

## RENAISSANCENS HIEROGLYFSTUDIER

FRA HORAPOLLON TIL DU CERCEAU

AF

ERIK IVERSEN

Blandt de udøvende Kunstnere som i det sekstende Aarhundrede blev grebet af den Revolution i Kunstopfattelse, Stil og Smag som var Resultatet af den Italienske Renaissance, var den Franske Arkitekt Jacques Androuet med Tilnavnet du Cerceau utvivlsomt en af de mest naivt begejstrede, og han var givet en af den nye Bevægelses mest utrættelige Pionerer. Om hans Liv og Færden vides meget lidt ud over at han fødtes i Orléans eller Paris omkring 1510 og døde i Paris i Aarene efter 1584; og skønt han var „architecte du Roy“, og blev Stamfader til en berømt Arkitektfamilie, er meget faa og tvivlsomme Vidnesbyrd bevaret om hans egen Byggevirksomhed. Sin Europæiske Berømmelse og sin egentlige Betydning erhvervede han sig ved sine arkitektoniske Publikationer, der som Budbringere om den nye Stil hurtigt spredtes og øvede betydelig Indflydelse paa Datidens Arkitekturopfattelse, selv her i Danmark hvor hans Fortegninger har været benyttet ved Udarbejdelsen af Planerne for Rundetaarn saavel som for Frederiksborg Slot.<sup>1)</sup>

Henimod Slutningen af sit Liv – i Aaret 1584 – udgav du Cerceau en mærkelig Publikation som han kaldte ‘Livre des Édifices Antiques Romains’, og hvori han i en Serie unummererede og til dels ukommenterede Plancher søgte at rekonstruere en Række Monumenter og Bygningsværker fra det antike Rom, „telle qu’elle estoit anciennement en sa plus-grande splendeur“. <sup>2)</sup> Rekonstruktionerne er udført paa Basis af den Renaissancearkitektur som du Cerceau havde haft Lejlighed til at stifte Bekendtskab med under sit Ophold i Italien, og de er foretaget med suveræn Foragt for alle arkitektoniske og arkæologiske Fakta og Realiteter. Hans Formaal med Bogen var da heller ikke paa nogen Maade arkæologisk eller historisk, men det samme som han forfulgte med alle sine andre Værker, nemlig at sprede Oplysning om og Kendskab til en

ny Arkitekturopfattelse og den nye Italienske Stil blandt sin Samtids Arkitekter og Kunstkere, „lesquels y pourront trouuer plusieurs beaux traits & enrichissements pour aider leurs inuentions“.

Een af Bogens Plancher gengiver en af de Romerske Obelisker (fig. 1), sandsynligvis den saakaldte „Vaticanus“, der oprindelig var hentet til Rom af Caligula, som dedicerede Obeliskens til Augustus og Tiberius og opstillede den i det vatikanske Circus (Circus Gaii et Neronis). Det var en af de meget faa Obelisker som endnu stod oprejst i det sekstende Aarhundrede, og Sixtus den Femte lod i 1586 Arkitekten Fontana flytte den til sin nuværende Plads foran Peterskirken. Obeliskens selv er uden Indskrift, men i den Cerceaus Gengivelse er den udsmykket med en Række mærkelige og gaadefulde Tegn der tilsyneladende intetsomhelst har at gøre med Ægyptiske Hieroglyfer eller Ægyptisk Ornamentik. Renaissancens manglende Sans for hvad vi vilde kalde historisk Stilfølelse er imidlertid velbekendt, og den illustreres med al ønskelig Tydelighed paa saa at sige hver eneste Side af den Cerceaus Bog. Indskriften er derfor i Almindelighed blevet opfattet som en *licentia artistica*, og Tegnene selv som udsprunget af hans frodige ornamentale Fantasi.

Saaledes forholder det sig imidlertid ikke. Tegnene har paa en mærkelig Maade deres egen forunderlige Historie, der ad sære Omveje fører os tilbage til en særpræget og halvglemt Kulturtradition, hvis Indflydelse i Aarhundreder kan spores paa de forskellige Omraader i Europæisk Kunst – og Aandsliv, nemlig Renaissancens Hieroglyfstudier.

Ligesom Hellenisme og Kristendom i de første Aarhundreder af vor Tidsregning havde kvalt og tilintetgjort de sidste Rester af den oprindelige Ægyptiske Kultur, saaledes gjorde omkring Aar 640 den Arabiske Erobring Ende paa det der hidtil, trods Fremmedherredømme og Undertrykkelse og Tab af politisk Selvstændighed, havde udgjort en selvstændig Ægyptisk Nation. Indtil da var det gamle Ægyptiske Sprog, omend i sin sidste stagnerende Fase og skrevet med Græske Bogstaver, forblevet Landets Folkesprog, der ogsaa literært havde søgt at hævde sig overfor det toneangivende Græske, og i den Ægyptiske Kirke havde de endnu virksomme nationale Kræfter fundet et aandeligt Midtpunkt hvorom de kunde samle sig, og en Organisation hvorigennem de kunde virke politisk. Trods alle kristelige Krav om Sagtmodighed og Næstekærlighed fornægtede det traditionelle Ægyptiske Fremmedhad sig imidlertid ikke, skærpet som det var gennem Aarhundreders Fremmedherredømme, og ej heller den traditionelle Stridbarhed og religiøse Fanatisme, der havde ladet den Alexandrinske Kirke hævde sig stejlt og med Autoritet mod Byzans saavel som mod Rom i talløse sekteriske og dogmatiske

Stridigheder, der kulminerede paa Kirkemødet i Chalkedon i Aaret 451, hvor den Ægyptiske Kirke skilte sig ud fra Moderkirken ved at indtage en Særstilling i Spørgsmaalet om Opfattelsen af Kristi Natur.

Disse nødvendige – sproglige saavel som religiøse – Forudsætninger for Landets nationale Egenart gik imidlertid tabt ved den Arabiske Erobring: baade Græsk og Ægyptisk bukkede under for Arabisk, og Kristendommen bukkede under for Islam, og levede kun videre i afsondrede og politisk afmægtige Enklaver i en iøvrigt ren Muhammedansk Stat. Det Ægypten som Hellenisme og Kristendom havde erobret for Vesten og

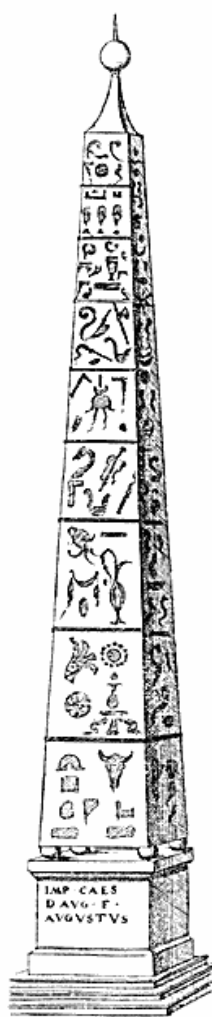


Fig. 1. Obelisk fra du Cerceau's Plancheværk „Livre des Édifices Antiques Romains“. Skønt den Obelisk som sikkert har været du Cerceau's Forbillede, den saakaldte Vaticanus der nu staar foran Peterskirken, er uden Indskrift, har han ikke kunnet modstaa Fristelsen til at forsyne den med „hieroglyfiske“

Ornamenter. Men da han utvivlsomt kun yderst sjældent har haft Lejlighed til at se originale Hieroglyffer, har han i Stedet kopieret Fremstillingerne paa en antik Tempelfrise, der fandtes i Kirken San Lorenzo i Rom, og som i den lokale Tradition gik for at være guddommelige: „coelati hieroglyphi aegyptici“.

dens Kultur blev tilbageerobret af Orienten, og meget snart afbrødes enhver direkte Forbindelse med den vestlige Verden, hvor Ægypten fra nu af med Rette betragtedes som en geografisk Betegnelse for en Del af det Arabiske Imperium. Mindet om det klassiske Ægypten døde langsomt hen, og hele Middelalderen igennem levede det kun videre som vage Myther baseret paa de bibelske Beretninger og Legender.

Det var derfor med Forbavselse og Undren at de tidlige Humanister, da de henimod Slutningen af det fjortende Aarhundrede genoptog Studiet af Græsk Sprog og Literatur, saa en ny Opfattelse af det gamle Ægypten dukke frem. Ikke blot fandt de nemlig hos Herodot og Diodor omfattende historiske og ethnografiske Beskrivelser af Landet, men deres Forestillinger om dets Kultur og dens Betydning ændredes paa afgørende Maade. De læste saaledes for Eksempel hos Plutarch, at selv de største og betydeligste Repræsentanter for Græsk Aandsliv, blandt andre baade Solon, Pythagoras og Platon, havde rejst i Ægypten for at studere, og i adskillige af disses egne Værker fandt de Udtryk for en dyb og oprigtig Ærbødighed for Ægyptisk Tænkning og Viden. Endvidere fandt man i Plutarch's Afhandling om Isis og Osiris, i Jamblichus' Bog om de Ægyptiske Mysterier, og ikke mindst i den saakaldte Hermetiske Literatur, der angaves at være inspireret af den Ægyptiske Hermes, Guden Thot, en Indstilling til fundamentale religiøse Problemer, der paa mange Punkter faldt sammen med Renaissancens Nyplatonisme, og dens Tendens til mystiske og kabbalistiske Spekulationer.

Man mente – ganske vist med Urette – i disse Skrifter at staa overfor originale Ægyptiske Værker, og overfor de Kilder af hvilke de Græske Forfattere selv havde øst, og man beskæftigede sig med dem, fordi de i Renaissancens Opfattelse bar Vidnesbyrd om den indre ideelle Sammenhæng mellem antik og kristen Religiositet og Mystik, som det var saa væsentligt for dens Filosofi at paavise. Ud fra disse Forudsætninger, og støttet af de bibelske Beretninger om Ægyptens Visdom, begyndte Mythen om et idealiseret Ægypten, der var al okkult og mystisk Videns oprindelige Hjemland, langsomt at tage Form, og den har i forskellige Kredse og i forskellige Former levet lige siden.

Med denne omsiggribende Interesse for alt Ægyptisk var det kun naturligt at Renaissancen ogsaa begyndte at interessere sig for Hieroglyferne, der i den almindelige Bevidsthed altid har staaet som en af de mest karakteristiske Manifestationer af Ægyptisk Kultur, og man begyndte da ogsaa tidligt at studere Kirkefædrenes og de klassiske Forfatters Beretninger om det Ægyptiske Skriftsystem. Paa en for Tiden karakteristisk Maade negligerede man imidlertid de faktiske historiske

Forudsætninger for Forstaaelsen af Hieroglyfskriftens Natur og Funktion, til Fordel for theoretiske Spekulationer, der kunde gøre Problemet aktuelt og indpasse det i den løbende Debat. Man saa ganske bort fra den Kendsgerning, at Skriften byggede paa visse fonetiske Principer, og at Kendskab til Ægyptisk Sprog derfor var en nødvendig Forudsætning for at kunne forstaa den. I Stedet benyttede man en Bemærkning hos en af Renaissancens Yndlingsfilosofer, Nyplatonikeren Plotin,<sup>3)</sup> til at formulere en Opfattelse i Følge hvilken man betragtede Hieroglyferne som allegoriske Symboler, der ikke udtrykte Ord men Begreber, og som derfor kunde læses af kyndige og indviede uanset deres sproglige Forudsætninger. Man forestillede sig Skriften omtrent som vore Rebus, og dette Ord er forøvrigt omend fra en lidt senere Tid udsprunget af Hieroglyfinteressen, og betyder ganske simpelt at skrive „med Ting“ i Stedet for med Bogstaver, men man opfattede Forbindelsen mellem de enkelte Tegn og de Begreber de dækkede over som uløselig og af metafysisk Art. Kun de indviede kunde læse dem, men for disse udtrykte Hieroglyferne til Gengæld ikke blot Ord, men selve Begreberne paa en Maade som intet andet System formaaede det. I Tidens Stil formulerede den Florentinske Filosof Marsilio Ficino Renaissancens Opfattelse saaledes, at Forholdet mellem Begreb og Hieroglyf svarede til Forholdet mellem den Platoniske Idé og dens materielle Fremtrædelsesform.<sup>4)</sup>

Paa denne Maade skabte man med suveræn Foragt for de historiske Realiteter og paa Basis af en ganske misvisende Opfattelse af Hieroglyferne en for Renaissancen selv frugtbar og konstruktiv Opfattelse af deres Natur, der lod dem faa dybtgaaende Indflydelse paa Udviklingen af Tidens Ornamentik, og den literære saavel som den kunstneriske Symbolik og Allegori. Med dens af nyplatoniske Forestillinger gennemtrængte Verdensopfattelse fik nemlig Symbolik og Allegori saaledes som de fandt Anvendelse i Renaissancens Literatur og Kunst en filosofisk Baggrund, og gav paa en Maade som det for os er vanskeligt at forstaa og vurdere, Udtryk for en allestedsnærværende og overalt virksom religiøs Mysticisme.

Det symbolske tjente ikke blot som hos os dekorative eller stilistiske Formaal, men havde sit Formaal i sig selv. Vi finder det i Samtidens Kunsttheori udtrykt saaledes, at ligesom den materielle Verdens Ting kun kan forstaaes og faa Mening naar de opfattes som Materialisationer af de evige og guddommelige Ideer, saaledes fandt den guddommelige Tanke eller det guddommelige Princip som det var den skabende Kunstners Opgave at udtrykke og give Form, og Beskuerens Opgave at erkende, sit højeste og sublimeste Udtryk i den kunstneriske Symbolik. Det allegoriske og symbolske blev derfor en væsentlig Bestanddel af ethvert Kunstværk,

fordi det paa en Maade gav det dets egentlige Mening og udtrykte dets inderste Hemmelighed, der imidlertid kun kunde erkendes ved mystisk Indleven og guddommelig Inspiration, som for Renaissancen blev integrerende Elementer i enhver kunstnerisk Oplevelse.

Det faktiske Materiale hvorpaa disse Udredninger hvilede, hentede Renaissancen sig fra det eneste fra den klassiske Oldtid overleverede Værk der specielt beskæftiger sig med Hieroglyferne, nemlig „Hieroglyphica“ af den ellers ukendte Horapollon (Horos Apollon, Orus Apollo). Et Græsk Haandskrift indeholdende dette Arbejde blev i Aaret 1419 fundet paa den Græske Ø Andros af den Florentinske Rejsende Christopher Buondelmonti, og med ham kom det omkring 1420 til Florens, hvor det straks vakte den største Opmærksomhed. Det spredtes i talrige Afskrifter og Kopier, af hvilke Det kongelige Bibliotek besidder een (fig. 2), der er nærmere beskrevet i denne Afhandlings Tillæg.

Bogen indeholder en Beskrivelse af 189 saakaldte Hieroglyfer og en Redegørelse for deres Betydning og Anvendelse. Den er utvivlsomt skrevet af en Mand med et vist Kendskab til Hieroglyfskriften paa dens seneste Udviklingstrin, og adskillige af dens Oplysninger om Tegnenes Betydning er rigtige. Forfatterens Forklaringer paa Sammenhængen mellem de enkelte Tegn og de Begreber de dækker over, er imidlertid ganske misvisende, og beror paa en fuldstændig Misopfattelse af selve Skriftens Natur. Naar han for Eksempel siger at Billedet af en Gaas bruges for at betegne Begrebet „Søn“, saa er dette rigtigt, ganske simpelt fordi Ordet „Gaas“ og Ordet „Søn“ paa Ægyptisk har samme Lydværdi. Denne Lydværdi „sa“, er knyttet til Billedet af Gaasen, som derfor bruges overalt hvor denne Lydkombination forekommer. Paa samme Maade siger han rigtigt, at Begrebet Moder skrives med Billedet af en Grib, hvilket paa samme Maade skyldes at Ordet for Grib og Moder er identiske, men denne enkle og naturlige Forklaring paa Hieroglyfernes fonetiske Anvendelse ser Horapollon ganske bort fra, og han etablerer i Stedet en allegorisk Forbindelse mellem Tegn og Begreb. I det første Tilfælde fortæller han os saaledes, at naar Billedet af Gaasen bruges for Ordet Søn, skyldes det at Vildgaasen i højere Grad end noget andet Dyr elsker sit Afkom, og at den endog lader sig dræbe for at frelse sine Unger, og at Gribben bruges for at udtrykke Begrebet Moder skulde paa samme Maade skyldes at dette Dyr i sig selv repræsenterer det kvindelige Princip par excellence, da der overhovedet ikke skal findes mandlige Gribbe. Alle andre Tegn forklares paa tilsvarende Vis, og det blev denne symbolske Udlægning der blev lagt til Grund for Renaissancens Opfattelse af Hieroglyferne.



glemmes og blive uforstaaelige, saaledes som man jo havde set det med de Etruskiske. I arkitektoniske og dekorative Indskrifter kunde derfor de hellige og evige Ting som det alene var Kunstens Opgave at lade fremtræde, værdigst og formaalstjenligst udtrykkes i symbolske Hieroglyfer, som til enhver Tid vilde kunne tolkes og tydes af de indviede.



Fig. 3. Illustration fra Kervers Udgave af Horapollon (Paris 1551). Hieroglyfen staar for Smiger og dens Følger, og forestiller en Hjort der lader sig lokke af Jægerens Musik og saaledes bliver fanget.

Før disse aandfulde Theorier kunde føres ud i Praksis var der dog et Problem der matte løses, nemlig hvorledes disse symbolske Hieroglyfer skulde se ud. Originale Hieroglyfer havde man saa at sige ikke Lejlighed til at se, og der var ingen Illustrationer i Horapollon-Manuskriptet, men dette Problem voldte ikke Renaissancens Kunstnere og Haandværkere større Vanskeligheder. Tiden var i sig selv altfor frodig og altfor dynamisk stilskabende til at være hæmmet af historisk Stilfølelse, og havde man Brug for Hieroglyfer skabte man dem selv efter sit eget Behov, og i Overensstemmelse med sine egne Stilkrav, uden smaalige Hensyn til historiske Forbilleder og Traditioner. De talrige Latinske, Italienske, Franske og Tyske Udgaver af Horapollon der hurtigt udkom efter at Originalteksten i 1505 var blevet trykt hos Renaissancens berømte Bogkunstner Aldus i Venedig, forsynede man derfor med Illustrationer der i ren Renaissance Stil gengav Hieroglyferne, saaledes som man forestillede sig at de skulde se ud, paa Basis af Horapollons Beskrivelser, idet den ene Udgave ofte kopierede den anden (fig. 3).

Meget snart viste det sig imidlertid at til et universelt Symbolsprog slog hans Hieroglyfer ikke til, men at flere Tegn og nye Symboler var



uomgængelig nødvendige for at udtrykke de Forestillinger og Begreber som ikke fandtes repræsenteret hos Horapollon. Men ogsaa denne Vanskelighed løste man paa en for Renaissancens særlige Form for Videnskabelighed typisk Maade.

Allerede fra før det femtende Aarhundredes Begyndelse fandtes der i den Romerske Kirke San Lorenzo in Campo Verano, eller fuori le Mura, som den ogsaa kaldes, Rester af en antik Tempelfrise, der i omhyggeligt udførte Relieffer gengav en Række Kultredskaber som Offerskaale, Rø-



Fig. 4. Del af den paa Museo Capitolino opbevarede Frise, hvis Tegn opfattedes som Hieroglyfer, og blev Forbillede for du Cerceau's og adskillige andre Renaissance-kunstneres Hieroglyffremstillinger. (Gengivet efter *The Sculptures of the Museo Capitolino*, ed. by H. Stuart Jones, Oxford 1912. Plates, no. 100.)

gelseskar og Oksekranier, samt forskellige andre Ornamentter med tilsvarende kultisk Betydning (fig. 4). En Del af denne Frise blev allerede i den tidlige Renaissance ført til Kapitol hvor den opbevaredes i Konservertorpaladset, og af een eller anden Grund, sikkert ikke mindst dens Gaadefuldhed, bredte den Opfattelse sig at Tegnene var „hellige Ægyptiske Hieroglyfer“, en Opfattelse som blev anerkendt og slaet fast i den almindelige Bevidsthed efter at Francesco Colonna havde gjort udstrakt Brug af dem i sin fantastiske Roman „Hypnerotomachia Poliphili“.

Dette Værk hvis kunstige Titel betyder noget i Retning af „Poliphil's i Drømme førte Kamp med Eros“, blev trykt hos Aldus i Aaret 1499, og vandt hurtigt stor Udbredelse og megen Popularitet. Bogens Helt forfølger i et fantastisk Drømmeland, hvor Antikens Ruinverden for første Gang i Literaturen romantiseres, Heltinden Polia, der er en Personifikation af Antikens selv. Forfatteren giver sin arkitektoniske Fantasi frie Tøjler i detaljerede Beskrivelser af kolossale Bygningsværker, og i hastigt skiftende allegoriske Situationer, der har givet Bogen dens i nogen Grad misvisende Tilnavn Arkitekturens „divina commedia“. Den er af stilistiske Grunde bevidst skrevet paa en højst kunstig og unaturlig Blanding af Latin, Græsk og Italiensk, og som Literaturværk har den med sin villet dunkle og tildels uforstaaelige Symbolik og Allegori nu kun Kuriositetens Interesse, men dens Træsnit, der er udført af en ellers ukendt Kunstner, vil for alle Tider gøre den til et Monument i Bogkunstens Historie, og

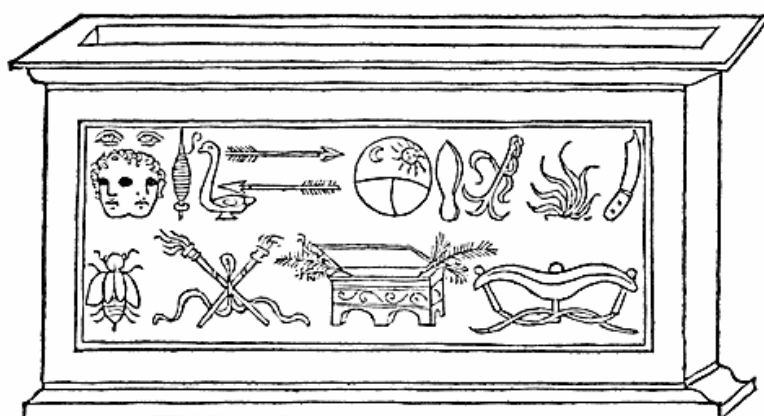


Fig. 5. Hieroglyfindskrift fra Colonna's Hypnerotomachi (Blad q7 v.). Enkelte af Tegnene er hentet fra Tempelfrisen. I Colonnas Fortolkning er Indskriftens Mening at „Døden som er Livets Fjende og hastigt fortærer og tilintetgør alt, har her forenet to ømme Elskende“.

blandt disse finder vi under Betegnelsen „hellige Ægyptiske Hieroglyfer“, Tempelfrisens Tegn anvendt i dekorative Indskrifter, der i Teksten faar omhyggelige og dybsindige Udlægninger (fig. 5). Olielampen bruges saaledes til at udtrykke Begrebet „Liv“, Offerkanden for Ordet „Gavmildhed“, og Garnnøglet, der er Colonna's egen Opfindelse, for at „lede“ eller „føre“, aabenbart med Henvisning til Ariadne og Theseus. Symboliken stiller som man vil se ikke ubetydelige Krav om klassisk Dannelse for at kunne forstaas, men netop dette tiltalte Renaissancens Svaghed for subtil Eksklusivitet (fig. 6).

Med Colonna's Autoritet bag sig, ser vi i den følgende Tid hvorledes Frisen blev een af Rom's Seværdigheder, og vi finder den anvendt til monumentale Inskriptioner paa Mantegna's og Tizian's Billeder og som et hyppigt Element i Tidens Ornamentik, ligesom den med forbavsende Regelmæssighed gaar igen i Samtidens Skizzebøger.<sup>6)</sup> Men hermed har i Virkeligheden Problemet om Tegnene paa du Cerceau's Obelisk fundet sin Løsning. Tegnene er nemlig ganske simpelt Tempelfrisens „Hieroglyfer“, som du Cerceau aabenbart, som saa mange af sin Samtids Kunstnere, har set og kopieret i Rom, og dernæst paa en for ham ganske naturlig Maade har benyttet for at kunne forsyne sin Obeliskfremstilling med 'autentiske' Hieroglyfer ganske paa samme Maade som den østrigske Barokarkitekt Fischer von Erlach halvandet Aarhundrede senere benyttede Hypnerotomachiens hieroglyfiske Indskrifter paa sine 'historiske' Rekonstruktioner af Ægyptiske Monumenter<sup>7)</sup> (fig. 7).

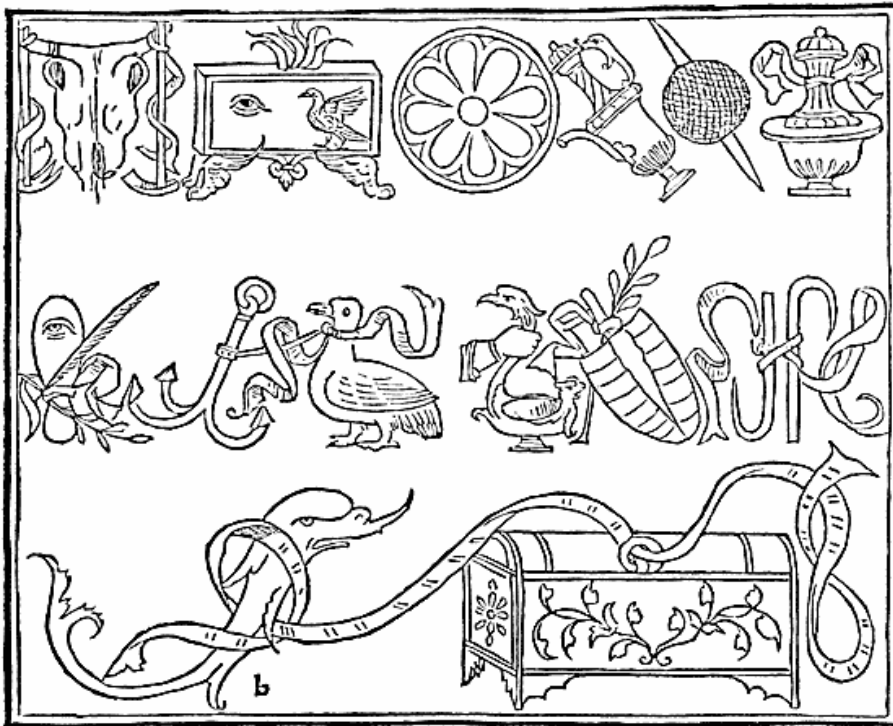


Fig. 6. En af Hypnerotomachiens andre Hieroglyf-Indskrifter. (Blad c 1 r.)

At det overhovedet i alle disse Tilfælde drejer sig om mere end aandfuld Leg med ornamentale Muligheder, vises med al Tydelighed af det Faktum, at der samtidig opstod en virkelig, og i Renaissancens Opfattelse fuldt videnskabelig Literatur om Hieroglyfsymboliken.

Hovedmanden paa dette Omraade var Johannes Pierius Valerianus, der i Aaret 1477 fødtes i Belluno, og som i sin gejstlige Karriere blev apostolisk Protonotar, og Opdrager for Ippolito og Alessandro Medici. Han har efterladt sig en omfangsrig literær Produktion, men den egentlige Baggrund for den Ærbødighed og Ærefrygt hvormed hans Navn var omgivet langt ned i det syttende Aarhundrede var hans Kæmpeværk „Hieroglyphica“ der udkom i Aaret 1556. Han forsøgte i dette Arbejde at udtrykke hele sin Samtids Viden i Hieroglyfsymboler, som han konstruerede paa Basis af en fantastisk Blanding af Græske, Romerske og Ægyptiske Symboler, og ved at hævde at disse ogsaa repræsenterede de naturlige Udtryksmidler for de bildende Kunster, gjorde han et bevidst Forsøg paa at forene Videnskab og Kunst. Selv om en af hans senere Kritikere utvivlsomt har Ret naar han hævder at Valerian i dette Gigant-

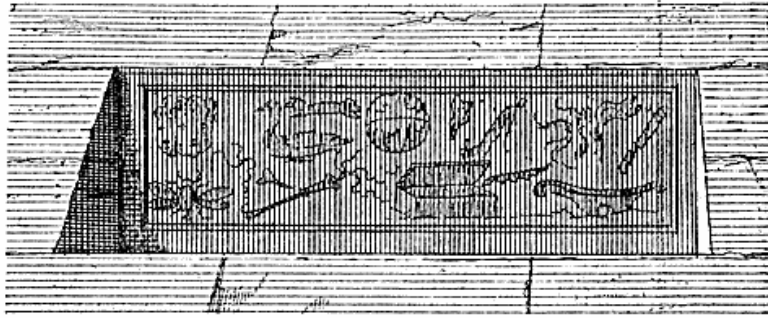


Fig. 7. Indskrift fra Fischer von Erlachs Rekonstruktion af Sethos Grav ved Heliopolis. (Historische Arkitektur I, Wien 1721, Tvl. 14). Tegnene er kopieret efter Hypnerotomachien (se Fig. 5).

værk viser „mere Fantasi og Aandfuldhed end egentlig videnskabelig Methode“, saa betragtedes det dog af Samtiden som fuldendt Videnskab. Det udkom i Italienske, Franske og Tyske Udgaver, og det er stadig en af Hovedkilderne til Forstaaelsen af en væsentlig Del af Renaissancens og Barokkens Symbolik.

Blandt de mærkeligste Udslag af Renaissancens Hieroglyfvidenskab maa ogsaa nævnes Annius fra Viterbo, der i Aaret 1498 udgav en Række omfattende Kommentarer til en Tekstudgave, der blandt andet foregav at omfatte hidtil ukendte Skrifter af Kaldæeren Berosus og Ægypteren Manetho, men som alle er Forfalskninger, sandsynligvis forfattet af Annius selv.<sup>8)</sup> Kommentarerne indeholder adskillige Hentydninger til nyfundne Hieroglyfindskrifter, som Annius frimodigt læser og oversætter; men det fra vort Synspunkt pudsigste Resultat af hans kronologiske Undersøgelser er en Paavisning af, at Osiris som Ægyptisk Konge har fordrevet Giganterne fra Italien, og at han er Grundlæggeren af den Etruskiske Kultur. Hans Søn var den Ægyptiske Herkules, der blev Stamfader til Familien Borgia, hvis Vaaben-Tyr i Annius' Udlægning repræsenterer Tyren Apis, i hvis Skikkelse den dræbte Osiris levede videre. Annius var ikke for intet Sekretær for Alexander den Sjette, og blev senere forgiven af Cesare Borgia, og det dobbelte Formaal med hans Værk var at skaffe sin Protektor en heroisk Genealogi, og at borteliminere den Græske Indflydelse paa Italisk Omraade. Kunsthistorisk set blev al denne Meningsløshed imidlertid ikke uden Betydning, idet den er Forudsætningen for at Pinturicchio udsmykkede Borgiaernes Værelser i Vatikanet med Motiver fra Annius' Version of Osirismythen.

Selv Tidens rent tekniske Literatur blev ikke upaavirket af Hieroglyfinteressen, og i sin Bog om Militærvæsenet erklærer Roberto Valturio<sup>9)</sup>



Fig. 8. Hovedfeltet fra Dürers Æresport. Det forestiller Kejser Maximilian omgivet af hieroglyfiske Fremstillinger hentet fra Horapollon. I Pirckheimers Fortolkning skal den læses som en Panegyrik over Kejseren og proklamere ham som: Guddommelig Hersker, mægtig, retfærdig og gavmild, af udødeligt Ry, og ædel Afstamning, Frankrigs Besejrer etc. etc.

saaledes Billederne paa de Romerske Standarder for at være Hieroglyfer, og forklarer dem ud fra Osirismythen, men det blev dog naturligt nok i de bildende Kunster, at den satte sig sine varigste og markanteste Spor, og dens Apotheose bliver Dürers Æresport for Kejser Maximilian, vel nok det største af alle eksisterende Træsnit, hvoraf Det kongelige Bibliotek ejede et Eksempplar, som ved Kobberstiksamlingens Oprettelse overgik hertil. Dette Arbejde er en Del af den ligeledes i Træsnit udførte „Triumf“, der i Form af en af de i Renaissance saa yndede allegoriske Processioner, skulde være en Hyldest til den Tysk-Romerske Kejser Maximilian, og et allegorisk Monument over hans Liv og Gerning. Selve Porten repræsenterer saavel praktisk som allegorisk Triumfens „Maal“, og den er derfor Fremstillingens naturlige Midtpunkt. Den er smykket med Gengivelser af Episoder fra Kejsersens Liv, og med talrige symbolske Fi-

gurer og Ornamentter, der alle viser hen til hans Idealer og Kvaliteter. I Udsmykningens Centrum umiddelbart over Midterportalen der i sin Indskrift er betegnet som „Ærens Port“ troner Kejseren selv i et firkantet Tabernakel omgivet af en forunderlig zoologisk Have af de særeste Tegn og Symboler, der i Aarhundreder trodsede ethvert Tydningsforsøg (fig. 8). Maximilians Historiograf Stabius kalder i sin Kommentar Kejserfeltet for et „Mysterium i hellige Ægyptiske Bogstaver“, men først i den nyeste Tid har den Østrigske Kunsthistoriker Giehlow<sup>10)</sup> paavist, at alle de fremstillede Dyr og Symboler stammer fra Horapollons „Hieroglyphica“, og at Dürer oprindelig havde tegnet dem som Illustrationer til en af hans Ven Pirckheimer udarbejdet Horapollonoversættelse, som dog aldrig blev udgivet. I Stedet benyttede han dem paa Æresporten, hvor de læst efter Horapollons Angivelser viser sig at repræsentere en „hieroglyfisk“ Gen-givelse af en ligeledes af Pirckheimer affattet Panegyrik over Maximilian.

Ogsaa her er Hieroglyferne derfor, i nøjeste Overensstemmelse med Renaissancens Opfattelse, benyttet for paa hemmelighedsfuld Vis at udtrykke hele Værkets Mening og Quintessens, og de repræsenterer i fuld Overensstemmelse med Tidens Stil det dybsindige Motto som alle andre Enkeltheder peger hen paa og illustrerer, og ud fra hvilket de alene faar Sammenhæng og Mening. – De her nævnte Eksempler repræsenterer kun enkelte af Højdepunkterne i Hieroglyfernes kunstneriske Anvendelse, der var et saa karakteristisk Træk i Slutningen af det femtende og det sekstende Aarhundrede. Ganske vist levede den literære saavel som den kunstneriske Allegori videre hele det syttende Aarhundrede igennem, ikke mindst gennem den af Alciati indførte Emblemliteratur, der vedblev at hente sig Materiale fra Hieroglyflitteraturen, men med den Udvikling der skiller Renaissance fra Barok ændredes dens Funktion og Betydning paa afgørende Maade.

Renaissancens grandiose Forsøg paa at skabe et universelt Symbolsprog, som var aktuelt for Erasmus af Rotterdam<sup>11)</sup> og endnu optog Leibniz,<sup>12)</sup> blev opgivet, og hvad der for Renaissancen havde været en sublim Aabenbaring af det guddommelige, et værdigt Middel hvorigennem Kunstneren kunde udtrykke sit Værks inderste Mening og Idé paa en saadan Maade at det kunde forstaas og opfattes af den kongeniale Betragter, blev i Barokken literær Genre og dekorativ Ornamentik. Men selv saadan viste det forbløffende Livskraft og øvede udbredt Indflydelse, ligetil det attende Aarhundredes Klassicisme stillede nye Krav om Klarhed, der ofte blev aandløs, og Formstrenghed, der ofte blev kold.

Renaissancens neoplatoniske Symbolik erstattedes med en ren dekorativ og køligt udtænkt Allegori, og det er mere end et Tilfælde at Winckel-

mann's „Versuch einer Allegorie für die Kunst“ indeholder Gravskrifter over Hieroglyfsymboliken: „Die Erklærung der Hieroglyphen ist zu unseren Zeiten ein vergebener Versuch, und ein Mittel lächerlich zu werden“.<sup>13)</sup>

## NOTER

1) Francis Beckett, Frederiksborg II, Kbh. 1914, p. 43 og 60. — 2) Jacques Androuët du Cerceau, Livre des édifices Romains, s. l. 1584. Fortale. — 3) Plotin, Enneades V, lib. VIII, cap. 6. — 4) Se Giehlow's i Note 10 citerede Afhandling p. 22-23. — 5) L. B. Alberti, De re aedificatoria libri X, 1485, VIII, 4. — 6) En Fortegnelse over de væsentligste Kopier findes hos C. Hülsen und H. Egger, Die römischen Skizzenbücher von Marten Heemskerck, Berlin 1913-16. Textband I, p. 29, fol. 53 og 21. — 7) J. B. Fischer von Erlach, Entwurf einer historischen Architectur, Wien 1721, I, 14. — 8) Annii (Ennius, Giovanni Nanni), Commentaria super opera diversorum auctorum de antiquitatibus loquentium, Romae 1498. For Originaludgavens Datering se Ludwig Wachlers Artikel 'Annius', i Ersch und Gruber, Allgemeine Encyclopädie der Wissenschaften und Künste, IV, Lpz. 1820. — 9) Roberto Valturio, De re militari, Verona 1472. Cap. de signis militaribus. — 10) Karl Giehlow, Die Hieroglyphenkunde des Humanismus in der Allegorie der Renaissance, i: Jahrbuch der kunsthist. Sammlungen, Bd. 32, Heft 1, Wien 1915. Giehlow's banebrydende Arbejde har for alle Tider skabt det Grundlag hvorpaa enhver Fremstilling af Renaissancens Hieroglyfstudier nødvendigvis maa baseres. — 11) Adagia, Chil. II Nr. 1. For denne og den følgende Henvisning se Ludwig Volkmann, Die Bilderschriften der Renaissance, Leipzig 1923, p. 71 ff. og 114 ff. V. har fortsat og uddybet Giehlow's Undersøgelser. — 12) Sur la langue universelle, i: Leibnitz: Opusculs inédits, ed. Couturat, Paris 1903, p. 281. — 13) Joh. Winckelmann, Versuch einer Allegorie besonders für die Kunst, Dresden 1766, p. 6.

## TILLÆG

*Manuskriptet Additamenta 275, 4° i Det kgl. Bibliotek.*

I Det kgl. Bibliotek findes blandt de fra Universitetsbiblioteket overførte håndskrifter et papirhåndskrift (Add. 275, 4°) fra 15. århundrede (77 blade + 4 ubeskrevne blade, 20,4 × 14,5 cm), hvis indhold er græske fabeldigtere og mytografiske forfattere (fol. 1<sup>r</sup>-6<sup>v</sup>: Aphthonios, fol. 6<sup>v</sup>-36<sup>v</sup>: Æsop, fol. 36<sup>v</sup>-40<sup>v</sup>: Chabrias (Ϸ: Babrios eller rettere Ignatios Diakonos), fol. 40<sup>v</sup>-56<sup>r</sup>: Palaiphatos og fol. 56<sup>v</sup>-77<sup>v</sup>: Horos Apollon).

Den moderne udgave af Horos Apollon (Hori Apollinis Hieroglyphica. Ed. Francesco Sbordone, Napoli 1940) har ikke blandt de mange håndskrifter, udgaven tager hensyn til, inddraget dette håndskrift, der nok fortjente en nøjere gennemgang. Håndskriftet er dog ikke ganske oversat. Det er benyttet af Carl Friedr. Müller i hans udgave af Ignatios Diakonos, trykt som tillæg til Babrii fabulae Aesopeae rec. Otto Crusius, Lipsiae 1897, jfr. Müllers forarbejder hertil i Byzantinische Zeitschrift I,

1892, side 420. Tidligere, i 1762, skrev historikeren og filologen Abraham Kall (1743-1821) en disputats for Borchs Collegium om netop dette håndskrift fra hans faders bibliotek (*Bibliotheca Danica IV*, 1901, sp. 91).

Håndskriftet, der er indbundet i et helbind fra slutningen af det 17. århundrede, har tilhørt lægen Thomas Bartholin (1616-80). Det undgik tilintetgørelse ved den tragiske brand 1670 på Hagedstedgaard ved Holbæk, der berøvede Thomas Bartholin størstedelen af hans bibliotek, åbenbart fordi han forinden havde skænket håndskriftet til broderen, filologen Bertel Bartholin (1614-90). Det er opført som nr. 783 af kvartbindene i auktionskatalogen fra 1669 over Bertel Bartholins bogsamling. Senere tilhørte det Ribe-bispen Mathias Anchersen (1682-1741), og i 1742 erhvervedes det af orientralisten Johan Christian Kall (1714-75), hvis søn skrev den ovennævnte disputats.

IB MAGNUSSEN