

»At betragte Guds Ord«

– om allegorier i 1700-tallets kirkeinventar.

af Carsten Bach-Nielsen

I Kirkehistoriske Samlinger 1983/84 satte Karin Kryger i en artikel om antikke temaer i nyklassicistisk gravskulptur focus på anvendelsen af allegorien som udtryksform i perioden mellem 1760 og 1820. Karin Kryger ser i denne periode en voksende uvilje mod »den hellige allegori« til fordel for en ny interesse for et antikt inspireret billedsprog.¹ Med den hellige allegori menes der den form, der i renaissanceen var givet de billedlige udtryk for ord og begreber. Denne form for allegorier er hyppigt forekommende i dansk kirkeinventar i 1600- og 1700-tallet og jeg skal i det følgende fremdrage eksempler på, hvordan de anvendtes før nyklassicismen og dermed vise nogle stadier på vejen mod den forkastelse, der skete af dem i slutningen af 1700-tallet.

Det materiale, jeg har valgt til at eksemplificere dette, ligger Karin Krygers ganske fjernt, da det drejer sig om et provinsværksted, nemlig Horsensskolen i 1700-tallet. Dette har til gengæld den fordel, at man her indenfor blot tre generationer og i en og samme kunstneriske tradition kan observere ganske forskellige tilgange til det allegoriske billedsprog.

Den østjyske maler- og billedskærerkunst i 1700-tallet blev i 1930'erne og 40'erne udførligt behandlet. Efter en periode, hvor danske kunsthistorikere hovedsagelig havde interesseret sig for barokken i København, fremkom nu en række behandlinger af en jysk kirke- og herregårdskunst, der nok ikke nåede de samme kvalitetsmæssige højder som den kunst, der var stærkt præget af hovedstadens smagsidaler.² Dog vidnede den jyske 1600- og 1700-talskunst om et adelsmiljø i hovedlandet, hvor der fandtes en stærk vilje til at manifestere sig kunstnerisk.

Et væsentligt bidrag til udforskningen heraf er en række artikler om Horsensmestrenes billedskærerarbejder af Otto Norn,³ som fremdrog og behandlede en række kirkekunstneriske værker, der i løbet af 1700-tallet skabtes af Jens Jensen den Ældre, dennes søn Jens Jensen den Yngre og sidstnævntes stedsøn Jens Hiernøe, med hvem skolen uddøde i 1801.

Hvor den foreliggende litteratur overvejende søger at give et billede af relationen mellem kunstner og opdragsgiver i periodens provinsmiljøer, har jeg valgt at koncentrere mig om nogle enkeltmonumenter og underkaste dem en nærmere undersøgelse.

Jeg skal koncentrere mig om prædikestolsudsmykninger og som det første eksempel fremdrage Jens Jensen den Ældres prædikestol og inventar i Nørup Kirke fra 1730'erne. Den største vægt vil dog blive lagt på rokokointeriøret i Engum Kirke, der skabtes af Jens Jensen den Yngre i 1759 og endelig vil jeg nævne udsmykningen i det fine Louis Seize-interiør i Hatting Kirke, der i 1787 udfærdigedes af Jens Hiernøe.

Allegorien i dansk kirkeinventar

Dyderne spiller fra gammel tid en stor rolle i kristen ikonografi. Kampen mellem dyder og laster finder deres fornemste udtryk i de franske katedralers skulpturelle udsmykning,⁴ men også dansk middelalderlig kirkeudsmykning rummer fine eksempler på dyder.⁵

En række begreber fik således allerede i løbet af middelalderen deres allegoriske udformning; det gjaldt overvejende hoveddyder og -laste og i løbet af 1400- og 1500-tallet fortsatte beskæftigelsen hermed, idet en lang række malere og grafikere fremstillede allegoriske figurer. Det blev dog først de store italienske renaissanceikonologer, der bragte orden i allegorierne ved at afgrænse, opsplitte og danne nye.

Den mest navnkundige er vel Cesare Ripa, der med sin »Iconologia« fra 1593 skabte en ikonologisk håndbog, der fandt almindelig udbredelse. Bogen kom i en illustreret udgave i Rom i 1603 og i en yderligere udvidet og illustreret udgave i Padua i 1611. Den optryktes og oversattes i adskillige udgaver gennem hele 1600- og 1700-tallet. Heri kunne digtere, malere og billedhuggere finde et rigt stof til billedliggørelse af tanker og begreber.⁶

Ripa samler, hvad han kan bruge i den gamle litteratur fra oldtid og middelalder og sammenstiller heraf til en allegori. Ved denne metode kan han opfinde allegorier, der ikke allerede findes i traditionen. Han gør allegorierne aktive, handlende som figurer. Han lægger stor vægt på farve, klædning, retoriske attituder og ansigtsudtryk for at lade de indre kvaliteter spejles i ydre udtryk. Attributterne – der hos eklektikeren Ripa kan udgøres af traditionelle symboler – kan tjene til at øge denne effekt. Figurernes køn bestemmes af de italienske begrebers køn, således at et begreb eller en ting, der er maskulium, fremstilles som en mand og feminimumsbegreber som kvinder.

Hver figur gives i den ledsagende tekst en filosofisk fundering. Ripa lægger aristotelisk tænkning til grund herfor og benytter de fire principper materia, causa efficiens, forma og causa finalis som forskellige vinkler, hvorfra et begreb kan betragtes. Udfra dette mener han at kunne nå til en differentieret allegori.

B O N T À .



D O N N A bella, vestita d'oro, con ghirlanda di rufa in capo, e starà con gli occhi rivolti verso il Cielo, in braccio tenga vn Pelicano con li figliuolini, & a canto vi sia vn verde arbofcello alla riva di vn fiume.

Bontà nell'huomo è compositione di patti buone, come fedele, verace, integro, giusto, & paziente.

Bella si dipinge, percioche la bontà si conosce dalla bellezza, essendo

G 2 che

Eksempel på en allegorisk personifikation fra Cesare Ripas »Iconologia« 1611. Her »Bontà«, »godheden«, som også indgår i decorationen af Engum Kirkes prædikestol fra 1759.

Allegorierne indrømmes en vis gådefuldhed, men han giver dog publikum midler til at løse dem og arbejde sig frem til deres betydning, hvilket imidlertid kun lader sig gøre under forudsætning af, at publikum ikke er helt forudsætningsløst. Man må eksempelvis forudsætte en basal viden om, at ild fortærer ting, at en pisk er et strafferedskab og at en søjle er stærk.

Allegoriens praktiske funktion er at skabe indsigt og forståelse. Den skal tydeliggøre ting og begreber. De handlende billeder kan for prædikanter og talere tjene som en hjælp til at indprente billedet af bestemte begreber og kvaliteter i hukommelsen. Ved hjælp af dette billede kan det begreb, det udtrykker, analyseres og udarbejdes med yderligere retoriske udsmykninger. Allegorien kan tjene til en differentieret, billedlig belysning af en given sag.

De allegoriske figurer slår for alvor igennem i dansk kirkeinventar efter reformationen. De kommer til at pryde altertavler, pulpiturer og ikke mindst de prædikestole, der indføres med den ny kirkeordning. Prædikestolen skal i sig selv have en påmindende funktion i forhold til menigheden. Peder Palladius skriver herom i sin visitatsbog under afsnittet »Om den anden gierning, som er at høre gudz ord«: »Det andet som i schulle gjøre udj eders sognekirche, skal eders prædiche stoell pominde eder, det er, at i schulle gjerne luche eders øren op och flictelig høre gudz ord, ligget paa hiertet och merchet grandgiffuelig og eders børn med, saa at i tøgget altid om vgen igien med dem ... at de kunde end komme til den forstand och vidskab om gudz ord ... etc.«⁷ Prædikestolen må altså også i sin kunstneriske udformning i ord og billede referere til centrale dele af den kristne forkyndelse eller rumme opfordringer til at lytte efter Guds ord. I det ældre lutherske kirkeinventar er prædikestolene oftest ganske enkle. Oftest er de alene forsynet med kalligraferede felter eller skriftbånd med citater fra Ny Testamente om at høre ordet. Egentlige billedlige udsmykninger, der rummer samme opfordring eller påmindelse, træder først frem mod slutningen af 1500-tallet. Louise Lillie har påpeget 1580'erne og 90'erne som en periode med en kraftig vækst i motiver.⁸ Hun ser de sidste årtier af århundredet som en periode, hvor prædikestolsudsmykningen finder en passende form, men mener også, at udsmykningerne herefter stagnerer i et meget fast motivvalg med evangelister samt passions- og barndomsfremstillinger. Dette, at billedrepertoiret i 1600-tallet skulle fordele sig på få faste typer, bør nok tages med et ganske betydeligt forbehold. Hvad der nemlig sker i 1600-tallet er, at hele stilen ændrer sig fra en forholdsvis logisk og overskuelig renaissancearkitektur med klart afgrænsede bærende og bårne led og med felter, der er nøje

afgrænsede og forbeholdt udsmykning. Senrenaissance og bruskbarok viser i modsætning hertil en hvirvel af motiver og dekoration. E. Horskjær skriver: »... efterhånden befolkes denne lidt stive pragtarkitektur med et mylder af skikkelser. Reformationstidens sky for menneskefremstillinger i kirken er forduftet, og til de mange hellige skikkelser, der medtager alt, hvad der kan krybe og gå i det gamle og det nye Testamente, kommer der oven i købet hele renaissancens mylder af allegoriske figurer fra den klassiske oldtids ideverden – sanser og dyder, bukkemasker, trolde og ikke mindst hermer – mandlige svulmende af muskelkraft, kvindelige med mindst ligeså svulmende bryster og maver.«⁹

Ved overgangen til 1600-tallet er det altså ikke længere alene storfelterne og deres udsmykning, man skal lægge mærke til, men den strøm af sekundære motiver, der præger hele kirkeinventaret. De allegoriske figurer begynder at vise sig i form af hermer og selvstændige figurer mellem storfelterne. På S. Maria Kirkes prædikestol i Helsingør fra 1597 findes vel det største opbud af allegoriske figurer i denne periode. Patientia, tålmodigheden, har sit eget felt, mens Fortitudo, styrken; Prudentia, klogskaben; Spes, håbet; Fides, troen; Justitia, retfærdigheden; Caritas, kærligheden samt Temperantia, mådeholdet, ses som hermer. Denne prædikestol viser den ny konvention, der nu udbredes – også til den tidlige Horsensskole med Peder Jensen Koldings værksted.¹⁰

Allegorierne tilkæmper sig en stadig mere fremtrædende plads i kirkeinventaret i løbet af 1600-tallet. De mest imponerende eksempler findes i Norge, hvor man kan nævne prædikestolen i Stavanger Domkirke, der er skåret af Anders Smith i 1658 og som rummer allegorier på både dyder og sanser. Prædikestolen i Mariekirken i Bergen fra 1676 viser i storfelternes nicher otte store allegoriske kvindefigurer. Sigrid Christie mener så også, at den må være skabt i et »avansert teologisk miljø«¹¹

Blandt de allegoriske figurer, der stærkest vinder frem er de kristne dyder.¹² Skønt man kunne mene, at den lutherske teologi en gang for alle havde gjort op med dydevæsenet, dukker de med stor styrke op igen. Det kan have flere årsager.

Dels er der en stilistisk, nemlig den, at der til barokkens kunst hører et rigt udvalg af allegorier og i særdeleshed af dyder. Deres brug kan altså skyldes en påvirkning udefra. Desuden må man ikke glemme, at man ikke så let slap af med den aristoteliske arv, hvori dyderne har deres væsentlige plads. I den efterreformatoriske periode står aristotelismen stærkt hos bibelhumanister og filippister; i Niels Hemmingsens

etik tilkendes især de fire kardinaldyder stor værdi.¹³ Man ville kunne pege på opbyggelseslitteraturen som et sted, hvor dyderne som aspekter og konkretiseringer af det etiske fremtræder som iøjnefaldende og lethåndterlige størrelser, men endelig også fremhæve det enkle humanistiske synspunkt, at dyden nu engang er talerens og præstens sag.

De nye herrer

Den nye jyske adels fremkomst i 1700-tallet er der gjort fyldigt rede for andetsteds, hvorfor jeg her blot vil nævne det hovedtræk, at det overvejende drejede sig om nyrige, der havde skabt formuer ved storhandel, om fogeder, forpagtere og endda studehandlere, der fik mulighed for at erhverve sig jord og gods i den periode under Frederik IV, hvor landbruget lagdes om og der solgtes ud af kron- og ryttergods. Her var tale om en klasse, der ville opad i samfundet. Nogle forstod da også at forvalte deres rigdom, så de kunne samle adskillige godser sammen som deres ejendom; men den nye godsejertype i Jylland hørte 1700-tallet til. Hugo Matthiessen skriver: »Den unge Adels Glansperiode blev dog ikke af lang Varighed; allerede før Udgangen af 1700'erne gik deres Godsejervælde i Opløsning, og de Linder, de Lether, de Poulson'er, de Lassen'er, Friedenreicher, Fischere og hvad de nu alle hed, som stadsede Jylland op med ny glimmer, forsvandt efterhånden igen fra Gaardene.«¹⁴

Det, der medvirker til at gøre disse typer interessante, er deres mange bygge- og restaureringsforetagender i kirker og på herregårde. Den ny pengeadels pragtlyst har afsat sig markante spor i de landsbykirker, der hørte til gårdene. I det ydre røber de sig ofte ved de for 1700-tallet så karakteristiske løgkupler, deres middelalderlige tårne forsynedes med,¹⁵ i det indre ved deres prægtige nye inventar.

Nørup Kirke

Den mest navnkundige af disse jyske adelsmænd er uden tvivl stor købmanden, commerceråd, Gerhard Hansen fra Horsens, der i 1739 adledes under navnet de Lichtenberg. Han købte i 1731 herregården Engelsholm vest for Vejle (Vejle A., Tørrild H.) Og satte store ombygningsarbejder i gang. Den under gården hørende kirke i Nørup undergik hermed i årene 1731-33 en gennemgribende restaurering, der blev forestået af den billedskærer, Jens Jensen, som Lichtenberg overtog sammen med gården.¹⁶ Alt inventar udskiftedes eller moderniseredes i akantusbarok for at skabe et sammenhængende præg af storhed og glans om den ny kirkeejer.



Nørup Kirkes indre som det fremtræder efter Jens Jensens og Mogens Christian Thranes renovering i 1730'erne.

Kirken fik nyt alter, omgivet af degne- og skriftestol. Der placeredes som vanligt i østjysk kirkeinventar keruber med flammesværd i korbu- en,¹⁷ der leveredes ny fontelukkelse, en vældig herskabsstol med separat adgang opsattes på nordmuren, et orgelpulpitur indrettedes og stolestaderne moderniseredes og bemaledes med emblemmaleri. Endelig fremstilledes en prangende prædikestol. Alt snitværk forfærdiget af Jens Jensen. Maleriet udført af Lichtenbergs »egen« maler Mogens Christian Thrane.¹⁸ På herskabsstolen maledes scener fra Jesu fødsel og barndom, på orgelpulpeturet billeder af de otte saligprisninger.

Nørup Kirke kan ikke betragtes som noget kunstnerisk eller teologisk nybrud. Inventaret er i stil og gruppering traditionelt, men hæver sig dog ved sin rigdom og pragt over det sædvanlige. Nørup blev en art prototype for de herremandskirker, der i løbet af 1700-tallet indrettedes i eksisterende middelalderbygninger.

Kirken er i sin dekoration udtryk for senortodoksiens kristendoms- syn. Otto Norn har påvist en sammenhæng mellem stolestadernes ma- leri og den ortodokse bodskristendom,¹⁹ men også orgelpulpeturets ma- leri bør ses i denne sammenhæng. Det er nok ingen tilfældighed, at de otte saligprisninger er vist herpå, da den sene ortodoksi kan tolke disse »otte saligheder« som en bodsvandring. I Christian Davids Betragtning- er over Salighederne fra 1733 ses de otte saligheder som stationer i en



Jens Jensen den Ældres prædikestol i Nørup Kirke. På prædikestolskurven de fire kardinaldyder, på opgangen de tre teologiske dyder.

bodskamp, hvor Faderen – under vor store smerte – drager os til Sønnen.²⁰

Prædikestolen svarer også til denne kristendomsform. Traps Danmarksbeskrivelse meddeler lakonisk, at prædikestolen er forsynet med

mageligt siddende dyder på den udladende undergesims samt at himmelen derover krones af en fugl i sin rede.²¹

Den som en krone udskårne lydhimmel afsluttes ganske rigtigt af en fugl i en rede, hvis betydning er understreget af den stråleglans, der er malet om den på kirkens mur. Det drejer sig om en pelikan med sine unger – et ældgammelt billede på Kristi opstandelse.²² Her erstatter den som bekroningsmotiv den opstandne med sejrxfanen. Jens Jensen anvender pelikanen, da Kristi opstandelse findes som motiv på alterets topstykke. Herved undgår han at motiverne kolliderer.

Prædikestolens fod udgøres af en Mosesfigur, hvilket ikke er usædvanligt på ortodoksiens tid. Moses betegner den gamle pagt, hvorpå den nye hviler, ligesom evangeliets forkyndelse grunder på lovens prædiken. Skønt den kristne er frigjort fra loven, har den ikke mistet sin betydning som tugtemester – som kraftigt understreget i det sene 1600-tals bodskristendom.

Selve prædikestolskurven og -opgangen er udsmykket med dyder. De moralske på kurven og de teologiske på opgangen. Man kunne forvente at se de fire evangelister som udsmykning på stolen, men her gør det forhold sig atter gældende, at de allerede er anvendt som figurer på alteret. Dyderne må som nævnt her ses som eksemplifikationer af de gode gerninger, der bør følge på forkyndelsen og hørelsen af Guds ord.

At der på troen bør følge gode gerninger, gøres klart i de indskrifter, prædikestolen har. På lydhimmelen findes tre små kartoucher, hvis indskrifter lyder: Hør ordet med agtsomme ørne. Bevar ordet i et got hjerte. Bær frugt af det i et helligt levned. Derudover findes to skriftbånd. På lydhimmelen læses: O Lysens Fader Lysens Gud/Dit klare Lys dit Ord og Bud/Hver sjæl af Mørket lede ud. Nederst på kurven: Vil du vide hvad jeg taler/Jeg da som min Gud befaler/Loven straffer og husvaler.

Her tales om, hvorledes det at høre Guds ord og bud leder mennesket ud af syndens mørke samt om loven som den tugtemester, der både straffer og trøster, idet den afslører synden og åbner mennesket for evangeliets ord. De af bodsfromheden prægede teologer, der slår hårdt på bod som middel til en mere inderliggjort kristendom, overtager det toleddede skema fra *Confessio Augustanas* 12. art., som gøres treleddet med *conversio*, *fides* og *nova vita* – den form hvori det findes antydnet i Nørup. De moralske dyder må sigte på det sidste led, *nova vita*, det hellige levned.

Ligesom inventarets stil, akantusbarokken, peger tilbage mod slutningen af 1600-tallet, så er den teologi, der ligger bag udsmykningen,

senortodoksiens bodsfromhed, også et arvestykke fra det foregående århundrede.

Jens Jensen har ved udførelsen af de allegoriske dydefigurer ikke nødvendigvis været afhængig af et ikonografisk opslagsværk. De syv dyder, han har brugt, har været udbredt i størstedelen af 1600-tallets kirkeinventar. Enhver billedskærer har vidst, hvilke attributter disse skulle have for at kunne genkendes. Anderledes ligger sagen, når man bevæger sig til hans søn, Jens Jensen den Yngre mesterstykke, inventaret i Engum Kirke. Ved at sammenligne de to inventarer, træder det frem, hvordan sønnen forvalter sin fædrearv. Forskellen ligger ikke blot i, at sønnen håndværksmæssigt er langt mere dreven end faderen, men også i den teologiske holdning, der kan anes hos rådgiverne bag projekterne.

Engum Kirke

Engum ligger en halv snes kilometer nordøst for Vejle i Hatting Herred. Kirken er en romansk frådstenskirke med sengotiske tilføjelser og fint romansk kalkmaleri.

Det meget rige rokokoinventar er signeret af Jens Jensen og maleren Heinrich Møller i 1759 – altså på den tid, hvor godsejerparret Jørgen Hvass de Lindenpalm og fru Maren Loss til Tirsbæk gjorde kirken til deres herskabskirke.

Disse ejeres liv og historie er ofte nok fortalt med den fornødne farverigdom, hvorfor nogle sparsomme oplysninger må række her.²³ Maren Loss kom oprindeligt til Tirsbæk som malkepige omkring 1740, men blev i nytåret 1751/52 viet med godsets ejer Christian Linde, hvorved hun nu var frue i huset. Efter Christian Lindes død i 1757 ægtede hun så en ridefoged fra Kjærgaardsholm, Jørgen Hvass, hvorved godset var overgået til helt nye ejere. Jørgen Hvass adledes i 1763 under det flot klingende navn de Lindenpalm. Parrets »hofkirke« i Engum er blandt de få varige minder om den formue godsejerparret i løbet af få år formøblede.

Som andre medlemmer af den ny jyske godsejerstand ønskede de at fastslå den nye position ved opbydelsen af stor ydre pragt. I Engum kan man tale om et hofagtigt rum, hvor de nye folk kunne stå i centrum og spejle sig i den pragt, de selv havde bekostet.

Jens Jensen den Yngre var et godt valg til denne opgave. Han kunne formidle det eftertragtede indslag af købstadskulturen, der atter var en afspejling af den københavnske hofkultur. Han beherskede på en egen måde den nye stil, rokokoen, der hermed markerede sig fjernt fra denne stils centrer i København og Sønderjylland.



Interiøret i Engum Kirke. Det er resultat af samarbejdet mellem Jens Jensen den Yngre og Heinrich Møller og signeret 1759.

Jens Jensen den Yngre viser i Engum stor afhængighed af faderen ved den måde, hvorpå inventar og dekoration disponeres. Interiøret virker dog som helhed lettere og mere elegant end faderens i Nørup. Otto Norn siger, at det »gør så muntret og lyst Indtryk, at man føler sig hensat til en Balsal og ikke til et Kirkerum«. ²⁴ Alteret er med fletværk og rocailler en rokokogentagelse af Nørup Kirkes. I korbuen ses Østjyllands eleganteste keruber, der alene med deres store vinger afgrænser koret. Nordmurens store herskabsstol blev nedtaget i 1891 for derefter at forsvinde i Nationalmuseets magasiner. Amdi Worm leverede i 1760 det nye orgel, der ses over pulpituret med de ni gammeltestamentelige billeder, hvoraf de centrale afspejler parrets selvforståelse. Herover findes på god enevældemanér Jørgen Hvass' og Maren Loss' initialer i snitværkskartoucher. Stolestaderne er bemalet med bibelske emblemer.

Den imponerende prædikestol, som ses i kirken i dag, er et ældre arbejde, der i 1759 restaureredes af Jens Jensen. Ved senere restaurering i 1969 fandtes årstallet 1611 og rester af evangelistportrætter. ²⁵ Som i Nørup har det forhold gjort sig gældende, at evangelisterne fandtes på alteret og derfor ikke endnu engang kunne benyttes på prædikestolen. De er derfor udskiftet med allegoriske figurer.

I forhold til prædikestolen i Nørup er Mosesfiguren som fod forsvun-



De fire allegoriske personifikationer på prædikestolskurven i Engum Kirke forestiller godheden, visdommen, sandheden og klogskaben.

det og bekroningsmotivet ændret fra pelikanen til korslammet på bogen – et motiv, der fra Johannesåbenbaringen kendes som billede på den lidende og sejrrige Kristus.

Det har til dato vist sig vanskeligt at tolke prædikestolens figurer. Norn benævner dem simpelthen som dyder,²⁶ mens Herman Madsen i sit svært overskuelige værk om dansk kirkekunst skriver: »Men mest overdådigt har billedskæreren udfoldet sin fantasi i den imponerende prædikestol, hvor der ligefrem er trængsel af store siddende kvindeskikkelser i tidens yppige tilsnit. Det er højst besynderlige figurer, hvis symbolistiske egenskaber ikke er ganske lette at gennemskue, bortset fra, at de forestiller forskellige dyder ... Hver for sig er alle disse kvinder præget af besynderligheder, men helheden er overmåde rig og festlig, stråler i blå og guld, former sig som det mest overdådige synsbillede nogen dansk landsbykirke kan opvise.«²⁷

Det sidste tolkningsforsøg er i 1983 foretaget i sognepræsten Preben Koks bog, der har karakter af en opbyggelig lystvandring gennem kirken. Han tolker figurerne til fra venstre at være kærlighed, håb, tro og klogskab.

Ripas »Iconologia« afslører imidlertid at de fire allegorier er »Bon-tà«, godheden; »Sapienza«, visdommen; »Verità«, sandheden og – som også Kok siger – »Prudenza«, klogskaben. Det er et usædvanligt

valg af allegorier og netop herved tyder det i retning af et meget bevidst valg. Den, der har udtænkt kirkens dekoration, må have haft en bestemt hensigt – og desuden en ikonografisk håndbog med såvel illustrationer som forklarende tekst.²⁸

Den første af allegorierne er *godheden*. Det bør ifgl. Ripa være en skøn kvinde i gyldne klæder med en rudekrans om hovedet. Hendes blik må være rettet mod himmelen og på armen skal hun have en pelikan og dens unger. Den menneskelige godhed består af flere gode dele såsom trofasthed, sandfærdighed, renhed, retfærdighed og tålmod. Kvindens skønhed er udtryk for godhed, idet det indre kendes på det ydre. Den menneskelige godhed er i overensstemmelse med Guds vilje. Pelikanen er udtryk for godhed, idet den kommer sine unger til hjælp i deres nød ved at give dem at drikke af sit eget blod. Kvindens ansigt er himmelvendt i hellig kontemplation, der bortjager de til stadighed angribende slette tanker. Rudekransen bortjager onde ånder og dæmper den erotiske kærlighed. Den sande godhed tilsidesætter alle egeninteresser og klinger i skøn harmoni med alle dyder.

Der er fuld overensstemmelse mellem Ripas forbillede og den af Jens Jensen udførte figur. Godheden er en art samlebegreb eller -figur for alle gode dyder og er således praktisk ved, at man ikke behøver at specificere disse yderligere. Der er tale om en yderst sjældent brugt allegorisk figur i dansk kirkekunst. Jeg kender kun et andet eksempel, der påfaldende nok også er fra 1700-tallet, nemlig på Fr. Ehbischs prædikestol i Helligåndskirken i København. Den stod i kirken fra 1730'erne til 1846, men dens udseende kendes fra »Den danske Vitruvius«. Det er tydeligt at Ehbisch og Jensen har haft fæles forlæg i Ripa ved udførelsen af denne sjældne figur.²⁹

Den næste figur i rækken er *visdommen*, der er en kvinde med en tændt olielampe i højre hånd og som med venstre peger i en åben bog. Som sådan svarer hun til Ripas beskrivelse af visdommen – blot burde hun være gengivet i en mørk nat, hvilket dog er svært at vise i et lyst kirkerum.

Visdommen hersker over stjernerne, der formidler indsigt i Guds hemmeligheder og som aldrig ældes. Derfor må også kvinden vises som ung. Den tændte lampe betegner *forstandens lys*, der som en Guds gave brænder i sjælen uden nogensinde at aftage eller fortæres. Dette lys er et værn mod det, at forstanden formørkes og sløres af laster. Et værn mod at visdommen slukkes, så der istedet skabes uvidenhed og slette tanker. Bogen, som visdommen peger i, er Bibelen, da denne lærer den fulde visdom, der er nødvendig for frelsen.

Denne figur optræder mig bekendt ikke andetsteds i danske kirker.

Den indicerer, at der findes et forstandens lys, der er en Guds gave til mennsker. I dette lys må skriften og åbenbaringen ses.

Den tredie allegori er bedre kendt, nemlig *sandheden*. Jens Jensens figur mangler kun en af de af Ripa foreskrevne attributter, nemlig en palmegren. Det kan skyldes, at den smukke kvinde egentlig burde vises stående på jordkuglen. Denne har hun nu på skødet. Så får hun nok at holde styr på, da hun også med højre hånd skal holde en højt løftet strålende sol, som hun betragter, og med venstre skal holde en åben bog. Sandheden er her ikke vist så nøgen som det foreskrives, men dog med et blottet bryst.

Alle kender udtrykket den nøgne sandhed. Det har såmænd været kendt fra antikken og også hos Ripa møder man den i egentligste forstand nøgne sandhed. Nøgenheden er udtryk for enkelhed og naturlighed. Sandheden behøver ikke nogen slørende udlægninger eller udsmykninger. Sandheden er en sjælelig habitus, der holder mennesket fra fordrejninger af det, der skrives og tales om. Den bekræfter det, der er sandt og benægter det, der er usandt uden nogensinde at skifte mening.

Kvinden holder solen i hånden for at vise, at hun er lysets ven og Ripa henviser til Gud som solen, uden hvis lys der ingen sandhed er. Den åbne bog hentyder til den sandhed, der findes i bøgerne og videnskaberne.

Som allegorisk figur er sandheden ganske udbredt i barokkens kunst. Hyppigst mødes den i dekorationsmaleri og i gravskulptur,³⁰ men som prædikestolsmotiv kendes den også. Muligvis på Ehbischs prædikestol i Vor Frue Kirke i København og med sikkerhed på Mariakirkens prædikestol i Bergen, hvor den må referere til evangeliets sandhed.³¹

Endelig er den sidste af allegorierne *klogskaben*, der er vist som en figur med to hoveder som Janus. Det kvindelige spejler sig selv, mens det mandlige er vendt mod himmelen. Figuren i Engum har mistet sin ene attribut, der kan have været en slange, der snor sig om armen på figuren eller en bestemt art ålelignende fisk, der snor sig om en pil.

Klogskaben består i en sand og sikker erkendelse, der anviser det, der bør gøres. Denne erkendelse udspringer af en besindelse på de forgangne og kommende ting. Det er en dyd, der har sin fortræffelighed i, at den vender flere veje. Ved den huskes det forgangne. Det nuværende retter sig efter dette og det kommende kan forudsiges. Den, der ikke besidder denne dyd, kan hverken genvinde det tabte, bevare det, der allerede besiddes, eller søge det kommende. Spejlet alluderer til selverkendelsen. Man må kende sine egne fejl for at kunne rette dem. Slangen er med som attribut fordi den er et klogt dyr, der

forstår at sno sig og skjule sit hovede, når den angribes. Ved klogskaben gives der mulighed for at modstå skæbnens slag, som vi også ved det fra skriften, der byder os at være snilde som slanger.

Klogskaben hører til blandt de moralske dyder og er derfor velkendt i en lang række andet dansk kirkeinventar. Det er dog sjældent, at den optræder i sin allegoriske skikkelse med Janushovedet. Ripa foreskriver dette – og derfor har Engums »klogskab« det da også.

Der er tale om et meget nøje, bevidst valg af allegorier. Dels er kombinationen usædvanlig og dels må de enkelte figurers indhold have gået langt over menighedens forstand og langt ind i præstens – som det i anden sammenhæng udtrykkes af Otto Norn. Og det kan næppe have været Jens Jensen, der har valgt allegorierne. Det må snarere være en lærd teolog, der har været bekendt med de nyeste teologiske strømninger. Af teologer, der stod Jens Hvass nær, kan man nævne dennes to brødre samt Frederik Pedersen Deichmann (1718-83), der i 1758 tiltrådte sognepræsteembedet i Engum.³² Hvem det end er, må vedkommende teologisk søges i overgangen mellem pietisme og rationalisme.

Det er svært at sige, om Engum og egnen derom har været præget af den pietistiske vækkelse,³³ men et er sikkert, nemlig at et uhyre vidt udbredt skrift omkring 1760 var E. Pontoppidans pastoralteologiske lærebog »Collegium Pastorale practicum« fra 1757. Herom skriver Kornerup, at den for datidens unge præster må have været et uudtømmeligt skatkammer³⁴ og det er netop til dette skatkammer, man må ty for at finde en mening bag udsmykningen på Engumstolen.

Pontoppidan er en af pietismens væsentligste bannerførere, men indarbejder fra midten af 1750'erne en moderat oplysningslære i sine skrifter – uden dog at give fornuften frie tøjler. Han anser ligesom Spener fornuften som en af Guds gode gaver, der kan bruges til såvel erkendelse af den guddommelige åbenbaring som af denne verdens ting. Åbenbaringen er ikke i strid med den sunde fornuft – så længe denne holder sig klart, at den har sin ved syndefaldet betingede begrænsning. Derfor må fornuften og den overfornuftige åbenbaring, filosofien og teologien virke sammen. Dette er et gennemgående synspunkt i Collegium Pastorale, hvor det appliceres på prædikenen. Pontoppidan giver anvisninger om prædikernens form ud fra retorikkens regler, men også en længere redegørelse for dens indhold.³⁵

Den kristne forkyndelse må være en frelsesforkyndelse, der sigter på omvendelse og helliggørelse, hvorfor Pontoppidan i kap. 22 bestemmer en opbyggelig prædiken som en, der retter sig mod sjælens hovedkræfter, forstanden og viljen. Ved præstens lærdom må menighedens kundskab og indsigt i en sandhed blive klarere. Viljen må henbøjes til det,

forstanden er blevet overbevist om, så det med lydighed kan følges.³⁶

Når det drejer sig om oplysning om åndelige ting, må de begærlige sjæle »kunde prøve viiselig, hvilken der er den Guds gode, velbehagelige og fuldkomne Villie, hvilket er deres fornuftige Guds Tieneste; ja de maa lære at vandre nøye, at omgaaes viiselig, saavel som værdelig: de maa fyldes jo mere og mere med alle haande aandelig Kiendelse og Fornemmelse. Dette kalder Skriften, Linelse-viis, at **oplyses** eller at faa et klart og tydeligt Begreb, **oplyst Sinds Øyne**. Siger man: det Lys maa Guds egen Aand og ikke præsten antænde; da er det vel sandt: men Præsten er her den Hellig Aands Middel; thi umiddelbar-viis tør ingen nu omstunder vente eller kræve det. Sandhed maa frigøre Sielen fra Løgn og Mørkhed; og den Sandhed maa en Lærer grundig og tydelig fremsætte, saa at den kand **skinne ind i Menneskets Forstand til Mørkheds Dæmpelse** ... Derfor maa, næst **Underviisning**, følge en **Overbeviisning**. Af Underviisning reyser sig Troens første Stykke, nemlig **Noticia, Kundskab, Videnskab** og Begreb om Sandhederne. Men skal der til denne Kundskab komme Troens andet Hoved-stykke, nemlig **Assensus, Bifald** og **Tilstemmelse**, eller at man maa sige Ja, og tilstaae Sagens Sandhed; see, da kand det ikke skee, uden ved vis og fast Beviis, ja, **Overbeviisning**, saa at den modsigende Mund tilstoppes, og de opstigende Vantroer Tanker undertrykkes, hvilket **Paulus** kalder at **forstyrre de Befæstninger, som opløfte sig mod Christi Kundskab** ... Er Ordet et Lys paa vor Vey og en Lygte for vore Fødder, da bør en Sandheds Lærer, saasom Hiordens Forbillede og Forgænger paa Veyen, endelig holde denne Lygte i Haanden, og viise Troen Vey ved dette Lys, ja ved det allene, naar her tales om **atticulis puris, non mixtis**.³⁷

Præsten må altså dels oplyse og dels søge at overbevise. Han må tale til forstanden, men også bearbejde affekterne og dermed viljen. Præsten må »Idelig gaa over for **Forstanden** til **Villien**, og føre hver Sandhed fra **Hovedet** ned ad til **Hiertet**, til **Villien** og **Affecterne**»³⁸ for »At Forstanden oplyses og overbevises, det skeer ikke for dens egen Skyld allene; thi det er ikke nok, at vi undflye de vildfarende Begreb, og lære at tænke rigtigere end tilforn. Der ved blive vi **orthodoxe** eller **rigtig troende**. Men for at blive **hellige, reene af Hiertet** og bequemme til at see Gud, al Sandheds Kilde; da behøves høyiligen, at vor **Villie ogsaa renses, bøyes og bevæges fra det Onde til det Gode**, samt at vore affecter opvækkes til at søge Guds Rige og hans Retfærdighed, med fuld **Iver og Alvor**.³⁹

Pontoppidan jonglerer her til stadighed med begreber om forstandens oplysning og om Sandhedens lys, ligesom han opererer med en følelses- og en fornuftsside, der må bearbejdes hos tilhøreren. Han er

her helt i overensstemmelse med oplysningens billed- og sprogbrug, når han kredser omkring lyset, lampen og solen som indsigtens og overbevisningens kilder. Søren Holm gør opmærksom på, hvordan »Oplysningens Sol« bliver tidens firmamærke, der som en parallel til menneskets »lumen naturale« lyser op og spreder vankundighedens mørke.⁴⁰ Man må dog huske på, at Pontoppidan supplerer fornuftens lys med den åbenbarede sandheds sol, hvilket findes helt tydeligt eksplificeret i de to vigtigste og centrale allegorier på Engum Kirkes prædikestol, nemlig den åbenbarede »Sandhed« med Bibelen og solen, der skinner ind i Menniskets Forstand til Mørkheds Dæmpelse, og der ved siden af »Visdommen«, der over sin bog holder lampen med forstandens lys for at mennesker kan »undflye de vildfarende Begreb« og blive »bequemme til at see Gud, al Sandheds Kilde«.

Bogen, Bibelen, Den hellige Skrift er et gennemgående motiv i prædikestolens udsmykning. Dels som del af bekroningsmotivet, dels i den kunstfærdige udsmykning af pulten til prædikenen og endelig som de væsentligste attributter for »sandheden« og »visdommen«. Disse to allegorier, der er centralt placeret på prædikestolen fører skriften som motiv – og endda med de guddommelige lyskilder over – ud mod betragterne på kirkegulvet.

Præsten skal med prædikenen henvende sig til forstanden og viljen – til hoved og hjerte. Disse to sider repræsenteres af »klogskaben«, der rationelt indser sine fejl og mangler, samt af »godheden«, der svarer til den gode vilje og det blødgjorte hjerte. Denne rettethed mod »det gode« skinner også igennem i citatet fra Rom. 10, hvor Paulus taler om forkynderne, der spreder det gode budskab til frelse blandt dets hørere: »Hvor deýlig ere deres føder som forkýnde Fred i Evangelio, som bebude de gode ting i Evangelio«.⁴¹

Man kan sige, at det centrale i Pontoppidans syn på en prædikens indhold og sigte findes i allegorisk form i Engum Kirkes prædikestol. Den udtrykker den overgangsteologi, der ligger i Collegium Pastorale. Dermed er imidlertid ikke sagt, at dette skulle være åbenlyst for samtidens betragtere af udsmykningen. Allegorierne er ikke de faste og velkendte, der kendes fra Nørup, og spørgsmålet er, om man ikke her er nået til en grænse for den allegoriske udtryksforms muligheder – i hvert fald i et landsbymiljø. Der er dog den mulighed, at det er sognepræsten, der har valgt decorationen, og at han derfor i fremførelsen af sine prædikener ligefrem har villet benytte sig af de allegorier, der i den situation ligefrem omkranser ham.

Overgangen mellem pietisme og oplysning modsvares af en overgang mellem rokoko og nyklassicisme i det kunstneriske udtryk. Den kunst-

neriske tradition, der udspringer i renaissancen, står ved slutningen af 1700-tallet for sin afslutning. Oplysningen benytter sig i vid udstrækning af et nyt videnskabeligt vokabular og begrebsapparat og finder derfor ingen hjælp og nytte i allegorien i den overleverede form. Den ny videnskabelighed går til antikkens kilder og monumenter på en ny analyserende måde; nyklassicisterne ønsker at beskæftige sig med antikken på dens egne præmisser. Det medfører ikke, at allegorien i det hele taget forkastes, men at den renaissance-/baroktradition, Ripa tilhører, erklæres krig. Ripa konstruerede sine allegorier ved at opsamle alt, hvad der kunne bruges i samtiden, middelalderen, antikken og den kristne kultur overhovedet. Dette betragtes nu af nyklassicisterne som ubrugeligt og usmageligt mismask, der ikke er i overensstemmelse med antikkens klare ånd.

Den første bannerfører for nyklassicismen i Danmark er Johannes Wiedewelt, der i 1759 vender hjem fra sit stipendium i Rom og med sig bringer nye tanker, der væsentligst er inspireret af J. J. Winckelmann. Wiedewelt udgiver i 1762 sin berømte traktat »Om Smagen udi Konsterne i Almindelighed«, hvor han mod renaissancens allegorier udtaler: »De fleeste Billeder udi hans (Cesar Ripas) Iconologie forleede alt for ofte til Vildfarelse, og den største Deel af Deviser og Sind-Billeder, som oversvømmede i sær det Tydske Rige udi forrige Seculo, bliver for en Kunstnere monotoniske og hieroglyphiske Chimerer. Opfinderne have selv seet sig nødde til at giøre dem forstaaelige ved flyvende Sedler, og i hvor meget man i senere Tiider end har grublet paa nye Opfindelser, saa seer man dog deraf intet lykkeligt Udfald.«⁴² Wiedewelt søger ikke selv at give nye retningslinier for allegorien i en »Iconologia«, men det gør derimod hans læremester Winckelmann i det, der skulle være et nyt og genuint antikt inspireret modstykke til Ripas Bog, nemlig »Versuch einer Allegorie« fra 1766. Winckelmann bliver dog selv i høj grad traditionens offer; han kan nok rense ud i Ripas værste excesser, men en fuldstændig nydannelse bliver hans allegoribog ikke – til trods for hans ganske humoristiske udfald i forordet: »Seine Bilder (Ripas) sind höchstens bey Illuminationen und wenige in Gemälden, anzubringen. Man könnte viele Einfälle desselben nicht lächerlicher erdenken, und ich glaube wenn ihm z.E. das welche Sprichwort, in ein Sieb pissen, das ist, vergebliche Dinge thun, eingefallen wäre, er würde auch dieses figürlich gemacht haben.«⁴³

En række danske kunstnere tilsluttede sig hurtigt med Wiedewelt de nyklassicistiske krav til form og indhold. C. F. Harsdorff, C. F. Stanley og Wiedewelt hører til de kunstnere, der i slutningen af 1700-tallet skabte kirkekunstneriske værker af høj kvalitet. Eksempler som Frede-

rik Vs kapel i Roskilde Domkirke og Moltkernes gravkapel i Karise taler for sig selv.⁴⁴

Skønt 1700-tallets nyklassicistiske bølge først og fremmest vandt genklang i hovedstaden og blandt aristokratiet, kom de nye strømninger også til på længere sigt at påvirke de provinsielle værksteder, heriblandt Horsensskolen.

Jens Jensen den Yngres stedsøn, Jens Hiernøe, kom ved slutningen af 1760'erne i kontakt med kunstnerkredsen omkring Wiedewelt og Harsdorff, hvorved han skaffede sig fortrolighed med den nye kunst.⁴⁵ Hiernøe havde fået sin første uddannelse hos stedfaderen, men forlod hurtigt dennes rokoko til fordel for en Louis Seizestil, der kan betragtes som en tidlig nyklassicisme. Hvordan Jens Hiernøe forvalter Horsenssskolens arv, kan eksemplificeres ved et velbevaret arbejde fra hans hånd, nemlig interiøret i Hatting Kirke vest for Horsens (Hatting H., Vejle A.)

Hatting Kirke

Hatting Kirke hører under godset Bygholm. Dette solgtes i 1766 til justitsråd Lars Thygeson, samme år som denne sammen med sin bror Thyge Jesper til stamhuset Matstrup adledes under navnet de Thygeson. I Lars de Thygesons tilfælde for fortjenester i Rentekammeret.⁴⁶

Lars de Thygeson ægtede en datter af Gert de Lichtenberg og skaffede sig gennem denne forbindelse med finansmatadorens datter en anseelig kapital til restaurerings- og reformarbejder. Godset gennemrestaureredes og hovedbygningen nyopførtes af Horsensbygmesteren Anders Møller. Jens Hiernøe leverede dekorative detaljer hertil.⁴⁷

I 1786 påbegyndtes så nedbrydningen af den gamle Hatting Kirke, som året efter stod genopført i helt ny skikkelse af arkitekten Anders Kruuse.⁴⁸ Inventaret udførtes af Jens Hiernøe. Der er altså i endnu højere grad end i de tidligere eksempler tale om omdannelse af en romansk landsbykirke til herskabskirke, idet hele bygningen – tårnet undtaget – blev brudt ned og genopført.

Det er en bygning, der er traditionel i formen. Den følger mønsteret fra den romanske kirke. Det lange skib og kor er opført i gule flensborgsten og har store rundbuede vinduer. Det lyse rum har ingen hvælv, men ved at indskyde en kel lige under det flade loft, kommer dette til at virke let og nærmest svævende.

En række af de for Horsensskolen karakteristiske interiørdele findes her, men i modificeret form. Alteret flankeres af skrifte- og degnestol og selve alteret er en forenklet udgave af de typer, der kendes fra



Jens Hiernøes inventardele i Hatting Kirke fra 1787 fremtræder i Louis Seizestil med meget sarte farver.

Engum og Nørup. Topstykke, storvinger og bladværk mangler, men til gengæld ses der udskårne symboler for den ny og gamle pagt samt for nadverelementerne. Mellem to Louis Seizeurner ses som bekroning den velkendte stråleglans, der dog er blevet noget trykket af det lave loft i koret. Korgitter og keruber findes ikke, ligesom det karakteristiske emblemmaleri på stolestaderne savnes. I det hele taget er det i egentlig forstand opbyggelige, der præger kirkerne i Nørup og Engum her trængt stærkt tilbage af det dekorative. Endelig består en markant forskel fra de tidligere omtalte kirker i fraværet af herskabsstolen her i Hatting. Thygeson har været en noget anden type end handelsmanden Lichtenberg og proprietæren Hvass, og det kan ved indretningen af kirken have haft betydning, at Thygeson tilhørte den fremsynede del af godsejere, der indså det umulige i at drive landbrug ud fra det gamle fæstesystem og ved at samle mange godser på en hånd. I reformernes og bondefrigørelsens tid har det ikke længere passet med et prangende sæde højt over menigheden.⁴⁹

Prædikestolen i Hatting adskiller sig fra de to tidligere behandlede ved sin mådeholdne dekoration. Lydhimmelen har således intet bekroningsmotiv, men i stedet på undersiden et vældigt Gudsøje, der »ser« ned på præsten. Prædikestolskurven er dekoreret med ophængte forgyldte »trofæer« i fem paneler. Der er altså ingen bibelske scener,

evangelister eller allegoriske figurer, kun løsrevne redskaber eller symbolske attributter.

At anvende sådanne trofæsamlinger til at udtrykke en tanke, et begreb eller en ide er velkendt i rokokkoens kunst og for så vidt i hele renaissancetraditionen. Til de fineste danske eksempler hører de udskårne trofæer, S. C. Stanley i 1757 udførte til Amalienborg efter Jardins tegninger.⁵⁰ Man arrangerer i en båndsløjfe en række ting og redskaber, der sammen refererer til og udtrykker et overordnet begreb. Musikken kan eksempelvis som begreb udtrykkes af en række sammenbragte musikinstrumenter.

Trofæerne kan ses som det, der bliver tilbage, når man fjerner en allegorisk figur, men lader dens attributter blive tilbage. Herved vanskeliggøres forståelsen og tolkningen i høj grad, idet man som beskuer unddrages dele til forståelsen af, hvilken idé, det er, der skal udtrykkes. Der mangler en bestemmelse af begrebets køn; alle ydre personlige kendetegn og gester, der var med til at danne det allegoriske udtryk, forsvinder. Det betyder ikke, at det bliver helt umuligt at forstå ideen i en samling trofæer – især da ikke, hvis det drejer sig om forholdsvis enkle ting som musik, jagt, søfart etc. Står man imidlertid overfor en prædikestolsdekoration som i Hatting, bliver opgaven svær, når man ikke har »facitlisten«, Ripas *Iconologia* i hånden.

Motivet på prædikestolens centrale felt er indlysende. Det består af lidelsessymboler: kors og lanse sammenholdt af en tornekrone, hvortil kommer palmeblade som et sejr- og triumfmotiv, der giver god mening i forbindelse med den korsfæstede, der besejrede synd og død.

Til højre herfor ses på panelet et trofæ bestående af en slange, der snor sig under en bog sammen med egeløv. Her opstår et problem, idet en slange kan symbolisere en lang række ting. Accepterer man, at der er tale om en slange, kan man vælge den letteste løsning: at det er syndens årsag, slangen i paradiset, der ses sammen med lovbogen, den gamle pagt. En anden mulighed er at se slangen som et evighedssymbol, men det fordrer, at den bider sig selv i halen. Endelig er slangen »klogskabens« attribut – og bogen kunne være den bøgernes bog, der giver klogskab og indsigt. Man vil kunne hævde, at slangen slet ikke er nogen slange, men en ål. Den ligner faktisk mere en ål end en slange, men også ål har mange og særlige betydninger. En af deres egenskaber er at de er fedtede og glatte – og deri ligner de ordet. Henkel og Schöne citerer et emblem for den gejstelige talekunst, hvori der indgår en ål. Det er præstens opgave at sørge for, at ordet er tøjlet, at uoverlagte ord holdes tilbage.⁵¹ Bogen ville i så fald også være bibelen, der i egentligste forstand bliver »rettesnor«. Det egeløv, der danner baggrund, kan



Prædikestolen i Hatting Kirke med de i båndsløjfer ophængte trofæer, der er en reminiscens af den tidligere Horsensskoles overdådige allegoriske dekoration.

betegne troens og dydens styrke i prøvelser.

Panelet til venstre for det centrale viser to korslagte genstande, der umiddelbart ligner fakler. Af den ene kommer der rigtig nok ild, af den anden blomster. Den sidste er altså ikke nogen fakkell, men den traditionelle måde indenfor Louis Seize-stilen at fremstille et overflødheds-horn på.⁵² Panelets hovedindhold bliver da lys, fylde og rigdom og hertil kommer et evigheds- eller udødelighedsaspekt i form af det stedsegrønne laurbærløv i baggrunden.

Denne trofæsamling kan ses som et modstykke til panelet med slangen og bogen, hvis man benytter det centrale panel som dekorationens »omdrejningspunkt« og til venstre ser udtryk for Kristus og evangeliet, hvori der er lys og liv, mens der til højre med slangen og bogen er et udtryk for den gamle pagt.

Dette ligger lige for, men er ikke på nogen måde sikkert, for i den brændende fakkel kan man ligesåvel se et oplysningssymbol som i dekorationen af Engum Kirkes prædikestol og da ville dette ækvivalere med slangen som klogskabssymbol og det hele ville blive til et klart udtryk for oplysningsteologien. Som det kan ses, er der i tydningen af sådanne trofæsamlinger ikke mange sikre holdepunkter. Det bliver umuligt at argumentere for en entydig forståelse.

De resterende to paneler, der befinder sig fjernest fra det centrale, er identiske og består alene af plantedele, nemlig blomsterkranse i forbindelse med laurbær- og palmeblade. Palme- og laurbærblade er udtryk for hhv. triumf og udødelighed. Kransene er med deres uendelighed traditionelle symboler for udødeligheden og forekommer som sådan i gravkunsten.⁵³

Liv, lys, oplysning, evighed og udødelighed er hovedingredienser i prædikestolens udsmykning og særdeles stærkt står det, der kunne lede tankerne hen på et kærnepunkt i oplysningsteologien, sjælens udødelighed. Hvor vigtig denne tanke er i oplysningstiden, kan illustreres ved E. Pontoppidans sene skrift »Tractat om Sielens Udødelighed samt dens Tilstand i og efter Døden, stadfæstet ved Guds Ord og den sunde Fornuft« fra 1762.

Pontoppidan skriver, at en af de allervigtigste sandheder, Jesu profetiske embede gik ud på, var sjælens udødelighed eller dens liv efter døden. Han »haver betaget Døden sin Magt, og førte Liv og Uforkrænkkelighed for Lyset ved Evangelium: det er: Han hentede den Sag ud af tidligere Tiders Tusmørke, og satte den frem i sit fulde Lys, langt over all Tvivl hos enhver, som endnu ikke vil være seende blind, og om Middagen trave i Mørket.⁵⁴ Dette er nedarvet gennem kristen tradition, men »Saa finde vi ligeledes, at i den hedenske Verden var denne

Sandhed vel allevegne og i alle Tider bekiendt blandt Menniskene, dels ved Tradition eller Sandsagn fra **Noah** og de andre Patriarker, deels ved Fornuftens Brug, saa vidt denne kunne strække sig, i at udfinde enten naturlige eller sædelige Beviser for et Liv efter Døden«. ⁵⁵

Læren om, at der i menneskets natur findes såvel en udødeligheds- som en lyksalighedslængsel, der er »Guds egen Haands Vinken efter vor Siæl«, ⁵⁶ er altså en fornuftssandhed, der allerede er bevidnet under den gamle pagt og i hedningeverdenen – men som mennesket først for alvor oplyses om ved Jesu eksempel.

Jeg har her anvendt Pontoppidan fremfor en oplysningsteolog som Christian Bastholm ⁵⁷ da man må regne med, at Pontoppidans skrifter fik en videre udbredelse på landsplan end Bastholms og fordi man hos Pontoppidan finder udtryk, der så nøje svarer til indholdet i trofæerne på Hatting Kirkes prædikestol: såvel den gamle pagt som Kristi eksempel skaber indsigten af, oplyser om, at menneskesjælen er udødelig.

Tolkningen af denne prædikestol er usikker, da dens dekoration er så »mager«. I modsætning til renaissancens og barokkens allegoriske udsmykninger er der i Hatting ikke givet nogen markant støtte for det talte ord. Man kan nok øjne et teologisk indhold og skimte begreber fra oplysningens teologi, men en retningslinie for menighedens liv og handlen er der slet ikke. »Dyden« er forsvundet sammen med de allegoriske figurer.

Lad os til slut prøve at se, hvordan Hiernøes store forbilleder, de i hovedstaden arbejdende nyklassicister, løste en lignende opgave. I 1773 udførtes efter Peder Als', C. F. Harsdorffs og Wiedewelts planer en ny prædikestol til Vor Frelzers Kirke. Den er helt igennem et nyklassicistisk værk. Lydhimmelen bekrones af passionsredskaberne som trofæ, men på den cylindriske kurv undgår Wiedewelt helt allegorier. I stedet ses et relief »med de stående apostle, alle i olympisk ro som skikkelserne på en antik sarkofag, hvorfra han utvivlsomt har hentet inspirationen«. ⁵⁸ De nytestamentelige skikkelser ses altså i »korrekt« romersk klædedragt, hvormed de er i overensstemmelse med »Antiquiteterne«. Denne moderne prædikestol ligger 14 år forud for Hiernøes arbejde, men han har ikke formået at benytte den som inspiration.

Hiernøe har givetvis ikke magtet at skære sådanne relieffer og har vel i det hele taget ikke som de lærde og dannede københavnske kunstnere været i stand til at bringe sig selv og sit udtryk i overensstemmelse med antikkens ånd. Hiernøe forblev i Louis Seizestilen og fortsatte derfra snarere ad en forenklingens vej. Få år efter udførelsen af inventaret i Hatting Kirke, skaber han prædikestolen i As Kirke Bjerge H.,

Vejle A.). Denne er i formen en gentagelse af Harsdorffs og Wiedewelts i Frelserkirken – med den markante forskel, at dekorationen helt er forsvundet. Bekroningsmotivet er nu blot en kugle og den kannelle-rede cylinder, der udgør kurven er alene prydet af en række festoner.⁵⁹ Her er enhver forbindelse mellem ord og billede endelig brudt.

Afslutning

Hvad der her på et afgrænset område i Østjylland er fulgt, er ikke alene en stiludvikling, men en udvikling ved hvilken allegorien og dens brug ændres og udtyndes.

Det er vist, hvorledes Jens Jensen den Ædre ukompliceret overtager 1600-tallets og ortodoksiens traditionelle inventar af moralske og teologiske dyder, der støtter det etiske aspekt i prædikenen.

Ved 1700-tallets midte bringes den såkaldt hellige allegori i miskredit, men oprøret er ikke videre fremskredet i Østjylland, end at Jens Jensen den Yngre og dennes teologiske vejleder i det fine rokokoarbejde satser på allegorier, der er hentet lige ud af en Ripaudgave. Der er dog ikke længere tale om traditionelle dydeallegorier, men om nøje udvalgte allegorier, der i overensstemmelse med en pastoralteologisk afhandling skal udtrykke betingelserne for erkendelse af skriftens sandhed og dens formodede resultat i menighedens liv og handling. Forsøget med at udtrykke dette allegorisk er velment, men det fungerer ikke. Figurernes indhold og indbyrdes relation er alt for svær at fange.

Jens Hiernø står midt i den besværlige overgang mellem renaissance-tradition og nyklassicisme. I 1780'erne er det ikke længere muligt at anvende Ripas allegorier, hvorfor han søger redning i rokokotidens trofæer, der gives et antikt tilsnit i Hatting Kirkes paneldekorationer. Ved at løsrive attributter fra allegoriske figurer kommer man til at stå tilbage med et svært tilgængeligt symbolsprog, der vel kun i bredeste almindelighed lader sig tyde som udtryk for oplysningens udødelighedslære.

Med Hiernøes arbejde i Hatting Kirke forsvinder allegorien for ikke atter at opstå i nogen provinsiel skole. Det, der imidlertid gør Hiernø så interessant er, at han viser en stærk bundethed til sin skole, Horsensmestrene gennem århundreder. Han fastholder nemlig på en egen stædig måde, at en prædikestols dekoration på en eller anden måde må være relateret til ordet, prædikenen – dens hensigt eller indhold. Her kan man kun give Otto Norn ret, når han taler om en traditionens sejhed i Horsensskolen.

Hiernø sætter med sin død i 1801 punktum for denne billedskærer-

skole, der muligvis burde være gået under langt tidligere. De specielle konjunkturer i 1700-tallets Jylland medvirkede imidlertid til dens beståen. Med den nye adels fremkomst stilledes der fortfarende på herregårdene opgaver, der dannede eksistensgrundlag for disse kunstnere, der har forsøgt at holde trit med den kunstneriske udvikling og de teologiske strømninger.

Mod slutningen af 1700-tallet stagnerede de store totalsaneringer af jyske herregårdskirker. Det jyske æventyr var forbi og uden den forbindelse der bestod mellem opdragsgivere med rigelige midler, præster eller lærde, der udarbejdede dekorationsindholdet og kunstnere, der udførte opgaverne, var der ingen basis for skabelse af ny kunst.

Det, jeg har fremdraget, kan ses som en bekræftelse af Karin Krygers undersøgelsers resultat, at det sene 1700-tal er en krisetid for den hellige allegori. Krisen blev ikke forvundet i de kunstneriske miljøer udenfor hovedstaden. Her var der ganske simpelt ingen til at løfte opgaven med at skabe værker i overensstemmelse med den ny og lærde form allegorierne fik hos en Wiedewelt, Stanley eller Dajon. Når man efter Jens Jensen den Yngres død i 1769 i Jylland finder gravmæler, der opviser eksempler på den nyklassicistiske allegori, er det oftest værker af kunstnere, der har baggrund i Kunstakademiet og hele den lærdom, det står for.

Noter

1. Karin Kryger: »Ukristelige gravmæler. Antikke temaer i det nyklassicistiske gravmæle«. Kirkehistoriske Samlinger 1983/84, p. 115-121. Se i samme forbindelse Karin Kryger: »Gravkapellet i Karise. A. G. Moltkes kapel og dets sarkofager.« *Architectura* 4. Arkitekturhistorisk Årsskrift. København 1982, p. 7-46. Karin Kryger har i øvrigt siden udgivet en meget righoldig undersøgelse af nyklassicismens gravkunst: *Allegori og Borgerdyd. Studier i det nyklassicistiske gravmæle i Danmark 1760-1820*. København 1985.
2. Eksempelvis Chr. Elling: »Thranerne«. *Tilskueren*, LI, 1934, II, p. 233-52 og Hugo Matthiessens ganske vist noget senere Snapstinget. København 1946. Heri afsnittet om Snapstingsbarok.
3. Otto Norn: »Billedhugger Jens Hiernø og hans kirkelige Arbejder i Vejle Amt«. *Vejle Amts Aarbog* 1938, p. 168-206. »En østjysk Billedskærerslægt fra dette attende Aarhundrede«. *Fra Nationalmuseets Arbejdsmark*. København 1939, p. 43-54 samt »Cherubmotivet i østjysk Kirkeinventar fra Baroktiden«. *Fra Arkiv og Museum*. Serie II, Vol. 2. København 1943.
4. En begrundelse for brugen af dette tema kan søges i skrifter helt tilbage til Prudentius' »Psychomachia« fra omk. 400. Se Emile Mâle: *The Gothic Image. Religious Art in France of the Thirteenth Century*. N.Y. 1972, p. 98 ff.
5. Eksempler findes i Danmarks Kirker, Københavns Amt II, p. 750 og Danmarks Kirker, Holbæk Amt, p. 906-8.

6. En allegori kan defineres som en fremstilling, hvor et udsynligt begrebsligt eller abstrakt emne gives fuldt udtryk med billedlige midler. Allegorien må ikke forveksles med symbolet, der i sin reneste form sætter enkle, overvejende reelle og konkrete former som udtryk for højere og mere universelle emner ud fra en vis fastslået indre relation, der ikke kan fattes rationelt. Symbolet er i sin form absolut. Enten forstås det, eller også forstås det ikke – fordi det forudsætter en viden om det, det peger hen på. Allegorien arbejder anderledes, idet den er grundet på en *sammentænkning* af flere betydningsplaner, mellem hvilke der postuleres en lighed. Det er i mødet mellem betydninger, den nye erfaring opstår, her der kan øjnes nye sammenhænge, der før var upågtede. Allegorien kan således antage form af en intellektuelt udformet gåde, der lægger op til, at betragteren eller den lyttende skal løse den for gennem denne proces at »dannes«.
7. Peder Palladius' Danske Skrifter. Udg. Lis Jacobsen. Vol. 5. København 1925-26, p. 61.
8. Louise Lillie: »Ordet og sakramenterne«. Den Iconographiske Post, nr. 2, 1984, p. 52.
9. Danske Kirker. Turistforeningen for Danmarks årbog 1962. Red. K. Bure. p. 101-2.
10. Danmarks Kirker. Frederiksborg Amt I, p. 398 f. samt Helge Jacobsen: Østjysk Barok. Odder 1974.
11. Sigrid Christie: Den lutherske ikonografi i Norge inntil 1800. Vol. 1. Oslo 1973, p. 214-15 og 170-71.
12. Der skelnes mellem teologiske dyder (tro, håb, kærlighed) og moralske dyder, blandt hvilke de fire kardinaldyder er de vigtigste (klogskab, styrke, mådehold og retfærdighed). Hermed er der tale om en skelnen mellem teologi og moral, idet de teologiske dyder ikke betegner forskellige bestemte gerninger, men en menneskets binding til Gud. Hvor de teologiske dyder er fast forankret i paulinsk teologi, stammer de moralske fra antik græsk tænkning, hvorfra de glider over i etisk kristen tænkning. I skolastisk teologi kan man dog se en *sammentænkning* af de moralske og teologiske dyder. De teologiske dyder går ud over menneskets natur, idet de retter sig mod Gud, men ved nåden flyder de moralske dyder ind i den menneskelige sjæls formåen som en evne eller vilje til at gøre det gode. Når mennesket derfor handler godt, beror det på en relation mellem Guds og menneskets vilje. Nåden formidles ved de teologiske dyder, men det er i de moralske dyder, det etiske fremtræder specifikt som fortjenstfuld gerning. Den lutherske teologi vender sig mod det meriterende aspekt af dyderne. Luther anser som bekendt de gode gerninger som troens frugter. Troen på guds ord forårsager, at mennesket gør det gode uden håb om ydre fortjeneste og vinding. Retfærdiggjort ved troen er den kristne frigjort til at tjene Gud. Ikke med selvopfundne gerninger, men ved de befalede. Det moralske hører alene hjemme i kaldet, i forholdet til næsten. Etikken er anvist sin plads i det menneskelige liv. Ikke som dyder, men som bud. Se hertil artiklen »Tugend« i Die Religion in Geschichte und Gegenwart 3. udg. Tübingen 1962. Leif Grane: Confessio Augustana. København 1976, p. 165 f. G. Ebeling: »Luthers kamp mod moraliseringen af det kristelige«. Fønix. 8. årg. 1984, p. 168 f.
13. Her tales om sjælelige kræfter, hvis sum udgør en *lex naturae*, der arbejder frem mod virkeliggørelsen af menneskets fuldkommenhedsgrad. For at nå målet indenfor det sociale liv, samfundslivet og det åndelige liv, udkræves der *prudentia*, *fortitudo*, *temperantia* og *justitia*, hvorfor disse moralske dyder må have en fremskudt plads i forkyndelsen. Se Erik Munch Madsen: Niels Hemmingsens Etik. En idehistorisk Studie. København 1946, p. 332 ff.

14. Hugo Matthiessen: Snapstinget. København 1946 p. 73.
15. N. J. Israelsen: Nicolaus Heinrich Riemann. Bygmester i Jylland. København 1965.
16. O. Norn: »En østjysk Billedskærerslægt fra det attende Aarhundrede«, p. 46-48. Danske Magazin IV, København 1750, p. 324 f. og desuden biografisk artikel i Weilbachs Kunstnerleksikon.
17. O. Norn: »Cherubmotivet i østjysk Kirkeinventar«. Se note 3.
18. Chr. Elling: »Thranerne«. Se note 2.
19. O. Norn: »Nørup kirkes stolestader«. Den Iconographiske Post, nr. 2. 1978. På side 22 hedder det: »Den guddommelige sentens, det opbyggelige rim sigter mod at styrke moralen og vække trosfromheden i hjerterne« og side 23, at emblemerne »gør Nørup Kirkes stolestader til en storartet barokprædiken. De er især karakteristiske ved, at begreber og symboler har fået konkret visuel form i det billede, der anskueliggør rimets abstrakte, åndelige indhold og moralsk-kristelige hensigt. I sin helhed er suiten et imponerende forsøg på folkelig forkyndelse i ord og billede, som må have gjort det lettere for menigheden at forstå præstens allegoriske homiletik.« Se endvidere Lisbet Juul Nicolaisen: »Emblemmaleri i danske Kirker«. Kirkehistoriske Samlinger 1969, p. 126-151.
20. Christian David: Korte og Skriftmæssige Betragtninger over de otte Saligheder af Matth. 5,3 – 12 Udi et Sende-Brev til den apostoliske Menighed i Kjøbenhavn. Flensborg 1733.
21. Trap, Danmark. 5. udg. Vejle Amt. Kbhn. 1964, p. 1104.
22. Frithiof Dahlby: De heliga teckens hemlighet. Om symboler och attribut. 7. udg. Arlöv 1982, p. 34.
23. Marius Hansen: Tirsbæk. Gods og Ejere. Kbhn. 1923, p. 185ff.
24. O. Norn: »En østjysk Billedskærerslægt fra det attende Aarhundrede«, p. 51.
25. Preben Kok: Engum Kirke. Vejle 1983. p. 24.
26. Se note 24.
27. Herman Madsen: Kirkekunst i Danmark, Vol. 2. Odense 1965, p. 162.
28. Hvilken Ripaudgave, der har været brugt, er umuligt at bestemme. Udgaverne fra 1600-tallet har særdeles fyldig tekst, mens 1700-talsudgavernes er indskrænket til få vigtige kendetegn. Da alle sene udgaver går tilbage til Paduaudgaven 1611, har jeg anvendt den. Den findes i facsimileudg. N. J. 1976, men man kan dog også benytte den hollandske udgave fra 1644, Cesare Ripa: Iconologia of Uytbeeldinghe des Verstands. Repr. Soest 1971. De i det følgende behandlede allegorier findes i den italienske udgave p. 51, 467, 529, 441 og i den hollandske p. 184, 620, 589, 622.
29. Danmarks Kirker. København I, p. 686-687.
30. Sigrd Theimann: Hinrich Krock 1671-1738. København 1980, p. 293 samt Carsten Bach-Nielsen: »Der Bildhauer Thomas Quellin und das Hochbarock im Norden«. Analecta Romana Instituti Danici. XIV, 1985, p. 167 f.
31. Danmarks Kirker. København I, p. 141. Sigrd Christie: Den lutherske ikonografi i Norge. Vol. II, p. 230-231.
32. Jørgen Hvass havde to brødre, der begge var teologer. Jens Hvass tiltrådte embedet i Brøndum og Hvidbjerg under Kjærgaardsholm efter at have fået expectancebrev derpå af sin bror. Den ældste broder, Vogn Hvass var også teolog, men fik af sin bror Jørgen penge til at købe sig en stilling som auditør og regimentskvartermester ved det sønderjyske nationale infanteriregiment. Han blev senere krigsråd og var efter 1758 en hyppig gæst på Tirsbæk, da regimentet lå i Vejle. Skønt Chr. Axel Jensen i Danske Herregaarde ved 1920, København 1923, Vol. III, p. 191 meddeler, at Deichmann står bag udsmykningen og indskrifterne i kirken er denne oplysning ikke

- dokumenteret på en måde, der tillader at Hvass' brødre udelukkes som muligheder. Se endv. Marius Hansen: Tirsbæk. Gods og Ejere, p. 190 og Otto Norn: »En østjysk billedskærerslægt fra det attende Aarhundrede«, p. 51.
33. F. Elle Jensen nævner i Pietismen i Jylland, Kbh. 1944, at der ingen spor er af pietisme i området omkring 1750. Se p. 89 heri.
 34. Den danske Kirkes Historie. Red. Hal Koch og Bjørn Kornerup. Vol. V, København 1951, p. 289.
 35. Om Pontoppidans påvirkninger i rationalistisk retning, se Søren Holm: Oplysningstiden. Tanker og Livssyn. København 1959, p. 219 samt Michael Neiiendam: Erik Pontoppidan II, København 1933, p. 200.
 36. Collegium Pastorale Practicum. København 1757, p. 264.
 37. Ibid. p. 266-68.
 38. Ibid. p. 281.
 39. Ibid. p. 280.
 40. Søren Holm: Oplysningstiden, p. 248-251.
 41. Vægten ligger i såvel Pontoppidans Collegium Pastorale som hos oplysningsteologerne på »det gode« som bredt begreb. Der specificeres ikke i forskellige gode egenskaber og dyder. Forkyndelsen af »de gode ting i Evangelio« sigter for rationalisterne på hele menneskenaturen. F. Elle Jensen skriver: »Man troede jo paa, at Menneskenaturen i sig selv var god, og det onde i Tilværelsen tillagde man kun ringe Betydning, idet man mente, at dets Magt blot skyldtes manglende Erkendelse; hvad var derfor naturligere end at antage, at det bedst bekæmpedes ved at sprede Oplysning i de brede Lag?« F. Elle Jensen: Rationalismen i Danmark. Et Blad af Den danske Kirkes Historie. København 1926, p. 17-18.
 42. J. Wiedewelt: Tanker om Smagen udi Konsterne i Almindelighed. Kbh. 1762, p. 32. Skønt Wiedewelt i sin kunstneriske praksis forsøger at rense og nyformulere allegorierne, benytter han sig dog i vid udstrækning af de udtryk, der allerede er kendt fra og benyttet med Ripa. Se Karin Krygers artikel om gravkapellet i Karise, note 3. Desuden er et godt eksempel at finde blandt de forslag, Wiedewelt leverede til monumenter til Fredensborg Slotspark. I en lille tryksag: »Forklaring over Tegnninger til Kongen«. Kbh. 1762 findes et monument, hvor »Philosophien er Ideen«. Denne udtrykkes med allegorier for visdom, dyd og sandhed, hvilket stort set er de samme allegorier, Jens Jensen benytter i Engum, hvor teologien kan siges at være ideen. Det viser ganske klart, hvor kort der er mellem filosofi og teologi i oplysningstiden.
 43. J. J. Winckelmann: Versuch einer Allegorie besonders für die Kunst. Dresden 1766. Repr. N.Y. 1976, p. 23.
 44. Se Karin Kryger om gravkapellet i Karise, note 3 og Danmarks Kirker, Københavns Amt IV, p. 642 ff.
 45. O. Norn: »Billedhugger Jens Hiernø og hans kirkelige Arbejder i Vejle Amt«. Vejle Amts Aarbog 1938, p. 174 f.
 46. Danske Herregaarde ved 1920. Vol. III, Kbh. 1923, p. 645. Lexichon over adelige Familier. Kbh. 1787, p. 220.
 47. Danske Slotte og Herregårde. 2. udg. Vol. 15, p. 177 f. og Trap, Danmark, 5. udg. Vol. 20, Skanderborg Amt, p. 461.
 48. Se biografisk artikel i Weilbachs Kunstnerleksikon. Desuden mange gode realoplysninger om Horsenskunstnerne i O. Norn: »Harsdorff og Palaiset i Horsens«. Aarbøger udg. af Historisk Samfund for Aarhus Stift. XXXI, 1938, p. 93 ff.
 49. Hiernø har dog andetsteds lavet herskabsstole. Dels i As Kirke, der tilhørte baron

- Juel til Palsgård og dels i Skanderborg Slotskirke, hvor dog en del af det gamle inventar genvanvendtes. Se O. Norn: »Billedhugger Jens Hiernøe og hans kirkelige arbejder i Vejle Amt«, p. 185 f. og Poul Jørgensen: Skanderborg Slotskirke, Aarhus 1972, p. 80 f.
50. Christian Elling: Amalienborg Interiører. Kbh. 1945, p. 58. Som dekoration på eksempelvis prædikestole er sådanne trofæer ikke ualmindelige i 1700-tallet. Se f.eks. Helligåndskirken i København, note 29 og prædikestolen i Odense Domkirke, se Mirjam Gelfer-Jørgensen: Dansk Kunsthåndværk 1730-1850. Kbh. 1973, p. 43.
 51. Emblemata. Red. A. Henkel og A. Schöne, Stuttgart 1967, p. 708-9.
 52. Se f.eks. Tove Clemensen: Møbler af N. H. Jardin, C. F. Harsdorff og J. C. Lillie. Kbh. 1973, pl. 51a og 51b, hvor Hiernøes afhængighed af Harsdorff træder tydeligt frem.
 53. Se eksempelvis Hertug Hans' gravmæle i Sønderborg Slotskapel. Her er der tale om optagelse af en symbolik, der går tilbage til antik gravskik, som optages i et renaissanceværk. Danmarks Kirker, Sønderborg Amt, p. 2148 f. Motiverne med krans og palmegrene bliver særdeles udbredt i nyklassicistisk gravskulptur. Se f.eks. Weidenhaupts sarkofag for Sophie Hedeveg Moltke fra 1770'ernes begyndelse i Karise. Karin Kryger: »Gravkapellet i Karise« p. 37.
 54. E. Pontoppidan: Tractat om Sielens Udødelighed samt dens Tilstand i og efter Døden stadfæstet ved Guds Ord og den sunde Fornuft. Kbh. 1762, p. 1-2.
 55. Ibid. p. 4-5.
 56. Ibid. p. 107.
 57. Christian Bastholm: Schrift- und Vernunftmässige Erklärung über die Auferstehung der Todten. Kbh. 1774. M.h.t. dekorationsindhold i det sene 1700-tals kirkeinventar, se Ingrid Telhammer: Predikestolsmakara och Predikstolskonst före 1777, Umeå 1978 og Bengt Ingmar Kilström: »Gud-dygd-odødelighed« Den Iconographiske Post, nr. 3, 1982, p. 26 f.
 58. Danmarks Kirker. København, vol. 2, p. 527 f.
 59. O. Norn: »Billedhugger Jens Hiernøe og hans kirkelige Arbejder i Vejle Amt«, p. 186-87.