

Øllet eller ideen?

Om forståelsen af skævheder i dansk middelalderkunst

Af Poul Grønder-Hansen

1. En anekdote og to paradigmer

Der går en historie om Mouritz Mackeprang, der var Nationalmuseets direktør 1922-1938 og en af de største kendere af middelalderens danske kirkebygninger. En dag fik Mackeprang besøg af en mand, som gerne ville indvie ham i en spændende teori, som han gik og syslede med. Manden havde bemærket, at grundplanerne for de danske middelalderkirker var påfaldende skæve, og han havde nu fået den tanke, at skævheden var bevidst frembragt af de middelalderlige bygmestre og havde en særlig, symbolsk betydning. Skævhederne skulle afspejle Kristi død på korset, hvor hans hoved jo i dødsstunden sank ned på den ene skulder, så kroppen blev vredet skæv. Vi må tænke os, at Mackeprang pænt har lyttet til mandens udredninger, men da han sluttede, slog Mackeprang ham venligt på skuldrene og sagde: »Min gode mand. Ved De, hvad det var? Det var øllet! Bygmesteren fik simpelthen så meget at drikke, at han var ude af stand til at bygge kirken lige, hvor gerne han end ville«.

Anekdoten præsenterer os i humoristisk form for to grundliggende – og grundlæggende forskellige – principper i studiet af middelalderens billedverden.¹ Den første og ældste er den holdning, som netop omtalte Mackeprang var en vigtig repræsentant for. Foruden grundbogen »Vore Landsbykirker« fra 1920 skrev Mackeprang i sit otium to store værker om henholdsvis »Danmarks middelalderlige Døbefonte« (1941) og »Jy-

ske Granitportaler« (1948). Hans kollega og efterfølger i Nationalmuseets direktørstol Poul Nørlund var forfatter til værket »Gyldne altre« (1926) og »Danmarks romanske Kalkmalerier« (1944). Disse museumsfolk, hvis arbejder danner udgangspunkt for al senere forskning, arbejdede med at etablere dateringer, værkstedsgrupper og internationale inspirationskilder til de enkelte motiver, tolket ud fra en strengt positivistisk, kildekritisk metode – gode tidstypiske faghistorikere, som de begge var. Karakteristisk nok beskæftigede de sig nødtigt med den fortolkningsmæssige sammenhæng mellem monumentets enkelte dele og undgik i det hele taget i høj grad at involvere sig i åndshistoriske og filosofiske overvejelser ud fra monumenterne.

Efter anden verdenskrig opstod der i Europa andre tendenser, som groft sagt går mere i retning af ideerne end øllet. Navne som Erwin Panofsky eller Richard Krautheimer introducerede ikonografiske og ikonologiske studier af kunst fra middelalder og renaissance og viste, hvordan motivernes samspil kunne afdekke kunstværkernes egentlige, måske umiddelbart forborgne hensigt. I Danmark begyndte denne forskningsretning for alvor at dominere fra slutningen af 1960'erne, og satte sig bl.a. markante spor inden for udforskningen af middelalderens kunst med introduktionen af det nordiske ikonografiske tidsskrift ICO i 1970. Mange af denne artikelsamlings forfattere repræsenterer selv denne linie.

2. *Danmarks Kirker i vadestedet*

I Nationalmuseets store bogværk »Danmarks Kirker« kan man mærke de to retningers samspil og brydning inden for en fælles ramme. Kirkeværket er et barn af Mackeprangs ånd, påbegyndt med første bind i 1933 som en total kildepublikation i sand positivistisk ånd, og fortsat med ildhu og enestående stædighed lige siden indtil denne dag, hvor noget over halvdelen af det nuværende Danmark er udgivet.² Men det er interessant at se, hvordan redaktørernes holdning til stoffet har udviklet sig. Det ligger i opgaven, at der skal dateres og etableres værkstedssammenhænge, og det gør man så flittigt og omhyggeligt som i 1930'erne. Men samtidig vil redaktørerne også gerne arbejde »moderne« med sammenhænge i udsmykninger og dybere forståelse af især inventarets oprindelige mening. Det er ikke altid let at finde plads til den forskning inden for kirkeværkets principielle, engang fastlagte rammer, og de kommenterende afsnit og lærde fodnoter svulmer da også stadig mere op som en understrøm, der reflekterer hver enkelt forfatters trang til at arbejde også med tingenes indhold og ikke blot registrere deres form. Antallet af publicerede kirker pr. år er da også faldet betragteligt i løbet værkets p.t. 75-årige historie, men behandlingen af hver kirke er til gengæld stadig mere grundig – i sidste ende en afspejling af det dilemma, der opstår, når man vil arbejde i to forskningstraditioner på én gang.

3. *Tolkning og overfortolkning*

I dag er det ideerne, der må siges at dominere beskæftigelsen med middelalderens billedverden. Vi er blevet så gode til at fortolke billedernes sammenhænge, at vi på nogle punkter utvivlsomt overgår de middelalderlige brugere af billederne. Man kan sådan set godt sige, at denne fortolkningstrang er i

fineste overensstemmelse med middelalderens egen opfattelse af verden, for datidens lærde var i stand til at fortolke hvad som helst, de mødte, som udtryk for sammenhængene i Guds skaberværk – og det var uanset om det var menneskeskabt eller natur. Der er f.eks. bevaret en tekst fra Norge o. 1200, hvor hver eneste detalje i en stavkirke tolkes som symbol på kristne sandheder.³ Man skal ikke bilde mig ind, at den norske tømrer, som stod for byggeriet, har gjort sig symbolske overvejelser, når han slog træaglerne gennem vægplankerne, for det var alt sammen praktisk begrundede foranstaltninger. Men kirkebygningen lod sig bruge og tolke af kyndige, som forstod at udsøge sig redskaber til verdensforståelse overalt.

Når vi i dag studerer middelalderens billedverden må vi altså være forsigtige og stadig overveje, hvad der blev skabt bevidst med symbolsk formål, og hvad der kan være tilfældighedernes spil, som vi blot (over)fortolker. Når det f.eks. rask væk siges, at »løvehovederne ved kirkens indgangsdøre og på døbefontene var ondt-afværgende kræfter«, som Leif Søndergård er inde på i sin artikel, så er det en overforenkling af symbolsprogets dybder. Løver var jo netop flertydige symboldyr, og brugen i billederne må forstås ud fra en sammenhæng med både placering og kirkens øvrige symbolsprog. I dette tilfælde skal løverne måske snarere forstås som de farlige magter, der nu er blevet tæmmet og føjet ind under Kristi magt.⁴ Men forstås skal de i al fald. Her er der ikke grund til at betvivle deres mening. Hvis vi blot afskrev figurerne som »nogle flotte løver«, mistede vi unægtelig perspektivet i studiet af middelalderen. Skal vi vælge mellem »øllet og ideerne«, bør man efter min mening altid som udgangspunkt stræbe efter at finde en idé. Vi bør tage de mennesker alvorligt, som udførte eller bestilte de billeder, vi nu betragter, og det indebærer, at vi går ud fra, at de havde en hensigt med det,

de involverede sig i. Men det sker, at man kommer i tvivl. I det følgende vil jeg fremdrage nogle eksempler, hvor de to tolkningsmuligheder brydes.

Nogle »skæve« billeder

Maria i Ågerup

Kalkmalerierne i Ågerup Kirke fra o. 1500 er tydeligvis udført af et værksted, som ikke har været bange for at gå nye veje i billedkomposition og motivvalg – sikkert ganske bevidst. Men når en helgeninde med salvekrukke – tydeligvis Maria Magdalene – er placeret stående på en drage ligesom St. Margrete plejer at



gøre, er der nok tale om en lille ikonografisk svipser (fig. 1). Ulla Haastrup har nok ret, når hun peger på, at sognepræsten eller en anden kyndig har opdaget fejlen, og at det er derfor, at navnet »Maria Magdalene« er malet med meget store bogstaver ved siden af den misforståelige helgeninde.⁵

Dommedag i Sødring

I Sødring Kirke har maleren skabt en usædvanlig Dommedagsscene, hvor der er byttet om på Straffens sværd, som normalt udgår fra Jesu venstre mundvig, og Nådens lilje, som plejer at vende mod Jesu højre side, de godes side (fig. 2). Maria er vist som skærm-

Fig. 1. Maria Magdalene. Kalkmaleri i Ågerup Kirke på Sjælland. Ældre foto på Nationalmuseet

Fig. 2. Dommedagsscene i Sødring Kirke i Jylland. Foto: Nationalmuseet.



kappemadonna, samtidig med at hun går i forbøn for menneskene, og hun giver sit moderlige pres på sønnen ekstra vægt ved at blotte ikke blot et, men begge velformede moderbryster. Mest usædvanlig er dog nok udformningen af Johannes Døberen, der ellers altid vises som en skægget mand, men her er blevet til en skægløs yngling med langt, gult hår. Det er en mandstype, som værkstedet har været glad for, men der kan også i udformningen ligge en inspiration fra korsfæstelsesgrupper, hvor det er Maria og den skægløse evangelist Johannes, der står på hver sin side af Kristi kors. I så fald har maleren, ligesom han gør med skærmkappe-motivet for Marias vedkommende, sammensmeltet forskellige ikonografiske træk i en komposition, som derved har fået endnu større perspektiver.

Morten Maler

Den samme forklaring synes at ligge i de tilsyneladende fejlagtige træk i Morten Malers kalkmalerier, som vi møder dem i Gerlev og Gimlinge.⁶ I Gimlinges billeder, der er dateret til påsken 1409, ser man i korets østkappe en dommedag, hvor mandorlaen i stedet for den dømmende Kristus indeholder Nådestolens treenige Gud (fig. 3). Rundt om blæser engle i basuner og de døde står op af gravene. Mandorlaen er usædvanlig ved at være forsynet med en bølget bræmme, der leder tanken hen på skyer. Dette træk skal nok forstås i sammenhæng med den apostelrække, der sidder nederst på østvæggen med himmelvendte blikke – hvilket de ikke burde gøre i en dommedagsscene. Forklaringen er nok, at Morten Maler elegant har kombineret tre motiver i ét: Kristi himmelfart, Nådestolen og Dommedag.



Fig. 3. Kombination af dommedag og nådestol i Gimlinge Kirke på Sjælland. Foto: Nationalmuseet.

I Gerlev har han malet Himmelfarten på mere traditionel vis, idet man ser fodaftrykket på klippen og Jesus, der er på vej op i skyerne, så kun hans underben er synlige (fig. 4). Men her er det ikke apostlene, der sidder tilbage på jorden, men hele menneskeheden med både gejstlige og fyrster, sådan som man ser det i forbindelse med dommedagsscener. Igen er der tale om en komposition af to elementer, hvilket understreges af den store indskrift midt i billedet »Maria help«, der passer bedst til en Dommedag.

Apostlene på Odder-retablet

Mens det her er muligt at finde en god forklaringen på billedets små »skævheder«, bliver det straks værre, når man betragter det gyldne alter fra Odder. Alteret bærer måske denne betegnelse med delvis urette, for det kom i 1821 til Oldnordisk Museum fra den nu nedrevne Tvenstrup Kirke, hvor det havde været



Fig. 4. Kristi himmelfart i Gerlev Kirke på Sjælland. Foto: Nationalmuseet.

i knap tohundrede år. Man ved, at Tvenstrup i 1645 fik et alter fra Odder Kirke, men det vides, at også Saksild Kirke i begyndelsen af 1600-årene leverede en gylden alterprydelse til Tvenstrup. Det gyldne alter fra Tvenstrup består da også af to dele af lidt forskellige dimensioner og fra forskellig tid, idet retablet er fra o. 1150, mens frontalet er fra o. 1225. De kommer sikkert fra hver sin kirke oprindeligt.⁷ På retablet ser man nederst den tronende Kristus som verdens dommer, omgivet af sine tolv apostle... eller rettere: ti! (fig. 5). Flere har ikke fundet plads under den harmoniske søjlearkade, men værkstedet har naturligvis godt vidst, at der burde være et par stykker til, for på rammen om apostelrækken læses navnene på alle tolv. Man sporer et lille kompositorisk problem – måske fordi figurerne i en given størrelse allerede var for hånde, da alteret – i en given bredde passende til det relevante alterbord – skulle opbygges. Nogen idé-baseret forklaring kan jeg ikke se.

Besøgelsen på Boeslundetaflen

Den smukke altertavle fra Boeslunde, der er udført i Nordtyskland o. 1425, er en velbevaret fløjaltertavle med to sæt bevægelige fløje. I 1. stand, feststillingen, viser den foruden det centrale billede af den apokalyptiske Madonna en suite af helgenfigurer samt en serie relieffer af Maria barndomshistorie, sluttende med hændelserne omkring Jesu fødsel. Rækkefølgen af de fire sidste motiver er mærkelig: Bebudelsen, Jesu Fødsel, Omskærrelsen og så Besøgelsen (fig. 6). Sidstnævnte motiv, hvor de vordende mødre, kusinerne Maria og Elisabeth mødes og omfavner hinanden, hører jo kronologisk hjemme før Jesu fødsel. Der er ikke tale om en senere fejlagtig ombytning af reliefferne, for udsparringen i forgylningen bag relieffet viser, at det altid har haft sin plads dér. Det er ikke til



Fig. 5. Det gyldne retabel fra Tvenstrup Kirke (Odder), nu på Nationalmuseet. Foto: Nationalmuseet.



Fig. 6. Detalje af fløjaltertavlen fra Boeslunde Kirke på Sjælland, nu på Nationalmuseet. Reliefferne viser Bebudelsen, Jesu Fødsel, Omskærelsen og Besøgelsen. Nationalmuseet foto.

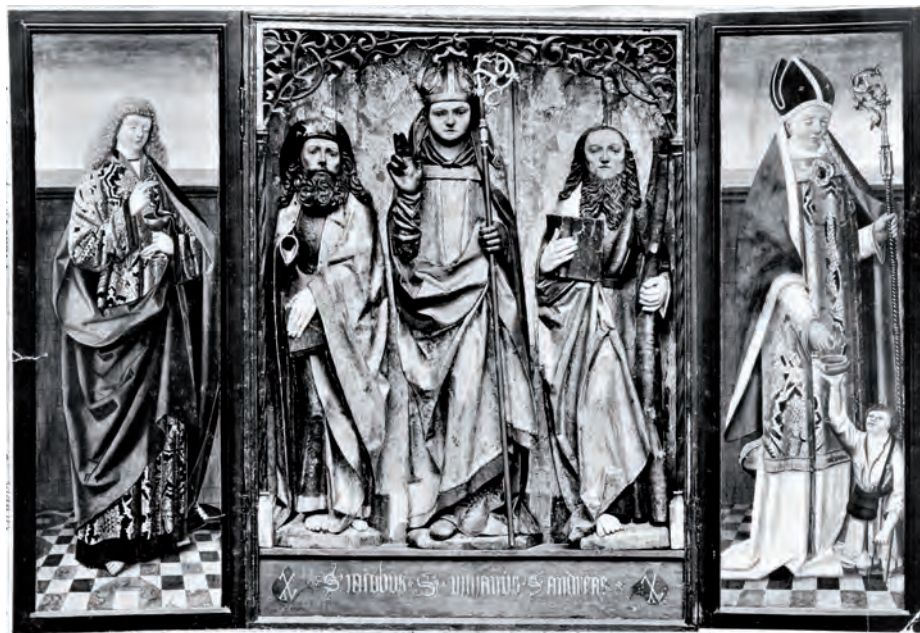
at tro, at en sådan fejl kunne gå glat igennem et professionelt altertavleværksted med mange ansatte, der alle var involveret i processen og dybt fortrolige med normerne for billedkomposition i altertavler. Det må være en bevidst billedkomposition, som vi blot ikke i dag helt forstår. Den forklaring er blevet foreslået, at Besøgelsen peger frem mod Jesu gerning som voksen. Da de to kvinder mødtes, hilste nemlig også fostrene i deres maver på hinanden, idet Johannes Døberen i Elisabeths mave fornemmede, at han her mødte sin Gud og frelser. Derved forbindes billederne i 1. stand med den malede passionsserie i 2. stand.⁸

5. *Ninianus-tavlen*

Et værre problem står vi over for ved den sidste altertavle, der skal omtales her. Det er en altertavle med

to sæt bevægelige fløje, en pentatyk, der har hørt til de skotske købmænds alterstiftelse i St. Olai Kirke i Helsingør, viet til de skotske nationalhelgener St. Andreas og St. Ninianus.⁹ Et alter for disse helgener nævnes første gang 1511, og det fremgår af skriftlige kilder, at en af initiativtagerne til alterstiftelsen var den senere borgmester, skotten David Thomson, som bestyrede alterets indtægter i 1511 og 1513. Det er formentlig hans bomærkeskjold, der pryder indskriften på tavlens midtfelt i 1. stand.¹⁰ Tavlen selv var antagelig udført i Nordtyskland, at dømme efter det tyske ord »bitte«, bed (for os), der forekommer i en af tavlens korte indskrifter. De nordtyske værksteder udførte typisk tavler på bestilling, mens værkstederne i Nederlandene på samme tid solgte fuldt færdige tavler til interesserede købere.

Fig. 7. *Ninianus-tavlen fra Helsingør St. Olai i feststilling. I midtskabet ses Ninianus flankeret af Jakob den Ældre og Andreas. De to fløjmalierier viser henholdsvis Johannes Evangelisten og en biskop, der giver almisser til en tigger, måske Ninianus igen. Ældre foto på Nationalmuseet.*



Betragter man tavlens motiver, springer det allerede i 1. stand i øjnene, at der er noget galt (fig. 7). I midtfeltet er tre udskårne figurer af St. Jacob den Ældre, samt de to alterhelgener Andreas og – centralt – St. Ninianus. De to malede fløje viser de stående helgener Johannes med alterkalken og en stående biskop, der giver almisse til en tigger – almindeligvis tolket som St. Martin, selv om dette nu havde været en mere oplagt tolkning, hvis biskoppen havde delt sin kappe med den forarmede mand. Det usædvanlige er, at biskoppen står og vender ryggen til resten af den hellige forsamling, for normalt er sådanne tavler komponeret, så helgenernes opmærksomhed er rettet mod centrum af tavlen. Det samme problem møder os i 3. stand (fig. 8), hvor Barbara står med ryggen til St. Erasmus i den anden fløj. Helt galt bliver det i 2. stand, der fortæller om hændelser fra Ninianus' legende (fig. 9).

Læst i almindelig læseretning fra øverste venstre hjørne ser vi følgende:

1. Ninianus udnævnes til biskop
2. En ung verdslig mand bliver venligt modtaget i et hus
3. En ung verdslig mand bliver afvist fra et hus fyldt med narre
4. Biskop Ninianus besøger nogle fanger i gabestok.

I nederste række ses tilsvarende fra venstre:

1. Ninianus giver almisser til syge tiggere
2. Ninianus opvækker nogle unge mænd
3. De samme unge mænd stanges ihjel af vilde tyre
4. Ninianus gravlægges

Rækkefølgen i denne historie hænger ikke sammen. Værst er det med de unge mænd, der først vækkes til live, hvorefter de slås ihjel – en noget usædvan-



Fig. 8. Ninianus-tavlen i lukket tilstand med malerier af St. Barbara og St. Erasmus. Ældre foto på Nationalmuseet.

lig helgenhistorie. Forklaringen er simpelthen den, at to af de malede fløje er blevet byttet rundt, idet hængslerne er blevet sat på den forkerte kant af rammen. Hvis man bytter disse fløje rundt, kommer historien til at passe, og helgenerne kommer til at se ind mod centrum af tavlen, ligesom de gulve, de står på, får matchende mønstre i hver stand.



Fig. 9. Ninianus-tavlen i anden stand. De fire malede fløje er gengivet i den rækkefølge, hvori de blev opsat i kirken. Hvis fløje nr. 1 og nr. 3 fra venstre bliver ombyttet, kommer billedfortællingens forløb til at passe. Ældre foto på Nationalmuseet.

Det mærkelige er, at fløjene altid har siddet forkert. Den oprindelige bemaling løber om på fløjenes kanter, og det er tydeligt, at der aldrig har været udstemninger for hængsler andre steder, end der er i dag. Dem, der fremstillede tavlen i Tyskland et sted, har lavet den rigtigt nok, men den er ikke blevet leveret samlet, men sendt til Helsingør i løsdele, som skul-

le samles lokalt. Det burde der ikke være problemer i, for de skotske købmænd, der havde bestilt tavlen, burde vel være så meget inde i sagerne, at de kunne finde ud af at samle Ninianus' historie på rette måde. Det tyske værksted havde endda gjort sig den ekstra ulejlighed at mærke fløjene med numre og vinkelformede symboler, der efter min opfattelse skulle ansku-

elligøre, hvilke fløje, der skulle sidde på venstre og hvilke på højre side af skabet (fig. 10). Men det hjalp ikke. Skabet blev samlet forkert og som sådan opstillet på det skotske alter, hvor det øjensynligt fungerer udmærket i resten af den katolske tid.

Det er egentlig et ret foruroligende hændelsesforløb for os, der gerne vil have, at billederne betød noget for bestillere og brugere. Hvordan kunne man acceptere sådan en forkludring. Kendte købmændene slet ikke legenden? De har i al fald ikke interesseret sig synderligt for den. Var bevidstheden om at have et Ninianus-altar nok for købmændene, hvis tanker nok så ofte gik til tømmer og øltønder i skibenes lastrum? Eller har de ikke brugt de bevægelige fløje efter hensigten? Ombytningen af fløjene indebar som nævnt, at det malede billede af biskoppen, der giver almisser, fik plads i 1. i stedet for 3. stand. Denne biskop er næppe Martin, men derimod Ninianus selv,

der afbildes på lignende vis som almisse-giver i tavlens 2. stand. Er den tolkning rigtig, har det været værkstedets tanke, at Ninianus skulle optræde som maleri både i 2. og 3. stand, og som udskåret figur i 1. stand. Kan ombytningen skyldes, at købmændene oftest havde den fine 1. stand stående fremme og derfor byttede rundt, så Ninianus-maleriet også blev synligt i denne stand? En forklaring i denne retning er trods alt nok rimeligere – og med større perspektiv for forståelsen af middelalderens billedbrug – end den lette løsning »det var øllet«.

6. »Folkelige« kalkmalerier – øl eller idé

Til slut, når nu talen atter falder på øllet, kunne der være anledning til at se kort på den gruppe af kalkmaleri-udsmykninger, som skiller sig markant ud fra andre typer bemalinger ved deres såkaldt primitive karakter. De ses undertiden som folkelige religiøse

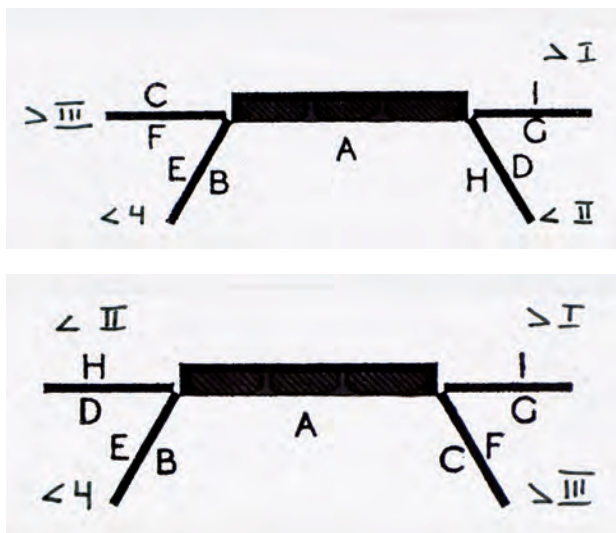


Fig. 10 a-b. Principtegning af Ninianustavlen konstruktion set ovenfra, a) nuværende stilling, b) rigtige stilling, hvor fløjene C/F og H/D er ombyttet. A.: Midtskab med de tre relieffigurer. B.-C: St. Johannes og St. Barbara. H-I: St. Ninianus og St. Erasmus. D-G.: Otte scener fra Ninianus' legende. D foroven: Ninianus afvises, forned: Tyre dræber unge mænd; E foroven: Ninianus modtages, forned: De tyredræbte genoprækkes; F foroven: Ninianus vies til biskop, forned: Ninianus uddeler almisser; G foroven: Ninianus hos forbryderne, forned: Ninianus gravlægges. Ud for hver fløj er på planen anført dens indskårne nummer og det vinkelsymbol, der synes at angive fløjens tiltænkte placering. Ved b) – den rette placering – er de to yderfløje logisk mærket 1-2, og de to næste mærket 3-4, mens vinkelsymbolerne peger pænt udefter på hver sin side af midtfeltet. Efter Danmarks Kirker med tilføjelser ved PGH.

billeder i modsætning til den officielle kirkelige kunst, som de malerteknisk og motivmæssigt mere sofistikerede udsmykninger skulle repræsentere. Disse billeder har unægtelig et andet, mere løst og skitseagtigt præg, men der er tale om udsmykninger, der tydeligvis var officielt anerkendte af kirken, for de optræder som et meget hyppigt indslag i kirkeudsmykninger ikke blot i landsbykirker, men også i store bykirker og selv i klosterkirker. Alt taler for, at det er muremesterdekorationer, udført i sammenhæng med hvælvslagningen i kirkerne. Mureværksteder, der havde gjort det til deres speciale at bygge hvælv, forsynede de nyopførte hvælv med en sidste finish i



Fig. 11. Muremestermaleri fra Øsby Kirke i Sønderjylland med glad, bægersvingende mand mellem stiliserede symboler. Foto: Nationalmuseet.

form af malerier. Det karakteristiske træk ved disse billeder er da netop også, at de følger og fremhæver ribberne i hvælvene som for rigtigt at understrege denne nye, fantastiske tilføjelse til kirkens udstyr. De løse tegninger i kapperne virker mere uortodokse på moderne iagttagere, men der indgår ubestrideligt mange enkle og stærke religiøse symboler: kors, livstræet, liljen. Symbolerne var med til at kristne kirken, idet de også i sig rummede et element af magi, som var folkeligt udbredt, men i øvrigt ikke på nogen måde fremmed for den officielle kirke.¹¹ At tilskrive disse billeder overdrevent ølforbrug, ville være helt misvisende. Det er alvorligt ment. Noget andet er så, at religiøs alvor og fest i gaden i middelalderen ikke var størrelser, der udelukkede hinanden, næsten tværtimod. Så den lille murer, der svinger sin stentøjsstob med øl på hvælvet i Øsby, malet i 1520 (fig. 11), står ikke i modsætning til sin kirkelige arbejdsopgave. Han har haft god grund til at tage sig en god tår øl for at fejre sit fuldendte arbejde til Guds ære.

Noter

1. En god redegørelse for udviklingen findes hos Norn & Skovgaard Jensen 1990 s. 9-12 (på engelsk) og s. 87-90 (en let afvigende, dansk version)
2. Møller 1972; Johannsen 1992
3. Jensenius 1997; Norn 1997 s. 67
4. Jvf. f.eks. Gotfredsen & Frederiksen 1987 s. 330 ff.
5. Haastrup 1992 s. 46.
6. Kjær 1981 s. 5 ff.
7. *Danmarks Kirker, Århus Amt* s. 2536 ff.; Grønder-Hansen 1999 s. 39
8. Kjær 1991 s. 39 ff.
9. *Danmarks Kirker, Frederiksborg Amt* s. 131 ff.
10. Riis 1989 bd. I
11. Søndergaard 1995 s. 55 ff. mener, at udsmykningen generelt har ondtafværgende – apotropæisk – funktion, som afspejler

en folkelig religiøsitet, der var markant anderledes end den officielle Kirkes. Om netop »Træskomaleren« se Jansen 1991. I Haastrup 1991 er der flere artikler om muremsterudsmykninger, bl.a. s. 82-89 og 134-37. Se også Poulsen 1992.

Litteratur

Danmarks Kirker I ff. Udg. af Nationalmuseet, København 1933 ff.
Gotfredsen, Lise & Hans-Jørgen Frederiksen: *Troens billeder*, Herning 1987.

Gründer-Hansen, Poul: *Nordens gyldne billeder fra ældre middelalder*. Foto: Gérard Franceschi. Komposition: Asger Jorn, København 1999.

Haastrup, Ulla (red.): *Danske Kalkmalerier. Sengotik 1475-1500*, København 1991.

Haastrup, Ulla (red.): *Danske Kalkmalerier. Sengotik 1500-1536*, København 1992.

Jansen, Henrik M.: *Træskomaleren – et fynsk kalkmaleriværksted*, Svendborg 1991.

Jensenius, Jørgen H.: *Innviesesrituale for trekirke. Hikuin 24*, Højbjerg 1997, s. 83-98.

Johannsen, Hugo: *Danmarks Kirker. Baggrund og historie. Från romanik til nygotik. Studier i kyrklig konst och arkitektur tillägnade Evald Gustafsson*, Stockholm 1992 s. 205-215.

Kjær, Ulla: *Mariatavlen fra Boeslunde, Roskilde Stiftsblad nr. 3*, 1991, s. 35-42.

Kjær, Ulla: *Nye fortolkninger omkring Morten Maler, ICO 1*, 1981, s. 1-12.

Møller, Elna: *Danmarks Kirker*, in Axel Andersen (red.). *Danske Opslagsværker*, København 1972, s. 325-358.

Norn, Otto & Søren Skovgaard Jensen: *The house of Wisdom*, København 1990.

Norn, Otto: *Levende sten*, Herning 1997.

Poulsen, Niels-Jørgen: *Liljemesteren – en jysk muremster*, Haastrup, Ulla (red.): *Danske Kalkmalerier. Sengotik 1500-1536*, København 1992, s. 76-79.

Riis, Thomas: *Should Auld Acquaintance Be Forgot...Scottish-Danish Relations c. 1450-1707*, bd. 1, Odense 1989.

Søndergaard, Leif: *En håndværkers tro og tanker – om kalkmalerierne i Ørbæk Kirke, Årbog for Svendborg og Omegns museum* 1995, s. 55-65.