

Ikonografi og performance – et umage eller komplementært par?

Af Søren Kaspersen

1. Indledning

Nærværende publikation udspringer af et symposium om "ikonografi og performance" i en række af nordiske symposier om ikonografi. Temaet blev valgt, fordi "performance" i løbet af de seneste årtier er blevet et af de mest anvendte begreber inden for de videnskaber, der har mennesket som deres genstandsfelt. Det gør sig således gældende over et bredt spektrum af forskningsområder fra sociologi og psykologi over antropologi/etnologi og religionshistorie til teaterhistorie/dramaturgi, litteraturhistorie/sprogstudier og kunsthistorie.¹ Og inden for kunsthistorien handler det ikke blot om performance som en nyere form for kunstnerisk aktivitet men også om tilgangen til det billedanalytiske, visuelle felt bredt anskuet.

Rødderne til performance-studierne findes overvejende i perioden efter 2. Verdenskrig.² Således åbnede sproffilosoffen John L. Austin i en række forelæsninger i 1955 for en performativ forståelse af sproget gennem sin "talehandlings"-teori.³ Og i 1957 introducerede antropologen Victor Turner begrebet 'social drama' med udgangspunkt helt tilbage til Arnold van Genneps *Les Rites de passage* fra 1909, hvor han taler for at overføre dramaets organisatoriske struktur på analyser af et langt bredere aspekt af kulturelle manifestationer.⁴ Parallelt hermed undersøgte sociologen Kenneth Burke iscenesættelse af social interaktion og kulturel opførsel under synsvinklen 'dramatism'.⁵

Og Erving Goffman introducerede termen 'theatrical performance' som metafor for rollespillets centrale betydning i sociale situationer.⁶

En enkel definition af performance-begrebet lader sig næppe udskille, men det forekommer rimeligt at sige, at begrebet i bred forstand har med handlen at gøre og med inddragelse af en eller flere modtagere. Sådan fremtræder det også som kunststart.⁷ Hertil kommer, at denne handlen ofte angår spørgsmål om identitet i forhold til race, køn, seksualitet etc. Den såkaldt performative drejning, der fandt sted i 1990'erne satte fokus på den fortløbende konstituering af det kulturelle felt, på den forhandling, der hele tiden finder sted i kulturelle processer, som grundlæggende angår identitetsskabelse.

Forståelserne af selvet er tilsvarende under opbrud, det autonome selv i dets modsætning til verden omkring det er stærkt anfægtet. Gennem teorier om selvet som en social konstruktion overskrides modsætningen mellem individ og samfund, mellem selvet og ikke-selvet. Selv inden for den narrative psykologi, som bygger på fortællingen som en basal strategi for individet til at skabe sammenhæng i sin erfaringsverden og selvforståelse, findes et spekter af postmoderne teorier, der forstår selvet som decentreret og fragmenteret.⁸

Performance-studier kan således siges at udspringe af en situation og af en tænkning, hvor identitet

i høj grad forstås som noget, der er bestemt af begivenheder, handlen og processer – over for en tænkning, der forbinder identitet med væren og essens. I den forstand vil mange nok se en umiddelbar modsætning mellem en ikonografisk og en performativ tilgang – ikke mindst ud fra en ”panofskiansk” forståelse af ikonografi/ikonologi. På hvilke måder, de to analytiske tilgange alligevel kan støtte og berige hinanden, skal vi se på i det følgende, hvor forskellige relationer mellem det ikonografiske og det performative diskuteres – med referencer til bogens øvrige bidrag.

For at kunne reflektere over de rammer, den performative dimension udfolder sig i til forskellige tider, vil vi samtidig placere denne diskussion i et psykehistorisk perspektiv. Den tyske sociolog Norbert Elias og hans ideer om den nære relation mellem sociogenese og psykogenese vil her blive inddraget.⁹ Ved at forstå udviklingerne i den mentale arkitektur i tæt sammenhæng med bevægelserne i den sociale organisation ophæver Elias også modsætningen mellem individ og samfund. Psyken formes af dannelsesprocesser, hvis omfang og karakter udvikler sig i et samspil med større eller mindre kompleksitet i samfundets opbygning. Kravene til medlemmernes sociale kompetencer – og dermed til deres dannelsesprocesser – stiger, når de forskellige former for afhængighed mellem dem vokser i takt med kompleksiteten i den sociale struktur. Det er ikke mindst i forhold til en sådan psykogenese, at billedernes performative dimension bliver aktuel.

2. Ikonografi, historia og performance

Grundlæggende kan man i antikken, middelalderen og op i nyere tid tale om to forskellige billedtyper, om *imago* og *historia*, hvor det fortællende billede (*histo-*

ria) har sine egne problematikker i forhold til kultbilledet og portrættet (*imago*). *Historia* iscenesætter en fortælling, det være sig en episode fra mytologien, fra vigtige episke kvad, fra bibelen og helgenlegender eller andet. Og historiemaleriet fortsætter med at være en dominerende genre helt op til moderne tid, d.v.s. til sidste del af 1700-tallet og et stykke ind i 1800-tallet. Det har altid været et vigtigt felt for den ikonografiske forskning, og det er også et felt, hvor den kan spille sammen med en performativ tilgang.

Det er på den ene side åbenlyst, at en *historia* er meningsløs for betragteren, hvis denne ikke kan identificere hvilken fortælling, det drejer sig om. Ligesom billedets performative dimension begrænses stærkt, hvis betragteren ikke kan aflæse dets iscenesættelse i forhold til den historie, det er sat i verden for at ud-sige.¹⁰ Den ikonografiske metodes umiddelbare *raison d'être* er at bidrage til bestemmelsen af historie-billeders emner. Samtidig synes det oplagt, at man i historiemaleriets glansperiode ikke blot og bart har forstået billedet som et motiv – som en skildring af et øjeblik i en historie – men har læst det som en fortælling, der udfoldede sig i tid og rum. Det ligger i hele den klassiske kunstteori *ut pictura poesis*, ’som billede så digt’: digtet er et talende maleri, maleriet er stumt digt, som Simonides ifølge Plutarch skal have sagt.¹¹ Og de to kunstarters fælles materiale var de store fortællinger.

I en meget interessant artikel om Nicolas Poussins *historia* med Eliezer og Rebekka fra 1648 skelner Margaretha Rossholm Lagerlöf mellem en analyse, der opsplitter billedet, og en performativ handling, der samler det igen, mellem diverse, tekstbaserede identifikationer, der forlener billedet med betydning af mere eller mindre abstrakt karakter, og en afsluttende fase, hvor billedet – på linje med retorikeren, der



Fig. 1. Nicolas Poussin, *Eliezer og Rebekka* (118 x 197 cm), 1648 (Louvre, Paris). Foto: Louvre.

gennem gestik, tonefald og ansigtsudtryk iscenesætter sin tale – viser de vundne indsigter i en performance og lader betydningen træde frem som krop og gestik og som farve og rytme (fig. 1).¹²

MRL placerer især sin fremstilling i en kunstteoretisk og perceptions-mæssig ramme, men fremhæver indledningsvis identifikation som grundlaget for fortolkningens stadier. Fra bestemmelsen af protagonisterne, her Rebekka og Eliezer, spreder betydning sig ud til omgivelserne, som på deres side også kaster lys over hovedaktørerne.¹³ Hele scenens udtrykskraft hænger sammen med dens forhold til fortællingen om Abraham, der sender sin tjener Eliezer tilbage til sin fædrene by, Ur i Kaldæa, for at finde en brud til

sin søn Isak. Ankommet til Ur, også kaldet Nakors by efter Abrahams farfar, lader Eliezer kamelerne lægge sig ved brønden uden for byen og venter så på den pige, der, når han beder hende om vand, også vil tilbyde at vande hans dyr. Det blev så Rebekka, en ”datter af Betuel, som var søn af Milka, der var gift med Abrahams bror Nakor” (Gen. 11 og 24).

Den, der kender til denne fortælling, vil nok spørge efter kamelerne, men opdraggiveren, Jean Pointel – en af Poussins vigtige mæcener, havde ønsket sig et billede svarende til Guido Renis fremstilling af jomfru Maria omgivet af tjenestepiger – et billede malet til kardinal Mazarin. Poussin bruger så de mange kvinder, der kom ud til brønden for at hente vand,

som en karakteriserende indramning af Rebekka. Til den ene side er de primært optaget af deres gøremål, til den anden side iagttager yderligere tre unge piger udvælgelsen af Rebekka med blandede følelser. Bag dem rejser sig en fint udformet pille, bærende en kugle, hvis fuldendte form vel på den ene eller anden måde skal tjene til at udmærke Rebekka.

MRL mener også, at man ved læsning af Bibelen og associationer føres til at tro, at den forladte bygning øverst th. er det sted, hvor Abraham engang boede.¹⁴ På den måde kan en fortolkning baseret på fortællingen efterhånden føje et væv af betydninger til billedet, der forlener det med en stadig større udtrykskraft, som fører ud over den første umiddelbare men også 'stumme' oplevelse og åbner for dets performative dimension.¹⁵ Billedet genvinder her en æstetisk helhed "like a scene in expressive dance, where each limb, each position tells the story or reinforces the emotional nuances of the play. . . . The image 'acts' through repetition, contrasts, and similarities stressing divergences.¹⁶ Every element gains its individual radiance through links to and contrasts with the others."¹⁷

Ikonografi og performance synes således at komplementere hinanden. MRL's afsluttende pointering af billedets formsprog vil i Panofskys ikonografiske model svare til, at man i sidste instans vender tilbage til det præ-ikonografiske niveau for nu at lade formsproget i alle dets virkemidler optage og iscenesætte den gennem analysen vundne indsigt. Der sker alt for sjældent, selv om formsproget tydeligvis har en vigtig plads i Panofskys tænkning om den ikonologiske interpretation. Her kræver tolkningen af værkets dybeste betydningslag, dets 'Wesenssinn' eller 'intrinsic meaning', inddragelse af alle virkningsmomenter, ikke blot de genstandsmæssige og ikonografiske men

også de rent formale faktorer som fordelingen af lys og skygge, ja selv penselføringen.¹⁸

Betyder det, at det performative så er helt indlejret i den ikonologiske tilgang? Nej: hvor den traditionelle ikonologiske analyse stræber efter en total og ideelt set også endegyldig tolkning, efter en forståelse af værket som udtryk for essentielle forhold i en bestemt kultur, er performance optaget af værkets handlen og evne til at påvirke. I forståelsen af formsproget forekommer der her at vise sig i en glidning fra betydningsbærende substans mod medrivende bevægelse.

Man kan rigtignok som MRL spørge, hvor langt en jævnføring af billedet med retorikerens *actio* eller teaterscenens opførelse rækker, for den eneste aktør i kød og blod er her betragteren. Så på en måde er det denne selv, der alene afgør begivenhedens forløb.¹⁹ Dog er det værd at holde fast i billedets iscenesættelse og andre virkemidler som styrende faktorer for dets performance.²⁰ Betragterens forudsætninger for og evne til indlevelse er selvfølgelig særdeles betydende, men det forhold gør sig også gældende ved aflæsning af en scenisk opførelse. Så forskellen er her, at i det ene tilfælde, får man historien fortalt, i det andet tilfælde kræves det, at man kender den eller gør sig bekendt med den.

Som alle historiemalere bestræber Poussin sig på at føre fortællingen ud over det udvalgte øjeblik. Og hans genialitet er i høj grad forbundet med denne evne. Den omtalte allusion til Abrahams tidligere bolig er et eksempel. Samtidig kan man bemærke, hvorledes hele skildringen af det sociale liv omkring dette at hente vand har sit omdrejningspunkt i en pige, der har løftet en fyldt krukke op på sit hoved – samtidig med at hun ser ud mod os. Hun er forbundet med to andre piger, der i opbrud er på vej tilbage til byen. I

denne rejser sig i et højt hus, ikke mindst 'udpeget' af kvinden med krukken på hovedet. Det virker i sin grundstruktur simplere end de øvrige paladsagtige bygninger, men det udmærker sig ved øverst at være kronet af en loggia i to stokværk. Vi må forstå det som Nakors hus og som endnu en tale om Rebekkas særlige karakter. På trappen op til indgangen synes man at se en person, der bliver budt velkommen. Efter den lyse dragt at dømme, er det vel en slags henvisning til Eliezer, der efterfølgende kommer hjem til gæstebud hos Rebekkas bror og mor.

Gennem sådanne greb søger Poussin at udbrede fortællingen i tid og rum og fremhæve dens etisk-moralske indhold. Og det er ikke mindst herigennem, billedet tænkes at performe og gå i dialog med betragteren om fortællingens betydninger for psykens konstituering. Identitetsdannelsen er i den enkelte dialogiske situation ikke blot styret af den særlige fortælling og dens iscenesættelse men også af de træk i billedet, der er karakteristisk for kunstneren, kunstsolen og tiden. Hos klassicisten Poussin bestemmes den dannelsesproces, Eliezer og Rebekka performer, således ikke blot af frisen af kvinder i deres rigt varierede fremtræden og kropssprog og af udvælgelsen af Rebekka som en anden Maria, men også af det gennemstrukturerede billedrum, handlingen finder sted i.

Poussin skelner i et brev fra 1642 mellem den naive perception, 'le simple aspect', som er den blotte registrering af de sete genstande, og så kunstnerens måde at se på, nemlig den perspektiviske og skelkende seen, 'le Prospect', som er en forstandsmæssig handling.²¹ Den måde alt er blevet bragt på plads på i billedet: den forreste figurfrises accentueringer og rytme og dens samspil med de bagved liggende planer i rummet, afvejningen af vandrette og lodrette betoning i fladen og 'scenens' opbygning i dybden,

indlejrer dialogen og de forestillinger og følelser, den inddrager, i en universel orden, som er af stor betydning for den overordnede identitetsdannelse.

Med renæssancens introduktion af perspektivet "war eine Überführung des psychophysiologischen Raumes in den mathematischen erreicht," ifølge Panofsky, "mit anderen Worten: eine Objektivierung des Subjektiven."²² Det er klart nok ikke en forståelse af perspektivet, der kommer til direkte udtryk i samtidens kilder – om nogen kilder overhovedet.²³ Men hvis udsagnet forstås inden for en tænkning, der kobler sociogenese og psykogenese, forekommer det rimeligt at antage, at dannelsesprocesserne i de kulturbærende bystater fjøede nye og anderledes dimensioner til de generelle dannelsesmønstre i det middelalderlige samfund, domineret af religiøs og høvisk kultur, og at de således afsatte nye former for individforståelse, som fordrede et nyt billedrum som ramme om den identitetsskabende dialog eller performance. Til det perspektiviske rum hører indskrivningen af menneskeskikkelsen i et proportionssystem. Og denne nye konkretisering af fremstillingen af mennesket finder sin pendant i periodens mere naturvidenskabelige og nøgternt beskrivende tilgang til kroppen.²⁴ I den forstand har Panofsky sikkert ret i, at det matematiske perspektiv markerede en ny grad af objektivierung af det subjektive.

Barokken er andet og mere end renæssancen, men arven fra denne lever videre, ikke mindst i det klassicistiske spor. Poussins måde at bygge sine kompositioner op på ved at stille små voksfigurer på en kiggassescene kalder på jævnføringer mellem hans billedrum og teaterscenen.²⁵ Samtidig synes det mest oplagt at koble rationaliteten i hans billeder fra den modne periode med en stoisk anskuelse,²⁶ ikke mindst da neo-stoicismen spillede en afgørende rolle

for dannelsesprocesserne i den tidlig-moderne stat, dvs. under den sociogenese som mest spektakulært udfoldede sig med enevældens fremtræden.²⁷

3. *Typehistorie, 'anti-ikonografi' og performance*

At en ikonografisk analyse er en helt nødvendig forudsætning for, at en *historia* overhovedet kan performe, er Ingallil Pegelows bidrag om et fragmenteret relief fra Skara Domkirke i denne bog et godt eksempel på. Ud fra tekstlæsning og en typehistorisk indramning sandsynliggøres, at relieffet har vist Absaloms død. Gennem typehistorien får fremstillingen sin særlige karakter, og selv om vigtige dele af relieffet er gået tabt åbner det sammen med fortællingen op for en række mulige forestillinger. Havde sammenhængen med de andre fundne reliefkvadre (fig. 2) ladet sig præcist bestemme, kunne det have føjet yderligere aspekter til 'de fire bens' performance.²⁸

Jævnfører man Skara-reliefferne med Poussins Eliezer og Rebekka, er det samtidig tydeligt, at der er tale om to meget forskellige formsprog med 'psyko-fysiologiske' rum af helt forskellig karakter. Der er langt fra den højt dannede mæcen, Poussin forventede nøje ville aflæse hans billede, til det samfund af generelt illitterære betragtere, Skara-reliefferne forsøger at komme i dialog med og disciplinere. Det er et a-perspektivisk rum, hvor der gælder andre regler for fortælling, og i det hele et univers, som er fjernere fra den moderne betragter end Poussins. Hertil kommer, at vi uden den oprindelige bemaling på forhånd er berøvet et vigtigt aspekt af relieffets retorik.²⁹

I Lisbet Bolanders bidrag er problemet ikke et fragmentarisk bevaret motiv men et motiv, som det synes umuligt at hæfte en bestemt fortælling eller morale på. Vi ser på to døbefonte en fremstilling af en kutteklædt ulv over for en vædder, begge opretstående. De



Fig. 2. Skara Domkirke, relief med pave Gregor-motiv øverst og Adam og Evas uddrivelse af Paradiset nederst, ca. 1125-50. Foto: Kjartan Hauglid.

hører rigtignok hjemme i et litterært univers, hvor f.eks. Ysengrimus, et dyreepos fra midten af 1100-tallet, er en central tekst. Men artiklen viser med al tydelighed, hvor svært det er at aflæse kropssprog og bestemme relationer mellem aktører, når den specifikke fortælling ikke kan bestemmes. Man kan dog konstatere, at der er tale om sammenstilling af elementer fra et stort litterært og billedmæssigt vokabular: ræv/ulv, forklædt/falsk profet/prædikant, lam/vædder, etc. Ikonografiens semiotiske karakter ligger i at indkredse disse betydningsbærere gennem typehistoriske og paradigmatisk undersøgelse. Den intertekstualitet, der herigennem blotlægges, peger på, at motivet har talt ud fra en velkendt, folkelig horisont og som sådan sikkert været meget performativt.

Dyrereposet leder ind i den romanske faunas univers, som vi f.eks. kender det fra den oprindelige trumeau i Souillac med bl.a. (fabel)dyr, der krydser hen over og bider i hinanden (fig. 3). I en artikel fra 1993 forbinder Michael Camille dennes billedverden med Ysengrimus og peger på en ikonografi, der er for lukket i sin tilgang til tekster og søger mod kanoniserede betydningsdannelser. "This is where we can see an "anti-iconography" at work, the rereading of a work against its "official" ideological purpose which has to occur if works of art have any history at all."³⁰ Tanken med de gådefulde fremstillinger på portalens oprindelige midtpille var muligvis, at de skulle iscenesætte "themes of mental and physical struggle in the monk's life," men for et bredere, illitterært publikum artikulerede de måske i stedet "wider cultural metaphors of animality linked to human appetite and embodiment."³¹

Kritikken kan være berettiget, men der er på den anden side ikke noget i den ikonografiske model, der udelukker den type tekster, som Camille efterspør-

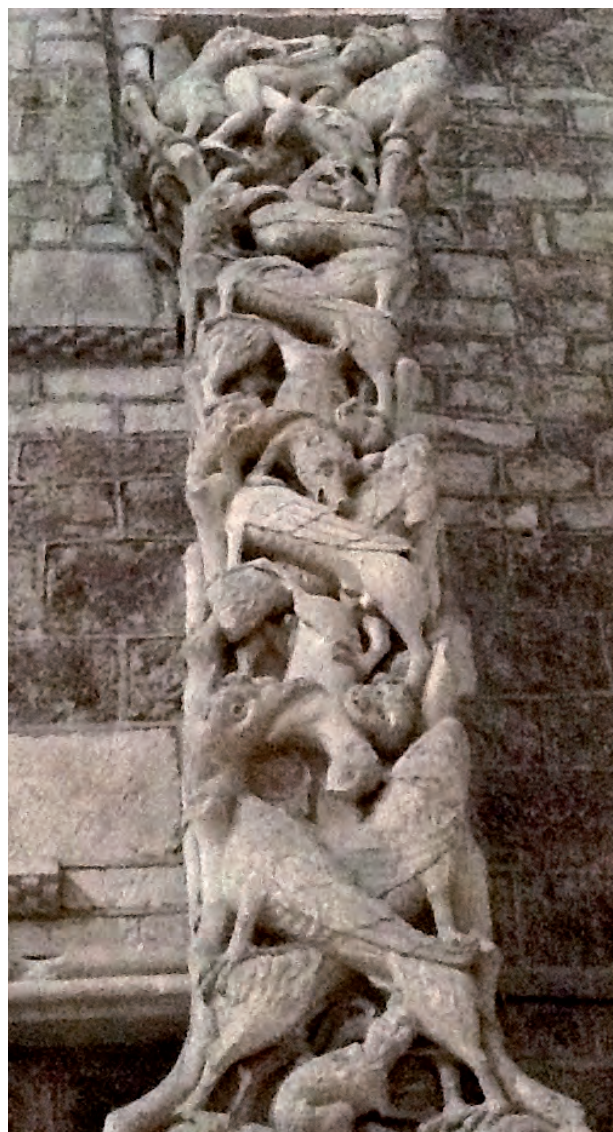


Fig. 3. Souillac, Sainte-Marie, trumeau, 1120-35. Foto: 59 fountains.

ger, tekster der kritiserer autoriteterne og vender verden på hovedet. Ved at inddrage samtidige kilder og tværgående se på betydningen af fænomener som 'munde' og 'biden' arbejder Camille på sin vis både ikonografisk og typehistorisk i artiklen. Og f.eks. er Ysengrimus ikke mere antiautoritært og profant, end at det blev forfattet af en munk i Ghent, som Camille selv gør opmærksom på, og Ysengrins bedrifter "were even painted on the cells of some monks according to later writer."³² Dog har ikonografien det svært, hvor betydningsdannelsen bliver meget flydende. Camille flytter vægten over på betragterne og deres forskellige bevidsthedshorisonter. Men hvordan kan vi videre skyde os ind på feltet?

Den romanske fauna udøvede tydeligvis en stor fascination i perioden og synes at blomstre ud fra mødet med de nærorientalske kulturer under korstogene. Man overtog og re-aktualiserede her ældgamle billedskemaer, men forholdt sig også kreativt og føjede nye elementer til.³³ Der er tale om et univers med flere komponenter, som optræder i forskellige sammenhænge og derfor om undersøgelser af flere mulige funktioner.³⁴ Ikonografisk set er der behov for, at der bliver kastet mere lys over de enkelte motivers liv og betydning i tid og rum gennem typehistoriske undersøgelser, hvor aflæsning af ligheder og forskelle samt diverse kontekstualiseringer udgør de grundlæggende redskaber.³⁵

Endvidere handler det om at forstå den romanske fauna som et udtryk for social-psykologiske tilstande snarere end som et resultat af individuelle, nærmest psykotiske bevidstheder.³⁶ Richard Bernheimer taler i et længere forsøg på at indkredse dyreplastikkens sjælelige baggrund om, at den er præget af mørke, underbevidste kræfter.³⁷ Men det interessante i forhold til faunaens historiske eksistens er ikke en a-historisk

psyke. Det underbevidste har sin egen historie,³⁸ og de sjælelige kræfter må grundlæggende forstås som socialt formede, ikke som lidenskaber og følelser i deres 'rene', genetiske form.³⁹ De har fået deres særlige karakter gennem forskellige læreprocesser, som præger de kunstneriske formdannelser, og disse mødes så i receptionen af bevidstheder præget af tilsvarende dannelsesformer. Det er ud fra sådanne mekanismer, vi kan forstå, hvorledes de orientalske blandingsvæsener og billedformler kunne blive til kanoniske former for kondenseringer af centrale forestillinger og dermed forbundne psykiske kræfter og på den vis få et efterliv i en vestlig kulturkreds.⁴⁰

Så den nye romanske fauna må formodes at have været et mødested, hvor vigtige sociale erfaringer og læreprocesser materialiserede sig i konkrete former og legemer. Og udvekslingerne pågik gennem de selv samme formers performance, hvor forestillinger, følelser og drifter blev bekræftet, nedbrudt og omformet.⁴¹ Det er i det lys mest oplagt at se den romanske fauna som et produkt af en civiliseringsproces. En fremtrædende bevægelse i perioden er, at voldsudøvelse søges reguleret og vrede dæmpet. Det var en proces, der længe havde stået på i klostresamfundene,⁴² og som omkring 1100 også blev kendetegnet for de nye hofkulturer.⁴³

Det handlede både om driftsbeherskelse i forhold til de andre mandlige medlemmer af hoffet og ridderstanden som sådan, og i forhold til kvinderne, hvor den seksuelle omgang ikke uden videre kunne påtvinges men krævede samtykke. Disse samfundsmæssigt betingede indgreb i den mandlige selvforståelse og driftsudøvelse udløste sikkert en betydelig ængstelse hos krigerstanden.⁴⁴ Og ligesom den høviske litteratur kan siges at finde sin *raison d'être* i forhold til en sådan psykisk betrængthed, kan den ro-

manske fauna rimeligvis ses som et udtryk for samme ængstelse i en bestemt fase af en disciplineringsproces. I så fald forstår man også, at denne fauna efter en tid – med overgangen til den gotiske kunst – skifter karakter og får et mere intellektuelt præg, hvor parodier og satirer bliver en fremtrædende del af diskursen om det 'civiliserede'.⁴⁵

4. *Ikonografi, 'image-objekt' og performance*

I en længere analyse af Souillac-skulpturerne fra 2008 retter Jérôme Baschet både en kritik mod Panofskys 'logocentrisme' og mod Camilles tilgang. Det vigtige for ham er, hvorledes Souillac-portalens plastik rent faktisk knyttede sit net af betydninger – for eller imod autoriteterne – lige præcis ved indgangen til kultbygningen.⁴⁶ Et vigtigt aspekt både i forhold til ikonografi og performen er, hvilke objekter motiverne smykker samt disse objekters relation til det sakrale rum.

Døbefonten indtog en helt central plads i middelalderens kristne univers. Som det konkrete sted for dåbshandlingen stod den fremhævet i det tidlige kirkerum og markerede indgangen i kirken, forstået som de troendes samfund og som en i Gud grundfæstet institution. Med sin udsmykning angav den verdensordenens oppe og nede og var omdrejningspunkt for en række vigtige dannelsesprocesser, som det fremgår af Lars Berggrens bidrag. Til det enkelte billedes betydning kom dets materielle samhørighed med fonten og det forhold, at denne i sin funktion var direkte forbundet med det hellige som beholder for det indviede dåbsvand. Her bliver Jerome Baschets kobling af billedet og dets materialitet i begrebet 'image-objekt' i særlig grad passende,⁴⁷ ligesom Jean-Claude Bonnes refleksioner over billedet og 'la choséité du sacré'.⁴⁸ På døbefonte såvel som på andet liturgisk inventar deltager billederne umiddelbart i

de rituelle handlinger, og deres materialæstetik er vigtig i relation til en nærværendegørelse af det hellige. De forskellige motiver kan siges at danne en billedskærm som folie for liturgien og er således 'på forhånd' aktører i en performance, selvom det ikke altid – som med Bolanders 'prædikenscene' – er nemt at bestemme, hvad det nærmere betyder.

Man kan pege på, at visse motiver og motivkredse i perioder vandt udbredelse på fontene, hvilket ikke mindst det skandinaviske materiale er et godt udtryk for. Harriet M. Sonne de Torrens har således kortlagt døbefonte med scener fra Jesu barndomshistorie, hvoraf der – takket være den store gotlandske produktion – er bevaret over 70 eksemplarer i Skandinavien.⁴⁹ Hun påpeger, hvorledes fontene hovedsagelig tilhører en bestemt fase i en teologisk og eksegetisk tradition, og hvorledes interessen for den fortløbende fortælling på fontene delvist brydes af et symbolsk betydningslag, som understreger Barndomshistoriens relevans både for dåbens og nadverens sakramente. Samtidig er der store forskelle mellem, hvordan de enkelte fonte iscenesætter fortællingen, og hvilke motiver de fokuserer på, lige fra et par fonte, der alene viser Bebudelsen, til Hegwalds rigt fortællende fonte, hvor også kummens underside udnyttes.

På den ene side er der tydeligvis brug for et ikonografisk analysearbejde for at bringe os ajour med såvel de enkelte motivers som motivkredsens liturgisk-sakramentale betydningslag; på den anden side performede disse fontes udsmykninger i et samfund, hvor barnets genfødsel i Kristus var altafgørende ikke blot for dettes frelse men tillige for dets sociale og retslige stilling i samfundet, som betonet af Berggren. Samtidig kobledes fødsel og samfund gennem identifikationen mellem Kirken og Maria, som affødte den nærliggende symbiose mellem døbefontens kumme



Fig. 4. Veng Klosterkirke, døbefont med dobbeltløve, beg. af 1100-tallet. Foto: S.K.

og hendes skød. I det normsættende gelasianske sakramentarium fra ca. 740-50 indgår følgende tekst, her i engelsk oversættelse, ved åbningen af dørene, inden man træder ind i kirken og selve dåbshandlingen påbegyndes:

”And so now the Church, being pregnant by your conception [Marias undfangelse ved Bebudelsen], glories that amidst her festal worship she labours to bring forth new lives subject to the Christian law: so that when the day of the venerable Pascha shall come, being reborn in the laver of baptism, ye shall be found worthy like all the saints to receive the promised gift of infancy from Christ our Lord, who liveth and reigneth unto the ages of ages.”⁵⁰

På den baggrund kan man på den ene side se brugen af Jesu barndomshistorie på døbefontene i tidsrummet omkring det 4. Laterankoncil 1215, som den triumferende Kirkes tale om etableringen af et samfund, hvor *Ecclesia* udgør en fælles overordnet ramme for *regnum* og *sacerdotium*, og hvor samfundet nu er (stærkt på vej til at blive) gennemsyret af den kristne ret. På den anden side var det sikkert en retorik som lod sig gribe på det vigtige, overordnede niveau uden store krav til eksegetisk kompetence. Jesu fødsel og barnets genfødsel, den guddommelige Frelser, der inkarneres og tilbedes af de hellige tre konger, Maria og hendes skød som livets kilde, etc., alt det var sikkert forestillinger, som billederne kunne spille aktiverende sammen med, medens et nyt medlem af det, Peter i sit første brev kalder ’en udvalgt slægt’ og ’et helligt folk’ (2, 9), blev født gennem dåbsritualet.

Et halvt til et helt århundrede før krævede situationen – i hvert fald i det østjyske område – tilsyneladende en anden og mere åbenlys magtfuld retorik i form af døbefonte med store dobbeltløver (fig. 4) eller modstillede løver med f.eks. et ansigt imellem sig

(fig. 5).⁵¹ Vi er her tilbage i en motivverden, hvor der nok kan være tekster, der angiver betydninger, men hvor meget er ubestemt, og feltet for hvilke betydninger, der er i spil, ofte er vidt åbent. At løven kan være både Kristus og Satan, er velkendt, men de varierede fremstillinger – en face eller profil f.eks. – og forskellige kontekster stiller os over for en rig og ikke nemt gennemskuelig semiotik. ’Munde’ og ’biden’, ’slikken’ og ’opslugen’ fremstår atter som nogle af de oplagte temaer at forfølge.

For dobbeltløven som fænomen kendes ingen tekster overhovedet, men skikkelsen taler umiddelbart om ’to-i-én’. I den historiske kontekst, på døbefonten som det hellige kar for konstitueringen af det kristne samfund, kunne det f.eks. handle om Kristus og hans to naturer, om *regnum* og *sacerdotium* i *Ecclesia*, om den nydøbte som en genfødt iklædt en højere natur og om den salvede regent som menneske og Deus per gratiam, i sit embede en type og et billede på Kristus og Gud (in officio figura et imago Christi et Dei).⁵² Det er i Panoskys model en tolkning ud fra tekster og forestillinger på det ikonologiske niveau.

Hvordan det nu end forholder sig, er der med disse løvefonte tale om hierarkiske billedformler knyttet til en bestemt kontekst – en vigtig rite de passage, som en umiddelbar ramme for fortolkningen. Samtidig er det klart nok nemmere at gøre sig tanker om, på hvilke måder løver og dobbeltløver kan have understøttet dåbsritualet, end at indkredse det større mentale landskab, de har talt ind i og været i dialog med. Til motivernes oplagte performance-dimension – deres inklusion i den liturgiske handling – kommer altså et vanskeligere spørgsmål om deres performen på et mere alment niveau. Man må under alle omstændigheder forestille sig, at disse fonte med dyrenes konge har haft en kraftig virkning på

betragteren, afbildende et væsen der gennem sin magtfuldkommenhed sikkert dækkede et spektrum fra det skrækindjagende til det vogtende og skærmende. Dobbeltløverne kan som par omspænde hele kummen, og mens forskellige motiver som f.eks. scener fra Kristi barndomshistorie ofte er indrammet i arkader, træder dobbeltløverne frem af selve fontens form. I den forstand danner billede og objekt her en sjælden enhed, i en materialitet tæt forbundet med det hellige – og det må have åbnet for en stærk dialogisk udveksling.

5. Ikonografi, sakralitet, liminalitet og performance

Kirkerummet omfattede meget liturgisk inventar, hvor l'image-objekt-begrebet er særlig aktuelt sammen med spørgsmålet om det helliges 'tingslighed', for her smelter materialæstetik og performativ funktion sammen. I en dansk kontekst står de jyske gyldne altre frem som en særlig materialegruppe, der med deres fokusering på Majestas Domini og scener fra Jesu barndomshistorie, passion og herliggørelse samt



Fig. 5. Stenild Kirke, døbefont med affronterede løver omkring et ansigt, omkr. 1150. Foto: S.K.

deres mange indskrifter refererer til nadversakramentet og således på forskellige måder understøtter forrettelsen af dette.⁵³ Samtidig løfter de med deres forgyldning, ædelstene og andre forsingering deres udsagns retorik til et højere leje og understreger og performer på den måde forbindelsen mellem det himmelske og det jordiske under messen.⁵⁴

Derudover etablerede det indviede kirkerum i sig selv en hellighed, satte et skel mellem ude og inde, og også mellem grader af sakralitet i den indre struktur, klart mellem gejstlighedens kor og menighedens forsamlingsrum. Det liminale forbindes med riter, der performer overgangen, og ikonografien kommer ind, når disse riter understøttes af billedkunsten. Adam og Evas syndefald, der resulterede i deres uddrivelse af Paradiset og kerubengle, der sattes som vogtere af skellet, fremhæves i både Cecilia Hildeman Sjölin's indlæg om det middelalderlige kirkerum og i Carsten Bach-Nielsens om det efterreformatoriske rum. Uddrivelsen finder vi allerede på de omtalte Skara-relieffer, som mest sandsynligt har prydet domkirkens nordre portal (fig. 2).⁵⁵

Sammenhængen mellem Adam og Evas historie og syndernes uddrivelse af kirken askeonsdag er også omdrejningspunktet i en analyse af portalen på søndre forhal til koret i domkirken i Trondheim ved Magrete Syrstad Andsås, som anskuer hele katedralens skulpturelle udsmykning i lyset af ritualer forbundet med de liminale zoner.⁵⁶ Således tolkes den 'romanske' fauna på oktagonportalens kapitæler ved domkirken i Trondheim som en tale om kampen mellem det urene og det rene, en iscenesættelse af overgangen fra den ene tilstand til den anden, som svarer til overgangen fra det ikke-hellige til det hellige rum.⁵⁷

Gennem sine forskellige former for arkitektur og udsmykning har kirkerummet været i en evig udveks-

ling med den besøgende, den troende, og performer sin sakralitet og sit univers på utallige måder.⁵⁸ Det var på en gang ramme om den offentlige gudstjeneste og rum for personlig indlevelse og andagt.⁵⁹ Rumudsmykninger, ikke mindst vægmalerier, kunne understrege og skabe baggrundsfolier for liturgien, men de kunne også omfatte motiver for personlig andagt og aflad, som det fremgår af Hildeman Sjölin's bidrag. Opbrydning af de fortællende strukturer i senmiddelalderlige udsmykninger gennem sammenstillingen af historisk-narrative og ahistoriske motiver vidner om andagtsbilleders stigende betydning i periodens kunst og fromhedsliv.⁶⁰ Der fandt i det hele en ændring af kunsten sted, der opdyrkede billeder rettet mod andagten, idet ikonografien og hele formsproget satte en ny relation mellem billede og betragter, hvor der appelleres til meditativ indlevelse i frelsehistorien og til, at de centrale begivenheder i Jesu inkarnation, lidelse og herliggørelse rykkes ud af historien og finder sted for øjnene af den troende i form af indre mentale billeder. Dermed åbnedes for et rigt performativt samspil mellem billede og betragter, for en dialog med og i forhold til et subjekt hvis introspektion og hele indre rum for religiøs og eksistentiel refleksion udviklede sig under civilisationsprocessernes pres.⁶¹

Samtidig kunne kirkerummet gennem billeder få en særlig karakter, f.eks. blive et rum for de helliges samfund, som påpeget af Martin Wangsgaard Jørgensen, et rum, som taler om den troendes eller menighedens længsel efter selskab med de salige i himlen – og omvendt. Man kan sige, at rummet omsluttede den besøgende som en *sacra conversazione*, en af tidens nyskabelser som yndet andagtsmæssigt motiv.⁶² Rummet kunne også gennem ribbehælv, inventar og bemaling blive omdannet til en løvhytte, en paradi-

sisk have, hvor man må forestille sig Maria med Barne-
net som herskerinden (fig. 6).⁶³ På den vis får man
et ydre rum, der spejler den mest yndede metaforik
i tidens mystik omkring et indre rum forstået som en
lukket have, en kærlighedens have, hvor den fromme
ligesom Maria – og med Højsangen som baggrund –
plejer omgang med Kristus som sin brudgom.⁶⁴

Den ornamentale, sengotiske vegetation i årtierne
omkring år 1500 tegner desuden en bevægelse fra ha-
ven til skoven.⁶⁵ Det signalerer, at den høviske kulturs
og mystikkens haverum for dannelsesprocesser med
kærligheden som centrum afløses af eremitternes
rum, af vildniset og ødemarken, som stedet for den
religiøse samtale med Gud.⁶⁶ Samtidig må den frodi-
ge vegetation vel også forstås som en nordalpinsk tale
om ny vækst og genfødsel.⁶⁷ Under alle omstændighe-
der en anderledes ”renæssance” med et formsprog,
og en kompleksitet i dette, som sikkert helt bevidst er
meget forskellig fra den italienske renæssance.⁶⁸

At bestemme ornamentiks særlige betydninger ad
ikonografisk vej forekommer endnu vanskeligere end
ved den romanske fauna.⁶⁹ Til gengæld ser vi her en
bevægelse, der i sin nybrydende originalitet næsten
kan lignedes med gotikkens gennembrud, en markant
vegetabilisering af arkitektur, inventar og billedkunst
kombineret med en kompleksitet i formsproget, som
på mangeartede vis slår igennem som en fascinerende
visuel ramme om nogle overordnede processer i den
mentale arkitektur. Man kan nævne opbrud fra den
gamle høviske kultur, bestræbelser på reform af kirke
og samfund, overgange til en tidlig-moderne kultur
præget af et nyt formsprog med udgangspunkt i den
italienske renæssance. Vegetationen kan i sine tætte
og komplekse former antage en nærmest klaustrofo-
bisk karakter, men er vel i sine åbne, flydende former
netop velegnet til at performe og være i dialog med

et selv, der må prøve at orientere sig i en situation
fyldt af strukturelle problemer og ”reformation”.⁷⁰

6. Warburg og Panofsky: *Nachleben, psykehistorie og det performative*

Vi har hidtil set på relationer mellem ikonografi og
performance i forhold til Panofskys klassiske model.
Mens den ikonologiske tolkning er endemålet i Pa-
nofskys model, var den ikonografiske løsning af en
gåde ikke et mål i sig selv for Aby Warburg. Ikono-
logien skulle for ham gennem opklaring af dunkle
punkter stille materiale til rådighed for den endnu
uskrevne historie om menneskets psykologi, som
denne viser sig gennem tiderne i forskellige kunst-
neriske udtryk.⁷¹ Man kan kalde det en psykehisto-
risk orienteret ikonologi baseret på bl.a. typehisto-
riske eller paradigmatisk undersøgelse.⁷² Billederne
iscenesætter et evigt pågående civilisationshistorisk
drama, spændt ud i en polaritet mellem det mytisk-
primitive og kaotiske på den ene side og det logisk-
humanistiske og ordnede på den anden side. Det er i
de mytisk-primitive lag, at energien hentes, men det
er i sublimeringen af denne og gennem overvindelse
af det kaotiske at humanisering og oplysning slår
igennem.⁷³

Ligheder og forskelle mellem de to forskere viser
sig f.eks. i deres analyser af Dürers gådefulde stik, *Mel-
ancholia I* (fig. 7). Panofsky når netop gennem type-
historiske undersøgelser frem til at se motivet som et
udtryk for den modne Dürers psykiske konstitution.
Kobberstikket er ifølge ham både “the objective state-
ment of a general philosophy and the subjective con-
fession of an individual man. It fuses, and transforms,
two great representational and literary traditions,
that of Melancholy as one of the four humors and



Fig. 6. Freiberg, domkirken, Mester H.W.'s 'Tulpenkanzel', ca. 1505. Foto: K. Wieczorek.



Fig. 7. Albrecht Dürer, *Melencolia I* (24,5 x 19,2 cm), kobberstik 1514. Foto: Public Domain.

that of Geometry as one of the Seven Liberal Arts. - - -. It epitomizes the Neo-Platonic theory of Saturnian genius as revised by Agrippa of Nettesheim.” Og gennem de forskellige objektive greb bliver billedet også “in a sense a spiritual self-portrait of Albrecht Dürer.”⁷⁴

Warburg placerer derimod stikket i sin ‘oplysningsdialektik’ og tolker det som udkommet af en kamp mellem to planetguder, Saturn og Jupiter, bestemt af, at det er sidstnævntes talkvadrat, vi ser lige over ‘melankolien’: “Der recht eigentlich schöpferische Akt, der Dürers “Melencolia. I” zum humanistischen Trostblatt wider Saturnfurchtigkeit macht, kann erst begriffen werden, wenn man diese magische Mythologie [det magiske talkvadrat] als eigentliches Objekt der künstlerisch-vergeistigenden Umformung erkennt. Aus dem kinderfressenden, finsternen Planetendämon [Saturn], von dessen Kampf im Kosmos mit einem anderen Planetenregenten [Jupiter] das Schicksal der beschienenen Kreatur abhängt, wird bei Dürer durch humanisierende Metamorphose die plastische Verkörperung des denkenden Arbeitsmenschen.”⁷⁵

Hvor Panofsky gennem en omfattende analyse indkredser stikket som en ‘afklaret’ fremstilling af en særlig aftapning af neoplatonismen og af et personligt portræt, tegner Warburgs kortere – også ikonografisk funderede – analyse et mere komplekst billede, hvor orientalsk astrologi i et spændingsfuldt møde med europæisk humanisme undergår en metamorfose og afsætter en ny mennesketype. Det er i den forstand, man skal forstå den egentligt skabende handling i Dürers Melencolia I.⁷⁶ Mens det således er oplagt i lyset af Panofskys analyse at betragte stikket som et symbol på en ‘Weltanschauung’ og en personlig psykologi, lægger Warburgs analyse i højere grad

op til at forstå det som et symptom på komplekse humaniseringsprocesser i renæssancen.⁷⁷

Dog lader også en klassisk ikonografi billedet åbne sig for en heterogen forståelse i en kobling med en funktionelt betonet performance. Eksempelvis udfolder og forklarer Edgar Wind i en nærmest sømløs analyse Botticellis Primavera eller Venus’ rige, idet han forstår billedet som en nyplatonisk inspireret fremstilling af kærlighedens sublimering i triadiske transformationer (fig. 8).⁷⁸ Det er den type læsninger, den nyere kunsthistorie har kritiseret for at fratage billeder deres sanseligt-æstetiske dimensioner og gøre dem til transparente folier for f.eks. filosofiske begreber og anskuelser.⁷⁹ Det kan have sin rigtighed, men samtidig må man dog sige, at Winds fortolkning åbner for en dybtgående forståelse af kropssprog og gestik – om end ad andre veje end Warburgs berømte analyse⁸⁰ – og for iscenesættelsens hele raison d’être. På den måde giver den betragteren adgang til at binde sin glæde over værketets maleriske kvaliteter med dets *inventio* og *ingenio*. Og hvis vi følger den ikonografiske analyse op med spørgsmålet om, hvad det er for et begær i dets historiske dimension, der afføder denne ‘opførelse’ af kærligheden i Medici’ernes Firenze, bliver billedet straks en skueplads for spændinger, som relaterer til den bagved liggende konkrete virkelighed og handler om tidens krav til dannelsesprocesser og om den faktiske (ideale) udøvelse af politisk magt og lederskab.

Bevægelsen, der bringes til stilstand hen over billedets flade rum, hvirvlende nedstigen, der ender i rolig rørelse opad, begær, der vokser ud af den mørke skov (*silva*) og bliver til kontemplation af den guddommelige kærligheds lys, skjult i skyernes slør, alt dette taler om, hvilke kræfter, der er på spil i denne performance, hvilke modsætninger, der skal forso-

nes, hvilken driftsbeherskelse og stræben efter lyset, der kræves for det ideale regimente i menneskenes verden. Det ser graciøst og medrivende ud, men for de øjne, billedet var bestemt for, kan den højt profilerede allegori som æstetisk nydelse nemt have blandet sig med erfaringerne fra hverdagens genvordigheder og blodige alvor.⁸¹ Det er – som tidligere nævnt – ikonografiens/ikonologiens mulighed at åbne en adgang for os til dette blik univers og dermed også til en forståelse af rammen for, hvorledes et billede kunne performe i dets samtid.

Et vigtigt element i Warburgs analyse af Primavera er Botticellis brug af antikke modeller med vindblæste draperier og flagrende hår – de såkaldte pathosformler – og betydningen af deres 'efterliv' (Nachleben) i billedet.⁸² Warburg ser renæssancekunstens aktualisering af antikkens pathosformler som et dionysisk og frisættende element i forhold til den levendegørelse af figuren, kunsten på den tid var interesseret i, gennem skildring af både indre og ydre bevægelse. Det er altså et Nachleben, som er centralt for den psykehistorie, billedet iscenesætter, en psykehistorie som overordnet handler om det dialektiske og modsætningsfyldte forhold mellem fornuft og ufornuft, rationalitet og irrationalitet, om at bryde fri af overtroens lænker og generobre en olympisk frihed.

Hvad det er for mekanismer, der udløser Nachleben, er uvist. Georges Didi-Huberman forstår i sin aktualisering af Aby Warburgs Nachleben billeders forplantning og 'overlevelse' som en spøgelsesagtig opdukken på tværs af tid og rum – i et opgør med en lineær og logocentrisk kunsthistorie.⁸³ Men måske kan man bedre forstå fænomenet ved i en Eliask optik at se det som et resultat af, at billedformler opstår og overlever inden for et særligt spektrum af sociale

organisationer, i et samspil med en mængde faktorer og i en funktionel sammenhæng med psykogenesen.

Griber vi tilbage til den romanske fauna, kan man udmærket forstå denne som et Nachleben, så meget desto mere som de østlige billedformlers 'efterliv' eller 'overlevelse' i Vesten lå i forlængelse af årtusindlange vandringer med forplantning fra den ene nærorientalske kultur til den næste. Baggrunden her for er vel snarest, at der er tale om en række af sociale organisationer med en betydelig mængde af fælles strukturer og derfor også med et betydeligt sammenfald mellem de pågående dannelsesprocesser – relateret til tilsvarende fællesprægede fortællinger om guder og helte og om dæmoniske kræfter, der skal overvindes. Inden for sådanne rammer kan man nemt forestille sig billedformler vokse frem som containere for den form for fortællinger og rumme centrale og nært overensstemmende betydninger i forskellige, hinanden følgende beslægtede kulturer.

For Warburg gik vejen mod den nye store stil i den italienske renæssance gennem viljen til at indkredse og destillere den græske humanisme ved at rense den fra den middelalderlige, orientalsk-latinske "praksis".⁸⁴ Romanikkens fauna forekommer ikke just at tegne denne vej, snarere tværtimod. Men på sin egen måde kan denne dyreverden – med dens på en gang hierarkiske billedformler og kaotisk prægede univers, dens ofte ret bevægede kroppe og "liminale" karakter⁸⁵ – måske godt have været den 'dionysiske' kraft, der var med til at sætte fri fra en traditionsbestemt kultur i en tid, hvor samfundene var præget af opbrud og ekspansion.⁸⁶

Motivernes migration og nye 'efterliv' fandt trods alt sted under det, vi kalder det 12. århundredes renæssance.⁸⁷ De er samtidige med den tidlige troubadourlyrik og med den nye iscenesættelse af kærlig-



Fig. 8. Sandro Botticelli, *Primavera* (202 x 314 cm), ca. 1477-78 / ca.1482 (Uffizi, Firenze). Foto: Public Domain.

heden som centrum for vigtige dannelsesprocesser i såvel den verdslige som den religiøse sfære.⁸⁸ Og de talte ind i et mentalt landskab, hvor aventiure var en vigtig del af ridderens identitetsdannelse, og hvor introspektion og øget selvdisciplin voksede frem i takt med skriftemålets udbredelse.⁸⁹ På den måde kan de godt have været et led i den vågnende jeg-bevidsthed, som på forskellig vis viste sig i tidens dannelseskultur⁹⁰ – ikke mindst i forhold til øget selvdisciplin.⁹¹ Og at denne faunas markante performen virkelig falder sammen med et opbrud og en tydelig udvikling i individets forståelse af sig selv og sin plads i et kristent

univers, er Morten Stiges nærværende undersøgelse af gravminder fra romansk tid og op i gotikken et enkelt men klart udtryk for.⁹²

7. Epilog

Vi har gennem forskellige eksemplifikationer set på forholdet mellem ikonografi og performance og bevæget os fra *historia* over en mere ubestemmelig motiververden – som den romanske fauna – til ornamentikkens særlige univers mellem repræsentation og abstraktion. Jo mere ubestemt fortællingen bliver, jo mere synes betydningen af den performative dimen-

sion at vokse, eller sagt på en anden måde: i forhold til den eksakte *historia* forekommer en ikonografisk motivbestemmelse at være forudsætningen for, at billedet overhovedet kan performe, mens omvendt undersøgelser af den performative dimension i f.eks. romansk fauna og sengotisk ornamentik i en psykehistorisk kontekst udmærket kan tænkes at være en hjælp til at skyde sig ind på det ikonologiske betydningsniveau.

Ikonografien/ikonologien er vigtig i forhold til at afdække glemte fortællinger og betydninger i kunstens symbol- og formsprogsverden, mens den performative tilgang er central for at forstå den funktion, disse betydninger havde i konteksten. Konteksten kan være en videreudvikling af Warburgs psykehistoriske oplysningsdialektik eller – som foreslået her – en Eliask psykehistorie. Under alle omstændigheder forekommer en psykehistorisk indramning at være den mest produktive for i sidste ende at forstå den dialog, billederne iscenesætter ved en reception, og de betydningsudvekslinger, der er på spil mellem betragter og værk.

De første forsøg på at indkredse følsomhed og psykisk struktur i romansk tid er for længst gjort – i forlængelse af Marc Blochs ideer om en historisk antropologi.⁹³ Samtidig med Bloch slog Lucien Febvre til lyd for en følelsernes historie.⁹⁴ Og en emotionsforskning er vokset frem og eksploderet inden for de sidste årtier, men den kæmper ligesom den historiske antropologi og psykologi eller psykehistorie både med empiriske og metodiske problemer.⁹⁵

Hvad er det for emotioner, det handler om: begær, drifter, lidenskaber, instinkter, affekter, dispositioner, tilbøjeligheder, lyster, ulyster, følelser, fornemmelser, stemninger eller sensibiliteter? Ud fra hvilken psykologisk forståelse, skal de undersøges? Og hvorledes

har vi historisk set adgang til disse psykiske fænomener? Overvejende i medieret form, med kunst og litteratur som vigtige mellemlid, aldrig i direkte aftapning. Desuden: ét er i billedkunsten at prøve at aflæse sindstilstande ud fra skildringer af menneskeskikkelsen – grundet fysiognomi, gestik, kropssprog, klædedragt, etc., og videre bestemme forholdet mellem fiktionens og 'virkelighedens' verden (som jo ikke er én til én), noget andet – og langt mere uhåndgribeligt – er at fremskrive følelser og mentale tilstande ud fra hypotaserede forståelser af f.eks. den romanske faunas tiltænkte virkninger på diverse betragtere.

Emotionsforskningens og psykehistoriens problemstillinger kan ikke diskuteres videre her. Jeg vil blot fortsat fremhæve Norbert Elias' kobling af sociogenese og psykogenese som den mest velegnede og strukturerende ramme for sådanne undersøgelser. Det er indtil nu den eneste tilgang, der for alvor kobler psykologi med en historisk orienteret sociologi, med et civiliseringsprojekt, som – ret forstået – ikke har nogen teleologisk dimension. En sociogenetisk indramning af psyken determinerer ikke denne, for processen er hele tiden åben, og psykogenesen virker også tilbage på sociogenesen.

Man må forestille sig, at alle lag i civilisationshistorien hele tiden er til stede i menneskets psyke og bevidsthed og kan aktualiseres, når det forekommer relevant for videreførelsen af processen. Warburg tænker da også mennesket som en meget sammensat størrelse, f.eks. karakteriserer han den florentinske borger i 1400-tallet på følgende måde: "Die ganz heterogenen Eigenschaft des mittelalterlich christlichen, ritterlich romantischen oder klassisch platonisierenden Idealisten und des weltzugewandten etruskisch-heidnisch praktischen Kaufmanns durchdringen und vereinigen sich im Mediceischen

Florentiner zu einem rätselhaften Organismus von elementarer und doch harmonischer Lebensenergie, die sich darin offenbart, daß er jedwede seelische Schwingung als Erweiterung seines geistigen Umfanges freudig an sich entdeckt, und ruhig ausgebildet und verwertet.”⁹⁶

Det interessante her er ikke, hvor langt hen ad vejen Warburgs udsagn lader sig kvalificere, men at det peger på den kompleksitet, der hele tiden er til stede i en psykehistorie eller historisk antropologi, og at den menneskelige psyke i meget vidt omfang er socialhistorisk formet. Det er sikkert for at undgå humanitetens opløsning i socialkonstruktivisme, at Panofsky, som ellers hele tiden peger på den historiske kontekst, ender med at gøre den filosofiske tilgang til sin overordnede forståelse af mennesket og dets til enhver tid gældende ’Weltanschauung’.⁹⁷ For dermed træder han så meget ud af det socialhistorisk bestemte, som han kan. I sidste ende peger han dog måske også mod det altid endnu ikke formede, mod det kaotiske og uforudsigelige, der inden for nogle stærke socio-historiske rammer søger mod en orden, betinger en bestemt *Nachleben*, finder løsninger i en performativ omgang med kunsten og verden.

Noter

- 1 ’Historie’ forstås her i forhold til disciplinerne helt synonymt med ’videnskab’.
- 2 For en meget vidende og anskuelig introduktion til feltet, se Carlson 2004 – findes online fra 2013.
- 3 Ud fra en skelnen mellem blot konstative og performative ytringer, alternativt en skelnen mellem lokutionære, illokutionære og perlokutionære ytringer. Se Austin 1962 og Carlson 2004 s. 61-62.
- 4 Se Turner 1957 og 1982.
- 5 Burke 1945 og 1950. Fem spørgsmål leder til nøglebegreberne i ’dramatism’: ”what was done (Act), when or where it was

- done (Scene), who did it (Agent), how he did it (Agency), and why (Purpose).” Se Carlson 2004 s. 34.
- 6 Goffman 1959. Han definerer ”performance” som ”all the activity of an individual which occurs during a period marked by his continuous presence before a particular set of observers and which has some influence on the observers.” (s. 22 – her cit. efter Carlson 2004 s. 35).
 - 7 Se Jalving 2011 med begrebsafklarende afsnit s. 29-66 om ’performance’, ’performativ’ og ’performativitet’.
 - 8 Se f.eks. Vassilieva 2016 s. 49-58. F.eks. ses det dialogiske i den af Mikail Bakhtin inspirerede teori om det ’dialogiske selv’ ikke blot som relationer mellem individer, grupper og kulturer, men også som indre dialoger mellem mere eller mindre autonome positioner i individet selv. Se Hermans m.fl. 1992 og Hermans & Hermans-Konopka 2010.
 - 9 Se Elias 1936/1969. For en ofte kritisk Elias-reception, se Schwerhoff 1998 og Schnell 2004b. For en psykehistorie og dens problemstillinger se f.eks. red. Loewenstein 1992, red. Sonntag & Jüttemann 1993 og red. Frenken & Rheinheimer 2000. Se også Peters 1992 og Röckelein 1999.
 - 10 Se f.eks. Stansbury-O’Donnell 1999 s. 54ff.
 - 11 For en klassisk indføring i teorien se Lee 1940. Det er værd at betone, at som ’talende maleri’ skabte eposet/den litterære fortælling også et væld af mentale billeder hos tilhørerne, og at disse billeder og de materielle billeder blev forstået i en tæt sammenhæng ligesom fysisk og intellektuel seen. For en undersøgelse af dette felt i form af en tekst-billed-videnskab har ikke mindst Horst Wenzel plæderet – se 2007 og 2009. Ragnhild M. Bøs bidrag i nærværende publikation er et eksempel på de mange spejlinger, der fandt sted mellem tekst og billeder i middelalderens visuelle kultur, som den karakteristisk udfoldede sig i iscenesættelsen af den herskende klasse og dens statsbærende ritualer og symbolik.
 - 12 Rossholm Lagerlöf 2002 – jævnføring med retorikeren s. 362. Om Poussin og *ut pictura poesis* se Mace 1971.
 - 13 S. 357-360.
 - 14 S. 360.
 - 15 Se Rossholm Lagerlöf 2002 s. 365: ”On the first occasion of viewing, the image is full and unified, but to some extent ’closed’ or ’dumb’. --- its world cannot reach the condition where it will perform fully without an interpretation.”
 - 16 Således har kvindeskikkelserne karakter af gentagelse samtidig med, at de vinder deres individualitet gennem variation og små forskelligheder. Det er også i deres samspil med dette

- gruppemønster, at Eliezer og Rebekka karakteriseres og udmærkes, hvilket kan udbygges med en analyse af farveskemaerne. Se s. 363.
- 17 Citat, se s. 363.
- 18 Panofsky 1932/1974 s. 93-94: "Sie [tolkningen] hat erst dann ihr eigentliches Ziel erreicht, wenn sie die Gesamtheit der Wirkungsmomente (also nicht nur das Gegenständliche und Ikonographische, sondern auch die rein 'Formalen' Faktoren der Licht- und Schattenverteilung, der Flächengliederung, ja selbst der Pinsel-, Meißel- oder Stichel-führung) als 'Dokumente' eines einheitlichen Weltanschauungssinns erfaßt und aufgewiesen hat." I den lidt senere engelske version udtrykkes det i en anden indramning kortere: "When we wish to get hold of those basic principles which underlie the choice and presentation of motifs, as well the production and interpretation of images, stories and allegories, and which give meaning even to the formal arrangements and technical procedures employed, we cannot hope to find an individual text, [etc.]" Se Panofsky 1939/1967 s. 14.
- 19 Rossholm Lagerlöf 2002 s. 365: "The image is not a script or drama-text being executed in a setting, on a one-time occasion. In a way, the one who lets the image perform is the spectator, who tends to become the director of the event of the meeting."
- 20 Se Puttfarken 2000 og MRL's tanker om 'det subjektive' i betragterens involvering, s. 366ff.
- 21 Poussin 1964 s. 62-63.
- 22 Se Panofsky 1924-25 [1927]/1964 s. 123. For en engelsk version, se Panofsky 1924-25 [1927]/1991 s. 66.
- 23 Se Snyder 1995 s. 340.
- 24 Se Schnitzler 1992.
- 25 Se f.eks. Hénin 2003 og Barnwell 1967.
- 26 Se Blunt 1995 s. 157-176.
- 27 Se f.eks. Oestreich 1982. For en kobling mellem Poussins strenge klassicisme og de politiske tilstande i Frankrig under Fronden 1648-53, se Olson 2002. Olson fremhæver – med rette forekommer det mig – de franske mæceners betydning for Poussins stil i disse år. Mere problematisk er de måder, hvorpå han kobler maleri og politik. Det er mere den antikke tematik end stilen, der optager ham, så en overordnet diskussion af formsprogets retorik mangler, og begrebet 'stoicisme' optræder karakteristisk nok ikke i hans register, ligesom sociologisk teori er fraværende.
- 28 Reliefferne blev fundet i jorden uden for domkirkens nordportal, og de har rimeligvis siddet omkring denne. Se Svanberg 2011 s. 26-30.
- 29 Se f.eks. Haastrup 2003.
- 30 Camille 1993 s. 51.
- 31 Camille 1993 s. 51.
- 32 Camille 1993 s. 52.
- 33 For overordnet diskussion, se Wittkower 1989, for motivskatten se f.eks. Bernheimer 1931 og Jairazbhoy 1963. Ernst Kitzinger 1946 har i en indgående analyse af et senantik, koptisk billedtæppe påvist, hvorledes det på original vis smelter gamle persisk-sassanidiske billedformler sammen med den hellenistisk-koptisk billedverden. Så en transformerende adaptering er ikke noget nyt fænomen i en vestlig kontekst. Jeg takker Jens Fleischer for henvisning til denne artikel.
- 34 For oversigter over forskellige forståelser af det grotesk-monstrøse, se Woodcock 2005 s. 1-14 og Dale 2006.
- 35 Typehistoriske undersøgelser er et af ikonografiens mest løfterige redskaber og spiller i forhold hertil en for underordnet rolle i Panofskys skema. Se Kaspersen under udg.
- 36 Der er ingen grund til at tro, at forholdet mellem det bevidste og det ubevidste er anderledes her end ved de kunstneriske skabelsesprocesser generelt.
- 37 Bernheimer 1931 s. 163: "Die Atmosphäre, in der die Tierplastik entstanden ist, ist also eine merkwürdige Mischung von verantwortungslosem spielerischem Formgeplänkel, Bildern erzählender Kunst und solchen nächtlichen Grauens, die durch ihre Unbestimmtheit, Vielgestaltigkeit und Zusammenhanglosigkeit der vollständigen Durchdringung durch die Wachregionen der Seele entzogen waren. Diese psychischen Komponenten haben der Tierplastik ihr Gepräge gegeben; das klare, gliedernde und unterscheidende Tagesbewußtsein ist nicht mehr Herr über die Tiefenregionen der Seele, die wie einem erhitzten Gefäß brodelnd zur Oberfläche drängen." Han mener også, at dannelsen af kompositte dyre- og dyre-menneskeskikkelser svarer til en 'Hineinsehen', der beror på "einer Verdichtung objektiver und subjektiver Werte in einem Gegenstand", og at det er et "nur bei Bewußtheitslagen sehr komplexer Art mögliches Phänomen." Den for os nærmest tilgængelige parallel er "die Zeichnungen von Schizophrenen, also Menschen, bei denen die primitiven Bewußtseinsschichten in krankhafter Einsigkeit entwickelt sind." (s. 169)

- 38 Se Erdheim 1984.
- 39 Se f.eks. Elias 1990 og van Krieken 2014. Peter Reynolds 1981 argumenterer for, at menneskets 'affektive systemer' gennem evolutionen er blevet "specialized for the mediation of social relationships", og at affekter eller følelser ikke skal betragtes som udtryk for private eller ideosynkratiske tilstande men forstås "as the phylogenetically specialized channel by which internal states are made public." (s. 82)
- 40 Jfr. Bernheimer 1931 s. 171: "Was die orientalischen Mischwesen also zu ihrem Wiederaufleben im europäischen Mittelalter befähigte, war die Tatsache, daß es ihnen in einer in der gesamten Weltkunst einzigartigen Weise gelungen ist, Vorstellungsverdichtungen in kanonische Formen zu gießen."
- 41 For en tankevækkende karakteristik af denne billedverden med dens dyrkelse af variation og dens svært tilgængelige betydningslag, se Schapiro 1947 især s. 131-37: "Apart from the elements of folklore and popular belief in some of these fantastic types, they are a world of projected emotions, psychologically significant images of force, play, aggressiveness, anxiety, self-torment and fear, embodied in the powerful forms of instinct-driven creatures, twisted, struggling, entangled, confronted and superposed. Unlike the religious symbols, they are submitted to no fixed teaching or body of doctrine. We cannot imagine that they were commissioned by an abbot or bishop as part of a didactic programme. They invite no systematic intellectual apprehension, but are grasped as individual, often irrational fantasies, as single thoughts and sensations. These grotesques and animal combats stand midway between ancient and modern art in their individualized, yet marginal character, as feudalism occupies a place between ancient and modern society. The Romanesque initial or capital does not exist fully in itself, like a modern work; it belongs to a larger whole of the building or the book. But neither is it rigidly subservient in meaning or form to the whole of which it is a part, like old Asiatic and Greek ornament. The initial is often unframed or breaks through its frame and encroaches on the adjacent parts. Itself a part, it has a special, pronounced physiognomic and completeness, its own axis and expression." (s. 137)
- 42 Se Little 1998.
- 43 Se Ridder 2003.
- 44 Se Schultz 2006.
- 45 Camille 2000 tegner gennem tolkningsforslag til forskellige grupper af motiver i forskellige sfærer et udmærket billede af kompleksiteten i denne billedverden, og han påpeger også tydelige omslag i universet (se f.eks. s. 83-84) uden dog at se disse i et Elias'sk perspektiv.
- 46 Baschet 2008 især s. 193-195. Og han konkluderer, at "il importe moins de dire que les reliefs du portail de Souillac constituent un discours sur l'autorité que de faire valoir comment ils engagent plastiquement et pratiquement le réseau de significations où s'opposent les formes légitimes et perverses de l'autorité. En effet, cette confrontation est inscrite en un lieu crucial de l'expérience sociale, le seuil de l'édifice culturel." (s. 228)
- 47 Baschet 1996 og 2008 s. 25-67. Han foreslår her termen 'image-objet', "afin de souligner que l'image est inséparable de la matérialité de son support, mais aussi de son existence comme objet, agi et agissant, dans les lieux et des situations spécifiques, et impliqué dans la dynamique des rapports sociaux et des relations avec le monde surnaturel." (s. 33-34)
- 48 Se Bonne 1999. Han undersøger visse billeder, som også kan indbefatte "une dimension supplémentaire, plus radicale: elles ne sont pas perçues comme de simples représentations, même religieuses, elles sont censées instaurer des relations sensibles mais effectives avec ce qu'elles visent." (s. 77) "Elle constitue ainsi un mode d'être et pas seulement d'apparaître - un mode d'être spécifique et relationnel, qu'on dirait imaginal plutôt que purement imaginaire et qui, à la limite, devait permettre à l'ici-bas de s'assurer une certaine prise sur l'au-delà (et sur les autres, à travers lui)." (s. 77-78) Og det, Bonne ønsker at vide, er "si cette médiation peut se réaliser dans un jeu entre l'image et sa matière ou ce que nous appellerons plus largement sa choseité, pour désigner une substantivité qui lui est intrinsèque." (p. 78) Han taler her om to hinanden overlejrende former i en muliggjort repræsentation af det hellige (præsentifikation af det hellige), nemlig "l'immanence personnelle (autrement dit la 'présence' du divin ou du saint dans une image généralement anthropomorphique, comme sa statue reliquaire) et l'immanence choseale du sacré; --." (s. 80). Og det er det sidstnævnte aspekt, han beflitter sig på at indkredse og definere.
- 49 Se Sonne de Torrens 2003 og Roosval 1918.
- 50 Cit. efter Sonne de Torrens 2003 s. 123. Hun citerer også ærkebiskop Anders Sunesøn, der i sin latinske parafrase over Skånske Lov skriver, at kun børn, der er døbt, har

- arveret: "Quod non regeneratus baptismatis sacramento, hereditate[m] consequi non possit. Numquam regeneratus baptismatis sacramento, ac si numquam fuerit generatus, nullum potest hereditatis commodum obtinere." (s. 131, note 21). For Maria-Ecclesia og døbefonten, se tillige Carlsson 1970.
- 51 Se Mackeprang 1941 s. 201-298 samt Kaspersen 2016a og 2017.
- 52 Se Kaspersen 2017 s. 14-15.
- 53 Se Kaspersen 1998, 2003, s. 43-51 og 2006.
- 54 Se Kaspersen 2003 s. 51-55, Bliksrud Aavitsland 2007 og 2008 samt Stemmann-Petersen et al. 2007 s. 142-145.
- 55 For kunstnerisk iscenesættelse af liminale zoner, se Syrstad Andås 2007 med yderligere litt. Det kan nævnes, at Skara-mesteren til Forshem kirke, der var viet til Kristi grav, har lavet et relief med Kvinderne ved Graven, der fører ind i den centrale sammenhæng mellem billedkunsten og det liturgiske drama og den dermed sammenhængende performance-dimension. Se Svanberg 2011 s. 40, ill. s. 39.
- 56 Se Syrstad Andås 2007 især s. 93ff. og 2012.
- 57 Se Syrstad Andås 2008 og 2012.
- 58 For arkitektonisk performance, se i dette bind Øystein Ekrolls artikel.
- 59 Det viser sig bl.a. ved, at selv højaltartavler kan få et stærkt andagtsmæssigt præg, således Matthias Grünewalds Isenheimalter – se Kaspersen 2008. En artikel om tavlens performative dimensioner – "The Spectator in Transformation: On Rhetoric and Performance in Grünewald's Isenheim Altarpiece" – er under udgivelse. Se også Kaspersen 1999.
- 60 Se Kaspersen 2004.
- 61 For andagtsbilleders interaktive og performative dimension, se Camille 1998 og 2002 samt Pentcheva 2006. Se desuden nylige publikationer som red. Falkenburg et al. 2007, red. Blick & Gelfand 2011 og Scheel 2014. Om andagtens rum, se også Kaspersen 1997.
- 62 Om motivet, se Goffen 1979.
- 63 Se Karl Oettingers klassiske artikel 1962. Desuden Büchner 1967, Braun-Reichenbacher 1966, Kaspersen 1983 og Feld 1987. Se også Behling 1953-54 – den tulipanformede prædikestols lydhimmel kronet af en blomsterkalk med Maria med Barnet i strålekrans.
- 64 Se f.eks. Falkenburg 1994 især s. 16-55.
- 65 Allerede påpeget af Oettinger. Se Crossley 1993 for en andet syn på udviklingen og Kavalier 2005 for en videre diskussion af fænomenet.
- 66 Se Silver 1983 og Wangsgaard Jürgensen i dette bind om denne udviklings videre historie.
- 67 Se Trier 1952.
- 68 Se Kavalers diskussion 2005.
- 69 Se Bandmann 1958-59, især s. 241ff. For ornamentik som udtryk for menneskets allertidligste betydningsdannelse i evolutionen, se Crowther 1994 – anm. af Riegls *Stilfragen*. For forskellige tilgange til den tidlig-middelalderlige ornamentik, se Elbern 1971 og 1983 og Bonne 1996. Ornamenterede korskranker kendes fra den basilikale kirke helt tilbage i den sene antik. Se også Bliksrud Aavitsland 2008.
- 70 Bandmann 1958-59 bemærker: "Wenn in der Spätgotik das Ornament trockener, splittiger und komplizierter wird, wenn Maßwerk und Astwerk höchst differenzierte Durchdringungen und Grundfiguren zeigen, so können wir annehmen, daß auch das "Paradies" schwieriger, der Grundentwurf der Welt komplizierter geworden ist und naturwissenschaftliche und mathematische Einsichten im hinweisenden und darstellenden Ornament reflektieren. (Die Frage des Astwerkes, die Ersetzung architektonischer "Zierformen" durch vegetabilische ist ein ikonologisches Problem ersten Ranges.)" (s. 246)
- 71 Warburg 1912 afslutter sit foredrag om freskerne i Palazzo Schifanoja i Ferrara med følgende erklæring: "Kommilitonen! Die Auflösung eines Bilderrätsels – noch dazu wenn man nicht einmal ruhig beleuchten, sondern nur kinematographisch scheinwerfen kann – war selbstverständlich nicht Selbstzweck meines Vortrages. ---. Die Kunstgeschichte wird durch unzulängliche allgemeine Entwicklungs-Kategorien bisher daran gehindert, ihr Material der allerdings noch ungeschriebenen "historischen Psychologie des menschlichen Ausdrucks" zur Verfügung zu stellen. ---. Ich hoffe, durch die Methode meines Erklärungsversuches der Fresken im Palazzo Schifanoja zu Ferrara gezeigt zu haben, daß eine ikonologische Analyse, ---, indem sie sorgfältig sich um die Aufhellung einer einzelnen Dunkelheit bemüht, die großen allgemeinen Entwicklungsvorgängen ihrem Zusammenhange beleuchtet. (red. 1998 s. 478-479)
- 72 Warburg afslutter en forelæsningsrække om renessansens psykologiske betydning i vintersemestret 1927-28: "Die Methode, die ich im Laufe dieser wenigen Uebungen vor Ihren Augen zu entfalten versuchte, ist in der Grundidee

- sehr einfach. Wir suchen den Geist der Zeiten in seiner stilbildenden Funktion dadurch persönlich zu erfassen, dass wir den gleichen Gegenstand zu verschiedenen Zeiten und in verschiedenen Ländern vergleichend betrachten.“ Cit. efter Gombrich 1970 s. 268-269. Warburg taler andetsteds, 1929, også om en “Ikonologie des Zwischenraumes. Kunst-historisches Material zu einer Entwicklungspsychologie des Pendelganges zwischen bildhafter und zeichnemässiger Ursachensetzung (dvs. mellem en mytologisk-billedmæssig og en videnskabelig-tegnmæssig udlægning af verden)”. Se samme sted s. 251-253, citatet s. 253).
- 73 Se Roeck 1996 og Woodfield 2001.
- 74 Panofsky 1943/1955 s. 171. Se også Panofsky & Saxl 1923 særlig s. 71-76 og Hatt & Klonk 2006 s. 109-14. Tilsvarende hedder det i opsummeringen af den ikonografiske metode i dens første version om Dürer: ”So zeigen z.B. uns Kunsthistorikern die geistesgeschichtlichen Zeugnisse der Renaissance (darunter selbstverständlich auch die Schriften Dürers selbst), auf Grund welcher weltanschaulicher Voraussetzungen es ihm möglich war, in seiner ‘Melancholie’ einen ‘Typus Acediae’ mit einem ‘Typus Geometriae’ zur Einheit zu bringen und damit ein kreatürliches Leiden zum ersten Male zu vergeistigen und umgekehrt ein schicksalsloses geistiges Wirken zum ersten Male zu pathetisieren. Allein sie ziehen eben dadurch eine Grenze gegenüber dem, was wir vielleicht als einen modernen ”Weltschmerz” zu interpretieren geneigt wären, - - .” Panofsky 1932/1974 s. 94-95.
- 75 Se Warburg 1920/ed. 1998 s. 528.
- 76 Helten i dette drama er Perseus, som har slået monsteret, Medusa, ihjel – se Gombrich 1970 s. 260. Og Warburg taler om “Die Dialektik des Monstrums als Grundlage einer soziologischen Energetik” (samme sted s. 252).
- 77 Warburg 1920 taler om: ”Die Geschichte des Einflusses der Antike, betrachtet in dem Wandel ihrer überlieferten, verschollenen und wiederentdeckten Götterbilder, enthält unaufgeschlossene Erkenntniswerte zu einer Geschichte der Bedeutung der anthropomorphistischen Denkweise.“ Og videre: ”Der kosmische Konflikt klingt als Vorgang im Innern des Menschen selbst wieder. Die fratzenhaften Dämonen sind verschwunden, der finstere Trübsinn des Saturn ist humanistisch vergeistigt in menschliche Nachdenklichkeit.“ Se ed. 1998 s. 529 & 530.
- 78 Wind 1958, ed. 1967.
- 79 Se f.eks. Michaud 2004: ”Wind analyzed the Neoplatonic ideas expressed in Botticelli’s work in detail; in doing so, he examined the images from a conceptual standpoint that obscured their purely visual tenor, once again covering the Florentine artist with the veil of exegesis that Warburg had deliberately wished to shred (even though his discourse preserved appearances and respected the most traditional laws of art history)” (s. 75).
- 80 Se Warburg 1893, ed. 1998.
- 81 Som Wind 1958/1967 s. 124 skriver: Ficino “knew his Plato too well not to realize that, after gazing into the Beyond, the lover was supposed to return to this world and move it by the strength of his clarified passion.”
- 82 Se Saxl 1932 for en tidlig refleksion over de psykologiske spørgsmål i forbindelse med skabelsen af billedformler og genoplivning af dem. Se desuden Michaud 2004.
- 83 Se Didi-Huberman 2002 især s. 9-114.
- 84 ”Der neue grosse Stil, den uns das künstlerische Genie Italiens beschert hat, wurzelte in dem sozialen Willen zur Entschälung griechischer Humanität aus mittelalterlicher, orientalistisch-lateinischer ”Praktik.” Mit diesem Willen zur Restitution der Antike begann ”der gute Europäer” seinen Kampf um Aufklärung in jenem Zeitalter internationaler Bilderwanderung, das wir – etwas allzu mystisch – die Epoche der Renaissance nennen.” Se Warburg 1922/1980 s. 185.
- 85 Woodcock 2005 s. 15-23 ser det groteske som forbundet med og afbildende det liminales energier: ”These areas of transition between clearly defined spaces and concepts are zones of great vulnerability as well as great (unofficial, non-institutional) power, vulnerable for being a ”gap” between definitions, powerful because such a gap is also a point of connection with the energy of the unknown and unformed.” (s. 15)
- 86 Schapiro 1947 s. 137 har følgende, meget tankevækkende karakterisering af den groteske dimension i den romanske fauna: ”Apart from the elements of folklore and popular belief in some of these fantastic types, they are a world of projected emotions, psychologically significant images of force, play, aggressiveness, anxiety, self-torment and fear, embodied in the powerful forms of instinct-driven creatures, twisted, struggling, entangled, confronted and superposed. Unlike the religious symbols, they are submitted to no fixed teaching or body of doctrine. We cannot imagine that they were commissioned by an abbot or bishop as part of a

didactic programme. They invite no systematic intellectual apprehension, but are grasped as individual, often irrational fantasies, as single thoughts and sensations. These grotesques and animal combats stand midway between ancient and modern art in their individualized, yet marginal character, as feudalism occupies a place between ancient and modern society. The Romanesque initial or capital does not exist fully in itself, like a modern work; it belongs to a larger whole of the building or the book. But neither is it rigidly subservient in meaning or form to the whole of which it is a part, like old Asiatic and Greek ornament. The initial is often unframed or breaks through its frame and encroaches on the adjacent parts. Itself a part, it has a special, pronounced physiognomic and completeness, its own axis and expression.”

- 87 For en diskussion af fænomenet, se Holmes 1951 og Verger 1996.
- 88 Se Kaspersen 2016 s. 28ff. med yderligere litt.
- 89 Ikke mindst gennem forskydningen fra den ydre handling mod intentionen bag handlingen i analysen af syndsbevidstheden, se Hahn 1982 især s. 407-413. Endvidere von Moos 1995 & 1996, Haubrichs 2000 og Dinzlacher 2001.
- 90 Se f.eks. Chenu 1969, Dronke 1970, Morris 1972 & 1980, Bayer 1976, Hanning 1977, Radding 1978, Bynum 1980, Benton 1982, Wieland 1987, Schmitt 1989 og Kramer & Bynum 2002.
- 91 Se Lecercq 1973 & 1976 samt Stock 1990. For det opbrud i den psykiske struktur i forhold til den tidlige middelalder, der på mange måder tegner sig i 1100- og 1200-tallet, se også Dinzlacher 1986, Schaefer 1996 og Keller 2012.
- 92 Cf. Schmitt 1989 s. 223-225.
- 93 Se Rousset 1959.
- 94 Se Bloch 1939/1970 s. 115-135 ('Façons de sentir et de penser') og Febvre 1941. For en diskussion af perspektiverne i de to oplæg, se endvidere Vernant 1965, Burguière 1983 og Schmitt 1990 og 2004.
- 95 Se f.eks. Schnell 2004a, Burke 2005, Eming 2006, Rosenwein 2010, Büchsel 2011, red. Lemmings & Brooks 2014 og Matt 2014. Om følelsernes offentlige iscenesættelse, se Althoff 1996.
- 96 Se Warburg 1902, ed. 1998, I:1 s. 100-101.
- 97 Se Kaspersen under udg.

Litteratur

- Althoff, Gerd: "Empörung, Tränen, Zerknirschung" – Emotionen in der öffentlichen Kommunikation des Mittelalters. *Frühmittelalterliche Studien* 30, 1996, s. 60–79.
- Austin, John L.: *How to Do Things With Words – The William James Lectures delivered at Harvard University in 1955*, Cambridge/Mass. 1962 – 2. rev. udg. fra 1975 findes nu på nettet.
- Bandmann, Günter: "Ikonologie des Ornaments und der Dekoration (Zu einem Buch von Erik Forssman: Säule und Ornament, 1956)", *Jahrbuch für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* 4, 1958-59, s. 232-258.
- Barnwell, H. T.: "Some Notes on Poussin, Corneille, and Racine", *Australian Journal of French Studies* 4:2, 1967, s. 149-161.
- Baschet, Jérôme: "Introduction: L'Image-Objet", *L'image: Fonctions et usages des images dans l'Occident médiéval - Actes du 6e International Workshop on Medieval Societies*, Centre Ettore Majorana (Erice, Sicile, 17-23 octobre 1992), red. Jérôme Baschet & Jean-Claude Schmitt (Cahiers du Léopard d'Or 5), Paris 1996, s. 7-26.
- Baschet, Jérôme: *L'iconographie médiévale*, Paris 2008.
- Bayer, Hans: "Zur Soziologie des mittelalterlichen Individualisierungsprozesses – Ein Beitrag zur einer wirklichkeitsbezogenen Geistesgeschichte", *Archiv für Kulturgeschichte* 58:1, 1976, s. 115-153.
- Behling, Lottlisa: "Die Freiburger Tulpenkanzel, eine Blume der Spätgotik – Ein Beitrag zum gegenständlichen Ornament der Spätgotik", *Wissenschaftliche Zeitschrift der Friedrich-Schiller-Universität Jena* 3, 1953-54 (Gesellschafts- und sprachwissenschaftliche Reihe, 4-5) s. 471-477.
- Benton, John F.: "Consciousness of Self and Perceptions of Individuality", *Renaissance and Renewal in the Twelfth Century*, red. Robert Louis Benson & Giles Constable, Cambridge/Mass. 1982, s. 265-295.
- Bernheimer, Richard: *Romanische Tierplastik und die Ursprünge ihrer Motive*, München 1931.
- Blick, Sarah & Laura D. Gelfand (red.): *Push Me, Pull You: Art and Devotional Interaction in Late Medieval and Early Modern Europe* 1-2 (Studies in Medieval and Reformation Traditions 156/1–2), Leiden 2011.
- Bliksrud Aavitsland, Kristin: "Materialitet og teofani – Om bruken av kostbare materialer i romansk alterudsmykning", *Kunst og kultur* 90:2, 2007, s. 79-91.
- Bliksrud Aavitsland, Kristin: "Ornament and Iconography – Visual Orders in the Golden Altar from Lisbjerg", *Ornament and Order – Essays on Viking and Northern Medieval Art for Signe Horn Fugle-*

- sang, red. Margrethe Cecilia Stang & Kristin Blikrud Aavitsland, Trondheim 2008, s. 73-95.
- Bloch, Marc: *La société féodale – La formation des liens de dépendance* (1939), Paris 1970.
- Blunt, Anthony: *Nicolas Poussin* (1967), London 1995.
- Bonne, Jean-Claude: "De l'Ornemental dans l'art médiéval (VIIe-XIIe siècle) – Le modèle insulaire", *L'image: fonctions et usages des images dans l'Occident médiéval - Actes du 6e "International Workshop on Medieval Societies"*, Centre Ettore Majorana (Erice, Sicile, 17-23 octobre 1992), red. Jérôme Baschet & Jean-Claude Schmitt (Cahiers du Léopard d'Or 5), Paris 1996, s. 207-240.
- Bonne, Jean-Claude: "Entre l'image et la matière: la choséité du sacré en Occident", *Les images dans les sociétés médiévales: Pour une histoire comparée - Actes du colloque international organisé par l'Institut historique belge de Rome en collaboration avec l'Ecole française de Rome et l'Université libre de Bruxelles, Rome, Academia Belgica, 19-20 juin 1998*, red. Jean-Marie Sansterre & Jean-Claude Schmitt (Bulletin de l'Institut Historique Belge de Rome 69), Bruxelles 1999, s. 77-111.
- Braun-Reichenbacher, Margot: *Das Ast- und Laubwerk – Entwicklung, Merkmale und Bedeutung einer spätgotischen Ornamentform*, Nürnberg 1966.
- Burguière, André: "La notion de 'mentalités' chez Marc Bloch et Lucien Febvre: deux conceptions, deux filiations", *Revue de Synthèse*, 3. sér., 111-12, 1983, s. 333-348.
- Burke, Kenneth: *A Grammar of Motives*, New York 1945.
- Burke, Kenneth: *A Rhetoric of Motives*, New York 1950.
- Burke, Peter: "Is There a Cultural History of the Emotions?", *Representing Emotions – New Connections in the Histories of Art, Music and Medicine*, Aldershot 2005, s. 35-47.
- Büchner, Joachim: "Ast-, Laub- und Masswerkgewölbe der endenden Spätgotik – Zum Verhältnis von Architektur, dekorativer Malerei und Bauplastik", *Festschrift Karl Oettinger*, red. Hans Sedlmayr & Wilhelm Messerer, Erlangen 1967, s. 265-301.
- Büchsel, Martin: "Die Grenzen der Historischen Emotionsforschung – Im Wirrwarr der Zeichen – oder: Was wissen wir von der kulturellen Konditionierung von Emotionen?", *Frühmittelalterliche Studien* 45, 2011, s. 143-168.
- Bynum, Caroline W.: "Did the Twelfth Century Discover the Individual?", *Journal of Ecclesiastical History* 31, 1980, s. 1-17.
- Camille, Michael: "Mouths and Meanings: Towards an Anti-Iconography of Medieval Art", *Iconography at the Crossroads: Papers from the Colloquium Sponsored by the Index of Christian Art, Princeton University, 23–24 March 1990*, red. Brendan Cassidy, Princeton/N.J. 1993, s. 43–57.
- Camille, Michael: "Mimetic Identification and Passion Devotion in the Later Middle Ages: A Double-sided Panel by Meister Francke", *The Broken Body – Passion Devotion in Late-Medieval Culture*, red. A. A. MacDonald et al. (Mediaevalia Groningana 21), Groningen 1998, s. 183-196.
- Camille, Michael: *Image on the Edge – The Margins of Medieval Art*, London 2000.
- Camille, Michael: "Seductions of the flesh - Meister Francke's Female "Man" of Sorrows, *Frömmigkeit im Mittelalter – Politisch-soziale Kontexte, visuelle Praxis, körperliche Ausdrucksformen*, red. Klaus Schreiner, München 2002, s. 243-269.
- Carlson, Marvin: *Performance – A Critical Introduction* (1996), New York/London 2004 – findes online fra 2013.
- Carlsson, Frans: "Mater Ecclesia - et tolkningsforsøg af døbefonten i V. Egede Kirke", *Kirkehistoriske Samlinger* 1970, s. 1-7.
- Chenu, Marie-Dominique: *L'éveil de la conscience dans la civilisation médiévale* (Conférence Albert-le-Grand 1968), Paris & Montréal 1969.
- Crossley, Paul: "The Return to the Forest: Natural Architecture and the German Past in the Age of Dürer", *Künstlerischer Austausch / Artistic Exchange – Akten des XXVIII. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte, Berlin, 15. - 20. Juli 1992*, Berlin 1993, 2, s. 71-80.
- Crowther, Paul: "More Than Ornament: The Significance of Riegl", *Art History* 17, 1994, s. 482-494.
- Dale, Thomas E. A.: "The Monstrous", *A Companion to Medieval Art: Romanesque and Gothic in Northern Europe*, red. Conrad Rudolph, Malden 2006, s. 253-273.
- Didi-Huberman, Georges: *L'image survivante - Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris 2002.
- Dinzelbacher, Peter, "Gefühl und Gesellschaft im Mittelalter - Vorschläge zu einer emotionsgeschichtlichen Darstellung des hochmittelalterlichen Umbruchs", *Höfische Literatur - Hofgesellschaft - höfische Lebensformen um 1200* (Kolloquium am Zentrum für interdisziplinäre Forschung der Universität Bielefeld), red. Gert Kaiser & Jan-Dirk Müller, Düsseldorf 1986, s. 213-241.
- Dinzelbacher, Peter: "Das erzwungene Individuum – Sündenbewußtsein und Pflichtbeichte", *Entdeckung des Ich – Die Geschichte der Individualisierung vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, red. Richard van Dülmen, Köln 2001, s. 41-60.
- Dronke, Peter: *Poetic Individuality in the Middle Ages – New Departure in Poetry 1000-1150*, Oxford 1970.

- Elbern, Victor H.: "Zierseiten in Handschriften des frühen Mittelalters als Zeichen sakraler Abgrenzung", *Der Begriff der Repraesentatio im Mittelalter – Stellvertretung, Symbol, Zeichen, Bild*, red. Albert Zimmermann (Miscellanea Mediaevalia 8). Berlin/New York 1971, s. 340-356.
- Elbern, Victor H.: "Bildstruktur – Sinnzeichen – Bildaussage: Zusammenfassende Studie zur unfüßlichen Ikonographie im frühen Mittelalter", *Arte medievale* 1, 1983, s. 17-37.
- Elias, Norbert: *Über den Prozess der Zivilisation – Soziogenetische und Psychogenetische Untersuchungen* (1936), I-II, Bern 1969 – eng. vers.: *The Civilizing Process*, transl. Edmund Jephcott, I-II, Oxford 1978-82; svensk vers.: *Sedernas historia & Från svärdet till plikten: Samhällets förvandlingar*; overs. Berit Skogsberg & Dag Nalm, I-II, Stockholm 1989-91.
- Elias, Norbert: "Über Menschen und ihre Emotionen – Ein Beitrag zur Evolution der Gesellschaft (1986)", *Zeitschrift für Semiotik* 12:4, 1990, s. 337-357.
- Eming, Jutta: "Emotionsgeschichtliche Perspektiven", *Emotion und Expression – Untersuchungen zu deutschen und französischen Liebes- und Abenteuerromanen des 12.-16. Jahrhunderts*, Berlin 2006, s. 328-360.
- Erdheim, Mario: *Die gesellschaftliche Produktion von Unbewußtheit – Eine Einführung in den ethnopschoanalytischen Prozeß*, Frankfurt a.M. 1984.
- Falkenburg, Reindert L.: *The Fruit of Devotion – Mysticism and Imagery of Love in Flemish Paintings of the Virgin and Child, 1450-1550*, Amsterdam/Philadelphia 1994.
- Falkenburg, Reindert et al. (red.): *Image and Imagination of the Religious Self in Late Medieval and Early Modern Europe*, Turnhout 2007.
- Febvre, Lucien: "La Sensibilité et l'histoire: Comment reconstituer la vie affective d'autrefois?", *Annales d'Histoire sociale* 3:1-2, 1941, s. 5-20.
- Feld, Marion: 'Heilige Ranken' - Spätgotische ornamentale Wand- und Gewölbemalerei in rheinischen Kirchen (Diss.), Köln/Wien 1987.
- Frenken, Ralph & Martin Rheinheimer (red.): *Die Psychohistorie des Erlebens*, (Psychohistorische Forschungen 2), Kiel 2000.
- Goffen, Rona: "Nostra Conversatio in Caelis est: Observations on the Sacra Conversazione in the Trecento", *Art Bulletin* 61, 1979, s. 198-222.
- Goffman, Erving: *The Presentation of Self in Everyday Life*, Garden City/N.Y. 1959.
- Gombrich, Ernst H.: *Aby Warburg – An Intellectual Biography*, London 1970.
- Hahn, Alois: "Zur Soziologie der Beichte und anderer Formen institutionalisierter Bekenntnisse: Selbstthematization und Zivilisationsprozeß", *Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie* 34, 1982, s. 407-434.
- Hanning, Robert W.: *The Individual in Twelfth-Century Romance*, New Haven/London 1977.
- Hatt, Michael & Charlotte Klonk: *Art history – A critical introduction to its methods*, Manchester 2006
- Haubrichs, Wolfgang: "Bekennen und Bekehren (*confessio* und *conversio*) – Probleme einer historischen Begriffs- und Verhaltenssemantik im zwölften Jahrhundert", *Aspekte des 12. Jahrhunderts – Freisinger Kolloquium 1998*, red. Wolfgang Haubrichs m.fl. (Wolfram-Studien XVI), Berlin 2000, s. 121-156.
- Hénin, Emmanuelle: *Ut pictura theatrum – Théâtre et peinture de la Renaissance italienne au classicisme français*, Genf 2003.
- Hermans, Hubert J. M., Harry J. G. Kempen & Rens J. P. Van Loon, "The Dialogical Self: Beyond Individualism and Rationalism", *American Psychologist* 47:1, 1992, s. 23-33.
- Hermans, Hubert J. M. & Agnieszka Hermans-Konopka: *Dialogical Self Theory – Positioning and Counter-Positioning in a Globalizing Society*, Cambridge 2010.
- Holmes, Jr., Urban T.: "The Idea of a Twelfth-Century Renaissance", *Speculum* 26, 1951, s. 635-642.
- Jairazbhoy, R. A.: *Oriental Influences in Western Art*, Bombay 1965.
- Jalving, Camilla: *Værk som handling – Performativitet, kunst og metode*, København 2011.
- Haastrup, Ulla: "Var al romansk stensulptur i Danmark oprindeligt bemalet? – "Materialets egen skønhed" kontra dansk middelalderlig stembemaling", *Romanske Stenarbejder* 5, red. Jens Vellev, Højbjerg 2003, s. 101-140.
- Kaspersen, Søren: "Kirken som have - Paradis og genfødsel", *Løjtavlen – Et sønderjysk alterskab*, red. Poul Svensson, Padborg 1983, s. 129-142.
- Kaspersen, Søren: "Andagtens rum", *Kunsthistorie / Teatervidenskab 1996-1997*, København 1997, s. 24-40.
- Kaspersen, Søren: "Gyldne altre og nadverliturgi", *Ting och tanke – Ikonografi på liturgiska föremål*, red. Ingallil Pegelow, Stockholm 1998, s. 150-166.
- Kaspersen, Søren: "Højalter, liturgi og andagt – Betragtninger over Bernt Notkes alterskab i Århus Domkirke", *Hikuin* 26, 1999, s. 101-134.
- Kaspersen, Søren: 'De Gyldne Altre': Struktur og Materialitet", *Songs of Ossian – Festschrift in Honour of Professor Bo Ossian Lindberg*, red. Åsa Ringbom & Renja Suominen-Kokkonen (Konsthi-

- storiska Studier 27), Helsinki 2003, s. 43-58.
- Kaspersen, Søren: "Wall-Paintings and Devotion: The Impact of Late Medieval Piety on Danish Murals", *Images of Cult and Devotion – Function and Reception of Christian Images in Medieval and Post-Medieval Europe*, red. Søren Kaspersen, København 2004, s. 183-214.
- Kaspersen, Søren: "Narrative 'Modes' in the Danish Golden Frontals", *Decorating the Lord's Table – On the Dynamics between Image and Altar in the Middle Ages*, red. Søren Kaspersen & Erik Thunø, København 2006, s. 79-127.
- Kaspersen, Søren: 'Die drei Marien': Menschwertung als Andachtsbild – Neue Überlegungen zu Grünewalds Isenheimer Altar", *Acta ad Archaeologiam et Artium Historiam Pertinentia* 21, 2008, s. 197-242.
- Kaspersen, Søren: "Jyske fonte med modstillede løver – Et præliminært studie", *TAHITI – Taidehistoria tieteenä /Konsthistorien som vetenskap* 4, 2016 (On-line: <http://tahiti.fi/04-2016/>) (=2016a).
- Kaspersen, Søren: "Døbefonte og 'statsdannelse' – Refleksioner over de jyske Dobbeltløvefonte", *Djur och odjur*, red. Lars Berggren & Annette Landén, Åbo 2017 (under udg.).
- Kaspersen, Søren: "Iconography and Anthropology – A Re-Evaluation of the Panofskian Model with an Anthropological Perspective", *The Locus of Meaning in Medieval Art: Iconography, Icomology and Interpreting the Visual Imagery of the Middle Ages*, red. Lena Liepe (under udg.).
- Kavaler, Ethan Matt: "Nature and the Chapel Vaults at Ingolstadt: Structuralist and Other Perspectives", *Art Bulletin* 87:2, 2005, s. 230-248.
- Keller, Hagen: "Identitäten und Individualität in den Krisenerfahrungen des europäischen Hochmittelalters (11./12. Jahrhundert)", *Frühmittelalterliche Studien* 46:1, 2012, s. 221-240.
- Kitzinger, Ernst: "The Horse and Lion Tapestry at Dumbarton Oaks", *Dumbarton Oaks Papers* 3, 1946, s. 1-72.
- Kramer, Susan R. & Caroline Bynum: "Revisiting the Twelfth-Century Individual – The Inner Self and the Christian Community", *Das Eigene und das Ganze – Zum Individuellen im mittelalterlichen Religiosentum*, red. G. Melville & M. Schürer, Münster 2002, s. 57–85.
- Leclercq, Jean: "Modern Psychology and Interpretation of Medieval Texts", *Speculum* 48, 1973, s. 476-490.
- Leclercq, Jean: "Psycho-history and the Understanding of Medieval People", *Cistercian Studies* 11, 1976, s. 269-289.
- Lee, Rensselaer W.: "Ut Pictura Poesis : The Humanistic Theory of Painting", *Art Bulletin* 22, 1940, s. 197-269.
- Lemmings, David & Ann Brooks (red.): *Emotions and Social Change – Historical and Sociological Perspectives*, New York 2014.
- Little, Lester K.: "Anger in Monastic Curses", *Anger's Past – The Social Uses of an Emotion in the Middle Ages*, red. Barbara H. Rosenwein, London 1998, s. 9-35.
- Loewenstein, Bedrich (red.): *Geschichte und Psychologie – Annäherungsversuche* (Geschichte und Psychologie 4), Pfaffenweiler 1992.
- Mace, Mace, Dean Tolle: "Dryden, Poussin and the parallel of poetry and painting in the seventeenth century", *Encounters - Essays on literature and the visual arts*, red. John Dixon Hunt, London 1971, s. 58-81.
- Mackeprang, Mouritz: *Danmarks middelalderlige Døbefonte*, København 1941 (genoptr. Højbjerg 2003).
- Matt, Susan J.: "Recovering the Invisible: Methods for the Historical Study of the Emotions", *Doing Emotions History*, red. Susan J. Matt & Peter N. Stearns, Urbana/Chicago/Springfield 2014, s. 41–53.
- Michaud, Philippe-Alain: *Aby Warburg and the Image in Motion*, New York 2004.
- Morris, Colin: *The Discovery of the Individual 1050-1200* (Church history outlines 5), London 1972.
- Morris, Colin: "Individualism in Twelfth-Century Religion – Some Further Reflections", *Journal of Ecclesiastical History* 31, 1980, s. 195-206.
- Olson, Todd P.: *Poussin and France - Painting, Humanism and the Politics of Style*, New Haven/London 2002.
- Oestreich, Gerhard: *Neostoicism and the Early Modern State*, red. Brigitta Oestreich & H. G. Koenigsberger, Cambridge 1982.
- Oettinger, Karl: "Laube, Garten und Wald – Zu einer Theorie der süddeutschen Sakralkunst 1470-1520", *Festschrift für Hans Sedlmayr*, München 1962, s. 201-228.
- Panofsky, Erwin: "Die Perspektive als "symbolische Form" (1924-25 [1927])", *Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft.*, red. Hariolf Oberer & Egon Verheyren (1964), Berlin 1964, s. 99-167.
- Panofsky, Erwin: *Perspective as Symbolic Form* (1924-25 [1927]), overs. & red. Christopher S. Wood, New York 1991.
- Panofsky, Erwin: "Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der bildenden Kunst (1932)", *Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft*, red. Hariolf Oberer & Egon Verheyren (1964), Berlin 1974, s. 85-97.
- Panofsky, Erwin: *Studies in Iconology - Humanistic Themes In the Art of the Renaissance* (1939), New York 1967.

- Panofsky, Erwin: *The Life and Art of Albrecht Dürer* (1943), Princeton 1955.
- Panofsky, Erwin & Fritz Saxl: *Dürers 'Melencolia • I' – Eine Quellen- und Typengeschichtliche Untersuchung* (Studien der Bibliothek Warburg 2), Berlin 1923.
- Pentcheva, Bissera V.: "The Performative Icon", *Art Bulletin* 88, 2006, s. 631-655.
- Peters, Ursula: "Historische Anthropologie und mittelalterliche Literatur – Schwerpunkte einer interdisziplinären Forschungsdiskussion", *Festschrift Walter Haug und Burghart Wachinger*, red. Johannes Janota et al., Tübingen 1992, 1, s. 63-86.
- Poussin, Nicolas: *Lettres et propos sur l'art*, red. Anthony Blunt, Paris 1964.
- Puttfarcken, Thomas: "Poussin's Thoughts on Invention and Disposition", *The Discovery of Pictorial Composition*, New Haven/London 2000, s. 200-227.
- Radding, Charles M.: "Evolution of Medieval Mentalities: A Cognitive Structural Approach", *American Historical Review* 83, 1978, s. 577-597.
- Reynolds, Peter: *On the Evolution of Human Behavior: The Argument from Animals to Man*, Berkeley 1981.
- Ridder, Klaus: "Kampfzorn – Affektivität und Gewalt in mittelalterlicher Epik", *Eine Epoche im Umbruch: Volkssprachliche Literalität 1200–1300 – Cambridger Symposium 2001*, red. Christa Bertelsmeier-Kierst & Christopher Young, Tübingen 2003, s. 221–248.
- Rosenwein, Barbara H.: "Problems and Methods in the History of Emotions", *Passions in Context – International Journal for the History and Theory of Emotions* 1, 2010, s. 1-32.
- Roosval, Johnny: *Die Steinmeister Gottlands - Eine Geschichte der führenden Taufsteinwerkstätte des schwedischen Mittelalters, ihrer Voraussetzungen und Begleit-Erscheinungen*, Stockholm 1918.
- Rossholm Lagerlöf, Margaretha: "The crossroads of art: the subjective, the performative, and the aesthetic – Featuring Poussin's *Eliezer and Rebecca at the well* (1648)", *Word and Image* 18, 2002, s. 357-371.
- Rousset, Paul: "Recherches sur l'émotivité à l'époque romane", *Cahiers de civilisation médiévale* 2:5, 1959, s. 53-67.
- Roeck, Bernd: "Psychohistorie im Zeichen Saturns: Aby Warburg's Denksystem und die moderne Kulturgeschichte", *Kulturgeschichte Heute*, red. Wolfgang Hardtwig & Hans-Ulrich Wehler, Göttingen 1996, s. 231-254.
- Röcklein, Hedwig: "Psychohistorie und Mediävistik", *Moderne Mediävistik – Stand und Perspektiven der Mittelalterforschung*, red. Hans-Werner Goetz, Darmstadt 1999, s. 288-299.
- Saxl, Fritz: "Die Ausdrucksgebärden der bildenden Kunst", *Bericht über den XII. Kongress der deutschen Gesellschaft für Psychologie in Hamburg vom 12.-16. April 1931*, red. Gustav Kafka, Jena 1932, s. 13-25.
- Schapiro, Meyer: "On the Aesthetic Attitude in Romanesque Art", *Art and Thought – Issued in Honour of Dr. Ananda K. Coomaraswamy on the Occasion of his 70th Birthday*, red. K. Bharatha Lyer, London 1947, s. 130-150.
- Scheel, Johanna: *Das altniederländische Stifterbild – Emotionsstrategien des Sehens und der Selbsterkenntnis*, Berlin 2014.
- Schmitt, Jean-Claude: "La découverte de l'individu, une fiction historiographique?", *La fabrique, la figure et la feinte – Fictions et statut de la fiction en psychologie*, red. Pierre Mengal & Françoise Parot, Paris 1989, s. 213-236.
- Schmitt, Jean-Claude: "Façons de sentir et de penser": Un tableau de la civilisation ou une histoire-probleme?", *Marc Bloch aujourd'hui: Histoire comparée et Sciences sociales*, red. Hartmut Atsma & André Burguière, Paris 1990, s. 407-418.
- Schmitt, Jean-Claude: "Plädoyer für eine historische Anthropologie des Mittelalters", *Frühmittelalterliche Studien* 38:1, 2004, s. 1-16.
- Schnell, Rüdiger: "Historische Emotionsforschung – Eine mediävistische Standortbestimmung", *Frühmittelalterliche Studien* 38, 2004, s. 173-276. (= 2004a)
- Schnell, Rüdiger: "Kritische Überlegungen zur Zivilisationstheorie von Norbert Elias", *Zivilisationsprozesse – Zu Erziehungsschriften in der Vormoderne*, red. Rüdiger Schnell, Köln/Weimar/Wien 2004, s. 21-83. (= 2004b)
- Schnitzler, Norbert: "Tugendhafte Körper und die Disziplinierung des Blicks – Bilddidaxe und Körperwahrnehmung im Alltag des 16. Jahrhunderts", *Gepeinigt, begehrt, vergessen – Symbolik und Sozialbezug des Körpers im späten Mittelalter und in der frühen Neuzeit*, red. Klaus Schreiner & Norbert Schnitzler, München 1992, s. 337-364.
- Schultz, James A.: *Courtly Love – The Love of Courtliness, and the History of Sexuality*, Chicago 2006.
- Schaefer, Ursula: "Individualität und Fiktionalität – Zu einem mediengeschichtlichen und mentalitätsgeschichtlichen Wandel im 12. Jahrhundert", *Mündlichkeit – Schriftlichkeit – Weltbildwandel: Literarische Kommunikation und Deutungsschemata von Wirklichkeit in der Literatur des Mittelalters und der frühen Neuzeit*, eds. Werner Röcke & Ursula Schaefer (ScriptOralia 71), Tübingen 1996, s. 50-70.

- Schwerhoff, Gerd: "Zivilisationsprozeß und Geschichtswissenschaft: Norbert Elias' Forschungsparadigma in historischer Sicht", *Historische Zeitschrift* 266:3, 1998, s. 561-605.
- Silver, Larry: "Forest Primeval: Albrecht Altdorfer and the German Wilderness Landscape", *Simiolus* 13, 1983, s. 4-43.
- Slomann, Wilhelm: *Bicorporates – Studies in Revivals and Migrations of Art Motifs I-II*, København 1967.
- Snyder, Joel: anmeldelse af Panofsky 1991 i *Art Bulletin* 77:2, 1995, s. 337-340.
- Sonne de Torrens, Harriet M.: "De fontibus salvatoris: A Survey of Twelfth- and Thirteenth-Century Baptismal Fonts Ornamented with Events from the Childhood of Christ", *Objects, Images, and the Word – Art in the Service of Liturgy*, red. Colum Hourihane (Index of Christian Art – Occasional Papers 6), Princeton, N.J. 2003, s. 105-137.
- Sonntag, Michael & Gerd Jüttemann (red.): *Individuum und Geschichte – Beiträge zur Diskussion um eine „Historische Psychologie“*, Heidelberg 1993.
- Stansbury-O'Donnell, Mark D.: *Pictorial Narrative in Ancient Greek Art*, Cambridge 1999.
- Stemann-Petersen, Karen, Søren Kaspersen, Poul Grønder-Hansen & Niels Bonde: "Guldets tale – Gamle og nye blik på middelalderens gyldne alre", *Nationalmuseets Arbejdsmark* 2007, s. 131-146.
- Stock, Brian: "Lecture, intériorité et modèles de comportement dans l'Europe des XI^e-XII^e s.", *Cahiers de civilisation médiévale* 33, 1990, s. 103-112.
- Svanberg, Jan: *Västergötlands medeltida stensulptur*, Stockholm 2011.
- Syrstad Andås, Margrete: "Art and Ritual in the Liminal Zone", *The Medieval Cathedral of Trondheim: Architectural and Ritual Constructions in their European Context*, red. Margrete Syrstad Andås et al. (Ritus et Artes 3), Turnhout 2007, s. 47-126.
- Syrstad Andås, Margrete: "The Octagon Doorway: A Question of Purity and Danger?", *Ornament and Order – Essays on Viking and Northern Medieval Art for Signe Horn Fuglesang*, red. Kristin Blikrud Aavitsland & Margrethe Stang, Trondheim 2008, s. 97-134.
- Syrstad Andås, Margrete: *Imagery and Ritual in the Liminal Zone. – A Study of Texts and Architectural Sculpture from the Nidaros Province c. 1100-1300* (Doct. diss., Faculty of Theology, University of Copenhagen 2012).
- Trier, Jost: "Zur Vorgeschichte des Renaissance-Begriffs", *Archiv für Kulturgeschichte* 33, 1952, s. 45-63.
- Turner, Victor: *Schism and Continuity in an African Society – A Study of Ndembu Village Life*, Manchester 1957.
- Turner, Victor W.: *From Ritual to Theatre – The Human Seriousness of Play* (Performance studies series 1), New York 1982.
- Van Gennep, Arnold: *Les rites de Passage*, Paris 1909 – eng. vers. *The Rites of Passage*, Chicago 1960.
- Van Krieken, Robert: "Norbert Elias and Emotions in History", *Emotions and Social Change – Historical and Sociological Perspectives*, red. David Lemmings & Ann Brooks, New York 2014, s. 19-42.
- Vassilieva, Julia: *Narrative Psychology – Identity, Transformation and Ethics*, London 2016.
- Verger, Jacques: *La renaissance du XII^e siècle* (Coll. «Initiations au Moyen Âge»), Paris 1996.
- Vernant, Jean-Pierre: "Histoire et psychologie", *Revue de synthèse – Série générale* 86:37-39, 1965, s. 85-94.
- Von Moos, Peter: "Occulta cordis – Contrôle de soi et confession au moyen âge", *Médiévales* 29, 1995, s.131-140 & 30, 1996, s. 117-136.
- Warburg, Aby: "Geburt der Venus & Frühling (1893)", *Gesammelte Schriften – Studienausgabe*, I:1: *Die Erneuerung der heidnischen Antike – Kulturwissenschaftliche Beiträge zur Geschichte der europäischen Renaissance*, red. Horst Bredekamp & Michael Diers, Berlin 1998, s. 6-25, 26-59.
- Warburg, Aby: "Bildniskunst und florentinisches Bürgertum (1902)", *Gesammelte Schriften – Studienausgabe* I:2: *Die Erneuerung der heidnischen Antike – Kulturwissenschaftliche Beiträge zur Geschichte der europäischen Renaissance*, red. Horst Bredekamp & Michael Diers, Berlin 1998, s. 89-126.
- Warburg, Aby: "Italienische Kunst und internationale Astrologie im Palazzo Schifanoja zu Ferrara (1912)", *Gesammelte Schriften – Studienausgabe*, I:2: *Die Erneuerung der heidnischen Antike – Kulturwissenschaftliche Beiträge zur Geschichte der europäischen Renaissance*, red. Horst Bredekamp & Michael Diers, Berlin 1998, s. 459-481.
- Warburg, Aby: "Heidnisch-antike Weissagung in Wort und Bild zu Luthers Zeiten (1920)" *Gesammelte Schriften – Studienausgabe*, I:2: *Die Erneuerung der heidnischen Antike – Kulturwissenschaftliche Beiträge zur Geschichte der europäischen Renaissance*, red. Horst Bredekamp & Michael Diers, Berlin 1998, s. 487-558 (s. 526-531: Das arabische astrologische Handbuch "Picatrix" und der Planetenglauben bei Albrecht Dürer: Saturn und Jupiter in der "Melencolia. I", in Lichtenbergers Prophezeiung und bei Luther).
- Wenzel, Horst: "Zur Narrativik von Bildern und zur Bildhaftigkeit der Dichtung – Plädoyer für eine Text-Bildwissenschaft", *Bilderfragen – Die Bildwissenschaften im Aufbruch*, red. Hans Belting, München 2007, s. 317-331.

- Wenzel, Horst: Spiegelungen – *Zur Kultur der Visualität im Mittelalter* (Philologische Studien und Quellen 216), Berlin 2009.
- Wieland, Georg: "Rationalisierung und Verinnerlichung – Aspekte der geistigen Physiognomie des 12. Jahrhunderts", *Philosophie im Mittelalter – Entwicklungslinien und Paradigmen*, red. Jan P. Beckmann et al., Hamburg 1987, s. 61-79.
- Wind, Edgar: "Botticelli's Primavera", *Pagan Mysteries in the Renaissance* (1958), Harmondsworth 1967, s. 113-127.
- Wittkower, Rudolf: "Europe and the Near East I – Migrations and Waves of Penetration" & "Europe and the Near East II – Waves of Penetration", *Selected Lectures of Rudolf Wittkower – The Impact of Non-European Civilizations on the Art of the West*, red. Donald Martin Reynolds, Cambridge 1989, s. 1- 17 & 18-30.
- Woodcock, Alex: *Liminal Images – Aspects of Medieval Architectural Sculpture in the South of England from the Eleventh to the Sixteenth Centuries*, Oxford 2005.
- Woodfield, Richard: "Warburg's "Method"", *Art History as Cultural History: Warburg's Projects*, red. Richard Woodfield (Critical Voices in Art, Theory and Culture), Amsterdam 2001, s. 259-292.