

# KALKMALERI OG FILOSOFI

*Af Jens Anker Jørgensen*

Hovedemnet i middelalderens stærkt teologisk prægede filosofi var spørgsmålet om virkelighedens beskaffenhed. Nærmere bestemt drejede det sig om forholdet mellem hvad vi ville kalde abstrakte begreber og konkrete ting, og diskussionen, der undertiden var meget voldsom og aldrig rigtig er afsluttet, omtales i filosofihistorien under navnet universalie-striden eller striden mellem realister og nominalister. Opfattelsen af virkelighed og omverden er nærmest pr. definition et centralt emne for malerkunsten, hvilket i dansk middelalder vil sige kalkmaleriet, og måske var det værd at overveje, om man kan se nogle overensstemmelser i virkelighedsopfattelsen hos kalkmalerne og filosofferne. Nedenstående er et let famlende forsøg.

Fremstillingen tager udgangspunkt i en tolkning af et romansk maleri, som derefter jævnføres med tidens filosofi, og derefter gentages forløbet med et gotisk maleri. Det er et beskedent materiale, der understreger artiklens karakter af foreløbig sondering. Billederne er uden mange bagtanker valgt som typiske for deres perioder ud fra den betragtning, at kan man sige noget rigtigt om de valgte billeder, må det gælde for mange.

### *Romansk*

I triumfbuen i Ørrikslev kirke ved Horsens findes et maleri af Abel, der er malet ca. 1100.<sup>1</sup> Overfor er der et tilsvarende billede af Kain med et kornneg. I buens toppunkt ses en



medaljon, hvor Gud sidder på regnbuen med armen velsignende udstrakt mod Abel, som er

---

1. Abel i Ørrikslev kirke, Axel Bolvig: Den ny billedbibel. Politikens forlag 2003 s. 108.

fremstillet gående, på vej hen for at ofre sit lam, som han derfor omhyggeligt undgår at berøre med hænderne.

Baggrunden i Abelbilledet er tre koncentriske rektangulære rammer af nogenlunde samme bredde, en hvid, en blå og en hvid. De omgiver et blå felt, som Abel næsten dækker helt, bortset fra de øverste hjørner, der ses ved hans skuldre. Den smalle yderste brune ramme med blomsterranken hører ikke rigtig med til billedet, men er den kant, der markerer triumfbuens afslutning.

Abels dragt består af en lysebrun eller lyserød underkjortel med en mørkere kant forneden, og en lysegrøn overkjortel eller kappe, der hænger langt ned bagtil. Begge beklædningsgenstande er meget store og danner et utal af folder, som er gengivet med stor omhu. Kappen må være flere kvadratmeter stor, hvis den blev spredt fladt ud. Folderne i den grønne kjortel hænger roligt ned, næsten som en klokke om hans overkrop, mens der er stærk bevægelse i underkjortlen. Abel tager et kraftigt skridt fremad med højre ben, hvad der giver anledning til et stærkt linjespil i kjortlen, og det mørke kantebånd svinger så meget, at man ser bagsiden af det lyse stof, som det er syet fast på. Det lyder, som om der er tale om en meget præcis virkelighedsgengivelse, men det er der ikke. Behandlingen af stoffet er snarere ornamental.

Indtrykket af bevægelse understreges af den suveræne behandling af rammerne. Abels højre fod træder helt ud i den yderste hvide ramme, og den venstre sætter af endnu længere ude, nemlig i borten med blomsterne. Abels ansigt er langstrakt, og som hans krop er stileret over en trekant, er hans ansigtsform en næsten ren oval. Det er mørkt i farven, han har mandelformede øjne og langt krøllet hår, der bølger ned ad ryggen, og han har kort skæg og overskæg. Kains og Guds ansigter på de to andre billeder ser ud på samme måde.

Forestiller man sig et øjeblik, at man klædte en mand ud i Abels tøj, gav ham et lam i favnen og stillede ham op ved siden af billedet, er der visse forskelle, der ville falde i øjnene. Bl.a. er der noget med proportionerne i figuren, der ikke stemmer. Abel er unaturligt høj, for ikke at sige lang, og hans hoved er meget lille i forhold til kroppens længde. Det har åbenbart ikke været kunstnerens ambition at fremstille et menneske, sådan som mennesker i almindelighed ser ud. Abel skyder i vejret og stræber opad, som om tyngdekraften ikke fandtes, og den åndelighed, der kendetegner den højt opskudte figur, bliver understreget af de store, stærke øjne, der ser lige på os fra det frontale ansigt.

Malere har til andre tider brugt modeller, hvis træk de forsøgte at overføre til maleriet så nøjagtigt som muligt, men den tanke er helt absurd her. Den virkelighed, der gengives i kalkmaleriet, er ikke opfattet gennem sanserne. Maleren ser ikke ud, men ind. Han maler tilsyneladende i en byzantinsk tradition, som også kendes fra ikonmaleri, og her drejer det sig ikke om, at billedet skal ligne noget eller nogen uden for billedet. Maleren, eller rettere traditionen, har sit eget projekt, uafhængigt af den ydre virkelighed. Derfor er det også utænkeligt, at den romanske kunstner skulle signere sit værk. En kunstnerisk individualitet er tæt på at være en fejl i forhold til det, der er opgaven.

Også det forhold, at Gud og Kain har præcis det samme ansigt som Abel, viser kunstnerens manglende interesse for de variationer, virkeligheden kan opvise på dette felt. Et ansigt er et ansigt er et ansigt, synes han at mene.

### *Filosofisk realisme*

Alt i alt kan man sige, at kunstneren bag Abel-billedet har et temmelig distant forhold til den faktisk foreliggende virkelighed, sådan som den opfattes gennem sanserne, og derved er han helt på linje med filosofien i den tidlige middelalder. Her indrømmede man nok den konkrete virkelighed en vis eksistens, men kun på et lavt og betydningsløst niveau. Den egentlige virkelighed findes ifølge filosofferne et helt andet sted, og den er det sværere at se. Filosoferne opererede med to former for virkelighed, som de afgrænsede ved et ræsonnement af denne art: hvis man ser en pekingeser og en rottweiler, tøver man ikke med at sige, at man ser to hunde, ligesom man straks vil kalde en birk og en rødgran for træer. Men 'hund' eller 'træ' som sådan kan man ikke se, de begreber er kun synlige, når de fremtræder i en eller anden konkret skikkelse, der altså kan variere en hel del. De enkelte forekomster kaldte man i middelalderen *particularia* (enkelttilfælde) eller *accidenser* (tilfældigheder), mens de generelle begreber blev kaldt *universalia*, substans eller *essens*, og forholdet mellem dem gav anledning til megen diskussion. Har begreberne eller *universalia* selvstændig eksistens, eller eksisterer de kun i tankerne? Hvis de har selvstændig eksistens, er de da legemlige eller ulegemlige? Langt ind i middelalderen var det den almindelige mening, at *universalierne* har selvstændig eksistens uafhængigt af *particularia*, og de filosoffer, der således tillagde begreberne realitet, kaldte man naturligt nok *begrebsrealister* eller blot *realister*.

Det var kirkefaderen Augustin, der o. 400 havde formidlet Platons idealisme til middelalderen, og hans ubetingede filosofiske realisme dominerede hele den lærde verden frem til ca. 1200. Aristoteles havde i oldtiden modereret Platons anskuelse, men hans værker var kun

overleveret i meget begrænset omfang i Europa. Derimod var han tidligt blevet oversat til arabisk, og da man i Europa i 1100-tallet blev klar over det og begyndte at oversætte ham til latin, vakte det megen uro, fordi hans lære syntes at være i modstrid med kristendommens. I 1200-tallet lykkedes det dog Thomas Aquinas at sammentænke kristendom og Aristoteles, og fra da af var Aristoteles som repræsentanten for den almene menneskelige fornuft den store autoritet i filosofien.

Den tidlige middelalder så imidlertid Guds skaberværk i lyset af Augustins realisme. De enkelte fænomener, dyrene og blomsterne, som vi kan se og lugte, er blot partikulære udslag af guds store masterplan, som befinder sig på et højere og egentligere virkelighedsniveau. Enkeltfænomenerne realiserer for en kort tid med større eller mindre held den guddommelige idé, og man kan derfor kun tildele dem en mindreværdig status, samtidig med at man lovpriser skaberen og hans storslåede værk.

Man kan sige, at den romanske malers begrænsede interesse for omverdenen stemmer godt overens med begrebsrealismens lave vurdering af den virkelighed, der kan opfattes gennem sanserne. Denne sekundære skinvirkelighed er der ingen grund til at fortabe sig i. Tyngdepunktet ligger et andet sted, i en sandere virkelighed, der hverken kan ses, føles, lugtes eller smages, og det er den virkelighed, som filosofien skal udforske og kunstneren formidle. Det er et temmelig besværligt udgangspunkt for en maler, at hans objekt ikke er tilgængeligt for sanserne, men det er ikke desto mindre vilkårene. Opgaven er at give en synlig fremstilling af et åndeligt univers, og derfor nedtoner maleren de træk, der appellerer til simpel genkendelse, og fremhæver andre, der viser bort fra den banale sanseverden og hen imod den højere virkelighed.

De romanske figurer er som budbringere fra en fremmed verden, hvis budskaber vi ikke fatter. De er fjerne og hemmelighedsfulde som ansigterne på Påskeøerne.

### *Ekskurs ud i det blå*

Abel-billedet er lidt atypisk ved de blå og hvide rammer og felter i baggrunden. I reglen har de romanske malerier en rent blå baggrund, og det er så udbredt, at det ligefrem er blevet et kendetegn for den romanske periode. Hvis man får den tanke, at den blå baggrund er med til at løfte figurerne ud af det lave og op i det høje, så kan man i hvert fald sige, at der er ganske meget belæg for den i europæisk kulturhistorie, hvor digtere og malere altid har været særlig fascineret af netop den farve. Ingen anden farve er – fra Novalis til Yves Klein – blevet dyrket

som 'dyb'. Et enkelt eksempel blandt mange kan være Kandinsky, der i bogen *Om det åndelige i kunsten* skriver:

*Det blås dragning mod fordybelsen er så stærk, at farven først kan opnå sin intensitet og karakteristiske virkning på og i vort indre, når den har nået de dybere toner. Jo dybere det blå bliver, jo mere kalder det mennesket ind i det uendelige og vækker i os længslen efter det rene og til sidst efter det oversanselige.*

Den romanske blå farve er dyb og mørk, og det er vel netop de kvaliteter ved farven, som Kandinsky omtaler, der gør den obligatorisk som baggrund for de ophøjede figurer. De repræsenterer ideale kræfter, og den blå farve repræsenterer det miljø, de hører til i.

Som bekendt er de romanske kirkers vinduer ganske små, og de giver ikke meget udsyn til den blå himmel, men til gengæld er der i de romanske kalkmalerier med den blå baggrund åbnet til en anden og sandere himmel, et evigt og tidløst rum, som de hellige skikkelser færdes i.

Desværre er den blå farve hverken evig eller tidløs i fysisk forstand. Den påføres med en anden teknik end de øvrige farver og har en langt mere begrænset holdbarhed, hvad malerne selvfølgelig har vidst. Det kunne jo tale for at vælge en anden farve som baggrund, men det skulle altså lige præcis være den blå. Også farvens pris kunne tale for at vælge en anden. Farven fremstilles af pulveriseret lapis lazuli, en halvædelsten, der i middelalderen kun kunne brydes et eneste sted, nemlig i en mine i det nordøstlige Afghanistan. Farven må have været ekstremt dyr, og er det i øvrigt stadig, selv om der nu også kendes en forekomst i Sydamerika. I Københavns Farvehandel i Badstuestræde er prisen 15.000 kr. for 100 gram. Middelalderens malere kunne lige så godt have beklædt de store vægflader med bladguld, men det skulle altså være blåt, og lige netop den blå. Lapis lazuli har i øvrigt en høj stjerne blandt nutidens krystalhealere, der mener, at den har en særlig evne til at forbinde det himmelske og det jordiske. Det tror man gerne.

### *Den filosofiske realisme modereres*

Den rabiate idealisme eller virkelighedsfor nægtelse hos de ekstreme realister mildnes i løbet af middelalderen. Der sker en bevægelse fra den anskuelse, at almenbegreberne findes forud for de enkelte ting og har selvstændig eksistens uafhængigt af dem (*universalia ante rem*) til

den anskuelse, at universalierne eksisterer som en iboende kerne eller essens i den enkelte ting (*universalia in re*), men ikke har en selvstændig eksistens uafhængigt af tingene. Denne sidste opfattelse kaldes moderat realisme og opererer således stadig med to virkeligheder, men de er kommet nærmere hinanden.

Grunden til, at det var så svært at slippe forestillingen om universalierne eller substansen, var bl.a., at nogle af de vigtigste kristne dogmer i så fald ville blive meningsløse. Når præsten ved messen indvier brødet og vinen, sker der en transsubstantiation. Den tilfældige materie brød og vin bliver ved med at se ud som den hele tiden har gjort, men der sker en forvandling på et andet plan, nemlig i substansen, og derved bliver brød og vin til Jesu legeme og blod. Hvis der slet ikke var nogen substans, ville man stå med et problem.

På samme måde er dogmet om arvesynden dybt afhængigt af ideen om en substans, der er fælles for alle mennesker. Denne substans fik en grundskade ved Adams og Evas ulydighed mod gud, og den slipper vi ikke af med. Det var en indiskutabel kendsgerning, som man fx kan se det hos danskeren Anders Suneson, der studerede i Paris i 1100-tallet og blev dybt fortrolig med begrebsrealismens tanke sæt. Han skriver i sit store læredigt om skabelsen, *Hexaëmeron*, fra ca. 1200:

*Alle vi var i vor stamfaders kød, og vi alle har syndet,  
Ham det jo var der som menneske først blev vort stoflige ophav,  
Og ved hans syndefald kødets fordærv blev os påført som smitte,  
Hvilken for alle hans børn blev en arv som vi ikke kan fragå.*

(Vers 5300-5303 i H.D.Schepelerns oversættelse)

Uden en forestilling om substans ville arvesynden ligesom transsubstantiationen blive uforståelig, og kirken så derfor med bekymring på, at udviklingen gik i retning af en større og større realisme i moderne forstand. Filosoferne, som de kaldes her, var alle teologer, de fleste af dem abbeder ved store klostre, og altså selv en del af det teologiske establishment. Universaliestriden var ikke verdensfjerne filosofers tomme leg med abstrakte begreber, der var vitale interesser på spil, og kætterianklager og trusler om bål og brand indgik i striden. Men alligevel gik det den forkerte vej, idealismen blev tyndere og tyndere, og den konkrete virkelighed vandt mere og mere terræn. Det gjaldt også i kalkmaleriets verden.

### *Gotik og universalia in re*

I Elmelunde kirke på Møn er der o. 1500 i en hvælvingsskappe malet et billede af Josef.<sup>2</sup> Det er en del af en fødselsscene, og Maria sidder med den nyfødte i hvælvingsskappen ved siden af.



Jesu fødsel er et af de hyppigste motiver i denne periode, og maleren i Elmelunde kommer fra

---

2. Axel Bolvig: *Kunsten i kalkmaleriet*. Gyldendal 2005 s. 109



et værksted, der har udsmykket en lang række kirker og ligefrem bærer navn efter Elmelunde.

Josef er i færd med at lave mad. En stor gryde står på ilden, og Josef har haft en stor træske nede i gryden og smager nu på den ret, han er ved at tilberede. Han slikker skeen med tungen, som stikker langt ud af munden. Det fremgår ikke, om det smager godt, for hans ansigt er som næsten altid hos Elmelundemesteren temmelig udtrykssløst. Han har skeen i højre hånd, og i den venstre har han en ildvifte, så han kan få bålet til at blusse op, hvad han har haft held med – det flammer godt. Josefs hår er lyst, måske gråt, halvlangt, og han har også lidt skæg. Han er iført en halvlang brun kjortel med en slags skulderhætte i noget lidt lysere stof, og på fødderne har han ankelhøje snørestøvler, der er bundet foran. Stolen, han sidder i, er en pindestol, og på en krog bag ham hænger hans rejsetaske. Der er planter på jorden både foran og bagved ham, velsagtens for at vise, at stalden i Betlehem ikke er meget mere end et halvtag. Planterne har grønne stængler og røde blomster. Baggrunden er kalkens hvide farve, med en del stjerner og geometriske pyntefigurer.

Er det nu noget at bruge en hel hvælvingskappe på? Det drejer sig om den vigtigste begivenhed i menneskeheds historie, om Jesu fødsel, og selvfølgelig har de skullet have noget at spise den nat i stalden, men hvorfor skal vi dog se suppen blive smagt til? Bibelen nævner ikke noget om forplejningen, og der må vel være grænser for, hvor langt man skal lade sig synke ned i materialitet og konkret virkelighed. Men det er på det plan, Elmelundemesteren blomstrer.

Det samlede billedprogram i Elmelunde Kirke er en fremstilling af hele frelsehistorien fra skabelse til dommedag, men nu fast forankret i en virkelighed, der ikke blot er konkret, jordisk og sanselig, men også samtidig og lokal. Det er frelsehistorien transponeret over i den historiske virkelighed anno 1500, hvad der for moderne øjne kan virke ret pudsigt. Troede de virkelig, at kong Salomon gik i pludderbukser og med fjer i hatten ligesom en dansk adelsmand i 1400-tallet? Selvfølgelig gjorde de ikke det, men de gotiske malere ville gøre figurerne nærværende og vitale for dem, der skulle se på dem. Evangeliet handler ikke om noget, der skete langt væk for længe siden, det handler om os, her og nu. Historiernes universelle potentiale, essensen i dem har ikke ændret sig, men det har den form, ideen fremtræder i, og det tager malerne konsekvensen af. Det svarer lidt til det, der sker, når Palle Nielsen i *Mig skal intet fattes* gengiver essensen i udvalgte citater fra Salmernes bog i moderne regi.

Denne kunstneriske praksis har imidlertid ikke kun den effekt, at evangeliet bliver nærværende, den betyder også, at det nærværende bliver evangelisk. Den betragter, der med kirkevæggenes billeder på nethinden går ud og møder adelsmanden med pludderbukser og fjer i hatten, møder også kong Salomon, og på den måde kan en banal omverden få en mytisk dybde, som en moderne bevidsthed kan have svært ved at forstille sig.

Således fornemmer man i det gotiske billede en stærk lyst til konkret virkelighed, næsten som om opholdet i de højere romanske luftlag har opstemmet en stærk trang til at beskæftige sig med det jordiske. Se fx hvor præcist der er gjort rede for stolens design: vangen eller siden består af tre pinde, indvendig beklædt med en plade, mens den todelte ryg med tre pinde foroven og to forneden er åben. Også det lille svaj i den bagerste stolpe og dens klump foroven er kommet med. Josefs kjortel har slids i højre side, og gryden er nøjagtigt gengivet med sine hanke og sin udsmykning, to gange to streger omkring mave og hals og en ved randen. Elmelundemesteren ser klarøjet og interesseret på de genstande, der for ham må have været ganske hverdagsagtige og slet ikke har haft den aura af etnografi og frilandsmuseum, som de har for en nutidig betragter. Ildviften er i den henseende en herlighed, og den underspilles heller ikke i billedet, næsten som om han havde forudset vores fryd ved synet af den.

En ny virkelighed har holdt sit indtog, Elmelundemesteren gengiver præcise iagttagelser af detaljer, men hans mål er ikke at skabe en illusion om, at vi ser på et udsnit af virkeligheden. Der er stadig tale om en stærk stilisering, og sammenligningen med tegneseriekunst er rammende. Meget er blot markeret: gryden svæver underligt oven over jernstativet og bålet, og perspektivet i pindestolen er helt umuligt, vangen er set fra siden og ryggen er set forfra, på en gang. Josefs ansigt er det, ens øje først søger, men det er næsten det mindst interessante, det er bare Elmelundemesterens sædvanlige tegn for mand. Det er ikke ment som en kritik. Man siger ofte, at Elmelundemesteren kun er en middelmådig kunstner, men det ville ikke være rimeligt at bebrejde ham hans manglende evne til at skabe illusion, for det er helt tydeligt slet ikke det ærinde, han er ude i. Vi har stadig nogle kapitler til gode i kunsthistorien – og i filosofihistorien.

Elmelundemesteren forsøger ikke få det til at ligne, men han vil formidle et budskab, som er næsten lige så vigtig som frelsehistorien, nemlig det budskab, der ligger i mediet: verden er god nok, som den er. Det, vi ser omkring os, er ikke længere blot manifestationer af en højere usynlig orden eller af sekundære, partikulære realisationer af fjerne universalier, for nu at bruge det sprog. Tingenes essens findes inden i dem og ingen andre steder, og der er

ingen andre steder at rette blikket hen end mod dem. Det gør Elmelundemesteren så, næsten med en rifbjergsk konfrontatorisk appetit: salig tom er verden for andet end ting. Intet er for småt eller for lavt, som man ser det i suppescenen. I bebudelsescenen sidder Eva ikke kun med en bog, men også med en tallerken og et brød, og den fra paradiset forviste Adam siger hyp, hyp til de heste, han i sit ansigts sved pløjer jorden med. Og ploven er et Storm P-agtigt teknisk vidunder, gengivet med stor akkuratessse. Noget ligegyldigt pjat, kunne man mene, men intet er ligegyldigt, alt det hører med, også det at smage suppen til. 'Gud glæder sig over alle ting, for enhver af dem stemmer overens med hans væsen', sagde Thomas af Aquinas, der netop var en af de filosoffer, der inspireret af den genfundne Aristoteles bevægede sig fra den ekstreme til den moderate realisme. Den, der træder ind i Elmelunde eller Fanefjord kirke, oplever en prædiken om grænseløsheden og den uendelige mangfoldighed i det guddommelige skaberværk.

Verden er rig, og som om det ikke var nok med alle genstandene, er alle mellemrum som på Josef-billedet fyldt ud med blomster, stjerner og ornamenten for at forstærke indtrykket at mylder og overskud. Den hvide baggrundsfarve har afløst den blå romanske, så hver enkelt genstand træder frem som sig selv, i skarp kontrast, på baggrund af ingenting. Hvid er det fuldstændige fravær af farver eller summen af alle farver, og det hvide lys kan brydes gennem et prisme og danne hele det brogede farvespektrum. Det sker på kirkemurene, hvor hver enkelt genstand bryder ud af den hvide tomhed og træder klart frem i sin farvede egenart.

### *På vej mod nominalismen*

Det næste skridt i universalistriden tages af Johannes Duns Scotus, der i begyndelsen af 1300-tallet var teologisk professor i Paris, og det markerer en yderligere tilnærmelse til den konkrete virkelighed. Scotus opererer fortsat med en todelt virkelighed, bestående af materie og substans (som han kalder form), men herudover indfører han på substansniveau et særligt individuationsprincip, som gør den enkelte genstand til noget særligt i forhold til alle andre af samme slags. Det enkelte menneske, Peter, har en almen form eller substans fælles med alle andre mennesker, men har desuden en individuel form, en særlig Peterhed, som adskiller ham fra alle andre mennesker. Scotus navngav dette princip efter det latinske ord *hæc*, der betyder 'dette', og kaldte princippet *hæc-ceitas*, dettehed eller dette-her-hed.



Der er nu tale om en skærpet opmærksomhed over for det individuelle, og den samme sans for individualitet kan man finde i kalkmalerierne. Ser man på Unionsmesterens soldat ved Kristi grav i Undløse i Vestsjælland<sup>3</sup> eller på apostelansigtet i Östre Hoby i Skåne<sup>4</sup> er det tydeligt, at deres ophavsmænd også har været optaget af begrebet *hæcceitas*, selv om de næppe har brugt ordet. Sammenlignet med Elmelundemesterens dusinmennesker er de to

---

3. Soldaten i Undløse kirke, Axel Bolvig: *Kunsten i kalkmaleriet*. Gyldendal 2005 s. 109 s. 28.

4. Apostlen i Östra Hoby kirke, Axel Bolvig: *Kunsten i kalkmaleriet*. Gyldendal 2005 s. 38.



billeder hele mirakler af individualisering, og det skyldes ikke kun, at det kunstneriske vinge-  
fang er større, men at fokus er forskellig.

Slutningen på universalistriden – for så vidt den nogensinde er holdt op – blev selvfølgelig, at substansen blegnede helt bort, så kun det konkrete materielle stof blev tilbage som virkeligt. Almenbegreberne blev til sidst henvist til kun at eksistere som en slags spøgelse i bevidstheden, men man tillagde dem ingen eksistens i naturen eller i tingene. De var kun indholdstomme navne, og deraf fik retningen sit navn nominalisme. Den, der frem for nogen

talte for denne anskuelse, var William af Ockham, der i første halvdel af 1300-tallet underviste på en række europæiske universiteter. Han måtte hele fire gange flygte for bandlysninger og endte i München. Hans sandhedsbegreb var meget asketisk. Et udsagn som 'Denne rose er rød' var sandt, hvis rosen altså var rød – alle andre filosofiske vidtløftigheder blev barberet bort efter et princip, der fik navnet Ockhams rasekniv. I øvrigt er han forbillede for den Sherlock Holmes-lignende munk i Rosens navn, hvor hans uhildede fornuft fører til opklaring af alle mysterier.

Ret beset er universalistriden egentlig aldrig helt holdt op. En realistisk tradition er stadig dominerende i al katolsk tænkning, og også Descartes og senere Hegel og hans disciple bygger på en realistisk grundholdning. Omvendt er der i engelsk filosofi med navne som Hobbes, Locke, Hume og Mill en stærk nominalistisk tradition. Men i slutningen af middelalderen var striden nået til et hvilepunkt, og den nominalistiske anskuelse havde vundet en i hvert fald foreløbig sejr.

Med nominalismen er vi ude af kalkmaleriets verden. Når omverdenen fremtræder som ren natur, renses for alle substanser, essenser og idealiteter, får malerne øje på nye kvaliteter ved den, og det betyder nye udfordringer. Overfladernes taktile stoflighed skal overføres til maleriet, silkens glans skal give betragteren lyst til at røre ved den, og perler skal fremstilles med al deres transparens, så man kan se flere millimeter ind i dem. Sådanne illusionsnumre lader sig slet ikke gøre på de pudsede mures grove hvidtekalk. Man må opfinde oliemaleriet for at imødekomme det, som malerne nu vil. Den nye naturbetragtning skærper også blikket for tingenes indbyrdes størrelsesforhold, og perspektivet holder sit indtog i maleriet. Middelalderen er forbi, Elmelundemesterens standardfjæs og hans ubekymrede pindestol er pludselig håbløst gammeldags.

Det fortælles om Lucas Cranach, der var den nye tids mand og gerne ville skabe illusion, at han en gang havde malet nogle vindruer og derefter havde den triumf, at fuglene fløj ind ad det åbne vindue i hans atelier og hakkede i maleriet. Det er en vandrehistorie, men den blev af gode grunde aldrig fortalt om kalkmalerne, og det var heller ikke deres ambition.

### *Ekskurs mod øst*

Overgangen fra middelalderlig abstraktion til moderne, egentlig virkelighedsgengivelse sker uden det store drama i Danmark. Kalkmaleriet overtager efter fattig evne elementer af det nye og ebber langsomt ud, jf. at det sidste bind i storværket Danske Kalkmalerier først slutter ved år 1700. Det nye oliemaleri vinder langsomt terræn, i begyndelsen ved udenlandske

malere, der udøver deres kunst her. Der er ikke som ved senere skifter i kunsthistorien tale om et sammenstød, ingen klynger sig til det gamle og raser mod det nye. Danmark har som en del af Vesteuropa selv været med i den bevægelse, der førte frem til den nye måde at se verden på, så vi var forberedt.

Andre steder i verden var mødet med den nye kunst mere chokerende og gav anledning til polemiske stridigheder, der kan kaste et interessant sidelys ind over vores emne. Den tyrkiske forfatter Orhan Pamuks roman *Mit navn er Rød* (1998) forgår i 1500-tallets Istanbul i et miljø af miniaturemalere, og blandt dem udløser mødet med de frankiske eller venetianske mestres værker en dybtgående krise. Uenigheden om holdningen til den nye malemåde fører til en række gådefulde mord, og bogen er en forunderlig blanding af kriminalroman og kunsthistorie.

Med udtrykket 'de venetianske mestre' kan man fx tænke på brødrene Bellini, af hvilke den ældste, Gentile, nævnes i Pamuks tidstavle i bogen. Gentile Bellini opholdt sig i 1479-81 i Istanbul som gæst hos sultan Mehmed II og malede et berømt portræt af ham.

Den islamiske miniaturekunst er som de danske kalkmalerier en stærkt stiliserende kunstart og tilstræber ingen direkte efterligning af virkeligheden, og derfor virker mødet med den vesteuropæiske illusionskunst så voldsomt. En af de tyrkiske malere har set et portræt i den fremmede stil og fortæller om det:

*Den venetianske virtuos havde fremstillet adelsmandens billede således, at man øjeblikkelig var klar over, hvilken adelsmand det var. Hvis man aldrig havde set manden, og hvis de bad én om at udpege ham i en tusindtallig skare, ville man kunne vælge den rigtige mand ved hjælp af det portræt. De venetianske mestre havde fundet frem til maleteknikker, med hvilke de kunne skelne ethvert menneske fra andre – uden at være afhængige af hans klædedragt eller medaljer, bare ved hjælp af ansigtets særlige form. Det var essensen i portrætmaleri.*

*Hvis ens ansigt blev skildret på den måde bare en gang, ville ingen nogensinde kunne glemme én. Hvis man var langt væk, ville en person, der beskuede ens portræt, mærke ens tilstedeværelse, som om man faktisk var i nærheden. De mennesker, der aldrig havde set én i live, ville selv mange år efter ens død kunne stå ansigt til ansigt med én, som om man stod foran dem (s.40).*

Man hører klart fascinationen af den fremmede malemåde, men i andre udtalelser lægges der afstand fra det nye. En af malerne har eksperimenteret med perspektivet, men får dårlig samvittighed:

*... vi har begået en utilgivelig synd ved at vove at tegne en hesteflue og en moske ud fra en skabet gadekøters perspektiv, som om de var af samme størrelse – med den undskyldning, at moskeen ligger i baggrunden – og derved latterliggøre den troende, der deltager i moskeens bønner. Jeg kan ikke sove for tanker af den slags (s.205).*

I den traditionsbundne miniaturekunst er tingenes betydning afgørende, ikke deres lighed med omverdenen. En islamisk fremstilling af et træ, der får mæle i bogen, ved godt, at de frankiske mestre kan male et træ, så man kan gå ind i skoven og finde lige præcis dét træ, men siger:

*Jeg takker Allah for, at jeg, det ydmyge træ foran jer, ikke er blevet tegnet i den hensigt. Ikke fordi jeg frygter, at jeg ville være blevet skildret sådan, at alle hunde i Istanbul ville gå ud fra, at jeg var et rigtigt træ og pisse på mig. Men jeg ønsker ikke at være et træ, jeg ønsker at være dets betydning (s.70).*

Det samme kunne træerne i de danske kalkmalerier have sagt. De er malet som tegn for træer, helt uden hensyn til den rigdom på former, der findes i naturen. Men både kalkmalerne og miniaturemalerne måtte se i øjnene, at tiderne skifter. Kalkmalerne sagde ikke noget, men en af miniaturemalerne siger: 'Efterhånden som vi begynder at male i imitation af de frankiske og venetianske mestre, slutter betydningens rige, og formens rige begynder' (s.407).

Den gamle miniaturekunst dør ud efter mødet med vestens kunst – 'det blev ubarmhjerligt glemt, at vi engang så helt anderledes på vores verden' (s.521) – og de nye impulser fører ikke til en ny kunstnerisk blomstring. I romanen ender den islamiske malerkunst i en



ufrugtbar, næsten lammet tilstand, 'ubeslutsomt fanget mellem misundelse og had' (s.521), og bliver således en metafor for hele forholdet mellem islam og den vestlige verden.<sup>5</sup>

### *Slutning*

Den velvillige læser vil sikkert medgive, at det kunne se ud som om der er en forbindelse mellem kalkmaleri og filosofi. Det er jo næsten som om det er de sydeuropæiske filosoffer, der har leveret manifesterne bag den kunstneriske praksis på kirkemurene i Sønder Jernløse, Måløv og Kværkeby, men det kan på den anden side ikke rigtig passe. Hvordan skal man forstå det?

Måske kan man finde hjælp hos Erwin Panofsky, der i bogen *Gothic Architecture and Scholasticism* (1951) undersøger forholdet mellem de gotiske katedraler og skolastikkens treleddede syllogismer og finder klare overensstemmelser. Panofsky fremstiller ikke sammenhængen som et ligefremt årsagsforhold, således at arkitekterne har taget ved lære af filosofierne eller omvendt, men ser det som en fælles mental indstilling eller en fælles habitus i Bourdieus forstand. Det drejer sig om en paralleludvikling i arkitekturens og filosofiens verden, begge steder styret af samme princip. Panofsky bruger med nogen tøven det udvandede begreb tidsånden, men prøver at kvalificere det.

Kalkmalkerne skal altså ikke betragtes som malende filosoffer. Middelalderens kunst og filosofi var to adskilte områder, men at der kunne ske en vis osmose er ved nærmere eftertanke ikke så overraskende. Dels fandt begge aktiviteter sted inden for samme faste ramme, nemlig kirken, dels fik også mange unge danskere fra stormandskredse en uddannelse eller et ophold ved de teologiske fakulteter i Sydeuropa og bevarede livslange kontakter med dem, og det var de samme mennesker, som byggede kirker og sørgede for udsmykning af dem. De var hverken filosoffer eller teologer eller kunstkere, men alligevel lidt af hvert.

Panofskys tese om en sammenhæng mellem skolastik og gotik støttes af, at den skolastiske triadetænkning og den gotiske arkitektur opstod næsten på samme sted og på samme tid, nemlig o. 1200 i det han kalder 'to hundrede kilometer-zonen' omkring Paris. En sådan kronologisk og geografisk overensstemmelse er mildt sagt ikke til stede, når det drejer sig om dansk kalkmaleri og universalistrid. De nye signaler dukker først op i malernes verden

---

5. Den faktiske udvikling i den islamiske malerkunst efter mødet med den vestlige er mere nuanceret end man får indtryk af i Pamuks roman. Se fx Kjeld von Folsach, *For de udvalgte få: islamisk miniaturemaleri fra Davids Samling*. 2007.

længe efter, at filosofferne har lanceret de nye ideer. Men måske kan den netop store geografiske afstand forklare den store forsinkelse i tid. Det har været længe, før nye ideer nåede helt herop, og det har været længe, før de slog igennem i den traditionsbundne praksis, som kalkmaleriet synes at have været.

I Panofskys indledning afgrænser han sit emne, og her har han en interessant bemærkning: 'Problemet vedrørende universalier og partikulariteter afspejledes naturligt nok snarere i billedkunsten end i arkitekturen' (s. 39). Synspunktet har især været anlagt af forskere med tilknytning til det tværfaglige humanistiske Warburginstitut i London, bl.a. af Arnold Hauser, i hvis værk *Die Sozialgeschichte der Kunst und Litteratur* den er grundlag for store dele af middelalderafsnittet, som det ses af følgende citat:

*Idealismen i den gotiske periode var samtidig en naturalisme, som søgte at fremstille åndelige idealfigurer, der havde rod i en hinsidig verden, på en måde, der også ville være empirisk korrekt. Heri var kunsten i overensstemmelse med tidens filosofiske idealisme, som hævdede, at ideerne ikke var udenfor, men i de enkelte ting og således holdt fast ved både ideerne og de enkelte ting. Oversat til den historiske strids sprog betyder dette, at almenbegreber blev betragtet som immanente i erfarede kendsgerninger og som værende uden nogen som helst objektiv eksistens uden for disse. Denne moderate nominalisme, som denne lære kaldes i filosofiens historie, var baseret på en verdensanskuelse, der stadigvæk var helt igennem idealistisk og overjordisk, men som ikke desto mindre var længe væk fra den absolutte idealisme (det vil sige 'realismen' i striden) end fra den senere ekstreme nominalisme, der benægtede den objektive eksistens af ideer i enhver form og kun anså de individuelle, konkrete, ikke-tilbage-vendende erfarede kendsgerninger for at være reale. For det afgørende skridt var taget dermed, at man overhovedet tog hensyn til de enkelte ting i sandhedssøgningen. For blot det at erkende, at der findes enkelte ting, og overhovedet lade spørgsmålet om enkelteksistensen komme på tale, er at åbne døren til individualisme og relativisme... (s. 269 f).*

Panofskys og Hausers eksemplermateriale er europæisk kunst og litteratur, men ingen af dem kendte de danske kalkmalerier, der først er blevet kendt og publiceret i noget videre omfang, efter at Broby-Johansen i 1947 med bogen *Den danske billedbibel i kalkmalerier* skabte en bredere interesse for emnet. I dag foreligger meget af det rige materiale tilgængeligt i bøger og på nettet, men international forskning har kun i ringe omfang fået øje på det, selv om det i europæisk perspektiv er helt enestående: mange tusinde pragtfulde kunstværker i samme medium fra en periode på 500 år. I Danmark er der til gengæld opstået en stor og

avanceret forskning i kalkmaleri, foreløbig samlet i storværket Danske kalkmalerier I-VII, men så vidt vides er der ingen danske kunsthistorikere, der har følt sig inspireret til at se på materialet fra samme vinkel som Panofsky og Hausser.

Det kunne måske være et forsøg værd. Det er ganske vist ingen nyhed, at kalkmaleriet udvikler sig fra romansk abstraktion til gotisk realisme, og det vil nok også være en tvivlsom gevinst for de fleste mennesker at få den udvikling beskrevet i filosofiske termer. Men det forhold, at denne udvikling er en del af et meget bredt forløb og ikke finder sted alene inden for den kunstneriske erkendelse, er interessant, fordi det understreger vigtigheden af et europæisk perspektiv og en tværfaglig tilgang. Måske kan der også ligge en forskningsmæssig og muligvis en pædagogisk inspiration i at have universaliestrident som en forståelsesramme af nogenlunde objektiv art, så man kan arbejde med kalkmalerierne i et defineret rum og ikke hver gang skal tænke helt forfra på egen hånd, eller blot begrænse sig til positivistisk askese. Med filosofien som baggrund kan man holde kalkmalerierne op mod sprogligt formulerede størrelser af beslægtet art, og det kan måske give nye facetter i tolkningen, både af de enkelte billeder og af den historiske udvikling.

### *Litteratur*

Meyrick H. Carré: *Realists and Nominalists*. Oxford University Press 1946.

Arnold Hauser: *Die Sozialgeschichte der Kunst und Litteratur*. 1953, dansk oversættelse 1979.

*Danske kalkmalerier I-VIII*. 1986-92.

Wassily Kandinsky: *Über das Geistige in der Kunst*. 1911, dansk oversættelse 1988.

Palle Nielsen, *Mig skal intet fattes. En lommebog*. 1985

Orhan Pamuk: *Mit navn er Rød*. 1998, dansk oversættelse 2002.

Erwin Panofsky og Pierre Bourdieu: *Gotik: arkitektur, skolastik, habitus*. ovs. og udg. af Vagn Lyhne 2002.

Anders Sunesen: *Hexaëmeron*, dansk oversættelse 1985.

jaj@paradis.dk