

Nogle illustrerede Ovid-udgaver

AF JAN GARFF

Som afslutning paa sine Metamorfoser sætter Ovid denne stolte erklæring:

Nu har jeg endt dette Værk, som ej Jupiters Vrede, ej Ilden, / ej heller Sværd eller Tidernes
graadige Tand kan fortære. / Naar den saa kommer den Dag, som alene har Ret til mit
Legem, / lad den saa kun gøre Ende paa dette mit usikre Livsløb: / Men af mit ædlere Jeg
uforgængelig dog jeg skal hæves / over de højeste Stjerner. Mit Navn skal bevares for evigt. /
Selv i de Lande, det romerske Rige har kuert med Sværdet, / dér skal jeg leve paa Folkenes
Læbe til seneste Tider, / hvis ellers Sangernes Spaadomme rummer et Gran af en Sandhed.

Nej, det er ikke blot en erklæring, men en profeti, som tilmed er gaaet i opfyldelse, selv om det retfærdigvis strax maa indrømmes, at er nutidens interesse for Ovid og hans værker ikke ligefrem ophørt, er den dog i det mindste aftaget, maalt med tidligere tiders. Ikke desto mindre er Ovid den af antikkens forfattere, der hyppigst er blevet oversat og fortolket, baade i litterær og billedkunstnerisk henseende. At overskue omfanget af hans betydning er simpelthen umuligt, men det lader sig sikkert trøstigt fastslaa, at tilstedeværelsen af et klassisk tema i kunsten før nyklassicismens æra i langt de fleste tilfælde paa en eller anden maade, direkte eller indirekte, maa sættes i forbindelse med ham. Han var, før forskningen vendte blikket mod Hellas selv, den nærmeste genvej til de græske myter og sagn og den dertil grænsende forestillingsverden. Homer er hverken oversat eller illustreret i et tilnærmelsesvis saa vidt omfang.

At det især var Metamorfosernes femten bøger, første gang udsendt aar 8, der af Ovids samlede produktion udøvede den stærkeste og mest vedvarende tiltrækning, kan ikke undre den, der hastigt genkalder sig den europæiske kunsts almene udvikling fra renæssance til nyklassicisme. Side om side med Biblen staar Metamorfoserne i dette tidsrum som den vigtigste inspirationskilde for forfattere og kunstnere, og ogsaa for Metamorfosernes vedkommende er det kirken, som giver det textlige indhold billedkunstnerisk gyldighed. De tidlige oversættere og kommentatorer af Metamorfoserne, først og fremmest rekruteret fra lærde klosterbrødres rækker, havde en udpræget hang til at læse mellem linierne og kunne derfor i forvandlingstemaerne se tilstedeværelsen af en lang række religiøse symboler af kristent indhold, der af gode grunde naturligvis ikke har været tilsigtet fra den i flere hen-

seender profane Ovids side. Saaledes fortolkes fx. et sted den kendte fortælling om Pyramus' og Thisbes kærlighed paa følgende maade: Pyramus repræsenterer Kristus, Thisbe den menneskelige aands stræben mod det evige og uopnaaelige, hvorimod løven, der skræmmer den ventende Thisbe bort fra Ninus' grav, staar som symbol paa Djævlen selv, et ondt intermezzo, der dog maa kapitulere for stedets hellige kræfter: kilden (helligaanden) og morbærtræet (korset, opstandelsen).

I modsætning hertil har Ovids illustratører gennem skiftende tider som regel forholdt sig ureflekterende til det muligt dybere indhold af teksten, som blev dem forelagt, og saaledes skabte de billeder, der i overensstemmelse med Ovid leverede et bogstaveligt referat af emnets paalydende. Kunstnerne løste efter evne de opgaver, der tildeltes dem. Det er den delvise forklaring paa, at Ovids øvrige værker, til trods for at de rummer mange billedskabende muligheder og nok saa delikate emner, som især har tiltalt moderne kunstnere, aldrig opnaaede samme kunstneriske cirkulation som Metamorfoserne. De var længe kun kendt i kredse med kort radius, gemt bort, hvor de ikke let lod sig oplede. Ikke sjældent finder man Amores (Ovids debutarbejde), Ars Amatoria og Remedia Amoris bundet sammen med bibeludgaver, der opbevaredes under fromme munkes strenge bevogtning. Disse værker var hyppigt forbudte. Allerede paa Ovids tid.

Man plejer almindeligvis at sætte Ovids landsforvisning til Tomis ved Sortehavet i forbindelse med Elskovskunsten, der imidlertid udkom en halv snes aar før exilet blev beordret af Augustus aar 8. Ovid angiver selv som årsag en indiskretion, ikke en forbrydelse, men hvori denne indiskretion bestod, lades eftertiden i uvidenhed om. Samme aar, som forvisningen blev proklameret, var Ovid i færd med at lægge sidste haand paa Metamorfoserne. I den afsluttende bog forherliger han som bekendt Augustus, men saavel den omstændighed som hans senere vedvarende bønner om at maatte vende tilbage til Rom forblev uden betydning. Aar 17 døde han i Tomis, hvor han ogsaa blev begravet.

Forud for dette sidste bitre tjaar ligger en gylden fortid i Rom. Publius Ovidius Naso, som hans fulde navn lyder, blev født i Sulmo, det nuværende Solmona, øst for Rom aar 43 f.Kr. Tidligt drog han til hovedstaden i det langt om længe befriede land for efter faderens ønske at gaa embedsvejen, hvor han imidlertid aldrig gjorde den karriere, hans evner og intelligens utvivlsomt berettigede ham til. Han var litterært optaget, og mellem sine venner talte han Horats og Properts.

Hans første publikation var som nævnt *Amores*, der blev udsendt aar 14 f.Kr. Derefter fulgte i hurtig sekvens *Heroides* (heltindebreve), *Ars Amatoria*, (slutningen af aar 2 eller begyndelsen af aar 1 f. Kr.), *Remedia Amoris*, *Medea* (der ikke er bevaret), *Metamorfoserne* og den aldrig fuldførte *Fasti* (digt om den romerske festkalender). Fra exilet stammer *Tristia*, *Epistulae ex Ponto*, *Ibis* og *Halieutica* (digt om fiskene i Sortehavet). Som det fremgaar af denne hastige opremsning af titler, indtager *Metamorfoserne* ogsaa i kronologisk forstand en central plads i Ovids forfatterskab.

I henseende til originalitet er Ovid efter moderne begreb maaske ingen selvstændig aand, men til trods for at han aabenlyst hentede sit stof fra en alment kendt kulturarv, formaar han altid, i hvert enkelt værk, at give fremstillingen en helt personlig note. Til grund for *Metamorfoserne* ligger blandt andet Nikandros af Kolofons *Forvandlinger* (5 bøger) fra 2. aarhundrede f.Kr., Ovids samtidige Aemilius Macers oversættelse af *Ornithogonia* (om mennesker, der forvandles til fugle), som tilskrives en viss Boios, samt Virgils lærer, grækeren Parthenius' *Forvandlinger*.

Kan man derfor med nogen retfærdigheds margin beskyldte Ovid for at have gjort rigelig brug af forgængeres værker, hvad han iøvrigt gerne vedgik, maa denne beskyldning med dobbelt kraft gøres gældende over for Ovids illustratører. Det drejer sig her ikke blot om laan eller variationer over et anslaaet tema, men i langt flere tilfælde om direkte plagiater og grove tyverier, hvilket jo ikke bør overraske, da det var kutyme, saa længe akademisme var et fastslaaet begreb.

Det kongelige Biblioteks bestand af ældre Ovid-udgaver udgør et anseeligt register, omfattende flere hundrede bind, hvoraf en stor del illustrerede. Et udvalg, suppleret med bidrag fra Universitetsbiblioteket, Den kongelige Kobberstiksamling og bibliotekerne paa Kunstakademiet og Kunstindustrimuseet, var fremlagt i monterne i Det kongelige Biblioteks forhal ved en udstilling 1957, der markerede 2000-aaret for Ovids fødsel.

Ved en første gennemgang af Ovid-udgaverne, som nu atter fører en bortgemt tilværelse i Det kongelige Biblioteks magasiner, forekommer materialet ret overvældende, men efterhaanden som fortrolighed med det voxer, tager det selv af i væxt, og det viser sig, at hvad kontingentet af illustrationer angaar, drejer det sig ikke helt sjældent om repetitioner eller i bedste fald om netop forvandlinger af et tidligere anvendt billedstof. Samtidig med at denne reduktion af stofmængden kan konstateres, bliver det aabenbart, at en del centrale Ovid-publikationer desuden savnes; alligevel er ma-



Fig. 1. Metamorfoserne. Venedig 1509. 1. bog: Syndfloden. Træsnit. 96×141. Anonym.



Fig. 2. Metamorfoserne. Lyon 1516. 5. bog: Kampen i Cepheus' palads. Træsnit. 69×120. Anonym.



Fig. 3. *Fasti (i Aesops Fabler)*. Basel 1501. 4. februar: Arion. Træsnit. 80×120. Anonym.

Fig. 4.
Metamor-
foserne (i
Ovids
Breve).
 Paris 1525.
 8. bog:
 Det kaly-
 doniske
 vildsvin.
 Træsnit.
 84×92.
 Anonym.



terialet af en saa omfattende art, at en nogenlunde hel udvikling af illustrerede Ovid-udgaver (med hovedvægten lagt paa bogens første aarhundreder) lader sig tegne, især hvis man samtidig søger tilflugt i den meget udtømmende behandling af emnet, som er nedlagt i M. D. Henkels foredrag: »Illustrierte Ausgaben von Ovids Metamorphosen im XV., XVI. und XVII. Jahrhundert«, optrykt i: Bibliothek Warburg. Vorträge 1926-1927, p. 58-144. Leipzig 1930.

Paa et meget tidligt tidspunkt etableres en tradition for illustreringen af Ovid. Det sker mod slutningen af 1400-tallet og i begyndelsen af 1500-tallet i et par bogtrykte træsnit-værker. Det sker sandsynligvis endnu tidligere i de illuminerede manuskripter, hvis udbredelse og traditionsskabende funktion imidlertid langt vanskeligere lader sig vurdere, idet mange maa formodes at være gaaet tabt, baade rent materielt og ved glemslens overlast. Det sker muligvis saa tidligt som i antikke medailloner, gemmer og sarkofagrelieffer. Imidlertid: hovedparten af et halvt aarhundredes illustrerede Ovid-udgaver kan enten ad lige veje eller snoede stier føres tilbage til et udspring i nogle ganske faa værker, der i mere end een forstand forekommer at være fundamentale for en lang udvikling eller snarere: en træg tradition, eftersom de ikke alene danner forbilleder for en hel serie uselvstændige imitationer, men i tilsvarende grad synes at fastsætte en norm for den billedtematiske udvælgelse, selv i tilfælde, hvor der iøvrigt ikke er tale om et nærmere kunstnerisk afhængighedsforhold. Modsat kan det med rette hævdes, at de fleste passager hos Ovid, der kalder paa en visuel omplantning, ofte er saa eentydige, at de provokerer et bestemt fortolkningssæt. Dog er det ved undersøgelsen af et motivs ikonografiske udvikling mere end helhedsopfattelsen detaillerne, der tæller. De er afslørende. Trods al usikkerhed om stilistisk sammenhæng og tematisk oprindelse staar een ting klart: for de første illustrerede, bogtrykte Ovid-værkers vedkommende er de faa bøger, der kan tillægges traditionsskabende betydning, virkeligt fundamentale, omend deres originalitet paa visse punkter kan betvivles.

Den ældste kendte bog med Ovid-illustrationer er af nederlandsk oprindelse, trykt hos Colard Mansion i Brügge maj 1484 under den franske titel *Métamorphoses moralisé par Maistre Thomas Waleys* (eller Valeys), baseret paa en latinsk prosabearbejdelse fra omkring 1340 af den franske benediktinermunk Pierre Berçuire (Petrus Berchorius), Petrarcas personlige ven. Bogen, en folio-udgave, af hvilken kun enkelte eksemplarer kendes i dag (et koloreret, ret medtaget eksemplar findes i Det kongelige Bibliotek), inde-

holder ialt 34 arbejder af anonym ophavsmand: 17 smaa og 17 større træsnit. De er af udpræget nederlandsk karakter, selv om deres ikonografiske forudsætninger sikkert skal søges i franske miniaturer. Henkel har saaledes for flere af de smaa træsnits gudefremstillinger paavist forbillederne i det illuminerede franske haandskrift fra omkring 1480, der opbevares i Det kongelige Bibliotek (Thott 399, fol.). Til trods for at 1484-udgaven udgør en hovedkilde til de nærmest følgende tiaars Ovid-publikationer, findes der, saa vidt jeg har kunnet konstatere, i Det kongelige Bibliotek ingen bogværker, man kan sætte i direkte relation dertil. Træsnittene er senere i »oversættelse« blevet genanvendt i franske udgaver, første gang i *Bible des Poètes*, Paris 1493, og derefter de følgende aar indtil 1496, atter 1507 og 1523 og endelig i *Boccaccio: Généalogie des Dieux*, Paris 1531.

Stilistisk tilhører »den sædelige Ovid« nederlandsk gotik, hvorimod en italiensk oversættelse, der blev udsendt hos Jo. Rubeus i Venedig 1497 og ledsagedes af 53 træsnit, er et produkt af renæssancen. De attesterede arbejder bærer to signaturer: »ia« (gotisk skrift) og »N«, men over halvdelen af bogens træsnit er usigtede og kan skyldes een eller flere formskærere. Med andre ord: mindst tre hænder har været beskæftiget med stokkenes udskæring, mens der som følge af billedernes stilistiske homogenitet er grund til at antage, at forlæggene alle hidrører fra samme kunstner. A. M. Hind foreslaar (*An introduction to a History of Woodcut*. London 1935) som mulig ophavsmand Benedetto Montagna og henleder iøvrigt opmærksomheden paa den stilistiske parallellitet mellem træsnittene i *Metamorfoserne* og i det to aar senere udsendte hovedværk inden for tidlig venetiansk bogillustrationskunst: *Hypnerotomachia Poliphili*, trykt hos Aldus Manutius i Venedig 1499. Ogsaa i dette tilfælde er trods ihærdigt forskningsarbejde kunstneren stadig ubekendt.

1501 udkom i Venedig andet oplag af *Metamorfoserne*. Senere udlaautes stokkene til Franciscus Mazalis' Parma-udgave 1505 (to oplag suppleret med henholdsvis 4 og 7 nye træsnit), hvorefter publiceringen atter de følgende aar blev forlagt til Venedig. I en 1509-udgave, i Det kongelige Biblioteks eje, er 11 af de oprindelige træsnit gaaet tabt og kun delvis erstattet med 5 nye, hvoraf et gengives (fig. 1). Emnet er hentet fra 1. bogs beretning om syndfloden, som Juppiter dekreterer, efter at Lycaon som det vildeste udskud af en vantro menneskehed har betvivlet hans existens. Træsnittet illustrerer fortællingen i flere tempi: højre halvdel viser den tronende Juppiter med løftet haand og hævet elfenbens-scepter udslynge sin befaling for en snæver



Fig. 5. Metamorfoserne. Mainz 1545. 3. bog: Diana og Actaeon. Træsnit. 84×150. Efter Georg Wickram.



Fig. 6. Metamorfoserne. Mainz 1545. 13. bog: Polyfem. Træsnit. 82×147. Efter Georg Wickram.



Fig. 7. Metamorfoserne. Venedig 1553. 4. og 6. bog: Atlas og Niobe. Træsnit. 63×90. Giorgio Giolito?

Fig. 8. Metamorfoserne. Venedig 1574. 4. bog:
Perseus og
Andromeda.
Træsnit. 61×88.
Anonym.



kreds af mindre guder, mens billedets venstre part tydeliggør konsekvensen heraf: alt er blevet til hav, men et hav uden kyster. I vandet kæmper de endnu overlevende en heroisk, tillige lidt parodisk kamp for at opretholde livet, men i horisonten ses den minimale Noahs ark: en halvmaaneformet robaad med de eneste to helt rene af tro: Pyrrha og Deucalion, som skaanes, og fra hvem den nye, forbedrede udgave af menneskeslægten, der var Jupiters maal, udgaar.

Ogsaa uden for Italien danner de gamle venetianske træsnit eller de ofte spejlvendte kopier derefter forlæg for illustrerede Ovid-udgaver, især i Frankrig med centrum i Lyon, hvor de figurerer i formindskede og ret grove efterligninger. Allerede 1510 udsendes her Ovidii metamorphoseos med latinsk text og kommentar og med anvendelse af 15 kopier efter den netop nævnte 1509-udgave. Det ret maskinelle, men dog charmerende træsnit, forestillende kampen i Cepheus' palads (fig. 2), som indleder 5. bog, stammer fra en senere Lyon-udgave (1516), hvortil stokkene er skaaret paany, altsaa gentagelser af kopier i anden potens. I midten Phineus, karakteriseret ved sit spyd, omgivet af venner og fjender, alle til hest, med løftede køller, sabler og dolke. »Gildet, forvandlet med ett til et vildt samt brusende Virvar./Kunde man ligne med Havet omtrent, som nylig var roligt,/Men ved en pludselig, rasende Storm, sætter Bølgen i Oprør.« (Forvandlinger ... oversat og oplyst af S. Meisling. København 1831). Aarsagen til gildet er Perseus' befrielse af Andromeda, aarsagen til stormen den forsmaaede Phineus' jalousi. Træsnettets anonyme ophavsmand har paa ingen maade søgt at karakterisere dramaets tid, sted og handling, endsige dets psykologiske baggrund, men knytter sig paa meget haandgribelig vis til de citerede strofer om festen, der forvandles til tumult.

I over et halvt aarhundrede dominerer de venetianske træsnit fra 1497 og deres afledninger i mere eller mindre frie versioner næsten samtlige udgaver af Metamofoserne i Italien, hvorimod Frankrigs forhold til Ovid indtil 1539 bør betegnes som et mixtum compositum af kopier efter dels den nederlandske 1484-udgave, dels de italienske varianter.

At opfatte som indskud uden sammenhæng med den generelle udvikling af ovidiske temaer er en række træsnit, der forekommer mere eller mindre spredt i ofte ret upaaagtede udgaver. Det gælder saaledes for træsnittet (fig. 3), som i en art Ovid-appendix optræder i en udgave af Fabulae Aesopi, udsendt hos Sebastian Brant i Basel 1501. Det har ikke været muligt at konstatere bogens eventuelle sammenhæng med den lange række Aesop-udgaver,

der fulgte i kølvandet efter den grundlæggende Ulm-publikation, udsendt c. 1476-77 hos Johann Zainer. Stilistisk hersker der en del uoverensstemmelser mellem Ovid- og Aesop-illustrationerne, men det kan næppe være forkert at opfatte de førstnævnte som værende af ligeledes nedertysk oprindelse. Det her reproducerede træsnit har hentet sit emne fra Ovids *Fasti*: 4. februar. Arion, der med sang og citherspil betvinger alt og alle, er opfattet i det moment, hvor han paa det aabne hav gaar fra borde fra skibet, som truer med at synke paa grund af sin rige last. »Rask i det brusende Hav han styrter i hele sin Festdragt,/Over den blaanende Stavn sprøjter det skummende Vand,/Da— hvad man knap skulde tro, men hvad faktisk Sagnet fortæller —/ Rakte sin bøjede Ryg (uvant til Sligt) en Delfin./ Baaret i Tryghed af den, holder Sangeren Cithren og synger/ Tak til sin Redningsmand. Havdybet lytter dertil.« (*Fasti. Ovids Almanak og romerske Mythologi. Gendigtet af Carsten Høeg og Paul V. Rubow. København 1945*).

Ligeledes isoleret fra traditionen virker nogle træsnit, som findes i en fransk oversættelse af Ovids *Breve*, publiceret 20. februar 1525 i Paris. Alleerede de samme træsnits anvendelse indtil tre gange røber, at der ikke er tale om direkte illustrationsstof, og det er et spørgsmaal, om ikke illustrationerne bedst lader sig sætte i relation til en tidligere udgave af *Metamorfoserne*. Hvis det er tilfældet, maa træsnittet fig. 4 være en fortolkning af 8. bogs beretning om det kalydoniske vildsvin, der efter en lang og blodig kamp endelig bukker under for Meleagers spyd.

Indtil omkring midten af 1500-tallet var forholdet til *Metamorfoserne* i Tyskland et andenhaands, idet samtlige Ovid-værker, som er bevaret, akkompagneres af kopier efter franske og italienske forlæg. Først saa sent som 1545 introduceres *Metamorfoserne* i tysk oversættelse under den lange og snurrige titel: »P. Ouidij Nasonis dess aller sinnreichsten Poeten Metamorphosis. Das ist von der wunderbarlichen Verenderung der Gestalten der Menschen Thier und anderer Creaturen. Jederman lüstlich besonder aber allen Malern Bildthauwern vnnd dergleichen künstnern nützlich Von wegen der ertigen Inuention unnd Tichtung ...« Bogen udkom i Mainz, og trods titelbladets understregning af dens nytte som inspiration for bildende kunstnere, optræder værket mig bekendt paa træsnittets omraade som det eneste selvstændige tyske bidrag til Ovid-fortolkningen i løbet af hele aarhundredet. Af titelbladet fremgaar desuden, at teksten er en modernisering af Albrecht von Halberstadts oversættelse (fra 1210) og skyldes maler-poeten Georg (eller Jörg) Wickram, der ligeledes er ansvarlig for bogens 45 træ-

snit, dog muligvis skaaret af en professionel »Formschneider«. Henkel, der ikke kan paavise bestemte forbilleder, karakteriserer kort og en del kategorisk træsnittene paa følgende maade: »Es ist Kunst der Volkbücher und Kalenderbilder, die — aber zu den Knittelversen des Übersetzers passt.« Hvad versene angaar, skal det indrømmes, at de er en smule haardtslaende, ligesom Henkels dom over træsnittene er det. Om indholdet af den her reproducerede fremstilling (fig. 5) med motiv fra 3. bog meddeler billedunderskriften lakonisk: »Von dem grossen unfal so dem unfelligen Acteoni begegnet Diana spreutz Jhn mit wasser/ Acteon wirt inn eyn Hirschen verwanlet.« I billedets baggrund jages den omskabte Actaeon af sine hunde, der senere indhenter og sønderriver ham.

Et andet træsnit (fig. 6) fra samme bog viser den enøjede kyklop Polyfem, der er besat af ugengældt kærlighed til Galatea, som elsker Acis. Trekantdramaets implicerede er alle repræsenterede i træsnittet i det moment, da Polyfem lader faar være faar og skibet skib og intonerer sin i dobbelt forstand højstemte elskovsklage. Raffineret er opfattelsen af Polyfem, der fuldstændig udfylder, næsten sprænger den ham tilmaalte plads i billedfeltet. Han er større end noget andet.

Længe var som omtalt Ovid-opfattelsen i visuel betydning i Italien baseret paa fortolkningerne i Venedig-udgaven 1497. Denne stagnation ophæves endelig 1553 med udsendelsen af en af de smukkeste Ovid-udgaver overhovedet, baade hvad angaar sats og billede. Det er Lodovico Dolces italienske, digterisk ret frie oversættelse af Metamorfoserne til stanser, trykt hos Gabriel Giolito i Venedig og forsynet med et antal af 94 træsnit, for de flestes vedkommende af originalt udspring; en del noget mindre stammer dog fra forskellige bibeludgaver. Ingen af arbejderne er signerede, men titelbladet bærer en paaskrift: »G.G.F.«, der er blevet udlagt: Giorgio Giolito Fecit, en teori, Paul Kristeller (*Kupferstich und Holzschnitt*, Berlin 1922, p. 286) imidlertid forkaster. Denne udgaves træsnit blev anvendt flere gange senere, senest 1676. Det kongelige Bibliotek er i besiddelse af førsteudgaven og herfra gengives (fig. 7) to bjergkolosser i skikkelse af en aldrende mand med langt skæg og en yngre yppig kvinde af store landskabelige former. Dette træsnits motiv findes mig bekendt ikke andre steder i Ovid-illustreringen, hvilket først og fremmest skyldes, at det heller ikke findes hos Ovid selv og derfor maa skrives paa digters og kunstners fælles konto. Dog forekommer begge de til grund liggende temaer i Metamorfoserne, blot ikke i samme fabel. Det er de to fortolkere, der sætter forbindelsen i stand. Bjer-

get til venstre forestiller Atlas, Lydiens enevældige hersker, om hvem det fortælles (4. bog), at han ved synet af det afhuggede Medusahoved, Perseus holder frem, stivnede til bjerg, mens kvinden, hans barnebarn Niobe, omtalt i 6. bog, undergik samme forvandling af sorg over sine fjorten børns tidlige død.

Aarhundredets andet originale træsnit-bidrag til Metamorfosernes fortolkning i Italien forekommer otte aar senere: 1561 i en udgave hos G. Griffio i Venedig med Andrea dell' Anguillaras italienske oversættelse og kun 15 træsnit, ett til hver bog. Skønt stilistisk og teknisk beslægtet med 1553-publikationen er den senere udgivelse ikonografisk set uafhængig af forgængeren og overhovedet af tidligere fremstillinger. Længe varer det imidlertid ikke, før værkets originale fysiognomi vansires. Allerede i Dom. Fattitudgaven 1570 med genanvendelse af Dolces frie versificering er hele bogens karakter brudt, idet der tilbage af de oprindelige træsnit nu kun findes 7, mens de øvrige 50 er lidt grove kopier efter den første italienske træsnit-udgave 1497.

I Det kongelige Bibliotek findes et eksemplar fra 1574 med latinsk text (G. Griffio, Venedig), der efter alt at dømmes betjener sig af den fire aar tidligere udgaves illustrationsmateriale. Et af træsnittene (fig. 8) beretter om et par af Perseus' mange heltegerninger (4. bog). I bladets forreste plan præsenteres Perseus og Andromeda, om hvem det først af alt drejer sig. Som en art bisætninger af udfyldende funktion maa træsnittets øvrige ingredienser opfattes: Medusas hovedløse krop, hendes hoved som Perseus' trofæ, den vingede Pegasus født af hendes blod, endog Perseus' kamp mod uhyret, som truer Andromeda, her bundet til et træ, ikke som i sagnet lænket til en klippe. Kunstneren, der foretrækker at være anonym, har begrænset de billedskabende elementer til det mindst mulige. Den landskabelige baggrund er en flad slette, mens havet med sine let bølgende streglag ligner en vandkæmmet frisure. Handlingen er berøvet al spænding, ufølsomheden staar skarpt skaaret i helts og heltindes træk og figurerne savner enhver korrespondance. Emblem.

Som nævnt danner ogsaa i Frankrig de første venetianske Ovid-illustrationer et kunstnerisk grundlag for tidlige udgaver. Snart forekommer træsnittene, alt efter kopisternes manuelle færdigheder, i nøjagtige eller forenkledede efterligninger, snart større og snart mindre i forhold til originalerne, retvendte, spejlvendte. Vel som positivt resultat af denne grove udnyttelse affødes med tiden en trang til nyskabende virksomhed, hvis første re-



Fig. 9. Metamorfoferne. Germersheim 1569. 3. bog: Diana og Actaeon. Træsnit. 60×80. Virgil Solis.



Fig. 10. Metamorfoferne. Leipzig 1596. 10. bog: Orfeus og Cyparissus. Træsnit. 51×72. Anonym.



Fig. 11. Metamorfoserne. Oxford 1632 & Paris 1637. 3. bog: Fællesillustration. Radering eftergaaet med gravstik. 246×175. Salomon Savery efter Frantz Clein.

sultat forelaa i den 1539 udgivne prosaoversættelse (Denys Janot, Paris) med smaa træsnit, der synes at bære præg af tre forskellige kunstneriske opfattelser. Kort efter aarhundredets midte udkom med et aars interval to udgaver af Metamorfoserne, begge i Lyon. Først: i 1556 *Trois premiers livres de la Metamorphose d'Ovide* (Guillaume Rouille) med en, som titlen antyder, ukomplet illustrering paa ialt 15 træsnit, hvoraf ett mærket »I. F.« sætter bogens arbejder i hypotetisk forbindelse med lothringeren Johann Faber. Det følgende aar kom hos Jan de Tournes en til gengæld gennemillustreret *Metamorphose d'Ovide figurée*, bestaaende af 178 træsnit, som for de tre første bøggers vedkommende maa ses i mere eller mindre tydelig tilslutning til den foregaaende udgave. Kun til en viss grad kan disse arbejders ophavsmand siges at være anonym, da stærke stilistiske overensstemmelser med autentiske værker som *Quatrains historiques* og *Hymnes des Vertus* angiver kunstnerens identitet: Bernard Salomon. Siden 1540'rne var han virksom i Lyon og anses i dag for at være den lokale skoles betydeligste grafiker. Hvert af Salomons træsnit til Metamorfoserne er anbragt over en textlig kommentar i stanzens iklædning, og billede og ord er indrammet af en bort, et træk, der rent bogteknisk sikkert maa sættes i relation til den ti aar tidligere, ligeledes i Lyon publicerede udgave af *Det gamle Testamente* med Hans Holbeins træsnit.

At datidens kunstneriske kommunikationer ikke behøver at lade nutidens noget efter, reflekteres i utallige udgaver i Italien, Nederlandene og Tyskland fra de følgende aar. Sidstnævnte sted forekommer i tidsrummet 1563 til 1631 træsnittene i en lang række værker som en smule forstørrede og spejlvendte kopier, men i bedre teknisk og friere udførelse. Af titelbladet i *Det kongelige Biblioteks exemplar* (Johannes Post, Germersheim 1569) fremgaar det, at arbejderne er »mit fleiss gerissen durch Vergilium Solis«, som derfor længe har været opfattet som deres egentlige skaber. Hans monogram forekommer tilmed paa de fleste af træsnittene, blandt andet det her givne (fig. 9) af Actaeon, der overrasker Diana i badet. Som Virgil Solis' eget, omend beskedne bidrag til emnets tolkning skimtes mellem Actaeons gevir og hans bagudrakte arm en scene en miniature af hundenes overfald paa deres tidligere herre. Den figurrige omramning er ligeledes en nydannelse, der muligvis kan skyldes de i en tidligere latinsk udgave (Siegmund Feyerabend, Frankfurt 1563) paa titelbladet anførte monogrammister »BV« og »h« (gotisk bogstav), hvis anonymitet endnu ikke er ophævet.

Tilbage staar i denne sammenhæng at notere, at vandt Bernard Salomons

træsnit stor udbredelse, gælder dette i endnu videre omfang Virgil Solis' kopier, der gang paa gang dukker op i nordeuropæiske bogværker i form af træsnit eller raderinger og nu atter retvendte i forhold til deres begyndelse. Det er bemærkelsesværdigt, at de fleste af disse repetitioner ikke befordrer en stilstand eller kunstnerisk nedadgaaende tendens. Ofte betegner de et højt niveau, en fornyelse inden for snævre rammer. Et eksempel herpaa findes i tredie-oplaget (1596) i Det kongelige Bibliotek af en latinsk udgave, der første gang udkom 1582 (Steinmann, Leipzig), illustreret med træsnit, der kvalitativt kan konkurrere med den originale Salomon-udgave og stilistisk tilføjer et barokt træk. Træsnittet fig. 10 tjener som illustration til sagnet (10. bog), som Orfeus foredrager for træerne, om Cyparissus, nu selv forvandlet til cypres, der ved et vaadeskud rammer den af ham højt elskede tamme hjort med gyldent gevir og som bod for sin gerning nedbeder sig Apollos tilladelse til altid at sørge. Af de mange spildte taarer tørrer efterhaanden kroppen ind, huden bliver bark og haaret løv.

Hidtil har opmærksomheden været koncentreret omkring en gruppe træsnit-værker af større eller mindre kunstnerisk lødighed, og vel lige saa mange er ladt uomtalte paa grund af Det kongelige Biblioteks svigtende materiale eller billedudstyrets manglende korrespondens med den kraftigt konturerede beskrivelse af en generel udvikling. Men de øvrige grafiske teknikker har endnu ikke været omtalt, delvis som følge af den kronologiske fremgangsmaade. Kobberstikket opstaar i første halvdel af 1400-tallet, raderingen i begyndelsen af det følgende aarhundrede. Over for denne konstatering staar det faktiske forhold, at de tidligste kobberstukne illustrationer i bogform til Ovid forekommer i en nederlandsk udgave saa sent som c. 1550. I Italien er det første kendte eksempel Giacomo Francos 15 kobberstik fra 1584 (Bern. Giunti, Venedig), der karakteristisk nok i hurtigt følgende kopieringer atter omsættes til træsnit.

Det af Franco praktiserede princip: at lade de enkelte kobberstik tjene som fællesillustrationer til hver af de 15 bøger, genfindes, men uafhængigt heraf, i en Oxford-udgave: *Ovid's Metamorphosis. Englished, Mythologiz'd And Represented in figures* by G. S. [George Sandys], der første gang udkom 1632, anden gang fem aar senere i Paris med latinsk text. Begge oplag findes i Det kongelige Bibliotek. Raderingerne, eftergaaet med gravstik, har for danske den særlige interesse, at de er udført efter Frantz Cleins forlæg af den hollandske fagstikker Salomon Savery. Clein (1582-1658) tilhører, trods sin tyske herkomst, et vigtigt kapitel af dansk kunsthistorie, idet han en



Fig. 12. Metamorfoserne. Paris 1676. Titelkobber. Kobberstik. 233×181. Sebastien le Clerc efter Charles le Brun.



Fig. 14. Metamorfoferne. Nürnberg 1679. 1. bog: Pyrrha og Deucalion. Kobberstik. 137×183. Christian Engelbrecht efter J. J. Sandrart.

Fig. 13. Meta-
morfoferne.
Paris 1676. 1. bog:
De fire aldre.
Radering.
75×95.
Sebastien le Clerc.



periode var beskæftiget som Christian IV.s hofmaler. Fra omkring 1625 virkede han i England. Illustrationen til 3. bog (fig. 11) leverer en summarisk indholdsfortegnelse over fablerne. Forgrunden optages af to hovedhandlinger: Actaeon og Diana og Cadmus, der har dræbt slangen og paa befaling fra Pallas, den harniskklædte kvinde øverst, har saaet slangens tænder, hvorfra fremvoxxer en skare krigere, som ses paa marken bag Cadmus. Desuden: Narcissus, de lydiske sømænd, Pentheus' død, etc. Bladet rummer det raffinement, at handlingerne i deres forløb fra forgrund til baggrund stort set respekterer bogens kronologi.

1600-tallets betydeligste Ovid-publikation i Frankrig, og hvad illustrationernes antal betræffer tillige den mest omfattende af samtlige udgaver, kom 1676 i Paris. Dens titel lyder: *Metamorphoses d'Ovide en Rondeaux*, og arbejdet er tilegnet ingen ringere end dauphin'en. Bogens sammenlagt 226 raderinger, hvoraf nogle gaaet efter med gravstik, skyldes to kunstnere: François Chauveau og Sebastien le Clerc, sidstnævnte den betydeligste. Fælles for alle arbejder er præget af tidens rationalistiske tendens, som maaske tydeligst markeres i titelkobberet (fig. 12), stukket af le Clerc efter forlæg af bogens tredie medvirkende: Charles le Brun, der jo indtog en næsten diktatorisk stilling i samtidens kunstliv og i en kunstteoretisk traktat angav retningslinierne for en »Méthode pour apprendre à dessiner les Passions«. I pagt med andre af periodens kunstteoretikere opstiller han et artistisk hierarki, hvis ledestjerner er 1) den romerske antik (idet den græske endnu knap var kendt), 2) Rafael og hans skole og endelig 3) Poussin. Det er med andre ord et emne værdigt for kunstnerisk tolkning, le Brun her, som altid, tager op og løser i utilsløret overensstemmelse med de ædle forbilleder.

Nok saa meget som at illustrere Ovid, parafraserer le Brun over ham. Dette forhold, der er karakteristisk for megen af tidens illustrationskunst, gælder dog i mindre grad raderingen (fig. 13), betegnet: »Le Clerc in. et f.« Om dens autenticitet behøver man ikke at tvivle, derimod maa man nok drage dens fulde originalitet i tvivl. Den virker som en excerpt af Bernard Salomons og Virgil Solis' træsnit og Antonio Tempesta's kobberstik (fra før 1598). De laante elementer er behændigt føjet sammen i en komposition, der som emne har 1. bogs beskrivelse af de fire aldre, som efterfølger kaos: guld-, sølv-, kobber- og jernalder, en kvalitativ aftrapning, der i raderingen forløber fra forgrundens paradisiske lykketilstand til baggrundens i krudtrøg (!) indhyllede kamp.

Ligesom i talrige forudgaaende tilfælde oversættes de mest originale pas-



E. Boucher del.

Aug. de S^t. Aubin sculp.

Diane se baignant avec ses Nymphes est apperçue par Actéon, qu'elle Métamorphose aussitot en Cerf.

Fig. 15. Metamorfoserne. Paris 1767-71. 3. bog: Diana og Actaeon. Kobberstik. 142×101. Augustin de Saint-Aubin efter François Boucher.

sager af denne Ovid-udgaves kunstneriske udstyr til andre illustrerede udgaver af Metamorfoserne: hollandske, tyske, franske, hvor forlæggene, hvis henvisning findes, som regel anføres under le Clerc's navn. I Det kongelige Biblioteks besiddelse er en tysk udgave af Metamorfoserne eller: *Des verblünten Sinns der Ovidianischen Wandlungs-Gedichte ...* fra 1679 (Christian Sigismund Froberger, Nürnberg). Oversættelsen er baseret paa Carel van Manders hollandske, og værket inkorporerer det »Sandrartske akademi«, hvis 55 kobberstik, stukket af Christian Engelbrecht, illustrerer de syv første bøger. Johann Jacob Sandrart staar i mange situationer i gæld til le Clerc, men ogsaa til Hendrick Goltzius, hvis 52 stik til de fire første bøger atter staar i gæld til Salomon og Tempesta og dermed knytter en lang forbindelse bagud. Kobberstikket fig. 14 maa indholdsmæssigt ses i forlængelse af træsnittet fig. 1. Efter at syndfloden har udsløttet alle menneskelige væsner paa nær to: Pyrrha og Deucalion, begynder havet at sænke sig og bygninger og træer, gennem hvis kroner før delfinerne svømmede, kommer nu igen til syne. Taknemmelige begiver Pyrrha og Deucalion sig til Themis' tempel og faar paa deres bøn svar af gudinden: »Bortiler fra Templet! / Hyller om Hovedet Liin! opløser de kiltrede Klæder! / Og Eders Moders, den Mægtiges, Been over Ryggen I kaste!« (Meisling, op. cit.). Denne sidste befaling udlægges efter nogen tøven paa den maade, kobberstikket viser. I det hærgede landskab opstaar den nye menneskehed. Alle de sten, Pyrrha og Deucalion smider bagud, forvandles til henholdsvis kvindelige og mandlige væsner.

Mod 1600-tallets slutning aftager omfanget af illustrerede Ovid-udgaver langsomt. I det efterfølgende århundrede publiceres, foruden optryk af tidligere værker, enkelte nye af selvstændig karakter med *Les Métamorphoses d'Ovide en Latin et en François de la traduction de M. l'abbé Banier de l'Academie Royale ...* (Despilly, Paris 1767–71) som det vigtigste. Værkets sammenlagt 139 kobberstik er hovedsagelig udført af le Mire og Ponce efter Eisen og Moreau, men desuden findes blandt andet 5 stik af Augustin de Saint-Aubin, baseret paa Bouchers forlæg. Emnet for det her gengivne (fig. 15) er hentet fra 3. bog og fremstiller, som det fremgaar af underskriften, Diana, der overraskes (eller rettere og i modstrid med fortællingen belures) af Actaeon. Bladets erotiske momenter er uhildet betonet. At det samtidig er en illustration til Metamorfoserne, kommer vel i anden række, men de to hovedpersoner er dog for skams skyld udstyret med deres kendetegn: Diana med halvmaane-segl i panden og pilekoggere, Actaeon med svagt an-

tydet gevir. Det bukolske element giver paa sin vis en rigtig, omend utraditionel fortolkning af temaet, hvis erotiske indhold Elskovskunstens forfatter sikkert heller ikke selv har været blind for. Men selv om Boucher og flere af hans samtidige i Frankrig saaledes kan siges at falde inden for begrebet Metamorfosernes fortolkere, har de i hvert fald brudt med den klassiske tradition og finder ingen egentlige efterfølgere. Naar senere kunstnere stilles overfor at illustrere Ovid, griber de som regel til en pseudo-heroisk stil, hvad herhjemme Lorenz Frølichs tegninger er et eksempel paa. Eller de opgiver helt rekonstruktionen og optager de klassiske temaer i et nyt kunstnerisk milieu: deres eget, som det blandt andet ses hos Picasso og Maillol.

Tidligere herskede der en viss overensstemmelse mellem en periodes klassiske holdning og dens kunstneriske resultater. Paradoxalt nok tog med tiden udviklingen denne retning: jo mere den klassiske bevidsthed i almindelighed trængte igennem, desto mere udviskedes den i kunsten. I dag gælder denne regel ikke længere, for holdningen er uklassisk.