundrede Aar, vejer tungt til dens Gunst.

#### EFTERSKRIFT

Min Formodning om, at andre Arbejder efter Testamenttræsnittene vilde dukke frem, har allerede under Korrekturen vist sig at holde Stik. Auktionen den 13. November i Köln over Samlingen *Roettgen* indeholdt en groft, næsten bondsk skaaren Kisteforside, der efter Kataloget er gengivet her som Fig. 6. Kisten er dateret 1556 og hører sikkert hjemme i Egnen omkring Bremen, men dens mange forklarende Indskrifter – alle plattyske paa Skriftbaand eller -Tavler – viser et Forhold til det franske Træsnit, der synes at overflødiggøre Hypotesen om et forsvundet Mellemlid.



<sup>1</sup> Brinckmann i Hamburgisches Museum für Kunst u. Gewerbe, Jahresbericht 1898.

<sup>2</sup> L. Nielsen, Dansk Bibliografi 1482-1550; 1919. Kirkehistoriske Samlinger 2, 398.

<sup>3</sup> Altdorffers Signatur findes i Illustrationen til II Mosebog 25 Cap. fol. XXXVII og desuden paa den pragtfuldt trykte Titel til Profeternes Bøger: De propheten alle Dudetsch, der ikke er anvendt i Kristian III's Bibel. Træsnittene til det ny Testamente skyldes næppe Altdorffer.

<sup>4</sup> Bergner, Kirchliche Kunstaltertümer in Deutschland, 1903, 549 ff. og Måle, L'art religieux de la fin du Moyen-Âge, 1908, 304 f.

<sup>5</sup> R. Muther, Meisterholzschnitte, Tavle 163. A. Bernard, G. Tory, 1857, 186 ff.

<sup>6</sup> E. Babelon, Catalogue des camées . . . de la Bibliothèque Nationale, 1897, No. 402.

<sup>7</sup> Witte, Bildwerken der Sammlung Schnüttgen. Norsk bokkunst 1918.

<sup>8</sup> Testamentallegorien er anvendt paa en Titel i Martin L'empereurs flamske Bibel allerede 1530 (gentaget i hans, »Martinus Cæsar's«, latinske Bibel 1534 i det kgl. Bibliotek), men som et pauvert udført Fodstykke til en Titelramme. Hans Luffts Wittenberger Udgave af Luthers Bibel 1541 har den Cranachske Variation af Testamenttitlen (30 cm h.); Sacrae scripturae . . . Byblia . . . Leipz. Wolrab, 1544, har den ligeledes, men Træsnittet er 3 cm mindre end det foregaaende. P. 60 og 65 er Illustrationerne signerede med Georg Lembergers Initialer, og Cranach'ernes kendte vingede Slange findes paa Evangelistportraterne, Johannes' desuden forsynet med 1540. En ringe Gentagelse af Testamenttitlen dateret 1552 findes i Luther: In primum librum Mose enarrationes, Nürnberg 1555.

<sup>9</sup> Kristiania Kunstindustrimuseum: Chr. Langaards Gave, 1923, Nr. 136.

<sup>10</sup> Ovidii metamorphoses aeri incisae ad exemplar optimorum gallicae gentis pictorum Parisiis s. l. & a. Paa Choffard's Slutvignet er de franske Kunstneres Navne erstattede med den kendte Augsburgereforlægger: J. G. Hertel exc. og en Række Augsburgere-Kobberstikkeres som G. L. Hertel sc., C. Thelott sc., J. Thelott sc. o. a.

<sup>11</sup> G. Lenz, Berliner Porzellan, Die Manufactur Friedrich des Grossen 1763-1786, 1-2, 1913. C. Scherer: Das Fürstenberger Porzellan, 1909.

<sup>12</sup> E. Hannover, Keramisk Haandbog, II, 2, 1924, 333 og 384; Marc Catesby, The natural history of Carolina, Florida & Bahama islands, 1-2, 1754.