

Lærdommens billeder

Sæbyværkstedets udsmykninger i fem nordjyske kirker

af Eva Louise Lillie

Nogle af senmiddelalderens mest usædvanlige kalkmalerier findes i Nordjylland og er udført af det værksted, der går under navnet Sæbyværkstedet. Udsmykningerne, det tilskrives, findes i *Sæby, Vrå, Dronninglund, Vesterø* på Læsø samt *Ålborg Budolfi* kirke.

Netop på grund af de usædvanlige motiver har enkelte af kirkerne været gjort til genstand for særlig interesse, omend der aldrig har været givet nogen samlet beskrivelse. Undtagen Dronninglund, der først blev afdækket i begyndelsen af 40'rne, har udsmykningerne stået fremme siden århundredskiftet, og den første, der mere indgående beskrev disse kalkmalerier, var Francis Beckett. Han omtaler Sæby, Vrå og Ålborg Budolfi, men ikke Vesterø, og en værkstedssammenhæng ser han kun mellem Sæby og Vrå; Dronninglund var ikke afdækket, da han skrev sin bog.¹

Saxtorph beskriver alle fem kirker, men også han nøjes med at konstatere slægtskabet mellem Sæby og Vrå.² Denne samhörighed bliver også fremhævet af P. Christensen i dennes artikel om kalkmalerierne i Vrå kirke,³ af Mogens Bencard i artiklen om karmeliterkunst i Danmark,⁴ af Kaare Rübner Jørgensen om karmeliterne i Sæby⁵ og endelig af Mette Erlendsson i hendes gennemgang af Sæby kirkes kalkmalerier;⁶ ingen af disse forfattere inddrager de tre øvrige kirker.

Kalkmalerierne i Dronninglund er nok den af udsmykningerne, der er blevet viet størst opmærksomhed, begyndende med Egmont Linds artikel i Nationalmuseets Arbejdsmark i 1943,⁷ skrevet umiddelbart efter afdækningen og restaureringen. Denne artikel følges fire år efter af en beskrivelse i Vendsysselske Aarbøger, forfattet af P. Christensen,⁸ og bliver så i 1955 fulgte op af en artikel af Olaf Olsen.⁹ Thomas W. Lassen tager i to artikler forskellige motiver op til behandling,¹⁰ og senest har Kirsten Lading Bidsted viet kirken sin opmærksomhed.¹¹

Mens beskrivelserne af kalkmalerierne i Sæby og Vrå primært har været gennemgange af hele udsmykningen, med Rübner Jørgensens artikel som en undtagelse, så har interessen for Dronninglund samlet sig om fremstillingen af de ni helte.

Kalkmalerierne i Ålborg Budolfi er kort blevet omtalt dels i 12. årgang af Fra Himmerland og Kjær Herred¹² dels i Budolfi sogns kirkeblad fra 1934.¹³ Derimod synes Vesterøs kalkmalerier ikke at have været gjort til genstand for særskilte studier.



1. Detalje af Kongerne på rejse, Caspar. Vesterø, Læsø. Korets sydkappe.
The Journey of the Magi, Caspar. Vesterø, Island of Læsø. South pendentive of the Chancel.

Foto: Nationalmuseet København.

At de fem kirkers kalkmalerier ikke tidligere er blevet behandlet samlet, er måske ikke så mærkeligt, da motivfællesskabet kirkerne imellem ikke er så iøjnefaldende som f.eks. i Everlöv-Elmelunde-Brarup værkstedet i Skåne og på Lolland-Falster. Enkelte motiver er fælles, men samhørigheden kommer først og fremmest til udtryk i udformningen af detaljer, som f.eks. ansigter der er kendetegnede ved kartoffellignende næster og betændt udseende, tykke øjenlåg. Desuden ses en ret ensartet udformning af markblomster og træer, en krydsskrave-ring af jordoverfladen og en strøornamentik bestående af blandt andet roser og forskellige former for stjerner. Det skal dog med det samme bemærkes, at disse træk ikke er gennemgående i alle kirker; eksempelvis findes den krydsskraverede jordoverflade i Sæby, Vrå og Dronninglund men ikke i Vesterø og Ålborg. En nærmere analyse får udsmyk-

ningerne i Sæby, Vrå og Dronninglund til at fremstå som værkstedets kerneudsmykninger, mens kalkmalerierne i Vesterø og Ålborg Budolfi mere har karakter af satellitter i forhold til de tre førstnævnte.

Som det er tilfældet med de fleste danske senmiddelalderlige kalkmalerier, så er heller ikke Sæbyværkstedets daterede, og de enkelte forfattere giver da stort set også hver deres bud på en datering, men alle falder dog inden for første fjerdedel af det 16. århundrede. En af kirkerne, Ålborg Budolfi, kan formodentlig dateres mere præcist, idet der her findes et våben for Christian den Anden, hvilket giver en datering mellem 1513 og 1523.¹⁴

I *Vesterø* har værkstedet udsmykket kirkens korhælv. På hvilket tidspunkt, kalkmalerierne er blevet afdækket og restaureret første gang, lader sig idag ikke afgøre med sikkerhed, og af samme grund kan vi heller ikke sige noget om, hvorvidt der har været malerier på væggene eller i skibet.¹⁵

Fra en senere restaureringsrapport¹⁶ og af Chr. Axel Jensens fotografier fra 1908 fremgår det, at øst- og vestkapperne er dem, der har været dårligst bevaret ligesom også sviklernes bemaling har stået svagt.

Nord-, øst- og sydkapperne optages af én stor fremstilling, der viser Kongerne på rejse. Rejseselskabet anføres af en trompeter i sydkappen og efterfølges af kongerne selv – én i hver kappe – og deres følge, alle til hest. Hver enkelt konge er identificeret ved en standardbærer, på hvis flagdug kongens navn står skrevet. Vestkappens motiv viser Kongernes tilbedelse. I kappens nordside sidder Maria med barnet på skødet og bag dem sidder Joseph. Foran hende knæler den ældste konge, holdende en pokal fuld af guldstykker, mens en tjener bag ham holder hans krone. Bag ved står de to yngre konger, den forreste af disse pegende på Maria og barnet. På himlen ovenover ses fødselsstjernen. Også sviklerne er udfyldt med små enkeltmotiver; østkappen med en jagtscene: i nord en mand med bue og i syd en springende hjort. Nordvesthjørnet har to galger, én hvori der hænger en klokke, og en hvori der hænger en ræv. I vestkappens sydlige svikkel ses en tranehals, ikke ulig dem vi finder hos den såkaldte Michaelsmester.¹⁷ Sydkappen har i vest en fugl (struds?) med en ring eller en hestesko om halsen og i øst en gris, nærmest klædt ud som landsknægt.

At finde en fremstilling af Kongernes tilbedelse er der ikke noget overraskende i; motivet er, næst efter Bebudelsen og Fødslen, det almindeligst forekommende fra Jesu Barndomshistorie, men mens en korplacering af dette motiv er yderst almindeligt i perioden 1425-75, så er den det ikke i årene 1475-1525. Fremstillinger af Kongerne på rej-



2. Catharina og derover Lukas-oksen. På væggen til højre ses nederst Gregor og Augustin, derover våben for Christian den Anden; i hvælvkappen Markus-løven. Ålborg Budolfi, våbenhus; sydvestlige hjørne.

St. Catharine and above her the emblem of St. Luke. To the right St. Gregory and St. Augustine, and the coat-of-arms of King Christian II. In the vault the emblem of St. Mark. Ålborg Budolfi, porch, South-West corner.

Foto: Harald Borre 1944, Nationalmuseet København.

sen, der i reglen indgår i en længere beretning om Jesu barndom,¹⁸ hører ikke til de mest prominente scener fra barndomshistorien, men kan på den anden side heller ikke påstås at være decideret sjælden på dette tidspunkt. Mere ualmindeligt er det at se en fremstilling af en udstrækning og med en detailskildring som den i Vesterø. Men endnu mere usædvanlig er placeringen, den fornemste i kirken overhovedet. På dette sted ville det være motiver som Bebudelsen, Besøgelsen eller Fødslen, der ville være det normale, mens Kongerne på rejse ville være henvist til én af væggene, mod nord eller syd. Også i Isefjordsværkstedet indtager fortællingen om Hellig tre Konger en fremtrædende plads,



3. Isaks ofring og til højre Palmen der bøjer sig på Jesusbarnets befaling; i hvælvet evangelisten Matthæus' symbol. Ålborg Budolfi, våbenhus. Nordvæg og -kappe over indgangen til kirken.

The Sacrifice of Isaac and to the right the Miracle of the Bending Palmtree. In the vault above: the emblem of St. Matthew. Ålborg Budolfi, porch. Northwall and -pendentive above the entrance to church.

Foto: Harald Borre 1944, Nationalmuseet København.

men i kirkens skib. Eksempelvis i Mørkøv kirke (Holbæk amt), hvor beretningen optager en stor del af skibets 1. hvælv.

At de to motiver indtager en så dominerende plads i kirken, bevirker at udsmykningen fremstår som noget særligt; der er dog ingen umiddelbar forklaring herpå. Årsagen kan have været, at kirken var indviet til Hellig tre Konger, men dette kan ikke bekræftes ad skriftlig vej, og altertavlens motiver understøtter ikke en sådan antagelse.¹⁹

Ganske vist var Læsø ikke uden betydning i senmiddelalderen,²⁰ men

øen må nok siges at have ligget noget af vejen, også dengang. Da de tre konger var – som også andre helgener – skytshelgener for rejsende, kunne dette i sig selv være grund nok til at lade dem figurere i kirken, sejlturen fra fastlandet taget i betragtning.

Men der er andre muligheder: Kongernes tilbedelse er også en frembærelse af gaver til Jesusbarnet og kan således ses som en parallel til offertoriedelen i den katolske messe.²¹ Men var det denne betydning, der lå skjult i motivet, ville man dog nok have forventet at finde det placeret i østkappen og ikke i vest. Samtidig viser scenen os de jordiske kongers hyldning af den himmelske konge, Kongernes Konge, med den deraf følgende erkendelse af Kristi guddommelighed.²²

Mig bekendt er der ikke knyttet nogen speciel udlægning til Kongerne på rejse, men da de tre konger er også et billede på Treenigheden, og den opmærksomhed, som fremstillingen er blevet til del både ved sin fysiske udstrækning og sin placering, kunne tale for, at det er denne betydning, der ligger gemt i motivet.²³

Det er altså muligt at opfatte udsmykningen i Vesterøs kor som et billede på Treenigheden og Kristi guddommelighed, en opfattelse, der næsten kan siges at blive fuldendt gennem altertavlens fremstilling af Kristus som *Salvator mundi*.

I *Ålborg Budolf* findes værkstedets udsmykning i det nuværende våbenhus, placeret på vesttårnets søndre side. Malerierne blev afdækket og restaureret i 1899/1900 og senere rensat i 1943 og igen i 1980/81.²⁴

Allerede ved afdækningen var udsmykningen fragmentarisk, hvælvet samt vest- og nordvæggene bedst bevaret, mens kun et enkelt motiv var bevaret på sydvæggen og slet intet på østvæggen. Dertil kom, at nogle af motiverne ved afdækningen var så dårligt bevarede, at det blev besluttet at lade dem overkalke igen; dette gælder en del af vestvæggen samt siderne i døråbningen ind til tårnet.

I hvælvet ses evangelistsymbolerne: i østkappen Johannes' ørn, i syd Lukas' vingede okse, i vest Markus' løve og i nord Matthæus' vingede menneske. Hvert væsen holder et indskriftbånd med evangelistens navn. På sydvæggen sås øst for indgangsdøren kun nogle få farvespor, så få at motivet ikke lod sig identificere. Vest for døren ses Catharina med et sværd i sin højre hånd, mens marterhjulet er halvt gemt bag hendes ryg. Foran hende står – meget usædvanligt når man sammenligner med andre samtidige fremstillinger af Catharina – en vase eller krukke, fra hvis åbning blade eller flammer stiller op. Saxtorph bemærker i sin beskrivelse,²⁵ at den flammende krukke sigter til, at marterhjulet brød i brand, men da den øverste del af krukken synes at være til

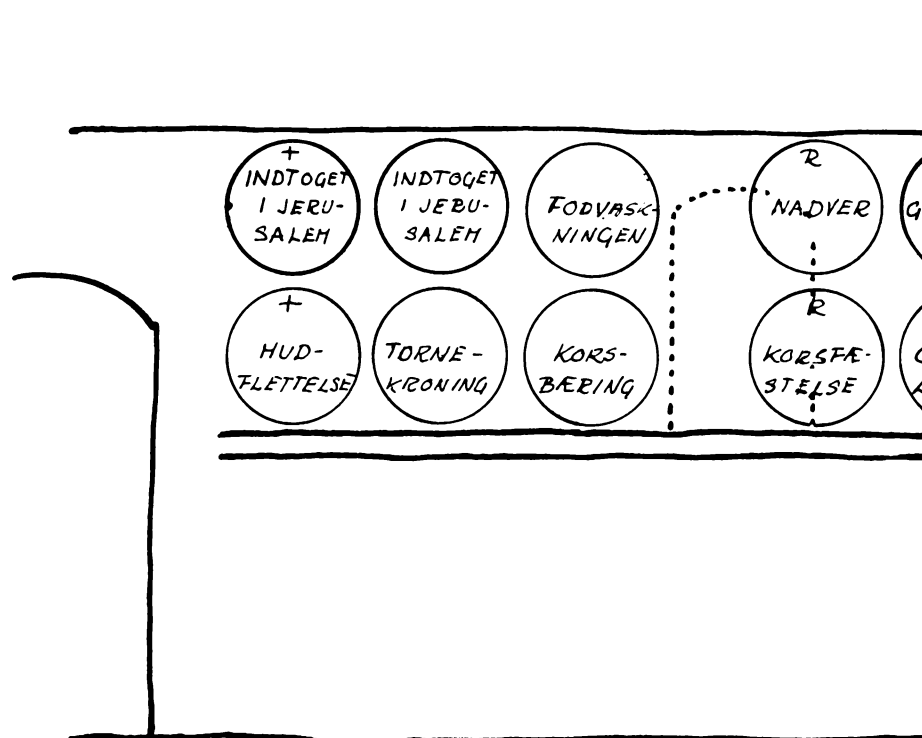
dels nyttilmalet, må vi nøjes med at konstatere, at der foran Catharina har stået en vase med ukendt indhold og ukendt betydning, hvis nogen overhovedet. På vestvæggen ses nederst mod syd to af kirkefædrene, til venstre Gregor med korsstav og tiara, til højre Augustin med bispehue og -stav, siddende vendt mod hinanden. Feltet på den anden side af vinduet, mod nord, var ved afdækningen helt ødelagt, men man tager næppe fejl, når man gætter på, at der har været en fremstilling af de to andre kirkefædre, Ambrosius og Hieronymus.

Over Augustin og Gregor ses et kronet kongevåben i en efter sigende meget sjælden udførelse:²⁶ første felt viser tre kronede løver, mens andet felt indeholder tre kroner, repræsenterende Danmark og Unionen. Tredje felt har Norges løve, mens det fjerde felt indeholder den vendiske lindorm. Hjerteskjoldet viser Oldenborgs våben, to røde bjælker på guld. I følge Rothes indberetning fandtes der i samme højde, nord for vinduet en fremstilling af Ålborgs byvåben; han giver ingen beskrivelse, men det har formodentlig vist en borgbygning over tre bølger.²⁷

Under fremstillingen af Catharina og de to kirkefædre løber et smalt bånd, hvori man ser en kentaur og en bueskytte, ikke ulig de bånd der findes i Birgittakapellet i Roskilde Domkirke.²⁸

På nordvæggen ses til venstre for indgangen til tårnet en fremstilling af Isaks ofring; Isak knæler med foldede hænder foran et alter, hvorpå der ligger nogle stykker brænde. Abraham har grebet ham i håret og står parat med det løftede sværd; øverst i billedet kommer en engel ud af skyerne og griber fat i sværdets blad. Bag Isak ses et minimalt træ og et lige så lille dyr af ubestemmelig race, men formodentlig vædderen. Under Abraham og Isak er spredte træer og dyr. Til højre for døren ses et motiv, der har sin oprindelse i de apokryfe barndomsberetninger, en af begivenhederne under Flugten til Ægypten:²⁹ under et hvil på rejsen befaler Jesusbarnet en palme at bøje sig, så Maria kan få dets frugter. På kalkmaleriet ses Maria siddende øverst til venstre med et par frugter i sin hånd. Palmetræet, der af maleren elegant er anbragt langs væggens buede overkant, men som ikke har megen lighed med en rigtig palme, bøjer sig ned mod hende. Stående ved træets fod er Joseph med den ene hånd ifærd med at plukke frugter, mens han med den anden tilsyneladende lægger andre i en kasse. Jesusbarnet mangler i fremstillingen men kan have befundet sig længere nede på væggen.

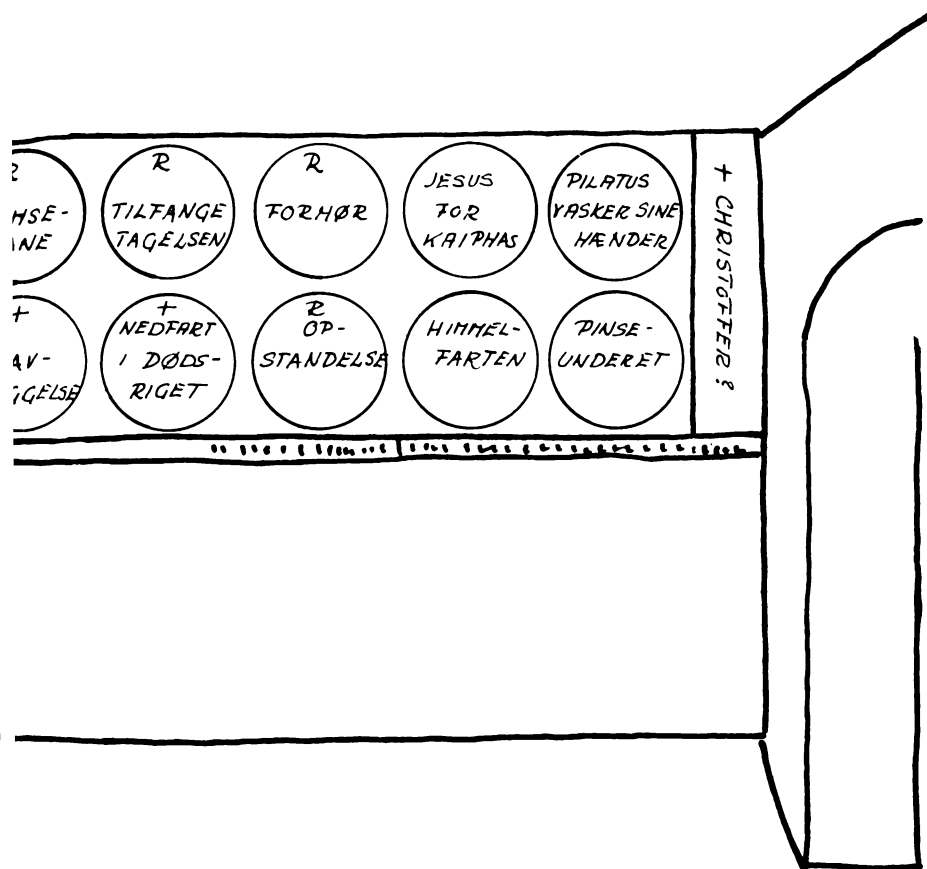
Fra Rothes rapporter ved vi, at der på døråbningens indersider har været fremstillinger af to helgener, Sebastian og Christoffer. Hvorledes motiverne har været udformet, og hvem der har været placeret hvor, vides ikke, da Rothe nøjedes med at konstatere deres tilstedeværelse, men ikke gav nogen beskrivelse; fotografier eksisterer heller ikke.



4. Rekonstruktion af placeringen af Passionsseriens enkelte motiver på skibets nordvæg i Vrå kirke. + = motivet er i dag overkalket, R = rekonstrueret.

Reconstruction of the placing of subjects in the story of the Passion, painted on the North-wall of the nave, Vrå. In the upper friese, from left to right: The Entry into Jerusalem (2 medallions), Christ Washing the Feet of the Disciples, The Last Supper, The Agony in the Garden, The Capture of Christ, The Interrogation of Christ (by Annas, Herod, or Pilate), Christ before Caiaphas, and Pilate Washing his Hands. In the lower friese, from left to right: The Flagellation, Christ Crowned with Thorns, The Bearing of the Cross, The Crucifixion, The Entombment, The Harrowing of Hell, The Resurrection, The Ascension, and The Descent of the Holy Ghost. + = visible at the uncovering of the wall-paintings in 1905, but whitewashed today, R = reconstructed.

Evangelistsymboler har optrådt i dansk kalkmaleri ligeså længe disse har eksisteret i Danmark, men de har primært figureret som ledsage-



motiver, eksempelvis til Majestasfremstillingerne, eller de har været anbragt ude i sviklerne, mens andre motiver har indtaget kappernes centrale dele. Det er et sent træk i dansk kalkmaleri at se dem uden andre motiver og at finde dem på en så central plads i hælvkapperne.³⁰

Kirkefædrene er som motiv derimod et sent fænomen i kalkmalerierne; det er stort set kun i perioden 1475-1525 at der findes fremstillinger af dem – et træk kalkmalerierne har fælles med altertavlerne.³¹

Mens fremstillingen af Palmen der bøjer sig på Jesusbarnets befaling et helt unik i dansk kalkmaleri, og så vidt jeg ved i dansk senmiddelalderlig kunst i det hele taget, så hører fremstillingen af Isaks ofring, når der ses bort fra Skabelsesberetningen, til blandt de almindeligst forekommende motiver fra Det gamle Testamente, omend der talmæssigt ikke forekommer så forfærdelig mange.³² Selv om der ud fra det eksisterende materiale ikke kan skabes faste regler for, i hvilke sammenhænge Isaks ofring indgår, synes ordet »offer« dog at være en form for



5. *Ars moriendi*. Den døde har modstået djævelens fristelser, og hans sjæl bæres til himlen af en engel. Vrå, korets vestkappe.

Ars moriendi. The deceased has resisted the devil's temptations and his soul is carried to Heaven by an angel. Vrå, West-pendentive of the Chancel-vault.

Foto: Nationalmuseet København.

fællesnævner, så når motivet her i Ålborg er placeret parallelt til fremstillingen af Palmen der bøjer sig, er der tale om en iøjnefaldende afvigelse fra normen.³³

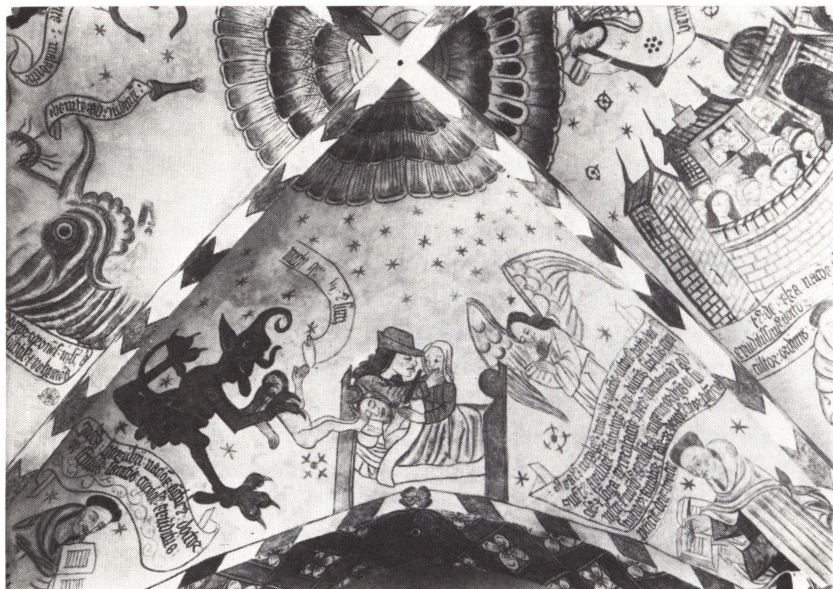
Christoffer er en af de helgener, vi oftest møder i kirkerne – kun overgået af Georg – og i placeringen af ham, på døråbningens inderside, er der heller ikke noget overraskende; han findes i reglen i eller overfor indgangen til en kirke. Det angives flere steder, at Sebastian nød stor popularitet i middelalderen, og hvis dette også har været tilfældet i Danmark, har det ikke givet sig særligt tydelig udslag i den

danske kunst, hverken i kalkmaleri eller på altertavler.³⁴ Normalt optræder Christoffer alene, men det er helt naturligt at finde ham sammen med Sebastian – begge helgener anråbes mod pest og brat død.³⁵

De store huller i denne udsmykning hæmmer i høj grad en tolkning af motiverne og en »afdækning« af den eller de ideer, der har ligget til grund. Christoffer og Sebastian udgør så at sige en enhed og har gennem deres placering i døråbningen ikke nødvendigvis haft en forbindelse med åbenhusets øvrige motiver. Catharina har haft en partner, hvem ved vi ikke, men ud fra de kalkmalerier og altertavler, hvor hun findes, vil det være nærliggende at gætte på, at det har været én af de andre »hovedjomfruer«, Barbara, Margaretha eller Dorothea. Fra et tingsvidne, dateret 16. november 1500³⁶ vides det, at der i Ålborg Budolfi har eksisteret et Catharinaalter, men der gives inden oplysninger om, hvor i kirken dette alter har stået. Mod antagelsen om, at Catharinaalteret skulle have været i våbenhuset, taler selve udsmykningen: vi ville ikke forvente at finde helgeninden placeret på væggen ved siden af udgangen i syd, men snarere på østvæggen, og i stedet for en enkeltstående Catharinafigur snarere en hel legende som f.eks. i kirkerne i Bregninge 1450-80 (Holbæk amt) og Kirke Såby omkr. 1515 (Københavns amt). Motiveringen for udsmykningen har sandsynligvis været en anden.

Hvis antagelsen om, at der på sydvæggen til venstre for døren har været en fremstilling af en anden helgen, og at der på vestvæggen til højre for vinduet har været en fremstilling af de to manglende kirkefædre, Ambrosius og Hieronymus, kan accepteres, begynder vi at se en idé for opbygningen af kapellets udsmykning: hver væg har et fælles tema, der så krones af eller har sit udspring i hvælvet evangelistsymboler. Spørgsmålet bliver da, hvad forener motiverne Isaks ofring og Palmen, der bøjer sig på Jesusbarnets befaling, og hvorledes forholder disse to motiver sig til den øvrige del af udsmykningen? Umiddelbart synes de to motiver ikke at have noget til fælles, men ét ord forener dem dog, nemlig ordet »lydighed«: menneskets og naturens lydighed over for Gud³⁷. Opfattet således bliver disse to motiver dem, der mest direkte henvender sig til den, der træder ind i våbenhuset.

Isaks ofring og Palmen der bøjer sig taler om lydighed over for Gud – Catharina og hendes partner opnåede herigennem salighed. Men det skal ske indenfor kirkens rammer, repræsenteret af evangelistsymbolerne (skriften) og kirkefædrene (traditionen?). Motivet på østvæggen kunne tænkes at have symboliseret det af kirken administrerede middel til opnåelse af frelse i form af enten en Korsfæstelse eller en Gregorsmesse.



6. *Ars moriendi*. Den afdøde har givet efter for fristelserne og hans sjæl er blevet djævelens bytte. Sæby, korets tredje fag, vestkappen.

Ars moriendi. The deceased has given way to the temptations and his soul carried away by the devil. Sæby, Chancel-vault. West-pendentive of the third bay.

Foto: Eigil Rothe 1905, Nationalmuseet København.

I 1904-05 afdækkede og restaurerede Eigil Rothe kalkmalerierne i Vrå kirke.³⁸ Oprindeligt må malerierne have dækket såvel kor som de fleste vægge i det fladloftede skib, men idag står kun hvælvbemalingen i koret samt nogle af motiverne på skibets nordvæg fremme.

Nordvæggens dekoration har bestået af ialt 18 medaljoner placeret i 2 rækker over hinanden, alle med motiver hentet fra Kristi passion. Af disse står idag kun 8 fremme, fire af dem placeret vest for vinduet: Indtoget i Jerusalem og Fodvaskningen og derunder Tornekroningen og Korsbæringen. De øvrige fire befinder sig østligst på væggen og viser øverst Jesus for Kaifas og Pilatus, der vasker sine hænder; derunder Himmelfarten og Pinseunderet. De resterende 10 medaljoner var alle i meget dårlig stand ved afdækningen, men nogle af dem dog ikke mere, end at motiverne var til at identificere. Indtoget i Jerusalem har oprindeligt været fordelt på to medaljoner, hvoraf den vestligste, nu forsvundne, har vist Jesus ridende på æslet – i den endnu bevarede ses jøderne, der modtager ham. I rækken nedenunder, til venstre for frem-



7. *Ars moriendi*. Træsnit, visende djævelen, der frister den døende til utålmodighed og til ikke at affinde sig med situationen.

Ars moriendi. The temptation to impatience. A wood-cut with this subject is one of those which has been used as a master for the wall-paintings in Vrå and Sæby. Antoine Verard, *L'art de bien vivre et de bien mourir*, Paris 1496.

Foto efter Emile Male: *L'art religieux de la fin du moyen age en France*, Paris 1949.

stillingen af Tornekroningen, var Hudflettelsen gengivet. De scener, der i øverste række fulgte efter Fodvaskningen og i nederste efter Korsbæringen, var så ødelagte, at Rothe undlod at komme med forslag til identifikation; i den øverste række var der tale om de fire følgende scener, i nederste blot en enkelt. Efterfølgende sidstnævnte kunne Rothe identificere end Gravlæggelse og en Nedfart til Dødsriget – frisen afsluttedes som før nævnt af Himmelfarten og Pinseunderet.

På et foto, taget under afdækningen, ses det, at der til højre for fremstillingen af Pilatus, der vasker sine hænder, og Pinseunderet har været en fremstilling af en menneskefigur. Hvem dette har været, lader sig dog ikke afgøre, da kun benene var bevaret, men formodentlig har der været tale om en mandlig helgen og højden taget i betragtning, kunne man gætte på Christoffer.

Rummet over og mellem medaljonerne har været udfyldt med rankeværk eller figurer: over Jesus for Kaifas og Pilatus, der vasker hænder, ses en engel og i mellemrummet mellem de fire vestlige motiver, en lutspillende gris. Under hele Passionsserien har løbet en indskrift, der kun er fragmentarisk bevaret og aldrig tydet.³⁹

Da vi kender det samlede antal medaljoner samt nogle af de overkalkede motiver, er det trods alt muligt at rekonstruere den 17 scener lange Passionsfortælling – se tegningen s. 40-41. Om udformningen af de enkelte scener er der ikke meget at bemærke; de afviger ikke på væsentlige punkter fra tilsvarende fremstillinger i andre kirker, men man noterer sig dog, at Kristus er skildret som ung og skægløs. Det mest bemærkelsesværdige ved serien er dens længde; denne er kun overgået af den omtrent samtidige serie i Ågerup (Holbæk amt – 19 scener) og den yngre i Sulsted fra 1548 (Hjørring amt – 18 scener).

Korudsmykningen består af to motiver: en Dommedag, der fra østkappen breder sig over nord- og sydkapperne, og i vestkappen et motiv, som foreløbig vil blive betegnet som en dødslejescene. Indberetningen fra 1904 godtgør, at også væggene har været bemalede, men farvesporene var så sparsomme, at det ikke var muligt at gætte, hvad motiverne forestillede.

Midt i østkappen ses den dømmende Kristus, siddende på regnbuen med udstrakte arme og kappen slået til side, så naglegab og sidevunde tydeligt ses. Fra ham udgår nådens lilje og retfærdighedens sværd; han flankeres på sin højre side af Maria, der blotter sit brøst, og på venstre af Johannes Døberen, genkendelig på sin »påklædning«, et kamelskind med både ben og hoved.⁴⁰ I jordsmonnet mellem disse tre ses de døde på vej op af gravene, og over hele scenen svæver en basunblæsende engel, fra hvis instrument ordene *Surgite mortui* udgår. Sydkappen

viser os de fortabte: en pave og en kardinal er allerede anbragt i Helvedsgabets flammende varme, mens en bisp er på vej derhen, pegende på kvinden ved sin side som var hun skyld i hans fortabelse.⁴¹ Nordkappen viser os de frelste, der under anførsel af Peter er på vej ind i Himmelborgen; Peter har allerede nøglen i porten. Samfundet er også her vel repræsenteret, blandt de frelste ses foruden en kronet person, en pave, en bisp og en munk.⁴²

Denne store Dommedagsfremstilling byder i sin udformning hverken på nyheder eller overraskelser og ej heller i placeringen er der noget nyt, omend en korplacering nok er mere karakteristisk for perioden 1425-75 end for perioden 1475-1525.

Vender vi os sluttelig mod Vestkappens motiv, møder der os her en scene, som – bortset fra Sæby – ikke kendes andet steds fra i Danmark.⁴³ Lidt forskudt for kappens midte er malet en seng med højt hovedgærde og endestykke i hvilken en nyligt afdød mand ligger. Foran sengen står en kvinde, der er ifærd med at trykke et lys i hånden på den døde. Til højre i billedet er en djævel med rullende øjne på vej bort fra sengen, mens han med halen i et sidste forgæves forsøg griber om afdødes sjæl, der løftes til himlen af en engel svævende over scenen med et løftet sværd. Til venstre i billedet sidder et ungt par i kærlig omfavelse, tilsyneladende opslugt af hinanden, men dog ikke mere, end at de begge har en hånd i pengebogen foran sig. Yderst til venstre står en kvinde i færd med at skænke op i et bæger. Også i dette billede findes der indskrifter, men i modsætning til Dommedagsfremstillingens er teksten her på dansk og rimet: *Vordh the ey adh han er døth men vi hawe the guld sa rødth*. Over englen ses også et skriftbånd, men her er det kun muligt at læse det sidste ord ... *salik*.

I Sæby kirke findes en tilsvarende fremstilling, men i en noget forenklet version og med en anden udgang på historien. Den er placeret i tredje korfags vestkappe og også her kombineret med en Dommedag. Midt i billedet ses sengen med den afdøde, og bag sengen genfinder vi det unge par. Denne gang er det hende, der trykker kerten i hånden på manden i sengen. Mens det i Vrå var englen, der gik af med sejren i kampen om afdødes sjæl, så er det i Sæby djævelen, der tager sjælen til sig, mens englen med en sorgfuld gestus må nøjes med at se til.

Motivet har selvsagt skabt interesse hos forskerne i tidens løb. Beckett opfattede motiverne som to scener samlet i en: først dør den gamle ægtemand, siden går hans unge hustru ud og morer sig.⁴⁴ Hos de ældre forskere, Rothe, Beckett og P. Christensen, spores en tydelig uvilje mod at komme med en konkret tolkning af motivet, man nøjes med at konstatere at der er tale om en moralitet. Ikke så hos Mogens Bencard

eller Niels Saxtorph. Den førstnævnte tolker motivet som en allegori på kvindens utroskab, men påpeger samtidig, at såvel Sæbys som Vrås fremstilling kun har været synlig for den celebrerende præst og ikke for menigheden.⁴⁵ Netop af den grund kan hans tolkning ikke godtages, idet forudsætningen for, at motivet skulle have relevans for præsterne, var, at Kirken officielt accepterede brud på cølibatet. Saxtorph er bredere i sin tolkning og ser motivet som en illustration af den rene vellyst.⁴⁶ Dette er en acceptabel udlægning, men er næsten for meget af en bekræftelse på reformationstidens beskyldninger mod katolske præster for utugtigt levned, til at man tør tro på tolkningens rigtighed.

Mette Erlandsson, der senest har beskæftiget sig med motivet, følger Saxtorphs tolkning, når det gælder Sæby og ser fremstillingen som en illustration af det sjette bud, mens hun tolker maleriet i Vrå som en illustration af det tiende.⁴⁷

Løsningen på motivet findes i forlægget, der er hentet fra en *Ars moriendi*-udgave.⁴⁸ De illustrerede *Ars moriendi*-udgaver har 11 tegninger eller træsnit, hvoraf de ti første viser, hvorledes den døende udsættes for forskellige fristelser, og hvordan engle og djævle kæmper om hans sjæl; den afsluttende illustration viser udgangen på kampen: den døende har overvundet djævelens fristelser, lyttet til englenes formaninger og opmuntrende ord og er død en salig død. Afdøde får trykket en kerte i hånden, mens en engel løfter hans sjæl til himmelen. Dette billede er det ene, der indgår i Sæbys og Vrås fremstillinger. Det andet billede viser djævlene, der frister den døende til at give efter for sin utålmodighed over for tingenes tilstand og ikke affinde sig med sine lidelser. De gør det ved at fremhæve hykleriet hos de omkringstående slægtninge – disse foregiver at have medlidenhed med den døende men tænker i virkeligheden kun på det gods han vil efterlade sig. At djævlene er lige ved at lykkes i deres forehavende ses på træsnittet: den døende har væltet bordet omkuld og sparker utålmodigt ud efter de pårørende, der forskrækket viger tilbage fra sengen. Ved fodenden breder en tjenestepige forbavset armene ud; i hænderne holder hun en tallerken og et bæger.

Det er disse to fremstillinger, der har dannet forlægget for Sæbys og Vrås fremstillinger, men – det skal med det samme erkendes – malerne har forholdt sig yderst frit til forlægget, så frit at man har dem kraftigt mistænkt for ikke at have forstået det. I *Ars moriendi*-udgaverne slutter historien med sjælens frelse – den er ændret i Sæby. På træsnittet kan det i nogle af udgaverne se ud som om manden bag sengen har sin hånd et sted, hvor han ikke burde have dem. Dette er formodentlig

utilsigtet, men vort værksted har opfattet det bogstaveligt og broderet videre på temaet. Det samme gælder tjenerinden med bægeret.

At det virkelig er en *Ars moriendi*, der har været benyttet, fremgår af indskriften i Vrå, der svarer til teksten i udgaverne: djævelen hvisker den døende i øret, at familien slet ikke er interesseret i ham, men kun hans ejendele.⁴⁹

Billedet opfordrer altså betragteren til at overvinde djævlens fristelser og i stedet tålmodigt sætte sin lid til Gud og affinde sig med sin skæbne. Da vil frelsen være ham vis ved den Dommedag, som vi ser afbildet i hvælvets øvrige kapper. Giver han efter for fristelsen, går det ham som afdøde i Sæby – ilde.

Samme år som Vrå kirkes kalkmalerier blev restaureret, blev også udsmykningen i Sæby kirke afdækket og restaureret.⁵⁰ Af indberetningen fremgår det, at Sæbyværkstedet har dekoreret hele det trefagede kor, vægge såvel som hvælv – idag er kun hvælvmalerierne samt to scener på nordvæggen bevaret.

I det vestligste fag findes den ovenfor omtalte *Ars moriendiscene* samt Dommedag, mens de to østlige hvælvkapper har en fremstilling af Marias barndomshistorie. Fortællingen begynder i østfagets vestkappe og viser Joachim, der sammen med Anna vises bort fra templet. I nordkappen ser man Joachim, der tager afsked med Anna; han står rejseklædt og med vandrestav, mens han tager Annas hånd i sin.⁵¹ Østkappens scene viser englens bebudelse for Joachim, der knæler blandt markens træer, mens englen dukker frem fra skyen i kappens top.⁵² Annas bøn og englens forkyndelse for hende er vist i sydkappen. Anna knæler foran et træ, i hvis krone der er en fuglerede med en enkelt fugl. På den anden side af træet står en ung kvinde⁵³ og over dem ses en engel med et skriftbånd, hvorpå der står *Ave Anna decor celi mater es*. Fortællingen fortsætter i midterfagets østkappe, hvor vi ser mødet i Den gyldne port: Joachim og Anna omfavner hinanden inde i en portbygning, Anna nu med klædeligt rødme kinder. Sydkappens motiv er Marias fødsel – Anna halvt siddende i sengen og ammende svøbelsesbarnet Maria, mens en tjenerinde ved sengens fodende rækker en kande frem. Også Joachim er til stede, men maleriet er ødelagt på dette sted, så det lader sig ikke afgøre, hvad han har foretaget sig. I vestkappen ses Maria, der føres til templet. Dette er gengivet som en kamtakket bygning, båret oppe af to søjler, og til hvilken der er adgang af en høj trappe. I bygningens døråbning står ypperstepræsten parat til at modtage Maria, der er på vej op ad trappen. Gennem et vindue i bygningens langside ses en mængde hoveder, og ved trappens fod står

Joachim og Anna, han holder en kurv med duer (?) hun en kande. Ved foden af søjlerne ses to kutteklædte mænd tilsyneladende holdende et reb i hænderne – hvad de foretager sig, og hvad meningen med deres tilstedeværelse er, lader sig ikke afgøre. Beretningen afsluttes i nordkappen med Marias og Josephs trolovelse. Med en velsignende gestus fører ypperstepræsten Marias og Josephs hænder sammen, Joseph tydeligt identificeret ved bladdusken på sin stav.⁵⁴

Der har været en mindre diskussion om, hvilken kilde, der har ligget til grund for denne fortælling. Rothe nævner en passant det apokryfe barndomsevangelium, Protevangelium Jacobi, som en mulighed, og dette anføres også af Saxtorph i de to første udgaver af *Jeg ser på kalkmalerier*.⁵⁵ I denne opfattelse bliver han korrigeret af Rübner Jørgensen, der opgiver det andet kendte apokryfe barndomsevangelium, Pseudo-Matthæus, som kilden.⁵⁶ Saxtorph retter pligtskyldigst i de to følgende udgaver af sin bog.⁵⁷ Et nærmere studium af billedfortællingen sammenholdt med de skriftlige beretninger og her inkluderet fortællingen i Legenda Aurea, afslører, at ingen af de tre værker alene kan have fungeret som kilde – der har snarere været tale om et værk, der har bygget på alle tre ovennævnte værker, måske med inddragelse af endnu flere.⁵⁸

Mogens Bencard anfører meget rigtigt i sin artikel, at fremstillinger af Marias barndomshistorie er meget sjældne i dansk kalkmaleri;⁵⁹ Rübner Jørgensen nævner de få andre eksempler i sin artikel: de nogenlunde samtidige i Ejsing (Ringkøbing amt) og Kirke Stillinge (Sorø amt) samt den noget ældre i Sölvesborg i Blekinge.⁶⁰ Hertil kan føjes fremstillingen i Flensborg S. Maria fra 1475-1500, og inddrager vi de senmiddelalderlige altertavler, vokser antallet af fremstillinger af Marias barndomshistorie noget.⁶¹ Skal man tage antallet af Mariabønner i de senmiddelalderlige danske bønnebøger som et udtryk for en blomstrende Mariadyrkelse også i Danmark, så må det dog konstateres, at udsmykninger med Maria som hovedperson er kuriøst få.⁶²

I omtalen af Sæbys Mariafortælling er det nok værd at bemærke, at motiverne på kirkens altertavle (1. fjerdedel af det 16. århundrede) så at sige runder fortællingen af: i hovedskabet ses Jesserod, fløjene har på ydersiden Bebudelsen og på indersiden Fødslen og Kongernes tilbedelse, mens predellamotivet viser Maria på dødslejet.⁶³

I tredje fags østkappe, over for Ars moriendi-motivet, sidder den dømmende Kristus, flankeret af Maria og Johannes Døberen. Som i Vrå blotter Maria sit bryst og samtidig har hun taget tre små karmelitere under sin kappes beskyttende folder. Fra gravene stiger de døde op, de på Johannes' side river sig fortvivlet i håret, mens en basunblæsende

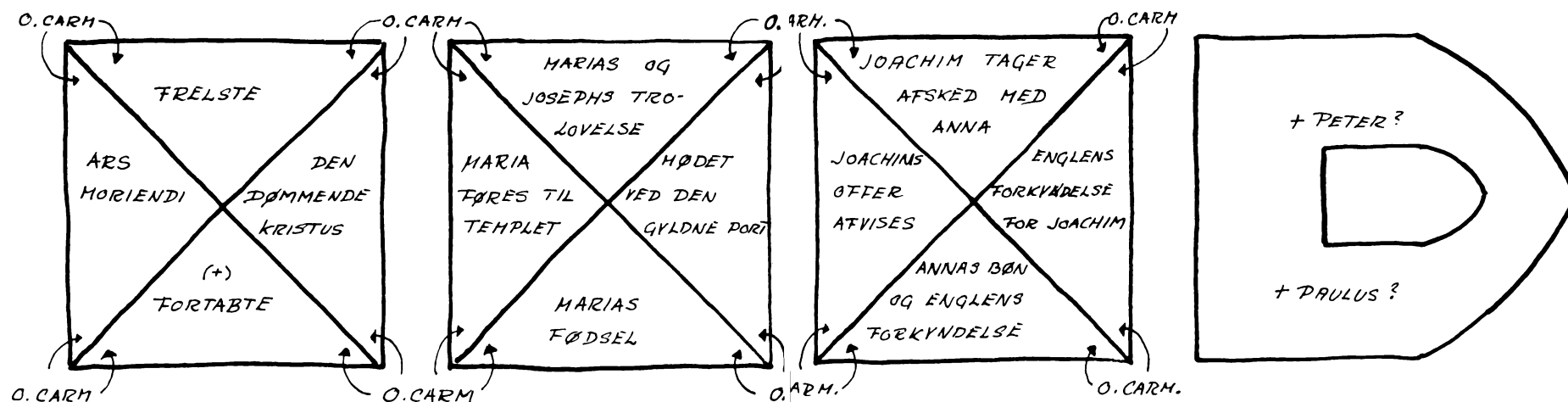
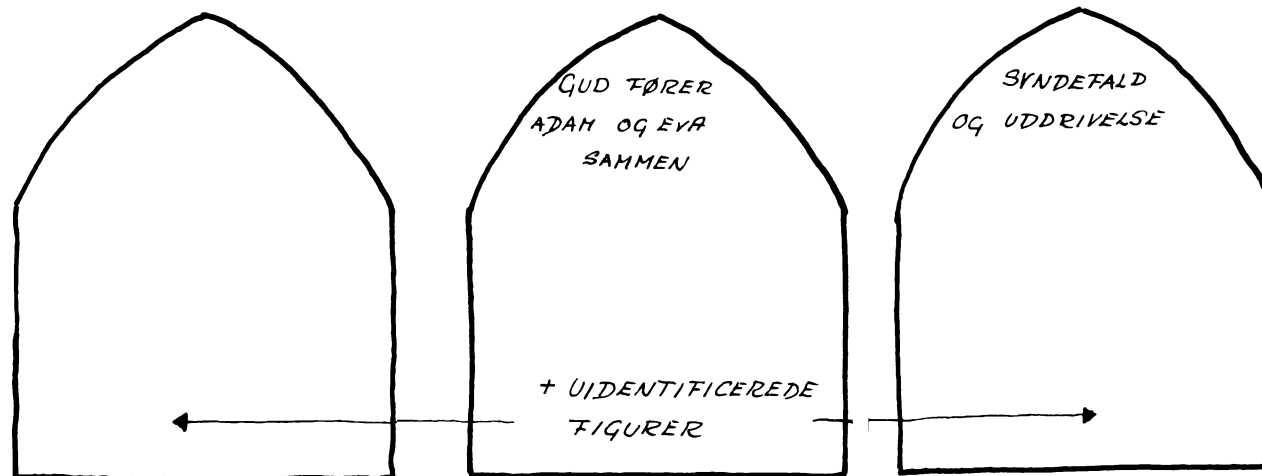


8. *Ars moriendi*. Det afsluttende billede. Den syge har overvundet fristelserne og hans sjæl frelses.

Ars moriendi. The final picture. The devils have been defeated and the sick person's soul is received in Heaven. This subject is also included in the wall-paintings in Sæby and Vrå.

Antoine Verard, *L'art de bien vivre et de bien mourir*, Paris 1496.

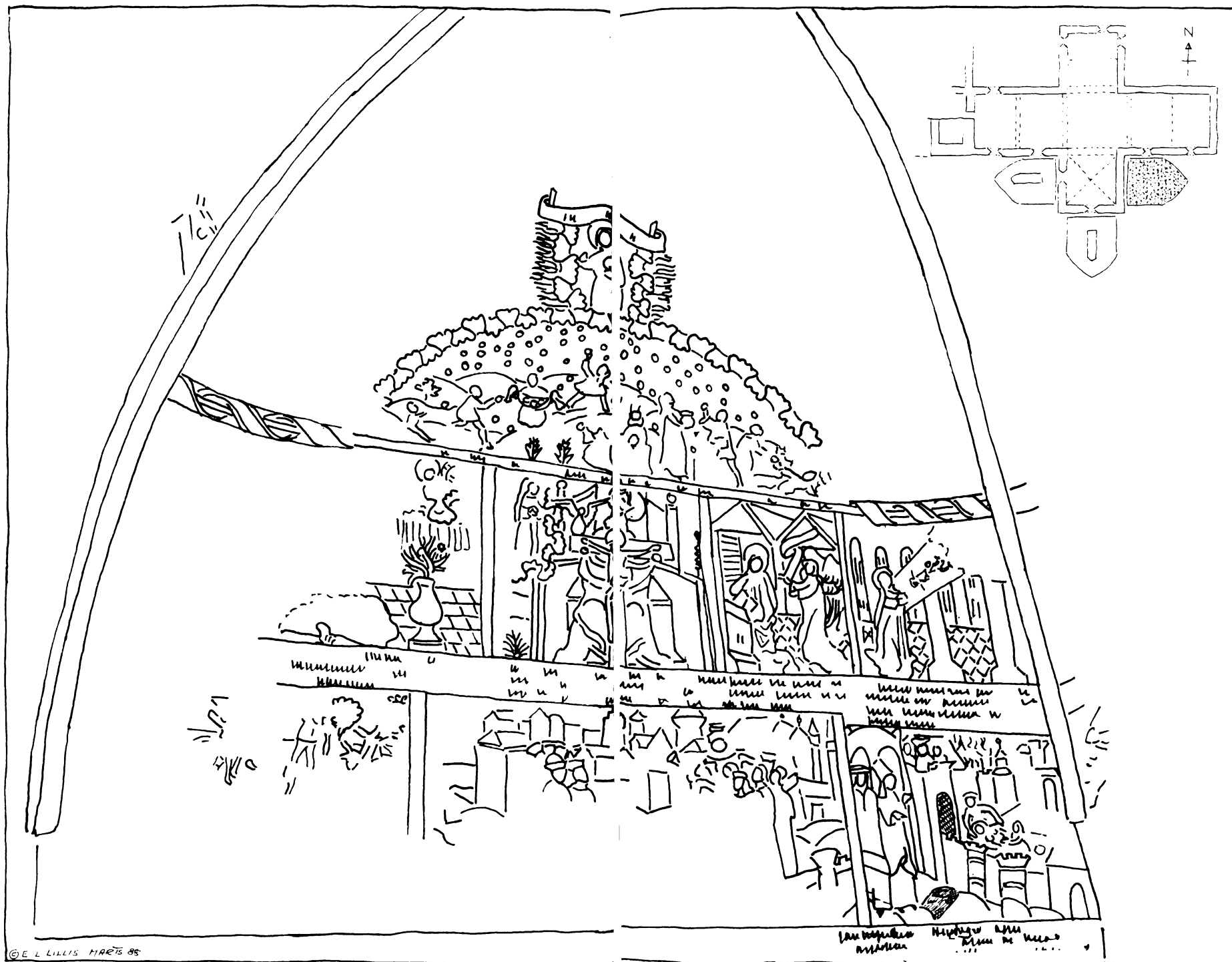
Foto efter Emile Male: *L'art religieux de la fin du moyen age en France*, Paris 1949.



9. Plan over kalkmaleriernes placering i Sæby kirkes kor.

The placing of the wall-paintings in the Chancel of Sæby. The story of the childhood of the Virgin covers the two Eastern bays, starting in the West-pendentive of the easternmost bay and moving clockwise: The Rejection of Joachim's Offering, Joachim taking leave of St. Anne, The Annunciation to Joachim, The Annunciation to St. Anne. The narrative continues in the East-pendentive of the second bay: The Meeting at the Golden Gate, The Nativity of the Virgin, The

Presentation of the Virgin in the Temple, and The Betrothal of the Virgin and Joseph. In the East-pendentive of the westernmost bay: Christ as Judge; the Blessed in the North and the Damned in the South. In the West-pendentive: Ars moriendi. On the North-wall below the Betrothal: God presenting Eve to Adam, and below Joachim taking leave of St. Anne: The Fall and the Expulsion of Adam and Eve. In each of the vaults' 24 toes are painted a Carmelite monk, sitting in a spadix flower and identified by name.



10. Dronninglund. Tegning af sydkapellets østvæg.
Dronninglund. Drawing of the East-wall of the South-chapel.



11. Uidentificeret scene, men muligvis forestillende Trojas ødelæggelse. Den høje kvinde i billedets venstre side, med det store P malet på sin kjole kan være Polyxena, der står foran Achilles' grav. Den nøgne kvinde, inden for murene, kan være Helene (og ikke som Saxtorph foreslår Jesabel), mens den gamle mand på toppen af tårnet kunne være hendes forsmåede ægtemand, Menelaos, der ved synet af hendes nøgne bryst undlod at lade hende dræbe. Dronninglund, sydkapellets østvæg, nederste frise, syd.

Unidentified subject, but possibly representing the destruction of the city of Troy. The tall woman with a P painted on her dress could be Polyxena standing in front of Achilles' tomb. The naked woman behind the citywalls could be Helen while the old man on the top of the tower could be her husband who at the sight of her nakedness refrained from letting her be killed. Dronninglund, South-chapel. East-wall, lower friese, South.

Foto: Nationalmuseet København.

engel dukker frem fra skyformationen i toppen af kappen.⁶⁴ I nordkappen ses de frelste, som i Vrå anført af Peter, der stikker nøglen i porten til et allerede til bristepunktet fyldt Himmerige. Igen pointeres det, at Sæby er en karmeliterkirke, idet Peter griber en karmelitermunk i hånden. Også over denne scene svæver en engel – fra basunen udgår ordene: *venite omnes ad iudicium*. Sydkappens maleri er næsten helt forsvundet, men nok er bevaret – toppen af et Helvedesgab og et par djævehoveder – til at identificere motivet som en fremstilling af de fortabte.

På væggen umiddelbart under billedet af Marias og Josephs trolovelse ses et motiv hentet fra Skabelsesberetningen, nemlig Gud, der fører Adam og Eva sammen.⁶⁵ Denne fortælling fortsætter på nordvæggen i korets østligste fag, idet vi her ser en kombination af Syndefaldet og Uddrivelsen fra Paradis, placeret under Joachims og Annas afsked med hinanden.

I samtlige korets 24 svikler er malet blomsterbægre, fra hvilke små karmelitermunke vokser op, alle holdende en lang indskrift. Rübner Jørgensen har givet en fortrinlig gennemgang af disse, så jeg skal her nøjes med at gentage, at indskrifterne er hentet fra Johannes Trithemius' værk: *De ortv ac progressv ac viris illustribus ordinis virginis Mariæ de Monte Carmelo*.⁶⁶ Det skal med det samme nævnes, at der ikke synes at være nogen sammenhæng mellem de motiver, der er vist i de enkelte kapper og de tilhørende karmelitere, men da indskrifterne udelukkende er af identificerende art, kan spørgsmålet kun med sikkerhed afgøres af den, der en dag gennemlæser alle identificerede karmeliteres værker.⁶⁷

Som nævnt var også væggene bemalede, og Rothe mente, at der på østvæggen, flankerende vinduet, havde været fremstillinger af apostlene Peter og Paulus. Endvidere anfører han i sin rapport, at der hen over nordvæggens tre fag kunne skimtes en række figurer.

Det er næppe udelukkende en blomstrende Mariadyrkelse i senmiddelalderen, der har været baggrunden for disse malerier. En helt konkret forklaring ligger også i, at Karmeliterordenen er en Mariaorden. Mens en indre sammenhæng mellem Joachims afsked med Anna og Syndefald og Uddrivelse synes meget løs, så er parallellen mellem Gud, der fører Adam og Eva sammen og Marias og Josephs trolovelse tydelig. Men er denne scene det eneste berøringspunkt? Som tidligere nævnt har der været malerier også på sydvæggen; hvilke ved vi ikke, men det er nærliggende at antage, at det har været de indledende scener fra Skabelsesberetningen – måske med Evas skabelse placeret under Marias fødsel. Eva og Maria er hinandens modpoler, men de har det til fælles, at Maria befandt sig i samme tilstand af uskyld som Eva (og Adam) i Paradis før Syndefaldet, men Maria overgik Eva ved aldrig at ville være i stand til at synde. Er det disse tanker, der har ligget bag valget af motiver i Sæby, er det næppe at gå for langt at antage, at vi her ser et forsvar for doktrinen om Marias ubesmittede undfangelse.⁶⁸

Dommedagsfremstillingen og *Ars moriendi*-billedet er et brud på den helhed, som de to østligste fags udsmykning udgør. I emnemæssig henseende, men også i »tiltaleform« ved gennem sin morale at have direkte relevans for den enkelte betragter. Hvad der har været årsagen

til dette brud lader sig ikke afgøre, men måske har hensynet til menigheden også spillet ind, idet malerierne nok er placerede i kirkens kor, men for Dommedagsfremstillingens vedkommende fuldt synlig fra skibet.

Den sidste af de fem udsmykninger, vi kan tilskrive Sæbyværkstedet, findes i sydkapellet i *Dronninglund* kirke. Det er den udsmykning, der er skrevet mest om, men det er også den der byder på de fleste problemer, blandt andet fordi der stadig er uidentificerede motiver.

Malerierne blev afdækket i 1941 og restaureret i 1942-43.⁶⁹ De findes på kapellets vægge samt i hvælvet over indgangen fra hovedskibet og på gjordbuerne i indgangen. På væggene er malerierne fordelt i tre friser, hvoraf den øverste glider over i selve hvælvkappen. Østvæggen er den, der har de mest usædvanlige scener, men det er desværre også den væg, hvor malerierne har lidt størst skade i tidens løb, undertiden så stor at en identifikation er umuliggjort. Overalt findes der indskrifter, alle tilsyneladende på latin, i reglen placeret under billederne. En tydning og en læsning af samtlige indskrifter er aldrig foretaget, dels fordi de visse steder er så ødelagte, at de enkelte bogstaver kun med vanskelighed lader sig tyde, dels fordi skriften i sig selv – en gotisk minuskel – er vanskeligt læselig: bogstaverne i, m, n og u, f, l og s samt til dels e og r lader sig dårligt skille fra hinanden. Dertil kommer, at der er anvendt talrige forkortelser, hvis udformning ikke synes konsekvent anvendt og derfor kun med besvær lader sig opløse.

Øverst på østvæggen ses Kristus som Salvator mundi, stående med jordkuglen i sin venstre hånd, mens den højre er løftet i velsignelse.⁷⁰ Han står på en skyformation, der hvælver sig hen over scenen under ham, og selv er han omgivet af skyer fra hvilke en strålekrans udgår. Over ham ses et skriftbånd, hvori der kun anes rester af bogstaver.

Under denne figur findes en fremstilling af Mannasamlingen i ørkenen. Midt i billedet står Moses, genkendelig på hornene i panden og ved siden af ham måske Aron, mens små mennesker rundt i det bakkede landskab er i fuld gang med at samle manna op, der daler ned fra himlen som store snebolde.⁷¹

Motivet yderst til venstre i den mellemste frise er idag næsten helt forsvundet. Af det skaktavlede gulv fremgår det, at der er tale om en indendørscene; derudover ses der noget der kan ligne et klæde spredt hen over gulvet, en vase med en kaktuslignende plante nederst til højre og en glorieret person i en sky øverst i højre hjørne.⁷² Ingen af disse enkeltheder er nok til, at det er muligt at fremsætte konkret forslag til

tolkning af motivet, og indskriften nedenunder er så ødelagt, at heller ikke den er til nogen hjælp. Væggens midterste scene viser en Treenighedsfremstilling: Gud Fader sidder med et krucifiks foran sig, helligåndsdue sidder yderst på den ene af korsets tværarme. Det, der gør denne Treenighedsfremstilling til noget særligt, er, at Gud Fader i stedet for som sædvanlig at stirre stift frem for sig har løftet hovedet og ser op mod billedets øverste venstre hjørne. Her står, omgivet af bølgede skyer, en ung pige, muligvis uden glorie, men med et langt gult hår, der falder ned ad hendes ryg. Hvem hun er, lader sig ikke afgøre med sikkerhed, men det kunne være Maria;⁷³ den fragmentariske indskrift er ikke til nogen hjælp. Fremstillingen er uden paralleller i Danmark, men da de to følgende scener viser henholdsvis Bebudelsen og Undfangelsen, kunne man forestille sig, at dette motiv også var en form for Mariafremstilling, og den mulighed, der findes, er, at motivet symboliserer Marias ubesmittede undfangelse. Motivet har detaljer fælles med udenlandske eksempler men følger dog bestemt ikke det gængse skema.⁷⁴ De to sydligste malerier i østvæggens mellemste frise viser som nævnt Bebudelsen og Undfangelsen, hvor englen i Bebudelsen hilser Maria med ordene: *Ave gratia plena dominus tecum*; indskriften under billedet er en blanding af citater fra såvel Det gamle som Det nye Testamente.⁷⁵ Den følgende scene viser den egentlige undfangelse. Maria står i et søjlebåret, højloftet rum, hvis udformning leder tanken hen på nederlandsk maleri i anden halvdel af det 15. århundrede. En bred lysstråle, der kommer ned fra billedets øverste højre (nu ødelagte) hjørne, rammer Maria, og i lysstrålen ses forrest helligåndsdue efterfulgt af det nøgne Jesusbarn med korset over skulderen. Engels bebudelse for Maria er det mest almindelige motiv fra Barndomshistorien i perioden 1475-1525, men det er sjældent, at vi også får illustreret selve Undfangelsen. Der findes intet andet dansk eksempel på, at begivenheden som her er splittet i to separate scener, og formodentlig er det resultatet af en afhængighed af forlæggene.⁷⁶ Indskriften under billedet er rimeligt velbevaret og leder i sit ordvalg tanken hen på en bøn eller en hymne.⁷⁷ I den nederste frise har været tre motiver, hvoraf det yderst til venstre bortset fra enkelte farvespor er helt forsvundet. Af den midterste scene er kun den øverste del bevaret, mens motivet til højre er meget velbevaret. Desværre er de tre motiver stadig uidentificerede, men Lind forslog i sin indberetning, at det sidstnævnte forestillede Trojas ødelæggelse. Tolkningen er plausibel, men der er næppe, som foreslået af Lind, tale om en illustration af en af de antikke beretninger, men snarere en af de middelalderlige fortællinger om denne bys ødelæggelse.

Billedet øverst på sydvæggen viser Kejserens syn, den begivenhed, om hvilken *Legenda Aurea* fortæller, at julenat viste Maria med barnet sig for Kejser Augustus, og sibyllen, der var til stede, udlagde synet for ham: Jesusbarnet var større end han, og derfor skulle han tilbede det.⁷⁸ Bortset fra, at begivenheden i Dronninglund er henlagt til det åbne landskab – *Legenda Aurea* fortæller, at den fandt sted i Augustus' kammer – gengiver maleriet teksten ret trofast. Midt over vinduet ses Maria med barnet, omgivet af en strålekrans, til venstre knæler Augustus, her navngivet Octavian, med hænderne foldet i bøn, kronen har lagt ved siden af sig. Bag ham står en standardbærer. På den anden side af Maria står sibyllen, navngivet Sybilla i indskriftbåndet, og viser op mod Maria. Bag sibyllen står endnu en kvinde.⁷⁹

I den mellemste zone ses øst for vinduet Achatius' og de 10.000 ridders martyrium: en mængde små nøgne personer er spiddet på et træs nøgne grene. Til højre i billedet står tre personer, formodentlig bødlerne, hvoraf den forreste, mens han vender sig mod de to bagved stående, peger mod træet.⁸⁰ På den modsatte side af vinduet ser vi Ursulas og de 11.000 jomfruers martyrium. Et til bristepunktet fyldt skib, i hvis stævn Ursula står, gennemboret af en pil, ses i billedets venstre side. Skibet er under kraftig beskyddning fra hunnerne på flodbredden; mange våben er taget i anvendelse: bue og pil, spyd, armbrøst og luntebøsse.⁸¹ Indskrifterne leder ved deres anrøbelser til de to helgener tanken hen på bønnebøgerne og kan således bestyrke antagelsen om, at i hvert fald nogle af teksterne her i Dronninglund er hentet fra et sådant værk.

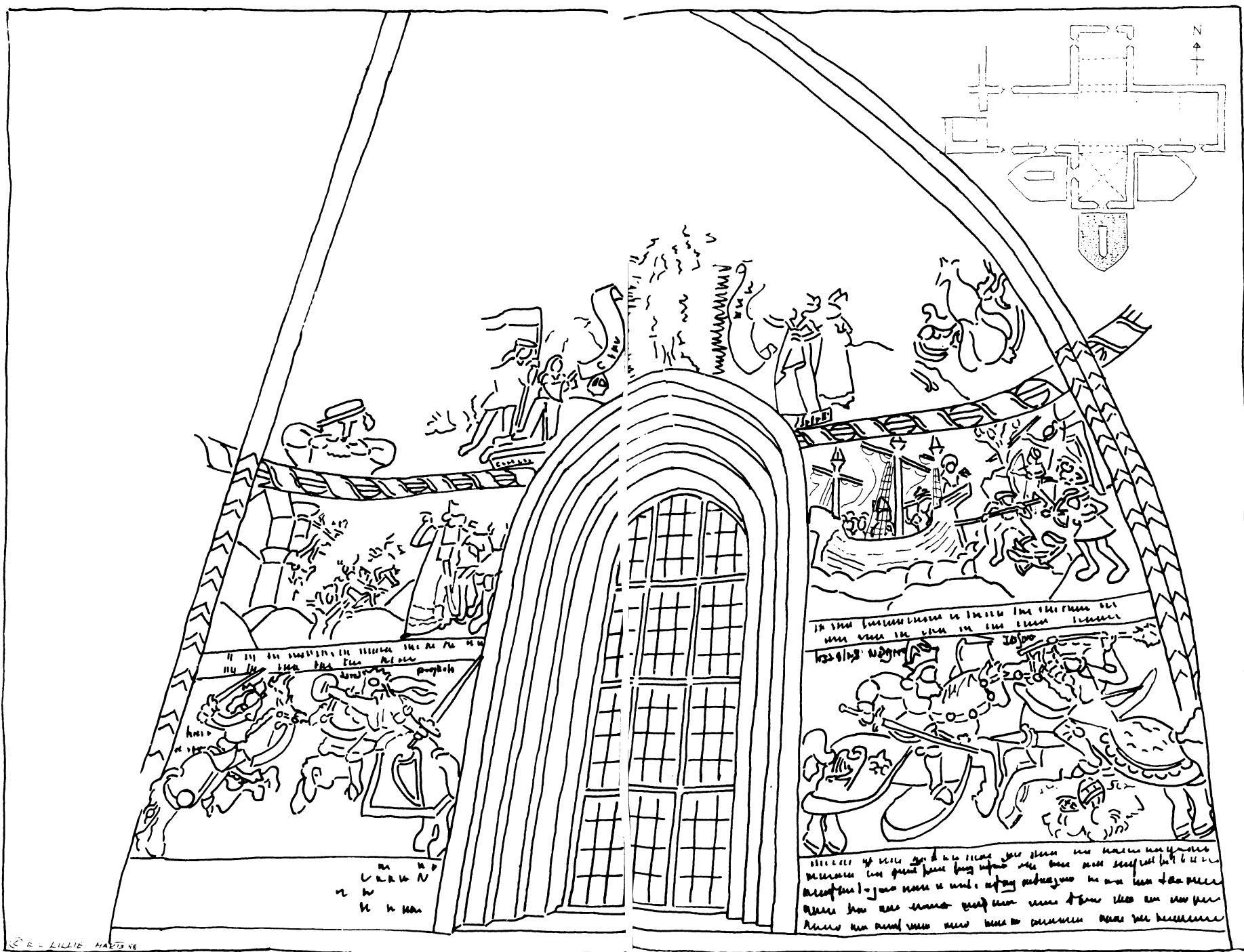
Som allerede Thomas W. Lassen har fremhævet, så er fremstillingen af Kejserens syn enestående i Danmark og kun med få nordiske paralleller.⁸² Hverken Achatius eller Ursula hører til blandt de helgener, vi oftest finder afbildet, men perioden 1475-1525 er den, i hvilken vi finder de fleste eksempler og, som det er tilfældet i Dronninglund, nogle gange kombineret som par.⁸³

Den øverste fremstilling på vestvæggen viser Korsfæstelsen. Midt over vinduet ses den korsfæstede, på hans højre side står foruden Longinus, der ved en lille mands hjælp stikker spyddet i Kristi side, også hovedsmanden og en soldat, de to sidstnævnte er begge til hest. Hovedsmanden peger på den korsfæstede og siger *Vere filius dei erat iste*. På den modsatte side af korset findes en lille gruppe på fire personer: i forgrunden Maria, der er sunket i knæ, og bag hende Johannes der ser op mod Kristus; bag disse to ses endnu to kvinder. Frit i luften hænger et sværd, hvis spids peger ned mod Maria – her er næsten tale om en direkte illustration til *Stabat mater*.⁸⁴

I figurrige fremstillinger af Korsfæstelsen findes der – som i Dommedagsfremstillinger – en »god« og en »dårlig« side, hvor Longinus, Maria og Johannes er samlede på den »gode«, Kristi højre side, mens hovedsmanden og soldaterne er forsamlede på den anden. I dansk kalkmaleri er der kun få brud på denne tradition – Dronninglund er en af dem.

Under Korsfæstelsen, til venstre for vinduet, ses Isaks ofring. Sammenlignet med fremstillingen i Ålborg Budolfi ser vi, at alteret mangler og tilsyneladende også vædderen. Til gengæld er en lille stubmølle blevet anbragt på en bakke i landskabet.⁸⁵ På den modsatte side af vinduet ses en fremstilling af Kobberslangen i ørkenen. Midt i billedet står Moses med en stav i hånden og en stor hat på hovedet. Idet han vender sig om mod de bagvedstående, peger han på en noget slattent udseende slange, der er ophængt i en afgrenet træstamme. Jorden vrimler med slanger, hvoraf en bider en liggende mand i øjet, mens en anden hugger ham i knæet. Situationens uhygge er understreget ved at grinende kranium i billedets nederste venstre hjørne. Billedfladen er ødelagt i højre side, men det ses, at der har stået flere personer bag Moses.⁸⁶ Mens Isaks ofring som tidligere omtalt er en af de oftest forekommende gammeltestamentlige scener uden for Skabelsesberetningen i perioden 1475-1525, så hører fremstillingen af Kobberslangen i ørkenen på dette tidspunkt til sjældenhederne.⁸⁷ Forbindelsen mellem Isaks ofring, Kobberslangen i ørkenen og Korsfæstelsen har lange tekstlige aner, men det er sjældent, at vi i dansk kunst finder alle tre scener samlet.⁸⁸ I *Biblia Pauperum* findes netop disse tre begivenheder samlet, og det er da også *Biblia Pauperum*, der har været anvendt som forlæg for de to gammeltestamentlige motiver – det gælder såvel billede som indskrift.⁸⁹

I den nederste frise på syd- og vestvæggen samt på venstre gjordbue findes de berømte fremstillinger af de ni helte: Hector og David, Karl den Store og Josva, Alexander og Arthur, Gotfred af Bouillon og Judas Macchabæus, disse otte parvist modstillede.⁹⁰ Billedet af Julius Cæsar, der findes på gjordbuen, er meget ødelagt, og identifikationen er derfor foretaget ved udelukkelsesmetoden; alle de øvrige er identificerede ved navn og til dels ved våbenmærke. Hvert enkelt billede har haft en længere indskrift, men kun den under Karl den Store er fuldt læselig.⁹¹ Alle heltene er ridende, Alexander på en elefant og Arthur på den vist nok mest besynderlige kamel, der er set under disse himmelstrøg, de øvrige rider alle på vælige gangere. Et par af heltene dukker op enkeltvis i andre kirker, men ingen andre steder samlet.⁹² Robert L. Wyss, der har beskrevet de franske, tyske og schweiziske fremstillinger, gør opmærksom på, at der ikke findes andre vægfaste



12. Dronninglund. Tegning af sydkapellets sydvæg.
Dronninglund, South-chapel. Drawing of the South-wall.

fremstillinger i en kirke end netop Dronninglunds, men henleder selv opmærksomheden på gobelinerne, der lejlighedsvis kan have været ophængt i kirker.⁹³ Da otte af rytterne er sat op som modstillede par, ses Wyss fremstillingerne som en art religionskrig.⁹⁴ Dette er efter min mening at gå for langt, idet værkstedet som Olaf Olsen har påvist, meget nøje har fulgt forlæggene, så modstillingen er snarere et udtryk for en dygtig disponering ud fra givne forlæg.⁹⁵

På gjordbuens østside ses resterne af en Christofferfremstilling, i placering parallel til den i Ålborg Budolfi. Kun overkroppen og hovedet af Christoffer, der i øvrigt i kunstnerisk kvalitet ligger væsentligt højere end resten af værkstedets persontegninger, er bevaret sammen med det meste af Jesusbarnet samt dele af en bladkrone.

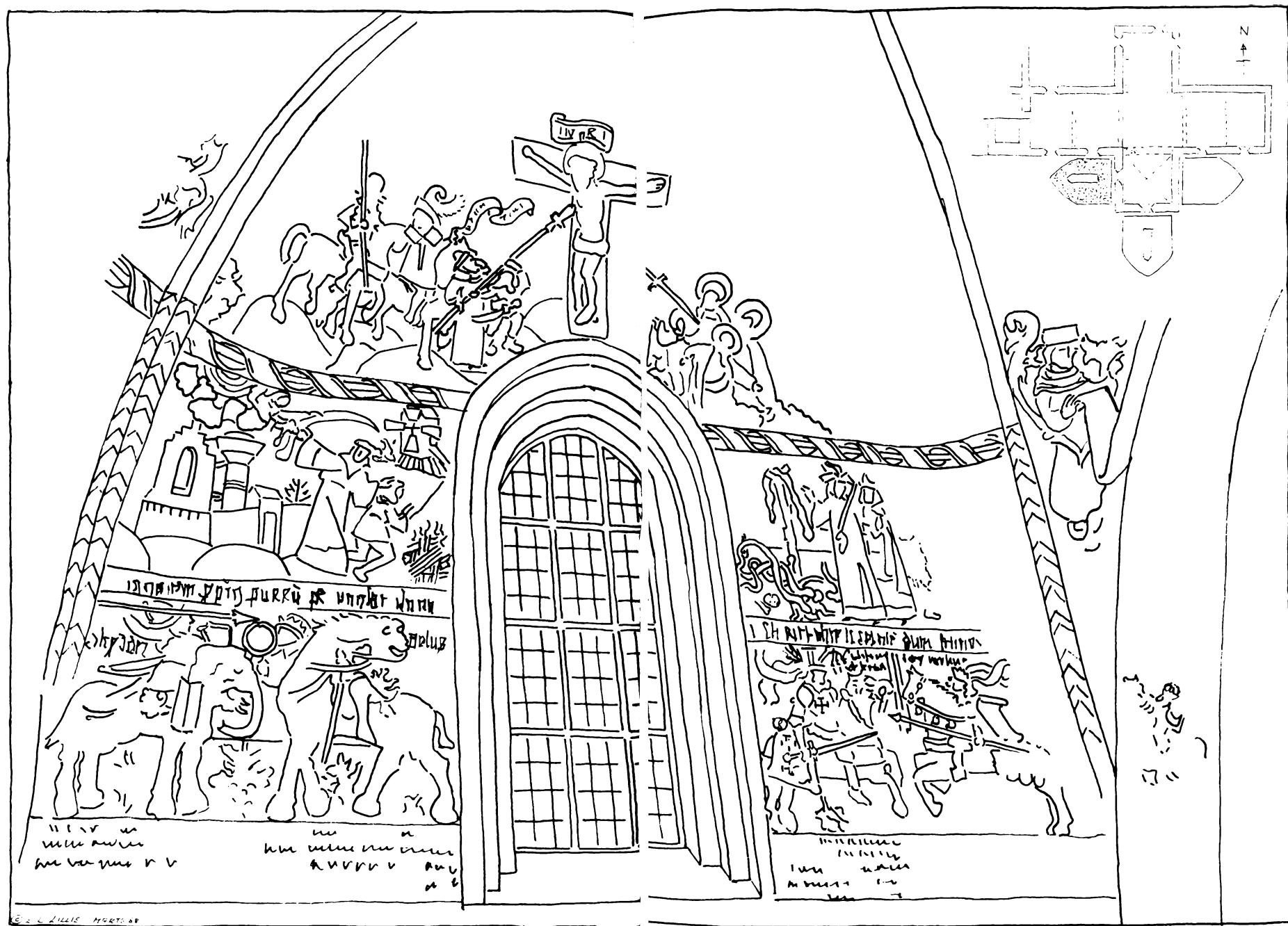
I hvælvet over indgangen fra kirken ses lige over midten en stor, langhåret ged, hvis tilstedeværelse endnu ikke lader sig forklare.⁹⁶ I kappens venstre svikkel vokser en person op af et blomsterbæger, i udformning ikke ulig nogle af de tilsvarende karmelitere i Sæby. Det kan måske være en gejstlig, eller det kan være en profet; det lange skriftbånd han holder og som måske kunne have givet løsningen, er ødelagt i indledningen og den bevarede del er stort set ulæselig.⁹⁷ I den modsatte flig ses resterne af to stående personer, den ene glorieret og holdende en korsstav med fane, den anden er en engel. Desuden findes der fragmenter, der kunne ligne et Helvedesgab og en djævel, så der er næppe tvivl om at motivet forestiller Nedfarten i Dødsriget – man noterer sig, at Kristus her, som det var tilfældet i Vrå, er fremstillet ung og skægløs.

Hvis man i første omgang ser bort fra udsmykningens nederste frise, aner man en opbygning af programmet, der til dels svarer til den, der kunne spores i Ålborg Budolfi: hver væg udgør indholdsmæssigt en enhed, men der er også forbindelseslinjer på tværs af rummet. Enheden er tydeligst på vestvæggen med Korsfæstelsen og de to ledsagemotiver, hvor det er offer og tilbedelse, der er de forenende elementer. Ved Kristi korsfæstelse overvindes Døden – forbindelsen er derved knyttet tværs over rummet til Nedfarten i Dødsriget. For sydvæggens vedkommende synes der til gengæld ikke at være nogen fællesnævner for de tre hovedmotiver, men også her dukker ordene »offer« og »tilbedelse« op, her overført på det historiske plan: Octavian tilbad barnet, på samme måde som jøderne tilbad kobberslangen. Achatius og de 10.000 riddere og Ursula og hendes 11.000 jomfruer fulgte i Kristi fodspor og døde for deres tro – i sydvæggens motiver ses en korrespondance, der går på tværs af rummet.

Østvæggens motiver synes heller ikke umiddelbart at have en fælles-nævner: øverst Kristus som Salvator mundi og derunder Mannaregneren i ørkenen. Når sidstnævnte motiv opfattes som et udtryk for Kristi guddommelighed ses sammenhængen med Salvator mundi, og som en Nadvertypologi er forbindelsen tværs over rummet til Korsfæstelsen etableret. Motiverne i østvæggens mellemste zone er jo kun for et pars vedkommende identificeret med sikkerhed, nemlig Bebudelsen og Undfangelsen, men at netop disse to er udvalgte kan, sammenholdt med teksten under, måske give antydningen af et svar. Maria er den ved hvem Kristus bliver menneske, og østvæggens motiver demonstrerer derfor de to sider af Kristi væsen, det menneskelige og det guddommelige. De to uidentificerede motiver i østvæggens mellemste zone kan tænkes at have uddybet, hvorfor Maria var den udvalgte, jfr. ovenstående forslag om at tolke midterscenen som et symbol på Marias ubesmittede undfangelse.

Tilbage står spørgsmålet: hvordan passer kapellets nederste frise ind i denne sammenhæng? Specielt for de ni heltes vedkommende har deres verdslige oprindelse været fremhævet, og deres tilstedeværelse i Dronninglund været set som lidt af en kontrast, men der er ingen modsætning mellem kapellets »religiøse« billedet og de ni helte.⁹⁸ Kristi komme var forudskikket i Det gamle Testamente og hans virke rettede sig mod jøderne, repræsenteret af Josva, David og Judas Macchabæus. Men det rettede sig ikke alene mod jøderne, også mod hedningene, repræsenteret af Hector, Alexander og Julius Cæsar. Kristi komme fandt sted på det tidspunkt, hvor romerne regerede verden, og Augustus have indført Pax romana, understreget ved fremstillingen af Kejserens syn øverst på sydvæggen. De kristne riddere, personificeret ved Arthur, Karl den Store og Gotfred af Bouillon, forener traditionen fra jøderne og hedningene; de er repræsentanter for kristenheden – ligesom Achatius og Ursula – og de skal regere verden, opretholde freden, forsvare de hellige steder for de nye udvalgte folk.⁹⁹

Under istandsættelsen af kapellet i begyndelsen af fyrrerne blev der ved østvæggen fundet rester af et alter. P. Christensen foreslog, at det Helligkors alter, der oprettedes under dronning Margrethe, ved opførelsen af sydkapellet flyttedes herud, mens Thomas W. Lassen mente, at det måtte være det Treenighedsalter, der blev grundlagt i 1496, og byggede sin antagelse på tilstedeværelsen af Treenighedsfremstillingen på væggen ovenfor.¹⁰⁰ Jeg vil ikke benægte muligheden af hverken det ene eller det andet forslag, men kapellets udsmykning understøtter ikke entydigt det ene eller det andet af forslagene.



13. Dronninglund. Tegning af sydkapellets vestvæg.
Dronninglund. Drawing of the West-wall of the South-chapel.

Det er ikke Korset ej heller Treenigheden, hvormom hele udsmyknin-gen drejer sig – det er Kristus selv. Kristus som Salvator mundi, Kristus som det uskyldige offer, Kristus som den, der besejrer Døden. Ham er det mennesket skal tilbede og kæmpe for, og ham er det, der ved sin offerdød og gennem eucharistien giver mennesket del i frelsen.

Samtidig bemærkes den fremtrædende rolle, som Maria indtager i flere af motiverne. Dette kan være et resultat af den senmiddelalderlige opblomstring af Mariadyrkelsen, som er blevet omtalt i forbindelse med gennemgangen af Sæby kirke, eller det kan skyldes det simple faktum, at Dronninglund kirke er indviet til Maria.¹⁰¹ Måske et sammenfald af begge omstændigheder.

Under gennemgangen af dette værks fem udsmykninger har kilderne til disse nogle gange været fremdraget, i enkelte tilfælde har de anvendte forlæg været nævnt. I Dronninglund kunne det påvises, at Biblia Pauperum havde været benyttet til fremstillingen af Kobberslangen i ørkenen og Isaks ofring. Sandsynligvis har det også været Biblia Paupe-rum, der har dannet forlægget for Isaks ofring i Ålborg Budolfi.

Olaf Olsen kunne påvise, at en række nederlandske træsnit havde været brugt som forlæg for serien med de ni helte i Dronninglund,¹⁰² og i Vrå og Sæby kirker kunne det afsløres, at træsnittene i en udgave af Ars moriendi havde været anvendt, omend det endnu ikke er muligt, præcis at angive hvilken. I sin analyse af karmelitermunkenes indskrifter i Sæby, kunne Rübner Jørgensen fremdrage kilden, Johannes Trit-hemius' værk *De ortv ac progressv etc.*¹⁰³, og en detailanalyse af fremstillingen af Marias barndomshistorie sandsynliggjorde, at værkstedet må have haft adgang til en af de senmiddelalderlige Mariafortællinger, uden at der endnu kan sættes navn eller forfatter på denne.

Skønt vi stadig mangler at få identificeret forlæggene for mange af motiverne, kan man dog allerede på dette stadium konstatere, at værkstedets tilgang til forlæg har været ganske varieret og formodentlig ret stort.

Da de forlæg, der har været anvendt i dansk kalkmaleri i reglen er af udenlandsk oprindelse, har praktiske omstændigheder skabt naturlige forhindringer for en systematisk gennemgang, og når det endelig en gang imellem lykkes at identificere et forlæg, skyldes det som regel et sammenfald af tilfældige omstændigheder. Af denne grund er det så godt som umuligt at sige noget konkret om udbudet af forlæg inden for de enkelte værksteder, og af samme grund lader det sig heller ikke afgøre, om Sæbyværkstedet har haft adgang til et større antal træsnitserier eller illustrerede bøger end andre værksteder. Til gengæld kan man

konstatere, at hverken forlægget til de ni helte, *Ars moriendi* eller Trithemius' værk – i modsætning til *Biblia Pauperum* – hører til standardrepertoiret.

Gennem sammenligningen mellem de identificerede forlæg og malerierne, ses det, at værkstedet nogle steder kopierer næsten direkte. Dette gælder f.eks. fremstillingerne af de ni helte i Dronninglund og ligeledes fremstillingerne af Isaks ofring og Kobberslangen i ørkenen sammesteds. I Ålborg Budolfi, hvor jeg også mener, at *Biblia Pauperum* har været anvendt som udgangspunkt for Isaks ofring, har værkstedet derimod forholdt sig mere frit til forlægget. Her har det formodentlig været den givne plads, der har tvunget maleren til at rokere med fremstillingens enkelte elementer. I fremstillingerne af *Ars moriendi* i Sæby og Vrå sås det, hvorledes maleren samtidig med at han har kombineret flere træsnit i ét billede også har forenklet.

En identifikation af forlæg kan undertiden hjælpe med til at fastlægge, hvorfra Danmark har fået sine kulturelle og kunstneriske påvirkninger fra, men i tilfældet med Sæbyværkstedet kommer vi desværre ikke langt, da vi kun for de ni heltes vedkommende har fået identificeret forlæggets hjemland, nemlig Nederlandene. For *Biblia Pauperum*s vedkommende er afvigelserne i de billeder, der her er relevante, så små imellem de eksisterende udgaver, at det næppe er muligt at præcisere, hvilken der har været anvendt.

Om værkstedets malere må man sige, at de har været i besiddelse af en veludviklet kompositorisk fornemmelse. Vi kan se det i indplaceringen af Isaks ofring men især i fremstillingen af Palmen der bøjer sig på Jesusbarnets befaling i våbenhuset i Ålborg Budolfi, og det fremgår tydeligt af den parvise modstilling af de ni helte i Dronninglund. Tegnefærdigheden kniber det til gengæld noget med. I Vesterø's fremstilling af Kongerne på rejse ses i scenen med Caspar en hest (forfra), der er omtrent ligeså bevægelig som en Dalarhest i træ. Den manglende formåen ses dog tydeligst i *Ars moriendi* scenerne i Sæby og Vrå, hvor malerne ikke har formået at gengive scenen skråt ovenfra som i træsnittene, men har været tvunget til at vise den fra siden. Og her afsløres samtidig, at værkstedets forståelse af motivernes betydning ikke altid har været til stede.

I sammenligning med andre samtidige værksteder afspejler Sæbyværkstedet såvel traditionelle som højst utraditionelle træk.

Scener fra Passionen, som vi finder dem i Vrå og den enlige i Dronninglund, hører til blandt de allermest almindeligt forekommende motiver i det senmiddelalderlige, danske kalkmaleri, men længden af seri-



14. Isaks ofring. Dronninglund, sydkapellets vestvæg, midterste frise, syd.
The Sacrifice of Isaac. Dronninglund, South-chapel. West-wall, friese in the middle, South.

Foto: Nationalmuseet København.

en i Vrå er ikke almindelig, og detaljen med sværdet, der i Dronninglunds Korsfæstelsesfremstilling hænger over Maria, er blandt de absolut usædvanlige. Også Dommedagsfremstillingerne i Sæby og Vrå tilhører det traditionelle stof, og man kan måske i placeringen spore en svagt konservativ tendens. Der er heller ikke noget overraskende i at finde en fremstilling af Kongernes tilbedelse i Vesterø, men igen afspejler korplaceringen en fastholdelse i en tradition, der er ved at gå i opløsning omkring år 1500. Findes der overhovedet motiver fra Det gamle Testamente, så er de i reglen hentet fra Skabelsesberetningen, og der er i så henseende intet nyt i Sæbys to-tre scener herfra. Det overraskende ligger i paralleliseringen mellem Skabelsesberetningen og Marias barndomshistorie. Sammenlignet med andre senmiddelalderlige udsmykninger har Sæbyværkstedet egentlig ret få fremstillinger af ikke-bibelske helgener, til gengæld tilhører to af disse, Christoffer og Catharina, de allermest »populære«.

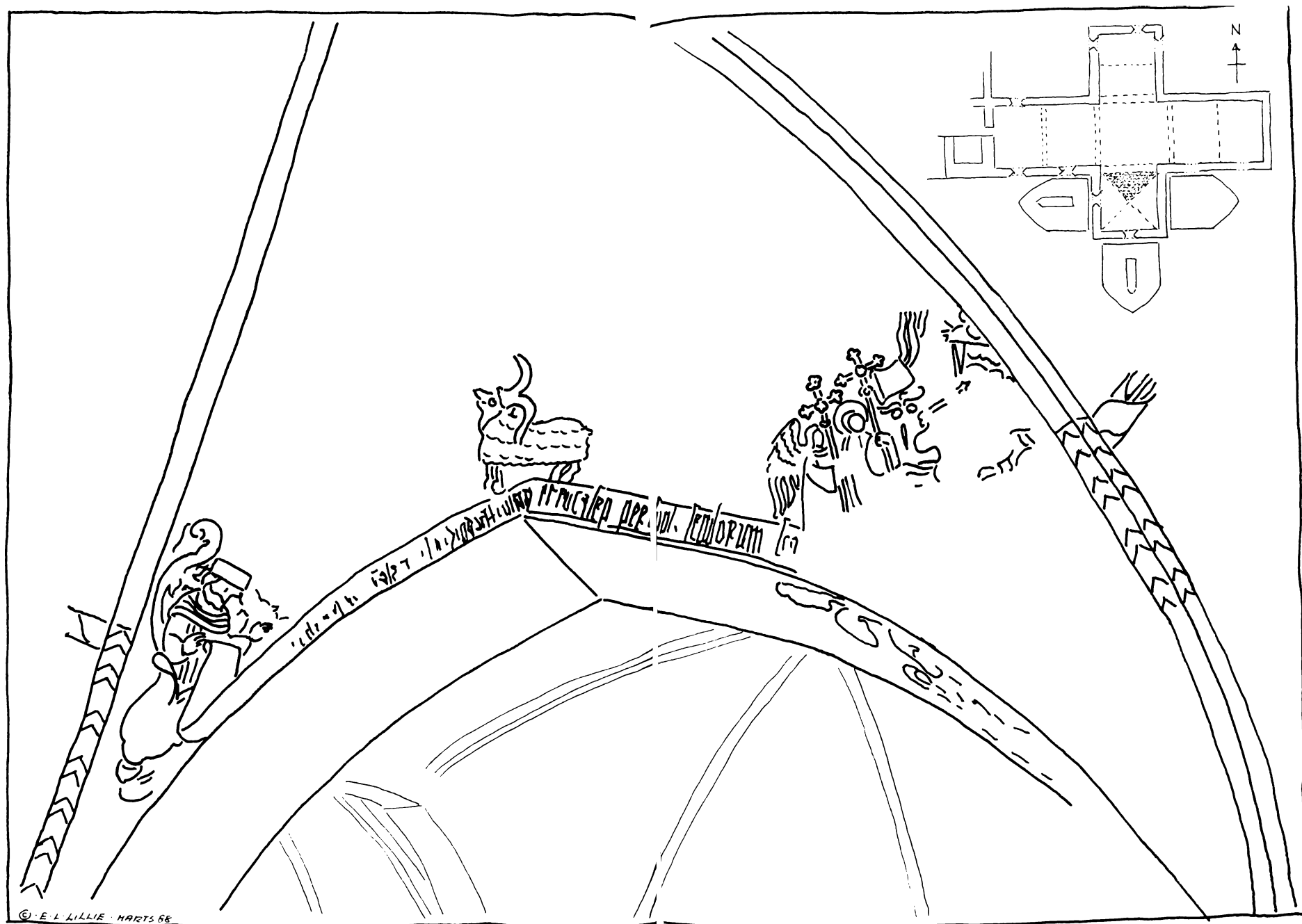
Fælles for de ovennævnte motiver er, at de alle har lange rødder tilbage i den billedlige tradition, men vi finder også motiver blandt værkstedets malerier, der ikke har en lang tradition, men som gennem en sammenligning med andre samtidige udsmykninger viser, at Sæby-



15. Biblia Pauperum. Dette blad har været benyttet som forlæg for fremstillingerne af Isaks ofring og Kobberslangen i ørkenen i Dronninglund.

Biblia Pauperum. This page has been used as a master for the wall-paintings representing the Sacrifice of Isaac and the Brazen Serpent in Dronninglund.

Foto efter Knud Banning: Biblia Pauperum. Billedbibelen i middelalderen. København 1984, blad 25.



16. Dronninglund. Tegning af nordkappen i sydkapellets hvælv. Dronninglund. Drawing of the North-pendentive of the vault in the South-chapel.

værkstedet afspejler generelle tendenser i tiden. Det gælder f.eks. billederne af Kirkefædrene og Sebastian i Ålborg Budolfi, og også Achatius og Ursula i Dronninglund, men især i kombinationen af de to, der er et typisk træk for perioden 1475-1525.

Fremstillinger af evangelistsymboler har meget lange aner, men det er et nyt træk, at de får lov at stå alene, og det er et træk der peger frem i tid. Det samme gør fremstillingen af Kobberslangen i ørkenen, som først på dette tidspunkt dukker op i monumentalmaleriet, og som får sin storhedstid i den følgende periode, 1525-75.

Det indtryk, man danner sig af det danske, senmiddelalderlige kalkmaleri, er, at følgende motivgrupper dominerer: Skabelsesberetningen, Jesu barndomshistorie, Passionsberetningen, Dømedag og Helgener. Disse findes alle i Sæbyværkstedets udsmykninger, men det kan ikke påstås, at de indtager nogen dominerende position, og på dette punkt udskiller Sæbyværkstedet sig fra samtidens øvrige. Gennem en række enkeltmotiver adskiller værkstedet sig markant fra andre; enkeltmotiver som hverken har forgængere eller får efterfølgere. Dette gælder fortællingen om Marias barndom, der som ovenfor omtalt kun har få paralleller i dansk kalkmaleri, men det gælder især *Ars moriendi* scenerne i Sæby og Vrå, Palmen der bøjer sig, Dronninglunds fremstillinger af Kejserens syn og de ni helte, men også de tre scener, der muligvis forestiller Trojas ødelæggelse og som er uden paralleller, og det uanset hvad de viser. De her nævnte scener er alle enestående i Danmark og de er sjældne i en europæisk sammenhæng. At det har ladet sig gøre at indpasse disse i en meningsgivende sammenhæng kan betragtes som en højeste grad af raffinement, men kan også opfattes som et udslag af provinsialisme, en manglende indpasning i en europæisk udvikling – den kan så have været villet eller ej.

P. Christensen, der i 1947-48 beskrev kalkmalerierne i Dronninglund kirke, er i sine afsluttende bemærkninger ikke venlig i vurderingen af motivvalget. »Fantasteri« kalder han det og fortsætter senere: »Meget i denne Dekorationskunst ... kan skyldes kaade og drilagtige Luner hos Senmiddelalderens temmelig løsagtige og vidtomstrefjende Kunstner«. ¹⁰⁴ Hvorvidt samme kunstnere har været løsagtige og vidtomstrefjende, skal jeg her lade være usagt, men at Dronninglunds malerier og Sæbyværkstedets som helhed skyldes malernes kåde og drilagtige luner, kan bestemt afvises på baggrund af analyser af de enkelte udsmykninger. Den eller de personer, der har fastlagt programmerne i de enkelte kirker, har i høj grad været i besiddelse af teologisk lærdom. Detaljer i de ydre omstændigheder gør det heller ikke sandsynligt, at et

malerværksted har fået frie hænder ved udsmykningen af kirkerne: to af kirkerne er klosterkirker og kaldsretten til Vesterø tilhørte Viborg domkapitel. Deril kommer, at nok kan man forestille sig, at et malerværksted i sin besiddelse har haft træsnit fra *Biblia Pauperum*, en *Ars moriendi* og måske de ni helte, men at de også skulle have haft et eksemplar af den Johannes Trithemius, der er citeret i Sæby, er højst usandsynligt.

Der er blandt Sæbyværkstedets udsmykninger enkelte motiver, som peger frem i tid, men generelt kan det konstateres at værkstedet gennem sit billedvalg er solidt forankret i en middelalderlig billedtradition. Kombinationen af billeder er nogle steder temmelig usædvanlig, men de principper, der ligger til grund for sammensætningen, har ligeledes en lang tradition bag sig. Det er nødvendigt at søge motivernes skjulte betydning for at få mening i programmerne, og de fremstår således som en parallel til de fire aspekter af den tekstlige fortolkning. Analyser af programmerne understreger, at disse fem udsmykninger mindre er rettet mod elementær undervisning af lægmand, men er snarere en fastslåen af læresætninger, primært forståelige for den skolede teolog, og måske med en snært af polemik i Sæby – pro Marias ubesmittede undfangelse. Malerierne er blevet til på et tidspunkt, hvor bibelhumanisternes og reformkatolikernes tanker begyndte at gøre sig gældende, men der er intet tegn på, at disse tanker har vundet indpas her. Tværtimod er der tale om en demonstration af traditionsrig senmiddelalderlig fromhed og teologisk lærdom.

Noter

1. Francis Beckett: *Danmarks Kunst*, Bind II, København 1926, s. 409 (Ålborg Budolfi) og s. 414-18 (Vrå og Sæby).
2. Niels M. Saxtorph: *Danmarks Kalkmalerier*, København 1986. (4. udgaven af Jeg ser på kalkmalerier, 1. udg. 1967). Med mindre andet bemærkes, vil der i det følgende blive henvist til 1986-udgaven.
3. P. Christensen: *Kalkmalerierne i Vraa Kirke*. Vendsysselske Aarbøger, XX bind, Hjørring 1953-54, s. 76-81.
4. Mogens Bencard: *Carmelite Art and Architecture in Denmark*. Carmelus vol. 4, Roma 1957, s. 50-84 (specielt s. 71-84).
5. Kaare Rübner Jørgensen: *Karmeliterne i Sæby kirke*. Kirkehistoriske Samlinger 1978, København 1978, s. 7-36.
6. Mette Erlendsson: *Sæby kirke's kalkmalerier*. Vendsyssel Årbog 1980, Hjørring 1980, s. 73-90. Endvidere har Hans Gregersen beskrevet kalkmalerierne i sin bog *Karmeliterklostret i Sæby. Baggrund og Historie*. Sindal 1982, s. 67-68. Også han nævner sammenhængen mellem Vrå og Sæby.
7. Egmont Lind: *De ni helte i Dronninglund kirke*. Nationalmuseets Arbejdsmark 1943, s. 61-68.

8. P. Christensen: *Fra Dronninglund Kirke*. Vendsysselske Aarbøger, XVII bind, Hjørring 1948, s. 65-81.
9. Olaf Olsen: *De ni helte*. Rytterkampbillederne i Dronninglund kirke. Nationalmuseets Arbejdsmark 1955, s. 119-28.
10. Thomas W. Lassen: *Nadvertypologier i Dronninglund*. ICO – Den iconographiske Post 1972/1, s. 14-16. Samme: *Kejserens syn*. Beretningen om kejser Augustus og Sibylle i litteratur og billeder. ICO – Den iconographiske Post 1974/4, s. 12-17.
11. Kirsten Lading Bidsted: *De ni helte i Dronninglund kirke*. ICO – Iconographisk Post 1985/4, s. 1-11. Dronninglund kirkes kalkmalerier findes desuden omtalt af Erik Lassen i *Politikens Dansk Kunsthistorie*, bind 1, København 1972, s. 360-63.
12. J. P. Stenholm: *Budolfi Kirke*. Dens Historie, Beskrivelse og Præsterække. Fra Himmerland og Kjær Herred, bind 12, Ålborg 1923, s. 384-515 (kalkmalerierne omtales s. 429-31).
13. B. Hage & H. Stegmann: *Budolfi Kirke i Billeder og Tekst*. *Budolfi Sogns Kirkeblad* 1934, s. 2-4.
14. Saxtorph, *Op.cit.*, s. 195.
15. De ældste indbretninger og restaureringsrapporter vedr. kalkmalerierne i Vesterø findes tilsyneladende ikke længere på Nationalmuseets 2. afdeling, men da malerierne ikke er omtalt hos Magnus-Petersen (*Beskrivelse og Afbildninger af Kalkmalerier i danske Kirker*, København 1895), men til gengæld er fotograferede af Chr. Axel Jensen i 1908, angiver disse to årstal perioden, inden for hvilken afdækningen har fundet sted. Den dårlige stand, som malerierne fremtræder i på Chr. Axel Jensens fotografier, kunne tyde på, at afdækningen har fundet sted i 1907/08.
16. Indbretning fra Knud Simonsen, januar 1983, Nationalmuseets 2. afdeling. Af denne indberetning fremgår det, at malerierne også blev istandsat i 1953, denne gang af Harald Borre. Desværre savnes også hans indberetning idag.
17. Eksempelvis Marie Magdalene (Randers amt), Vinderslev (Viborg amt) og Århus domkirke, alle dateret til 1515-21. Dorrit Lundbæk: *Fabelvæsner i sengotisk kalkmaleri i Danmark*, Århus 1970. For fuldstændighedens skyld skal det anføres, at dette værksted hos Saxtorph går under betegnelsen Vinderslevmesteren, s. 24-25.
18. Kun i Nødager (Randers amt) og i Vellinge (Skåne) optræder motivet alene, men i begge tilfælde gælder det, at udsmykningerne er så fragmentarisk bevarede, at der oprindeligt meget vel kan have været andre scener fra Barndomshistorien.
19. Altertavlen fra omkr. 1475 i Vesterø har i hovedskabets midte, øverst: Kristus som Salvator mundi og nederst: Maria i solgissel, flankeret af Gertrud, Dorothea, Barbara og Hetterus i øverste række, Maria Magdalene, Johannes Døberen, Catharina og Archelaus i nederste. Fløjene indeholder hver seks apostle.
20. Læsø havde i middelalderen en betydelig saltudvinding. *Diplomatarium Vibergense*, udg. af A. Heise. København 1879, s. XXIX-XXV. Kaldsretten til Vesterø og nabokirken Byrum har på dette tidspunkt (1508-1513) tilhørt Viborg domkapitel. *Repertorium Diplomaticum Regni Danici Mediævalis*, 2. rk. København 1928-39, nr. 11011 og 12467.
21. J. A. Jungmann, S. J.: *Missarum Sollemnia*, Bind 2, Freiburg 1958, s. 3-125.
22. Louis Réau: *Iconographie de l'art chrétien*, bd. II.2, Paris 1957, s. 246.
23. Réau: *Op.cit.*, s. 238.
24. Indbretning fra Rothe, januar 1900 (efter afdækningen), indberetning af samme, 1900 (efter restaureringen). Indberetning af Harald Borre, december 1943. Indberetning af Olaf Hellvik 1981. Alle Nationalmuseets 2. afdeling.
25. Saxtorph, *Op.cit.*, s. 195. Der findes mig bekendt ingen andre eksempler på en vase som attribut til Catharina.

26. Saxtorph, *Op.cit.*, s. 195. Kun få kongevåbner findes gengivet i dansk kalkmaleri: Udbyneder 1520-23 (Randers amt) og Ronneby 1586 (Blekinge).
27. Sven Tito Achen: *Danmarks kommunevåbner*, København 1982, s. 22-23.
28. Dateret til 1511; gengivet i *Danmarks Kirker*, Københavns amt, s. 1606.
29. Man bemærker, at såvel Rothe som Harald Borre og med dem Stenholt (*op.cit.*, s. 431) identificerer denne scene som Syndefaldet. Francis Beckett sætter som den første – med en vis tøven – det rette navn på motivet. *Op.cit.*, s. 409.
30. I følgende kirker indtager evangelistsymbolerne, uden ledsagemotiver, den centrale plads i kapperne: Voldby 1515-21 (Randers amt); Flensborg S. Johannes 1515-25; Smidstrup omkr. 1550 (Vejle amt); Melby 1550-1600 (Frederiksborg amt); Rutsker 1559 (Bornholms amt); Agerskov 1632 (Haderslev amt). I alle andre fremstillinger er evangelistsymbolerne presset ud i fligene eller op i kappernes top.
31. I følgende kirker findes de idag kendte fremstillinger af kirkefædrene: Ingstrup omkr. 1475 og Jetsmark 1474 (samme værksted, Hjørring amt); Brunnby omkr. 1500 og Malmö S. Petri 1510-25 (Skåne); Fanebjerg 1475-1525 (Præstø amt); Sandby 1500-25 (Maribo amt); Dalbyneder 1515-21 og Udbyneder 1500-25 (begge Randers amt); Roskilde domkirke, Birgittakapellet 1511; Skive gl. kirke 1522. På altertavler finder vi dem bl.a. i Løjt 1520 (Åbenrå amt); Årby 1500-25 (Holbæk amt); Hald omkr. 1500 (Randers amt).
32. I følgende omtrent samtidige udmalinger findes der fremstillinger af Isaks ofring: Fanebjerg 1475-1525 og Kongsted 1475-1525 (begge Præstø amt); Tirsted omkr. 1500 (Maribo amt); Kværkeby omkr. 1500 (Sorø amt); Konga 1500-25 (Skåne). Dertil kommer Dronninglund, se side 59.
33. Såvel i Konga som i Kværkeby er fremstillingen af Isaks ofring placeret sammen med Kains og Abels historie. I Tirsted fandtes motivet i samme kappe som Barnemordet i Bethlehem, Sædunderet samt Uddrivelsen fra Paradis. I Kongsted er det placeret i en svikkel, der i kappens centrale del har en Korsfæstelse, mens det i Fanebjerg deler hvælv med Mikael Sjølevejer og De sladrende kvinder – her er det til gengæld placeret parallelt til Barnemordet i hvælvet ved siden af.
34. Louis Réau: *Iconographie de l'art chrétien*, bind III.3, Paris 1959, s. 1191. Peter Burke: *Tradition and Innovation in Renaissance Italy*, London 1974, s. 183-84. Kalkmalerier med Sebastianfremstillinger findes i Kgs. Lyngby 1475-1500 (Københavns amt); Linderød 1498, Fru Alstad omkr. 1500, Håstvede omkr. 1500 og Søvestad omkr. 1500 (alle i Skåne); Kværkeby omkr. 1500 (Sorø amt); Nr. Alslev omkr. 1500 (Maribo amt); Hald 1500-25 (Randers amt); Skive gl. kirke 1522; Lem omkr. 1540 (Randers amt). Dertil kommer bl.a. altertavlerne i Vordingborg Vor Frue fra 1490-1500 samt Bernt Notkes tavle fra 1479 i Århus domkirke. I de to sidstnævnte tilfælde er hans partner Antonius.
35. Louis Réau: *Iconographie de l'art chrétien*, Bd. III.1, Paris 1958, s. 305-06. Her angives, at Christoffer er den man påkalder mod pludselig død eller mod pest. Bønner fra dansk middelalder giver dog et lidt andet billede, idet Christoffer først og fremmest påkaldes som værn mod uvenner og mod sorg og armod. Middelalderens danske bønnebøger (herefter forkortet MDB), bd. I-V, udg. af K. M. Nielsen, København 1946-82, nr. 58, 149, 320, 400 og 798. Bønnerne rettet til Sebastian afviger ikke fra det traditionelle billede; han anråbes mod pestillens og brat død. MDB nr. 56, 151, 330, 613, 873, 953 og 986.
36. *Repertorium Diplomaticum Regni Danici Mediævalis*. 2. række, København 1928-39, nr. 9207.
37. I den danske version af Jesu Barndomsbog, trykt hos Gotfried af Ghemen, København 1509, lyder passagen: »... tha bad han [Jesús] træet bøyæ seg oc legge for

- iomfru marie so at hon kunne tage aff fruchthen. tha wor thet træ strax lydught oc bøydæ seg nedher...«. Danske Folkebøger, bind 1, København 1915, s. 56. Der er tradition for at knytte Abraham og lydighed (dyden Obedientia) sammen, som det fremgår af Bamberg Apokalypsen fra omkr. år 1000. A. Katzenellenbogen: *Allegories of the Virtues and Vices in Medieval Art*. New York 1964, s. 15 og fig. 14.
38. Indberetning fra Eigil Rothe 1904 og 1905. Nationalmuseet 2. afdeling.
 39. Rothe anfører i sin indberetning fra 1904, at han har kunnet læse følgende korte passus: »... ad dexteram tuam nos audire ...«. Fortsættelsen lyder: »mereamus venite benedicti«. Denne del udgør slutningen på indskriften.
 40. Indskrifterne ud for Kristi hoved lyder: »Venite benedicti patris mei precipite regnum« og »Ite maledicti in ignem eternam«. Fra Maria lyder ordene: »Beata misere-re nobis« og fra Johannes Døberen: »Poenam domine parce populo tuo«.
 41. Indskriften over scenen lyder: »Ve ve nobis quia in inferno sunt ...«.
 42. Indskriften over de frelstelste lyder: »Venite fratres carissimi«.
 43. Motivet kendes fra Solna kirke uden for Stockholm (omkr. 1475) og muligvis også fra kirken i Swanbourne (Buckinghamshire, 15. århundrede). Det har ikke været mig muligt at fremskaffe fotografier af sidstnævnte, så identifikationen bygger udelukkende på en verbal beskrivelse. Cornell & Wallin: *Albertus Pictor*. Stockholm 1972, s. 75. A. Caiger-Smith: *English Medieval Mural Painting*, Oxford 1963, s. 134.
 44. Beckett, Op.cit., s. 417-18. I sin indberetning fra 1904 angiver Rothe, at han opfatter det unge par som en illustration af den afdødes tidligere liv, men uden at gøre sig klart, at dette strider mod, at afdødes sjæl hentes af en engel. I indberetningen fra Sæby nøjedes han med at henvise til Vrå. P. Christensen, 1953-54, holder sig i sin beskrivelse til Beckett tolkning, s. 78.
 45. Bencard, Op.cit., s. 75.
 46. Saxtorph, Op.cit., s. 193 (Sæby) og s. 194-95 (Vrå).
 47. Mette Erlandsson, Op.cit., s. 88.
 48. Om baggrunden for *Ars moriendi* litteraturen, den udvikling den gennemløb i middelalderen samt de forskellige udgaver, se Mary Catharine O'Connor: *The Art of Dying Well*, New York 1942. De fleste *Ars moriendi*-illustrationer udviser nært slægtskab og bærer præg af en omfattende kopiering.
 49. Den latinske tekst til denne scene findes gengivet i Alberto Tenenti: *La vie et la mort à travers l'art du XV^e siècle*. Paris 1952, s. 108. De her gengivne illustrationer er taget fra den franske udgave, trykt hos Antoine Verard, Paris 1496. I den latinske version omtales de omkringstående som »amici« – den franske er på dette punkt mere udførlig, og da den mig bekendt ikke har været publiceret i en nyere udgave, gengives den centrale del af teksten her: »Tu dois bien auoir grant despit en ton cuer quant mesme ta femme tes enfans et prochains successeurs sont ceulx qui en leur pensee desirent et festineroient volentiers ta mort principalement pour auoir toute ta succession combien que de bouche et des yeulx plourans ils monstrent estre marris ce quilz ne sont pas«. ... L'art de bien vivre et de bien mourir, Antoine Verard, Paris 1496. Paris, Bibl. Nat. Res. D.857, mikrofilm.
 50. Indberetning fra Eigil Rothe, 23.5.1905. Nationalmuseets 2. afdeling. Østfaget afrenset igen i sommeren 1985.
 51. Dette motiv har ikke hjemmel i de skriftlige beretninger; disse siger udtrykkeligt, at Joachim gik direkte ud i vildmarken, og at Anna længe svævede i uvidenhed om hans skæbne. *Protevangelium Jacobi* (herefter forkortet PJ), 1. afsnit og *Pseudo Mattheus* (herefter forkortet PM), 2. afsnit. *Jakobs Forevangelium og Det uægte Matthæusevangelium*, overs. og udg. Knud Banning, København 1980, s. 13 og

- s. 31. Scenen optræder ikke i andre danske fremstillinger af Marias barndomshistorie, og det eneste udenlandske eksempel, jeg har fundet, er et glasmaleri i den tidligere karmeliterkirke i Nürnberg. Gertrud Schiller. *Ikonographie de christlichen Kunst*, Bd. 4.2, Gütersloh 1980, s. 56-57, fig. 484.
52. Fra Joachim lyder ordene: »Domine exaudi orationem meam« og englens svar til ham er: »Vade in portam auream«.
 53. Saxtorph (Op.cit., s. 192) identificerer denne person som en ung mand, men det synes mig mere rimeligt at antage, at det er den tjenestepige, Judith, der optræder i PJ. Knud Banning, Op.cit., s. 13.
 54. Rübner Jørgensen, Op.cit., s. 9, identificerer scenen som ypperstepræstens velsignelse af Joachim og Anna. Men staven der grønnes (omtalt i *Legenda Aurea*) og scenens placering i sammenhæng peger entydigt på Marias og Josefs trolovelse. *Die Legenda Aurea*, udg. Richard Benz, 9. Aufl. Heidelberg 1979, s. 682; herefter forkortet LA.
 55. Saxtorph: Jeg ser på kalkmalerier, 1967, s. 265; 1970, s. 271.
 56. Rübner Jørgensen, Op.cit., s. 8.
 57. Saxtorph: Jeg ser på kalkmalerier, 1979, s. 243; Samme: *Danmarks kalkmalerier*, 1986. s. 192.
 58. Som nævnt i note 51 omtales Joachims afsked med Anna hverken i PJ eller PM og ej heller i LA. Ingen af de tre kilder omtaler, at Anna var til stede i templet, da Joachim blev bortvist. Også i begivenhedernes rækkefølge er der uoverensstemmelser mellem billeder og tekster: LA har den rækkefølge, som ses i billederne, Bebudelsen for Joachim finder sted førend den for Anna; i PJ og PM er det omvendt. Både PJ og PM, men ikke LA, har den lille detalje, at Anna begræder sin manglende frugtbarhed efter at have set spurvereden i laurbærtræet (PJ afsnit 3 og PM afsnit 2, Banning, Op.cit., s. 15 og 31), nøjagtigt gengivet i Sæbymaleriet. Englens ord *Vade in portam auream* er i maleriet stilet til Joachim, men teksten (PM afsnit 3, Banning, Op.cit., s. 36, og LA s. 681; ikke omtalt i PJ) lader Anna være den, til hvem englens befaling lyder. Anna, der i maleriet ammer Maria, findes beskrevet i PJ (afsnit 5, Banning, Op.cit., s. 16), men hverken i PM eller LA. I scenen, der viser Maria der føres til templet, ses trappen herop til at have mange trin, et sted mellem 14 og 16. Såvel LA (s. 681) som PM (afsnit 4, Banning, Op.cit., s. 36) nævner, at der skal være 15 trin, et træk der ikke findes omtalt i PJ.
 59. Bencard, Op.cit., s. 75.
 60. Rübner Jørgensen, Op.cit., s. 9, omtaler også Skive gl. kirke og Keldby på Møn; den førstnævnte indeholder en fremstilling af en noget anden type, nemlig Marias og hendes søstres familier. Keldby har en ren Jesu barndomsfortælling. Der er dog ikke noget til hinder for, at nogle af fremstillingerne af Jesu barndomshistorie har haft Maria som tænkt hovedperson. Dette gælder f.eks. korudsmykningen i Vordingborg Vor Frue fra omkr. 1470 og udsmykningen fra 1450-75 i skibets 1. hvelv i Nr.Strö i Skåne.
 61. Eksempelvis altertavlen fra Boeslunde kirke fra omkr. 1430, nu på Nationalmuseet, og altertavlen i Vordingborg Vor Frue fra 1490-1500.
 62. At der tilsyneladende ikke findes flere altertavler med Marias barndomshistorie kan måske skyldes, at disse i særlig grad har virket anstødeligt på senere tider og derfor er blevet fjernet og ødelagt.
 63. Alterets hovedskab befinder sig stadig i Sæby, mens fløjene er overført til Nationalmuseet. Bencard, Op.cit., s. 80-82.
 64. Over Maria læses indskriften: »Venite benedicti patris mei precipite regnum« og

- over Johannes: »Ite maledicti in ignem eternam«, fra englens basun udgår ordene »Surgite mortui«.
65. Den samme kombination af Marias trolovelse og Gud, der fører Adam og Eva sammen findes i Ejssing kirke (Ringkøbing amt), men ikke i nogen andre kirker. Se endvidere Banning, *Op.cit.*, billedtekst s. 43.
 66. Rübner Jørgensen, *Op.cit.*, s. 10ff.
 67. Der synes heller ikke at være nogen sammenhæng mellem kappernes hovedmotiver og de musikinstrumenter, som enkelte af karmeliterne har som attributer; således har Johannes Colein og Mathias Svendsen(?), der flankerer Dommedagsfremstillingen henholdsvis en lut og en harpe, hvilket normalt ikke hører en sådan fremstilling til, jfr. Dorthe Falcon Møller: *Atypisk dansk dommedag. Bild och Betydelse*, red. Louise Lillie og Mogens Thøgersen, Åbo 1976, s. 181-89.
 68. H. A. Oberman: *The Harvest of Medieval Theology. Gabriel Biel and late Medieval Nominalism*. Cambridge (Mass.) 1963, specielt kap. 9 »Mariology«, s. 281-322.
 69. Indberetning fra Egmont Lind, 22.7.1942. Nationalmuseets 2. afdeling. Endvidere samme: *De ni helte i Dronninglund kirke*, Nationalmuseets Arbejdsmark 1943, s. 61-68.
 70. Såvel Thomas W. Lassen (*ICO* 1972/1), s. 15) som Saxtorph, (*Op.cit.*, s. 182) betegner figuren som Gud Fader, men netop udformningen viser, at det er rimeligst at identificerer ham som Salvator mundi. Sixten Ringbom: *Icon to Narrative*, Åbo 1965, s. 171ff.
 71. Under denne scene har løbet et længere indskriftbånd, hvoraf kun nogle få ord er læselige: »... natus ... vir(gine?) ... nobis ...«. Såvel Thomas W. Lassen (*Op.cit.*) som Saxtorph omtaler, at der nederst i billedets højre hjørne ses en syg mand, der mades. For mig at se samler han blot manna op og rækker det til den bagvedstående kvinde. At han ligger ned er formodentlig kun et resultat af malernes tilpasning af figuren til billedets halvrunde form.
 72. Det synes som om, der bag pesonen ses et hjul. På kalkmaleriregistranten ligger et notat af Simon Asger Nielsen, der foreslår, at motivet forestiller Moses og den brændende busk. Dette giver mening i sammenhængen, men stemmer ikke overens med, at scenen foregår indendørs.
 73. Således identificerer Saxtorph (s. 182) hende, selvom hun er uden glorie.
 74. Gertrud Schiller: *Iconographie der christlichen Kunst*, BD. 4,2, Gütersloh 1980, s. 154-78. M. Levi D'Ancona: *The Iconography of the Immaculate Conception in the Middle Age and the Early Renaissance*, New York 1957, s. 33f.
 75. Indskriften under billedet lyder: »Regum XXV angelico dicit abigael ecce famula tua tibi in ancillam interemerata virgo angelo/respondit ecce ancilla domini«. Det er ikke ofte at vi finder Abigaels kaldelse som præfiguration til Bebudelsen. Den dukker op i Rosenkransandagten, 4. decades 7. bøn, hvorfor man kan antage at teksterne under billederne er hentet fra en Bønnebog. Se eksempelvis Anna Brades *Bønnebog* fra 1497, MDB, nr. 242, s. 146-54.
 76. Undfangelsesøjeblikket er også illustreret i Sønderøs fremstilling af Enhjørningsjagten (1475-1525, Odense amt). Desuden optræder det i de efterreformatoriske fremstillinger af Den gamle og den nye Pagt: Snoldelev, V.Torup, Oure og Vissenbjerg. Det skal dog bemærkes, at de to begivenheder refereres særskilt i nogle mysteriespil, eksempelvis *Ludus Coventriae II*, og det kan ikke udelukkes, at maleren har ladet sig inspirere af mysteriespil opført i Danmark. *English Mystery Plays*, ed. Peter Happé, Penguin Books 1975, s. 207-20.

77. Indskriften under billedet er noget ødelagt i højre side, men følgende kan læses: »O virgo felix o virgo significanda tamquam stella .../ nitet quis det mihi tantum merear quod possum laudem dicam .../ ... nisi tu perfecta fores non eligeret te iecus .../ ut carnem sumeret ex te«.
78. LA s. 52-53.
79. I skriftbåndene med de nu ødelagte tekster har formodentlig stået »Dette er himlens alter« og »Denne dreng er større end du«. LA s. 52.
80. Her er indskriften fuldt bevaret: »Vos preclari christi milites per crucis tropheum coronati martiree/apud deum iugiter nostri estote memores«.
81. Indskriften under dette billede lyder: »Ursula virgo et martira dei egregia cum sodalibus tuis/apud deum pro nobis non decimet intercessio«.
82. P. Christensen (1948, s. 74) skriver, at motivet ikke findes i vore nærmeste nabolande, hvilket dog ikke er rigtigt, jfr. Thomas W. Lassen: Kejserens syn. ICO – Den iconographiske Post 1974/4, s. 12-17.
83. Den parvise sammensætning findes i Birgittakapellet i Roskilde domkirke (1511), Nøgler 1515-21 (Randers amt), Linderød 1498 (Skåne) og muligvis Bunkelø omkr. 1500 (Skåne).
84. Anders Malling: Dansk Salmehistorie, Bind III, København 1963, s. 413-19. Det skal i øvrigt bemærkes, at sværdet som billede på Marias smerte ved Korsfæstelsen ofte optræder i de middelalderlige bønner. MBD, nr. 30, 30d, 258, 260, 339, 390, 668, 683 og 740.
85. Indskriften under dette billede lyder: »Signantem Christum puerum pater immolat istum«.
86. I indskriften under står der: »Lesi curantur serpentem dum speculant«.
87. Fra perioden 1475-1525 findes den kun i Dronninglund. I den følgende periode, 1525-75, findes eller fandtes motivet i Tjele, Gjøl, Farsø, Lodbjerg, Glesborg, V.Torup, Sønderholm, Gudum og Åsted.
88. Bortset fra Dronninglund findes der ingen eksempler i senmiddelalderligt eller tidligt efterreformatorisk kalkmaleri. Kombinationen findes på en alterbordsforside fra omkr. 1580 i Svinninge kirke (Holbæk amt), på Frans Floris' altertavle fra omkr. 1560 i Sønderborg slotskapel og på altertavlen fra 1587 i Kronborg slotskapel.
89. Biblia Pauperum. Billedbibelen fra middelalderen. Med indledning og oversættelse af Knud Banning, København 1984, blad 25, s. 64-65.
90. For en nærmere beskrivelse, se litteraturen omtalt i noterne 7, 9 og 11.
91. Indskriften under Karl den Store lyder: »Carolus rex xpistianus imperator fuit sanctus et dominator ytalias et alemanias per friseam et per hispaniam fidem xpi hic ampliam et inferre dei ... adiga in aquisgrane obiit rex nobilis post mortem xpi viii ... xlv annis«. Lind har også forsøgt at tyde indskrifterne under Josva, Alexander og Arthur, men det er kun lykkedes for enkelte ords og bogstavers vedkommende, og skal derfor ikke gengives her.
92. Der findes en fremstilling af Josva i Estruplund omkr.1525 (Randers amt) og en af Karl den Store i Århus domkirke. Forlægget til sidstnævnte kan meget vel være et engelsk metalstik fra omkr. 1460, forestillende Arthur, gengivet hos Olaf Olsen, Op.cit., s. 124.
93. Robert L. Wyss: Die neun Helden. Eine ikonographische Studie. Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte, Band 17, Heft 2, Basel 1957, s. 73-106, specielt s. 78.
94. Wyss, Op.cit., s. 83.
95. Olaf Olsen, Op.cit., s. 121ff.
96. Saxtorph mener, at det er den Onde selv, Op.cit., s. 184.

97. Den del af indskriften, der er placeret i buens venstre side, er helt ulæselig, mens enkelte ord i den højre side kan læses: »... et nuc (nunc?). sep per... seculorum ...«.
98. Wyss, *Op.cit.*, s. 73 samt Kirsten Lading Bidsted, *Op.cit.*, s. 1, som følger Wyss meget nøje.
99. Maurice Keen: *Chivalry*. Yale University Press 1984, s. 122. I sin artikel gør Kirsten Lading Bidsted, *Op.cit.*, s. 8-9 opmærksom på, at de udenlandske fremstillinger optræder i to typer: til hest eller til fods. De første repræsenterer ridderlige dyder og tilhører en fransk-flamsk kulturkreds, de andre en tysk, borgerlig. Det er efter min mening at gå for langt, når hun også ser Dronninglunds fremstillinger som en fremhævelse af de ridderlige dyder. Hvis vi med sikkerhed skulle kunne hæfte denne tolkning på Dronninglunds malerier, forudsætter det, at vi ved, at værkstedet havde adgang til begge typer og bevidst valgte det med fransk oprindelse.
100. P. Christensen, 1948, s. 72-73. Thomas W. Lassen, *Nadvertypologier i Dronninglund*. ICO – Den iconographiske Post 1972/1, s. 15.
101. Vilh. Lorenzen: *De danske Benediktinerklostres Bygningshistorie*, København 1933, s. 31.
102. Olaf Olsen, *Op.cit.*, s. 121 ff.
103. Rübner Jørgensen, *Op.cit.*, s. 10 ff.
104. P. Christensen, 1948, s. 79.

Summary

In the first quarter of the 16th century five churches were decorated with wall-paintings by the same workshop in North Jutland: the chancel of Vesterø on Læsø, the porch of St. Budolfi's in Ålborg, the chancel and nave of the parish church of Vrå, the chancel of the Carmelite church at Sæby, and the south chapel of the Benedictine convent in Dronninglund (formerly Hundslund).

The decorations by this workshop differ on several points from other contemporary mural paintings, viz. choice of motifs, their combination and position in the church interior. In Vesterø (ill.1) the story of the Three Magi is unusual for this period (but not earlier) because it is depicted in the chancel, and the Passion series in Vrå is one of the longest in Denmark (ill.4). The mural in the porch of St. Budolfi's showing the Miracle of the Palm Tree, bending at the command of the Infant Jesus is exceptional, being the only one of its kind in Denmark (ill.3), and because of its position together with the Sacrifice of Isaac (ill.3). In Sæby Church there is one of the most comprehensive stories of the Childhood of the Virgin, also depicting unusual scenes, for example Joachim taking leave of Anna. Here, the story is juxtaposed with scenes from the Creation (ill.9). In Sæby and Vrå there are motifs (in the chancels) taken from *Ars moriendi*, the only in existence in Denmark, and at the same time extremely rare in a European context (ill.5-8). At Dronninglund, apart from usual motifs such as, for examp-

le, the Annunciation and the Crucifixion, there are also outstanding representations of the Gathering of manna in the desert, the Vision of the emperor, and the Nine heroes (ill.10-13 and 16). The workshop is noteworthy because it utilises many different models, among which only *Biblia Pauperum* (ill.14-15) and *Ars moriendi* (ill.5-8) shall here be mentioned.

The purpose of the wall-paintings in these five churches is not so much to instruct the layman but sooner aimed at the schooled theologian. The intention of the murals is not immediately obvious, and it is necessary to search for their hidden meaning before being able to grasp the ideas behind them. The Vesterø decoration tells the story of the Holy Trinity and the Divinity of Christ, and in St. Budolfi's, Ålborg, the theme is obedience to God within the framework of the Church. The decoration in Sæby can be interpreted as defending the doctrine of the Immaculate Conception. Christ is the central figure in Dronninglund: Christ as *Salvator Mundi*, the Lamb of God, the Redeemer of Mankind.

The murals have been painted at a time when the doctrines of humanism and Roman Catholic reform began to gain ground, yet they display no sign of influence from these quarters – the oeuvre of this workshop expresses ideas firmly anchored in late medieval piety and theological learning.

Cand. mag. Eva Louise Lillie
Livjærgade 20, 2100 København Ø