

## LORENTZ BENEDICHTS DEKORATIVE RAMMER INSPIRATIONEN FRA LYON

AF

GEORG GARDE

På Det kongelige Biblioteks udstilling „Den københavnske bog gennem tiderne“<sup>1)</sup> så man som et af de smukkeste værker fra renæssancen Lorentz Benedichts tryk af passionalet fra 1573.<sup>2)</sup> Det er tidligere påvist, hvorledes træsnitillustrationerne i dette værk er kopieret efter udenlandske forbilleder først og fremmest af Albrecht Dürer, men også af dennes efterfølgere som f.eks. Hans Brosamer og Virgil Solis.<sup>3)</sup>

Imidlertid er det ikke blot illustrationerne, som gør dette værk til betydelig bogkunst. Hertil bidrager væsentligt de anvendte kartuscherammer, og også til disse kan man finde forbilleder af ikke ringe interesse. Allerede for en del år siden traf jeg på de rammer, signeret *F* (eller *A F*), som antagelig har været den direkte kilde for Lorentz Benedicht,<sup>4)</sup> men hertil kan nu føjes nogle nye iagttagelser.

Første gang, Lorentz Benedicht anvender disse rammer, synes at være i 1568 i hans udgave af „Den Christelige Ridder“, som ganske vist i kolofonen siges at være trykt 1569, men samtidig har forordet dateret Mariæ Besøgelss dag (d.v.s. 2 juli) 1568.<sup>5)</sup> I denne bog finder vi dog kun tre af dem, deraf den ene, fig. 1, i det som formodentlig er den første form med det blanke felt fornedet. Derimod findes den eneste daterede og signerede ramme, fig. 3, første gang i den tyske udgave af samme bog.<sup>6)</sup> Denne ramme er netop dateret 1569, og det er karakteristisk, at den ikke findes i den danske udgave. Den tyske udgave må vel derfor være kommet lidt senere. Den oplyser selv både på titelblad og i kolofon, at den er trykt 1569. Endnu et træk tyder på, at den tyske udgave repræsenterer andet tryk af rammerne, nemlig at vi her foruden rammen med det blanke felt fornedet (fig. 1) også finder den form, hvor det kronede *F*, hentydende til Frederik II, har erstattet det blanke felt



gere oc ledsage mig med din hellig Aand/  
forlene mig en ret / sand Christelig yd-  
myghed / ved huilcken ieg kand bliffue  
nedre hoss det ringe. Beuare mig for  
denne stolte Griff / at hand ickē spør  
mig op at / oc naar hand haffuer ført  
mig allerhøest op i lufften / snart wfor-  
uarendis lader mig falde / styrter mig saa  
ned / oc slar min halff i sønder. O Herre  
tag mig vnder dine vinge / at dette slem-  
me Best ickē griber mig med sine kløer.

*Humilitas. Ydmyghed.*

**H**Om hastelige neder / fiere from-  
me Ridder / huort wilt du klaffre /  
huem stiger du op effter? Jeg  
tror du vilde gerne giffue dig i fare. Huo  
som giffuer sig veluillig i fare / hand for-  
dærffuis paa det siste der vdi. Syrach. 3.  
Derfor skulde du vel snart forgribe dig /  
vedst du ickē / at de falde dybest ned / som  
stige høest op? Huo som vil gaa paa  
liner / i den sted hand haffuer en god fast  
Yord at gaa paa / hand er snart til at



(fig. 2). D.v.s., at der i den tyske udgave findes fem forskellige, idet der foruden de tre fælles forekommer rammer som fig. 2 og som fig. 3. De samme fem rammer er brugt i *Passional* 1573.

Lorentz Benedicht har som nævnt temmelig sikkert kopieret disse rammer efter xylografen („formskæreren“) *F*'s rammer, skønt disse igen er minutøst nøjagtige kopier efter en langt mere kendt og righoldig serie, signeret P.V., som igennem lang tid anvendtes i trykkerierne i Lyon. Ganske vist ved man, at Lorentz Benedicht som alle tidens grafikere lånte sine ting mange steder, og at han derfor let kunne have kendt Lyon-serien direkte, men da han på flere andre punkter ser ud til at have samarbejdet med *F* og i hvert fald flere gange i sine bøger anvender *F*'s ting, er det rimeligst at antage *F* som mellemlid. Herpå tyder det også, at Lorentz Benedicht holder sig indenfor de (otte) rammer, *F* har, mens Lyon-serien som helhed omfatter ikke mindre end 40 forskellige rammer. Man kan så blot undre sig over, at han ikke også i dette tilfælde ligefrem anvendte *F*'s rammer, men gjorde sig den ulejlighed at lave sine egne.

*F*'s kopier efter Lyon-serien ligner deres forbilleder til forveksling, bortset fra at han erstatter den oprindelige signatur P.V. med sin egen, som regel på samme sted på rammen – de fleste gange adskilt som A.F., men en enkelt gang i form af det karakteristiske monogram *F*. Størrelsen er også præcis den samme, så man kan meget vel tænke sig anvendelse af abklatsch. Når det trods denne slaviske kopiering dog kan have en vis rimelighed, at *F* erstatter originalernes signatur med sin egen, er det, fordi han opfatter sig som formskærer og er stolt af, at han kan skære disse indviklede mønstre så fint ud i sine træstokke. At han lægger vægt på sin formskærer-status, kan ses af hans signatur på titelbladet til Luthers *Huspostil*, trykt af Lorentz Benedicht 1564,<sup>7)</sup> fig. 4, hvor man foruden *F* finder dateringen „62“ og en stor og tydelig formskærerkniv, således som den f.eks. ofte ses i tidens tyske grafik under signaturen for den, der skar, til forskel fra den, der tegnede.

Lorentz Benedichts rammer, hvoraf kun den daterede også er signeret, er lidt mindre end forbillederne, detaljer er ændret her og der, og det hele står en smule grovere. Han tager de enkleste og fasteste af *F*'s kartuscher, ligesom *F* på sin side holder sig til de enklere af P.V.'s til tider overordentlig indviklede og raffinerede ting. Der foregår altså en reduktion i to tempi fra P.V.'s righoldige materiale til Lorentz Benedichts meget begrænsede. Fig. 5–6 viser eksempler på *F*'s og P.V.'s kartuscherammer.

Flere eksempler på forekomsten af *F*'s materiale i Lorentz Benedichts

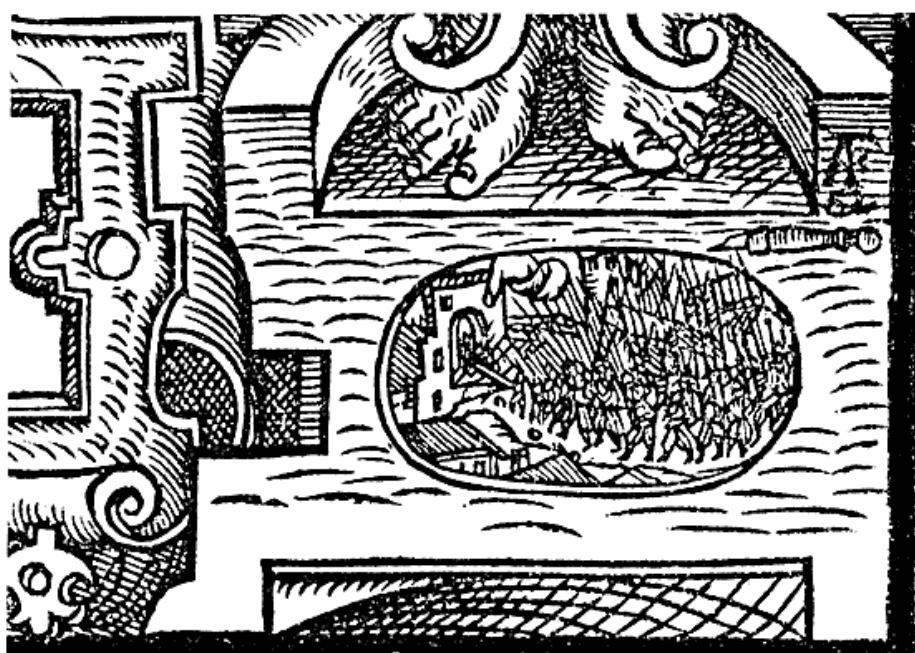


Fig. 4. Fra *F*'s titelblad til Luthers Huspostil, Kbh. 1564 og 1577. Sidstnævnte benyttet her. Monogrammet ses t.h. over årstallet 62 og formskærerkniven. Ca.  $\frac{2}{1}$  st.

bøger eller i andre af tidens udgivelser er omtalt andetsteds og skal ikke gentages her. *F*'s afhængighed af den kendte Lyon-kunstner Bernard Salomon har jeg også tidligere behandlet.<sup>8)</sup> Her vil det være naturligt at gøre lidt nærmere rede for, hvem P.V. var, hvor hans grafik særlig fandt anvendelse, og hvor han hentede sit materiale – man kan måske endda sige inspiration, selvom den dygtige kopiering dengang synes lige så agtet som det, vi nu forstår ved original skaben. Længe rådede der stor uklarhed om, hvem denne grafiker var,<sup>9)</sup> men nu synes det fastslået, at det drejer sig om Pierre Vase, som dog også anvendte navnet Cruche, og hvis fædrene navn var Eskrich. Disse navne hentyder alle til en krukke eller vase, som formodentlig har været familiens bomærke. Faderen Jacob Eskrich, alias Krug eller Kriche, stammede fra Freiburg im Breisgau og virkede som gravør i Paris. Her antages sønnen født ca. 1518-20. Han kom til Lyon 1548, virkede her til 1552, var derefter i Genève 1552-1564 og endelig igen i Lyon fra 1564 til sin død efter 1590. Han var til tider katolik til andre tider protestant (calvinist), ligesom staden Lyon forsøgte at balancere i den vanskelige religiøse og politiske situation. Han har været en af tidens mange internationale kunsthåndværkere knyttet til de litterære og humanistiske kredse. Kunstnerisk er han et



Fig. 5. Kartuscheramme signeret A og F omtrent midt i ornamenterne på det søjlelignende parti f.o. t.v. og t.h. Tryk i håndskrevet bibelhistorie på latin uden titel, Karen Brahes bibliotek, Odense, A.I.26.



Fig. 6. Kartuscheramme med signaturen P og V (for Pierre Vase) i samme placering som A og F på fig. 5. Fra den spanske udg. af Alciatis emblemer, Lyon 1549. Andre eksemplarer af samme udgave er lige så svage i trykket.



Fig. 7 (modstående side). Træsnit fra „La Comedia di Dante Aligieri con la nova espositione di Alessandro Vellutello . . . impressa in Vinezia per Francesco Marcolini 1544“ 4°. Med mange illustrationer på ca.  $\frac{2}{3}$  sidestørrelse og tre helsider, som er placeret til venstre foran hver af de tre dele. Den her gengivne er den første af disse. Det er de tre hovedillustrationer, som Pierre Vase kopierer i formindsket størrelse.

Fig. 8 (denne side). Pierre Vases kopi efter fig. 7. Gengivet efter „Dante, con nuove, et utili ispositioni“ Lyon 1575, 8°. Samme træsnit og øvrige udstyr findes i udgaverne Lyon 1551, 1552 og 1571.



bindeled mellem den sene italienske renaissance (eller manierisme) og Vest- og Nordeuropa. På mange måder kan han minde om Bernard Salomon, hvis kunst han ofte kopierer og efterligner. Da han kom til Lyon i 1548 blev han straks en af de mest benyttede medarbejdere hos den store forlægger Guillaume Rouillé, som i sin konkurrence med Bernard Salomons forlægger Jean de Tournes netop havde brug for en sådan meget produktiv omend ikke særlig original grafiker.

Et af Pierre Vase's tidligste arbejder er de 40 kartuscherammer, som vi her har set som kilde for *Æ* og Lorentz Benedicht. De udførtes til den udgave af Alciatis meget populære „emblem“, som Rouillé udgav første gang i 1548. Også selve emblemene, de symbolske og moraliserende billeder, anses for et værk af Pierre Vase, men de er usignede. Allerede i 1549 kom der udgaver på flere forskellige sprog, hvor det samme grafiske udstyr brugtes, og senere optryktes bogen i utallige oplag helt frem i det følgende århundrede;<sup>10)</sup> vi har altså her et af tidens allermest udbredte og efterspurgte værker, som hele den læsende verden og sikkert også mange kun lidet læsekyndige øste af. Fra starten var det et fælles foretagende for Rouillé og Macé Bonhomme, idet den sidstnævnte



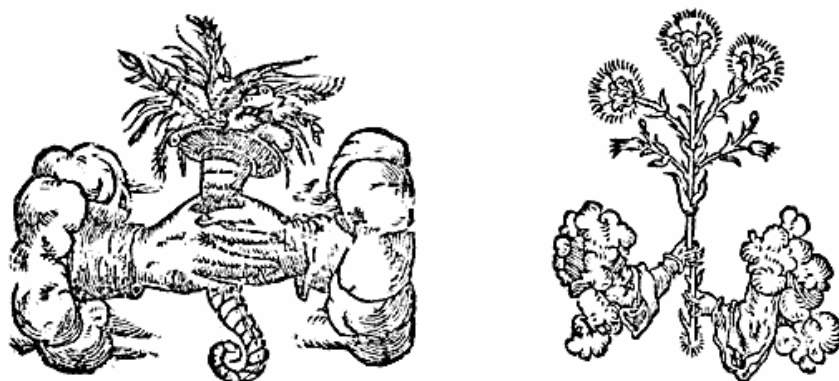


Fig. 9 (t.v.). „Deviser“ fra Pariser-udgaven af Claude Paradin m.fl.: *Devises héroïques*, 1571. Førsteudgaven af Paradins *Devises* kom i 1551 hos Jean de Tournes i Lyon. Fig. 10 (t.h.). Lorentz Benedichts mærke. Her gengivet efter Nic. Nicolai Warburgensis *In reditum Hermolai Trolle*, Hafniae 1562. (Lauritz Nielsen nr. 1197).

egentlig var bogtrykkeren, men dog også havde forlæggervirksomhed, d.v.s., at bogen snart optræder med Rouillé som forlægger, snart med Bonhomme.<sup>11)</sup> Den spanske udgave fra 1549 findes på Kgl. Bibl. (fig. 6) på dette eksemplar står Bonhomme som forlægger.<sup>12)</sup>

Af den meget omfattende produktion, som nu tilskrives Pierre Vase,<sup>13)</sup> findes der naturligt nok fra gammel tid ikke så få gode prøver i Kgl. Bibl. Hans bibelillustrationer, som er stærkt påvirket af Bernard Salomon kan således ses i en foliobibel fra 1566.<sup>14)</sup> Ligeledes stærkt præget af konkurrencen med Bernard Salomon var hans Ovid-illustrationer, 1550, som snart indgik i B. Aneau's *Picta Poesis*, hvoraf Kgl. Bibl. har førsteudgaven fra 1552 foruden en senere udgave fra 1564.<sup>15)</sup> Vi finder også en udgave af Petrarca, hvor særlig illustrationerne til „*I Trionfi*“ har interesse,<sup>16)</sup> men som desuden indeholder et fint dobbeltportræt af Petrarca og Laura.<sup>17)</sup> Helt direkte kan den italienske påvirkning ses i de mange udgaver af Dante og Ariosto, hvor Pierre Vase kopierer de venetianske forlags illustrationsmateriale. Som eksempel herpå afbildes i fig. 7-8 dels P.V.'s lille træsnit fra en Lyon-udgave af Dante, dels det større forbillede fra Venezia-udgaven 1544.<sup>18)</sup>

Foruden de stadige oplag af Alciatis emblemer kom der mange andre emblembøger i Lyon, det var tidens store mode. Flere af dem blev også udgivet af Rouillé, andre kom hos konkurrerende forlæggere. En af disse bøger, som ligeledes fik en meget stor udbredelse, er Claude Paradins *Devises héroïques*, hvis første oplag kom i 1551 hos Jean de Tournes, og hvis træsnit somme tider tilskrives Bernard Salomon.<sup>19)</sup> Kgl. Bibliotek

har Pariser-udgaven fra 1571, som er illustreret med kopier efter de ældre udgaver.<sup>20</sup>) I fig. 9-10 afbildes en meget typisk illustration fra denne Pariser-udgave (der findes mange af meget lignende art med hænder og arme, der rækker frem fra skyer enkeltvis eller parvis), og ved siden af ses Lorentz Benedichts mærke. Slægtskabet mellem de to billeder er ret slående. Det er klart, at Benedicht har fundet motivet til sit mærke blandt „devises“ af denne art. Sandsynligvis vil et mere indgående studium af de ældre udgaver af Paradin vise endnu større overensstemmelse. Som de to emblemer fremtræder i fig. 9-10, er der vel ingen tvivl om, at Lorentz Benedichts er det fineste og bedst tegnede, hvad der tyder på, at der må findes en ældre og mere elegant kilde for ham, som vi endnu ikke er nået frem til, men som højst sandsynligt må søges i kredsen omkring Bernard Salomon ca. 1550. At Benedicht helt selvstændigt skulle have skabt sit forfinede mærke og samtidig have ramt så nær ved de vidt udbredte og almindelig kendte emblemer er lidet troligt.

## NOTER

(1) 20. juni-24. september 1967. Udstillingen var arrangeret i forbindelse med Københavns 800 års jubilæum. - (2) Sml. R. Paulli, Lorentz Benedicht, 1920, nr. 90. L. Nielsen, Dansk Bibliografi 1550-1600, nr. 1306. - (3) Paulli s. xxxiv ff og G. Garde, Danske silkebroderede lærredsduge fra 16. og 17. århundrede, med særligt henblik på de grafiske forbilleder, 1961-62, s. 238 f. - (4) Garde s. 238 og samme, Lidt om dansk og fremmed bogkunst i det 16. århundrede (Fund og Forskning, XIV, 1967) s. 14 f. (5) Paulli nr. 43. - (6) Paulli nr. 42. - (7) Paulli nr. 20. - (8) Garde s. 237 ff, Sml. også den i note 4 citerede artikel i Fund og Forskning, XIV, s. 14 ff. - (9) Se herom H. Green, Andrea Alciati and his Books of Emblems, London 1872, s. 67 ff., som foreslår så forskellige kunstnernavne som Rafaels medarbejder Picrino del Vaga, grafikeren Pierre Wociriot og Pierre Vingles. Mario Praz, Studies in Seventeenth-Century Imagery, II, Bibliography, s. 6, bygger på Green og foreslår, omend med ?, Pierre Vingles. Det grundlæggende værk om spørgsmålet er H. L. Baudrier, Bibliographie Lyonnaise, især IX, 1912 (om Rouillé) og X, 1913 (om Bonhomme), som meget grundigt og udførligt behandler Pierre Vase. Sml. også N. Rondot, Graveurs sur bois à Lyon au seizième siècle, 1898, og Bibliothèque Nationale, Département des estampes. Inventaire du fonds français, graveurs du seizième siècle. I, André Linzeler: Androuet du Cerceau - Lcu, 1932-35, II, Jean Adhémar: Levert - Wociriot, - Anonymes - Supplément, 1939. (10) Sml. Adhémar s. 313-314.

(11) Rouillé og Bonhomme anvender det samme titelblad, idet de blot udskifter forlæggermærket. - (12) Foruden udgaven fra 1549 har Kgl. Bibl. også Rouillé's latinske udgave fra 1566, som ifølge Baudrier IX s. 307 er „24e tirage de la suite de P. Vase“. Denne bog har tilhørt billedhuggeren Einar Utzon-Frank, som har skrevet sit navn foran i den. - (13) Sml. Baudrier IX og X. - (14) Første udgave af Pierre

Vases bibelillustrationer kom i 1562. Udgaven fra 1566 er allerede det syvende oplag af illustrationerne. – (15) Særlig i 1552-udgaven står træsnittene smukt. Udg. af Bonhomme, sml. Baudrier X s. 227. – (16) Petrarca's symbolske digt „I Trionfi“ inspirerede mange bildende kunstnere. Bl. a. eksisterer der flere berømte serier gobeliner, hvoraf den mest kendte findes i Wien, som bygger på dette digt. Disse Wiener billedtæpper antages i almindelighed at være fremstillet mellem 1500 og 1550, og er altså snarest lidt ældre end Pierre Vases træsnit. – (17) Udgaven på Kgl. Bibl. er fra 1574, dog således at sidste del af bindet, „Tavola di tutte le Rime“ er fra 1564. Ifølge Baudrier IX s. 349 er 1574-udgaven et nøjagtigt optryk af 1564-udgaven. – (18) Kgl. Bibl.'s udgave er fra 1575. Ifølge Baudrier IX s. 353 har denne udgave de samme illustrationer som udgaverne 1551, 1552 og 1571. Sml. Baudrier IX s. 186 ff. – (19) Praz I s. 65 og II s. 122. Sml. også den engelske udgave: *The Heroicall Devises of M. Claudius Paradin*, 1591, som har de samme illustrationer, og som f. eks. benyttedes som forlæg til broderimønstre. Sml. Garde s. 219 (m. afb.). Sml. også Rosemary Freeman, *English Emblem Books*, 1948, især s. 61-63, m. afb. – (20) Desværre har jeg ikke haft lejlighed til at se de ældre udgaver.