

# MATHEUS PARISIENSIS

## MANUSKRIPTTTEGNINGENS MESTER

AF JØRGEN ANDERSEN

I FØRSTE BIND af »Haandbog i Bibliotekskundskab« skitserede Ellen Jørgensen i sin tid hovedlinjerne i illustrationskunstens historie klart og overskueligt i tilknytning til de manuskripter i danske samlinger, som repræsenterede denne udviklings trin, men på grund af den begrænsede plads med visse forkortninger af perspektivet, hvorved *Matheus Parisiensis* måske ikke rigtig fik den plads, der tilkommer ham som det 13. århundredes mest fremtrædende engelske bogkunstner. Det hedder således om manuskriptkunsten efter den normanniske erobring i 1066, at traditionen fra før fortsattes, men at illustrationerne blev »tungere og stivere i Formen«. Det kan ikke nægtes, at den strenge stil er meget udpræget og karakteristisk for det normanniske indslag i engelsk kunst, men at anføre som eksempel den sene St. Albansskole, hvortil Matheus hørte, er lidt uretfærdigt mod denne kunstner, som kun er tung i den forstand, at han er bedst, når han holder sig ved jorden, mens han her til gengæld er spillevende, nu og da helt drilagtigt realistisk, når hans opfattelse af omverdenen nærmer sig karikaturen.

Den begavede munk fra St. Albani var en af ungotikkens betydelige kunstnere, og hans kunstneriske virksomhed er så meget mere bemærkelsesværdig, som han officielt var klosterets krønikeskriver, en kyndig samtids-historiker efter den moderne forsknings opfattelse. Hans alsidige kunnen berettiger ham til en plads lige bag århundredets store universelle begavelser: Albertus Magnus eller hans landsmand Roger Bacon. Og hans tilknytning til Norden var personlig og direkte: i 1248 besøgte han kong Håkon Håkonsøns Norge, udsendt i et kirkeligt-diplomatisk ærinde.

For rigtigt at kunne værdsætte Matheus' og hans skoles egenart er der dog måske grund til at kaste et blik tilbage over manuskriptkunstens udvikling med særlig hensyntagen til figurstilen og til de manuskripttegninger, der forekommer før det 13. århundrede.

I 7. og 8. århundrede, før de såkaldte Danes – hovedsagelig norske vikinger – svang sværdet over de irske munkes hoveder og ved deres fremfærd bogstavelig talt huggede manuskriptkunstens udvikling over, skabtes den særegne irske stil, hvis hovedværk *Book of Kells*<sup>1</sup> dog er så sent i tid, at det fuldførtes efter flugt og ganske primitivt i forhold til hovedparten af manuskriptet, som er pragtfuldt illumineret omkring år 800 af irske munke i St. Columbans kloster på Iona. De irske kunstnere malede med harlekins palet, og deres barokke indfald lader sig næppe beskrive. Begynder man på et initial fra en ende af og vil beskrive, så løber man simpelthen sur i ordene:

Hjerte, ruder og lyre stiger  
og voxer ad vindrosens  
trappe. Falder  
fra en dyrekæft i tråde,  
fanger øjehjul i løb.

Nonsens – og dog en præcis beskrivelse af den irske manuskriptstils sære sammenhæng! Figurstilen er imidlertid videnskabeligt beskrevet, og for nylig har en amerikansk forsker foretaget en sammenstilling med kontinentale manuskripter pegende mod et tabt karolingisk forlæg for *Book of Kells*,<sup>2</sup> idet dog andre træk i figurstilen peger videre mod Ægypten og den koptiske manuskriptkunst.<sup>3</sup> De stift frontale figurers gevandter er hos de irske kunstnere ofte en ornamental bevikling, men hos *Book of Kells*' mest særprægede mester er nogle figurer i bevægelse, og hans Kristi tilfangetagelse i Gethsemane udspilles under en bue med vilddyrhoveder, lige så vilde som farverne er voldsomme: lilla, kraprød og æblegrøn.

*Book of Kells* er den irske stils pragtfuldste, men ikke dens tidligste arbejde; allerede omkring år 700 var den så vidt udviklet, at den formåede at gøre sig gældende på kontinentet og naturligvis også i det nære Nordengland. Her havde den irske kirkes missionærer længe været i arbejde – de var allerede temmelig hårdt trængt sydfra af romerkirken – og fra klostret i Lindisfarne stammer *Lindisfarne-evangeliaret* i en irsk-saxisk blandingsstil, som er mere sober, men egentlig svagere og mindre særpræget end *Book of Kells*.<sup>4</sup> Den keltiske kirke havde under de angelsaxiske invasioner måttet trække sig tilbage til Irland, men små 200 år efter var England modent for kristendommen, og i kunsten mødtes da de to hidtil uforenelige temperamenter: keltisk og angelsaxisk. Det var ikke første gang, for enkelte lån fra

den germanske dyreornamentik forekommer i den tidligste irske manuskriptstil, men det var en assimilation af langt større format, og Lindisfarne-evangeliet rummer flere uassimilerede påvirkninger bl. a. i et udpræget modsætningsforhold mellem ornamentik og figurstil: den abstrakt dekorative, irske stil og den klassisk-naturalistiske impuls formidlet af romerkirken findes side om side i Lindisfarne-manuskriptet. De drejende fyrværkerisole af udfyldte kredsornamenter findes stadig, mens de temmelig akavede evangelister er byzantinsk-græsk påvirkede i klædedragt og stilling.

Fra Lindisfarne-stilen er der langt til det næste hovedværk i udviklingen, men bl. a. fordi skylden for den kulturelle tilbagegang er de nordiske vikingers, tør man måske lade de onde år uomtalt og springe frem til omkring år 960, hvor *Winchester-skolen* fremtræder med en pludselig selvstændighed, som i meget skyldtes een mands vilje, ærkebispem *Æthelwold*. Han genoprettede flere klostre, i Winchester udskiftede han ligefrem munkene, og kunsten lavede op ved denne tilførsel af nyt blod.<sup>5</sup> Iøvrigt var han ikke ene drivkraften bag de kulturelle fremskridt, kirken gjorde i det 10. århundrede; *St. Dunstan* og *St. Oswald* var hans samtidige, og også til deres navne er der bekendte manuskripter knyttet, henholdsvis *Bosworth-psalteriet*<sup>6</sup> og et formodet »psalterium Oswaldi« fra Ramsay.<sup>7</sup>

Springet fra Lindisfarne til *Æthelwold*-stilen er for os ligesom kortere, idet man i Det kongelige Bibliotek i København finder et manuskript fra omkring år 1000, som ikke kan henføres til noget bestemt skriptorium – Lindisfarne-evangeliet opbevarede efter 995 i Durham, men ingen parallel derfra kendes – men som bærer Winchester-stilens tydelige præg, samtidig med at et portræt af evangelisten Mathæus viderefører en konvention fra Lindisfarne.<sup>8</sup> Dette kunstneriske kompromis slår en spinkel bro over den voldeligt afbrudte udvikling før og efter vikingerne og danskervældet, og det er ret ironisk, at netop det manuskript skulle ende i dansk eje. Det giver os god lejlighed til at iagttage den tidlige middelalders manuskriptteknik på nært hold, fra den første omridstegning med griffel i det fugtede pergament, over den med rød okker optrukne skitse til den færdige illustration, og ganske bortset fra det stilistiske kompromis er Mathæusfigurens konvention ligefrem morsom: den skrivende evangelist sidder foran et forhæng, og frem bag forhænget kigger Guds åsyn – et ejendommeligt kig fra kulissen, omend skægget ikke er krøllet efter den irske mode. Dragten er også frigjort fra det stive modhagemønster i Lindisfarne-portrættet, og den basunblæsende

engel dukker frem foroven af en bølget sky, som er karakteristisk for den stærkt bevægede Winchester-stil.

Skolens berømte hovedværk er *St. Æthelwolds eget benedictionale*, ca. 963-80, om hvilket betegnelsen blomstring for en gangs skyld er dækkende. De karakteristiske dobbeltrammer er udfyldt med løvværk, smalle, dybt indfligede blade, frodigt og velholdt langs siderne, holdt i pres af store, blomstertunge hjørnerosetter. Figurstilen og arkitekturbaggrundene er af fremmed oprindelse, men *St. Æthelwold-stilen* har dog et eget præg; figurerne er blevet mere langstrakte, dragtens folder mere levende forneden som i blæst, henover baggrunden løber hvide, bølgende »skybånd«, og ansigternes naturfarve er gået efter med hvidt i striber, der på nært hold virker sært be-malet.

De urolige, sideløbende virkninger er imidlertid fint beherskede, hvor fint ser man bedst ved sammenligning med et andet Winchesterpræget arbejde, *Robert af Jumiège-missalet* ca. 1013-17, vistnok fra Peterborough eller Ely.<sup>9</sup> Bevægelsen er her urolig som siv i blæst, de hvide »skybånd« er skriftspidse, og bladene danser udenfor rammen. Mere behersket og åbent, men også mindre intenst er *ærkebisp Roberts benedictionale*, nu i Rouen,<sup>10</sup> og der er til slut grund til at nævne nogle tegnede manuskripter af denne skole, deriblandt en kopi af de rappe, impressionistiske skitser i det berømte Utrecht-psalter (Rheims ca. 860), som tidligt kom til England, blev kopieret gentagne gange og er en af Winchester-stilens forudsætninger.<sup>11</sup> Endvidere de ikke kønne, men fantasifulde tegninger af St. Cuthbert, som med svøben tugter de plagsomme djævle i dyreham,<sup>12</sup> og et smukt *Prudentiushåndskrift* i Cambridge, illustrerende dydernes kamp med lasterne; de amazonstærke kvinder fører sig med en vidunderlig rejsning, især hvor *fides*, trofastheden, blomsterkroner skaren af dyder efter sejren.<sup>13</sup> Denne høje standard af manuskripttegning må man holde sig for øje ved den senere behandling af Matheus og hans skole.

Den normanniske erobring 1066 bragte ikke på langt nær den stilstand som vikingetogene, men i kunstnerisk henseende fremkaldte det normanniske indslag en strengere stil, som også prægede første halvdel af det følgende århundrede.<sup>14</sup> Figurstilen er frontal og symmetrisk, klædedragten tværskåret og kantet med visse næsten kubistiske virkninger både i dragt og anatomi. *St. Albani* repræsenteres tidligt i 1100årene af det senere omtalte *Hildesheim-psalter*, men ellers er dette århundrede de store, pragtfulde biblers tid. Den

tidligste er fra Durham; fra Bury St. Edmunds ca. 1121-48 stammer en meget smuk bibel, gjort af en smidig, forfinet og kendt kunstners hånd. Mester Hugo måtte til sit værk skaffe sig materialer langvejsfra, »in Scotiae partibus« d. v. s. fra Irland, og blev på grundlag af en bemærkning derom i klostrets annaler genkendt som ophavsmand til *Bury-biblen*,<sup>15</sup> som ikke er signeret, men stemmer med signalementet.

Fra Durham kommer *Pudsey-biblen*, fra Canterbury formodentlig *Lambeth-biblen*<sup>16</sup> og fra Winchester atter et hovedværk, der i 1100-årenes kunst indtager samme fremtrædende stilling som St. Æthelwold-benedictionalet i den første Winchester-stil i 900-årene. *Winchester-biblen* ca. 1160-70 er et af manuskriptkunstens hovedværker i det hele taget. Initialerne er udfyldte med figurscener og er i egentligste forstand indholdsrige: midt på opstegen i et I stiger Elias til himmels i ildvognen, mens Elisha griber hans kappe ved bogstavets fod. Det samme bogstav kan rumme en udvikling af samme begivenhed eller som genesis-initialen i medailloner fremstille Evas skabelse, Noahs ark og Isaks ofring som en hel middelalderlig simultanscene. Desværre savner man en større udgave, men i 1945 kom et mindre udvalg af reproduktioner med mange »mo-

derne« nærbilleder, men skæmmet af meningsløse overskæringer af figurer i bevægelse.<sup>17</sup> Kunstnerne er alle anonyme, og her skal kun nævnes de mest fremtrædende: »de springende figurers mester« har en smidighed og gratie, som kun Bury-biblens mester Hugo kan måle sig med. Det konfliktbetonede er hans styrke, voldsomme tildragelser eller stærke sindsspændinger hans foretrukne emner; han er billedværkets mest fremtrædende kunstner.

Nogle af illustratørerne har utvivlsomt kun været gæster i Winchester, og særlig særpræget blandt disse er »mesteren for apokryftegningerne«, som



Fig. 6. Apokryftegningernes mester [Winchester-biblen]: Kong Antiochus.

er samtidig med den først nævnte kunstner ca. 1140-60, men meget anderledes.<sup>18</sup> Blandt den ældste Winchester-stils arbejder hæftede vi os ved de smukke tegninger i Prudentius-manuskriptet, og i Winchester-biblens apokryfmester møder man atter en tegner af format. Vi befinder os nu nøjagtig 100 år før Matheus Parisiensis og vælger apokryfmesterens kong Antiochus (fig. 1), i stilen en absolut kontrast til Matheus og hans skole, som udgangspunkt i redegørelsen for den karakteristiske udvikling, manuskriptkunsten i det følgende gennemløber i realistisk retning og mod en jævner menneskelighed i udtrykket. Der er en uforsonlig stramhed i denne kongeskikkelse, og kjortelfolderne løber ikke blødt ud som hos Matheus, men ender stump; stilen er vel egnet til at personificere den store vrede, der lå tungt over Israel, som det hedder i første Makkabæerbog, hvis slagscener kunstneren har skildret med en maniereret elegance, værd at huske som modsætning til Matheus' illustrationer til sin samtids krigshistorie.

Det er interessant, at udviklingen bort fra det maniererede kan spores indenfor selve Winchester-biblens rammer, idet »genesis-initialets mester« repræsenterer det byzantinske indslag, som i 1160erne mærkes i engelsk kunst, og som vist er en alment europæisk foreteelse, hvis udgangspunkt må søges i korsfarernes forbindelse med den nære orient og, endnu nærmere hjemmet, med Sicilien, hvis store kirkelige mosaikarbejder må have gjort stærkt indtryk på vesteuropæerne, således som det har sat sig håndgribelige spor i ligheden mellem Kristus Pantokrator i Winchester-biblen, som kun er halvfigur,<sup>19</sup> men dog meget lig samme motiv på korrundingen i Cefalukatedralen på Sicilien.<sup>20</sup> Indflydelsen fra mosaikarbejderne ytrer sig blandt andet ved en stærk anvendelse af guld, men interessantere er for vort vedkommende figurstilen, og den løftede hånds gestus er typisk: hånden er naturlig, ærmet slutter tæt og i naturlige folder om håndledet, og kjortlen falder med en blød runding om armen. Denne bløde udformning går igen i de for den nye udvikling karakteristiske arbejder som *Westminster-psalteriet*<sup>21</sup> og noget senere omkring 1200 herhjemme i Hornebogens *Majestas Domini*.<sup>22</sup> Skønt noble er disse arbejder ofte noget svage i udformningen, men hvad der er tabt med manierismen er vundet i menneskelighed, og uden denne er Matheus' skole utænkelig, dens slagfærdige realisme og Matheus' egen menneskelige Madonna med barnet udvikledes på dette grundlag. Man behøver blot at sammenligne Madonnaen med den antinaturalistiske apokryfmesters kong Antiochus, hvis dragt er trukket i skarpe mønstre, for at forstå

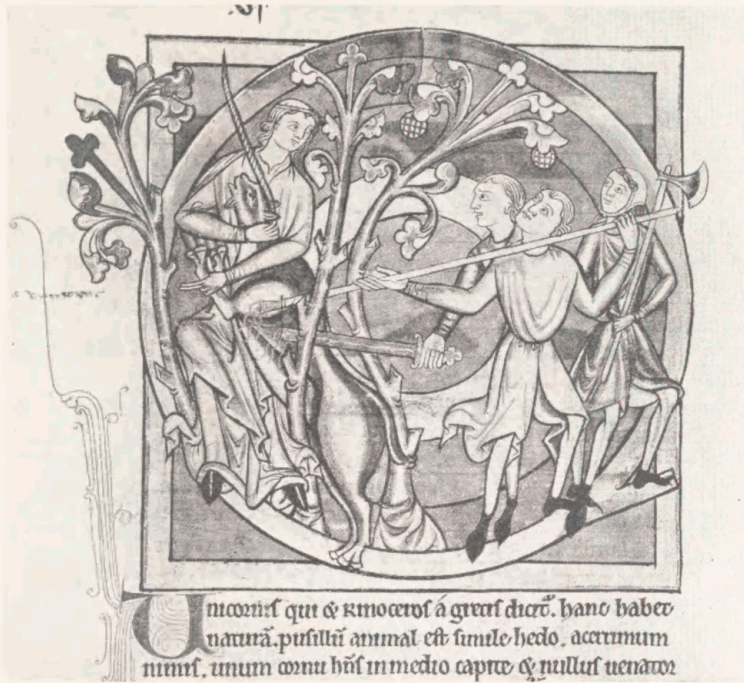


Fig. 2. Jomfruen og enhjørningen. Dyrefabel-illustration fra 1200-årene.

den »byzantinske menneskeligheds« betydning i slutningen af 1100-årene, på vej mod det stadium, som Matheus i begyndelsen af 1200-årene repræsenterer. Westminster-psalteriets noget stift naturalistiske Madonna<sup>23</sup> vidner om begyndervanskelighederne ved den ny udvikling og giver et plus til Matheus' større frigjorthed.

Denne frihed er saltet i hans kunst og stemmer udmærket med den frihed til kritik, han tog sig i sin virksomhed som historiker, men den er dog ikke udelukkende et personligt træk. Udviklingen har også bidraget dertil, især indenfor to specielle områder af manuskriptkunsten, apokalypserne og dyrefablerne, hvis illustratører efter deres brogede stof naturligt kom til at fremskynde overgangen fra værdig menneskelighed til en mere slagfærdig menneskelighed.

I slutningen af 1100-årene erhvervede de illuminerede psalterier en popularitet, som de først afgav til tidebøgerne i midten af 1300-årene, og *dronning Mechthilde-psalteriet* i Det kongelige Bibliotek er et smukt eksempel af en

nordengelsk skole, måske York.<sup>24</sup> Større tilknytning til den i det følgende skitserede udvikling har imidlertid de illuminerede bestiarier. De fantastiske dyrefabler var allegorier, hvis morale pointeredes i en særlig *significatio*, men ligesom de spejlede folkelige forestillinger, således er fysiognomierne også derefter<sup>25</sup> som illustreret af jægerne i billedet med jomfruen, der er blevet udsendt for at fange en enhjørning (fig. 2); først når en uberørt kvinde tager det sky dyr i sine arme, kan man gøre sig håb om at komme det nær. Måske har man her forklaringen på, hvorfor enhjørningshorn var så sjældent i middelalderen, således at det formodede horn: narhvaltand kunde exporteres fra norden til høje priser, men hvorom alting er, så er jæger typerne hverdagslige ligesom Matheus' og ligesom de jævne folk er i en St. Albans-apokalypse, hvor åbenbaringens fantastiske episoder forenes med en hverdagsrealisme, som kan slå over i karikatur.

Apokalypse-manuskripterne fra 13. århundrede rangerer i to grupper med proveniens eller stilpræg henholdsvis fra St. Albans og Canterbury, og fra den lige nævnte *Trinity College-apokalypse* fra St. Albans<sup>26</sup> kan der måske være grund til at gå tilbage og i al korthed skitsere kunstudviklingen dér i tilknytning til skriptoriets bedste arbejder. De første normanniske rester af udsmykning i katedralen er polykrome, men enkle vinkelornamenter på de romanske buer, en yderst behersket udsmykning, som stemmer med den strenge stil i manuskriptkunsten i de år. Tilløb til figurudsmykning har der været, men først i begyndelsen af 13. århundrede træder St. Albani frem i lyset og ud af anonymiteten med Walter af Colchester eller Walter maler, som han ofte kaldes i *Gesta Abbatum St. Albani*.

Skriptoriets fineste arbejde fra 1100-årene er det af Adolph Goldschmidt beskrevne *Hildesheim-psalterium* 1119-46, hvis proveniens er sikker, bestemt efter listen af manuskriptets ejermænd.<sup>27</sup> De to skrivere, som er mestre for text og illustrationer, står i nært forhold til hverandre som lærer og elev, den ene er noget mere ubehjælpelig end den anden, men selv mesterens kompositioner er ret skematiske, figurerne kantede og alle i profil. Man savner en ny bevægelighed som afløser for den, der måtte vige pladsen for den normanniske stregthed. Et enkelt punkt i Goldschmidts kommentar er især at erindre i forbindelse med Matheus, nemlig kampscenernes betydning som symbol på menneskets kamp mod de onde magter. Matheus yndede, som allerede een gang nævnt, slagscener, og selv om livfulde rapporter fra korsfarernes kampe i det hellige land nok kan have bidraget til, at han under sin alvor-





Fig. 3. Madonna med barnet. »Signeret« med kunstnerens selvportræt.

lige historiske bearbejdelse af de samtidige begivenheder følte trang til at give fantasien friere løb i billeder, så var det dog ikke uden betydning, at man fra den tidlige middelalderkunst var vant til slagscener, som henvendte sig til fantasien med en hel rebus, synes vi, af religiøs symbolik.

Under abbed Simon 1166-83 istandsattes og reformeredes klosterets skriveskole, og Adolph Goldschmidt redegør i bogen om Albani-psalteriet s. 41-45 for dens kunstneriske bidrag, blandt hvilke manuskript-*tegningerne* synes at have indtaget en fremtrædende plads. Klosters kendte freskokunstner Walter maler blev sakristan i 1213 og døde 1248, blot en halv snes år før Matheus, som ikke sparer på lovordene over mesterens kunstneriske fortjenester. I kirken findes endnu fra ca. 1210 en madonnafresko,<sup>28</sup> som viser, at det stift naturalistiske, som vi bemærkede i Westminster-psalteriet fra 1100-årene, var overvundet, allerede mens Matheus var en ung mand i klosteret eller dets skole.

Blandt de med Matheus nærmest beslægtede manuskripter indeholder den omtalte Trinity College-apokalypse fra ca. 1230 adskilligt til belysning af Matheus' kunstneriske greb og hele indstilling. En række detaillier såsom dragten, der poser naturligt over bæltet, de kraftige omrids omkring figurerne, tilbøjelighed til braknæse og krøllede øjenbryn genfinder man hos Matheus ligesom brugen af skriftbånd med indlagte replikker og text i sokler i selve billedet. Den realistiske kunstner – den vigtigste af manuskriptets 3-4 illustratører – har af og til nærmet sig karikaturen, og han ved, hvordan brutaliteten gebærder sig. Blandt illuminationerne er adskillige af værdi: de fire rytteres ridt mod en stjernestrøet himmel, fulgt af alle helveds djævl, jordskælvet, hvor månen er rød og solen sort, jorden under Guds grønne ansigt, de jernklædte ryttere, hvis græshoppeheste sprudler ild over de faldne, der værger afmægtigt for sig, men fremfor alt lammets bryllupsnadver. Mod en blå, rosa og lilla grund bæres de gyldne bægre fremfor lammet og bruden med guldglorie, mens en blomsterkranset sanger i rød kjortel lader sin grønne bue glide over instrumentets strenge.

Matheus' Madonna med Barnet er ikke blot menneskelig i udtrykket, men også følsom i dragtens blide liniespil, og det er overordentlig interessant i den religiøse litteratur – ovenikøbet i et St. Albani-manuskript – at høre en tone af minnesangens følsomhed og »frauenlob« og se den blomsterkransede sanger spille ved formælingen mellem sjælen og Kristus. Matheus' Madonna kommer os menneskeligt nær, og formælingen mellem Kristus eller guds-



Fig. 4. Slaget ved Bouvines 1214.

moder og mennesket er at finde i den også med Matheus' samtidige Jesus- og Marialyrik. Og endelig kan nævnes den overordentlige lighed mellem St. Albanstegningerne og de berømte serier af fliser fra udsmykningen i Westminster Abbey og Chertsey Abbey, den sidste serie fra ca. 1250 med Tristan og Isolde-motiver til Vor Frues kapel (!) ved Chertsey Abbey.<sup>29</sup> Dragstens bløde linjer hos Matheus' Madonna er tegnet med tidens egen følsomme hånd som en god bøn til Vor Frue, »on god ureisun of ure lefdi«.

Matheus Parisiensis var utvivlsomt opdraget i klosteskolen i St. Albani, men må, som hans tilnavn siger, have studeret ved Pariser-universitetet, hvor i 1220'erne de berømte fire nationer organiseredes, franskmænd, normanner, picarder og englændere, i hvilken sidste gruppe man slog tyskere, skandinaver og andre i hartkorn med Matheus' landsmænd. Den højtbegavede dominikaner Albertus Magnus, Thomas Aquinas' lærer, virkede ved universitetet i de år.

St. Albani havde et godt ry for lærdom og især for sin historieskrivning; man var med Matheus' forgænger nået fra skabelsen til 1188, og da Roger af Wendover, hvis værk »Historiske blomster« i sin tid tillagdes Matheus, døde i 1236, overtog Matheus hans gerning som historiograf og arbejdede



Fig. 5. William Mareschall og Baldwin af Guisnes i kamp 1233.

til sin død i 1259 på sit illustrerede hovedværk *Chronica majora*.<sup>30</sup> En kortere version *Historia Anglorum* findes i British Museum, også med Matheus' egne tegninger, deriblandt den førnævnte Madonna med Barnet, »signeret« med Matheus selv knælende under rammen (fig. 3),

Kristi milde moder hellige Maria.  
 Mit livs lys, min kære frue.  
 For dig bøjer jeg mig og bøjer knæ

begynder det middelengelske digt til Vor Frue.

Matheus' virksomhed som historiker var velkendt, og hans arbejde på sin samtids beskrivelse skaffede ham bl. a. kongens bevågenhed, hvilket dog ikke fik ham til på nogen måde at båndlægge sin kritik af Henrik III og fremfor alt af kongens ukloge valg af fremmede rådgivere. Matheus' nationale kritik på dette punkt var i høj grad betimelig og for os interessant at notere i forbindelse med hans kunst i dens meget engelske form. At kongen også har været interesseret i Matheus' kunst tør man gå ud fra som givet. Henrik var overordentlig rundhåndet i den retning, og udgravninger af hans palads i Clarendon<sup>31</sup> har bekræftet, hvad man ellers vidste om den stort anlagte udsmykning af hans slotte. Desværre er størstedelen ødelagt, således det berømte *camera pictura*, sovegemakket i hans residens i Westminster,

som ødelagdes ved parlamentets brand i 1831. Selv en Turners skitse af brandskæret og folkestimlens blå skygger var et ringe bytte for den skat af middelalderlig kunst, som ved den lejlighed blev flammernes bytte. Hovedparten var slagscener fra jødernes krige, hvis popularitet bidrager til at forklare Matheus' særlige styrke i skildringen af krigeriske episoder.

Matheus' arbejde var imidlertid ikke udelukkende bogligt, for i 1248 kaldtes han til Norge for at belære munkene i klostret Nidarholm ved Trondheim, hvis abbed under kong Håkons kamp med hertug Skule havde stillet sig på hertugens side og til det formål bragt klostret uhjælpeligt i gæld til fremmede pengeudlånere, Kaursinerne i London. Forholdene var endnu ikke, som de burde være, efter et så eklatant brud på klostrets disciplin, der ikke kunde andet end demoralisere den pågældende abbets undergivne, som dog på den anden side ikke ønskede klostret splittet på grund af den enkeltes fejl. Gennem paven udvirkede de tilladelse til at hidkalde en organisator fra udlandet, og valget faldt på Matheus, hvis specielle ærinde fik et internationalt politisk anstrøg, idet han af Ludvig den Hellige fik pålagt at overbringe en opfordring til Håkon om at deltage i de franskes korstog. Håkon Håkonsøn svarede undvigende derpå, men man kan gå ud fra, at den alsidigt begavede Matheus blev vel modtaget hos den kulturelt interesserede konge – »bene litteratus« kaldte Matheus ham – hvis kulturprogram er at finde i »Kongespejlets« høviske fyrsteideal: »ti der er ophavet til alle gode sæder og al belevnethed«<sup>32</sup>, »þar er upphaf allra goðra síða ok kurteisi«. Ved Håkons hof var man på ingen måde efterbleven i kulturel henseende, hvad den manuskriptinteresserede kan overbevise sig om ved i Det kongelige Bibliotek at betragte Håkons datter Christines psalter med illuminationer i Ludvig den Helliges hofstil.<sup>33</sup> Og iøvrigt kan man henvise til den oprindelige Håkonshal i Bergen el-



Fig. 6. Brydekamp. 1222.



Fig. 7. Villard de Honnecourt: Brydere (smlgn. med Matheus' tegning fig. 6).

kaldte på hans fantasi, mens korsfarerheltenes navne Geoffrey de Lucy, Reginald d'Argenton sang i hans øren og lokkede kunstneren i ham frem.

Med kritik har han i 1242 fulgt kong Henriks forberedelser til et diplomatisk uklogt felttog i Frankrig og alligevel, skønt han tager afstand fra kongens dispositioner, følger han dog med interesse i næsten øjenvidneskildringer landgangen og hærenes møde: i lange rækker langs vejene holder franskmændenes vogne, daglig øgedes deres hær »som en sø, der svulmer efter regn.«

Enkelte steder lægger Matheus sit religiøse mishag for dagen, bl. a. ved at kalde Muhammed en organiseret landevejsrøver med femten koner, men små profetiske evner. Han lader ham dø på møddingen, og det er ganske vist, for Matheus kan nævne alle konerne ved navn. Men iøvrigt er det mere internationale – om man vil storpolitiske – problemer, som optager ham, såsom striden mellem kejser og pave, hvor han, så vidt man kan skønne, bestræber sig for at skille sol og vind lige, han kan bruge særdeles kraftigt fordømmende udtryk om pavens diplomatiske metoder og hans pengeudpresninger, der ikke lader kongens noget efter.

Den økonomiske side af sagen spiller overhovedet en stor rolle for Ma-

ler til façaden på domkirken i Trondheim, hvis vestskib grundlagdes netop det år, Matheus besøgte Norge, 1248.<sup>34</sup>

Men lad os følge Matheus tilbage fra hans udenlands ærinde, betragte ham under arbejdet i skriptoriet og se, hvorledes den stille klosterbroders interesser og forbindelser rakte over klostrets mure vidt ud i verden, hvis diplomatiske rænker han som historiker skulde udrede, hvis fortællinger om saracenersorte sjæle

theus, og hans kritik var i så henseende på udviklingens side. Det engelske parlaments oprindelse føres netop tilbage til kong Henrik III's dage, hvor Simon af Montford som stormændenes leder, provokeret af kongens økonomiske dispositioner med efterfølgende nødvendige hjælpeaktioner for at redde ham ud af klemmen, tilsatte et råd, som skulle bistå Henrik, før uheldene indtraf. Det bør påpeges, før man betragter Matheus' kunst, at han som historiker i høj grad besad evnen til at skrive, også med en humoristisk undertone, og havde et realistisk greb på sin samtids så sandelig ikke blåøjede diplomati i magtkampen mellem kirken og den verdslige autoritet. Om Koursinerne, pengeudlånerne, ud af hvis hænder han senere fik til opgave at redde et af ordenens klostre i det fjerne Norden, bemærker han ironisk, at deres navn kan udledes af *causor*: at snyde og *ursine*: bjørneagtig d. v. s. repræsenterende det onde.

Et sted fortæller Matheus om herr Reginald d'Argenton, der som templeridderens bannerfører ved Dalmietta kæmpede, indtil han ikke mere havde arme til at holde banneret oppe med, og med korsfarernes bedrifter i erindring kan man ikke undre sig over, at Matheus' styrke som tegner egentlig kommer bedst frem i hans livfulde »reportager« også fra andre slagmarker. Den i fig. 4 gengivne forestiller »mønsterslaget« ved Bouvines, hvor kong Philip August af Frankrig er kastet af hesten og efter faldet beskyttes af lillieskjoldet og af en af sine svende, der hed i hovedet af kampen vogter på en af de flygtende fjender, som beskytten tilhøjre netop har ramt.

På tegningen fig. 5 har ridder William Mare-schall rendt sin lanse i herr Baldwin af Guisnes, og sidstnævntes hest krummer sig sammen i en voldsom bevægelse, der kan minde lidt om symbolske fremstillinger af hovmodet som en rytter, der falder af hesten; et eksempel



Fig. 8. Tærskemænd med plejl. 1232.

fra Chartres anføres af Hahnloser<sup>35</sup> i dennes bog om Matheus' samtidige, den franske arkitekt og tegner Villard de Honnecourt, hvis tegnebog er middelalderkunstens måske berømteste eksempelsamling. Villard gav i dette arbejde sine elever forlæg til at arbejde videre på, men i mange tilfælde kopierede han selv, og i et af Villards egne forbilleder ligger måske forklaringen på den i een henseende slående lighed mellem ham og Matheus Parisiensis.

Et sted illustrerer Matheus en brydekamp, der på St. Jacobs dag 1222 kom i stand mellem London og byens omegn ved en lejlighed, hvor man – som antydnet i den til højre stående figurs energiske ansigt – gik over gevind og kom i slagsmål (fig. 6). Ansigtets placering og udtryk, det krøllede hår og stillingen som helhed er imidlertid for karakteristisk Villardsk til at være tilfældig.<sup>36</sup> Ikke mindre interessant end ligheden er imidlertid de små forskelle. Villards streg kan ellers være ret svag, men her er han vel nok bedst. Hans to magre professionelle griber én stærkere og er af større format i opfattelsen end Matheus', der går løs på modparten med mindre hensyntagen til kompositionen. Matheus har sine fortrin i det hverdagsligt iagttagne, og selv om de to tegneres kunstneriske formål ikke var det samme, så kan man dog ikke andet end se forskellen som udtryk for en forskel mellem de to nationer. Matheus' naturligt posedede dragtfolder er lige så karakteristiske for ham som Villards lange, dekorative »dryp« i dragten er for den franske kunstner. Man har svært ved



Fig. 9. Jerusalems skomager. 1226.

at forestille sig en engelsk kunstner understøtte sin iagttagelse teoretisk, som Villard gør det med geometriske skemaer, kvadrathalvering og sfærisk trekant, og selv om middelalderens kunstlære var international, så var Matheus jo netop som ovenfor bemærket meget engelsk og national i hele sin indstilling.

Matheus' slagfærdige realisme kommer til sin ret i skildringen af jævne folk som tærskemanden eller Jerusalems skomager, en bemærkelsesværdig tegning til en tidlig version af historien om den evige jøde, hvor denne endnu



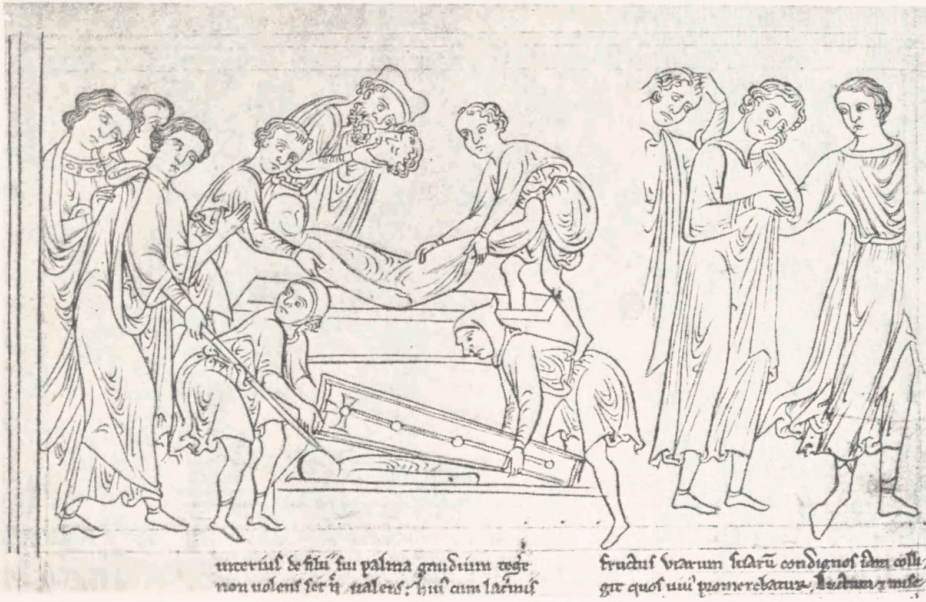


Fig. 10. Oprørerne begravet. Fra »Offaernes levned«.

ikke er blevet skomager, men er udstyret med en hakke. Braknæsen synes usædvanlig i en sådan karikatur, men efter teksten er der ingen tvivl mulig: »Gå, Jesus, til dommen, som venter dig«, siger han, og den korsbærende Kristus dømmer ham til den evige vandring med sit svar: »Jeg går således, som det er skrevet om mig. Du derimod skal blive indtil min genkomst.«

Taget på kornet er også de pudsige arbejds typer i gravlæggelse-scenen fra den engelske middelalder version af Vermund og Uffe-sagnet, som står Saxo nær i tid, men ikke i udformningen. Det oprindeligt kontinentalt-angelske sagn, som herhjemme fik dansk lokalkolorit og nationalitet, tilknyttedes i England kongeslægten i Mercia, som udledte sin herkomst fra Angel. Der har været nogen tvivl om forfatterens identitet<sup>37</sup> og det mulige tidspunkt for nedskrivelsen enten lige i 1200-årenes slutning eller på Matheus' tid. Næsten givet er det ud fra stilpræget, at de første sex illustrationer (se fig. 10) i British Museum – manuskriptet af »Vitae duorum Offarum« – er Matheus Parisiensis' egne.<sup>38</sup>

Når Uffe-sagnet specielt interesserede i St. Albani klostret, var det, fordi dets grundlægger var kong Offa II af Mercia, og en for os i den forbindelse ganske fremmed blodskamshistorie med lykkelig udgang forbandt det oprin-

delige sagn med klostrets grundlæggelse.<sup>39</sup> Den her gengivne scene illustrerer dog et tidligt tidspunkt i historien: den ærgerrige Riganus, som vilde have den gamle kong Vermund til at overdrage sig magten, fordi den blinde og stumme tronarving Uffe var uegnet som konge, er blevet dræbt i kamp sammen med sine sønner, dræbt af Uffe efter dennes mirakuløse helbredelse. Formodentlig er figuren med staven tilvenstre i billedet Uffe nærværende ved de dræbte oprøreres gravlæggelse.

Trods det makabre i episoden fornægter Matheus' egenart sig ikke: der er noget hverdagsligt, næsten hyggeligt over arbejderen ved kisten, drejende sig om mod hovedpersonen. Og i Matheus' samtid var en sådan indstilling, en dæmpet humor selv i det store drama, ikke ualmindelig; vi kender den f. ex. fra opstandelsesfrisen på Wellskatedralens façade,<sup>40</sup> hvor kunstneren selv overfor opstandelsesmiraklet ikke er gået af vejen for det pudsige. Nyelig opstået af graven sidder en mand og læner hovedet tilbage, støttende sig på albuen; en anden kigger op bag låget, og hans gestus kalder på smilet. Forundrede kigger de efter opstandelsens lys som efter lærken en sommermorgen. Op langs kirkens façade videre mod himlen svinger glæden sig, prøvende vingerne, endnu lidt afkræftet efter gravenes mørke.

Andre steder, i »englekoret« i Lincoln<sup>41</sup> og i Westminster Abbeys engle<sup>42</sup> højt oppe over den nationale samling af berømte mænds monumenter, som vækker billedstormende tilbøjeligheder selv hos en af naturen fredelig betragter, møder vi den rene glæde og blide menneskelighed, den nærhed ved mennesket, som kendetegnedes Matheus' Madonna fra samme tid. Og i den naturalistiske løvværksudsmykning i katedralen i Southwell træffer vi 1200-årenes realisme i dens mest slående form, med et anstrøg af humor i stenmesterhovedernes bulne næser og egebladernes galdeæbler, det samme forhold mellem natur og karikatur som hos Matheus. Matheus og hans samtids billedkunstnere voxede ikke i religiøs extase ind i himlen, dertil var de ligesom for optaget af at betragte verden; man havde opdaget glæden ved iagttagelse og viden. Dr. Nikolaus Pevsner har i sin klarsynede kommentar til den »botaniske realisme« i Southwell<sup>43</sup> citeret Albertus Magnus som samtidens største iagttager, og i forbindelse med Matheus' realisme har Albertus Magnus' zoologiske observationer interesse. Fra en populær bog »Physiologus« med dens moralske beretninger om dyrenes natur ledsaget af *significatio*, hvor den symbolske betydning pointeredes, hentede middelalderens mennesker deres forestillinger om dyrelivet og arterne, såsom myreløven

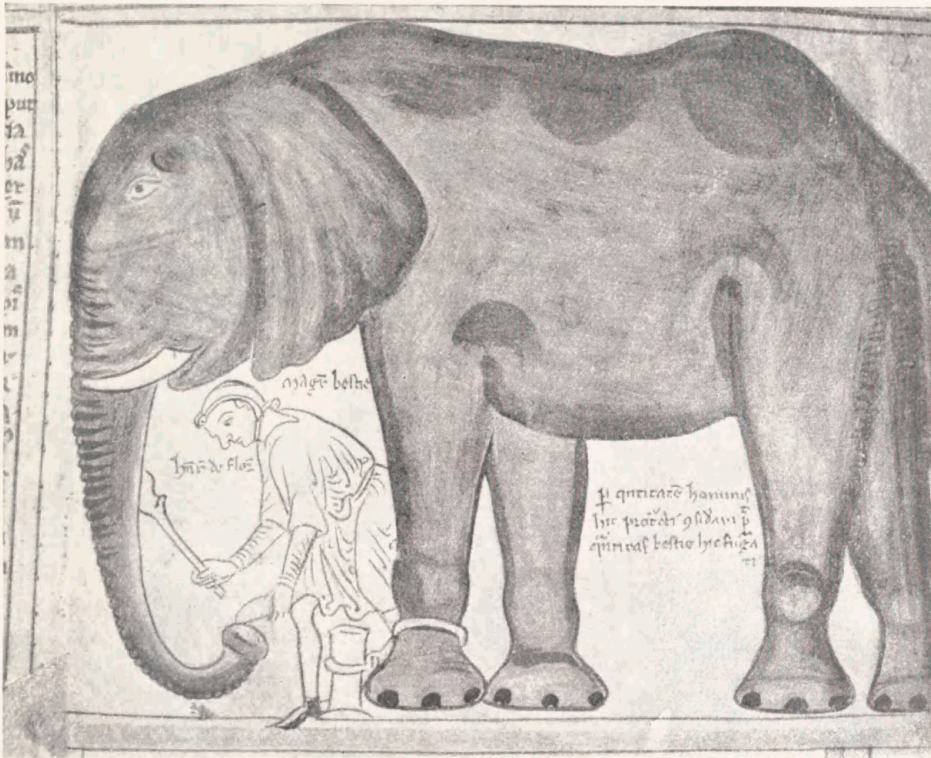


Fig. 11. Henrik III's elefant, en gave fra Ludvig den Hellige. 1255.

født af en myre og en løve, et lidet misundelsesværdigt dyr, som på grund af sin blandede oprindelse var i et evigt dilemma, når den skulde tage føde til sig. Moralen var, at således går det mennesker, som både vil gøre sig til gode herved og have del i saligheden.

Albertus Magnus derimod iagttog og beskrev temmelig korrekt det virkelige insekt og dets krave, og sammenligner man Matheus' realisme med dyrefabelillustrationerne, tidligere nævnt som en af St. Albaniskolens forudsætninger, så er det ganske tydeligt, hvordan Matheus ligesom Albertus Magnus repræsenterer iagttagelsen. Overfor enhjørningen og jomfruen eller dyrefablernes elefanter<sup>44</sup> kan man sætte Matheus' portræt af en elefant, som kong Henrik III fik forærende af Ludvig den Hellige; Matheus har ovenikøbet taget rede på dyrepasserens navn; Henricus de flor står der under hans ikke synderlig velformede næse.

Kunstneren har tegnet en elefant ved fodringstid, blottet for enhver symbolik og *significatio*, og man kan ikke lade være med at tænke på det 13. århundredes fineste engelske digt »Uglen og nattergalen«, en disput om det rette valg i liv og kunst mellem uglen bag klostermure og den frie nattergal. Matheus Parisiensis havde noget af begges natur i sig.

Og realismen kan vi hos Matheus forfølge endnu et skridt videre, indtil grænsen af hans kunst. I Matheus-manuskripterne findes flere kort over England, der i facsimile er udgivet af British Museum som Matheus' egne arbejder,<sup>45</sup> og det bedste er gengivet her. Vi har ladet blikket følge kunstnerens horisont og er endt – ved jorden. Man forstår, hvorfor Matheus – munk, historiker og kartograf i St. Albani – som kunstner repræsenterer det 13. århundredes naturalisme, han som kunde både tids- og stedfæste sine iagttagelser i krøniken og på kortet. Man indser, hvorfor Matheus' blide Madonna føltes så nær ved jordelivet: hendes kappe falder i folder, som floderne bugter sig gennem et marsklandskab og løber gennem det flade land i egnen omkring St. Albans.

#### SUMMARY

Introducing *Matthew Paris* as the master of English 13th century manuscript drawing the author begins by outlining the earlier history of English illumination and setting up standards of comparison, such as the beautiful pre-conquest Winchester drawings, and the master of the Apocrypha Drawings in the Winchester Vulgate. The latter's work dated by Mr. Oakeshott to c. 1140-60 is chosen as the starting point for an analysis of the growth of 13th century naturalism. His mannerism represents the exact opposite, but already within the Winchester Vulgate appeared a Byzantine influence. The Madonna of the Westminster Psalter brings out the humanity as well as the early, formal weaknesses of the new development. The weakness, however, was overcome, and to the sweet graces of the Byzantine humanity was added the salt of caricature in the bestiaries and e. g. in the St. Albans Trinity College Apocalypse c. 1230, whose beautiful Bridal Feast of the Lamb is also mentioned because of the figure of a singer, introducing a worldly sweet note into the mystical union of Christ and the soul. The Tristram and Isolde story told in the Chertsey Abbey tiles is referred to, and the element of "Frauenlob" in Matthew's Madonna is considered in the words of the Middle English poem as the artist's »god ureisun of ure lefdi«.

Matthew's historical, realistic approach is compared with his style of drawing and his very English qualities are brought out in a detail comparison with a drawing by Villard de Honnecourt. His humorous touches are compared with the quiet humour reliev-



Fig. 12. Kort over England, tegnet af Matheus ca. 1250.

ing the great drama of the Wells Cathedral resurrection. The botanical realism of Southwell and Matthew's elephant are both observations of nature, and it is no wonder that Matthew Paris to us appears as the foremost representative of English 13th century naturalism – he who conscientiously dated and described actual events in his chronicle and recorded his geographical knowledge on maps. No wonder that his Madonna appears so close to human life, the undulating lines of her garment are like the soft flow of rivers in the St. Alban's country.

NOTER

1. E. SULLIVAN: The Book of Kells. 1920. Farveplancher. KA.
2. M. M. FRIEND, jr. i Medieval studies in memory of A. Kingsley Porter. 1939, II, s. 611-40. KA.
3. FRANÇOISE HENRY: Irish art in the early Christian period. 1940, s. 143, tavle 59 og 60. KA.
4. E. G. MILLAR: The Lindisfarne Gospels. 1923. Farveplancher. KB. Henry, s. 73-85.
5. G. F. WARNER and H. B. WILSON: The Benedictional of St. Aethelwold. 1910. Farveplanche. KB.
6. GASQUET and BISHOP: The Bosworth Psalter. 1908. KB.
7. T. D. KENDRICK: Late Saxon and Viking art. 1949, s. 11.
8. Gl. kgl. s. 10, 2°. Gengivet i »Greek and Latin illuminated manuscripts in the Royal Library«, pl. V-XX.
9. H. B. WILSON: The Missal of Robert of Jumièges. 1896. Farveplancher. K B. »Archaeologia« 1928 og 1933.
10. H. B. WILSON: The Benedictional of Archbishop Robert. 1903. KB.
11. O. ELFRIDA SAUNDERS: English Illumination 1-2. 1928, tavle 30. KIM.
12. SAUNDERS, tavle 60. Se også *Goldschmidt* i »Medieval studies in memory of A. Kingsley Porter«, s. 724. KIM og KA.
13. R. STETTNER: Die illustrierten Prudentiushandschriften. Tafelband 1905, Taf. 31-34. KB.
14. MILLAR, tavle 32-33.
15. MILLAR, tavle 37-40. SAUNDERS, tavle 42a.
16. SAUNDERS, tavle 39-40.
17. WALTER OAKESHOTT: The artists of the Winchester Bible. 1945, tavle I-XI. SAUNDERS, tavle 36-37. MILLAR, tavle 45-48.
18. OAKESHOTT, tavle XIII-XVI.
19. OAKESHOTT, tavle XXXII.
20. OTTO DEMUS: Byzantine mosaic decoration 1947, tavle 30. KA.
21. MILLAR, tavle 62-63 a-d. Se også HASELOFF i Michel: Histoire de l'art, 1922.
22. LAURITZ NIELSEN: Danmarks middelalderlige Haandskrifter. 1937, fig. 16.
23. MILLAR, tavle 63c.
24. Thott 143, 2: Gengivet i »Greek and Latin illuminated manuscripts«. Sml. SAUNDERS, tavle 43-45 og MILLAR, tavle 61.
25. Se også SAUNDERS, tavle 54.
26. M. R. JAMES: The Trinity College Apocalypse. 1910.
27. ADOLPH GOLDSCHMIDT: Der Albanipsalter in Hildesheim. 1895. KB.
28. W. PAGE: »The St. Albans School of painting« i »Archaeologia« 1902, s. 275-92. Farveplancher.
29. W. R. LETHABY: The Romance Tiles of Chertsey Abbey. Walpole Society Annuals II. 1913, ill. i Schücking: Englische Literatur im Mittelalter. (Handbuch der Literaturgeschichte).
30. Matheus-manuskripterne er følgende: *Chronica majora*. Corpus Christi College Cambridge Ms. 26 og 16. – *Chronica minor* eller *Historia Anglorum*. British Mu-

MATHEUS PARISIENSIS

- seum, Royal Ms. 14 VII. – *Vitae duorum Offarum*. British Museum, Nero D. I. – *Vita St. Albani*. Trinity College Dublin, E. I. 40. – Oversættelser: Grande Chronique de Matthaëus Parisiensis. I-IX. 1840-41. KB. – Matthew Paris's English History. 1852. UB.
31. Journal of the Warburg Institute VI. 1943, s. 40 ff.
32. KONUNGS SKUGGSJÁ ved Finnur Jónsson. 1926, afsnit 97.
33. Gl. kgl. s. 1606, 4°.
34. HARRY FETT: Mattheus af Paris. 1911. – A. LINDBLOM: La peinture gothique en Suède et en Norvège. 1916, chap. II, IV & X om den engelske stil i Sverige og Norge. Tavle 7.
35. HANS R. HAHNLOSER: Villard de Honne-court. 1935, Tafel 6, Abb. 51. KA.
36. Se også HAHNLOSER, Abb. 123-26.
37. INGER M. BOBERG: »Die Sage von Vermund und Uffe« i Acta Philologica Scandinavica 1942, s. 133.
38. M. R. JAMES: »The drawings of Matthew Paris« i Walpole Society Annuals XIV, 1925-26. KA.
39. Ref. i *Brittanica*, Max Förster Festschrift. 1929, s. 32 ff. KB.
- 40-42. EDW. S. PRIOR: Account of Mediaeval figure sculpture in England 1912, fig. 311-12, fig. 295-97, fig. 1 og 283.
43. NIKOLAUS PEVSNER: The Leaves of Southwell. 1945.
44. MILLAR, tavle 58a. – SAUNDERS, tavle 53.
45. MATTHEW PARIS: Four maps of Great Britain. 1928. KB.
- Iøvrigt henvises til bibliografier i MILLAR og SAUNDERS og tavler i British Museum's SCHOOLS OF ILLUMINATION I-IV. 1914 ff. KB.

KA Kunstakademiets Bibliotek  
 KB Det kongelige Bibliotek  
 KIM Kunstindustrimuseets Bibliotek  
 UB Universitetsbiblioteket