

# PERISKOP

NR. 30 2023

NEGATIVITETENS PARADOKS I KRISTEN KUNST

**Temareaktion:**

David Burmeister  
Martin Wangsgaard Jürgensen  
Laura Katrine Skinnebach  
Miriam Have Watts

**Periskop udgives af:**

Foreningen Periskop – Forum for kunsthistorisk debat  
Institut for Kunst- og Kulturvidenskab, Kunsthistorie  
Københavns Universitet  
Karen Blixens Vej 1  
2300 København S  
info@periskop-tidsskrift.dk  
periskop-tidsskrift.dk

**Redaktion:**

Nina Cramer  
Kristian Handberg  
Maria Fabricius Hansen  
Mathilde Helnæs  
Camma Juel Jepsen  
Anna Vestergaard Jørgensen  
Lise Margrethe Jørgensen  
Michael Kjær  
Lejla Mrgan  
Casper Thorhauge Briggs-Mønsted  
Simone Cecilie Pedersen  
Simone Lind Rasmussen  
Therese Stougård  
Miriam Have Watts

**Peer review:** Bidrag af Henrik von Achen, Line Melballe Bonde, David Burmeister & Martin Wangsgaard Jürgensen, Thomas Lederballe Pedersen, Ronah Sadan og Laura Katrine Skinnebach har været gennem double-blind peer review.

**Omslag:** Detalje af udskåret figur på skriftestol, o. 1680, ved Nicolaas van der Veken. Skt. Katrine, Mechelen, Belgien.  
Foto: Henrik von Achen (se s. 79).

**Korrektur:** Tekstbureauet Cirkumfleks (dansk og engelsk)

**Grafisk tilrettelæggelse:** Forlagskonsulent Kasper Monty, www.monty.dk

**Tryk:** Specialtrykkeriet Arco

**Periskop nr. 30 udgives med støtte fra:**

**NY  
CARLSBERG  
FONDET**

**STATENS KUNSTFOND**

**Landsdommer V. Gieses Legat**

NEW CARLSBERG FOUNDATION

# Indhold

## **TEMAINTRODUKTION**

To sider af samme mønt? Negativitetens paradoks i kristen kunst

DAVID BURMEISTER, MARTIN WANGSGAARD JÜRGENSEN,

LAURA KATRINE SKINNEBACH OG MIRIAM HAVE WATTS ..... 5

## **ARTIKLER**

Ikonoklasten Paulus? Fra billednegation til billedrestitution i Første Thessalonikerbrev

THOMAS LEDERBALLE PEDERSEN ..... 16

Det ludiske begær. Begær og frelse hos Hrotsvit af Gandersheim

LAURA KATRINE SKINNEBACH ..... 36

“Et lille, firfodet Dyr og en Hovedløs mand”. Et præludium over negativitetens æstetik i den tidlige danske middelalder

LINE MELBALLE BONDE ..... 54

The Spirituality of Christian Suffering. The Personal Cross in Early Modern Imagery and Devotion

HENRIK VON ACHEN ..... 74

Dark Moon, Eternal Sunshine. Visualizing Grief in a Seventeenth-Century Funeral Sermon

LARS CYRIL NØRGAARD ..... 100

Glansbilledets skyggeside. Negativitetens plads i 1800-tallets religiøse kunst

DAVID BURMEISTER OG MARTIN WANGSGAARD JÜRGENSEN ..... 126

Processing the Raw: the Negative Reception of a Late-Medieval Hell Painting in Nineteenth-Century Denmark

RONAH SADAN ..... 150

**BIDRAGYDERE** ..... 172



DAVID BURMEISTER, MARTIN WANGSGAARD JÜRGENSEN,  
LAURA KATRINE SKINNEBACH OG MIRIAM HAVE WATTS

## TEMAINTRODUKTION

# To sider af samme mønt?

## Negativitetens paradoks i kristen kunst

Det kristne univers udfolder sig i et paradoksalt spændingsfelt mellem sorgen over at være bortvist fra Guds nærvær og glæden ved at kunne vende tilbage takket være Jesu død på korset. Principielt set tilbringer mennesket sit liv i en verden, hvor det ikke hører hjemme, takket være Adams og Evas handlinger (1. mosebog, kap. 3). Dømt til at slide i sit ansigts sved er mennesket forbandet til udlændighed og længsel efter alt det, der blev tabt med udvisningen fra paradiset. I Det Gamle Testamente forudsiges en frelsers komme, og i Det Nye Testamente åbenbares det, at Jesus er den, der kan føre mennesket ud af dets elendighed i denne verden og genåbne døren til paradiset.

Allerede i denne grundfortælling ligger der en fundamental negativitet forstået som en kritik af det jordiske eller timelige. Målt i forhold til Guds rige kan intet i denne verden slå til. Verden er fundamentalt falsk og alle glæder flygtige. Egentlig burde det udløse et konsekvent negativt billede af verden i den kristne billedkunst, der enten må vise dette livs elendighed eller må understrege fraværet af det guddommelige. Helt så enkelt er det bare ikke, og siden antikken har billedkunsten været præget af skiftende betoning af negativitet og optimisme.

To ting spiller i høj grad ind, når det gælder negativitetens dobbeltsidighed i kristen sammenhæng. For det første er der den respekt, som mennesket bør føle i forhold til verden, der – trods påstået elendighed – er Guds skaberværk. Den vilde natur er f.eks. et tilbagevendende emne gennem hele kristendommens

[1] Ukendt kunstner: *De hellige Tre Kongers tilbedelse*, o. 1200-25. Elfenben. Nationalmuseet. Foto © Nationalmuseet.

historie som et sted, hvor man mener at møde det guddommelige, fordi det står uformidlet og upåvirket af det syndige menneskes hånd. Uagtet verdens status som noget fundamentalt negativt kan den kristne billedkunst altså finde motiver i skaberværket, der kan bruges til positive verdensfremstillinger.

Det andet element, som farver den kristne billedkunst i en positiv retning, er den rolle, de tre kardinaldyder tro, håb og kærlighed tillægges. De tre dyder tillader på hver sin måde mennesket at se ud over det negative, det være sig både livets elendigheder og fraværet af en konkret, nærværende gud: Jomfru Marias kærlighed til det lille jesusbarn er et emblematiske eksempel på den positive kristne kunst. Det samme er Kristus, der af ren kærlighed til mennesket lader sig ofre på korset for at sone syndefaldet. Men også her finder man selvfølgelig en skyggeside, fordi vi som beskuer kender den videre historie og forstår den smerte, Maria og Kristus vil føle senere. Det paradoks mellem glæde og smerte, det skønne og det hæslige, er indfanget subtilt og mesterligt i en lille elfenbensskulptur fra 1200-tallets første halvdel i Nationalmuseets samlinger [1]. Figuren, der stammer fra Roskilde Domkirke, viser de hellige tre kongers tilbedelse af den nyfødte Jesus, der sidder på sin moders skød. Figuren er udført i unggotikkens idealiserede og skønhedssøgende formsprog. Helt efter konventionen medbringer kongerne deres gaver, men den gave, den lille Jesus får overrakt først, er torne-kronen. Hans dåbsgave er dermed de forestående lidelser. For den moderne beskuer kan det næsten fremstå grotesk, når de skønne og smilende karakterer i figurgruppen er vidner til denne udveksling. Men vi får også præsenteret meningen med det hele, for den stol, Jomfru Maria sidder på, står oven på en drage. Det vil sige, at hendes søn kvaser synden, døden eller al denne verdens negativitet og åbner vejen hjem. Tornekronen, med dens reference til Kristi passion og offerdød, er således både forbundet med smerte og frelse.

René Girard har i en indflydelsesrig analyse kaldt Kristus den ultimative syndebuk og derved også indkredset et helt kompleks af følelser, der følger med taknemmeligheden over korsfæstelsen – følelser, der i hvert fald for os i dag alle synes at være til stede i den lille elfenbensskulptur fra Roskilde. Skyld, skam, sorg og vrede, ledsaget af deres positive modsætninger frelse, udfrielse og glæde, er alle relevante sindsstemninger, der er blevet artikuleret siden oldkirken. Ikke mindst igennem Augustins *Bekendelser*, der har dannet skabelonen for den følelseskultur, som kristendommen har udviklet, og hvor det positive og negative er to sider af samme mønt. Det handler om at kunne se hen over det dennesidige og erkende verden for det, den er, så man forstår alt det, der ligger i vente. For at tage endnu et middelalderligt eksempel kan man gå til Bellinge Kirke på Fyn, hvor en kalkmalet udsmykning blev udført i 1496. Et af motiverne er særligt relevant i



denne sammenhæng [2]. Vi ser her en traditionel sengotisk korsfæstelsesscene med Maria og Johannes sammen med det øvrige “gode” persongalleri til venstre for Kristus og til højre de “onde” soldater, anført af høvedsmanden. Det særlige ved billedet er, at et lille tekstbånd er anbragt over hver af de to grupper. De gode bliver således omtalt som “populo meus”, det vil sige “mit folk”, mens de onde har fået indskriften “rex mundi”, “denne verdens konge”. Meningen er klar: På den ene side har vi dem, der har forstået, at livet er falskt, flygtigt, men at Kristus er vejen til frelse. På den anden side har vi dem, der ikke ser denne verdens timelighed og dermed heller ikke Kristus som frelsens nødvendighed. Billedets beskuer må således, når denne står foran det store maleri, vurdere, hvor han eller hun hører til i dette drama.

Grundlæggende er passionen en glædelig hændelse til trods for dens lidelse; den er konsekvensen af *felix culpa*, en lykkelig fejl. Det onde og smertefulde har med andre ord en positiv konsekvens. Anselm af Canterbury skrev eksempelvis i slutningen af 1000-tallet, at “syndigheden er mere frugtbar end uskyldigheden” i verden, fordi synden skaber rum for omvendelse og erkendelse, mens uskyldigheden er stilstand. For Anselm var det negative og selve den skyldfølelse, som syndefaldet og korsfæstelsen udløste, en drivende og dynamisk kraft, som kunne flytte mennesket tættere på Gud; en forestilling, man også senere kan genfinde i

[2] Ebbe Olsen og Simon Pedersen: *Korsfæstelsen*, 1496. Kalkmaleri. Bellinge Kirke. Foto: Arnold Mikkelsen, © Nationalmuseet.

Søren Kierkegaards tænkning. Vigtigheden i den tanke kommer med al tydelighed til udtryk i John Carrolls analyse af skyldens kulturhistorie i *On Guilt: The Force Shaping Character, History, and Culture*. Helt på linje med Anselm definerer Carroll således skylden som en central følelse, der har formet den vestlige verdens karakter, historie og kultur, som det hedder paradigmatisk i hans værks undertitel.

I lyset af alt dette kan det ikke overraske, at negativiteten, forstået som både fysisk og psykisk lidelse, som alt "ondt", såvel som oplevelsen af tab, udviklede sig op igennem middelalderen til en hovedåre i den kristne tænkning og kunst. At føle og være i Kristi smerte åbnede en mulighed for at nærme sig og forstå den glæde, der lå i vente på den anden side af Dommens Dag. Det negative er, som allerede sagt, på paradoksal vis godt til trods for de lidelser, det kan medføre.

Det negatives og det smerteliges rolle i den kristne kunst og tænkning stoppede heller ikke med 1500-tallets reformationer. For Martin Luther, som det blandt andet udtrykkes centralt i hans *Heidelberg Disputation* fra 1518, er det negative en del af dét at være menneske. Et forhold, som kun kan begribes ved at forstå korsfæstelsens rædsel. Ulykken er det lykkeligste konstante ledsager.

Den nære forbindelse og uomgængelige relation mellem det lykkelige og det smertefulde i menneskets dagligliv satte Thomas Kingo ord på i 1681 med salmen, der indledes med de kendte strofer:

Sorrig og glæde de vandre til hobe,  
lykke, ulykke de gange på rad,  
medgang og modgang hinanden tilråbe,  
solskin og skyer de følges og ad.  
Jorderigs guld  
er prægtig muld,  
Himlen er ene af salighed fuld.

I et rigt billedsprog fortælles om det forfald og den sorg, der ligger under overfladen af jordelivets indtagende, men flygtige kvaliteter. Versene opregner det timelige tæring og tristesse, mens omkvædene dæmper dette negative ved at henvise til himmerigs salighed. Versets udsagn og omkvædets svar bliver til en slags vekselsang, der kulminerer i sidste vers. Kingo komponerede en let og munter melodi til sin tekst, der understøtter budskabet om, at tilværelsens omskiftelighed må mødes med et lyst sind og i tillid til Gud. I dag bruges Thomas Laubs komposition i mol fra 1916, der lægger en tydelig accent på livets uforudsigelighed og urimeligheder, men dermed også fremhæver grundbudskabet om at finde fortrøstning i troen:



Lad da min lod og min lykke kun falde,  
hvordan min Gud og min Herre han vil,  
lad ikkun avind udøse sin galde,  
lad kun og verden fulddrive sit spil!  
Sorrig skal dø,  
lystigheds frø  
blomstre på Himle-lyksaligheds ø!

Filosoffer som Kant og Schleiermacher har også arbejdet med det negatives status, og navnlig Nietzsches syn på smerte og lidelse, som det kommer til udtryk i hans ungdomsværk om tragedien, har været med til at forme den moderne diskurs om negativitet som kulturelt og æstetisk fænomen. Et vigtigt nedslag i netop det æstetiske livtag med det negative som kunstnerisk kategori findes i Karl Rosenkranz' *Ästhetik des Häßlichen* (1856). Som elev af Hegel var Rosenkranz optaget af det hæslige som en ting i sig selv, og gennem sin banebrydende analyse af fænomenet når han frem til at understrege det hæslige eller negative som værende en konsekvens af det skønne og positive. Det hæslige er dermed ikke noget i sig selv, men kun et udtryk for det skønnes fravær. Det er en tankegang, der bygger videre på den lange kristne tradition og det, man kan kalde en apofatisk tilgang til sansningen. Rosenkranz kan ikke se, at selve det negative kan være et emne for kunsten, der per definition må være skøn, hvis det skal være kunst. Men alene det, at han bringer det grimme og negative i spil, viser, at der var et holdningsskred undervejs, som siden fuldt ud finder sit udtryk i det moderne. For Rosenkranz var tanken om at skabe bevidst hæslig kunst en absurditet, men et halvt århundrede senere var dette en realitet – også i den kristne billedkunst.

I nyere tid har stemmer udfordret den kristne tolkning af det negative som et paradoksalt gode. Freud pegede på det nydelses- eller lystbetonede, der måtte ligge i at betragte andres lidelser, som udtryk for det underbevidstes egoisme. Den tanke undergraver hele den kristne forestilling omkring korsfæstelsens offer, fordi den modarbejder den dér forbundne taknemmelighed med sin insisteren på den undertrykte skadefryd. Med Freud har Žižek ligeledes formuleret, at vestlig kultur har fundet en "obskøn glæde" ved at være i kontakt med det, Žižek forstår som en dødsdrift. Samtidig har man fra litteratur- og kulturhistorisk side, eksempelvis hos Jean Delumeau, spurgt, hvilken (destruktiv) konsekvens dette fokus på negativiteten har haft i kulturen, og Delumeau har argumenteret for det, han kalder "la culpabilisation en Occident". Den kristne dialektik mellem det negative og positive har ud fra det

**[3]** Peter Brandes: *Isak*, 1998.  
Træsnit og litografi, 56x76 cm.  
Indgår i mappen *ISH*, trykt  
hos Yann Samson, Colombres,  
Frankrig. Galerie Moderne ©  
Peter Brandes.



standpunkt skabt særligt negative reaktionsmønstre i den vestlige, kristne verden, der ifølge kulturhistorikere som eksempelvis Peter Dinzelbacher i sidste ende har haft decideret traumatiserende konsekvenser for vesten i dele af historien. Kirkekunsten har spillet en central rolle i alt dette og har forsøgt at indfange dualiteten, men ofte med lidelsen i den motiviske forgrund og det negatives positive konsekvens som underforstået metalag, eller subtilt antydnet som i Roskilde-figures smilende konger. Dette kendetegner både middelalderens og den tidligt moderne kunst.

Med det negatives fremtrædende plads i den historiske kirkekunst er det slående, i hvor høj grad det glider ud i billedkunstens motiviske periferi eller slet og ret helt forsvinder i den yngre kunst. En af undtagelserne er dog Peter Brandes, der figurerer som en af de danske kunstnere, der er yderst velrepræsenteret inden for danske kirkeudsmykninger. Han arbejder bevidst med det negatives dobbeltbindinger i sine værker: Hans fortolkninger af bibelske motiver til kirkens rum og andre sammenhænge genkendes på et karakteristisk formsprog og, typisk, en ikke ukompliceret sammenføring og udvikling af forskellige motiver og deres ikonografi. Eksempelvis viser hans Isak-fortolkninger, der især optog hans produktion i 1990'erne, et kondenseret sammenløb af offertematikker **[3]**. Imidlertid er langt hovedparten af den moderne, figurative kirkekunst karakte-

riseret ved en betoning af det positive uden det konfronterende element, som negativiteten rummer. Dette kan ses i Alexander Tovborgs totalinstallation på Charlottenborg 2023 med titlen *Kirken* [4]. Her er kristendommens fortællinger og symboler reduceret til skønne visuelle artefakter i klare farver eller pastel, mens det negative – slangen i paradiset – er forvist til en marginal rolle. Til en vis grad er der i moderne kultur tale om forskellige konfessionelle reaktioner på smerten, men på tværs af kirkesamfund ligger der en tydelig oplevelse af fremmedgørelse i forhold til den navnlig eksplicitte lidelse.

Udviklingen er tankevækkende og fortæller muligvis ikke bare om skred i det religiøse forestillingsunivers, men også i vestlig kultur generelt. Flere har peget på den tvivlsomme status, forestillinger om ondskab og smerte har haft i en moderne kontekst efter Anden Verdenskrig, hvor Hannah Arendt eksempelvis berømt skrev om ondskabens banalitet. Omvendt har filosoffer som Auerbach, Adorno og Blumenberg fastholdt det negative som æstetisk nødvendighed for at skabe noget meningsfyldt.

Mange af disse perspektiver bliver på forskellig vis belyst i løbet af dette nummers artikler, der kronologisk strækker sig fra antikken og frem til udgangen af 1800-tallet. Det er således historisk kunst, der danner udgangspunkt for diskussionerne, men alle artiklerne rummer elementer, der på forskellig vis peger ind i vores samtid og medieres af samtidskunstens livtag med negativiteten. De enkelte bidrag går til negativiteten på forskellig vis afhængigt af det stof, der behandles, og den forskellighed understreger en vigtig pointe. Fra et filosofisk standpunkt kan man nemlig diskutere negativiteten som en ting i sig selv, men når man ønsker at aflæse negativitetens kulturelle plads, må man forholde sig til de periodespecifikke problemstillinger for at forsøge at forstå de tanker, der har ansporet og inspireret kunsten.

I artiklen “Ikonoklasten Paulus? Fra billednegation til billedrestitution i Første Thessalonikerbrev”, griber Thomas Lederballe Pedersen tilbage til apostlen Paulus’ billedsyn, som det fremgår af teksten kendt som det første brev til Thessalonikerne (ca. 50 e.Kr.). Foruden brevets ikoniske status som centralt, religiøst udsagn undersøger Lederballe Pedersen brevet som vægtigt dokument inden for visualitetens historie. Han beskæftiger sig dels med et billednedbrydende ræsonnement, når han fokuserer på, at Paulus for de nye kristne advokerer for afskaffelsen af de kultbilleder, der da var allestedsnærværende i det romerske imperium. Dels peger han på en billedkonstituerende praksis, idet apostlen – sideløbende med sit ikonoklastiske argument – fastholder en insisteren på, at medlemmerne af den thessaloniske kirke må påtage sig rollen som religiøst informerede “billeder”. Et kernepunkt ligger således i, hvordan den menighed, der er instrueret i at afvise

religiøse billeder, altså må medvirke til og konkretisere en genfremkomst af en alternativ billedtype.

Laura Katrine Skinnebach undersøger, hvordan smerten indgår som en aktiv ludisk strategi i Hrotsvit af Gandersheims (ca. 935-75) legender og dramaer. Teksterne handler alle om, hvordan modige martyrer og helgener formår at bekæmpe begær og fortabelse gennem troen på Kristus. Læseren eller deltageren i hendes ludi, som formodes at være blevet læst i klosteret med få eller simple dramatiske virkemidler, har derigennem fået adgang til alle de positive og negative følelser forbundet med begæret og forhåbningen om frelsen.

Med udgangspunkt i en billedkvader, sandsynligvis fra 1100-tallet, fra Lem Kirke giver Line Melballe Bonde en læsning af et svært tolkeligt motiv. En hest, en mand med et afhugget hoved og et viltet rankeværk læses sammen til en overraskende og modig udlægning, der afmonterer ældre ikonografiske tolkninger identifikationer og opstiller en ny fortolkningshorisont for billedet, der nivellerer forholdet mellem menneske og dyr. For at nå dertil diskuterer Bonde halshugningens betydning og negativitetens paradoksale karakter, fordi selvopofrelsen bliver forstået som noget positivt.

I artiklen “The Spirituality of Christian Suffering” viser Henrik von Achen, hvordan den senmiddelalderlige dyrkelse af passionen som vejen til frelse gled sømløst ind i 1600-tallets spiritualitet. Gennem analyse af udvalgte andagtstekster og deres visuelle pander understreger artiklen en vigtig pointe i nærværende temanummer: at forholdet mellem lidelsen og glæden i grove træk kan ses som et tværkonfessionelt og transhistorisk fænomen. Et fundamentalt aspekt af kristendommen er, at kærligheden til Kristus ikke tænkes uden kærligheden til korset.

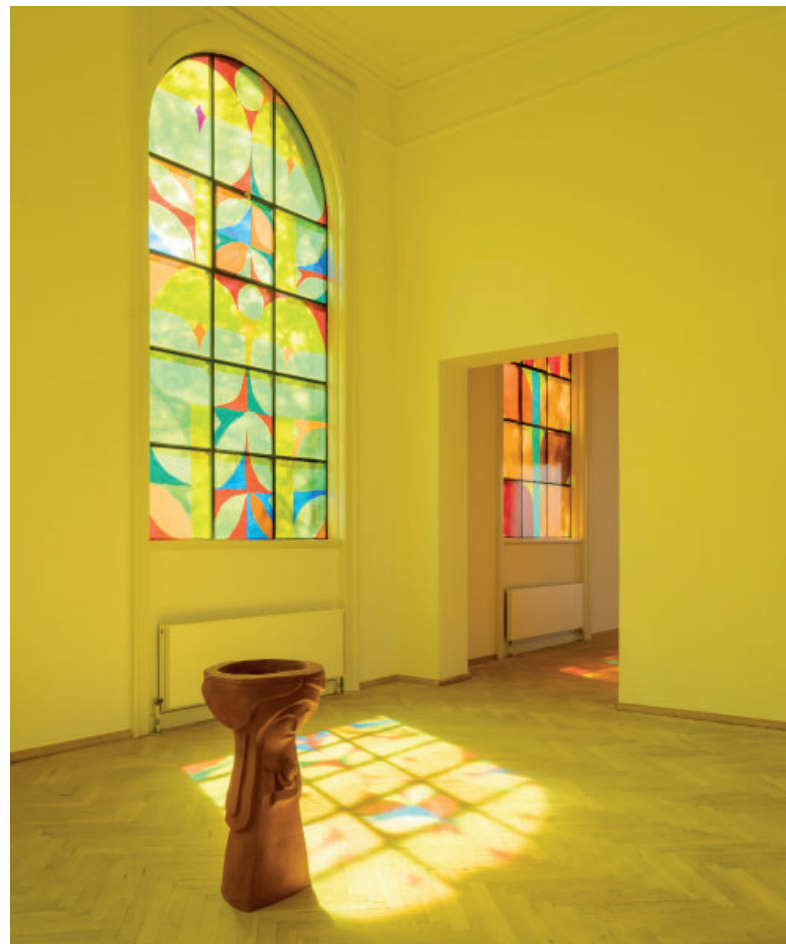
En række kobberstik, der er blevet udfærdiget til trykte ligprædikener fra perioden mellem 1638 og 1652, er genstand for Lars Cyril Nørgaards artikel. Han viser, hvordan disse kobberstik dels repræsenterer lidelse forbundet med døden, dels forsøger at mediere denne lidelses realitet. Bidraget placerer de enkelte kobberstik inden for rammerne af en overordnet semiotisk sammenhæng – det såkaldte begravelsesværk – og argumenterer for en særlig betydningsammenhæng mellem kobberstikkets billede og den trykte tales ord.

I David Burmeisters og Martin Wangsgaard Jürgensens artikel belyses negativitetens rolle i 1800-tallets danske altermalerier. Disse malerier er ofte blevet kritiseret for at være uforpligtende, sødladne, sentimentale værker. Artiklen argumenterer imidlertid for, at på trods af disse maleriers blanke facade, så beskæftiger de sig med mørke tematikker. Artiklen bruger Kierkegaards teologi som en vej til at få indsigt i denne side af guldalderens religiøse maleri og udforsker disse glansbilleders skyggesider gennem nærlæsninger af værker lige fra Bertel

Thorvaldsens *Kristus* og C.W. Eckersbergs banebrydende *Den vantro Thomas* til værker af Constantin Hansen og Anton Dorph.

Med udgangspunkt i afdækningen af den senmiddelalderlige helvedesskildring i Sædinge Kirke i 1883 undersøger Ronah Sadan det sene 1800-tals reaktion på gengivelser af det negative, og hvordan skildringerne af Helvede udfordrede det senromantiske, lutheranske kirkerum og idealet om kontemplativ skønhed. Sadan peger på det paradoksale i, at billederne på samme tid blev opfattet som vigtige kulturhistoriske minder og samtidig blev fundet stødende og helt eller delvist overkalket igen. Hun argumenterer for, at dette afspejler en moralsk og teologisk stillingtagen, der udtrykker Helvedes vigende rolle i trosopfattelsen, tidens forbehold over for katolske traditioner og den gryende nationalisme, men som også var afgørende for at formidle deres kulturhistoriske værdi i samtiden. Sadan sporer således en række udeladelser og tilpasninger af de middelalderlige billeder, der synes at modsige Kornerups ry for omhyggelighed og blotlægger væsentlige aspekter af 1800-tallets opfattelse af skildringen af det negative.

I dette temanummer belyser *Periskop* således aspekter af det negatives paradoks i den kristne billedkunst, i og uden for kirkens rum. Med nedslag i tematikkens ganske forskelligartede udfoldelse gennem historien undersøger artiklerne, hvordan negativiteten udspiller sig i konkrete billeder og i andet billeddannende materiale. I forlængelse heraf må spørgsmålet imidlertid også rejses, hvor smerten egentlig er blevet af i den nyere og nyeste kirkekunst, og hvorfor den er blevet så vanskelig at gengive og bruge. Og dermed også, hvilke kulturelle konsekvenser billedkunstens fokus på det negative har haft. Nogle af de historiske og mangefacetterede forhold, der væver sig ind i og omkring negativitetens paradoks, vil kunne bidrage til og nuancere en videre samtale om kunstens nutidige udtryk og rolle i kristen sammenhæng.



[4] Alexander Tovborg: Kirkevinduer (natur), 2023, og *Dea Madonna Døbefond*, 2023. Installationsview, Kirken, Kunsthal Charlottenborg, 2023. Foto David Stjernholm / @david\_stjernholm.



# ARTIKLER





# Ikonoklasten Paulus?

## Fra billednegation til billedrestitution i Første Thessalonikerbrev

I apostlen Paulus' antropologi fremtoner der vedvarende en bevidsthed om menneskets billedlighed: Mennesket bærer som Adams efterkommer sin dødelighed til skue, men står midt i en eskatologisk forandringsproces, som efterlader syndens krop som det, den er – hensygnende kød – og sideløbende åbenbarer et forherliget legeme, formet efter den opstandne Kristus' lysende eksempel. Der er en forbilledlig dialektik til stede i korsdød og opstandelse, som enhver troende mimer i en slags individualiseret apokalypse: Her kommer frelsen til syne som glorificeret krop og som antitese til syndens udtrykte billede, det fordærvede og henfaldende kød.<sup>1</sup>

Denne artikel beskæftiger sig med en variant af den pågældende dialektik hos Paulus. I Første Thessalonikerbrev undsiges afguderne som en falsk billedform, men Paulus lader billedet genopstå i ny skikkelse hos den kristne – *som* den kristne. Paulus' argumentation bevæger sig dialektisk fra negation til restitution og mimer derved den proces, som knytter sig til hans visuelle antropologi. I brevet forløber denne tankeproces som en verbal negation, en ødelæggelse af afgudernes billeder, og den tillader billedet at opstå på ny som den kristne selv. I artiklen følger jeg denne bevægelse og søger på baggrund af periodens varianter af ikonoklasme at bestemme karakteren af Paulus' billednegation. Derefter argumenterer jeg for, at hans billedapologetiske identifikation af den kristne som visuelt mønster følger visuelle vaner, som knyttede sig til romersk brug af kopi og replikation inden for skulptur.<sup>2</sup>

### Fra jødedom til hedningemission: En kort indføring i Paulus

Der er flere breve i Det Nye Testamente, som angives at være skrevet af apostlen Paulus, men kun syv tillægges i dag ophavsmæssig autenticitet. De daterer sig

[1] Atargatis og Hadad fra Dura Europos, Syrien. År 100-256. Kalksten. 41x28x11,5 cm. Yale University Art Gallery, New Haven, CT.

til årtiet efter år 50 og er eksempler på brevveksling til og fra centrale byer i den østlige del af det daværende Romerrige, hovedsageligt de græske provinser. Første Thessalonikerbrev anses for at være det tidligste kendte brev fra apostlen, formentlig skrevet fra Korinth, men under alle omstændigheder adresseret til en menighed, som han havde grundlagt i Thessalonika – i dag Thessaloniki – i provinsen Makedonien.

Biografiske oplysninger om Paulus foreligger i hans breve, som man – med metodiske forbehold – kombinerer med beskrivelser af hans missionsarbejde i den teologisk og konfessionsmæssigt farvede og kulørte fortælling Apostlenes Gerninger, også i Det Nye Testamente. De oplyser, at Paulus kom fra en baggrund som farisæer, dvs. lovtro jøde, og at han en overgang forfulgte de kristne, før han selv blev omvendt til kristendommen.<sup>3</sup> Efter forhandlinger med de øvrige apostle, dvs. den tidligste kristne bevægelses ledelse, fik han mandat til at hverve kristne blandt folk, som var hedninge, altså ikke-jøder; et mandat, som han brugte til at grundlægge menigheder inden for den nye religion i byer som Filippi, Thessalonika og Korinth i de romerske provinser Achaia og Makedonien i det nuværende Grækenland. Forhandlingerne drejede sig om, hvorvidt nye kristne skulle være jøder for at kunne blive kristne, men stik imod sådan et eventuelt krav lykkedes det Paulus at sikre apostlenes billigelse af sin hedningemission. Fortællingen om denne forhandling (Gal 2,1-10; ApG 15,1-21) peger på en fundamental religiøs forskydning som forudsætning for Paulus' forfatterskab: Han forvandlede sig fra en lovtro jøde til en missionær, hvis religiøse orientering indebar en afsværgelse af dele af traditionel jødedomms ortopraksi.<sup>4</sup>

### **Første Thessalonikerbrev og visualitetsspørgsmålet**

Med en datering omkring år 50 udgør Første Thessalonikerbrev kristendommens første kendte dokument (Brookins 2021, 28). I brevet resumerer Paulus sit missionsarbejde i Thessalonika: Han stødte oprindelig på modstand i byen, men fik omvendt brevets modtagere “fra afguderne” (1,9), sådan at menigheden blev et “forbillede” (1,7) for andre troende i Makedonien og Achaia. Men efter nyligt at have orienteret sig om visse “trængsler” hos sine nyomvendte har Paulus alligevel skrevet sit brev, hvor han generindrer sin og deres fælles historie (kap. 1-3). I den sidste del af brevet beskæftiger han sig med to hovedproblemer: dels spørgsmålet om levemåde og moral (4,1-12), dels tidspunktet for den forventede dommedag og parusi (4,13-5,11). Begge spørgsmål kan forstås som præciseringer af de praktiske konsekvenser af den eskatologiske nærforventning, som hans forkyndelse havde efterladt de troende i Thessalonika med: Seksuel troskab og arbejdsomhed er stadig dyder, selv om dommedag er nært forestående; den

kommer i øvrigt uden videre, “ligesom en tyv om natten” (5,1), men man skal ikke være bekymret for de dødes skæbne, for de skal opstå fra deres søvn og være sammen med de levende og den genkomne Kristus (4,13-18).

Blandt eksegeter har der været diskussion af hovedanliggendet med Paulus’ brev. En væsentlig gren af forskningen har set brevet som en parænese, dvs. en belæring med henblik på at fremme from adfærd blandt thessalonikerne.<sup>5</sup> De formaner derfor til at arbejde, at være ærbare, at være på vagt og til at omgås de ikke-kristne ordentligt. En anden, nyere forskningstradition lægger vægt på brevets millenaristiske kontekst (Jewett 1986): Den kristne menighed, som Paulus havde grundlagt i Thessalonika, levede i eskatologisk nærforventning eller nærede måske forestillinger om realiseret eskatologi (97). Paulus indskærper derfor, at dommedag stadig er forestående, ikke indtruffet endnu, og at ventetiden skal bruges på at leve ordentligt (161 ff.).

Nyere eksegesi, hvor især eksegeten Abraham Malherbes (1987) bidrag fremhæves, lægger vægt på de intellektuelle og eksistentielle konsekvenser af omvendelsen, idet indholdet af Paulus’ forkyndelse sammenlignes med anskuelser inden for antikkens filosofiske skoler. Apostlens fremholdelse af sin egen levemåde som forbillede for thessalonikerne (f.eks. 1,6) svarer til fremhævelse af læremesterens eksempel som forbillede hos filosoffer som stoikeren Seneca (Malherbe 1987, 53).

Den seneste eksegesi placerer derfor brevets budskab inden for en romersk-hellenistisk kulturel sammenhæng. Det er desuden tilfældet med en række udgivelser af især britiske og amerikanske eksegeter, som i de senere år har diskuteret relevansen af Romerrigetets visuelle kultur for Paulus’ breve generelt. Ingen ekseget har dog endnu beskæftiget sig med dette spørgsmål i forbindelse med Første Thessalonikerbrev, på trods af at Paulus’ terminologi i brevet bogstaveligt og metaforisk opretholder en visuel undertone. Thessalonikerne er vendt bort fra “afguderne”, skriver Paulus, og anvender her ordet εἰδῶλον (eidôlon), som ikke (kun) betyder afgud, men snarere gudebillede. Til gengæld er de nu selv blevet “forbillede”, på græsk τύπος (typos), dvs. et synligt mønster, for andre troende. Forudsætningen for denne omgestaltning er, at de nu er “efterlignere”, μιμηταί (mimêtai, sing.: mimêtes), af Paulus selv (1,6) og af Jesus-bevægelsens prototypiske menigheder i Judæa (2,14). Thessalonikerne har altså bevæget sig fra at dyrke afgudsbilleder til selv at antage billedkarakter eller – sagt med andre ord – at blive en omvændrende fremstilling af noget andet. Hvordan denne proces hænger sammen inden for rammerne af brevets logik og af Paulus’ korrespondance med sine menigheder i øvrigt, skal jeg nu udrede.

## Verbal ikonoklasme

Paulus beskriver thessalonikernes omvendelse sådan, at de bogstaveligt talt “vendte sig mod Gud, bort fra gudebillederne [ἐπεστρέψατε πρὸς τὸν θεὸν ἀπὸ τῶν εἰδώλων]”. Den bevægelse, som han her fremstiller, har i antikkens religiøse praksis været ensbetydende med en afsværgelse af det religiøse billede og dets numinøse status. Både Rachel Neis og Jas Elsner har i studier af liturgisk interaktion med gudebilleder i antikken godtgjort, at ortopraksi foreskrev en placering lige over for guden som liturgisk grundposition: Man nærmede sig guden og helligdommen – og det vil inden for billedbaserede religioner som antikkens sige gudens billede – forfra og lod sig “se” af guden, som man selv så på under tilbedelsen (jævnfør frontaliteten i [1]). Det gjaldt også, selv om religionen var anikonisk, sådan som det var tilfældet med jødedommen i anden tempelperiode og tiden derefter (Elsner 2007, 21; Neis 2013, f.eks. 51).

En afsværgelse af gudebilleder af den art, som Paulus omtaler her, optræder også andre steder i hans breve og i Apostlenes Gerninger. Et velkendt eksempel er diskussionen af hedninges idolatri i Romerbrevets indledning: “de udskiftede den uforgængelige Guds herlighed med billedet af et forgængeligt menneskes [fysiske] lighed og af fugle og af firbenede dyr og af krybdyr” (1,23). Paulus angriber altså også her idolatri: Gudebilleder af mennesker og dyr er en fejlagtig dyrkelse af “det skabte” frem for “skaberen” (v. 25). Hans angreb skal forstås inden for rammerne af en generel skelnen mellem skaberens usynlighed og det skabtes synlighed i hele Romerbrevets første kapitel. I Romerbrevet bruger Paulus ikke ordet gudebillede, men i stedet et mere bredt begreb om billede, εἰκών (eikôn), sådan som det i øvrigt hovedsageligt er tilfældet med omtalen af billeder i Korinther-korrespondancen (1 Kor 15,49; 2 Kor 3,18), men både i Første Thessalonikerbrev og i Romerbrevet angriber han tilbedelsen af billeder. Det samme er tilfældet med fremstillingen af hovedpersonen Paulus’ tale i Athen i Apostlenes Gerninger 17: Efter at være blevet forarget over at se Athen “spækket med gudebilleder” (17,16)<sup>6</sup> afviser Paulus dyrkelse af gudebillede generelt. I sin missionstale på Areopagos skelner han ligesom forfatteren til Romerbrevet mellem skaberen på den ene side og det skabte på den anden, selv om Paulus i Apostlenes Gerninger holder sig til at forstå det skabte som billeder og bygninger (vv. 25, 29): Gudebilleder er menneskeskabte og fortjener derfor i modsætning til altings skaber ikke tilbedelse, slår han fast.

På trods af, at Paulus foretrækker ordet billede, altså εἰκών, i Korintherbrevene, har eksegeten Philip Erwin for nylig argumenteret for, at en forståelse af gudebilleder ligger til grund for den velkendte diskussion i Første Korintherbrev af, hvorvidt korintherne skal spise kød fra dyr, som er blevet ofret til afgu-

derne (her εἰδωλον) (1 Kor 8,1.7). Hvor afsnittet i brevet tidligere er blevet set som udredning af denne type offerkøds status i forbindelse med menighedens måltidsfællesskab, foreslår Erwin at fortolke det som en gendrivelse af de pågældende billeders numinøse status. Kultbilleder er simpelthen religiøst ugyldige, fordi de ikke forestiller noget virkeligt, siger Paulus i 1 Kor 8,6 (Erwin 2020, 136-37).

Det kan derfor konkluderes, at Paulus ønskede at afskaffe gudebilleder. Paulus' beskrivelse af disse billeder i brevene er simpelthen ikonoklastisk agitation: Billederne forestiller ikke noget, som findes, eller de forestiller noget forkert, og derfor skal de ikke tilbedes. Med en lettere opstyltet formulering kan han siges at agitere for en billednegerende adfærd: At vende sig bort fra billederne er at interagere negativt med dem og ophæve deres kultiske rolle. Sammenfattende må apostlens budskab beskrives som en ikonoklastisk talehandling, en ødelæggelse af gudebilledets kultiske legitimitet.<sup>7</sup>

### **Ikonoklastisk billedforståelse i antikken: Jødedom og græsk filosofi**

Ikonoklasme var udbredt gennem hele antikken, dvs. også i den julio-claudianske kejsertid, hvor Paulus skrev sine breve. Jas Elsner har i forbindelse med en større udredning af transformationen af ikonoklasmen og billedtilbedelsen fra hellenistisk tid til byzantinsk ikonoklasme peget på, at to forskellige typer af billedforståelse har legitimeret billedstorm i det pågældende, længere historiske stræk. På den ene side har billeddestruktion været rettet mod det, som billedet forestiller, fordi motivet, og det vil typisk sige en guddom eller en hersker, blev forkastet af billedstormerne (Elsner 2012, 369). Hvor denne type ikonoklasme retter sig mod billedets mimetiske egenskaber, dvs. dets karakter af motivfremstilling, har en anden type ikonoklasme været baseret på en særlig billedontologi, som hævder billedets utilstrækkelighed til fremstilling af et bestemt motiv. Her drejer det sig f.eks. om den tidligste byzantinske ikonoklasmes skepsis over for billedets gyldighed som gudsfremstilling (371 ff.).

Elsner peger på jødedommen som udgangspunktet for afvisningen af gudebilledet inden for den tidlige kristne og byzantinske periode. Nyere forskning har efterhånden grundigt afvist den forestilling, at jødisk kultur i antikken var anikonisk, for der kan nævnes flere eksempler på billedbrug, også i synagoger. Men med hensyn til fremstillingen af guddommen indebar de ti bud et entydigt billedforbud i andet bud: "Du må ikke lave dig noget gudebillede af noget som helst oppe i himlen eller nede på jorden eller i vandet under jorden. Du må ikke tilbede [προσκυνήσεις i Septuaginta] dem eller dyrke dem, for jeg, Herren din Gud, er en lidenskabelig gud" (2 Mos 20,4-5). I Septuaginta oversættes det hebraiske ord for gudebillede (הַצִּבָּט) på det pågældende sted med εἰδωλον, altså

det samme ord, som Paulus anvender om gudebilleder. I fortællingen i Exodus optræder Moses' modtagelse af de ti bud sideløbende med hebræernes frafald, netop mens han er borte for at modtage Guds åbenbaring på Sinaj-bjerget: De vandrende hebræere smelter deres guld om til en tyrekalv, som de tilbeder (προσκεκυνήκασιν, 2 Mos 32,8). Da Moses vender tilbage, ødelægger han i overensstemmelse med det nyligt åbenbarede bud gudebilledet.

Omkring det tidspunkt, hvor Paulus forfattede Første Thessalonikerbrev, fortolkede den jødiske teolog og ekseget Filon af Alexandria (o. 20 f.Kr. – o. 50 e.Kr.) de ti bud. I sin udlægning præsenterede han et ræsonnement, som svarer til det, der kan findes i Paulus' afvisning af gudebilleder i Romerbrevet. Filon anførte, at afgudsdyrkere tilbeder stykker af skaberværket, nemlig dyr og mennesker i billedgengivelse, frem for skaberen selv. Han gjorde desuden opmærksom på en dobbelt forveksling i denne idolatri: Ikke alene dyrkes skaberværket frem for skaberen, men fordi gudebilledet af et produkt af håndværk, dvs. maler- eller billedhuggerkunst, ærer den vildfarne afgudsdyrker desuden håndværksproduktet frem for håndværkeren selv, hvilket i øvrigt svarer til at tilbede skaberværket frem for dets skaber (Philo 1968, XIV, 69-71). Den kultiske anikonisme, som Filon her talte for, angår derfor kultbilledet som sådan, for som Sarah Pearce (2013) har bemærket, angreb Filon tanken om, at det overhovedet lader sig gøre at udforme et billede af guden (60). Der er tale om en billedontologi, som drejer sig om gudebilledets kultiske ugyldighed: Skaberen kan ikke tage skikkelse af noget skabt, dvs. af noget, som kan gøres til genstand for fremstilling.

Jødisk religion udelukkede derfor muligheden af gudebilleder. Men kravet om anikonisk kultisk praksis forhindrede på den anden side ikke enhver form for visuel markering af guddommen. Rachel Neis og Jane Heath har begge henledt opmærksomheden på en tendens til forskydning af gudens visuelle egenskaber i skildringen af Guds åbenbaring i de gammeltestamentlige skrifter og i selve kulten i den antikke jødedom. En række optrin i skrifterne lægger vægt på Guds visuelle manifestationer, bl.a. regnbuen efter syndfloden (1 Mos 9,13), den brændende tornebusk (2 Mos 3,2-4) og Sinaj-bjerget indhyllet i skyer og lynild under Guds åbenbaring for Moses (24,15-17), ligesom Moses' ansigt lyser efter hans nedstigning fra bjerget til hebræerne (34,29-30) (Heath 2013, 110 ff.). Når det drejer sig om selve kulten, indbefatter åbenbaringsvidnesbyrdet detaljerede anvisninger for udformningen af pagtens ark og alteret, bl.a. fremlæggelsen af skuebrødet på det (2 Mos 25). Forskrifterne for gestaltningen af kulten omfatter endda dens deltagere: Adgang til templet forudsætter et intakt legeme, og af alle mænd kræves omskæring (Heath 2013, 135; Neis 2013, 41). Neis (2013) peger på, at denne tendens i senantikken til forskydning af kultens visuelle aspekt fra Gud

til synlige parafænomener med tiden kom til at omfatte præsterne, idet rabbinere omfattedes med en andagt, som i en hvilken som helst anden antik religiøs praksis ville blive guddommen til del (211 ff.).

Dette tabu vedrørende gudebilledet overlejres i visse dele af Filons forfatter-skab af den generelle afvisning af kunstnerisk imitation, som Platon havde frem-lagt i sektioner af sin politiske filosofi i *Staten*. Imitation (μίμησις, 2013, f.eks. X 595c), dvs. en fremstilling, som tager form af efterligning af virkelighed i billede, drama eller fortælling, er falsk, fordi den ikke er, hvad den forestiller. Platons idélære indebar, at virkelighedens genstande og fænomener er uperfekte afspej-linger af idéerne, og når en kunstner efterligner erfaringsverdenen i sin frem-stilling, befinder han sig derfor på to trins afstand af idéerne: Han efterligner en simpel, uegentlig afglans af idéen. Platon nævner selv en seng som eksempel: Her har håndværkeren imiteret idéen om en seng, og når en billedkunstner derefter fremstiller den i et billede, vil billedet være en efterligning af en efterligning og derfor befinde sig på to niveauer afstand af sandheden om en seng, dvs. idéen om den (X, 597 ff.). Imitation er derfor per definition falsk.

I Filons *Gesandtskabet til Gaius* (1961) (forfattet efter 41) kombineres aspekter af generel platonisk mimesiskritik med elementer af jødisk anikonisk kultpraksis. Skriftet skildrer begivenheder under kejser Caligula (egentlig Gaius, kejser år 37-41), hvor denne ønskede at opstille en statue af sig selv i skikkelse af Jupiter i templet i Jerusalem, men denne plan har i *Gesandtskabet til Gaius* givet Filon anledning til at diskutere efterligning og billedforbud i bred forstand. Han lader udsendingen Agrippa forklare det jødiske tabu vedrørende billeder i et brev til kejseren: "Værker af malere og billedhuggere er kopier (μμήματα) af guder, som de sanses; men for vores forfædre blev at male eller udhugge den usynlige ikke betragtet som tilladt" (37/290). Ifølge Filon indgik planerne for statuen til templet i Jerusalem i en omfattende krænkelse af det andet bud med opsæt-telser af billeder i flere byers synagoger, og i skriftet fremstilles disse overgreb mod jødisk religion som konsistent med Caligulas øvrige forrykte og umoralske gerninger, der gradvist indebar, at han optrådte i skikkelse af halvguder som eksempelvis Herkules, når han klædte sig i løveskind og bar en kølle, halvgudens attributter. Filon beskriver den påtagne skikkelse som kejserens identifikation med denne type mytiske figurer, og han forklarer, at kejserens vrangforestil-linger kulminerede med, at han identificerede sig med helguder som Apollon, hvor han på samme måde iklædte sig gudens attributter (13/93). Men Filons afstandtagen drejer sig ikke kun om vrangforestillinger; han vier en stor del af sin analyse af Caligulas gudeimitationer til en redegørelse for deres manglende sandhedsværdi. Kejseren fremstillede muligvis guder og halvguder, men der

var tale om en efterligning, hvis forlæg – velkendte guder og halvguder – var falsk, fordi kejserens attributter og fremtoning tilhørte en person, hvis karakteregenskaber var stik modsatte af de imiterede guders: Guderne var ophøjede og forbilledlige, kejseren var depraveret og slet (15/112). Filons sigte er selvfølgelig at antyde, at kejserens Jupiter-statue er en usand fremstilling, for som han indvender, anvendes sådanne attributter almindeligvis i billeder af guderne for netop at vise deres ophøjede egenskaber (13/98). I fremstillinger af Caligula var de simpelthen misvisende. Ligesom Platon altså havde understreget ethvert billedes fejlbehæftede forlæg, dvs. erfaringsverdenens genstande, kredser Filon i sit skrift om billedfremstillingens usandhed. Men hos Filon skyldes billedkritikken, at fremstilling (gudestatue) og forlæg (kejseren) ikke stemmer overens, ikke at billedet er ontologisk fejlbehæftet.

### **Ikonoklastisk praksis: *damnatio memoriae***

I modsætning til det jødiske billedforbud, som er ontologisk informeret og anfægter noget som helst billedes kapacitet til at gengive Gud, var Filons afvisning af Caligula-som-Jupiter-statuen af epistemologisk art: Billedet var en usand fremstilling af sit motiv og som sådan forkasteligt.

Det er en lignende tilgang til Caligulas selv fremstilling i billedform, man finder hos den romerske historiker Sueton (o. 70-140) i skildringen af de romerske kejseres historie. Fremstillingen præges af eftertidens afstandtagen over for Caligula, som Sueton (1914) eksplicit kalder for et “uhyre” (*monstrum*) (XXII). Historikeren indfletter kejserens forkvalede sammenblanding af gud fremstilling og kejserportræt som særskilte portrættypen blandt hans øvrige ugeringer: brodermord, incest, promiskuitet, snigmord og almindelig grusomhed (XXIV-XXVII). Sin skænding af gud fremstillinger indledte han angiveligt ved at beordre flytningen af statuer af guderne fra Grækenland til Rom, hvor figurernes hoveder skulle erstattes af hans eget portræt (XXII). I Rom opførte han et tempel til sig selv med en gylden kultstatue, som dagligt blev iklædt samme tøj, som han selv bar, og i kejserpaladset satte han sig blandt statuer af guderne og lod sig tilbede som Latiums Jupiter. Denne tendens til selv-deifikation fulgte sideløbende med det mønster, som også Filon beskriver: Caligula iklædte sig gudernes påklædning og attributter og antydede derved sin egen guddommelighed (LII).

Nu anses det imidlertid ikke for givet, at historikere som Sueton taler sandt om Caligula; faktisk har denne næppe offentligt promoveret sig selv som guddom, for titlen *divus* tilfaldt traditionelt kejseren *efter* dennes død. Men Caligula har formentlig antydnet sin lighed med guderne inden for en “privat”, dvs. ikke-statslig, sfære (Gradel 2002, 157). Uanset beretningens utroværdige karakter



er det interessante ved Suetons (1914) fremstilling af Caligulas brug af billeder dog det syn på billede og billedstorm, som den vidner om: Ikke alene ødelagde kejseren gudebillederne for at tilføre dem sin egen portrætlighed, han ødelagde også statuer af “ansete mænd” (*virorum illustrium*) på Marsmarken i en sådan grad, at de ikke kunne sættes op igen med deres inskriptioner (XXXIV). Episoden indvarsler i Suetons fremstilling den senatsbeslutning, som overvejedes efter attentatet på Caligula i år 41: Visse senatorer mente, at “kejsernes minde (*memoriam Caesarum*) og templer burde ødelægges og nedrives” (LX).

Den sanktion, som her blev foreslået, mimer selvfølgelig Caligulas egen billedstorm på ansete mænds statuer, men den er først og fremmest et eksempel på en udslettelse af erindring, som forekom hyppigt i kejsertiden, og som eftertiden har benævnt *damnatio memoriae* (erindringsfordømmelse). Caligula blev selv – ligesom f.eks. Nero et par årtier senere – udsat for en sådan *damnatio*.

*Damnatio memoriae* blev overtaget fra det græske område i århundrederne umiddelbart før kejsertiden, men blev allerede brugt i republikken: Der var tale om ødelæggelse af epigrafisk og visuelt materiale, der tjente til at mindes eller ære en person, og *damnatio* blev brugt som straf mod personer, som inden for privatsfæren eller det politiske liv var faldet i unåde, eller som posthumt blev forkastet af familien eller den romerske stat. Formelt betragtet var *damnatio* udtryk for en senatsbeslutning og tog sigte på at fjerne den fordømte fra den kollektive erindring, men fænomenet kunne også iværksættes uden en senatsbeslutning, sådan som det blev tilfældet med Caligulas *damnatio*. Ved denne foranstaltning ødelagdes eller fjernedes statuer, buste og inskriptioner så vidt muligt fra offentlige steder, ligesom mønter med den fordømtes kontrafej eller navn blev udsat for ommøntning eller smeltet om. Portrætter i skulptur kunne også hugges om, sådan at de forestillede andre personer. Der var altså tale om en omfattende ikonoklasme, der rettede sig mod alt visuelt materiale, der forestillede og mindede om den fordømte. Af samme grund var der heller ikke tale om en ikonoklasme, som motiveredes af skepsis over for billedmediet, idet den snarere rettede sig mod fremstillingens referent, dens betegnede: Ved at ødelægge portrættet fjernede man mindet om den portrætterede (Flower 2006, 10).



[2] Portrætbuste af Caligula, senest år 44. Bronze, 97 cm. Privatsamling, Schweiz.



**[3]** Augustus, omhugget buste, oprindeligt portræt af Caligula. Efter år 41. Marmor, 30 cm. IN746, Ny Carlsberg Glyptotek, København. Foto: Ny Carlsberg Glyptotek, København. Foto: Anders Sune Berg.

Caligulas *damnatio* blev gennemført uden eksplicit dekret af hans efterfølger Claudius, og den gennemførtes ikke kun i Rom, men blev implementeret over hele riget, f.eks. på Samos og Kos i de græske provinser (Flower 2006, 152-5). Statuer blev ødelagt, fjernet, omhugget, begravet eller smidt i Tiberen, og hans mønter blev smeltet eller møntet om (Jucker 1982, 115 f.). Et eksempel på denne behandling er en bronzebuste med fundsted i det nuværende Schweiz **[2]**, hvor ansigtet er blevet angrebet med en hammer, og øjnene er blevet fjernet med

formentlig samme instrument (Varner 2004, 225). Et eksempel på omhugning af en Caligula-skulptur til et Augustus-portræt findes i Glyptotekets samling, hvor en buste har fået omgjort især frisuren, så den svarer til konventionerne i Augustus-fremstillinger [3].

Blandt de fremgangsmåder, som blev anvendt i forbindelse med billedstorm mod Caligula, er der grund til at fremhæve de adskillige dokumenterede tilfælde af bortkastning af hans portrætter i Tiberen, fordi de pågældende bortskaffelser svarede til den romerske tradition for bortskaffelse af ligene af henrettede statsfjender: Man kastede de afdøde i Tiberen, hvor strømmen almindeligvis førte affald bort fra Rom. Bortkastelsen af lig var derfor symbolsk, og den tilsvarende bortkastelse af Caligulas portrætter skal ses som en symbolsk renselse af Rom *in effigie* (Jucker 1982, 114). *Damnatio*'en var altså en udrensning af mindet om kejseren ved bortfjernelse af hans billeder, ikke en handling, som rettede sig mod billederne som billeder.

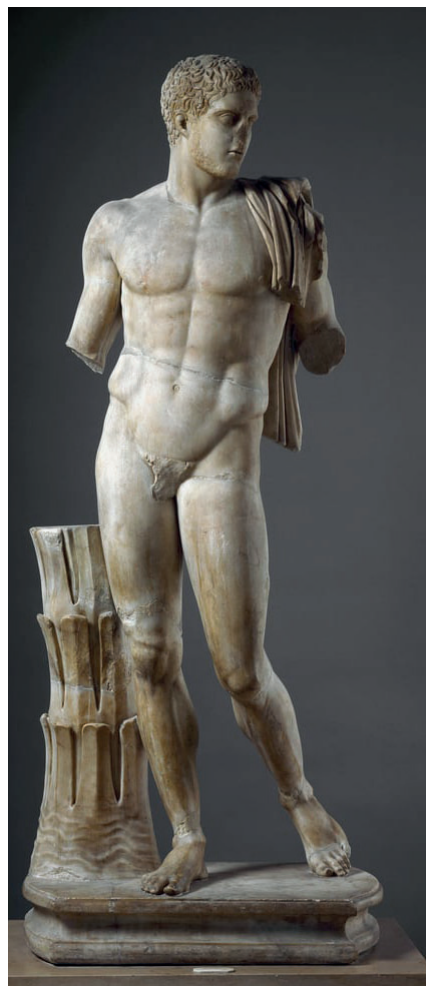
### **Paulus' ikonoklasme som *damnatio memoriae***

Jeg har hermed redegjort for tre forskellige teoretiske og praktiske legitimationsformer for ikonoklasme som visualitetshistoriske forudsætninger for Paulus' eget opgør med gudebilleder: 1) jødisk kultisk anikonicitet, 2) den delvist idéhistorisk beslægtede, platonisk informerede billedskepsis og 3) *damnatio memoriae*. Filons billedkritik i *Gesandtskabet til Gaius* viser, at den generelle billedskepsis, som drejer sig om billedets ontologiske utilstrækkelighed som gudfremstilling, sådan som det ses i både *Om dekalogen* og hos Paulus i Romerbrevet, kan transformeres til kritik af billedets epistemologiske fejlagtighed. Det er ikke, fordi et billede ikke kan forestille Gud, men fordi Caligulas fremstillinger af sig selv som en gud i f.eks. den planlagte Jupiter-statue er misvisende, at billedkult afvises i *Gesandtskabet til Gaius*.

I Første Thessalonikerbrev begrundes frafaldet fra gudebillederne selvfølgelig ikke. Thessalonikernes omvendelse indebærer en erkendelse af, at der er tale om afguder slet og ret. Paulus præsenterer dog afvisningen af gudebillederne som ledsaget af erindringen om ham selv og af redegørelsen for den flerleddede efterligningsproces med menighederne i Judæa som sidste forbillede, sådan at der fremkommer en særlig imitationsorienteret kontekst for opgøret med gudebillederne. Det vender jeg tilbage til i næste afsnit. Her vil jeg i første omgang pege på, at en læsning af opgøret med gudebilleder (ἔιδωλα) i lyset af Romerbrevet 1,23 tyder på, at Paulus afviser billederne (i Romerbrevet ἑκὼν) på grund af det, som de forestiller: mennesker og dyr. Han afviser ikke billederne, fordi de er billeder, men fordi de forestiller *bestemte* motiver, som ikke har noget at gøre med Gud.

[4] Augustus som Diomedes, ca. år 30-40. Marmor, 204 cm. Vatikanmuseet, Rom.

[5] Diomedes. Romersk kopi af en græsk original fra o. 430 f.Kr. Marmor, 17 cm. Det arkæologiske museum, Napoli.



Selv om der forekommer en terminologisk forskydning fra det tidlige brev til det senere, altså fra “gudebilleder” i Første Thessalonikerbrev til “billede” i Romerbrevet, er det netop karakteren af gudebilleder, Paulus diskuterer i Romerbrevet, og her ser vi ham begrunde den ikonoklasme, som han har argumenteret for tidligere.<sup>8</sup> Ved at afvise billederne, fordi de forestiller forkerte motiver, opfordrer han til en billedfornægtelse, som svarer til *damnatio*’ens legitimationsform.

Men Paulus argumenterer ikke eksplicit for erindringssanktioner. Det er snarere gennem hans uophørlige insisteren på sine og thessalonikernes fælles minder gennem brevets første to kapitler, at netop spørgsmålet om erindring bliver en påtrængende kontekst for afsværgelsen af gudebillederne. Efter at have beskrevet thessalonikerne som “efterlignere” af Paulus og hans hjælpere og som “forbilleder” for andre i de græske provinser genkalder han sig deres fælles

historie: Hvordan evangeliet blev forkyndt på trods af trængsler, og hvordan missionærerne opførte sig forbilledligt som en “mor” og en “far” for menigheden, hvordan de arbejdede flittigt og uselvsk, hvordan thessalonikerne “modtog” forkyndelsen fra Paulus, og hvordan denne modtagelse netop transformerede dem til efterlignere af Paulus og de forbilledlige menigheder i Judæa og til sidst til forbillede for andre nyomvendte.

Denne indramning af billedspørgsmålet med tematiseringen af erindring er i en romersk, visualitetsrelateret sammenhæng ikke tilfældig. Det romerske grundbegreb om billede, *imago*, drejer sig om visualiseret erindring: Ordet *imagines* blev bl.a. brugt om portrætmasker, som blev båret i forbindelse med familiebegravelser og opbevaret i hjemmet hos fremtrædende romere, hvor de optrådte blandt en række aneportrætter, typisk i husets atrium, dvs. *domus*' mere offentlige del. Harriet Flower har peget på, at denne sammenknytning af billede med erindring er et grundtræk ved romersk visuel kultur, og at dette træk genfindes i billedforståelse overalt i Romerriget (Flower 2006, 53). Flower fremhæver et normsættende eksempel: Under principatet placerede Augustus på sit Forum i Rom en portrætskulptur af sig selv sammen med billeder af tidligere, fremtrædende romere og beskrev deres forbilledlige gerninger i tilhørende epigrafier. Flower (1996) antyder, at denne sammenstilling, som altså henter sin betydningsmætning fra den hidtidige brug af *imagines*, svarer til den slags monumenter, som opsattes til erindring om såkaldt euergetisme i f.eks. rigets østlige provinser (233). Det var her almindeligt at mindes velgørende virksomhed til et bysamfunds bedste, f.eks. opførelse af bygninger eller afholdelse af fester, ved at opsætte statuer eller epigrafier til ære for giveren på offentlige steder (Zuiderhoek 2021, 85-87). Den visuelle praksis, som knyttede billeder og erindring sammen, var altså almindeligt udbredt i Romerriget – og er netop derfor en praksis, som *damnatio memoriae* skal forstås på baggrund af – også i de byer, som Paulus missionerede i. Kunsthistorikeren Peter Stewart (2003) har endda påpeget, at den store udbredelse af visuel erindring af euergetisme førte til indforstået brug af allusioner til euergetens storsind i monumenter i f.eks. Efesus (169).

Når Paulus i sit brev til Thessalonika beskriver sin rolle som forbillede for thessalonikerne ved at opremse sine velgerninger imod dem, og når deres status som efterlignere og forbillede netop kommer i stand som efterligning af hans forbilledlighed, bibringes afsværgelsen af gudebillederne som forudsætning for transformationen til mimetisk mønsterstatus en visuel undertone. Paulus fremmaner et billede af sig selv som en uselvsk velgører, og noget tyder på, at hans erindringspassager har haft en visualiserende undertone: Som eksegeten Jane Heath (2009) har påvist, har Paulus netop benyttet en række retoriske strate-

gier i sit brev, som drejer sig om genkaldelse og genoplevelse af situationer med henblik på at frembringe *visuelt* ladede forestillinger, sådan som det i antikken var hensigten med den såkaldte ekfrasis. Paulus' brev tager sigte på at genkalde det fraværende og fortidige, dvs. at imitere det, ligesom det er tilfældet med et billede.

### **Mønster, forbillede og efterligning i romersk visualitet**

Den fundamentale modstand mod kultiske billeder i Paulus' brev komplementeres derfor af en betoning af visuelt anlagt efterligning, som ekspliciteres i brugen af ordene (for)billede (τύπος) og efterlignere (μίμηται) umiddelbart efter afvisningen af gudebilleder i brevets begyndelse. Thessalonikerne er efterligninger af Paulus og imiteres derfor nu selv.

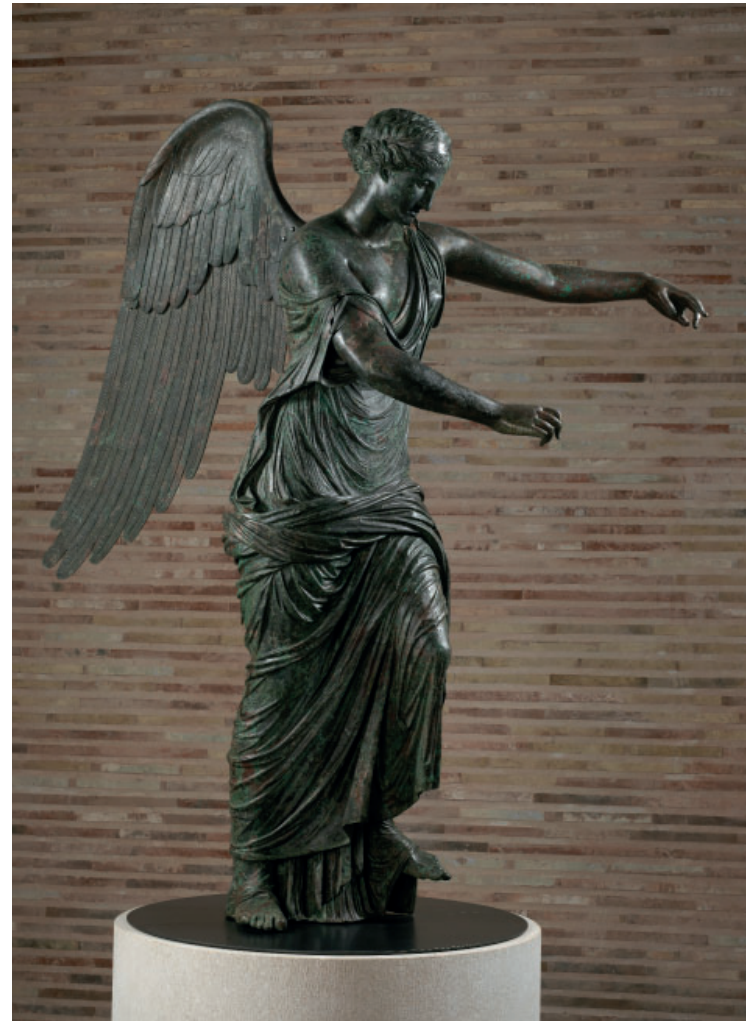
Her taler Paulus' rehabilitering af billedstatus ind i det fokus på imitation, som knyttede sig til romersk visualitet. Arkæologer og kunsthistorikere har siden Winckelmann vedvarende betonet den romerske skulpturs karakter af efterligning af den antikke græske kunsts stiltræk, motiver og ikonografi, selv om karakteren af denne efterligning med tiden er kommet til debat (Anguisola 2015). Man kan få et indtryk af denne imitations omfang i eksempelvis en statue af Augustus som den mytiske Diomedes fra omkring år 40, hvis stillingsmotiv er hentet fra en klassisk græsk Diomedes-fremstilling [4 og 5]. Både stil og stillingsmotiv gentager den græske skulpturs. Ifølge arkæologen Tonio Hölscher (2019) har den almindelige romerske betragter ikke formået at identificere et sådant specifikt citat, men har gennemskuet den generelle imitation af græske forbilleder ved mødet med sådan et værk, og har været bevidst om lånet fra forbilledlig kunst (243). Denne "retrospektive habitus", dvs. tilbøjeligheden til at hente kunstnerisk legitimitet fra tidligere græsk kunst, ses bl.a. i værker fra den augustæiske periode. I den platoniske filosofi, der som omtalt aktualiseredes hos Filon i samme tidsrum, spillede spørgsmålet om forbillede og efterligning en lignende rolle. I dialogen *Timaios* genoptager Platon (1966) spørgsmålet om mimesis, som han ellers har forholdt sig kritisk til i *Staten*, idet han fremstiller verdens tilblivelse i form af en myte, hvor skaberen, som han kalder for en kunstner (δημιουργός), skaber verden som et billede (εἰκὼν), dvs. en efterligning af et evigt – og derfor skønt og sandt – mønster (παράδειγμα) (29B). Forholdet mellem erfarings- og idéverden konkretiseres her i lignelsesform som kunstnerens arbejde med at gestalte form som efterligning af absolutte skønhedsidéer.

Nyere kunsthistorikere har fastholdt tanken om, at romersk skulptur i høj grad skal ses som reproduktion af anden skulptur – romersk eller græsk

– såvel som tanken om, at genkendelsen af enkelte værker som efterligning af anden normsættende skulptur indgik som et aspekt af den æstetiske og kognitive tilegnelse af værkerne. Et eksempel på dette er Rachel Koussers (2008) undersøgelse af transformationen af den såkaldte *Venus fra Capua*-type [6], som er kendt fra talrige kopier og lette parafraser i romersk kunst. Typen, hvor Venus spejler sig i eller skriver på Mars' skjold, kendes først som Afrodite fra Korinth, hvor skulpturen var opsat i byens fæstning og derfor hentydede til Afrodites kærlighedsforhold til Ares. Da typen begyndte at dukke op flere steder i Romerriget, transformeredes betydningen, men i bevidsthed om motivets stilistiske genealogi: En augustæisk, romersk kopi fra teatret i Brescia vidner således om, at Augustus opprioriterede netop klassiske forbil-

[6] Venus fra Capua, 2. århundrede, kopi efter en græsk original fra 4. årh. f.Kr. Marmor, 220 cm. Det arkæologiske museum, Napoli.

[7] Den bevingede Victoria fra Brescia, efter år 69. Bronze, 195 cm. Capitolium, Brescia.





[8] Den store herkulanerinde. Midten af 1. århundrede. Marmor, 203 cm. © Skulpturensamlingen, Staatliche Kunstsammlung Dresden. Foto: Ingrid Geske.

påklædning netop lod sig genkende som forbilledlig med hensyn til generel fremtoning og derved udtrykte fejringen af kvindens liv og velgerninger i en form, som blev anset for passende (27, 199). Typen fulgte derfor princippet for tilsvarende mindesmærkers epigrafier, hvor teksten med simple, skematiske formuleringer tjente til at fejre f.eks. euergeter. Typens klassik drejede sig altså om forbilledlighed og efterligning: Efterligning af en stil, et motiv og et skema, som var normsættende, uden at der fandtes en konkret, græsk prototype.

leder som udtryk for sin revitalisering af romersk kultur [7]. Venus var det juliske kejserhus' stammom, og motivet hentydede derfor i sig selv til reproduktion af græsk oprindelse. Men under flavierne blev den tilsvarende figur fra Brescia forsynet med vinger og fremstod nu som en Victoria, og herigennem kunne det nye kejserhus både signalere kontinuitet med julianerne og dets egne militære sejre (64 f.).

Et andet eksempel er Jennifer Trimbles studium af en anden figurtype, *Den store herkulanerinde* [8]. Antallet skal her tælles i hundredvis, især fra det 2. århundrede, og den var især udbredt i østlige provinser, idet den hyppigt blev anvendt som portrættype for kvindelige euergeter med kombination af en portrætdel, hovedet, og en typereproducerende krop, som fremviste samme stillingsmotiv og kombination af tunika og kappe. Trimble (2011) afviser tidligere forskeres forsøg på at identificere en klassisk græsk urmodel for typen, idet hun argumenterer for, at værkets betydningsmæssige pointe netop har været dets karakter af gentagelse og efterligning af en type, ikke en prototype, fordi denne type i kraft af et klassisk stillingsmotiv, klassisk stil og figurens værdige



Visuel kultur i romersk antik kredsede derfor om efterligning. Med sin understregning af thessalonikernes placering i et mimetisk mønster åbner Paulus for rehabilitering af billedets status efter afvisningen af gudebillederne. Ikke fordi han har set på specifikke, identificerbare statuer i Thessaloniki eller andre steder i de østlige provinser og har følt sig inspireret af dem, men fordi han udtrykker en bevidsthed om efterligning, typer eller prototyper, som var typisk for Romerrigets borgere, og som informerede billedbrug og -tilegnelse i perioden.

### **Slutning: Billedet genopstår**

Paulus' ikonoklastiske talehandling i 1,9 i Første Thessalonikerbrev afløses med andre ord af en restitution af billedet midt i menigheden – *som* menigheden. Denne forskydning af den visuelle kultgenstand i retning af menigheden selv indebærer selvfølgelig ikke, at menigheden identificeres med den frelser, hvis genkomst de og apostlen stadig venter på. Men i mellemtiden, frem til parusien, har thessalonikerne mulighed for at følge et forbillede og for selv at være forbilledlige, hvis de erindrer Paulus' prototypiske livsførelse og gestalter sig selv efter den.

Paulus' henvendelse til menigheden bæres af visualitet: Af vaner for omgang med uønskede billeder, af koder for sammenknytning af billeder og erindring, samt af vaner for omgang med og afkodning af mimetisk materiale. Han vælter kultbilledet, men rejser det næsten op igen, og man mindes om, at ordet *statua* er afledt af *statuere*, at opstille.

---

### **ABSTRACT**

This article deals with the first letter written by the apostle Paul, known as the First Letter to the Thessalonians (c. 50 CE), suggesting that by reading the letter as a document in the history of visibility as well as religious statement, it testifies to a dialectic within Paul's theological anthropology. For the new Christians, Paul advocates the abolishment of cult images, which were ubiquitous in the Roman empire. But concurrent to his iconoclastic argument is an insistence on the members of the Thessalonian church taking on the role as religiously informed images themselves. Thereby, the letter shows Paul's negative, iconoclastic attitude towards images being contradicted dialectically by the reemergence of an alternative type of image within the very same religious community instructed to disavow religious imagery. The article thus aims to situate the contents of the letter within the visual culture of the Roman empire, drawing on both textual evidence and images expressing the cultural patterns in question.

---

## NOTER

- 1 Jeg sammenfatter her løseligt overordnede pointer i Engberg-Pedersen (2010) og Heath (2013).
- 2 De dele af Paulus' forfatterskab, som jeg i artiklen her bringer i anvendelse som kontekst med henblik på belysning af brevets indhold, er betingede af den anlagte vinkel på artiklens genstand. Jeg inddrager f.eks. ikke i øvrigt visualitetshistorisk relevante passager i Korintherbrevene samt Filipperbrevet. For en introduktion til beslægtede problemstillinger skal jeg her nøjes med at henvise til Lederballe Pedersen (2014) og Lederballe Pedersen (2018).
- 3 Jeg sammenfatter Fil 3,5, Gal 1,13-14 og ApG 9. For farisæisme, se Hyldahl (2003). For praktiske omstændigheder omkring 1 Thess, se Brown (1996, 456-9). Man kan orientere sig om de gængse forkortelser for de bibelske skrifter i alle nyere eksemplarer af bogen, f.eks. den seneste autoriserede oversættelse fra 1992.
- 4 Diskussionen om jødedommens islæt i Paulus' teologi har længe været central blandt eksegeter i forsøget på at formulere et korrektiv til tidligere protestantisk, lovskeptisk soteriologi. En sammenfatning af diskussionen kan læses i Boccacini (2020).
- 5 For oversigten over nyere eksegetisk receptionshistorie støtter jeg mig til Brookins (2021, her: 21).
- 6 Det græske ord κατείδωλος indeholder en adjektiveret form af εἶδωλον.
- 7 I henhold til en gren af analytisk sprogfilosofi, som har påpeget visse ytringers handlingslignende karakter. Ud over at bestemte, eksplicit *performative* ytringer (som løfter, befalinger og besværgelser) fungerer aktivt snarere end deskriptivt, kan *deskriptive* udsagn i sig selv have virkning på den lyttende (f.eks. i form af overtalelse) og derved svare til performative udsagn. J.L. Austin (1976) kaldte tilsyneladende simpelt konstaterende ytringer af denne art for "perlokutionære" (f.eks. 118).
- 8 I Første Korintherbrev 1,47-49 tillægges mennesket som motiv desuden billedkarakter: Paulus pointerer, at mennesket bærer "den jordiske billede", men ved parusien vil det transformeres til at bære "den himmelskes". Med omtalen af "den jordiske" (χοϊκός) hentyder Paulus til ἡ γῆ (jord) på hebraisk, af hvilket navnet ἄνθρωπος (menneske) er afledt. Menneskets billedkarakter er altså ufuldkommen og transformeres først i en eskatologisk slutsituation. Ræsonnementet i 1 Kor træder dermed i forbindelse med Rom 1,23 og afvisningen af gudebilleder i 1 Thess.

## LITTERATUR

- Anguissola, Anna. 2015. "Idealplastik' and the relationship between Greek and Roman Sculpture". I *The Oxford Handbook of Roman Sculpture*, redigeret af Elise A. Friedland og Melanie Grunow Sobocinski, 240-59. <https://doi.org/10.1093/oxfordhb/9780199921829.001.0001>
- Austin, J.L. 1976. *How to do things with words*. Oxford: Oxford University Press.
- Boccacini, Gabriele. 2020. *Paul's Three Paths to Salvation*. Grand Rapids, MI: William B. Eerdmans Publishing Company.
- Brookins, Timothy A. 2021. *First and Second Thessalonians*. Ada, MI: Baker Academic.
- Brown, Raymond E. 1996. *An Introduction to the New Testament*. New York: Doubleday.
- Elsner, Jas. 2007. "Between Mimesis and Divine Power. Visuality in the Greco-Roman World". I *Roman Eyes. Visuality and Subjectivity in Art & Text*, 1-26. Princeton & Oxford: Princeton University Press.
- Elsner, Jas. 2012. "Iconoclasm as Discourse. From Antiquity to Byzantium." *The Art Bulletin* 94.3: 368-94.
- Engberg-Pedersen, Troels. 2010. *Cosmology and Self in the Apostle Paul. The Material Spirit*. Oxford: Oxford University Press.

- Erwin, Philip. 2020. *Paul and Image. Reading First Corinthians in Visual Terms*. Lanham: Fortress Academic.
- Filon. 1961. *Philonis Alexandrini Legatio ad Gaium*. Redigeret af E. Mary Smallwood. Leiden: Brill.
- Filon. 1968. "On the decalogue (De decalogo)". I *Philo VII (LCL 320)*, 3-97. Cambridge: Harvard University Press.
- Flower, Harriet I. 1996. *Ancestor Masks and Aristocratic Power in Roman Culture*. Oxford: Oxford University Press.
- Flower, Harriet I. 2006. *The Art of Forgetting. Disgrace and Oblivion in Roman Political Culture*. Chapel Hill: The University of North Carolina Hill.
- Gradel, Ittai. 2002. *Emperor Worship and Roman Religion*. Oxford: Clarendon Press.
- Heath, Jane M.F. 2009. "Absent Presences of Paul and Christ: *Enargeia* in 1 Thessalonians 1-3". *Journal for the Study of the New Testament* 32.1: 3-38.
- Heath, Jane M.F. 2013. *Paul's Visual Piety. The Metamorphosis of the Beholder*. Oxford: Oxford University Press.
- Hyldahl, Niels. 2003. "Farisæere". I *Gads Bibel Leksikon*, redigeret af Geert Hallbäck og Hans Jørgen Lundager Jensen. København: Gads Forlag.
- Jewett, Robert. 1986. *The Thessalonian Correspondence. Pauline Rhetoric and Millenarian Piety*. Philadelphia, PA: Fortress Press.
- Jucker, Hans. 1982. "Die Bildnisstrafen gegen den toten Caligula". I *Praestant interna. Festschrift für Ulrich Hausmann*, 110-18. Tübingen: Ernst Wasmuth.
- Kousser, Rachel Meredith. 2008. *Hellenistic and Roman Ideal Sculpture. The Allure of the Classical*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Lederballe Pedersen, Thomas. 2014. "Visualitet i Første Korintherbrev". *Collegium Biblicum Årsskrift* 18: 39-45.
- Lederballe Pedersen, Thomas. 2018. "Det Nye Billede. I Kor 15.49 og forvandlingsmotivet i romersk visualitet". *Dansk Teologisk Tidsskrift* 81: 262-81.
- Malherbe, Abraham J. 1987. *Paul and the Thessalonians. The Philosophical Tradition of Pastoral Care*. Philadelphia, PA: Fortress Press.
- Neis, Rachel. 2013. *The Sense of Sight in Rabbinic Culture. Jewish Ways of Seeing in Late Antiquity*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Pearce, Sarah. 2013. "Philo of Alexandria on the Second Commandment". *The image and its prohibition in Jewish antiquity. Journal of Jewish Studies Supplement Series* 2: 49-76.
- Platon. 1966. "Timaeus". I *Timaeus, Critias, Cleitophon, Menexenus, Epistles*, 1-253. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Platon. 2013. *The Republic 6-10 (LCL 276)*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Stewart, Peter. 2003. *Statues in Roman Society. Representation and Response*. Oxford: Oxford University Press.
- Suetonius. 1914. *Lives of the Caesars I (LCL 31)*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Trimble, Jennifer. 2011. *Women and Visual Replication in Roman Imperial Art and Culture*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Varner, Eric R. 2004. *Mutilation and Transformation. Damnatio Memoriae and Roman Imperial Portraiture*. Leiden: Brill.
- Zuiderhoek, Arjan. 2009. *The Politics of Munificence in the Roman Empire. Citizens, Elites and Benefactors in Asia Minor*. Cambridge: Cambridge University Press.

**D**ulces inueniuntur catholici cuius nos penitus expurgare  
nequum facti qui per cultioris facundia sermonis gentili  
uauitate librorum utilitati presunt sacras scripturas  
**S**unt etiam alii sacris inherentes paginis qui licet alia gen  
tilium spernant terreni tam fragmenta frequentius  
lectitant et dum dulcedine sermonis delectant nefan  
dorum noticia rerum maculantur. Vnde ego clamor  
ualidus gaudes hemensis non recusavi illum imitari dic  
tando dum alii colunt legendo quo eodem dictionis genere  
quo turpia lasciuarum incesta feminarum recitabantur  
laudabilis sacrasu castimonia uirginum iuxta mei facultatem  
ingenioli celebraret. Hoc tam facit non raro uerecundari  
grauisq; rubore pfundi quod huiusmodi specie dictionis  
cogente detestabile inlicite amantem dementiam et male  
dulcia colloquia eorum quae nec nostro auditui permittuntur  
accommodari dictando mente tractavi et stili officio  
designavi. Sed haec erubescendo neglegere nec proposito  
satis facere nec innocentium laudem adeo plene iuxta  
meum posse exponere quia quanto blandicie amantem  
adulciendum promptiores tanto et superni adiutoris gloria  
sublimior et triumphantium uictoria probatur glo  
riosior presertim cum feminea fragilitas uinceret et ui  
rilis robur confusio subiaceret. Non enim dubito mihi

# Det ludiske begær

## Begær og frelse hos Hrotsvit af Gandersheim

### Feminin skrøbelighed besejrer maskulin styrke

I den kristne klostertradition er det kødelige begær forbundet med fortabelse, mens kyskhed ses som vejen til den eftertragtede frelse, og dette modsætningsforhold har gennem tiden været tema for adskillige behandlinger i litteratur og kunst. Det var således også det gennemgående tema hos den tyske nonne Hrotsvit af Gandersheim (ca. 935-975), der levede i den kulturelle blomstringstid under Otto den Store (912-973), der blev udråbt til tysk-romersk kejser i 962. I hendes værker tematiseres begæret som en besættende, negativ kraft, der skal bekæmpes gennem mådehold og troen på Kristus. Hrotsvit efterlader sig en lille, men markant kunstnerisk produktion, der ikke er bevaret i original, men i en afskrift fra 1000-tallet [1]. Hun udgav i alt tre tekstsamlinger. Den første fra omkring 962 består af otte helgenlegender skrevet på leoniniske heksametre og er dedikeret til Hrotsvits lærermester og abbedisse Gerberga, kejser Otto I.s niece, der selv havde modtaget sin lærdom i Sankt Emmeram i Regensburg. Den anden samling, udgivet efter 962, består af seks helgenspil. Både spil og legender er baseret på nøje udvalgte legender, som var kendt i Hrotsvits samtid – i de seks spil er forlægget imidlertid bearbejdet til et dramatisk format med inspiration fra den romerske dramatiker Terentius (195/185-159 f.v.t.), som var kendt for sine komedier om kvinder, der bliver ofre for mænds begær. Hrotsvits sidste bog består af to lange og et kortere episk digt, der i panegyriske vendinger fortæller historien om det ottonske kejserdømme og stiftelsen af klosteret i Gandersheim. De tre tekstsamlinger indledes hver med en poetik, hvori Hrotsvit på metrisk verseform redegør for de strategiske mål og retoriske greb i sin kunstneriske produktion. Af hendes værker fremgår det, at hun var velbevandret i Horats,

[1] Det ældste bevarede manuskript med Hrotsvits tekster stammer fra 1000-tallet og blev fundet af Conrad Celtis i 1493. I sit arbejde med at genudgive manuskriptet skrev han diverse notater i marginen. Der er tidligere blevet spekuleret i, om manuskriptet er et falsum lavet af ham selv. Her ses Hrotsvits poetik til de dramatiske værker, hvori hun udnævner sig selv til *ego clamor validus gandeshemensis*. Hroswithae carmina, 1000-tallet. Bavarian State Library, Clm 14485, fol. 78r. CC BY.NC.SA 4.0.

Virgil, Ovid og, ikke mindst, Terentius, samt havde stort kendskab til kirkefædrene og andre teologiske tekster.

Det er især Hrotsvits legender og spil samt den eksplicitte brug af Terentius, der påkalder sig interesse her. I poetikken til det dramatiske værk uddyber hun sin brug af Terentius:

Derfor har jeg, Gandersheims stærke stemme, ikke afvist at imitere ham i skrift som andre hylder i læsning, således at jeg i den selvsamme form, hvormed han fremstiller syndige kvinder, priser de hellige jomfruers dyd, efter mit talents evner.

Unde ego Clamor Validus Gandeshemensis • non recusavi illum imitari dictando • dum alii colunt legendo • quo eodem dictationis genere • quo turpia lascivarum incesta feminarum recitabantur • laudabilis sacrarum castimonia variginum iuxta mei facultatem ingenioli celebraretur. (*Liber Secundus, Prefatio*, Berschin 2001, 131)

Hrotsvit er således bevidst om formens kraft og virkning, men frem for blot at gentage Terentius' misogyne fortællinger om vanærede og liderlige kvinder vil hun bruge hans form til at besyngede de hellige jomfruers kyskhed. Helt i tråd med Terentius handler hendes legender og spil derfor ganske eksplicit om seksuelle laster, perversioner og forbrydelser – og der findes muligvis ingen andre middelalderlige forfattere, der forholder sig så eksplicit til seksuelle tematikker som Hrotsvit (Classen 2010, 170) – men de fremstilles konsekvent som modbilleder til den fromme livsførelse. Vi møder derfor, som hos Terentius, prostitution, homoseksualitet, voldtægt og nekrofilii sat over for protagonisternes dydige underkastelse, og Hrotsvit erkender selv, at hendes læsning af Terentius flere gange har fået hende til at rødme over begærets galskab. Men, havde hun udeladt at skildre det,

[...] så havde min fremstillingen ikke tilstrækkelig tydeligt skildret min hyldest til de uskyldige, fordi jo mere åbenlys den utilladelige og indsmigrende tale fra dem, der er berøvet fornuften, er, desto mere eftertrykkeligt ophøjes de himmelske hjælpere bedrifter, og jo mere anerkendes og hædres den feminine skrøbeligheds triumferende sejr, når mandsmodets kraft tæmmes af forvirring.

Sed hæc erubescendo neglegerem • nec proposito satisfacerem • nec innocentium laudem adeo plene iuxta meum posse exponerem • quia quanto

blandicię amentius ad illiciendum promptiores • tanto et superni adiutoris gloria sublimior • et triumphantium victoria probatur gloriosior presertim cum feminea fragilitas vinceret • et virilis robur confusioni subiaceret. (*Liber Secundus, Prefatio*, Berschin 2001, 133)

Formålet med spejlingen af Terentius er således at skabe tydelige positive forbilleder og negative modbilleder: Jo værre de onde og forføriske spil beskrives, jo stærkere fremstår de hellige personers modstandsdygtighed og triumf over begæret eller den feminine skrøbelighed (*feminea fragilitas*), der sejrer over den maskuline styrke (*virilis (sic) robur*).

Hrotsvits tekster har således et eksplicit sensuelt sprog og har nok givet anledning til virkningsfulde visuelle performances og stærke mentale billeder i deres samtid. Men, "Might we not suspect", spørger professor i tyske studier Albrecht Classen retorisk,

that in her intensified efforts to fight against the attractiveness of Terence for the convent stage or school theatre she allowed, against her own best intentions, the Roman playwright's dramatic themes and topics to slip back, metaphorically speaking, into the Gandersheim women's community? (2010, 172).

I nærværende artikel argumenterer jeg for, at Hrotsvits brug af Terentius tjener et dobbelt formål: Dels bruger hun hans tematikker til at udstille og latterliggøre det maskuline begær, men også til at internalisere forståelsen af begærets magt og afmagt hos sin beskuer. Artiklen undersøger Hrotsvits dramatik som *ludiske* praksisformer, hvor dialogernes somatiske og emotionelle virkemidler har til formål at gøre valget mellem begæret og frelsen fysisk nærværende i kroppen og kødet hos deltageren. I hendes stykker og helgenlegender animeres de hellige gerninger gennem ord og mentale billeder, så de kan tage bolig i de medvirkendes sind og kroppe. På den måde spiller hun sejren over begæret frem hos nonnerne og andre eventuelle deltagere gennem en ludisk praksis.

### **Hrotsvits ludiske rum**

Klosteret i Gandersheim var et frugtbart sted for kunstnerisk udøvelse. Det blev grundlagt af hertug Liudolf af Sachsen (800-866) og hans ægtefælle Oda (806-913) i 852 som kloster for adelige kvinder. Nonnerne levede i grove træk efter Benedikts klosterregel. De levede i kyskhed, sov sammen i sovesale og overholdt tidebønnerne, men var ikke bundet af løftet om fattigdom eller *clausura*. De

bar deres eget tøj, ejede ting, havde tjenere og kunne i øvrigt blive løst fra deres klosterløfte, når de ville. Abbedissen havde suveræn magt med eget hof, hær og møntfod. Gandersheim havde et velassorteret bibliotek og egen skole, hvor nonner blev undervist i *quadrivium* og *trivium*. Gandersheim kan, ifølge Gilliam Adams, bedst beskrives som “the medieval equivalent of a modern upper-class Catholic finishing school” (1998, 19). Det var i dette kreative miljø, at Hrotsvit, der selv var af adelig familie, havde sit virke. Og det er her, hendes værker blev fremført i én eller anden form.

Inden for teaterhistorien er der enighed om, at Hrotsvits dramatik blev opsat og nød stor popularitet langt op i 1500-tallet, hvor den blev opdaget af Conrad Celtis, der udgav hendes samlede værker med illustrationer af Albrecht Dürer [2] (Butler 1960; Magnin 1845; Snyder 2004). Det er imidlertid omdiskuteret, hvorvidt de også blev opsat med kostumer, scenografi, rekvisitter og andre teatereffekter i hendes levetid, for de tidligste kilder til stykkerne indeholder hverken regibemærkninger eller andre scenografiske anvisninger i traditionel forstand. Det er desuden ofte blevet påpeget, at samtiden havde en yderst restriktiv holdning til dramatiske iscenesættelser (Becker 1992, 62; Butler 1960, 5). Hrotsvits tekster er derfor primært blevet læst og opfattet som litterære artefakter, som måske blev læst i klosteret i forbindelse med maden, eventuelt med simpel fordeling af rollerne mellem flere læsere (Wiles 1999, 135, ref. til Peter Dronke). David Wiles og Sarah V. Becker finder det imidlertid usandsynligt, at Hrotsvits helgenlegender og spil udelukkende har været brugt som læsninger, dels med tanke på Hrotsvits inspiration fra den antikke dramatiske tradition, og dels på baggrund af dialogernes mange indlejrede regibemærkninger, dvs. anvisninger i den løbende tekst og i dialogen, der indikerer bevægelser, interaktion og performativitet (Snyder 2004, 236). I forlængelse heraf er det blevet foreslået, at hendes stykker har været opsat ved hoffet (Morrison 2015, 33).

Men som flere har argumenteret for, så er diskussionen om opsætning af Hrotsvits værker baseret på en snæver moderne forståelse af, hvad teater og dramatik er, samt hvordan den udviklede sig op gennem middelalderen (McNaughton 1993, 1-2; Wilson 1988, 102-3; Witt 2001). En alternativ tilgang, der betragter hendes værker som *ludi*, dvs. leg, spøg eller spil, har placeret Hrotsvit ganske solidt i den dramatiske tradition (McNaughton 1993, 2). I Hrotsvits samtid udgjorde *ludiske* praksisformer et komplekst krydsfelt mellem spil, liturgi og leg. Den tilgang åbner op for at se hendes værker som noget *andet* end teater i traditionel forstand. Hendes spil og legender er formentlig ikke blevet fremført som en teatralisk kopi af virkeligheden med dertilhørende iscenesættelse og rekvisitter men har – i lighed med liturgiske spil – involveret gestik,

[2] Albrecht Dürers (1471-1528) frontispice til 1501-udgaven af Hrotsvits samlede værker efter Conrad Celtis. Billedet viser en knælende Hrotsvit, der forærer sine spil til Kejser Otto 1. I baggrunden står abbedissen fra Gandersheim, Gerberga. Træsnit, 27.3 x 19.8 cm. Metropolitan Museum of Art. Inv.nr. 31.54.60. Public Domain.





diktion, kroppe og bevægelse mellem to eller flere stationer i rummet. Stykkerne kan derfor ses som en form for spirituelt rollespil, der af spilteoretiker og antropolog Roger Caillois (1961) kategoriseres som *simulation* eller *mimicry*. Her træder deltagerne ind i en rolle og gennemspiller et mikrokosmos af det virkelige liv (McDonald 2020, 866). Formålet er ikke at overbevise deltagerne eller tilskuere om, at det, der foregår, faktisk *er* virkeligt, men i stedet, måske bare for et øjeblik, at skabe emotionelle indtryk. Caillois mener derfor også, at religiøse spil – som Hrotsvits – har et særligt kraftfuldt potentiale i forhold til at forme det kollektive og sociale, fordi deltageren her får mulighed for at imitere hellige personer.

En anden spilteoretiker, Mary Carruthers, har i samme ånd argumenteret for, at det ludiske ikke er “everyday life but they are a figment or ‘making’ of it. Figments are partial, they are derivative, and, if successful, they have persuasive ‘charm’ [...] But they are not entirely separate from ordinary life” (2013, 21). Hun skriver yderligere: “Medieval *ludus* can creatively entertain the sorts of oppositions, contradictions, monstrosities and marvels that serious life does not, and yet its activities remain ‘in the world’” (28). Hrotsvits spil og legender kan med et begreb udviklet af Carruthers ses som *ludiske play spaces*. Der er tale om et rum, som deltageren træder ind i, og hvor der er plads til at gennemspille og involvere sig følelsesmæssigt i mirakler, selvopofrelse, forelskelse, begær og seksuelle forestillinger.

Spillenes ludiske rum har i den forstand et heuristisk potentiale, fordi virkelighed og spil ikke er adskilt. De er derimod reciproke størrelser, der indbyrdes informerer og former hinanden, således at legenderne ikke kun skal ses som repræsentationer af eksisterende legendemateriale, men som didaktiske stykker, der skal lære deltagerne om begærets natur gennem fysisk kropslig deltagelse. Det giver således heller ikke mening at skelne mellem beskuere og optrædende, da det ludiske rum involverer alle deltagere. I det ludiske rum har deltagerne gennem brug af kroppe, gestik, bevægelse og stemmeføring animeret helgenernes liv og gjort deres handlinger og følelser fysisk nærværende. Teksterne understøtter aktivt den emotionelle internalisering gennem stærke og visuelt appellerende scener. De indlejrede regibemærkninger har desuden fungeret som mentale *cues*, der støtter deltagerens mentale billeddannelse.

Hrotsvits helgenlegender og spil er skrevet som konventionelle didaktiske *eksempla*, hvor de enkelte personer fungerer som identifikationsfigurer for deltagerne. De hellige protagonister eksemplificerer det højeste ideal for from livsførelse, hvortil hører kyskhed, ydmyghed, selvopofrelse, omvendelse og gudfrygtighed, mens deres modstandere, bestående af romerske kejsere og soldater, er et farverigt persongalleri af uvidende, liderlige, magtbegærlige, voldelige og

afgudsdyrkende mænd. I det følgende skal vi se nærmere på et udvalg af Hrotsvits stykker og legender som ludiske animationer af begæret, der internaliseres i deltagerens egen krop og bliver en del af virkeligheden. Når deltagerne træder ind i teksternes ludiske rum, gennemspilles de forskellige emotionelle aspekter af begæret og frelsen. Teksterne skaber en fingeret virkelighed, som giver nonnerne og andre tilhørere mulighed for at *spille* de hellige jomfruer og gennem internalisering (gennem kroppen, gennem øret, gennem synet) af deres fromme praksis måske også at *blive* som dem. Men også at spille og opleve, hvordan begæret tager bolig i kroppen og fordærver. At Hrotsvit selv opfatter eksempelvis læsning af legenderne som en ludisk praksis, fremgår af dedikationen af hendes første bog til abbedissen Gerberga. Her skriver hun i inviterende vendinger til abbedissen, at når hun “[...] trættes af forskelligt arbejde, så læs dette som var det en leg” (“Et, cum sis certe vario lassata labore, Ludens dignare hos modulus legere”) (*Prologus I ad Gerbergam abbatissam*, Berschin 2001, 3).

At undersøge Hrotsvits tekster som ludiske rum er at insistere på teksternes kropslige og visuelle kvaliteter. Med inspiration fra billedteoretikere som W.J.T. Mitchell (1986) og Hans Belting (2005) er Hrotsvits ludiske animationer også en slags billeder, der dog først og fremmest er tæt knyttet til forestillingsevnen, men som også har en ydre visuel komponent forankret i de kroppe, der performer (uanset hvor rudimentær eller forenklet denne performance end er), og som skal ses som en del af – og et udtryk for – den visuelle kultur, de opstod i. De er visuelle fænomener, der både internaliseres og eksternaliseres gennem performance. Den følgende gennemgang af teksternes ludiske virkemidler og pointer er opdelt i to dele: Den første samler tekster, der fokuserer på den ultimative selvopoffelse, nemlig martyriet, mens den anden del undersøger omvendelse som ludisk omdrejningspunkt.

### **Det ludiske martyrium**

En gruppe af Hrotsvits tekster fokuserer på, hvordan troen på Kristus overvinder det maskuline begær. Det mest eksplicitte og sanselige eksempel er legenden om *Pelagius* (*Passio sancti pelagii preciosissimi martiris, qui nostris temporibus in corduba martirio est coronatus*). Den handler kort fortalt om en hedensk, idoldyrkende og barbarisk konge, Abdrahamen, der angriber den kristne region Galicien og tager hertugen til fange mod en løsesum, der er umulig at indfri. Tilskyndet af Gud trygler hertugens unge søn Pelagius sin far om at bytte plads med ham. Efter lang overtalelse indvilliger faderen. Han får lov at vende tilbage til sit folk, mens Pelagius sendes til kongens by, Cordoba. Kongen har en brændende passion for unge mænd og forsøger at forføre yndlingen, men uden held. I sin vrede beordrer

kongen, at Pelagius skal smides over muren og rives i stykker på klipperne, og da den unge mand overlever faldet, bliver han halshugget og kastet i havet. Her finder en flok munke ham. De begraver ham, og en mirakelkult opstår omkring hans grav.

I *Pelagius* er begæret knyttet til hedenskab og idoldyrkelse, og frelse er knyttet til kristendommen, eksemplificeret ved den unge mand, der kategorisk afviser kongens tilnærmelse, styrket af sin kristne tro, hvilket i sidste ende vinder ham et martyrium og den evige frelse. Forholdet mellem god og ond er tegnet skarpt op. Kongen er fremstillet som den klassiske antikristne leder: selvisk, billede- og afgudsdyrkende, hævngherrig, magtmisbrugende og vantro. I modsætning hertil står portrættet af den unge mand: Han beskrives i sanselige vendinger som en ung dreng i sin blomstrende ungdom (“*primos flores iuvenilis*”), i alle henseender velkomponeret, med forbilledlig kropslig form (“*Omni praentitida compositus corpore forma, / [...] formae splendore decorus*”) (Berschin 2001, 68). Da han ankommer til Cordoba, bliver han sat i byens øverstes varetægt, og de bliver betaget af hans skønhed, såvel ydre som indre: “Da de opdagede fangens skønne ansigt, samt smagte hans behageligt udsmykkede tale, og ord omvundet med honningsød retorik, ønskede de straks at befri den skønne skikkelse fra hans lænker.” (“*Qui cum vidissent vultum capti speciosum<sup>1</sup> / Necnon praedulcis gustassent ipsius oris / Verbula rhetoricae circumlita melle loquelae, / Optabant speciem vinculis absolvere talem [...]*”) (*Pelagius*, Berschin 2001, 70). Han bliver befriet og ført til hoffet. Her overstråler han alle med sin skønhed og søde tale, og vi får en malende beskrivelse af kongens oplevelse:

Ved første blik blev kongen tiltrukket af ham, og opflammet af kærlighed til den kongelige ætlings udseende, beordrede han, at Pelagius for hvem han var opfyldt af lidenskab, straks skulle indtage den royale tronstol, og opsat på sit forehavende, bøjede han sig ned for at nyde et kødeligt kys på hans pande i en lidenskabelig omfavelse.

*Aspectu primo quoque rex suspensus in illo / Ardebat formam regalis stirpis amandam. / Tandem Pelagium nimium mandavit amandum / In solio regni secum iam forte locari, / Ignis ut ipsius fieret sibi sedulo inctus; / Fronteque summisso libaverat oscula caro / Affectus causa, complectens utpote colla.*  
(*Pelagius*, Berschin 2001, 71)

Men den gudfrygtige Pelagius afviser dette kys fra denne liderlige konge og hans urene kødelighed (“*Regis pagani luxu carnis maculati*”). Kongen bliver ikke i første omgang vred over afvisningen, men lover ham en plads ved sin side, hvis

han overgiver sig til landets love. Han forsøger sig endnu en gang med et kys – mere hårdhændet denne gang, men også denne gang undviger Pelagius og slår endda kongen i ansigtet, så blodet sprøjter.

Det interessante her er de levende beskrivelser af Pelagius' blomstrende ungdommelighed, hans skønne ansigt, hans søde honningord, hans charmerende krop og form og hans hellige nakke, der tilsammen fremkalder en stærk længsel i kongen, som imidlertid ikke forstår sammenhængen mellem ydre og indre skønhed. Hrotsvits beskrivelse af yndlingen synes at have et dobbelt formål: Deltageren inviteres til selv at fremkalde den skønne krop for det indre øje, og måske endda til kortvarigt at internalisere oplevelsen af begæret, men samtidig afvise det igen i erkendelse af, at den ydre skønhed er tæt forbundet med den indre spirituelle renhed, og at den kødelige lyst er forbundet med vantrø. En vigtig pointe er, naturligvis, at den, der afstår fra at give efter for begæret, uanset om det så koster livet, opnår frelse og evig ære – hvilket er en vigtig lære for den ludiske deltager, der måske for et kort øjeblik føler et spirende begær, men straks afviser det igen og dermed kan internalisere den styrke i troen, der udøves af stykkets protagonist.

Komedien *Passio sanctarum virginum Agapis Chionie et Hirene*, også kendt som *Dulcitus*, foregår under Diocletians berygtede kristenforfølgelser i 290'erne. Det er uden tvivl det mest læste og berømmede af Hrotsvits spil pga. af sine komiske optrin. Her forsøger en hedensk guvernør, optændt af begær, at bortgifte de tre kristne jomfruer Agape, Chionia og Hirena mod deres vilje. Han truer dem med døden, men Hirena svarer på vegne af dem alle, at "det er hvad vi håber, det er hvad vi efterstræber, at underkaste os lidelse for vores kærlighed til Kristus" ("Hoc optamus • hoc amplectimur • ut pro Christi amore suppliciiis laceremur") (*Dulcitus*, Berschin 2001, 166). Tortur og død er for dem den sødeste belønning for at modstå begæret. Dulcitus beordrer nu sine soldater til at spærre pigerne inde i et spisekammer, hvor han i al hemmelighed kan besøge og forføre dem, tror han, med smiger eller tvang. Men da han sniger sig ind i spisekammeret, bliver han på magisk vis narret af sit eget begær: Pigerne, der gemmer sig i et tilstødende rum, kan nu se gennem en revne i væggen, hvordan Dulcitus forgriber sig på pletter og pander i den tro, at det er pigerne. Da han forlader spisekammeret, er han helt sort i hovedet, og hans soldater forveksler ham med en dæmon og løber væk. Heller ikke paladsets vogtere genkender ham, men giver ham tæsk. I arrigskab over ydmygelsen beslutter han, at de tre jomfruer skal afklædes på torvet i fuld offentlighed, men da soldaterne prøver at tage tøjet af dem, klæber det – ved Guds mellemkomst – til deres kroppe. Dulcitus beordrer Sissinus til at tvinge pigerne til at overgive sig til den "gamle"

(og, i denne sammenhæng, hedenske) tro. Agape og Chionia nægter, hvorefter de kastes på bålet. Derefter bliver Hirena bragt frem og udtrykker håb om en hurtig død, så hun med sine søstre kan forenes med Kristus. Sissinus beordrer hende sendt til et bordel, men det skræmmer ikke den unge pige, for “Enhver kropslig forurettelse er bedre end at vanære sjælen med afgudsdyrkelse [...] Lysten medfører straf, hvorimod tvingende omstændigheder kroness, ingen kan anklages, kun hvis sjælen indvilliger” (“Melius est • ut corpus quibuscumque iniuriis • maculetur • quam anima idolis polliatur [...] Voluptas paris poenam • necessitas autem coronam • nec dicitur reatus • nisi quod consentit animus”) (*Dulcitus*, Berschin 2001, 173). Efter en række komiske scener, hvor Hirena snyder soldaterne, dør hun, mens hun besynger den evige himmelske konge.

I *Dulcitus* bruger Hrotsvit færre sanselige markører i sin beskrivelse af de unge piger, som er målet for begæret. Til gengæld har hun fokus på den beslutsomhed og styrke i troen på Kristus, der kendetegner de dydige piger. Hirenas afsluttende diskussion med Sissinus indeholder en vigtig lære for deltagerne: Kroppen fordærves mindre af at miste sin jomfruelighed end ved at tilbede hedenske idoler. Det er desuden ingen synd, hvis kroppens fordærv skyldes tvang, for tvungen prostitution er blot endnu en krone til hendes hellighed, hvis sjælen ikke overgiver sig. Gennem stykkets rollespil får deltagerne mulighed for at internalisere kvindernes frygtløse afvisning af begæret og opleve den overlegne sødme, der følger med at vælge kyskheden og opnå et ludisk martyrium. Også her bliver forholdet mellem indre og ydre tematiseret, men med modsat fortegn: Ved at give efter for begæret bliver *Dulcitus* selve billedet på det dæmoniske – sort i hovedet og underkastet en magisk besværgelse – og straffes herfor.

### Den ludiske omvendelse

En gruppe af Hrotsvits legender og spil omhandler mænd og kvinder, der af forskellige årsager rammes af begæret, men som efterfølgende omvendes til den sande tro og råder bod på deres synder. Legenden om *Basilus (Lapsus et conversio cuiusdam servi)*, der var ærkebiskop i Caesarea (370-379), handler om den gudfrygtige mand Proterius, der brændende ønsker et fromt og jomfrueligt liv for sin datter. Djæveln lægger imidlertid snarer for faderens plan og sørger for, at husets tjener rammes af begær efter hende. Drevet af sin passionerede længsel efter hende besøger han en magiker for at få hjælp. Magikeren henviser til mørkets prins, djæveln, og forfatter et brev til djæveln om sagen. Med brevet i hånden kontakter tjeneren straks den onde herre, der i en komisk scene vredt brøler af ham, at de kristne aldrig forbliver tro mod ham, for så snart de har fået

deres ønske opfyldt, så flygter de tilbage til Kristus igen (“Numque christicolae permansistis mihi fidi / Sed, mox ut vestrum compleci velle iocundum / Protinus ad vestrum fugistis Denique Christum”) (*Basilus*, Berschin 2001, 196). Den unge mand lover imidlertid at være djævlens proselyt for evigt, hvorefter den unge pige straks bliver ramt af brændende begær og gifter sig med tjeneren. Kristus, der aldrig lader nogen i stikken, kommer dem dog til hjælp. Den unge pige får ad omveje kendskab til ægtemandens pagt med djævelen og konfronterer ham med hans udåd. Han indrømmer og bringes for den hellige Basilus, der uddriver djævelen. Legenden slutter med, at folket besynger og priser Kristus.

I *Basilus* er begæret ikke forbundet med hedenskab, men er i stedet en dæmonisk besættelse udefra, der leder sit offer direkte i synd. Den eneste hjælp er Kristus og den sande anger. En gennemgående pointe i teksten er, at begæret kan ramme alle og kun kan forhindres gennem troen på Kristus. Men den handler også om Kristi tilgivelse. Her får deltagerne i spillet således mulighed for at gennemspille det frygtede dæmoniske begær, som rammer det unge par, men også for at blive bekræftet og bestyrket i, at Kristus altid kommer de fortabte til undsætning mod begærets dæmoniske kraft. Der er ikke så meget fokus på beskrivelsen af selve begæret eller de følelser, det fremkalder (som hos eksempelvis Pelagius), men mere på dets tydelige forbindelse til den onde selv.

*Resuscitatio drusiane et calimachi*, baseret på den i samtiden stærkt kritiserede og apokryfe Johannes’ gerninger, er uden tvivl et af de mest chokerende af alle Hrotsvits spil. Det begynder med, at hovedpersonen Calimachus søger råd hos sine venner. Han fortæller, at han er smertefuldt forelsket i Drusiana og vil forsøge at vinde hendes kærlighed. Hans venner forklarer ham, at han er dømt til at fejle, da Drusiana er både døbt og gift og tilmed lever i kyskhed under apostlen Johannes’ instruktion. I ren desperation betror Calimachus sig til hende, men hun afviser ham: “Forsvind, forsvind fra mig, skændige forfører, jeg rødmer hvis du fortsætter med din inladende snak, som jeg fornemmer, er fuld af diabolisk bedrag” (“Discede discede leno nefande • confundor enim diutius tecum verba miscere • quem sentio plenum diabolica deceptione”) (*Calimachus*, Berschin 2001, 180). Calimachus sværger, at han nok skal lykkes, og truer med at bruge list. Drusiana befinder sig nu i et dilemma: Hvis hun fortæller om det, vil hun blive omdrejningspunkt for offentlig skandale, men dersom hun skjuler sandheden, kan hun ikke modstå det diabolske forræderi (“Si prodidero civilis per me fiet discordia • Si celavero • insidiis diabolicus • sine te refragari nequeo”). Hun frygter dog ikke bare for sin egen fordærvelse, men også for den unge Calimachus (“si fiam in ruinam delicato iuveni”) (*Calimachus*, Berschin 2001, 181). Hun beder derfor til Kristus om at lade hende dø.

Calimachus kan imidlertid ikke glemme sin elskede og opsøger hendes grav. Her holder Fortunatus vagt ved indgangen, men han lader sig let bestikke til at slippe Calimachus ind i graven, og lokker ham samtidig til at misbruge den døde krop: "Her er kroppen, ansigtet er endnu ikke som et lig, og heller ikke lemmerne er opløst, brug den som du lyster" ("Ecce corpus • nec facies cadaverosa • nec membra sunt tabida • Abutere ut libet") (*Calimachus*, Berschin 2001, 183). Calimachus er tæt på at lade sig overtale, men da han nærmer sig den døde krop, dukker en slange pludselig op. Han indser straks sin brøde, og de dør begge af slangebid.

Andronicus og Johannes besøger graven og finder Fortunatus og Calimachus døde på gulvet. Johannes beder Gud om at lade Calimachus genopstå og forklare, hvad der er sket ved graven. Her bekender Calimachus, at han, drevet som han var af et "forbudt og brændende begær" ("illiciti aestum amoris"), var tæt på at skænde liget, men blev forhindret af en vision, netop som han havde trukket ligklædet af den døde krop. En strålende ung mand viser sig og dækker respektfuldt liget til igen, mens han siger "Calimachus, dø så du kan leve" ("Calimache morere ut vivas"), og så dør han (*Calimachus*, Berschin 2001, 188). Efter denne bekendelse lader Calimachus sig omvende. Herefter genopstår Drusiana, der insisterer på, at Johannes også skal lade Fortunatus genopstå. Fortunatus slår øjnene op, men da han erkender, at Drusiana har frelst ham, og Calimachus har ladet sig omvende, vil han hellere dø end at lade deres nåde spredes. Johannes kaster en forbandelse over ham, og han dør, hvorefter alle takker Kristus for hans store barmhjertighed.

I *Calimachus* kan deltageren få mulighed for at gennemspille tre tilgange til begæret: Drusiana, der er uden synd, men frygter begærets kraft; Calimachus, der synder, fordi han er besat af begæret, men alligevel frelses til slut gennem anger og omvendelse; og Fortunatus, der ikke vil bekende sin synd og derfor ikke kan opnå frelse. Stykkets positive spejlingsfigur er naturligvis Drusiana, der fremstår forbilledlig i sin utvetydige afvisning af begæret (men også erkendelse af dets kraft), hvorimod Fortunatus repræsenterer hendes modsætning. Det er imidlertid i figuren Calimachus, vi finder den vigtigste lære. Det er gennem ham, at deltageren kan identificere sig med begærets dæmoniske kraft og de frygtelige handlinger, det kan føre til. Men det er også gennem ham, deltagerne får adgang til den anger, der i sidste ende kan føre til omvendelse og frelse.

Legenden om *Abraham (Lapsus et Conversio Mariae neptis habrahe heremicoles)* er en fortælling, der deler mange ligheder med Calimachus-legenden, men med omvendt fortegn. Her er det en ung kvinde, der bliver offer for begærets magt. Abraham har besluttet at opdrage sin niece Maria til et jomfrueligt liv, men



en dag opdager han, at hun er forsvundet, lokket af en mand forklædt som munk. Hun erhverver sig – hører han – som prostitueret. Abraham beslutter at redde hende: Han vil forklæde sig som en elsker og opsøge pigen i håb om at få hende på bedre tanker. Han opsøger kroen, hvor hun opholder sig, og de inlader sig på en flirt. I mødet med Abraham bliver pigen mindet om sin fortid: “Hvad er det jeg føler? Hvad er det for en ny overraskende duft? Det er som en ild der trækker mig tilbage til dengang jeg brændende praktiserede afholdenhed” (“Quid sensio? Quid stupende novitatis gustando haurio? Ecce odor istis flagrantie praetendit flagrantiam mihi quondam usitate abstinentie”) (*Abraham*, Berschin 2001, 208). Herefter bringer hun Abraham til sit sovekammer, hvor han giver sig til kende, og hun angrer og beslutter at lægge sit syndige liv bag sig. Hun skiller sig af med både tøj og rigdomme og gør bod ved at pine sin unge krop med hårskjorte, vigilier og hård faste.

Stykkets ludiske omdrejningspunkt er omvendelse og bod, der internaliseres gennem sensoriske virkemidler som eksempelvis duften af fromhed, men også måden, hvorpå den unge piges hårde bodsøvelser beskrives som et levende *exemplum* for omvendelse (“fiat exemplum conversionis”): “Hun bærer gedehår og svækkes af vedvarende vigilier og faste, og tvinger sin krop til villigt at bøje sig for sjælens forenede herredømme” (“Nam induta cilicio continuaque virgiliarum et ieiunii exercitatione • macerata • artissime legis observatione corpus tenerum anime cogit pati imperium”) (*Abraham*, Berschin 2001, 216). Abrahams rolle formidler tvivlen på, hvorvidt han kompromitterer sin renhed ved at klæde sig ud og foregive at forføre pigen, ja endda, om det er en synd, at han spiser og drikker med hende. En ven bekræfter ham i, at det ikke kan betragtes som synd, når det gøres med et godt formål for øje, og således får deltageren mulighed for at spille rollen som den selvopofrende fromme, der hjælper sine nærmeste ud af begærets klør – som enhver god nonne må forventes at hjælpe sine medsøstre. Stykkets fundamentale læresætning er, at sjælens indstilling vejer tungere end kroppens fejltrin.

Et tilsvarende tema er på spil i *Conversio Thaidis Meretricis*, ofte kaldet *Pafnutius*. I stykket vil den hellige Pafnutius hjælpe en vidunderlig smuk skøge, Thais, ud af hendes syndige liv, der både fører til hendes egen såvel som andres fortabelse. Pafnutius forklæder sig – ligesom Abraham – som en elsker og besøger Thais’ hus. Hun inviterer ham straks ind i sit sovekammer, velduftende og smykket som til bryllup. Pafnutius udspørger hende om hendes tro og overraskes over at lære, at hun er en sand kristen trods sit syndige liv. Han forklarer hende, at hun risikerer fortabelse for sine synder, og hun ryster af angst og fortrydelse og frygter, at skaden er uoprettelig. Men han trøster hende imid-

lertid med, at ingen synd er så stor, at den “ikke kan renses med bodfærdige tårer, hvis det følges op med handling” (“quod nequeat expiari poenitentiae lacrimis · si effectus sequetur operis”) (*Thais*, Berschin 2001, 230). Thais brænder straks sine rigdomme foran sine mange elskere og går i kloster, men fordi hun har valgt et liv i synd, på trods af at hun var kristen, har hun gjort sig skyldig i både kropslig og – værre – sjælelig synd. Hun lader sig derfor spærre inde i en lille celle, hvor hun lever i ydmyghed, streng faste og bøn. Tre år senere dør hun og kommer direkte i paradiset grundet sine hårde bodsøvelser.

Stykket viser således konsekvenserne af sjælens fald, som Hirena advarer mod i *Dulcitius*. Thais-rollen tilbyder mulighed for at gennemspille fortrydelse og bod for at overgive sig til kødets og sjælens lyst, og et indblik i de hårde bodsøvelser, der i sidste ende kan føre til frelse. I stykket får vi en malende beskrivelse af mørket, kulden, sulten og underkastelsen, der til slut fører til hendes død og frelse: “Ingen kommer ind, der er ingen anden indgang, foruden et lille vindue, igennem hvilket hun tager imod en beskeden kost” (“Nullus introitus · nullus relinquatur aditus · sed solummodo exigua fenestra · per quam modicum possit victum accipere”) (*Thais*, Berschin 2001, 235). Men stykket er også en ludisk gennemspilning af, hvordan et kollektiv kan besmittes af begæret – repræsenteret ved Thais’ elskere, der flokkes om hendes hus – og ende i total fortabelse, hvis ingen træder til og afslører begærets magt i tide.

Det sidste stykke, der skal nævnes her, er *Gallicanus* (*Conversio gallicani principis milicie*), der på positiv vis beskriver en håndtering af begæret, som altid er til stede, selv hos en kristen, men kan tøjles gennem troen og andres hjælp. I stykket beordres hovedpersonen Gallicanus i kamp mod skyterne af kejser Konstantin, og han beder til gengæld om at få Konstantins datter, Konstantia, som han elsker, til ægte. Med stor sorg overbringer kejseren nyheden til sin datter, for han ved, at hun har lovet sig til Kristus og derfor ikke ønsker ægteskab. I stedet lægger de to en snedig plan, der skal få Gallicanus til at ændre mening. De bilder Gallicanus ind, at Konstantia er med på ægteskabet, og overtaler ham til at overlade sine to døtre Attica og Anemia til Konstantia, mens han selv er bortrejst. Han skal samtidig have følgeskab af Konstantias to almisseuddelere John og Paul. Hjemme i Rom går Konstantia straks i gang med at undervise de to unge piger i læren om Kristus. På slagmarken møder Gallicanus en nærmest uovervindelig fjende, men John lover, at omvendelse kan føre til sejr. Gallicanus lader sig overtale, og straks mister fjenden kraft og mod. Tilbage i Rom bliver Gallicanus modtaget som sejrherre, men i stedet for at opsøge templets guder takker han Kristus. Konstantin kan samtidig fortælle, at både Konstantia og Gallicanus’ døtre også har valgt den kristne vej. Konstantia glædes over, at de nu

kan dele glæden over evigheden, frem for at dele kropslig glæde i jordelivet. Hun tilbyder Gallicanus at bo ved hoffet, men han afslår af frygt for fristelser – han elsker trods alt stadig Konstantia. Han bliver i stedet discipel hos en hellig mand i Ostia og fordeler sine rigdomme mellem døtrene, pilgrimme, sine frigivne slaver og de fattige. Stykkets anden del handler om, hvordan Gallicanus opnår martyriet.

I *Gallicanus* har begæret således to ansigter, repræsenteret ved Gallicanus *før og efter* hans omvendelse: Før omvendelsen har han kun tanke på sit begær efter Konstantia, men efter omvendelsen accepterer han velvilligt at give afkald på kropsligt samvær med hende. Begæret er uændret, men Gallicanus ønsker frelse mere end den kropslige tilfredsstillelse og vælger at tøjle begæret gennem fravær. I den henseende er stykket måske det tydeligste eksempel på en erkendelse af, at begæret kan findes i de frommeste kroppe, men at det kan – og skal – beherskes. Et eksempel på, hvordan deltagerne kan internalisere et ludisk begær og samtidig lære at tøjle det gennem det hellige rollespil.

### **Hrotsvits ludiske begær**

I Hrotsvits tekster er begæret et besættende vanvid, der kan styre adfærd og handlinger. Teksterne gennemgår en lang række måder, som begæret kan vise sig på, og lige så mange måder, hvorpå det kan – og skal – bekæmpes. Fælles for teksterne er, at vejen til frelse går gennem Kristus og dermed også gennem valget af lidelse, nedværdigelse, smerte, sorg og død.

Trods begrænsede dramatiske virkemidler påvirker teksterne deres deltager gennem det hellige ludiske rollespil. Tekster fremmalder de enkelte scener med stor detaljerigdom og er ofte spækket med somatiske virkemidler, der får læseren til at involvere sig i personernes begær og, ikke mindst, overvindelsen af det. I flere af teksterne beskriver hun begæret som en udefrakommende kraft, der skal bekæmpes med selvopofrende tro. Men i flere tekster er begæret også en altomfattende kraft, der kommer *indefra*, som hos eksempelvis Gallicanus, hvor en vigtig del af fortællingen også handler om den søde smerte, der er forbundet med at give afkald på begæret.

Selv med en dialogisk fremførelse over maden, akkompagneret af sparsom gestik, har fortællingerne virket ekstremt pågående og nærværende, ikke blot som visuelle og mentale fremstillinger, men også som kropslige emotioner. Stykkerne kan derfor læses og opfattes som ludiske animationer af begærets ontologi og psykologi. Hrotsvit skaber ludiske rum, som deltageren kan træde ind i og udforske begæret igennem i form af ord, billeder og emotioner. Spillene leger med begæret ved at undersøge det fra forskellige vinkler. Det er i besku-

erens egen krop og sind, at den smertefulde kamp mod det sødmefulde begær finder sted. Og det skal ses som en bevidst del af Hrotsvits poetik og velformulerede ludiske intention: gennem stykkernes detaljerede beskrivelse af begærets psykologi lærer og internaliserer deltageren en strategi for at modstå begærets fristende og forførende kræfter, både når det opstår som følelse i én selv, og når det kommer som en seksuel kraft udefra. Gennem hendes *ludi* internaliseres begærets besættende kraft, men også de midler, der skal til for at bekæmpe det. Deltagerne skal, på samme måde som hun selv i læsning af Terentius, gerne rødmme, når de konfronteres med begærets negative magt, men samtidig erkende den positive søde glæde over kristendommens evne til at besejre det, og dermed bevæge sig fra erkendelsen af det negative til omfavnelser af det positive.

*Tak til Bananskolen for fælles læsninger og diskussioner af Hrotsvits værker samt eksperimenter med dramatisering af hendes helgenstykker.*

---

#### **ABSTRACT**

Hrotsvit of Gandersheim (ca. 935-975), wrote and dramatized legends and plays revolving around the topic of carnal desire (negative) and how to fight it with faith (positive). This article argues that the performance of her plays created ludic play spaces in which the nuns and other potential participants could internalize both the experience of lust and the sweet pain of rejecting it.

---

#### **NOTER**

- 1 Sætningen er indsat med en anden hånd – formentlig Conrad Celtis' – i Hrotsvits *Carmina* fra 1000-tallet. Den er gengivet i Wiegand 1936, men ikke medtaget i Berschin 2001.

#### **LITTERATUR**

- Adams, Gillian. 1998. "The first children's playwright?: Hrotsvitha of Gandersheim". *Bookbird* 36, 4: 18-20.
- Becker, Sarah V. 1992. "The Performance of Hrosvitha's Plays". *New England theatre journal* 3, 1: 61-68.
- Belting, Hans. 2005. "Image, Medium, Body: A New Approach to Iconology". *Critical Inquiry* 31, 2: 302-319.
- Berschin, Walter (red.). 2001. *Hrotsvit. Opera Omnia*. München & Leibzig: K.G. Saur Verlag.
- Butler, Mary Marguerite. 1960. *Hrotsvita: The Theatricality of her Plays*. New York: Philosophical Library.
- Cailliois, Roger. (1958) 1961. *Man, Play, and Games*. Oversat af M. Barasch. Urbana: University of Illinois Press.

- Carlson, Marla. 1998. "Impassive Bodies: Hrotsvit Stages Martyrdom". *Theatre Journal* 50, 4: 473-487.
- Carruthers, Mary. 2013. *The Experience of Beauty in the Middle Ages*. Oxford: Oxford University Press.
- Classen, Albrecht. 2010. "Sex on the stage (and in the Library) of an Early Medieval Convent: Hrotsvit of Gandersheim. A Tenth-Century Convent Playwright's Successful Competition against the Roman Poet Terence". *ORBIS Litterarum* 65, 3: 167-200.
- Coulter, Cornelia C. 1929. "The 'Terentian' Comedies of a Tenth-Century Nun". *Classical Journal* 24: 515-529.
- Hrotsvit af Gandersheim, *Hroswithae Carmina*, 1000-tallet. Bavarian State Library, Clm 14485.
- Kretschmer, Marek Thue. 2019. "The Anti-Terentian Drama of Hrotsvit of Gandersheim". I *The Cambridge Companion to Roman Comedy*, 297-311. Cambridge: Cambridge University Press.
- Magnin, Charles. 1845. *Théâtre de Hrotsvitha. Religieuse Allemande du X<sup>e</sup> Siècle*. Paris: Benjamin Duprat.
- McDonald, Peter D. 2020. "The Principle of Division in Roger Caillois's *Man, Play and Games*". *Games and Culture* 15, 8: 855-873.
- McNaughton, Howard. 1993. "Hrotsvita and the Dramaturgy of Liminality". *Journal of Australasian Universities Modern Language Association* 80: 1-16.
- Mitchell, W.J. Thomas. 1986. *Iconology: Image, Text, Ideology*. Chicago & London: University of Chicago Press.
- Morrison, Susan Signe. 2015. "Hrotsvit of Gandersheim (c. 935–c.1000): First Woman Playwright". I *A Medieval Woman's Companion: Women's Lives in the European Middle Ages*, 33-38. Oxford: Oxbow Books.
- Rudolph, Anna Katharina. 2014. "*Ego Clamor Validus Gendeshemensis*. Hrotsvit of Gandersheim: Her Sources, Motives, and Historical Context". *Magistra* 20, 2: 59-90.
- Snyder, Janet. 2004. "'Bring me a soldier's garb and a good horse': Embedded Stage Directions in the Dramas of Hrotsvit of Gandersheim". I *Hrotsvit of Gandersheim*, redigeret af Phyllis R. Brown, Linda A. McMillin & Katharina M. Wilson, 235-250. Toronto, Buffalo, London: University of Toronto Press.
- Stottlemeyer, Ronald. 2004. "The Construction of the Desiring Subject in Hrotsvit's *Pelagius* and *Agnes*". I *Hrotsvit of Gandersheim*, redigeret af Phyllis R. Brown, Linda A. McMillin & Katharina M. Wilson, 96-124. Toronto, Buffalo, London: University of Toronto Press.
- Wiegand, Sister M. Gonsalva. 1936. *The Non-Dramatic Works of Hrotsvita. Text, Translation, and Commentary*. St Meinrad, Indiana: The Abbey Press.
- Wiles, David. 1999. "Hrotsvita of Gandersheim: The Performance of Her Plays in the Tenth Century". *Theatre History Studies* 19: 133-150.
- Wilson, Katherine M. 1988. *Hrotsvit of Gandersheim: The Ethics of Authorial Stance*. New York: Brill.
- Wilson, Katherine M. (red.). 1998. *Hrotsvit of Gandersheim. A Florilegium of Her Works*. Cambridge: D.S. Brewer.
- Witt, Elizabeth Ann. 2001. "Canonizing the Canoness: Anthologizing Hrotsvit". *College Literature* 28, 3: 85-91.
- Young, Karl. 1933. *The Drama of the Medieval Church*. Oxford: Brill.



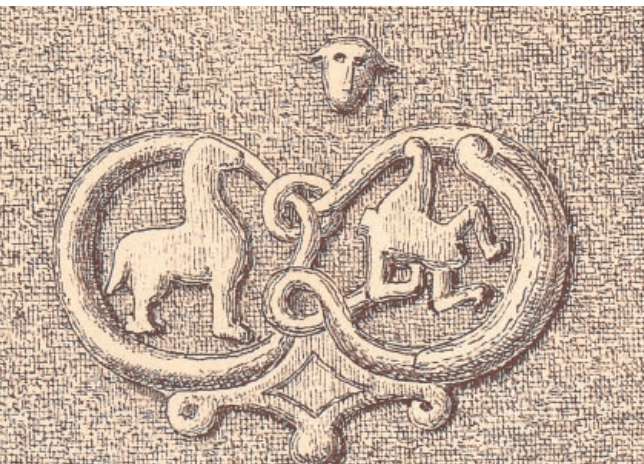
# “Et lille, firfodet Dyr og en Hovedløs mand”

## Et præludium over negativitetens æstetik i den tidlige danske middelalder

Et særpræget kvaderstensrelief på Lem Kirkes apsis [1] blev i midten af 1900-tallet beskrevet ganske nøgternt, om end med en vis undren, af Mouritz Mackeprang, en af landets førende middelalderekspertter. Han så “et Ottetalsslyng, i hvilket der er anbragt et lille, firfodet Dyr og en hovedløs Mand, hvis Hoved antagelig er det over Ornamentet svævende” (1948, 305). Min egen første association ved mødet med relieffet var Lewis Carrolls berømte børnebog *Alice i Eventyrland* (1977 [1865]), hvor Hjerter-dames iltre temperament gang på gang resulterer i impulsive udstedelser af dødsdomme: “Af med hovederne!” råber hun, “af med hans hoved!” og “af med hendes hoved!”

Indrømmet, den umiddelbare korrelation mellem Carrolls “nonsenslitteratur” og Lem-relieffet i et temanummer om “negativitetens paradoks i kristen kunst” er svær at få øje på, for naturligvis bærer et litterært værk fra 1800-tallets sidste halvdel ikke “nøglen” til at forstå paradokser fra en anden og førmoderne tid. Men historien om den lille piges besøg i et for hende uforståeligt land fungerer alligevel som en fortræffelig metafor for vores møde med den tidlige middelalderlige kirkekunst – ikke mindst med vældet af umiddelbart uforklarlige motiver som eksempelvis Lem-relieffet. For hvad er det egentlig, vi ser, og hvorfor var dette tilsyneladende voldelige motiv relevant at vise på kirkens allerhelligste bygningsdel, apsiden? Det er disse helt basale spørgsmål, nærværende

[1] Kvaderstensrelief med firfodet dyr, kropsløst hoved, hovedløs krop og slyngværk. Apsis, Lem Kirke. Foto: Line M. Bonde, 2017.



**[2]** Kvaderstensrelief med firfodet dyr, kropsløst hoved, hovedløs krop og slyngværk. Apsis, Lem Kirke. Tegning, Fr. Uldall, 1881. ATA, Nationalmuseet.

**[3]** Kvaderstensrelief med firfodet dyr, kropsløst hoved, hovedløs krop og slyngværk. Apsis, Lem Kirke. Foto: Erik Moltke, 1946. ATA, Nationalmuseet.

essay kredser om. Afsættet er således den “hovedløse mand”, for kan vi mon løsrive vores forudindtagede og moderne opfattelse af et hoved, der er adskilt fra sin krop, som noget negativt? Vi vil starte med at se nærmere på, hvad der sker i interaktionen med fremstillingen af et afhugget hoved. Disse betragtninger, der må siges at være af udpræget antropocentrisk karakter, vil føre til en mere “inkluderende” tilgang til at forstå motivet som helhed – dvs. en overvejelse af den indbyrdes relation mellem dyr, slyngværk og menneske – og således hvad det fortæller os om sin samtids fromhedsideal. Det er med andre ord en eksplorativ undersøgelse, der med udgangspunkt i Lem-relieffet forsøger at nærme sig en forståelse af, hvordan det negatives æstetik manifesterede sig i Danmarks tidlige middelalder.

### Mejslet i sten? Beskrivelse(r) af Lem-relieffet

Inden vi kan diskutere, om og hvordan Lem-relieffet kan læses som et udtryk for det negatives paradoks i den tidlige middelalder, er det nødvendigt indledningsvis at se nærmere på, hvad motivet overhovedet er. Lem Kirke, der sikkert blev rejst i slutningen af 1100-tallet, var oprindeligt en kvaderstenskirke; typisk for Nørrejylland.<sup>1</sup> Kvadrene er i tidens løb blevet omsat flere gange, og det er derfor tvivlsomt, om vores billedkvader sidder på sin oprindeligt tiltænkte plads. Dog er selve kvaderstenen krumhugget, hvilket peger på, at den må være lavet til at sidde et sted på apsiden. Dens nuværende placering højt på apsidens sydøstvendte del er temmelig udsat for vejrliget. Mens flere detaljer er forsvundet, kan andre dog fortsat erkendes (jf. fig. 1). Hvis vi starter med hovedet, der er vist *en face*, skal det bemærkes, at to let svungne “udstikkere” indikerer, at det er udstyret med en hovedbeklædning eller hårpragt af en art. Det “firfodede



dyr”, der er hugget i profil, har en nedhængende hale og en lang hals, mens selve hovedet, der går op i slyngværket, er forvitret i en sådan grad, at det er svært at følge en egentlig kontur. Den hovedløse krop er tilsyneladende fremstillet i en liggende positur med arme og ben i akavede og bøjede stillinger. Slyngværket slår mellem sine to store cirkelslag to mindre, mens et rombeformet ornament umiddelbart under, der måske, måske ikke, er en del af slyngværket, også slår små cirkelslag i hjørnerne. Ganske bemærkelsesværdigt lader slyngværket til at være i forbindelse med kroppen ved dennes højre arm.

Først 30 år efter Mackeprangs publicering af relieffet på Lem Kirke fremsattes et egentligt og, indtil nu, enligt tolkningsforsøg, idet kunstmaleren Asger Jorn foreslog, at der er tale om en *pars pro toto*-fremstilling af Sigurdslegenden (1978, 18).<sup>2</sup> Det interessante for os er, at Jorn ikke lader til at have set helt det samme, som Mackeprang gjorde i sin tid [2-3].<sup>3</sup> Som det fremgår af artiklens indledende citat, var Mackeprang i modsætning til Jorn ikke sikker på relationen mellem hoved og krop, hvilke han forsigtigt anfører “antageligt” hører sammen. Om denne tøvende antagelse beror på, at selve hovedet er placeret uden for slyngværket, der for mig at se ellers lader til at knytte krop og dyr sammen, er uvist. Måske skal det blot opfattes som et udtryk for samtidens positivistiske tilgang til materialet og dermed vægringen ved (over)fortolkninger. I hvert fald nøjes Mackeprang med at fremlægge, hvad han ser, nemlig et kropløst hoved, en hovedløs krop, et firfodet dyr og et ottetalsslyng. Desværre er han ikke videre detaljeret i sin beskrivelse af motivets enkeltdele og nævner slet ikke det rombeformede ornament.

Jorn, derimod, afstår helt fra at beskrive relieffet og går i stedet direkte til fortolkningen. Kroppen og hovedet læser han som Sigurds halshuggede plejefar Regin. Dyret forstår Jorn som Sigurds hest Grane, og i slyngværket ser han den dobbeltdrage, som Sigurd i legenden gennemborer med sit sværd. Spidsen af sværdet, mener Jorn, signaleres ved det rombeformede ornament (1978, 18). Om motivet kan eller skal opfattes helt så bogstaveligt, som Jorn foreslår, er for mig at se tvivlsomt. Det vil vi vende tilbage til, men lige nu er det interessante, at det umiddelbart genkendelige, det vil sige menneskekroppen og hovedet, hos Jorn – og min egen Hjerter-dame-association, for den sags skyld – dikterer tolkningen af relieffet, mens resten af motivet – dyret, slyngværket og det rombeformede ornament derunder – glider i baggrunden eller masseres ind i forståelsesrammen. Spørgsmålet er imidlertid, om favoriseringen af det kropløse hoved og den hovedløse krop hjælper os med at forstå motivet. For der knytter sig et væld af associationer til det afhuggede hoved.

## Af med hovederne! Nedslag i halshugningens topos

Jorn opfattede som sagt hoved og krop som sammenhørende, hvilket, qua associationen til Hjerter-dame, da også var min egen første og instinktive indskydelse. Hvis det er rigtigt, er der tale om en fremstilling af en person, der har fået adskilt hoved og krop. Som sådan taler den del af Lem-motivet helt overordnet ind i et bredere tværkulturelt og -temporalt "halshugningstopos", som også *Alice i Eventyrland* er en del af, og som de senere år har nydt stigende interesse fra forskningen. Eksempelvis åbner Catrien Santing og Barbara Baert deres antologi om emnet med at stille det åbenlyse, om end polemiske, spørgsmål: "Do heads excite a desire to chop them off; a desire to decapitate and take a human life, as anthropologists have suggested? In other words, is there a head hunter hidden inside every human being?" (2013, 1). Hjerter-dame har i hvert fald en udtalt hang til at få adskilt sine undersåtters hoveder fra deres kroppe. Selv filurkatten, der ellers kun viser sig som et hoved, vil hun have halshugget, hvilket udløser en absurd diskussion om, hvad der overhovedet *kan* halshugges [4].<sup>4</sup> Som fremmed i Eventyrlandet og med en anden kulturel bagage kan Alice ikke forstå dødsdommene som andet end grusomme, urimelige og dermed forkastelige.

Her når vi til relevansen for vores diskussion af motivet på Lem Kirke. For min Hjerter-dame-association såvel som Jorns læsning af relieffets kropsløse hoved og hovedløse krop er selvfølgelig også kulturelt betinget. Den nutidige, vestlige

og sekulariserede mentalitet, der er grundlagt i modernitetens tankegods, har en tendens til at opfatte døden – der jo er konsekvensen af adskillelsen af hoved og krop – som noget entydigt negativt, særligt fordi adskillelsen af krop og hoved per definition indebærer, at der ikke er tale om en naturlig død, men derimod om en assisteret død, dvs. mord eller drab. Vi opfatter instinktivt henrettelsesmetoden som barbarisk og som noget, der hører en anden tid eller en mindre udviklet kultur til. Kimen til denne moderne (og kolonialistiske) forståelse skimtes nemlig allerede i Alices væmmelse ved dødsdommene, der i øvrigt kan læses som Carrolls aktive stillingtagen eller bidrag til sin samtids heftige debatter om afskaffelsen af henrettelser i England.<sup>5</sup>

Men afhuggede hoveder har øjensynligt altid fascineret mennesket, og det uanset kulturelt tilhørsforhold. Forskellen er dog, at de ikke nødvendigvis bliver opfattet som noget entydigt negativt. Et illustrativt eksempel er det sydamerikanske Jívaro-folks skrumpehoveder [5],<sup>6</sup> lavet

[4] Filurkatten. Illustration af John Tenniel, *Alice's Abenteuer im Wunderland*, 1869. Public domain.



af fjenders afhuggede hoveder, og som kan opfattes som paradoksale, latourianske “quasi-objekter”. Jívaroerne tror på, at mennesket har tre sjæle, og at man kan tilegne sig kraften fra de to til gavn for kollektivet, så længe den tredje, hævnersjælen, bliver indespærret i skrumpehovedet (Harner 1962). Hovedjagten og skrumpehovedet, hvor hæsligt og grusomt det end må forekomme os i den vestlige verden i dag, hverken kan eller skal derfor opfattes som entydigt negativt. De vidner i stedet om en kultur, der ser det som et “nødvendigt onde” at bedrive hovedjagt, netop i en højere sags tjeneste. Det, vi kan tage med fra skrumpehovedeksemplet, er altså, for at gentage mig selv, at den meget eksplicitte og som oftest offentlige henrettelsesmetode ikke er entydigt negativ, hvilket halshugning og kropsløse hoveder heller ikke er i en middelalderlig kontekst, snarere tværtimod.

Desværre ved vi meget lidt om, hvilke henrettelsesmetoder der blev anvendt i Vesteuropa og i Skandinavien mellem det sjette og tolvte århundrede. Selvom skriftlige kilder, eksempelvis krøniker, indikerer, at i hvert fald hængning var brugt (Cohen 2013, 62), er det uklart, om man opererede med et henrettelseshierarki tilsvarende det, vi ved, man havde i eksempelvis det gamle Rom. Her var halshugning, eksekveret uden for den offentlige bevågenhed, forbeholdt samfundets øverste lag. De laveste samfundslag, primært slavegjorte, skulle derimod møde døden offentligt i arenaerne, som underholdning for tilskuerne, mens bortløbne slavegjorte og oprørere blev idømt den mest grusomme og pinefulde henrettelse tænkelig, nemlig korsfæstelse. Formålet med sidstnævnte var naturligvis at statuere et eksempel til skræk og advarsel. Nyere forskning har dog peget på, at et skifte i den juridiske forståelse af kriminalitet i det ellefte og tolvte århundrede afstedkom, at eksekveringen af dødsstraffe blev ritualiseret – i hvert fald i de større europæiske byer. Det vil altså sige, at hvor kriminalitet tidligere, groft sagt, blev betragtet som voldshandlinger mod et eller flere individer, blev de nu opfattet som en forstyrrelse af den offentlige orden. Straffen skulle således være både rensende og helbredende for samfundet eller kollektivet (Davis 2017, 131),<sup>7</sup> hvorfor forbrydelsen ofte blev visualiseret eller spejlet i selve straffen; havde man eksempelvis stjålet et dyr, kunne rebet til øksen være bundet til samme dyr, der formelt forrettede halshugningen, så snart det bevægede sig. Det, vi kan tage med videre herfra, er, at meningen og forståelsen af offentlige henrettelser siden antikkens



[5] Jivaro-skrumpehoved, Ecuador. Inv.nr. 3042/1936. Foto: Wellcome Library, 2014. CC-BY-SA-4.0.

Rom havde rykket sig fra at være ren underholdning eller magtanvendelse til, som Paul Friedland har vist, at blive en ufravigelig del af en helings- eller forsoningsproces for kollektivet (2012, 91).<sup>8</sup>

Halshugning er også et litterært topos, der findes i alt fra hagiografier til ridderromaner (Tracy og Massey 2012, 7). Det er eksempelvis bemærkelsesværdigt, at afhuggede hoveder i en middelalderlig kontekst ofte udmærker sig ved stadig at være "levende" – altså taler, har en egen vilje og/eller fungerer profetisk. Allerede Johannes Døberens hoved, som Kong Herodes serverede på et fad for danserinden Salome (Mark. 6:14-29; Matt. 14:1-12), fungerede profetisk. Selve hændelsen beskrives med Herodes' reaktion på Kristi opstandelse, hvilken han forvirret og fortvivlet forveksler med Johannes': "Den Johannes, jeg har halshugget, han er stået op!" (Mark. 6:14). Det relevante for os er, som Nicola Masciandaro meget fint har peget på i en artikel om halshugningens umulighed, at Herodes opfatter henrettelsen af Johannes som mislykket (2012, 20). Heri ligger umuligheden, for hvordan kan en halshugget genopstå? Det, Johannes' halshuggede hoved foregriber, er nemlig en anden og paradoksal umulighed, som først formuleres hos Pseudo-Hieronymus: "caput Johannis in disco, significat corpus Christi in altare" [Johannes' hoved på et fad symboliserer Kristi legeme på alteret] (PL 30, 553). Negativitetens paradoks serveres altså her på et fad, om man vil, når Eukaristien bliver bebudet med Johannes' halshugning, mens – for at bruge William Chester Jordans ord – "the guardian of the sacrifice, the key to humankind's salvation, is the Roman Church, prefigured in the dancing girl" (2012, 12). Hermed ikke sagt, at netop denne fortælling kan eller skal læses ind i relieffet, men den sætter dog scenen for den kultur og det bevidsthedsrum, Lem-relieffet blev produceret af og til; nemlig troen på offerdøden som vejen til menneskehedens frelse.

Både Johannes' proto-martyrium såvel som martyrernes arketype, Kristus, taler ind i den samtid, der huggede relieffet. Denne så en stadig voksende relikvie- og helgendyrkelse, der i sagens natur fokuserede på legemsdele. Men hvor det i Johannes-fortællingen primært er hovedet, og ikke kroppen, der er betydningsbærende, er det derimod hovedets og kroppens *relation*, der er vigtig i de mange martyrlegender, hvor en helgen dør triumferende ved halshugning. Påfaldende ofte nægter kroppen nemlig at skilles fra sit hoved, men samler det i stedet op for at bære det hen til et (præ-)designeret begravelsessted. Sædvanligvis blev en kirke opført på dette sted, hvor helgenens relikvie havde *praesentia* (Brown 1981). Denne gruppe af halshuggede helgener, såkaldte "hovedbærere" (*cephalophores*), er temmelig almindelige i den middelalderlige hagiografi (Saintyves 1929), og deres popularitet er ikke videre overraskende, dersom deres kraft og agens tydeligt manifesteres og fungerer *post mortem*. Martyriet er derfor en

vigtig og uomtvistelig del af det negatives paradoks i middelalderen. Det handler om at udstå og mirakuløst overleve så mange korporlige lidelser som muligt – ofte bliver martyrerne kastet for vilde dyr i arenaerne og torteret offentligt – før de når til selve døden (*Imitatio Christi*); triumfen og belønningen.

Viljestærke eller talende hoveder er dog ikke altid positive forvarsler i den tidlige middelalderlige kultur. I den norrøne litteratur, eksempelvis, finder vi mange afhuggede hoveder med alle mulige formål: De indgår i apotropæiske praksisser (f.eks. Grettis saga Ásmundarsoner), de forudsiger dødsfald og/eller store slag (f.eks. Jómsvíkinga saga eller Eyrbyggja saga), mens andre fremstilles som symboler på sejren over en fjende (f.eks. Orkneyinga saga eller Fáfnismál, som Jorn har fat i i sin tolkning af Lem-relieffet) (Gardela 2013, 105-106). Vi har her blot gennemspillet en brøkdel af de associationer, der knytter sig til det afhuggede hoved, og man kunne snildt pege på langt flere eksempler. Dog illustrerer de her fremlagte eksempler glimrende det væld af konnotationer, der i middelalderen var knyttet til adskillelsen af hoved og krop, og som Lem-relieffets kropsløse hoved og hovedløse krop principielt kan have talt ind i. Men én ting er, hvad den overleverede litteratur fortæller os om kropsløse hoveder og hovedløse kroppe, noget andet er måske nok, hvad de kirkesøgende i den tidlige middelalder kan tænkes at have forbundet relieffet med, når de mødte det på deres kirke – ikke mindst dersom motivet jo er komposit og altså også inkluderer et firfodet dyr, slyngværk og et rombeformet ornament. Jorns læsning af relieffet og min egen Alice-association er i hvert fald drevet af et i udgangspunktet antropocentrisk, ikonografisk hierarki, der ikke nødvendigvis rimer med en tidlig middelalderlig forestillingsverden, men som måske rettere kan opfattes som arven efter den klassiske kunsthistorie. Lad os derfor se nærmere på relationen mellem relieffets menneskelige og ikkemenneskelige komponenter, og hvad den gør ved vores forståelse af motivet og dets budskab.

### Den berednes vej til frelse er belagt med voldens brosten

I modsætning til Mackeprangs manglende identifikation af det “lille, firfodede Dyr”, var Jorn ikke i tvivl om, at der måtte være tale om en hest; endda en specifik én af slagsen, nemlig Sigurds loyale hest Grane. Som relieffet fremstår i dag, er det svært at afgøre med nogen sikkerhed, hvilket dyr der er tale om. Når det så



[6] Base med dyr. Apsis, Lem Kirke. Foto: Erik Moltke, 1946. ATA, Nationalmuseet.



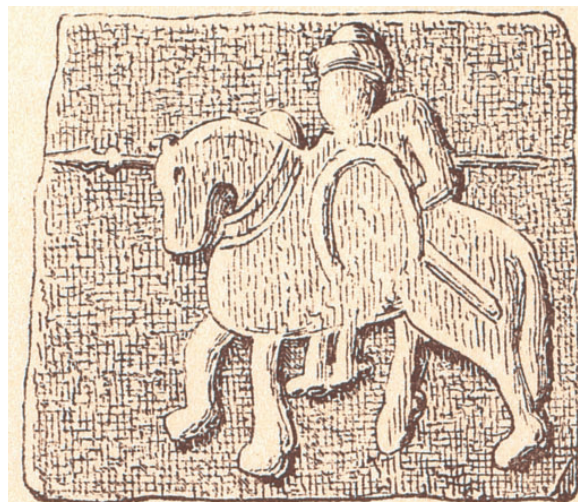
[7] Løve. Apsis, Lem Kirke.  
Foto: Line M. Bonde, 2017.

[8] Løve. Kor, Lem Kirke.  
Foto: Line M. Bonde, 2017.

er sagt, er der to oplagte muligheder: hesten, som Jorn foreslår, eller et rovdyr. Blandt rovdyr er særligt løven hyppigt repræsenteret i de danske stenarbejder fra den tidlige middelalder, og en oplagt tolkning af Lem-relieffet kunne derfor være, at løven har dræbt mennesket. Eftersom løven er et flertydigt symbol, der både indeholder det gode og det onde (Stige 2018; Kaspersen 2018), kan læsningen principielt udlægges både positivt og negativt; eksempelvis som Kristusløven, der beskytter kirken, eller den kan ses som et sindbillede på de farer, der lurar uden for Kirken i vildniset, repræsenteret af slyngværket.

Selvom disse tolkninger hverken kan eller skal udelukkes, er identifikationen af dyret som en løve ikke videre tilfredsstillende. Den primære årsag er, at hvis vi zoomer ud og ser på Lem Kirkes mange andre bevarede billedsten, så finder vi blandt dem fremstillinger af både heste og løver, som på eksempelvis apsidens fire halvsøjlebaser [6]. To kvadre viser relieffhuggede dyr, der ikke kan være andet end løver [7-8]. Begge slikker den ene forpote og har haler, som ender i stiliseret løvværk ført mellem bagbenene; karakteristika, der ikke findes hos det lille firfodede dyr, men derimod er typisk for mange andre løvfremstillinger rundt om i de jyske kirker (se f.eks. Kaspersen 2018). Tre større billedkvadre viser ryttere til hest [9-11]. Alle reliefferne viser heste, der er karakteriseret ved at have en nedhængende hale, fire ben og en lang hals – ganske som det firfodede dyr. Det presserende spørgsmål er derfor, hvad det gør ved vores læsning af relieffet med det kropsløse hoved og den hovedløse krop, såfremt de menneskelige legemsdele er kontrasteret med en hest.

Igen vil jeg mene, at kirkens andre billedsten kan hjælpe os til at forstå, hvad vi ser; særligt de tre kvadre med ryttere til hest. Den mindst forvitrede af disse,

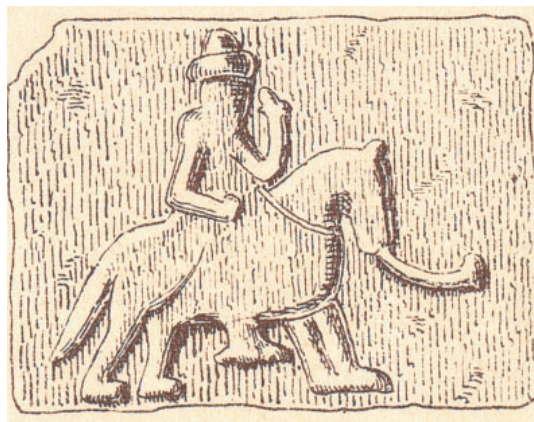


og dermed også mest detaljerede, er en fremstilling af en ridder til hest **[9-9a]**. Ridderstanden er tydeligt markeret med det komplette udstyr: stridshest, hjelm, skjold, sværd og lanse (Heebøll-Holm 2009, 34 f.). Hesten er vist med bidsel, og ridderen må antages at sidde i en sadel med fødderne solidt parkeret i stighbøjlerne, der ses under hestens bug. Den vandrette lanseposition og hestens bøjede hoved og galoperende ben fortæller os, at der er tale om en fremstilling af et stormløb, dvs. en angrebsform, der var specifik for ridderstanden. De to andre kvadre med ryttere er dårligere bevarede, og mange detaljer er tilsyneladende forsvundet. Det er derfor også sværere at placere dem, dersom de ikke har tydelige identitetsmarkører i form af sværd og lanser. Alle er dog til hest og iført hjelm, mens også samtlige heste har hovedudstyr og sadel med stighbøjler. Den ene af disse billedsten er en fremstilling af en enkelt rytter, og det er muligt, at han har en lodret holdt lanse i sin vestre hånd bag hestens manke **[10-10a]**. Det sidste relief viser to ryttere til hest over for hinanden, hvoraf den ene tilsyneladende blæser i et horn **[11-11a]**. En krenelering under dem indikerer, at de er placeret i et borgkompleks. Selvom vi ikke ved noget om relieffernes indbyrdes forhold, er det nærliggende at antage, at disse tre relieffer oprindeligt har talt sammen; formentlig med flere andre billedkvadre. Jeg vil derfor mene, at samtlige netop omtalte relieffer – inklusive vores relief med det kropsløse hoved og den hovedløse krop – er repræsentationer af riddere og stridsheste.

Reliefferne kan således opfattes som en del af en bestemt gruppe af motiver fra vores tidlige middelalderlige kirker, der viser væbnet kamp. Disse findes både blandt vores stenarbejder og tidligste kalkmalerier. Særligt de kalkma-

**[9]** Ridder med stridshest, hjelm, skjold, sværd, lanse. Kor, Lem Kirke. Foto: Line M. Bonde, 2017.

**[9a]** Ridder med stridshest, hjelm, skjold, sværd, lanse. Kor, Lem Kirke. Tegning, Fr. Uldall, 1881. ATA, Nationalmuseet.



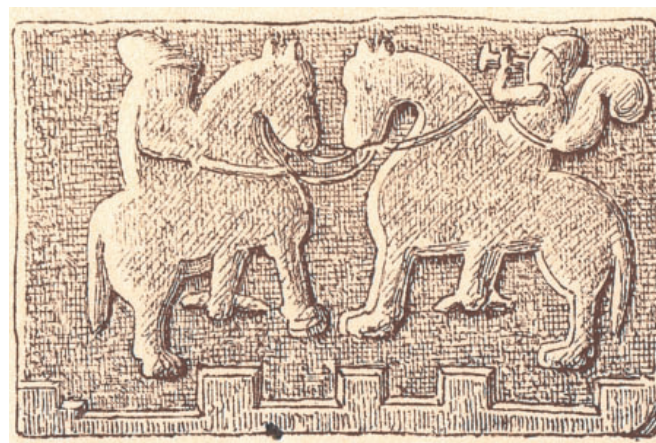
**[10]** Ridder til hest. Våbenhus, Lem Kirke. Foto: Line M. Bonde, 2017.

**[10a]** Ridder til hest. Våbenhus, Lem Kirke. Tegning, Fr. Uldall, 1881. ATA, Nationalmuseet.

lede såkaldte rytterfriser har optaget forskningen, og adskillige mere eller mindre overbevisende tolkninger af krigsscenerne er siden midten af det forrige århundrede blevet fremsat: kampen mellem det gode og det onde, slag fra Det Gamle eller Det Nye Testamente, eller fra den apokryfe makkabæerbog, gengivelser af samtidige fejder eller korstog **[12]**. Kurt Villads Jensen har foreslået, at scenerne indeholder samtlige konnotationer på én gang (2013, 110); en tanke, der på sin vis kan siges at være videreudviklet og raffineret i to nyligt udgivne artikler om rytterfriserne af henholdsvis Kristin B. Aavitsland (2020) og Martin Wangsgaard Jürgensen (2021). Begge argumenterer overbevisende for, om end på hver deres måde, at brugen af dette motiv, der viser umiddelbart verdslige voldshandlinger, i en ikkeverdslig kontekst – det vil sige i kirkerummet – skal opfattes som en repræsentation af den sekulære elites fromhedsideal, hvor voldelig selvopofrelse var et middel til at opnå frelse. Der er med andre ord tale om en fremstilling af riddervæsenet, der ifølge Thomas Heebøll-Holm netop defineredes ved den særlige kombination af “materielle betingelser, militær taktik og specialisering samt en kristen ideologi om samfundet og krigerens rolle deri” (2009, 63).

Dette voldelige motiv blev, påpeger både Aavitsland og Jürgensen, fundet passende at udsmykke en kirke med, fordi det umiddelbart negative – volden – netop ikke er entydigt negativt, men derimod en essentiel del af visualiseringen af det negatives paradoks i den tidlige middelalder. De er således de første, der tager fat på at forstå det negatives æstetik i den tidlige middelalder på dens egne præmisser, når de viser, hvorledes disse voldelige motiver handler om at iscenesætte et fromhedsideal, der også var relevant for den bredere del af befolkningen. Mens ridderens og korsfarernes *raison d'être* var at kæmpe og lide for Kristus og Kirken i denne verden, for at bringe den næste,





det himmelske Jerusalem, nærmere, blev voldsmotivet for den jævne kirkesøgende en opfordring til at kæmpe mod sin egen iboende syndige natur. Selvopofrelse blev således et billede på den rettroendes adfærdsnorm. Vi træder dermed ind i samme bevidsthedsrum, som martyrierne og relikviedyrkelsen opererede og fungerede i, og har altså fat i et eksplicit forsoningsdogme, som vi må forvente også definerede forståelsesrammen for mødet med vores relief på Lem Kirke.

**[11]** Riddere til hest i borgkompleks. Kor, Lem Kirke.  
Foto: Line M. Bonde, 2017.

**[11a]** Riddere til hest i borgkompleks. Kor, Lem Kirke.  
Tegning, Fr. Uldall, 1881. ATA, Nationalmuseet.

### En tværontologisk tolkning

Kontrasteringen af det kropsløse hoved og den hovedløse krop med hesten fortæller os altså noget om middelalderens ridderideologi. Det er en materiel manifestation af fejringen af den selvopofrendes død, som desuden var en trope i de europæiske korstogskrøniker og -prædikener, og som i sagens natur understreger den korsfarendes martyrium (Tamminen 2015). Interessant nok beskriver flere af disse samtidige krøniker fundet af døde korsfarere, der posthumt er blevet mærket med korset – det vil sige en type stigmata af eskatologisk karakter (Muessing 2020, 35 f.). Det handler altså om, at den døde modtager frelsens mærke af Gud i eller efter døden; en i bund og grund paulinsk tanke (Gal. 6:17). Det er således fristende at se dette niveau indskrevet i motivet i kraft af slyngværkets cirkelslag – nemlig de to midterste tillige med de tre i det rombeformede ornament – som symboliserende den faldnes stigmata.

Lem-relieffets fremstilling af et hoved, der er skilt fra sin krop, er mere eksplicit end rytterfriserne, der, som de fremstår i dag, ikke er videre makabre. På vores relief er ikke kampen, men kun døden vist.<sup>9</sup> Der er ingen våben, kun legemsdele, hest og slyngværk. Slyngværkets to store cirkelslag forbinder krop og hest og kan selvfølgelig læses som vildniset, hvor slaget stod, og ridderen faldt,



[12] Rytterfrise. Højen Kirke.  
Foto: Arnold Mikkelsen,  
Nationalmuseet, 2022.

og som dét, der ikke kan repræsenteres, Gud. Mere interessant er det måske nok, at slyngværket, som tidligere nævnt, står i forbindelse med kroppen, samtidig med at det knytter krop og hest sammen.

Heste, særligt stridsheste, var nemlig uundværlige i et tidligt middelalderligt samfund, hvor væbnet konflikt, borgerkrig og korstog var en integreret del af livet, særligt for aristokratiet. Danmark var da også, som Kurt Villads Jensen har påpeget, storleverandør af stridsheste til Europa; et hverv, der primært blev varetaget af cistercienserne, vel i kraft af deres stærke tværregionale netværk

(2013, 104 f.).<sup>10</sup> Men stridshesten var ikke blot en krigsteknologi. Foruden guddommelige konnotationer, som eksempelvis den hvide hest fra Johannes' Åbenbaring (Åb. 19:11-15), var hesten en ufravigelig del af selve ridderidentiteten: stridshesten ikke blot definerede ridderen som bereden kriger, den differentierede ham også fra andre krigere. Den indbyrdes relation mellem hest og ridder og deres gensidige afhængighed var nemlig udslagsgivende for, hvordan de klarede sig i et slag.

I forbindelse med det såkaldte "animal turn" har flere medievidenskaberne fået interesse for at komme nærmere en førmoderne forståelse af forholdet mellem det menneskelige og det ikkemenneskelige dyr. Det relevante for os er, som vi skal se, at eksempelvis Jeffrey J. Cohen (2003) og sidenhen Susan Crane (2013) har taget inspiration fra blandt andre Donna Haraways *A Cyborg Manifesto* (1985) for at indkredse og forklare forholdet mellem ridder og hest, der er så ofte beskrevet i ridderdigtningen. Begge peger de på ridderidentitetens sammensatte natur – ridderen kan ikke være ridder uden sin stridshest, og stridshesten er blot en hest uden sin ridder – men de er ikke enige om konsekvensen af den. Cohen, der bygger sit teoretiske og posthumanistiske rammeværk på Gilles Deleuzes og Félix Guattaris skelsættende *Mille plateaux* (1980), konkluderer, at kombinationen af hest og rytter resulterer i en splittelse af den ridderlige identitet:

The horse, its rider, bridle and saddle and armor together form the Deleuzian circuit or assemblage, a network of meaning that decomposes human bodies and intercuts them with the inanimate, the inhuman. No single object or body has meaning within this assemblage without reference to the other forces, intensities, affects, and directions to which it is conjoined and within which it is always in the process of becoming something other, something new. (2003, 76)

Crane, der ellers både anerkender og bygger på flere af Cohens idéer, afviser, at ridderens hybride natur kompromitterer selve ridderidentiteten. I stedet argumenterer Crane for, at hest og ridder smelter sammen i det, Vinciane Despret (2004) har kaldt for "isopraxis" [13]. Det vil sige den tilstand, der opstår, når både menneske og dyr forårsager og fremkalder hinandens bevægelser og "legemliggør" hinandens sind i en udtalt symbiotisk tilstand – som i ridderstormløbet, hvor manden fastholder den tunge lanse og skjoldet, mens dyret tilfører kraften bag stødet i galop mod fjenden; ingen viger, begge har samme mål. Vekselvirkningen mellem hest og ridder opløser dermed den klassiske antropocentriske



[13] BL Royal 12 F XIII The Rochester Bestiary, 1225-1250. British Library 42v. Public domain.

opfattelse af menneskets forrang over dyret (Crane 2013, 158-160).<sup>11</sup> Ridderens antropomorfe identitet udfordrer med andre ord vores moderne tilgang til, hvad det vil sige at være et menneske.

Når vi så, med disse briller på, møder Lem-relieffets tilsyneladende hals-huggede ridder og hans stridshest, må vi forestille os, at der er tale om en del af en kampscene, hvor denne ridder er faldet, hvorved også hans hest pacificeres. Det synes således helt oplagt af forstå det særprægede relief som en fremstilling af netop den antropomorfe ridderidentitet, hvor ridder og hest, med Susan Cranes ord, også er "intertwined in death". Vi konfronteres med den dekonstruerede ridder – forstået som mand og hest – der i døden springer ud i blomst.<sup>12</sup> Motivet har muligvis en pendant på en sokkelsten i Hjerndrup Kirke, hvor vi ser en opsadlet hest og en formentlig død – men ikke halshugget – mand samt en blomst (DKSjyll, 289-90) [14].

## Afsluttende bemærkninger

For kirkekunsten, der har i opdrag at formidle det paradoksale i Frelsesfortællingen, nemlig Ordets legemliggørelse (Johs 1:14), er det negative, det onde og det hæslige uundværlige komponenter. Primaeksemplet må da også siges at være fremstillinger af den korsfæstede. Lidt forsimplet kan man sige, at den tidlige middelalders oprejste og kronede konge langsomt bliver erstattet af en mere og mere i smerte sammensunken, lidende og torteret Kristus-figur med tornekrone boret ind i det blodige hoved [15ab]. Formsproget ændrede sig altså gennem middelalderen fra at være mere eller mindre stiliserede udtryk til at blive naturalistiske og sansebaserede udsagn (Kaspersen 2016); her forstået som en intensivering af eksplicite fremstillinger af korporlig smerte og lidelse gennem Frelserens martrede legeme. Den klassiske kunsthistorie har således haft en tendens til at opfatte senmiddelalderen som indbegrebet af det negatives æstetik; som en form for visuel kulmination, eller manifestation, af en samtidig religiøs indlevelselsespraksis, der var væsensforskellig fra den tidligere. Denne teleologiske argumentation er dels betinget af et *longue durée*-perspektiv, og dels af en moderne projicering af, hvordan smerte og lidelse skal se ud for at kunne vække empati og/eller sympati. Det er netop den slags billeder, der også ligger latent i nutidens kulturelle bagage, og som har udviklet og lagret sig siden de senmiddelalderlige Passionsfremstillinger, over de victorianske skrækhistorier og til moderne splatterfilm. Der kapitaliseres på affektivitet og syndebuktrøper – tænk bare på Mel Gibsons kontroversielle film *The Passion of the Christ* (2004). Men hovedsagen er, at selvom det selvfølgelig er helt rigtigt, at Kristus' legeme og dermed menneskekroppen får en mere fremtrædende position i den senmiddelalderlige billedverden, så tillader det næppe en bagudrettet konklusion om, at forestillingen om den kropslige smerte og den menneskelige lidelse som vejen til Frelse (*imitatio Christi*) var fraværende i den tidlige middelalder.

Sat på spidsen kan det hævdes, at såfremt vi ønsker at forstå det negatives æstetik i den tidlige middelalder på dens egne præmisser, skal den ikke kontrasteres med den senmiddelalderlige billedsprogs brug af det eksplicit hæslige og blodige, som eksempelvis et naturalistisk randeret, martret legeme. For som Carolyn Walker Bynum ganske rigtigt har påpeget, er korsfæstelsen ikke en blodig død (2007, 1), i hvert fald ikke i den tidlige middelalder.



[14] Sokkelkvader med trebladet blomst, hest og død mand.  
Foto: Erik Moltke, 1951. ATA, Nationalmuseet.



[15b] Korbuekrucifiks, Fraugde Kirke, o. 1525. Foto: Arnold Mikkelsen, 2015. Nationalmuseet.

---

### ABSTRACT

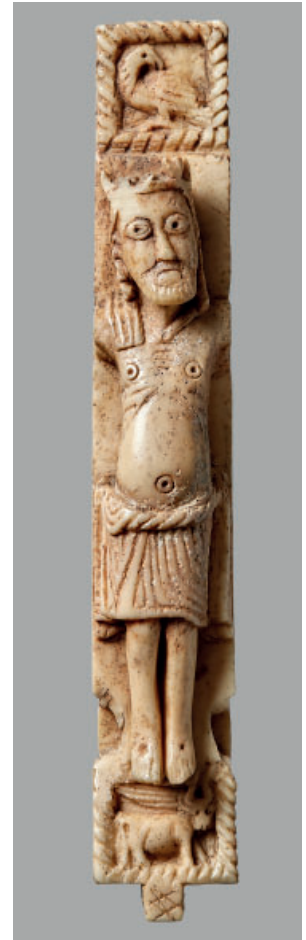
This article proposes a new approach to medieval imagery. By taking as a case a relief carving showing a disembodied head, a headless body, a horse and foliage, it argues that this seemingly unintelligible motif can be interpreted based on an approach where the human elements do not dictate the reading alone, as in previous analyses, but that non-human components carry a meaning-driving function as well. The article points out how scholarly approaches to pre-modern imagery, by definition, are culturally conditioned and rooted in the conceptual framework of modernity. It argues that the tendency to understand decapitations and public executions as unilaterally negative cannot be applied to the Middle Ages. Implementing instead a step-by-step shift in the interpretative perspective, the article reaches an understanding of the relief as a representation of a deconstructed anthropomorphic knightly identity where the man and the horse represent the Christian self-sacrificing death, literally and/or morally.

---

### NOTER

- 1 Iflg. Mackeprang er intet mindre end 96,4 % af de nørrejyske kirker opført af kvadre.
- 2 Argumentet er gentaget i Pedersen (1981, 74).

- 3 Formentlig beror Mackeprangs beskrivelse på tegninger og opmålinger af Fritz Uldall, lavet i hhv. 1873 og 1881. I hans beskrivelse af Lem Kirke behandles billedstenene kun overfladisk (Uldall 1873, 1888).
- 4 Foruden Hjerter-dames umiddelbare rolle som personificeringen af irrationel, passioneret vrede – et billede på børns opfattelse af voksnes, for dem, uforudsigelige reaktionsmønstre – har Carroll alligevel, måske ubevidst, fat i den ovenfor nævnte almenmenneskelige fascination af adskillelsen mellem hoved og krop. For Hjerter-dame er der tale om en slags trusselsstrategi, der har det tilsyneladende problemløsende formål at skabe orden i hendes verden. I praksis er truslen dog vigtigere end, om selve dekapitationen udføres: En subtil nuance, måske, men ikke desto mindre én, Alice ikke lader til at opfatte.
- 5 Blot tre år efter udgivelsen af *Alice i Eventyrland*, i 1868, blev den sidste dødsdom da også eksekveret; dog bag lukkede døre og ved hængning (McGowen 1994).
- 6 Der findes forskellige typer og divergerende symbolik/mening. Se f.eks. Proulx (2001).
- 7 Det skal dog her bemærkes, at eksekveringen af dødsdomme ikke var hyppige; i en middelstor by i England blev blot en håndfuld forbrydere henrettet (Davis 2071, 132 f.). Der var desuden en social slagside, der betød, at det oftest var fattige og fremmede, der blev henrettet. Senmiddelalderlige kilder peger desuden på, at henrettelsesmetoden bestemtes af social rang, og halshugning var – som i det gamle Rom – forbeholdt de højere lag.
- 8 Dette forstærkedes eller intensiveredes naturligvis i senmiddelalderen, ikke mindst med fejringen af Corpus Christi, hvormed også potentialet for at se den korporlige afstraffelse af forbryderen inden selve henrettelsen, som bod (Cohen 2013).
- 9 Blandt de visuelle kilder fra den tidlige danske middelalder er det derimod meget sparsomt med fremstillinger af halshugninger. Foruden Lem-relieffet har vi vistnok kun et enkelt andet eksempel på en døbefont i Stenderup Kirke. De to fremstillinger er dog så forskellige, at en sammenligning er meningsløs.
- 10 Jensen bruger Esrum Kloster på Sjælland som eksempel på, hvordan forbindelsen mellem cisterciensernes hesteavl, den lokale adel og hellig krig kan have set ud i praksis, ved at fremhæve optakten til Kong Valdemar II's nevø Niels' pilgrimsfærd omkring 1211 (Dipl. da. 1.rk. 5. bd. Skyum-Nielsen, red., 1957). Ifølge diplommet sælger Niels sit fædrene gods i Huseby og Skærød til Esrum Kloster for 20 mark guld, hvoraf de ni skal udbetales ham i heste til brug for færd. Om Lem Kirkes patroner fik deres heste fra det nærliggende Vitskøl Kloster, der i øvrigt blev grundlagt af Valdemar, kan vi kun gisne om.
- 11 Crane peger blandt andet på *Roman de Perceval*, *Bevis of Hampton* samt *The Book of the Ordre of Chyualry*. Se kap. 6.
- 12 Jeg vil gerne takke Martin Wangsgaard Jürgensen for at henlede min opmærksomhed på denne.



**[15a]** Krucifiks, Ejby Kirke, 1100-tallet. Foto: Inger Marie Helgasdatter Mulvad, 2021. Nationalmuseet.

## LITTERATUR

- Aavitsland, Kristin B. 2020. "Elite Soldiers of Christ: Elevating the Secular Elite on Danish Church Walls, Twelfth to Thirteenth Centuries". I *Nordic Elites in Transformation, c.1050-1250, Volume III: Legitimacy and Glory*, redigeret af Jezierski, Esmark, Orning et al., 175-201. Leiden: Routledge.
- Boesel, Chris og Catherine Keller, red. 2010. *Apophatic Bodies: Negative Theology, Incarnation, and Rationality*. Fordham: Fordham University Press.
- Brown, Peter. 1981. *The Cult of the Saints: Its Rise and Function in Latin Christianity*. Chicago: University of Chicago Press.
- Bynum, Caroline Walker. 2007. *Wonderful Blood: Theology and Practice in Late Northern Germany and Beyond*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.

- Carroll, Lewis. (1865) 1977. *Alice i Eventyrland*, oversat af Kjeld Elfelt og Mogens Jermiin Nilsen, Gyldendals Bogklub. [<http://www.bjornetjenesten.dk/teksterdk/LewisCarroll/Alice%20i%20Eventyrland.pdf>]
- Cohen, Jeffrey J. 2003. *Medieval Identity Machines*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Cohen, Ester. 2013. "The Meaning of the Head in High Medieval Culture", i, eds, *Disembodied Heads in Medieval and Early Modern Culture*, redigeret af Baert, Traninger & Santing, 59-76. Leiden: Brill.
- Crane, Susan. 2013. *Animal Encounters. Contacts and Concepts in Medieval Britain*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Davis, James. 2017. "Spectacular Death: Capital Punishment in Medieval English Towns". I *Death in Medieval Europe: Death Scripted and Death Choreographed*, redigeret af Rollo-Koster, 130-148. New York: Routledge.
- Despret, Vinciane. 2004. "The Body We Care For: Figures of Anthro-zoo-genesis". *Body & Society* 10 (2-3): 111-134.
- Friedland, Paul. 2012. *Seeing Justice Done: The Age of Spectacular Capital Punishment in France*. Oxford: Oxford University Press.
- Gardela, Leszek. 2013. "The Headless Norsemen. Decapitation in Viking Age Scandinavia". I *The Head Motif in Past Societies in a Comparative Perspective*, redigeret af Gardela & Kajkowski, 88-155. Muzeum Zachodniokaszubskie w Bytowie.
- Heebøll-Holm, Thomas K. 2009. "Priscorum quippe curialum, qui et nunc militia censentur nomine. Ridderne i Danmark i 1100-tallet". *Historisk Tidsskrift* 109 (1): 21-69.
- Harner, Michael J. 1962. "Jivaro Souls". *American Anthropologist* 64 (2): 258-272.
- Jensen, Kurt Villads. 2013. "Martyrs, Total War, and Heavenly Horses: Scandinavia as Centre and Periphery in the Expansion of Medieval Christendom". I *Medieval Christianity in the North*, redigeret af Salonen, Jensen & Jørgensen, 89-120. Turnhout: Brepols.
- Jorn, Asger. 1978. *Folkekunstens Didrek*. København: Permild & Rosengreen.
- Jordan, William Chester. 2012. "Salome in the Middle Ages". *Jewish History* 26: 5-15.
- Jürgensen, Martin Wangsgaard. 2021. "Depictions of Violence in Late Romanesque Mural Paintings in Denmark". I *Christianity and War in Medieval East and Central Europe and Scandinavia*, redigeret af Kotecki, Jensen & Bennett, 117-138. Amsterdam: ARC Humanities Press.
- Kaspersen, Søren. 2016. "At præsentere sig selv – stifterfigurerne i Naumburg og psykohistorie". *Iconographisk post. Nordisk tidsskrift för bildtolkning* 2: 4-52.
- Kaspersen, Søren. 2018. "Døbefonte og 'statsdannelse'. Refleksioner over de jyske dobbelteløvefonte". I *Ecce leones! Om djur och odjur i bildkonsten*, redigeret af Lars Berggren & Annette Landen, 61-114. Lund: Artifax.
- Mackeprang, Mouritz. 1948. *Jydske Granitportaler*. København: Andr. Freds. Høst og Søns Forlag.
- Masciandaro, Nicola. 2012. "Non potest hoc corpus deccollari: Beheading and the Impossible". I *Heads will Roll: Decapitation in the Medieval and Early Modern Imagination*, redigeret af Larissa Tracy & Jeff Massey, 15-36. Leiden: Brill.
- McGowen, Randall. 1994. "Civilizing Punishment: The End of the Public Execution in England". *Journal of British Studies* 33 (3): 257-282.
- Muessing, Carolyn. 2020. *The Stigmata in Medieval and Early Modern Europe*. Oxford: Oxford University Press.
- Pedersen, Poul. 1981. "Orm og strop". I *Romanske stenarbejder* 1, redigeret af Jens Vellev, 69-90. Højbjerg: Hikuin.
- Proulx, Donald. 2001. "Ritual uses of trophy heads in ancient Nasca society". *Ritual sacrifice in ancient Peru*, 119-136.
- Pseudo-Hieronymus. *Expositio quatuor evangeliorum*, PL 30, 553.



- Saintyves, Pierre. 1929. "Les saints céphalophores. Études de folklore hagiographique". *Revue de l'histoire des religions* 99: 158-231.
- Santing, Catrien og Barbara Baert. 2013. "Introduction". I *Disembodied Heads in Medieval and Early Modern Culture*, redigeret af Baert, Traninger & Santing, 1-13. Leiden: Brill.
- Stige, Morten. 2018. "Dyr eller udyr? Løvens ikonografi i romansk kirkekunst". I *Ecce leones! Om dyr och odjur i bildkonsten*, redigeret af Lars Berggren & Annette Landen, 25-60. Lund: Artifex.
- Tamminen, Miikka. 2015. "The Crusader's Stigmata: True Crusading and the Wounds of Christ in the Crusade Ideology of the Thirteenth Century". I *Infirmity in Antiquity and the Middle Ages*, redigeret af Christian Kröltz et al., 103-117. Leiden: Taylor & Francis.
- Tracy, Larissa og Jeff Massey. 2012. "Introduction". I *Heads will Roll: Decapitation in the Medieval and Early Modern Imagination*, redigeret af Tracy & Massey, 1-13. Leiden: Brill.
- Uldall, Fritz. 1873, 1881. *Om de danske Landsbykirker*. Nationalmuseet: Antikvarisk-Topografisk Arkiv.
- Wiśniewski, Robert. 2019. *The Beginnings of the Cult of Relics*. Oxford: Oxford University Press.



Heiliges Grab

1.0.0.9.

HENRIK VON ACHEN

# The Spirituality of Christian Suffering

## The Personal Cross in Early Modern Imagery and Devotion

*Good souls want to contemplate / the bitter death of Jesus / you should  
humiliate yourself in the same way / by patience in great suffering. [...]   
You must carry your little cross / in these troubled times / learn to suffer  
without complaining / if you want to be happy.*

KATHERINA BOUDEWYNS 1587

*Endure adversity, virtue conquers everything, if you want to you will  
conquer in the Lord, learn to suffer.*

NORWEGIAN INSCRIPTION 1616<sup>1</sup>

In 1669, a window in the north wall of the nave of the church at Vik, Sogn, in Western Norway, was decorated by a grisaille glass painting showing Christ carrying his Cross, followed by several men, each of them carrying crosses of their own.<sup>2</sup> [1] The motif is a quite literal illustration of Matthew 10:38: “He who does not take his cross and follow after me is not worthy of me”. Quite faithfully, the glass painter in Bergen has copied an illustration in Daniel Cramer’s (1568-1637) *Octoginta emblemata moralia nova* from 1630, explicitly referring to this quote, under the inscription “Qvem colis hunc seqvere”, follow him who you worship. It is not an emblem in the strict sense, but typical of many religious emblems meant for a wider audience, here more crudely copied for a village church. Embedded in this almost naïve iconography lies an entire spirituality of Christian suffering, which articulated the inextricably entwined relationship between suffering and redemption, pain, and bliss, or, how the apparently negative was indeed a salvific

[1] Glass painting 1669 (22.5x17 cm), part of a window in the north wall of the nave of Vik church in Sogn, in Western Norway. The name seems to be “H Claus Berken”, the (faded) title “H” indicating a vicar. The University Museum of Bergen, inv.no. NK 444.

Photo: Adnan Icagic, University Museum of Bergen.

necessity. As the last part of Cramer's subscriptio admonished the reader: if you want to conquer, take up the cross, "si vis vincere, tolle crucem".<sup>3</sup>

## Introduction

In late medieval *devotio moderna*, the aspect of suffering had gained new importance, based on an intensive compassionate preoccupation with the Passion of Christ. In his *De imitatione Christi*, c. 1425, Thomas a Kempis (1379/80-1471) outlined the main components of a 'spirituality of Christian suffering', based on the example of Christ: "He went before you, carrying his Cross and died for you upon the Cross, that you may also bear your cross and love to be crucified upon it. For if you be dead with him, you shall also live with him, and if you are united with his sufferings, you shall also be united with his glory".<sup>4</sup> The work was soon to become the most influential devotional book, far beyond the Late Middle Ages, and effortlessly its approach to Christian suffering became part of the seventeenth-century emotionally charged Christianity, where the faithful learned to live a proper Christian life in a devotional 'School of the Cross', presented by Lutheran devotional works like the posthumous work by Valentin Wudrian (1584-1625), published in Hamburg 1627: *Schola Crucis et tessera Christianismi. Das ist: Ein ausführlicher / Christlicher / Unterricht / von dem lieben Kreutz ... Allen frommen Christlichen Herten / die mit Kreutz und trübsal beladen sind / zu trost und Unterweisung*; or *Creutz- Buss- und Bet-Schule* by Heinrich Müller (1631-1675), published in Rostock 1674, or Johannes Weidner's (1672-1732) *Glaubiger Kinder Gottes Creutz-Schule*, Augsburg 1714. Indeed, Thomas a Kempis influenced Lutheran piety to the extent that a new edition of *De imitatione Christi* was presented by Johann Arndt (1555-1621) in 1605, almost as an introduction to the Lutheran devotional spirituality, established by Arndt's four books on true Christianity, 1606-1610, and his *Paradiesgärtlein* 1612.

An introduction to the spirituality of Christian suffering, easy to appropriate by Catholics and Lutherans alike, may be found in Antonius van Hemert's book *Vertroostinghe in alle lyden en de tegenspoedt; een devoot ende seer troostelyck boexken voor alle bedroefde herten*. Published in Antwerp 1549, two years later in Latin, and reappearing in several editions throughout the seventeenth and early eighteenth century, it formed a bridge from Late Medieval to Early Modern spirituality.<sup>5</sup> Focusing almost entirely on the *homo interior* and with no controversialist engagement, the book anticipated much of the devotional discourse on Christian suffering and the paradox of something apparently negative in truth being something positive; transforming, as it were, Divine punishment into Fatherly favour. While the book continued the tradition from *devotio moderna*,

attention to the bitter suffering of Christ making one's own suffering much easier,<sup>6</sup> its basic perspective could, I submit, easily be defined as transconfessional, easy to share by both Catholic and Lutheran devotion.

Requested by good friends and to avoid the multitude of books that distract suffering people rather than comfort them, and to arrive at the one thing we need, to the true patient love that receives all things from the hand of God in an equal manner, [...] I have written this book as consolation for all dejected hearts.

When a man turns to God and begins a good life, soon he will meet persecution and adversity, which is a sure sign of a life blessed by God. Therefore, you dejected hearts who are now persecuted, tormented, and despised, in your sufferings and temptations finding little support from your fellow men, come here, read, and seek something that may comfort you.

Oh, if only we could observe how greatly even the smallest suffering unites us with God and makes us like him, out of what great a love God gives us this, and how great a reward we thus are given. Surely, we should not want to be relieved of suffering, but we should much better run towards suffering, kissing the footsteps of those people who cause us pain. Yes, we should count that day lost, that is without suffering.<sup>7</sup>

That van Hemert expressed an already internalized view on Christian suffering, we learn from a letter written from Goa in India to the Jesuit headquarters in Rome by Franciscus Xavier. The letter was simply a report, written in 1542, neither a literary exercise nor meant for edificatory purposes, yet he gave a contemporary expression of the spirituality described by van Hemert: "I am perfectly persuaded in my own mind that the lovers of the Cross of our Lord Christ consider a life of this kind of trials a blessed life, while trying to fly from or be without the Cross is death to them".<sup>8</sup>

Pious pursuit of the proper Christian attitude towards sufferance for Christ, uniting one's sufferance with his, forms the main structure of what we might call the seventeenth-century 'spirituality of Christian suffering', expressed in a significant part of seventeenth-century religious imagery in Northern Europe (Knipping 1939, 126seq., or more recently, Dekoninck 2012, *passim*).<sup>9</sup> Based on both Catholic and Lutheran ascetic literature, this essay investigates the Early Modern Christian interpretation of human suffering with its devotional paradox where the negative, the painful in this life, in a Christian sense was positive (leading to salvation), while the positive in terms of a pleasant life and absence

of pain would eventually turn out to be negative (leading to damnation). Sufferance itself was not the main point, but the proper Christian attitude towards it. There was no love for Christ that would not also entail love of his Holy Cross (Müller 1719, 216).<sup>10</sup> The spiritual guides revealed experientially the Christian meaning of one's suffering, the hidden treasure in Christian sufferance, evoking a pious response. A devout Christian had to discover "the ineffable good that lies hidden in suffering" as Lutheran Johann Arndt (1555-1621) explained in his third book of True Christianity, "since God offers us the cross out of pure love and faithfulness (Treue)".<sup>11</sup> Instead of fleeing the Cross and embracing the world, a true Christian, whether a Catholic or a Protestant, should attempt the opposite: to flee the world and embrace the Cross, as Antonius van Hemert pointed out (Hemert 1622, 259). It should be regarded as an expression of God's great fatherly mercy (Gnade) (Müller 1739, 331).<sup>12</sup> In the seventeenth century, the topic of Christian suffering became subject to intensified hermeneutics, in the context of German Lutheran hymnals, for instance, moving from the suffering of the Lutheran Church to individual suffering, a shift towards a focus on "the cross of the individual" and its corresponding *praxis pietatis* (Piper 1966, 144). To stay within the scope of this essay, the objective of this investigation is simply to offer an outline of the basic structure of this concern, the paradox of sufferance, as it was expressed in seventeenth-century ascetic literature as a Christocentric, transdenominational, "spirituality of suffering" [2].

Had such a spirituality of Christian suffering been a relevant frame of reference as he investigated seventeenth-century visualizations of bearers of crosses in imitation of Christ, David Ganz might have concluded his otherwise very interesting and well-researched article on the cross-bearing somewhat differently (Ganz 2010, 322). He might, then, have acknowledged that medial variety in communicating does not necessarily imply a more complex or heterogeneous message. Instead, one may refer to the phenomenology of devotion found almost programmatically expressed by Oratorian Father, Jean-Hugues Quarré (1580-1656) in 1636, regarding different visual and textual phenomena as different expressions of this spirituality (Achen 2022, 6).<sup>13</sup> The double meaning of the cross, the Cross of Christ and one's personal cross was clear in the engraved frontispiece to a devotional book published in 1634, *Contemplationes ac Suspiria Hominis Christiani*, by the Lutheran theologian Johann Michael Dillherr (1604-1669). It shows a Christian soul with her own cross standing before a cross placed as a ladder to Heaven. "Hac vera scala Coelitum, ascendere Christiane!", the subscription reads; here is the true heavenly ladder, ascend it, Christian! On the cross is the inscription "Per Crucem Æternam ad Lucem", through the



**[2]** Passion piety. Pious contrition adoring Christ crucified. Sculpture on a confessional in St. Catherine's church in Mecheln, Brabant. Carved around 1680 by Nicolaas van der Veken (1637-1709).  
Photo: Henrik von Achen.



[3] The engraved frontispiece in Johann Michael Dilherr: *Contemplationes et suspiria hominis Christiani*, Nürnberg, Michael Endter: 1660. Photo: München, Bayerische Staatsbibliothek.

became the central issue in Lutheran edificatory books (Bach-Nielsen 1990, 225). Indeed, both Catholic and Lutheran *ascetica* promoted the proper Christian attitude, employing a devotional approach aligned with the suffering Christ in accordance with the programmatic call in Luke 9:23 and Matthew 10:38 and its tropological implications. Recognition of suffering as an important road to salvation, articulated in related phenomena like Catholic counterreformation spirituality and Lutheran devotional piety, sprang from “a collective treasury of spirituality” as it was formulated by Csilla Gabór in 2016 (Gabór 2016, *passim*). Developing its Late Medieval heritage, this Early Modern spirituality revitalized basic Christian ideas beyond denominational divisions, displayed as a union of

eternal cross to the light. After the strife of this life, the soul receives its heavenly crown, “Post Pugnā Triumphus”, while a devil is hurt by the thorny rose wrapped around the cross, “Affligo Crudeliter” [3]. Illustrations in Early Modern religious books provide a very rich source of such imagery, the main elements introduced quite early in the seventeenth century. Thus, the visual renderings of the paradox of Christian suffering and its corresponding devotional literature contribute to explain an interesting part of Early Modern religious iconography. For instance, why the donator chose to have copied a moral emblem by Daniel Cramer, published in 1630, when he in 1669 commissioned the glass painted window for a church in Western Norway. As the daylight of Sunday morning came through the window, illuminating the cross-bearers following Christ, the congregation might sing his words: “He who does not take up his Cross and follow in my footsteps, he shall not go to eternal life. For those I love I chastise, I kill and make alive, you shall have glory through the Cross” (Thomissøn 1569, 231a).<sup>14</sup> This short essay offers a contribution to understand the seventeenth-century iconography of the paradox of Christian suffering.

### A transdenominational phenomenon

From around 1600, suffering imitation of Christ



dramatic contrasts and paradoxes, where life and death, love and pain, redemption, and suffering were inextricably entwined, as were, indeed, pleasure and perdition. About one such book, *Paradisus sponsi et sponsae* by Jesuit Father Johannes David, 1607, Walter Melion caught several elements of the spirituality of Christian suffering in his description of the cross-bearing as a process of devout internalization, the acceptance of sufferance, acting with compassion and imitation, resulting in the double experience of pain and consolation (Melion 2018, 249 and 252). There might be two reasons for the interconfessional character of this approach to Christian suffering. Most importantly, the focus on Christ as the model to follow had a distinct Christocentric quality; and secondly, it remained a question of attitude, emotion, and morality rather than erudition, thus belonging to the area of spirituality rather than dogmatics.

If we focus on a post-Reformation, denominationally defined and ordered Europe, divided into specific religious cultures as clusters around the *propria* of each denomination, we may well heed the warning of Birgit Emich not to overlook phenomena existing in the interference of the particular Lutheran and Catholic (Emich 2018). This lack of concern for individual *praxis pietatis* and what we may call faith, not as dogmatics or ecclesiology, but as expressions of an “interiority” of religion on a fundamental level below the school theology, has been a critique levelled against the primarily German approach to “Konfessionalisierung” (Emich 2018, 379-82). In a perspective of continuity and interiority, by virtue of “interconfessional conjunctions” (Gabór 2016, 134-45), the Catholic and Lutheran spirituality of Christian suffering may rather be regarded a transconfessional phenomenon. In Catholic as in Lutheran faith-related attitudes, this spirituality emerged as parallel phenomena, growing out of a common pre-reformational idea of the positive role of adversity contrasted with the negative role of worldly bliss. Its roots in the *devotio moderna* were shared as a foundational Christian view on earthly life and the pursuit of an imitation of Christ. With Andreas Holzem we may regard the Reformation itself as a significant step, though still just a step, in an ongoing process (Holzem 2002, 262). Moreover, we may with Jan van der Kamp register that Late Medieval programs of reform remained influential across the denominational borders and in devotional trends of the Early Modern era (Kamp 2022, 80). If we consider late Medieval spirituality as the very origin of this phenomenon, in the mid-sixteenth century programmatically expressed by van Hemert, split in almost identical Catholic and Lutheran variants, neither the question of transfer of religious knowledge, nor, indeed, a perspective of confessionalization adds much to our understanding. In principle, individual appropriation, below the denomina-

tional culture as such, may have been possible without having been assigned to a distinct confession, but since the performativity of any *praxis pietatis* did not float in an interdenominational space, it had to be inscribed into or recognized as part of a larger confessional culture (cf. Emich 2018, 383, 387). Yet, we are not dealing with something which should be learned, transferred, or borrowed from one confession to another, but rather with a common fundamental aspect of Christian faith, which the Reformation did not change, or at least not dramatically. It did not, I would submit, to any important degree become part of arguments between the confessions. In 1692, Jesuit Father Gilles Carlier (1613-92) could sum up the century on that point: “One hour of suffering is worth more than days of good works” (Carlier 1692, 190).<sup>15</sup> In this respect, then, one may use the term “transconfessional” in characterizing the early modern expressions of a spirituality of Christian suffering, more than anything related to the proceedings of a *theologia positiva*, cultivating the fundamental paradox inherent in earthly existence.<sup>16</sup> Throughout a funeral sermon in 1688, based on above all biblical texts, the Pastor of St. Thomas in Leipzig, Johann Benedict Carpzov (1639-99), presented the spiritual, devotional, and moral aspects of patience as a most Christian virtue.<sup>17</sup> Though it exceeds the limits of this short contribution, the emerging Catholic and Lutheran devotional piety around 1600 may be regarded as similar phenomena, both reacting, as it were, to the dogmatical excesses of the sixteenth century and controversialist theology with a renewed interest in the *homo interior*.

One attempt to insert a controversialist perspective on the virtue of patience and the admonition to follow Christ was made by the Jesuit Georg Scherer in 1611. If Grace accompanied every human being in support of his pious endeavours, suffering devoutly would contribute to make a human just before God. Yet if man could do nothing to deserve justification, as Protestants would have it, suffering could do nothing and thus be meaningless. How, Scherer asked, could our suffering deserve nothing? (Holzem 2009, 582). Against this, however, we may say that the spirituality of suffering pointed to the attitude alone, to the humble virtue of patience. The image of a Christian carrying his cross on the road of abnegation to Heaven, was but a metaphor and did not necessarily entail external actions. To Lutherans, this passive attitude rather than exterior acts would still be a truly Christian response, yet not in the sense of cooperation between man and Grace. The devotional approach negotiated this religious “action space” based on a spirituality, yet it appeared even in a dogmatic Lutheran context in *Universæ Theologiæ Systema*, 1633, by the leading Danish theologian and bishop, Jesper Brochmand (1585-1652). He defined actions or

'works' entirely as spiritual virtues, and among those listed were "to carry one's cross with an equal mind, to hope patiently for the help of God in difficult adversities, to live according to the Spirit, and for eternal life, through a mind turned towards Heaven, to despise the things of this world".<sup>18</sup> Hence, to Catholics and Protestants alike, the human effort was above all passive, interior, spiritual, and based on the attitude of acceptance, patience, and endurance.

### **The proper Christian attitude**

In the seventeenth century, life certainly entailed misery, sufferance, and adversity as an inescapable part of human existence, confirming what Thomas a Kempis stated two hundred years before, namely that earthly life was "plena est miseriis, et circumsignata crucibus", full of misery and set around with crosses (Kempis 1595, 46r). In a sinful world, pain was inevitable, war hit not only soldiers but the entire society; to both Catholics and Lutherans, war, plague and crop failure were unavoidable, both Divine punishment and a test for the faithful.<sup>19</sup> Voicing this common experience, Carlier pointed out that "the tears of a newborn infant offer proof that as soon as you begin to live, you begin to suffer. Such is the beginning, what follows, and until the end of our life" (Carlier 1676, 10).<sup>20</sup> This view was common to all Christians. In the church at Shorne, Rochester, a grave monument of 1625 expressed it most succinctly: "Death is the end of this misery, and the beginning of a better life".<sup>21</sup> For those offering religious instruction and spiritual guidance, the task was to explain why suffering came and teach the faithful how to suffer with the proper Christian attitude. "The suffering of good people, van Hemert had stated, was a preparation for the highest glory, a gate to eternal joy", thus describing the ultimate achievement of a spirituality embracing adversity (Hemert 1622, 22). The challenge was to establish a hermeneutic of suffering that understood it as part of the economy of salvation, paradigmatically expressed by the sufferings of Christ. Furthermore, this hermeneutic avoided doubt in the goodness of God and sinful despair, while serving proper interpretation of human suffering.<sup>22</sup> If human existence was marked by unavoidable suffering in a world that could not be changed, the Christian attitude was to endure it devoutly. According to van Hemert, we want to throw off and get rid of the small crosses we are given, but that is not possible. Therefore, pious Christians should make a virtue out of what had to be anyway. To complain about one's sufferance was to complain about God who had sent it (Hemert 1622, 260, 33). Devout patience was the basic virtue. In suffering patiently, receiving all trials and tribulations from God, the Old Testament figure of Job was pointed out as an obvious example of devout endurance and trust in God despite his ill fortune. To Wudrian, Job



[4] Titlepage of Antonius van Hemert: *Vertroostinghe in alle lyden ende Tegenspoet. Een devoot ende seer troostelijck boeckken, voor alle bedruckte herten*, Antwerpen, Joris Willemsens: 1663.

Photo: Gent University Library, BIB.TH.004525/-1.

[...] the world lives in splendour, pride and glory, the children of God are given bread of tears to eat and a multitude of tears to drink [...] In sum, the just must suffer a lot, and arrive at the Kingdom of God after much misery” (Wudrian 1680, Aiiiir and Ava-r).<sup>24</sup> Like Christ saved us by his own suffering, Francois de Sales (1567-1622) told Philothea in one of the most influential Catholic devotional books of the seventeenth century, *Introduction a la vie devote*, first published in Lyon 1609, “in the same way we must work out our salvation by sufferings, trials, bearing insults, conflicts and troubles with as much gentleness as possible for us” (Sales 1641, 161).<sup>25</sup> True Christians had to navigate through life, piously enduring adversity and rejecting the pleasures of this world. In this, any

was the very model of Christian piety, praised by God himself.<sup>23</sup> Indeed, in both Catholic and Lutheran devotional literature Job emerged as the very *exemplar virtutis* to all devout Christians, (cf. Holzem 2009, 260 and 280). Therefore, the woodcut on the titlepage of the Dutch edition of *Vertroostinghe*, 1663, shows the afflicted Job [4]. Indeed, one might learn how suffering should be greeted since it would strengthen the patience in all who are pious and innocent (Wudrian 1680, 98 and 567). Thus, Job did not only provide the devout with a rhetoric of suffering, but also of trust in God and steadfast faith accepting the cross as a divine gift. He was, as we gain from the title of Arthur Brett’s *Patientia victrix, or, the book of Job in lyrick verse*, published in London 1661, the very embodiment of victorious patience.

If suffering and adversity were not only endured, but embraced in loving imitation of Christ, they would reveal themselves as the very road to Heaven. Therefore, pious Christians should become cross-bearers, yet the paradox was always there, as Wudrian pointed out, that nowhere is more honour and glory than in true Christianity, and at the same time nothing carries with it more misery and tribulations. The road to salvation was hidden in suffering, literally a blessing in disguise; “Anyone who wants to live godly in Jesus Christ, must endure persecution

Christian should be prepared to take up his or her cross. If life brought sufferance, Christians would suffer more, the more devout the more suffering. “He who does not want to or knows how to adjust to the ways of the world, he remains a bungler and martyr in the world. The more pious and Christian a person wants to be, the more bitter his life will be for him”, Wudrian warned his readers (Wudrian 1680, 510).<sup>26</sup> Therefore, to reach Heaven, the Christian should not only be Christian in name, but become a true cross-lover, a staurophile, as it was described in Benedictine Father, Benedict van Haeften’s (1588-1648) *Regia Via Crucis*, 1635, with a veritable iconography of Christian suffering accompanying a dialogue between Christ and Staurophilia, a cross-loving soul. To suffer piously and willingly, one would have to deny oneself, indeed, personal abnegation was an important part of embracing the cross. It was simply “the best way to prepare for carrying one’s cross”, according to van Haeften (Haeften 1635, 103)<sup>27</sup>, yet it had consolations of its own, the paradox always present, as the devout could read in *Amoris divini et humani antipathia*: “Those who belong to Christ have crucified their flesh with its vices and lust, quoting Galatians 5:24, but, oh soul, how sweet this cross is for you, how sweet the nails, how pleasant the beating, how mild the killing and how sweet the death” (*Amoris Divini* 1629, 136).<sup>28</sup> [5]

The dramatic, emotional rhetoric, visual or verbal, indeed, the complex chiaroscuro of the seventeenth century, was well suited to articulate the paradox of Christian suffering. Both these works boast an illustration of Anima Christiana crucified by Amor Divinus. In *Regia Via Crucis*, the Anima Christiana calls out in the subscription, “Christe Deus, Crucifige meam, crucifige rebellem” - precisely under the inscription of Galatians 5:24 (Haeften 1635, 264).

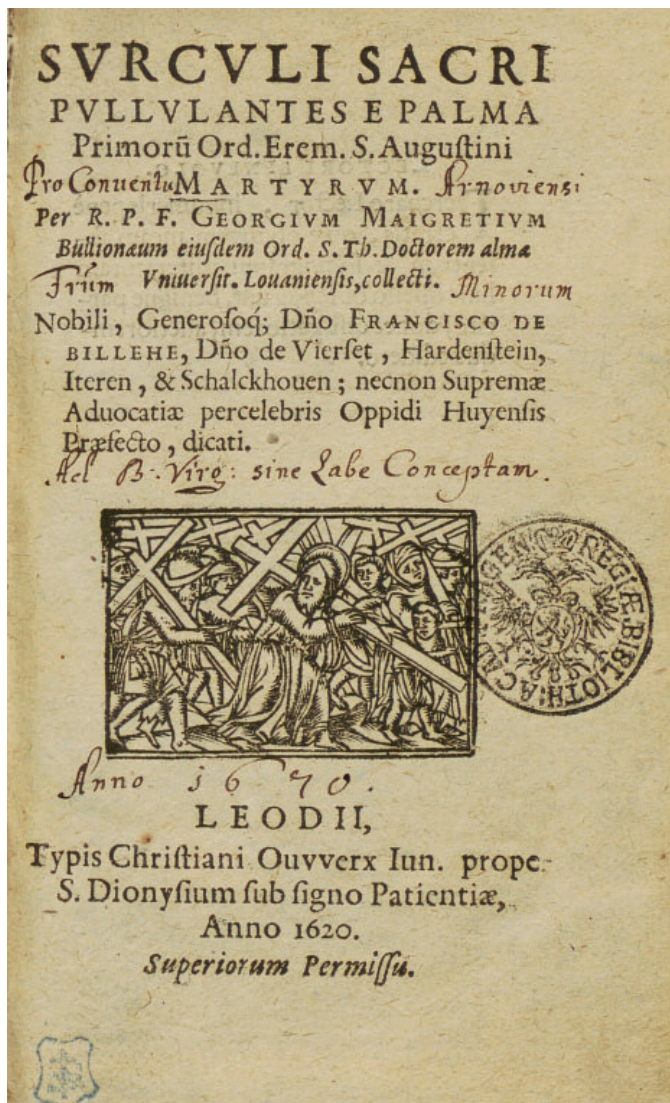
### Christ as the unique model

To endure suffering with the proper Christian attitude was learnt in the ‘School of the Cross’ through devotional reading and devotions, focusing on the Passion of Christ as the very model to imitate. His suffering was a true ‘gymnasium of meekness’ and ‘school of abnegation’, according to Jesuit Father Caspar Druzbecki (1589-1662) (Druzbecki 1652, 117). Since man is not inclined to suffer, the temptation to reject the cross and embrace the world was

[5] Engraved illustration from *Amoris divini et humani antipathia*, 1629, fig. XXV, Martyrium Amoris, p. 136a. The Latin inscription quotes Gal. 2:19, “I am crucified with Christ”, the French subscription reads: “The arm of Love is so sweet that he does not wound me with these nails”. Photo: Gent University Library, BIB.TH. 09/264.94.55.



[6] Title page of George Maigret's *Surculi sacri pullulantes e palma*, on the martyrdom of Augustinian Hermits, originally published in 1612. Title page of the second edition, Liège, Christian Ouwerx jnr. 1620. The woodcut depicts the *imitatio Christi*, which the martyrs have achieved to the full. Photo: National Library of the Czech Republic.



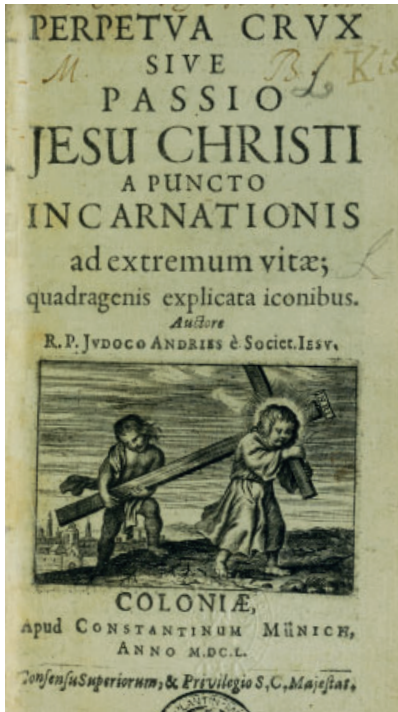
a constant feature of life. Against all such temptations, there was no more efficient remedy than constantly to contemplate the innocent suffering and bitter death of Christ. This, then, would shield one from the arrows of the devil, and make the Christian think of what he should do to walk in the footsteps of Christ (Hemert 1622, 144-45).<sup>29</sup> The spirituality of suffering placed Christ himself as the unique and irreplaceable model for all Christians. As we have seen, this clear Christocentric basis supported its transconfessional character. Since suffering was an inescapable part of human life, the crucial point was how to suffer, a question of the proper Christian attitude, namely, devoutly to embrace one's cross,

acknowledging Christ as the unique *exemplar virtutis*. "The perfect model of patience is the suffering Christ", Jesuit Father Jan David (1546-1613) wrote in 1601 about an engraving showing Christ adoring his Cross and the Passion tools placed on an altar with the name 'Patientia'.<sup>30</sup> Christ suffered to give mankind an example to follow through "truly patient love that receives all things from God with an equal mind" (Hemert 1622, 4-5).<sup>31</sup> In the "School of the Cross", he was the master, teaching by his own life, his own patience, his own humble and utterly unjust suffering for the sake of all men [6]. In *Meditationes Sacrae*, first published in 1606, Lutheran theologian Johann Gerhard (1582-1637) was clear on that point: The holy life of Christ is the most perfect model of virtue, not only his suffering but his entire life should be an example, the rule of our lives (Gerhard 1629, 215-16).<sup>32</sup> The example of Christ, the disfigured, bloody Jesus dying on the Cross, was the constitutive element of the spirituality of Christian suffering, in 1680 brought on a precise formula by a title of a Catholic ascetic work: *L'amour de la Croix sur le modèle de Jésus souffrant, nécessaire à tout chrétien pour être parfait*.<sup>33</sup> From Christ, the devout would learn to be patient in the face of tribulations

and adversity. Indeed, the true piety to exercise was imitation of Christ (Quarré 1636, 563-64). Aligning one's own suffering with the suffering of Christ, the image of God is restored in us, the *conformitas Christi* which was the very goal of any *imitatio* – what the English theologian Thomas Taylor (1576-1632) in 1628 called “conformity to Jesus Christ in practice and passion, in suffering and doing as he did in some measure” (Taylor 1632, 24-25).

In order to stay focused on the example of Christ, to remain steadfast as a carrier of the cross through life, ascetic literature, services, and hymns supported Lutheran Christians, while a number of devotional practices were available to Catholics, such as The Way of the Cross, Passionals, devotion to the Five Sacred Wounds, the Passion rosary, ascetic literature, and, not least, attending holy mass, be it spiritually or in person (Achen 2022, 16). “Grant me and all faithful to follow your suffering so closely, that together with all the saints we may behold you in the eternal happiness”, the devout would pray after mass (Kruyssen 1651, 37).<sup>34</sup> While an emotionally charged compassion was an important vehicle, this approach, however, served primarily to instil in the devout the basic attitude towards one's own suffering. The devout soul should patiently carry the cross given by God, Gerhardt admonished his readers, and take comfort by the thought of Christ (Gerhard 1629, 336).<sup>35</sup> In *Amoris divini et humani antipathia*, the reader was encouraged to contemplate the Passion of Christ, since “by meditation commemorating the torments of Christ [...] you see your Lord pass by and while you want to bear his Cross with him, he himself carries heaven and earth; with Christ you want to hang on the Cross, and [then] Christ embraces you most sweetly”, once again articulating the typical Christian paradox of pain and sweetness. The devotional literature shaping this spirituality engaged in what Andreas Holzem has called a “discourse of contrast” (Holzem 2014, 239).<sup>36</sup> Unquestionably, Christ was the unique example to follow for both Catholics and Lutherans, but as *imitatio Christi* in a Catholic context often in practice amounted to an *imitatio sanctorum*, we have a related example of this function in the inscription on a painting dated 1628 of the Prince Johan Frederich, Elector of Saxony (1503-54). It presents a catalogue of noble titles connected with Christian suffering: Martyr of Jesus Christ, Duke of the suffering, Prince of those who confess the faith, Count of truth, standard bearer of the Holy Cross, model of patience and heir to everlasting life.<sup>37</sup>

To the seventeenth century, the suffering of Christ was no purely historical event piously commemorated; far from it, it took place in the present, as did, indeed, the suffering of devout Christians. The relation between the devout and Christ was immediate, not historical; the suffering of Christ was eternal, caused



[7] Titlepage of Josse Andries: *Perpetua Crux sive Passio Jesu Christi*, Köln, Konstantin München: 1650. Engraving by anonymous engraver. Photo: Museum Plantin-Moretus, Antwerp - UNESCO, World Heritage.

by human sin throughout all ages. We find this expressed in the title of Jesuit Father Josse Andries' (1588-1658) *Perpetua Crux Sive Passio Jesu Christi* and in the Catholic cult of the (forever tormented) Sacred Heart, which emerged in the later part of the seventeenth century. Perhaps the concept of the presence of Christ's suffering was more easily accessible to Catholics, where the mass as their most prominent devotional practice was a re-enactment of Christ's suffering and death, anamnetically called into physical existence accessible to the senses – not a metaphysical celebration of a historical event but of a present sacramental reality (Achen 2022, passim). The Passion of Christ remained new and immediately relatable as the faithful met their suffering Saviour in devotional texts or through devotional practices. As mentioned above, the title page of *Perpetua Crux*, Köln 1650, showed the devout Christian assisting Christ in carrying his Cross [7]. The prayer laments how Jesus was close to succumbing under the heavy weight of his Cross, not as a historical spectacle, but “under the painful burden of my sins” (Andries 1650, 77).<sup>38</sup> To Dillherr as well, the sufferings of Christ were due to the sinfulness of the faithful, who, contrite, would burst out: “I am your painful wound,

the sin for which you were slain” (Dillherr 1660, 121).<sup>39</sup> Likewise, the immediacy of the encounter between devout and Christ was captured by Jesuit Father Antoine Sucquet (1574-1627) in *Via vitae aeternae*, 1630, when the devout was admonished to “prevent those sins and imperfections in yourself and others by correcting them, that he to whom we owe so much should not suffer” (Sucquet 1630, 673).<sup>40</sup>

### Learning to suffer

“The more we suffer”, stated the Lutheran theologian Johannes Weidner (1671-1735), “the more we need to learn to suffer. Suffering is not enough, many godless people experience much suffering, but we must suffer patiently” (Weidner 1714, 2r).<sup>41</sup> In the tradition of *devotio moderna*, the Christian should respond to the Passion with compassion, embracing the paradox, where “the pain of love and the love of pain is practiced” (Sales 1626, 745 and 276).<sup>42</sup> In Johann Arndt's *Paradiesgärtlein* from 1612, close alignment with, and constant attention to, Christ crucified was paramount. “If you would turn my heart to you”, he implored Christ, “show me Paradise, comfort me in my cross, and crucify on your Cross all evil lust in me with nails of love, that your crucifixion may always stand before my eyes, poised in my heart, and totally conform me to you” (Arndt 1657, 292-93).<sup>43</sup>



While sin was the original cause of suffering, adversity and tribulations were also sent as a test, a gift for the chosen, a most comforting thought. As Arndt put it in his third book on True Christianity, “Suffering and Cross are so noble and useful, that our dear God will not let all his friends be without them” (Arndt 1699, 840).<sup>44</sup> Oratorian Father Julien Lorient (1633-1715) wanted priests who preached in parishes to make it clear that afflictions come from God, are to be suffered with God, and lead us to God. To embrace the Cross was to be conformed with Christ; “Therefore, come, dear Cross, you alone are capable of conforming me to Jesus Christ, come dishonor, loss of property, and temporary afflictions, that provide honour, riches, and pleasures without end” (Lorient 1697, 34).<sup>45</sup> Based on the Beatitudes, Gerhard expressed the fellowship of true Christians in sharing adversities to reach Heaven, “Let us, then, suffer with the suffering, carry the cross with the crucified, that we may also be glorified with the glorified” (Gerhard 1629, 210).<sup>46</sup> In catechizing the faithful, it was important to convey that everything in this life is temporary, except the immortal soul. At any moment, all worldly splendors could perish, and even the fiercest suffering was temporary in the perspective of “memento mori”. There was an inherent paradox in the concept of Christian suffering since the proper attitude would make the cross easier to carry. While the sufferance was quite real, it also brought joy since it was a sign of God’s love, a mark for the chosen.<sup>47</sup> Suffering with and for Christ was paradoxically sweet precisely through the sufferings of Christ. The Lutheran theologian Heinrich Müller (1631-75) pointed out that the cross was a sermon of God’s Grace, not his anger [8]. Therefore, made sweet by the Passion of Christ, it should be received with patience and ardent prayer.<sup>48</sup> The Christian approach to sufferance in this life would, then, not only be to endure pain, but to find it sweet; a paradox of pain and love, the relation between adversity and heavenly reward that vibrates in much religious imagery of the Baroque. “When truly crucifying the flesh along



[8] Engraving by Frederick Bouttats in Jesuit Father Adriaan Poirter's (1605-74): *Het Masquer vande Wereldt Af-getrocken*, Antwerpen, Widow of Jan Cnobbaerts:1646, p. 308: True rest is found the Cross. In the subscription, the captive bird, a well-known motif in seventeenth-century Dutch genre painting, sings: “Whether I want to or not, I only rest (sit stil) on the bird stick (kruysken).” Photo: KU Leuven. Maurits Sabbe Library.

with all vices and desires, the soul would experience how sweet that cross would be”, *Amoris divini et humani antipathia* promised its pious readers.<sup>49</sup> Hence, Wudrian stated, a Christian should enjoy his cross, not flee from it (Wudrian 1680, 27).

### The iconography of Christian suffering

Visually and verbally, the Passion piety evoked each stage of the Passion, the ascetic literature providing a generic ekphrasis, brought alive by the existing familiarity with those motifs in churches, homes, devotional practices, and book illustrations. As literature and hymns unfolded the concept of the victorious Christian suffering, the *Patientia Victrix*, an iconography of such suffering and the rejection of the pleasures of this world was developed, not least in corresponding engraved or woodcut book illustrations, forming “discursive consciousness” in dealing with human adversity and found in both Lutheran and Catholic books.<sup>50</sup> [9] Hearing and seeing were parallel ways of producing the decisive

inner, spiritual image (Sdzuj 2005, 200). Like texts, images and actions would both instruct and move. In a letter of 1621, the bishop of Gent, Jacob Boonen (1573-1655), described the popular procession in the parish of Saint Martin in Eckerghem, where each station had images of the various mysteries of the Lord’s suffering to see, and also images of the Passion itself, to make the faithful remember the bitterness of Christ’s suffering and move them to follow in his footsteps (Zachmorter 1623).<sup>51</sup> Facing a sinful world where pain was a given, a process of concentration of religious thought and feeling was necessary, turning one’s back to the world and focusing on the hereafter. Devotional texts and imagery alike sought to promote this through the virtue of patience of which Job, as we have seen, was the greatest example after Christ himself (Holzem 2009, 578-80). Devotional imagery was primarily spread through illustrations in devotional books. As visualization of Luke 9:23 and Matthew 10:38, the motif of imitation

[9] *Patientia Victrix*, woodcut, the last illustration in *Surculi sacri pullulantes e palma*, 1620, signed with initials EF and dated 1616. Photo: National Library of the Czech Republic.



was introduced in the Late Middle Ages, Christians either carrying their crosses following Christ, or taking the role of Simon of Cyrene. Richly illustrated books offered a multitude of aspects of this theme, simply offering a visual summary of the main thrust of various chapters and at other times more closely related to devotional imagery. Being book illustrations ensured their rather widespread distribution. Andreas Holzem has pointed to four major functions of such literature, which all are relevant in promoting a visualized spirituality: interiorization and imagination, contact between God and man and better knowledge of oneself, normative education of Christians in terms of the proper religious performance, and religious discipline in everyday life (Holzem 2014, 234-53). Carrying of one's cross, following the narrow path while rejecting the world, comforted by it in all adversity and pain, enduring pain in the expectation of heavenly bliss: all these motifs, textually and/or visually conveyed, made one solid text-image corpus as an educative formation of this spirituality (cf. Holzem 2016, 107).

If we consider the role of imagery connected with practices of Catholic Passion piety, or, indeed, popular mass books, and their corresponding devotional texts, the visual played a constitutive role. Lutheran devotional literature too was not without illustrations; relatively simple emblems of Christian life and virtues played a role to support religious formation. We may think of *Emblematum Sacrorum I-II*, by Daniel Cramer, published in 1624 in Frankfurt am Main by Lukas Jennis, and at times, Catholic imagery was simply copied for Lutheran churches. In the context of not only the Christian *Historia*, but also of visualizing otherwise invisible spiritual processes, we should interpret the Lutheran concept of religious images as *adiaphora* not so much as emphasizing the unimportance of imagery, but rather as an acknowledgement of its double potentiality. We may trace this acceptance of images, particularly *Historia*, back to Martin Luther's own introduction to his *Passional*, published in Wittenberg 1529. Moreover, illustrating the very model of Christian suffering, the Passion of Christ and Christian imitation of his patience were motifs with a clear moral agenda, easily acceptable to Lutherans as well as Catholics. Common roots and iconographical loans created closely related devotional cultures with separate yet parallel elements, often sharing basic elements of both text and image.

We may divide this iconography of Christian suffering into three categories: Christ as visualization of the model to follow, the imitation of Christ in willingly and patiently carrying one's own cross, and the rejection of worldly pleasures to walk the narrow path to Heaven. The Passion of Christ, the bloody Bridegroom of our souls, "den Bloedighen Bruydegom onser zielen" (Zachmorter 1623) would correspond to the first of these categories, at times including the

martyrdom of saints or their Old Testament equivalents and prefigurations of Christ, as seen in the images of the Passion in Josse Andries' *Perpetua Crux sive Passio Jesu Christi*, published in 1649. Crosses carried by faithful, or faithful copying images of Christ, would illustrate the virtue of imitating Christ, as testified by the Norwegian church window 1669. Such pious imitation would be the road to salvation, as demonstrated in Jesuit Father Antoine Sucquet's *Le Chemin De La Vie Eternelle* 1623, an illustrated edition appearing in 1630, *Via Vitae Aeternae Iconibus illustrate*; or, indeed, van Heaften's *Regia Via Crucis* 1635. The human situation of being captive of the world and then the liberation of the soul to pursue Heaven was expressed in several popular series describing the interactions between Divine love and the human soul, developing, as it were, the Anima Humana into an Anima Christiana. In the 1620s, this spiritual process of turning away from the world and following Christ was, then, rendered in Hugo, Herman: *Pia Desideria emblematis elegiis et affectibus SS. Patrum illustrate*, Antwerpen, Hendrik Aertsens, 1624, by an unknown Jesuit, R.C., in *Typvs Mvndi in quo eius Calamitates et Pericvla nec non Diuini, humanique Amoris Antipathia*, Antwerpen, Joannes Cnobbaert, 1627, and by an anonymous author (Jacob van Zevecote?): *Amoris divini et humani antipathia* in 1629, the very same year and city where Benedict van Haefthen's *Schola Cordis sive Aversi A Deo Cordis ad eumdem reductio, et instructio* was published.<sup>52</sup> All these aspects are combined in the engraving on the title page of the edition in Köln 1650 of Josse Andries' book. It shows the Christian taking the role of Simon of Cyrene, helping Christ rendered as *Amor Divinus*.

## Conclusion

The “spirituality of suffering”, nurturing the virtue of patience, changed the apparently negative into something positive, and therefore, any true Christian would benefit greatly from patiently carrying his or her cross received from God; indeed, one should strive to live in a continual Christian suffering (Carlier 1676, 3, 8-9, 184).<sup>53</sup> Although inscribed into different denominational settings, the close relations between their devotional perspectives on the question of Christian suffering seem to make confessional differences far less important than the similarities. This set of more basic common features beyond the mere structural, makes it reasonable to speak of a largely interior, devotional and transdenominational phenomenon, where the basic attitude outweighed the various degrees of passivity represented by Catholics and Lutherans respectively. On this point, then, one may want to modify the “significant differences” between Tridentine Catholicism and Lutheran orthodoxy, presented by Andreas Holzem (Holzem

2016, 107, 132-36). We can identify three major elements in the basic structure of this spirituality: A 'School of the Cross' in which Christians through self-denial and devotion would learn to endure and then embrace suffering with the proper Christian attitude, which includes a rejection of the world. This was based on the suffering Christ as the irreplaceable model to imitate, not in a historical sense, but as immediate interaction in the present. Devotional practices, including reading/listening and singing, focused on the Passion of Christ, nurtured this spirituality, making it possible to keep focus on Christ Crucified and to embrace one's cross steadfastly, at the end receiving a heavenly reward for rejecting the comforts of this world. To outline the spirituality more clearly, it has been necessary to select but a few references from the massive body of existing primary and secondary literature. Other choices could have been made, but while they might have changed the profile somewhat, they would not have changed these basic elements. Based on the spirituality of Christian suffering, one may say that Lutheranism was not the only confession where "the tribulations of the world were transferred into the interiority of the faithful soul" (Holzem 2016, 136).<sup>54</sup> Future research might endeavour to achieve a more refined definition, on one hand investigating the relationship with other devotional strands of that age, as well as with the school theology, and on the other carrying out a more detailed study of specific confessional elements which might, perhaps, modify the transconfessional character of this spirituality.

---

#### **ABSTRACT**

The essay offers a contribution to understand the paradox of Christian suffering in seventeenth-century Transalpine devotional texts and their illustrations. Outlining the basic components of a transdenominational 'Spirituality of Christian sufferance', expressed in both Catholic and Lutheran ascetic literature, it provides a hermeneutic approach to the early modern iconography of carrying one's own cross in imitation of Christ. To imitate Christ was to align one's suffering with his. While Catholics and Lutherans had somewhat different practices to obtain such alignment, it originated in the same basic will to suffer, to receive adversity and pain from God. The spirituality of Christian suffering was an attitude of patience by which the Christian dealt with the fact that earthly life was a valley of tears, for most people misery a given. To endure suffering in faith became an important spiritual devotion for all Christians, regardless of denominational differences. Based on Luke 9:23 and Matthew 10:38, suffering should be embraced as a gift, rejection of the world as a salvific act. The model of the suffering Christ should move the faithful to take up their own crosses willingly, and devoutly endure trials and tribulations in this short life to achieve everlasting glory. The spirituality had to be acquired, internalized, and for this both Catholic and Lutheran literature

presented literary ‘Schools of the Cross’. Flowing from this spirituality, simultaneously expressing and shaping it, an iconography grew forth rendering the cross-bearing as the path to salvation, a spirituality whose fulfilment was, indeed, the “Patientia Victrix”.

---

## NOTES

- 1 Belle 1927, p. 47, Een gheestelyck liedeken. Katherina Boudewyns (c. 1520- c.1605), the hymnal was published in Brussels, Rutgher Velpius:1587. The second quote is an inscription from 1616 on a bench from a farm in Eastern Norway; “Rebus in adversis paties, terit omnia virtus, in Domine si vis, disce pati. Nudus ut in mundum veni sic nudus ab(i)bo”, see Faye 1869, p. 26. The last part quotes Job, 1:21.
- 2 The University Museum of Bergen, inv.no. NK 444, 22,5 x 16,9 cm. Inscription below: “H Claus Berken / 1669”. The glass painting is a copy of a moral emblem, published in Cramer, Daniel: *Octoginta emblemata moralia nova, e sacris literis petita, formandis ad veram pietatem accommodata, & elegantibus picturis aeri incisus repraesentata*, Frankfurt am Main, Lukas Jennis:1630, p. 17. Inscriptions related to the emblem are found on p. 16 in German, French and Italian. When described in 1839, the motif was long since forgotten, now identified as “a Jerusalem Journey”, a pilgrimage, see University Library of Bergen, MS 235b/22, A list made by W. F. K. Christie, dated 3 October 1839, probably described this window under no. 1: “De maledede Ruder i Viigs Kirke. Af disse ønskes især (...) en til Venstre i Skibet, forestillende en Jerusalemsrejse, med Aarstal 1664.” He did not, though, remember the year correctly. In 1849, the museum acquired the glass painting as a single quarry from the original church window, destroyed since first described ten years earlier.
- 3 “Vincit qui patitur”, he who suffers conquers, was the motto of the prominent Catholic cloth merchant Simon Maarten Dirksz (1504-c. 70) in Amsterdam, indicating suffering as the very road to Salvation. Portrait 1565 by Pieter Aertsen (1508-75), below the crest of Dirksz. Athens, National Gallery, The Alexander Soutsos Museum, inv. no. 3311. Cf. Tracy, James D.: A Premature Counter-Reformation: The Dirkist Government of Amsterdam, 1538-1578, in *Journal of religious history* (1984), vol. 13(2), pp. 150-67, here table 1, p. 156.
- 4 Kempis 1595, Chapter 12,2, p. 45r; “Præcessit ille bajulans sibi crucem, & mortuus est pro te in cruce, ut & tu portes crucem, & mori affectes in cruce: quia si commortuus fueris, etiam cum illo pariter vives; & si socius fueris poenæ, socius eris & gloriæ”.
- 5 Hemert 1622, passim. Nine editions between 1549 and 1682. See the Latin edition, *Paraclesis afflictæ mentis, sive de Patientia libri tres*, Antwerpen, Johannes Steelsius:1551; and a German edition like *Creutz über Creutz. Das ist: Mit Creutz über Creutz beängstigter Hertzen besonderes Trost-Wercklein*, Augsburg, Joseph Gruber: 1715. Antoon van Hemert was a regular canon of St. Augustine in the convent of Mariënhage just outside Eindhoven in Northern Brabant.
- 6 Hemert 1622, p. 147; “Want als wy aenmercken het bitter lijden ons Heeren Jesu Christi / soo wort ons kleyn lijden veel lichter te lijden”.
- 7 Hemert 1622, pp. 4-5 and 260-61; “Om dan te schouwen de menighvuldigheydt der boecken die den lydende mensche meer verstroyen dan vertroosten, ende te komen tot desen eenen die ons van noode is, dat is, tot de waerachtighe verduldighe liefde die alle die dingen vande handt Godts in ghelycker maten ontfanght, soo heb ick door begeerte van goede vrienden tot vertroostinghe van alle bedruckte herten [...] dit boeckxken gheschreven. [...] hem een mensche tot Godt wil keren, ende een goet leven begint aen te nemen, hastelyck sal hem vervolginghe ende tegenheynt ontmoeten. Want dat een secker teecken is, eens Godt-salighen levens. Hierom ghy bedruckte herten die nu in de wereldt vervolght, ghequelt, ende veracht wordt, ende lutter trouwe vindt inde menschen om u lÿden ende bekorings te klagen, komt hier, leest ende soeckt hier een jegelijck dat hem vertroosten magh. [...] Och oft wy bemercken konden hoe grootelijck dat ons het alderminste lijden met Godt ver-eeenight / ende hem gelyck maeckt / ende uyt wat groote liefde ons Godt dat schenckt / ende hoe grooten loon dat ons daer door ghegeven sal worden / seker wy en souden niet begeeren het lijden ontlast te

- zÿn / maer wy souden veel liever het lÿden teghen-loopen / ende kussen haer foet-stappen die ons eenigh lijden aendoen. Ja wy behooren den dagh verloren te rekenen / als wy gheen lijden gehad en hebben”.
- 8 Coleridge, Henry James: *The Life and Letters of St. Francis Xavier*, Volume 1, London, Burn and Oates:1874, Book II, chapter I, p. 121. Letter from Goa, 18 September 1542. Xavier was canonized in 1622. Unfortunately, I have not had access to the original Spanish (or Latin?) text.
  - 9 Knipping 1939, eg. the chapter “De nieuwe ascese”, pp. 126-47.
  - 10 “wer Christum liebet / muss auch sein heiliges Creutz lieben / dann Christus lässt sich von seinem Creutz / und das Creutz von Christo nicht trennen”.
  - 11 Arndt, Johann: *Vier Bücher vom wahren Christenthum*, 1605-10, the first collected edition was published in Magdeburg 1610, here quoted from Arndt 1699, Chapter 23: “Von dem Geheimniss des Creutzes / wie wir dadurch zu GOTT gezogen werden”. In this context Arndt refers to Romans 8,29, which comes close to the predestination of those chosen to be conformed to Christ. “Denn Niemand das mit Worten aussprechen / wie ein unaussprechlich Gut im Leiden verborgen ist; denn Gott aus lauter Liebe und Treue das Kreuz auffleget”, p. 839.
  - 12 Müller 1739, p. 331; “und lieget eine grosse väterliche Gnade und Holdseeligkeit Gottes unter dem Kreutz verborgen”.
  - 13 This is found in the second edition of *Thresor spirituel*, from 1636, not in the first edition 1633.
  - 14 *Den danske Psalmebog*, p. 231a; “Huo sit Kaarss ey tager paa sig/ Oc i min fodspor følger mig/ Til liffuit skal hand ey gange. / Thi den ieg reffser haffuer ieg kier/ Jeg ihjelslaar oc jeg leffuendis gjør/ Gennem kaarssit i æren fange”.
  - 15 Carlier 1692, p. 190; “Door het lyden wordt de deught met meerdere volmaecktheydt geoeffent, als door het wercken. Dit synde boven al pryfelijkck, en by Godt van meerdere weerde een’ ure te lijden met gedult, als vele daghen te passeren in goede wercken”.
  - 16 Leinsle 2015, p. 37. In two books exhorting Lutherans and Reformed to offer a convincing testimony of the quality of the Reformation, the quote from carrying one’s cross plays a central role, Willem Teellinckx: *Noodwendigh vertoogh, aengaende den tegenwoordigen bedroefden state, van Gods volck*, 1627, and Theophil Grossgebauer: *Wächterstimme auss dem verwüsteten Zion*, Frankfurt am Main, Nicolaus Kuchenbeckern:1661, see Kamp 2022, pp. 92-93.
  - 17 Karpzov, Johann Benedict: *Patientia Victrix, Die gedult / so alles überwindet*, printed in Leipzig, Johann W. Krüger:1688. Carpzov was professor in theology, the deceased was a citizen of Leipzig, Elisabeth Berthold, particularly pp. 3-41.
  - 18 Brochmand, Jesper: *Universæ Theologiæ Systema*, vol. I, Leipzig, Johannes Hallervord and Joachim Moltke:1638, Cap I, sect. octava, p. 347; “Actiones mere spirituales [...] cruce[m] æquo animo ferre, in duris adversitatibus auxilium Dei patienter sperare, secundum spiritum vivere, ad vitam æternam, rebus hujus mundi alto animo spretis”.
  - 19 Cf. Holzem 2009, pp. 577-83. He points to Hesselbach: *Leichpostill Auff allerley Ständt vnd Zufäll der Verstorbenen Personen gericht*, Würzburg, Stephan Fleischmann:1628, see eg. pp. 559-60.
  - 20 Carlier 1676, p. 10; “De nieuw-gheboren Kinderen gheben met hunne traenen genoegsame preuve van dat den Mensch niet soo haest en begint te leven / ofte hy begint oock te lijden. Soodaenigh sijnde het beginsel / soodaenigh is oock het vervolgh / ende ’t eynde van ons leven”.
  - 21 Thorpe, John (ed.): *Registrum Roffense, or, A collection of antient records: charters, and instruments of divers kinds ...*, part II, London, W. and J. Richardson:1769, p. 759; “Mors finis hujus miserae, principium melioris vitae”. A grave monument on the north wall of the chancel over the family of William Page who died in 1625.
  - 22 Cf. Phil. 1:29 and 1 Pet 4:12-13. Cf. a Kempis 1595, chapter 12,10, p. 47r. See also Holzem 2009, pp. 577-79.
  - 23 Wudrian 1680, p. 98; “Also auch der fromme und gedültige Job / der von Gott dem Herrn selber das Zeugniß hat / dass von Frömmigkeit seines gleichen im Lande nicht zu finden”. And p. 567; all kinds of pain would serve the “bewehrung der Gedult in Frommen und Unschuldigen /

- wie die Historien von Job und Tobia bezeugen". See also the instructive title of Arthur Breet's *Patientia victrix, or, The book of Job in lyrick verse*, London, Richard Gammon:1661.
- 24 Wudrian 1680, preface pp. Aiiiir and Ava-r; "Alle die gottselig leben wollen in Christo Jesu / die müssen Verfolgung leiden [...] In solchem Kreutz und verfolgung jubiliren und frolocken die Gottlosen / die Gläubigen und Frommen müssen weinen und heulen / /Joh. 16/20.) Die Welt lebt in Pracht / Hoffart und Herrlichkeit / die Kinder Gottes warden gespeiset mit Thränen=Brod / und getränckt mit grossem Mass voll Thränen. [...] In summa / die Gerechten müssen viel leiden / Ps. 34/20.) und durch viel Trübsal in das Reich Gottes gehen".
- 25 De Sales 1641, part III, chapter 3, p. 161; "Resouvenez vous souuent que nostre Seigneur nous a sauuez en souffrant & endurant, & que de mesme nous deuons faire nostre salut par les souffrances & afflictions, endurans les iniures, contradictions & déplaisirs avec le plus de douceur qu'il nous sera possible".
- 26 Wudrian 1680, p. 510; "Wer sich jetzt nicht wil oder Weiss nach der WeltLauf zu schicken / er bleibet ein Stümper und Märtyrer in der Welt. Den je frömmer und Christlicher ein Mensch seyn wil / je bitterer ihm das Leben wird".
- 27 Van Haeften 1635, p. 103; "Abnegatio sui, optima ad Crucem ferendam præparatio".
- 28 *Amoris Divini et Humani Antipathia*, p. 136; "sed o anima, quam suavis tibi hac crux; quam dulces clavi, quam iucunda percussio, quam interfectio leniens, quam suavis mors!". The illustration follows on p. 136a.
- 29 Hemert 1622, pp. 144-45; "Teghen alle bekoringhen der sonden en is geen beter remedie dan ghestadigh t'overdencken het onnoosel lijden ende bittere doodt ons Heeren Jesu Christi / het welck eenen schildt is voor alle pijlen des duyvels. [...] ende denckt wat gy oock doen moet / om den selven wegh te wandelen wilt ghy komen daer hy is".
- 30 David 1601, p. 200a, "Perfectum patientiæ exemplar, Christus passus".
- 31 Hemert 1622, preface, pp. 4-5; "Want Christus heft voor ons geleden (seyt Petrus) ons achterlatende een exempel dat wy hem na volgen souden [...] desen eenen die ons van noode is, dat is, tot de waerachtighe verduldighe liefde, die alle die dingen vande handt Godts in ghelycker maten ontfanght".
- 32 XXX. Meditation, pp. 215-216; "Sancta Christi vita est perfectissima virtutum idea. [...] Non solum Christi passio, sed & Christi actio sit vitæ exemplum. [...] Sancta Christi vita est perfecta vitæ nostræ regula".
- 33 It was published by Nicolas de Rache, Lille 1680 and probably written by Jesuit Father Francois de la Rue (1625-80), see *Dictionnaire de la spiritualité*, fasc. LIX-LX, Paris, Beauchesne: 1975, col.s 316-17.
- 34 Van der Kruyssen 1651, p. 37; "Verleent my / ende alle geloovigen / hier uw lÿden zoo na te volgen / dat wy met alle uwe Heyligen in de eeuwige blÿdtschap u mogen aenschouwen".
- 35 Gerhard 1629, p. 336; "Sey stille du andächtige Seele / und trage das von GOTT dir auferlegte Creutz mit Gedult / Gedencke an deines lieben Bräutigams Leyden".
- 36 *Amoris divini et humani antipathia*, 1629, p. 136; "Per meditationem commorans in Christi tormentis, [...] Conspicis Dominum tuum passum & dum cum illo vis crucem baiulare ipse in corde portat coelum, terramque [...] cum Christo vis in cruce pendere, & te dulcissime Christus amplexatur".
- 37 Lidén, Hans Emil and Magerøy, Ellen Marie: *Norges kirker. Bergen*, vol. I, Oslo, Gyldendal:1980, p. 97; "Martÿr Iesu Christi / Dux afflictorum / Princeps confessorum fidei / comes Veritatis / signifer sanctæ crucis / exemplum patientiæ, hæres vitæ æternæ". The painting is in the church of Our Lady in Bergen.
- 38 Andries 1650, p. 77; "prope succumbis pressus gravi Cruce, id est, meorum molesto onere peccatorum!".
- 39 Dillherr 1660, p. 121; "Ego sum tui plaga doloris, tuæ culpa occisionis". The book was first published in 1634. As we have seen, its frontispiece speaks of *Crucem Æternam* (rather than



- Lucem Æternam*), yet the 1660-edition has the more conventional “Per Crucem ad Æternam Lucem”.
- 40 Sucquet 1630, p. 673; “Quomodo in te & in aliis impedire queas peccata et imperfectiones emendando, ne patiatur is, cui tanta debemus, Deus noster”. It has not been possible to find this in earlier editions. The book was first published in French in Antwerpen 1623.
  - 41 Weidner 1714, preface p. 2r; “Je mehr wir aber leiden / je mehr müssen wir lernen leiden. Denn Leiden ist nicht genug / massen auch der Gottlose vil Plage hat / sondern wir müssen gedultig leiden”.
  - 42 Sales 1618, Book XII Chapt. XIII, p. 745; “Tout amour qui ne prend son origine de la passion du Sauueur est friuole et perilleux”; and in Book V Chapt. V, p. 276, de Salle speaks of “se pratique la douleur de l’amour, & l’amour de la douleur; alors la condoleance amoureuse, & la complaisance douloureuse”.
  - 43 Arndt 1657, pp. 292-93; “Wollest mein Hertz zu dir wenden / mir das Paradeis zeigen / mich in meinem Creutz trösten / und in mir alle böse Lust mit dir creutzigen mich mit den Nägeln der Liebe an dein Creutz hefften / dass deine Creutzigung immer für meinen Augen / in meinem hertzen schwebe / und mich dir gantz gleichförmig mache”.
  - 44 Arndt 1699, pp. 838-48. Book III, chapter 23, Von dem Geheimniss des Creutzes / wie wir dadurch zu GOTT gezogen werden. Here, p. 840; “Denn Leiden und Creutz ist so edel und nütze / dass unser lieber Gott alle seine Freunde ohne Leiden nicht lassen will”.
  - 45 Loriot 1697, Sermon I, p. 34; “Viens donc chere Croix, qui es seule capable de me render conforme `Jesus-Christ: venez deshonneurs, pertes de biens, afflictions passageres, qui me procurez des honneurs, des richesses & des plaisirs qui ne finiront jamais”.
  - 46 Gerhard 1629, p. 210; “Beati estis, inquit Christus, si persecute vos fuerint propter nomen meum [...] Patiamur ergo cum patientibus, crucifigamur cum crucifixis, ut glorificemur cum glorificatis”.
  - 47 Wudrian 1680, pp. A vja; “Das Kreutz ist ein Merckzeichen der Liebe Gottes”.
  - 48 Müller 1698, p. 642; “dass uns die Liebe Gottes unser Creutz versüsse durchs Leiden Christi”, p. 621; “Das Creutz zuschicket / es ist kein Zorn= sondern ein Gnaden=Prediger”, p. 617; “mit stiller Gedult und eifrigem Gebet empfangen”.
  - 49 *Amoris divini et humani antipathia*, Antwerpen, p. 136; “Qvi Christi sunt, carnem suam crucifixerunt cum vitiis & concupiscentiis, sed o anima, quam suavis tibi hac crux”. Text connected with fig. XXV, where Jesus crucifies the soul with the title “Martyrium Amoris”.
  - 50 Giddens, Anthony: *The Constitution of Society. Outline of the Theory of Structuration*, Berkeley-Los Angeles, University of California Press:1984, chapter 2, pp. 41seq.
  - 51 This quite interesting letter of 20 June 1621, telling what they did, where they did it and why, was published in Dutch and Latin as a kind of introduction to Zachmorter 1623 and following editions, right after the preface; “eene devote Processie ende bevaert tet eeren ende ter memorie van de boosheyde Passie ons Heeren [...] inden welcken verscheyden Mysterien van het Lijden des Heeren in Beelden vertoont worden naer de verscheydinghe ende af deelinghe der plaetsen [...] ende verscheyden Mysterien vande selve Passie voor ooghen ghestelt; [...] de gheloovighe verweckt om met bewegen te ghedencken de bitterheden ende pijnen die hy in syn Lichaem om ons gheleden heeft / ende om sijn voetstappen naer te volghen”. It was not a Lent practice since the procession was arranged on Sunday after the octave of the Holy Sacrament.
  - 52 One may regard Otto van Veen: *Amoris divini emblemata*, Antwerpen, Martin Nutl and Johannes Meursl: 1615 as a forerunner of these very popular Catholic editions.
  - 53 Carlier 1676, p. 184; “trachten te leven in een ghedurigh Christelijck lijden”. See also pp. 8-9; “Christelijck Lijden; het welcke soodanigh sal wesen, als wy onse ghepeynsen, ende herte tot Godt keerende, van deses vaderlijcke handt met verduidigheyt sullen ontfanghen die Kruyssen, welcke van sijne goetheyt tot saeligheyt ons worden voor ghestelt”.
  - 54 Holzem 2016, p. 136; “eigentlich wird die elementare Grunderfahrung der reformatorischen Identität (...) aus der Sphäre der äusseren Weltenkämpfe in die Binnenräume der gläubigen Seele verlagert”.

## LITERATURE

- Achen, Henrik von. 2022. "Post-Tridentine Mass Attendance as devotion to the Suffering Christ". *Religions* 2022, 13, 643, edited by Salvador Ryan, 1-36. MDPI, <https://doi.org/10.3390/rel13070643>.
- Andries, Josse. 1650. *Perpetua Crux Sive Passio Jesu Christi A Puncto Incarnationis ad extremum vitae*. Cologne: Constantinus Münich.
- Anonymous author. 1629. *Amoris divini et humani antipathia*. Antwerp: Michael Snyders.
- Arndt, Johann. 1699. *Das Dritte Buch vom wahren Christenthum*. Leipzig: Joh. Heinrich Richter.
- Arndt, Johann. 1657. *Paradyss Gartlein / voller Christlicher Tugenden*. Nürnberg: Wolfgang Ender.
- Bach-Nielsen, Carsten. 1990. "En vej, der fører til himlen. Friedrich Ehbisch og prædikestolens ikonografi". *Synligt og usynligt: studier tilegnede Otto Norn på hans 75 års fødselsdag den 13. december 1990*, edited by Hugo Johannsen, 217-36. Herning: Poul Kristensens Forlag.
- Belle, Hermance van (ed.). 1927. *Katherina Boudewyns Het preeelken der gheestelyker wellusten*. Antwerp: De Sikkel.
- Carlier, Ægidius. 1676. *Kruys van Diamanten ofte Onweerderelicken Schat Ghesocht ende ghevonden in het Christelyc lyden*. Gent: Maximilliaen Graet.
- Carlier, Ægidius. 1692. *Inwendigh leven der Godt-minnende Sielen*. Antwerp: Weduwe van Ioris Willemsens.
- David, Jan. 1601. *Veridicus Christianus*. Antwerp: Plantin.
- Dekoninck, Ralph, et al. 2012. "Ad vivum: Pictorial and spiritual imitation in the allegory of the pictura sacra by Frans Francken II". In *Ut pictura meditatio. The Meditative Image in Northern Art, 1500-1700*. Turnhout: Brepols.
- Dillherr, Johan Michael. 1660. *Contemplationes ac Suspiria Hominis Christiani*. Nürnberg: Michael Endter.
- Dinet, Dominique. 1993. "La ferveur religieuse dans la France du XVIII siècle". *Revue d'histoire de l'Église de France*, LXXIX, 275-99.
- Druzbecki, Kaspar. 1652. *Tractatus de variis Passionem Iesu Christi Meditandi modis ad fidelium Christi utilitatem conscriptus*. Lublin: Georg Förster.
- Emich, Birgit. 2018. "Konfession und Kultur, Konfession als Kultur? Vorschläge für eine kulturalistische Konfessionskultur-Forschung". *Archiv für Reformationsgeschichte* 109 (2018), 375-88.
- Faye, Gabriel Smith. 1869. *Nogle Oplysninger om Stange Menighed og dens Præster*. Christiania: Nils Lunds Forlag.
- Ganz, David. 2010. "Die Crux des wahren Bildes. Die Maler des kreuztragenden Christus in einen Titelpupfer Theodor Galles". In *Golgatha in den Konfessionen und Medien der frühen Neuzeit*, edited by Johann A. Steiger and Ulrich Heiner, 283-324. Berlin-New York: de Gruyter.
- Gabór, Csilla. 2016. "Spiritual Way, Spiritual Faculties: Mediaeval Spirituality in Early Modern Devotion: Texts and Practices". *Religion and Theology*, 23, Leiden: Brill, 128-47.
- Gerhard, Johann. 1629. *Meditationes Sacrae*. Leyden: Elzevier.
- Haeften, Benedict van. 1635. *Regia Via Crucis*. Antwerp: Plantin-Balthasar Moretus.
- Hemert, Antonius van. 1622. *Vertroostinghe in alle lyden ende Tegenspoet. Een devoot ende seer troostelijck boecxken, voor alle bedruckte herten*. Antwerp: Johannes van Soest: 1622.
- Holzem, Andreas. 2002. "Volksfrömmigkeit. Zur Verabschiedung eines Begriffs". *Theologische Quartalschrift* 182 (2002), 258-70.
- Holzem, Andreas. 2009. "Barockscholastik in der Predigt: Kriegsethik, Sündenschuld und der Kampf gegen Trübsal und Verzweiflung". In *Krieg und Christentum. Religiöse Gewalttheorien in der Kriegserfahrung des Westens*, edited by Andreas Holzem (Krieg in der Geschichte, Bd. 50), 553-95. Paderborn - Munich - Vienna - Zürich.
- Holzem, Andreas. 2014. "Katholische Religiosität nach Reformation und Tridentinum: Eine „Konfessionalisierung“ spätmittelalterlicher Frömmigkeitsstile?" In *Zwischen Reform und*

- Abgrenzung. Die Römische Kirche und die Reformation*, edited by Armin Kohnle and Christian Winter (Quellen und Forschungen zur sächsischen Geschichte, Bd. 37), 31-64. Leipzig.
- Holzem, Andreas. 2016. "Typen der Heiligung als Modelle von Gemeinsinn. Tridentinischer Katholizismus – lutherische Orthodoxie – Pietismus". In *Vielfältiges Christentum. Dogmatische Spaltung – kulturelle Formierung – ökumenische Überwindung?* edited by Bernd Jochen Hilberath, Andreas Holzem and Volker Leppin, 105-53. Leipzig.
- Kamp, Jan van de. 2022. "Konfessionelle und interkonfessionelle Aspekte eines Reformprogramms: Theophil Großgebauers Wächterstimme auß dem verwüsteten Zion (1661)". *Frühneuzeitliches Luthertum: Interdisziplinäre Studien*, edited by S. Salatowsky, J. Haga, and J-L. Albrecht, 78-95. Franz Steiner Verlag.
- Kempis, Thomas a. 1595. *De imitatione Christi*. Köln: Birkmann.
- Knipping, John B. 1939. *De iconografie van de contra-reformatie in de Nederlanden*, Hilversum: Paul Brand.
- Kruyssen, van der. 1651. *Misse. Haer korte uytlegginghe / en godtvruchtige oeffeningen onder de zelve. Neffens Eenige besondere Zegeninge: En het gebruyck der H.H. Sacramenten, zoo die in de H. Katholijcke Apostolijcke Roomsche Kercke geoeffent worden*. Amsterdam: no publisher.
- Leinsle, Ulrich G. 2015. "Sources, Methods, and Forms of Early Modern Theology". In *The Oxford Handbook of Early Modern Theology, 1600-1800*, edited by Ulrich L. Lehner, Richard A. Muller and A.G. Roeber, 45-52. Oxford.
- Loriot, Julien. 1697. *Sermons sur les plus importantes Matieres de la morale Chre'tienne*. Vol VII. Paris: Charles Robustel.
- Melion, Walter S. 2018. "Emblemata solitariae Passionis: Jan David SJ, on the Solitary Passion of Christ". *Solitudo. Spaces, Places and Times of Solitude in Late medieval and early Modern Cultures*, edited by Karl E.A. Enekel and Christine Göttler, 242-89. *Intersections* vol. 56, Leiden: Brill.
- Müller, Heinrich. 1698. *Himmlicher Liebes=Kuss, oder Übung dess wahren Christenthums, fliessend aus der Erfahrung Göttlicher Liebe*. (1659) Frankfurt-Leipzig: Johan Heinrich Richtern.
- Müller, Heinrich. 1719. *Creutz- Buß- Und Bet-Schule. Aus dem CXLIII. Ps. Davids Der Gemeine Christi zu S. Marien in Rostock, innerhalb zweyjähriger Bet-Stunden vorgestellt*. Frankfurt-Leipzig: Joachim Wilde.
- Piper, Hans-Christoph. 1966. "Die Rubrik der Kreuz- und Trostlieder im deutschen ev.-luth. Gesangbuch von der Reformation bis zum frühen 18. Jahrhunderts". In *Jahrbuch für Liturgik und Hymnologie*, vol. 11, 137-45. Vandenhoeck & Ruprecht.
- Quarré, Jean-Hugues. 1636. *Thresor spirituel*. Paris: Martin Durand.
- Sales, Francois de. 1626. *Traicte' de L'Amour De Dieu*. Rouen: Jean Roger.
- Sales, Francois de. 1641. *Introduction a la vie devote*. Paris: Imprimerie royale du Louvre.
- Sdzuj, Reimund B. 2005. *Adiaphorie und Kunst, Studien zur genealogie ästhetischen Denkens*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag.
- Sucquet, Antoine. 1630. *Via Vitae Aeternae*. Antwerp: Hendrik Aertssen.
- Taylor, Thomas. 1632. *A Man in Christ or A new Creature*. London: J. Bartlet.
- Thomissøn, Hans. 1569. *Den danske Psalmebog / met mange christelige Psalmer*. Copenhagen: Laurens Benedict.
- Weidner, Johannes. 1714. *Glaubiger Kinder Gottes Creutz-Schul. Oder XL. Betrachtungen / Sinnbilder / Gebet / Psalmen und Lieder über das Leiden und Sterben Jesu Christi. Wie ein Freund des Creutzes die Nachfolge des Gecreutzigten auf jeden Tag in der Fasten lernen möge*. Augsburg: Caspar Brechenmacher.
- Zachmorter, Michiel. 1623. *Sponsvs sangvinvm ofte Den Bloedighen Bruydegom onser zielen*. Antwerp: Gerard van Wolsschaten.

Kom hid min faders Velsignedt Sand,  
Ieg vil dig leske med liffens Vand,  
Ver hos mig oc arffue det Rige,  
Dig er beredt aff Ewig tide. Math. 23

En dag, Herre, i din Forgaar,  
Du est min Soel oc rette Skiold,  
Nu Kommer ieg o Iesu Bold. Ps. 84.

Far vel Verden, med Mand oc Bæ,  
Ieg har nu fundt en Skat saa Skøn,  
Som røst oc møll ey kand forter,  
Deder Iesus min Brudgom kjer. Math. 6

Døden gjør Skilsmie oc ende paa alting.



# Dark Moon, Eternal Sunshine

## Visualizing Grief in a Seventeenth-Century Funeral Sermon

The following contribution focuses on an engraving by Hans Andreas Greys. We have little biographical information about Greys, who occasionally spelled his last name Greyss, Greÿs, or Grechs. One source suggests that his birthname may have been Hans Andersen (Marquard 1920, 108), but we have no records of when and where he was born. Greys accepted the position of *Formschneider* of the University of Copenhagen on 21 December 1640. His work seems, abruptly, to end in the late 1650s, which could indicate that he died around this time. Indeed, the allocated funding for his position at the University was removed in 1658, the professors repurposing funds that had previously supported him and his work. The engraving by Greys that I want to consider was produced as a frontispiece to a funeral sermon (Brochmand 1646a). In this image [1], the negativity of death is affirmed, displaced, and negated; the program invites us to see death as evoking emotions of grief and joy. A night of sorrow eclipses our outlook, while a sun of happiness shines forth and brings light to our eyes. It is this composite emotional response to the negativity of death that I want to elucidate in Greys's frontispiece.

Printed sermons were popular in seventeenth-century Denmark. Their readers spanned from members of the closest family, who financed the production of these commemorative prints, to members of the broader society, who consumed such books as devotional literature. Several surviving sermons contain frontispieces, and my aim is to highlight the specific features of one pictorial program that directly addresses the sorrow of the departed. This feature stands in somewhat contrast to most grave monuments in the Lutheran churches of the sixteenth and seventeenth centuries. Here little or no expres-

[1] Detail of Hans Andersen Greys: *Frontispiece in the Funeral Sermon for Birgitte Rud*, 1646 (see p. 103).

sion of grief is found (Wangsgaard Jürgensen 2009). Since its beginning, the Reformation had levelled an attack on purgatory and indulgencies. Implied in this attack was not only a questioning of papal authority but also a new theology of human suffering (Rittgers 2012, 84-124). During the late medieval era, public displays of suffering had been an integrated feature of popular piety. This piety manifested itself in a diversity of material objects, and these objects were far from passive. If we look to late medieval tombs, these provided the dead with a bodily presence, and the living were compelled to interact with them through intricate strategies (Panofsky 1992, 39-66). Reliquaries allowed humans to engage with the holy: such objects were means, if not the *only* means to imagine the transience nature of medieval existence as stable; these materials prompted transcendence in a world where finitude was the order of the day (Bynum 2012, 66-82). Luther and his followers never denied that devotional objects should play this role in the everyday life of believers: material objects continued to facilitate transcendent experiences, but the value of these experiences was dramatically reinterpreted. Like other kinds of good work, Lutherans viewed acts of veneration as offering believers with a false sense of spiritual security. In reality, such security could only be provided by faith. Furthermore, popular piety and its interaction threatened to leave believers uncertain about God. In times of adversity, believers could always question themselves. Had they done enough, or should they perform additional acts of veneration to please God? In the end, veneration would never ensure that God was pleased with Christians. Furthermore, such acts could dissuade believers from truly embracing suffering as part of the human condition.

During the second half of the sixteenth century, the funeral sermon developed into the genre through which Lutheran communities addressed the grief of the departed and made them embrace emotional pain. The frontispieces that we find in printed sermons played an important role in this regard. My aim here is not to attempt an exhaustive interpretation of the relation between the frontispiece, the sermon that this image prefaces, and their tandem engagement with negativity. In our case, the image **[I]** prefaces a sermon authored by the bishop of Zealand, Jesper Rasmussen Brochmand (1585-1652), and I have no evidence to corroborate that Greys and Brochmand – the engraver and the preacher – collaborated. However, certain elements in the frontispiece – notably the inclusion of verses from Psalm 84 – suggest that the engraver was not entirely oblivious to the preacher’s choice of words.

To fully appreciate how this print (Brochmand 1646a),<sup>1</sup> in words and image, interprets death would require taking each of the sermon’s different registers into



careful consideration. After Greys's frontispiece and a titlepage, Brochmand's sermon opens on a dedication in which he addresses the late husband and his grief (Brochmand 1646a, unpag. [1-7]). This dedication is followed by the biblical verses – Psalm 84:9-13 – that the sermon will center on, and which the print reproduces in elevated font (Brochmand 1646a, 1-3). Next, an exordium develops a framework for interpreting these verses (Brochmand 1646a, 3-20). Together, the frontispiece, the titlepage, the dedication, the biblical text, and the exordium conclude the print's prefatory material. Hereafter, the sermon follows. This sermon is divided into two parts. The first part recounts the life of the deceased and zooms in on her final days on earth (Brochmand 1646a, 20-41). Hereafter, Brochmand offers his interpretation of the selected biblical verses: this second part of the sermon is by far the longest (Brochmand 1646a, 41-174). Appended

[1] Hans Andreas Greys: *Frontispiece in the Funeral Sermon for Birgitte Rud*, 1646. Copperplate engraving, 237x383 mm. © Faculty of Theology, University of Copenhagen.

[2] Hans Andreas Greys:  
*Frontispiece in the Funeral  
Sermon for Ide Lange*, 1653.  
Copperplate engraving, 192x288  
mm. © National Gallery of  
Denmark.

[3] Hans Andreas Greys:  
*Frontispiece in the Funeral  
Sermon for Ide Gjøe*, 1656.  
Copperplate engraving, 237x383  
mm. © Faculty of Theology,  
University of Copenhagen.

[4] Simon de Passe: *Frontispiece  
in the Funeral sermon for Helle  
Steensdatter*, 1641.  
Copperplate engraving, 185x285  
mm. © National Gallery of  
Denmark.

to the sermon, encomia in Latin are found (see Brochmand 1646a, unpag. [175-189]).<sup>2</sup> I shall connect Greys's composition with certain aspects of these rhetorical registers. Brochmand's retelling of the final hours of the deceased's life is especially important (Brochmand 1646a, 28-41). Indeed, it is my argument that the frontispiece shows the final moment of the deceased: it depicts this moment in visual terms, and thereby the frontispiece affords more than words can say. However, my focus remains with the frontispiece and its visual strategy. To elucidate this strategy, firstly, I outline some features of the "traditional" program in Greys's frontispieces. Greys composed several such programs but also developed engravings that pursue a different ambition: the engraving that prefaces Brochmand's sermon belongs to this series of engravings that documents, I believe, his artistic license. After discussing Greys's more traditional programs in funeral sermons, I turn to the selected image, detailing its visual distribution of elements before turning to its portrayal of grief. This portrait involves a complex usage of banderols that give voice to the depicted figures. By way of conclusion, I offer some observations on the ways in which the image, in its depiction of death, evokes the theological language-use of the sermon.

### An Interpretive Framework

In his official capacity at the University of Copenhagen, Greys contributed to several works, including the *Monumenta Danica* (1643) by Ole Worm (1588-1654) and the *Phosphorus inscriptionis hierosymbolicae* (1648) by Thomas Bang (1600-61). He may also have played a role in the large-scale project of the Kronborg Series, which the royal engraver Simon de Passe (1595-1647) undertook in the late 1630s. Indeed, it has been suggested that Greys was employed in the workshop of the royal engraver (Schepelern 1988, 32; 37). We have no evidence to corroborate this claim, although Greys did accomplish works that could well have been commissioned from precisely this workshop. In 1643, Greys signed the frontispiece for the *Reces*, and his name also appears on the frontispiece for the 1647 *Biblia paa Dansk*. In this context, we might also mention an engraved portrait of Christian IV that appeared in *Den Danske Hornblæser* (1644) by the bishop of Lund, Peder Pedersen Vinstrup (1605-79). These engravings suggest a level of collaboration but far from proves it: these works could simply have been commissioned from the University, and therefore Greys would have undertaken them alone. Viewing Greys as an imitator of Simon de Passe (Sthyr 1970, I, 70-71) may not be entirely wrong, but this evaluation potentially misses important features of Greys's images and their visual exegesis of biblical themes. Indeed, he created highly symbolic depictions for the *Heptachordum danicum* (1646)



by Hans Mikkelsen Ravn (1610-63) and the *Cælum orientis et prisici mundi triade* (1657) by Bang. The latter book opens on a beautiful image structured around an architectural edifice with Hebrew script, iconographical motifs, biblical figures, a Tetragrammaton, and other elements.<sup>3</sup> The images that preface these books by Ravn and Bang hint at artistic license that also comes to the fore in a group of frontispieces accomplished by Greys for funeral sermons.

Most of these frontispieces show one or several biblical scenes unfolding within a frame of thirty-two heraldic shields (see Ochsner 1948, 98). Among the scenes engraved by Greys, we might mention the beautiful frontispiece in the sermon for Sophia Brahe (1587-1649), which shows the visit of Jesus to the Home of Martha and Mary (Torm 1649),<sup>4</sup> while a depiction of Ezekiel's vision of the Valley of Dry Bones prefaces the funeral sermon (Mikkelsen 1647a) for Beate Rosenkrantz (1608-47).<sup>5</sup> For the funeral sermon of Margrethe Juel (1622-51), Greys developed a depiction of Rachel's death bearing her second child (Emporagrius 1652),<sup>6</sup> while the printed sermon for Sophie Lindenov (1608-52) holds a depiction of the Resurrection that is subscribed by the reference to 1 Cor 15:44. This scene appears inside an oval window, and the affordance of this placement is a basic sense of depth, reinforced by two female figures: these depictions of virtues stand on each side of the frame and are placed on small platforms affixed to the wall structure in which the ovale frame opens; the platforms carry the inscriptions





[5] Hans Andreas Greys:  
*Frontispiece in the Funeral  
 Sermon for Gregers Friis*, 1656.  
 Copperplate engraving, 207x300  
 mm. National Gallery of  
 Denmark.

“Fides” and “Caritas” (Enevoldsen Brochmand 1653a).<sup>7</sup> The funeral sermon for Ide Lange (1584-1649) holds a more composite scene where several scenes from the Gospels fuse together (Nielsen Rosenborg 1651).<sup>8</sup> Greys signed this engraving in 1651, and its central reference remains the story of Mary Magdalene’s encounter with the risen Christ. However, this image also integrates a small rondel – an image inside the image – that depicts the Heavenly Throne as described in the Book of Revelation [2]. This small rondel can also be found in an earlier frontispiece (Hansen Comin 1647) that commemorated the passing of Pernille Quitzow (1614-45).<sup>9</sup> We shall return to this image, but the depiction of the Heavenly Throne that Greys engraved in 1647 and 1651 was repurposed in 1656 (Christensøn Humble 1656).<sup>10</sup> Here, the same biblical scenery takes up the entire visual field that, in this instance, constitutes an oval frame of heraldics shields [3]. In fact, this might be an instance where Greys was copying the left side of an engraving [4], accomplished by Simon de Passe in the early 1640s and serving as a frontispiece to the funeral sermon of Helle Steensdatter (Winstrup



1641).<sup>11</sup> This is just one instance where the influence of Simon de Passe is clearly detectable in the work of Greys. As I shall argue, such recycling does not preclude, however, that Greys was attempting to accomplish something original.

Developing a more elaborate strategy, some frontispieces by Greys locate these biblical scenes in two frames fitted within an architectural structure: this structure clearly resembles an epitaph. While structures found in early modern frontispieces often imitated architectural edifices (Fumaroli 1994, 324-42), the frontispieces in Danish funeral sermons and their heraldic frame come closest to those of epitaphs. In Greys, these pieces of imaginary architecture include columns and cartouches, while strap- and scrollwork weave elements together by accentuating the edges and folds: emblematic figures and objects also populate the built environments. Such an environment appears in the frontispiece for the funeral sermon of Margrethe Rosenkrantz (1593-1644) that Greys signed in 1646, and which combines three biblical scenes: the Deposition of Christ, the Transfiguration, and the Resurrection from the Tomb (Brochmand 1646b).<sup>12</sup>

[6] Hans Andreas Greys:  
*Frontispiece in the Funeral  
 Sermon for Niels Vind, 1648.*  
 Copperplate engraving, 273x383  
 mm. National Gallery of  
 Denmark.



[7] Simon de Passe: *Frontispiece in the Funeral Sermon for Jørgen Vind*, 1645.

Copperplate engraving, 298x214 mm. © The National Gallery of Denmark.

We find a similar program in the funeral sermon for Hans Lindenov (1573-1642), where Greys combines two biblical scenes: the Agony in the Garden and the Women at the Cross (Mikkelsen 1647b).<sup>13</sup> In this frontispiece, an elaborate column separates the two depicted scenes, and this object also creates room for a coffin on stretchers that has been left behind the column and in front of the two scenes. On the right side, a burning oil lamp stands, while a boy blowing soap bubbles from a seashell stands to the left. A frontispiece from the same year (Hansen Comin 1647) holds a similar spatial organization: the coffin is placed before the oval shape with strapwork that frames the depiction of the Heavenly Throne; the boy blowing bubbles reappears on the left, while the burning lamp has become a burning candle. Later, the printed funeral sermon for Sophia Sandberg (1587-1649) included another epitaph-like structure (Andersen 1650).<sup>14</sup> Inside two oval and mirror-like frames, biblical scenes appear: the Resurrection from the Tomb and, again, the Heavenly Throne.

In further elaboration of these frontispieces, Greys would sometimes insert a portrait of the deceased into one of the two frames. The printed funeral sermon for Berthe Friis Skeel (1583-1652) is prefaced by such a program that deploys a vertical distribution (Enevoldsen Brochmand 1653b),<sup>15</sup> while a horizontal distribution appears in the funeral sermon for Gregers Friis (1625-54). The portrait of Friis [5] appears to the viewer's left, while the biblical scene of the Resurrection from the Tomb is placed to the right: these images are fitted into a stadium type oval that is fitted onto a wall, where a cross with the suffering Christ hangs between the two images (Enevoldsen Brochmand 1656).<sup>16</sup> In front of this wall stands a rectangular object, resembling an altar: on each of its corners, oil lamps burn, while plucked flowers decorate the sides; the center groups together the boy blowing soap bubbles, who is now sitting down, a single flower, a skull with bones, and an hourglass. Greys had already used this horizontal distribution in a frontispiece for the funeral sermon of Niels Vind (1615-46), where the portrait in an oval frame is sided to the right by a composite biblical scene [6] involving the Carrying of the Cross, the Crucifixion, the Lamb for Burning Offering, and Jacob's Ladder (Monrad 1648).<sup>17</sup> The angels descending and ascending on



**[8]** Hans Andreas Greys: *Frontispiece in the Funeral Sermon for Jørgen Vind, 1645.* Copperplate engraving, 302x241 mm. National Gallery of Denmark.

the ladder from Jacob's dream (Gen 28:12, cf. John 1:51) connect to a rondel, crowning the two oval frames and, yet again, showing the Heavenly Throne. An angel climbs down, virtually connecting the rondel on top with the right-hand oval. Unfolding beneath the two ovals, two cartouches hold three scriptural references: Esaias 53:4, Luke 9:23, and Revelations 7:14-17. The later reference is followed by engraved words that quote the biblical text: these words clearly connect to the crowning rondel. Below the oval shape to the left, the references to the words of the prophet Esaias and from the Gospel of Luke are more



[9] Simon de Passe: *Frontispiece in the Funeral Sermon for Holger Rosenkrantz*, 1644.

Copperplate engraving, 298x214 mm. © The National Gallery of Denmark.

to a new artistic development in Denmark. In 1640, Simon de Passe had accomplished such a portrait of the Chancellor Christen Friis (1581-1639). Based on an earlier painting, the engraved portrait served as frontispiece in Friis's funeral sermon (Brochmand 1640). The image and its emblematic figures relate closely to the Chancellor's towering epitaph in Sorø Abbey Church (Nørgaard 2021b). Greys would imitate this program in his frontispiece for another funeral sermon (Nielszøn Varde 1648). This print commemorates Hans Krabbe (1595-1647), and Greys may have used the program for the funeral sermon of Palle Rosenkrantz (1587-1642), although the known copies of this sermon hold no such image (Mikkelsen 1642).<sup>18</sup> In 1645, Simon de Passe produced another portrait [7] that retraced the features of the admiral and Treasurer of the Realm Jørgen Vind (1593-1644). This portrait appeared in Vind's funeral sermon, where it follows another image, making this print (Brochmand 1645) one of the very few that contains two frontispieces. In this first image [8], we see the Miracle of the Five

difficult to anchor within the visual program. We shall not attempt an analysis: this would require a closer look at the sermon for which Greys accomplished this image. What is clear, however, is that Greys, while clearly copying Simon de Passe, was also doing visual exegesis: the many repetitions of the same scene – the Heavenly Throne – take on different meaning within different engravings. Indeed, the sermon's two-part structure consists of a "biographical" retelling and a theological elaboration of a biblical text, the printed sermon outlines a program, where a written portrait is connected to a rich tissue of biblical references. As such, the inclusion of portraits in Greys frontispieces and their placement in relation to a creative recomposing of biblical scenes imitate the rhetorical strategy of the printed sermon. The negativity produced by death is interpreted not simply by quoting divine authority: the biblical texts and their divinely inspired formulations do not provide simple answers, but their stories provide templates for thinking about the meaning of death.

### Visualizing Negativity

The frontispieces by Greys that include a portrait relate



[10]  
 Hans Andreas Greys: *Frontispiece in the Funeral Sermon for Holger Rosenkrantz*, 1644. Copperplate engraving, 289x231 mm.  
 © National Gallery of Denmark.

Loaves and the Two Fishes (Matt 14:13-21, Mark 6:31-44, Luke 9:12-17, John 6:1-14). The image was engraved by Greys.<sup>19</sup> On closer examination, it places the deceased admiral and his family in the biblical past. This placement does not, strictly speaking, make the frontispiece into *portrait historé*. Vind and his family simply appear within the scene, and they are, like us, spectators to the scene and not presented in the guise of the scene's actors. Moreover, Vind looks back at the viewer from the biblical scene: his gaze wants us to perform something as if the image wants something from its beholders; we are to infer something about

this placement, where past and present fuse. In the funeral sermon for Holger Rosenkrantz the Learned (1574-1642), we find a similar program of dual frontispieces (Vind 1643, cf. Ochsner 1948, 99).<sup>20</sup> Again, Simon de Passe completed the portrait **[9]**, while Greys completed another image **[10]** that shows the Raising of Lazarus (John 11:1-44). The latter is a copy in reverse of Jan Muller's (1571-1628) engraving after a painting by Abraham Bloemaert (1564-1651),<sup>21</sup> but Greys has clearly depicted Lazarus in the guise of Rosenkrantz, and this strategy of a *portrait historié* closely connects to the rhetorical strategy of the printed sermon: it utilizes the biblical stories and figures as a means to engage with the negativity of death.

Unlike the images discussed above, I now want to turn to a series of frontispieces by Greys that does not depict biblical scenes. In one image, the risen Christ appears behind the coffin in a church room where the grieving family together with emblematic figures are seen (Nielsen Rosenberg 1653).<sup>22</sup> Another image shows a crying husband next to the coffin of his wife: he appears in what seems a garden and reappears behind a curtain (Brochmand 1650).<sup>23</sup> A deceased widow sits in her room: while she prays, a vision of the divine realm takes place in the upper register. Again, we see a version of the Heavenly Throne, and while this conjugation of the earthly and the heavenly realms unfolds in the interior, the extended family of the praying woman convenes outside the window. They are situated in a garden with a trellage, and their garments show no sign of mourning; seemingly, the family members go about their daily business (Brochmand 1647).<sup>24</sup> These images engage with the negativity of death in ways that seem different from biblical interpretation: their ambition is more realistic, so to speak, although supernatural appearances, biblical words, and emblematic objects populate their visual fields.

This also holds true for the engraving **[1]** that prefaces the printed funeral sermon for Birgitte Rud (1612-45). Together with the different rhetorical registers of Brochmand's sermon and the appended encomia, Greys's frontispiece engages with the negativity produced by Rud's death. True to popular trend, the visual field is presented inside a frame of thirty-two heraldic shields. These are subscribed with names and divided into two lines by a burning sanctuary lamp: this object separates the paternal line from the maternal line; it is placed in a small enclosure with an arch and a sense of depth that is reenforced by its placement on the very edge, as if it could almost topple into the depicted scene. In the frontispiece by Greys that prefaces the funeral sermon for Jørgen Vind **[8]**, we find a similar object placed in the same location but equipped with a subscription: "Menniskens lif forsvinder som een røg."<sup>25</sup>



While the top frame and the two sides connect the depicted scene with reference to the social identity of the deceased [1], the bottom part of the frame deploys a different framing device: ten stanzas divided into windows relate verses with end-rhyme. As engraved types on the material surface, these stanzas constitute the bottom of the frame inside of which events and states unfold in spatio-temporal terms. The words are presented as biblical words, and thereby the stanzas echo the figurative language-usage of the sermon. As we can see, the reworking of Scripture is not limited to the bottom frame: several banderols unfold within the visual field, where they sound a wide array of affective states. They give voice, so to speak, to the figures and their relation. For us to “hear” the depicted figures, we need, however, to determine the basic visual distribution.

On the left side in the frontispiece, the viewer is presented with a female figure who appears as if kneeling on a cloud formation: she is placed in the middle register and gestures towards a celestial figure; two cherubs support her, and this group of three figures hovers above the water. A celestial figure appears in the upper middle register, and this second figure is surrounded by clouds on each side and appears above a small plateau of grass on a cliff. Ten beams shine from the figure’s halo, and between these beams nine angelic faces are positioned. The figure holds a chalice in the left hand, while the right arm extends downwards towards the kneeling women. Along their line of sight, the two figures lock eyes, and, while the right hand of the celestial figure communicates an act of blessing, the kneeling figure reacts with palms open. This gesture expresses her response to this appearance, and the bodily responsiveness is also configured in her garment: movement reveals a darker undergarment and thereby stresses her motion towards the divine being. This movement is made further visible by the palm of her left foot, signifying her pushing off and lifting herself up. We are to see that she is not simply kneeling. Indeed, the female figure is moving from a kneeling position towards the celestial figure.

Below, and in the left foreground, a skeleton stands on a plot of grass. Stepping forward with its left leg into the heavenly realm, it motions a scythe towards the female figure. We should note that the skeleton, understood as the figuration of Death, transgresses the boundary from the natural realm – the plot of grass – to the clouds: it steps from the dark into the light and makes the effort, it would seem, to cut down the female figure in her pursuit of the divine. From the left foreground to the upper middle register, the line of sight moves from death to the celestial, placing the representation of the deceased between these extremes. On the blade of the skeleton’s scythe, we read: “Døden gjør skilsmis oc ende paa alting”.<sup>26</sup> These engraved words are general in tone, and they seem somewhat removed from the

drama unfolding in the scene. We find similar words in other frontispieces by Greys, and these words affiliated with the figure of Death constitute a *memento mori*. As noted above, the skeleton stands on a patch of grass and in a liminal position: it occupies a place that early modern frontispieces reserved for their viewers; an entrance into the frontispiece and thereby into the printed funeral sermon. Thus, the interpretation proposed by the image begins by an affirmation of Death's uncompromising fact. Put differently, the engraved image does not offer an interpretation that rejects the negativity of death. Instead, the negativity of death sets the interpretation in motion: the skeleton bodies forth a way of thinking about death. The reader-viewers come face to face with its negativity.

### Depicting Grief

In the upper left corner, a small cherub sits on a cloud, and a banderol extends from its right hand and unfolds a dual biblical message. This long banderol wraps beneath the kneeling figure and connects the upper left corner with the rail that underscores the visual field's basic distribution. The lower right side of this banderol connects the female figure with the right side of the depicted scene, and its words read:

Farvel Verden med Mand oc Børn  
Jeg har nu fund'n en Skat saa Skiøn  
Som rust oc møll eÿ kand fortær'  
Ded er Iesus min Brudgom kier. Math. 6.<sup>27</sup>

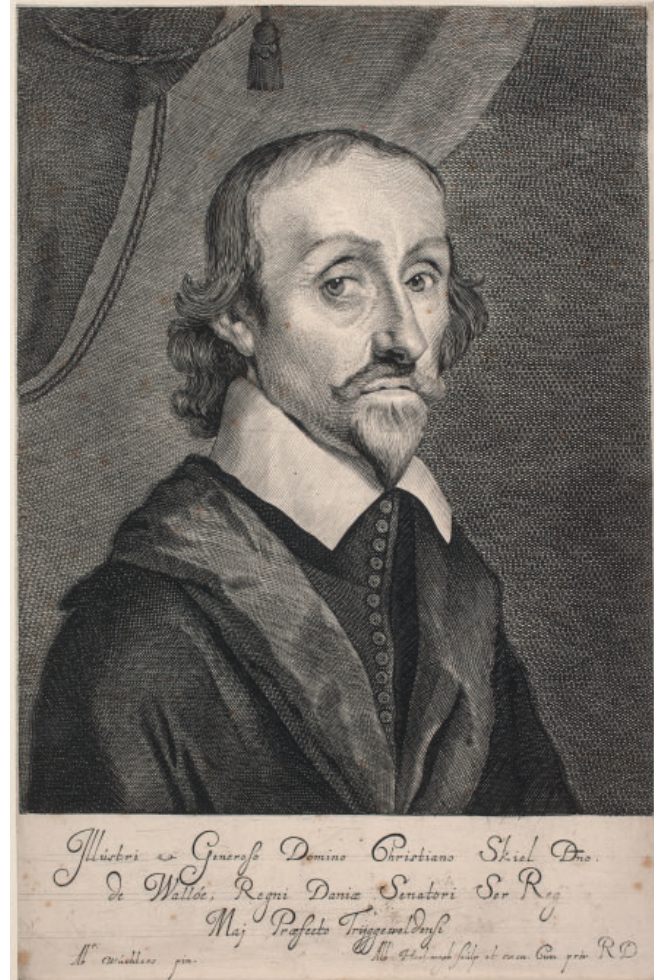
While the end rhyme fails in the first stanza, the poetic license is clear. This is no quotation from the Gospel of Matthew even though the mentioning of a treasure in heaven that cannot be destroyed echoes Matt 6:20. This echo, however, involves several syntactical challenges, since the context of this biblical verse (Matt 6:19-21) is part of the exhortation Jesus delivers in the Sermon on the Mount (Matt 5:1-7:29). As such, the biblical words are spoken in the imperative mood, and Jesus addresses the crowd in the second-person plural. In Greys's engraving, the verse has been transformed: the banderol speaks in the indicative mood, and its number is the first-person singular. Who is this "I"? Well, this person is someone who makes the inference about the treasure from the Gospel of Matthew that this treasure is identical to Jesus, and he is furthermore identified as her beloved bridegroom, making the speaker, by the same identification, into the bride of Christ. This layer of interpretation moves beyond Matt 6:20, since this verse deploys no nuptial imagery. In addition, the banderol implies an identification

of the celestial figure in the upper middle: he is Jesus, the beloved Bridegroom. It is in this light that we should also read the banderol suspended in the upper part of the left register:

Kom hid min faders Velsignedt Sand  
 Jeg vil dig leske med liffens Vand  
 Ver hos mig oc arffve ded Rige  
 Dig er beredt aff Ævig Tide. Math 25.<sup>28</sup>

Again, the poetic license vis-à-vis the biblical text is clear, although the two stanzas are a reworking of Matt 25:34. This verse on the Final Judgement, however, holds no reference to the water of life, that is, the central theme of the dialogue between Jesus and the Samaritan Woman (John 4:1-26), but also the eschatological promise to the faithful and the true in Revelations (Rev 21:6-7). In visual terms, the promise of quenching water explains why the celestial figure holds a chalice: this container holds what the “I” promises to the “You”, and this “I” also recognizes the “You” as someone truly blessed by his father. Clearly, the reworkings of Matt 6:20 and Matt 25:34 identify the celestial figure as Christ.

Importantly, the female “I” bids the world farewell: she says goodbye to her earthly husband and her children. Such final goodbyes played a central role in the Lutheran *Ars moriendi* literature. One important manual was authored by Niels Palladius (1510-1560), and this work holds instructions on how the dying should say their goodbyes (Palladius 1558, IV, unpag. [16-17]). Indeed, this speech act is the culmination of a process that starts when death is recognized as imminent, and the sick therefore (I) sets her house in order, (II) asks forgiveness from and forgives the trespasses of her neighbours, and (III) confesses her sins to a priest (Palladius 1558, I-III, unpag. [1-16]). When these three preparatory steps have been accomplished, the dying can say her goodbyes, and these words mark the transition from the world that the dying is leaving to the heavenly realm in which she is to be adopted (Palladius 1558, V, unpag. [17]). Thus, the words on the right side of



[11] Albert Haelwegh: *Portrait of Christen Skeel*, 1655-59. Copperplate engraving, 325x212 mm. © National Gallery of Denmark.

the unfolding banderol depict the final station in the process of leaving the world behind. Let our eyes now wander along the lower right part of the long banderol and cross the rail into the right side of the engraved image. Here, we see a grieving family. A husband in funeral dress is sided by a boy and a girl in similar dress, while a baby lies in a cradle. On 12 September 1630, Birgitte Rud married Christen Skeel (1603-59), and the couple had ten children, of whom three were still alive in 1645, when their mother passed while giving birth to her eleventh child, who also died. As such, the number of children corresponds to the historical circumstances. We might assume that the figures behind the husband represent Otto Skeel (1633-95), Birgitte Skeel (1638-99), and Berte Skeel (1644-1720). While it is difficult to verify similarities between the three figures and later portraits of these historical individuals, Greys has clearly attempted to represent the grieving husband in the guise of Rud's husband. Corroborating this pictorial strategy, we could compare the engraved miniature of Skeel and, e.g., the portrait painted by Abraham Wuchters (1608-82), which was later engraved by Albert Haelwegh (1621-73) [11].<sup>29</sup> We might also recognize the female figure as Birgitte Rud if the depicted female figure was compared to a 1633 portrait by Remmert Pietersz (1575-1649). What is the affordance of that, for lack of a better term, we might label as the "realism" of these portraits? Above the figure of Skeel, another banderol unfolds, and this reveals a text that connects the male figure to the sphere of the celestial appearance:

Ah, Ah, mit hiert' medslaget er!  
 En Enlig Spurr' jeg Sorgen bær,  
 Jeg som en Falck oc Rørdrumen  
 Offver min Nød maa daglig Vehn' Ps.102.<sup>30</sup>

These stanzas must be ascribed to the representation of Skeel, and the words thereby express his grief for the loss of his wife. While Rud, in her "own" words as they unfold in the image, has found a new celestial husband, the husband is left behind in a world of despair. In fact, the printed funeral sermon conveys a more complex range of emotions, voiced by Rud at the deathbed: she calls upon her husband several times, and Skeel, according to Brochmand's written account, comforted his wife. The many embraces made their departure both tearful and happy (Brochmand 1646a, 35). However, the account also relays how Rud, in her final hour, was unable to speak with her husband. When Skeel visited her a final time, he promised to his wife that the blood of Christ would wash her clean of all sin. Rud could no longer confirm her faith in this promise, and she responded by gazing towards heaven (Brochmand 1646a, 38). Out of grief, this made her

husband unable to stay by his wife's side. Full of grief and sorrow, Skeel relocated to his own chamber, where he prayed to God and asked for him to protect her spirit (Brochmand 1646a, 38). Through poetic license, the visualization of grief recounts the husband's grief, but we need also take into consideration the banderol that hangs above the children:

Om Fader oc Moder mon' fra os fald'  
Dig dog vor Gud vill' wi paakald  
Til vor' Fædre wi samlis skal,  
Med vor Sýdskind i Ærens Dal. Ps. 27.<sup>31</sup>

The image ascribes these words to the children, and the two oldest are not only dressed in mourning garments like their father: the boy and the girl are also crying. Now, the written account of Rud's final days mentions no such scene: her death seems to have been quite sudden; her children seem not to have visited their mother on her sickbed. In this way, the frontispiece affords the children with a final word to their mother: they reconfigure the sorrow of their father and interpret death, paradoxically, as reunion. The future tense of the passive "at samles" (to be joined together) and the adjective "enlig" (lonely, solitary) in Skeel's banderol relate a composite response to the loss of a loved one. This response must be seen in contrast to the skeleton's scythe that presents death as the end of all things, but also as different from the sleeping dog that appears completely oblivious to what is taking place: this absence of emotional response contrasts the childrens' tears that visibly manifest an emotional state, but also the suffering that the engraved words ascribe to Skeel. He will shoulder his sorrow himself, and, like a solitary bird, he will mourn his wife.

### **Allegory**

Between animal ignorance, childish tears and hope, and adult suffering, the image interprets gradations of grief. Let us return to the capability of the image to give a voice to the voiceless. While the lower right refers us to Rud's final good-byes, and thereby connects with the right side of the visual program, the upper left of the unfolding banderol holds two stanzas that are based on Psalm 84:11-12:

En dag, Herre, i din Forgaar  
Er fast bedre end tusind Aar  
Du est min Soel oc rette Skiold  
Nu kommer jeg, O Iesu bold. Ps. 24.<sup>32</sup>

These words are no quotation. Indeed, the second part of the printed sermon elaborates Psalm 84:9-13, and a comparison with the reproduction of these verses (see Brochmand 1646a, 1-3) reveals that what the engraving by Greys presents is a dramatic reworking of the verses. Indeed, the final line adds reference to an “I” that motions towards Christ: this reference describes the motion of the female figure, and it is paralleled in the words of the banderol above it, where Jesus states the imperative “Come!” Now, we have already mentioned how Rud, in her final moments, could not speak. Indeed, Brochmand recounts that several passages from Scripture were read aloud at her deathbed, and she would acknowledge their truth by squeezing a hand and gazing towards heaven. In the end, Brochmand recounts how Rud died, after she had listened to the words from Psalm 31:6 (cf. Luke 23:46). She opened her eyes, looked back at the speaker of this verse and, with a sigh, Rud passed away (Brochmand 1646a, 39). The words engraved by Greys afford the dying Rud with a voice. Indeed, she seems herself to have decided that verses from Psalm 84 should be interpreted at her funeral (Brochmand 1646a, 18). In Greys’s engraving, these verses become her final words, but Brochmand’s written account also affords a voice to Rud. Before she entered her voiceless state, we learn how she, on her sickbed, would lie peacefully and read from her own prayerbook. A book fitting this description is still preserved,<sup>33</sup> and, like other books of its kind, its pages comprise a plurality of materials: it comprises biblical passages, prayers, poems, excerpts from theological texts, and psalms. Maybe the biblical passages read at her deathbed was found in this book: we learn that Rud had others read from her book, but Brochmand also recounts how she would repeatedly say: “O Jesu lille/ Dig aldrig fra mig skille/ O du Guds Lam som bar Verdens Synder forbarme dig offver mig/ O Jesu lille/ kom mig til hielp oc trøst” (Brochmand 1646a, 32).<sup>34</sup> These words are not found in her prayerbook, and it is more likely words from psalms that the dying Rud had on her lips. With this account in mind, we see Jesus coming to the aid of Rud, and the image hereby shows what could not otherwise be attested. Such attestation can be further developed, paradoxically, with reference to the bottom frame and its wordy stanzas:

Aff alt ded som i verd’n mon ver’  
 Det ver’ sig Rigdom, mact oc Ær’  
 Eÿ nogit lign’r en dÿdig Qvind  
 Som haffver Gud i hiert oc Sind.  
 En Venlig Qvind i Ect’skabs troe  
 Der hos sin Hosb’nd i Tuct monn’ boe

Med sin fornuft hun er hans ljüst  
 Ved sin fromhed hans hiertis tröst,  
 Hun som en Soel med straaler klar  
 Med deilig Børm udi stor Skar'  
 Frýdr' oc queger sin hosbonds hiert'  
 Hvo hend mister, Ah wehe oc Smert!  
 Soel'n bortvig'r, bedrøffvelsens nat  
 Fremkommer snart, her er forlat  
 Maanen som er formyrkt oc sort  
 Ved Dødens horde Sting oc Mord,  
 Den med sin' Stierner faa oc smaa  
 Tracter effter Soelen at gaa,  
 Till dend Sand' retfærdigheds Soel  
 Till Jesu Thron', hans Æris Stoel. Sÿr. 26.<sup>35</sup>

This long text is presented with reference to the twenty-sixth chapter in the Book of Sirach. Only a few verses, however, can be found in this chapter: we can establish biblical mentioning of the good wife (Sir 26:1-3;13-15), and this wife is compared to a rising sun (Sir 26:16). However, the stanzas in Greys's engraving add a substantial amount of material. Notably, the eclipsed moon upon which a sun's light does not reflect is represented as a sign of the night of sadness that death produces. In the middle ground of the right-hand register, we do see a lunar eclipse: it is sided by three stars, and these four emblematic objects come to refer to the father, Axel Skeel, and his three children. By emblematic elaboration, the representation of these historical figures and their grief are interpreted as having been left by the sun – Birgitte Rud – and as longing to follow her into the divine realm. We should here notice the formation of birds that is seen in the upper register of the background: they fly above a city, and, together, the eight birds in this flock and the three stars come to eleven; the total number of children in the family, including the child that had died together with Rud. The banderol above the three children views death as positive: it facilitates reunion with their siblings, and the birds' direction from the right towards the left could indicate that the deceased children will also follow their mother. They fly above a city placed on a hill, evoking the heavenly Jerusalem.

Grief, as we have already seen, is a composite emotion: it signifies loss but also a longing for the divine; it borders on almost envy of not experiencing the union with the divine. Put differently, the lunar eclipse signifies the emotion of grief, but the departed, paradoxically, desires to follow the sun, after she has been

removed from the realm of the living. Indeed, we see the leaving sun, suspended above the female figure in the left-hand register: we see the three stars next to the eclipsed moon, and the eight birds motioning towards the divine scenery on the left. We should here notice a third type of bird. Besides the formation of eight birds, Skeel compares his state to a that of a sparrow, a falcon, and a Eurasian bittern, but two peacocks also sit on the rail in the right foreground: the tail of one bird mirrors the shape of the sun, and these animals, emblematically, relate to this celestial object; by extension, this relationship connects to the divine realm and to the resurrection.

We should notice that the “sun” in the many stanzas of the bottom frame signifies two different things: the sun is what goes away, and, as such, the object signifies Rud, but this same celestial body also signifies Christ, who is the sun of righteousness. In Brochmand’s sermon, where it interprets Psalm 84:18 and its description of the Lord as a sun and a shield, the print refers us back to Rud and her final battle with death (Brochmand 1646a, 140-41). Brochmand remarks how Rud during this battle had removed her focus from the world and kept her sight on the heavenly sun: he recalls words she spoke, before the physical pains made her silent,<sup>36</sup> and the preacher adds that Rud is now in a heavenly realm without night, stars, or the sun; here God shines alone (see Rev 22:5). Understood as an emblematic allegory (Melion 2019), the sun is not the celestial body but the light that has passed away and left a family in darkness. The same object, configured in visual terms, also denotes what the deceased is motioning towards: it is the placeholder for the realm, where the departed desires to follow her. Like the different figures, the sun operates symbolically within the apparatus of text and image: the motto of the bottom frame relates to the pictorial field and the epigrams unfolding on banderols. Greys deploys this tripartite form to allow the negativity produced by death to take on different valences: the relation to the interpretation of the printed sermon introduces a fourth element in the form of an extended commentary.<sup>37</sup> Death is a dark moon, and death is the sun setting.

*This article is based on research conducted at the Danish National Research Foundation Centre for Privacy Studies (DNRF 138). I am grateful to my colleagues at the Centre for Privacy Studies and at the Section for Church History at the Faculty of Theology. My argument has also greatly benefitted from the comments of Laura Katrine Skinnebach, David Burmeister, and Miriam Have Watts.*



---

## ABSTRACT

This contribution focuses on frontispieces found in printed sermons from seventeenth-century Denmark. It outlines some general features of the visual programs accomplished by Hans Andreas Greys. In such frontispieces, Greys elaborated complex strategies of visual exegesis. However, he also developed frontispieces that did not limit themselves to biblical themes. One engraving, prefacing a sermon of Jesper Rasmussen Brochmand, belongs to this second series of engravings. The contribution analyzes this specific image, detailing its visual distribution of elements before turning to its portrayal of grief. This portrait involves a complex strategy and engagement with the theological language-use of the sermon.

---

## NOTES

- 1 The sermon with frontispiece is preserved in two copies. One copy is found at the Royal Danish Library, Copenhagen (45,-262 4°). A second copy is preserved at the Faculty of Theology, University of Copenhagen (10608491). In fact, a third copy is at the Royal Danish Library, Copenhagen (G 12041 4°). In this third copy, the frontispiece is not seen, but this engraving is preserved as part of the Collection of Danish Portraits, the Royal Danish Library, Copenhagen (168416). Maybe this engraving “belongs” to the copy without frontispiece?
- 2 These registers – the prefatory material, the two-part argument of the sermon, and the appended poems – were not a fixed template for funeral sermons published in seventeenth-century Denmark. Most prints contained no encomia, and the two-part structure of the sermon could even be reversed, making the portrait of the deceased follow the theological development. In some prints, the written portraits seem almost a pastiche (see, e.g. Brochmand 1650, 18-26), while other portraits expand extensively on details from the deathbed (Brochmand 1640, 33-70, cf. Nørgaard 2021a).
- 3 In addition, this work holds engravings of words spelled in languages for which printers in Copenhagen had no types. We might suspect that Greys also accomplished these engravings, see Bang 1657, 125 (Sumerian script); 135-136 (script used in the primary texts of the Kabbalah); 149 (Syriac script); 203 (Arabic script); 207 (Cyrillic script).
- 4 The sermon with frontispiece is preserved at the Royal Danish Library, Copenhagen (42,-243 4°).
- 5 The sermon with frontispiece is preserved at the Faculty of Theology, University of Copenhagen (11948185).
- 6 The print preserved at the Royal Danish Library in Copenhagen (44,-260 4°) does not hold the frontispiece, but a later note on the third empty page alerts us to the fact that a frontispiece has been removed. Written in pencil, this note informs us “Allegorisk stik af Greys mangler” (Allegorical engraving by Greys is missing). Indeed, the first and second empty pages in the print show clear signs that something had been glued to these pages. In the Collection of Danish Portraits, The Royal Danish Library, Copenhagen (039007), we find Greys’s engraving with damage to its lower register that matches what we find in the print.
- 7 The sermon with frontispiece is preserved at the Royal Danish Library, Copenhagen (44,-260 4°).
- 8 The sermon with frontispiece is preserved at the Royal Danish Library, Copenhagen (44,-223 4°).
- 9 The frontispiece has been forcefully removed in the copy preserved at the Faculty of Theology, Copenhagen (11955402), leaving fragments of the engraving still glued to two pages. However, Greys’s image remains in the copy at the Royal Danish Library, Copenhagen (45,-176 4°).
- 10 The sermon with frontispiece is preserved at the Faculty of Theology, University of Copenhagen (10608191).

- 11 The sermon with frontispiece is preserved at the Faculty of Theology, University of Copenhagen (11971343). Meanwhile, no frontispiece is found in the print of the same sermon preserved at the Royal Danish Library, Copenhagen (44,-241 4°), but an engraving is found at the National Gallery of Denmark (KKS16395).
- 12 This sermon with frontispiece is preserved at the Royal Danish Library, Copenhagen (45,-247 4°).
- 13 The sermon with frontispiece is preserved at the Royal Danish Library, Copenhagen (46,-259 4°). The title of the print clearly indicates that Lindenov had died in 1642 and was buried in Odense on 19 September 1642. However, the print was not published before 1647, when Greys also signed his engraved frontispiece. Indeed, the preacher Hans Mikkelsen (1578-1651) signed his dedication to the grieving widow on 25 March 1646 (Mikkelsen 1647b, 13), and this delay from 1646 until 1647 could be explained by reference to the process of engraving. However, further research is required if we are to understand why it took forty-two months for the sermon to journey from public event to published text.
- 14 The sermon with frontispiece is preserved at the Royal Danish Library, Copenhagen (46,-9 4°).
- 15 The sermon with frontispiece is preserved at the Royal Danish Library, Copenhagen (43,-120 4°).
- 16 I have not been able to discover a print that still contains this frontispiece. One copy without frontispiece is preserved at the Royal Danish Library, Copenhagen (43,-121 4°). I have not consulted a second copy that is preserved in Karen Brahes Library, Roskilde (U.21 181), and which could still hold its frontispiece. Greys's engraving is found at the Collection of Danish Portraits, the Royal Danish Library, Copenhagen (010577) and at the National Gallery of Denmark (KKSgb10688).
- 17 The sermon with frontispiece is preserved at the Royal Danish Library in Copenhagen (46,-263 4°), although the portrait has later been removed from the engraving. The frontispiece is preserved with the portrait still intact at the National Gallery of Denmark (KKS10683).
- 18 The sermon is preserved in two copies without frontispiece at the Royal Danish Library, Copenhagen (45,-249 4° / G 11780 4°). However, Greys's image is preserved as part of Müllers Pinakotek at the Royal Danish Library, Copenhagen (11, 95, 2°) and at the National Gallery of Denmark (KKSgb10677).
- 19 The sermon with both frontispieces is preserved at the Royal Danish Library, Copenhagen (46,-263 4°).
- 20 The sermon with Greys's frontispiece is preserved at the Royal Danish Library, Copenhagen (45, -245 4°), and this copy includes the annotation in pencil "Ill. (W.9984) mgl." (Illustration (W.9984) is missing). This refers to an engraving preserved as part of Müllers Pinakotek at the Royal Danish Library, Copenhagen (11, 82, 2°). It should be noted that the title page for Vind's funeral sermon dates the print to 1643, while the engravings by Simon de Passe and Greys are dated to 1644.
- 21 I am grateful to David Burmeister for alerting me to Muller's engraving.
- 22 The sermon with frontispiece is preserved at the Royal Danish Library (44,-103 4°) and at the Faculty of Theology (10604546).
- 23 The sermon with frontispiece is preserved at the Faculty of Theology, University of Copenhagen (10604546).
- 24 The sermon with frontispiece is preserved at the Royal Danish Library, Copenhagen (45,-251 4°). The divine vision is, again, the depiction of the Heavenly Throne: a banderol with the reference "Apoc. 7" confirms the pictorial citation.
- 25 The life of humans disappears like smoke.
- 26 Death makes for loss, and it ends everything.
- 27 Goodbye world with husband and children/ Now, I have found a treasure so fine/ Which rust and moths cannot devour/ This is Jesus, my beloved Bridegroom. Matthew 6.

- 28 Come here, my Father's truly blessed/ I shall quench your thirst with the water of life/ Be with me and inherit the kingdom/ that from eternity has been prepared for you.
- 29 In another frontispiece, a man and a boy stand in the lower right side: the depicted husband is again the grieving Christen Skeel, who married Margrete Lunge Dyre (1616-53) on 13 September 1646, that is, a little more than a year after the death of his first wife, Birgitte Rud. In his second marriage, the couple had two sons, Albert Skeel (1652-53) and Mogens Skeel (1650-94), and it is the latter we see in the engraving (Tausen 1654). This sermon with its frontispiece partially intact is preserved at the Faculty of Theology, University of Copenhagen (10608149).
- 30 Oh! Oh! My heart is low / A lonely sparrow, I carry the sorrow / I as a falcon and the Eurasian bittern / Have daily to hurt about my distress." The two stanzas rework Psalm 102:5-8.
- 31 Even if father and mother from us fall/ You, our God, we would however call/ With our ancestors, we joined shall be/ together with our siblings in the Valley of Honour. The first stanza reworks Psalm 27:10.
- 32 One day, Lord, in your outer court/ is far better than one-thousand years/ You are my sun and my true shield/ Here I come, Oh Jesus the glorious.
- 33 *Birgitte Ruds Bønnebog*, The Royal Danish Library, Copenhagen (Thott 162, 8°). The materials comprised in this book is dated by a note on the inside of the front cover: it states that Birgitte Rud started working on it in 1625, while the final entry dates to 1662, that is, many years after Rud's death.
- 34 Oh! Child Jesus/ You must never leave me/ Oh! The lamb of God, who carried the sins of the world: have mercy on me/ Oh! Child Jesus/ come to my aid and comfort.
- 35 Out of everything this world might hold/ Be it riches, power, or honour/ Nothing is comparable to a virtuous woman/ who, in heart and mind, has God/ A kind woman in the faithfulness of marriage/ who with her husband will have to live in hardship/ with her clarity of thought, she is his joy/ with her piety, she is the comfort of his heart/ She is like the sun, with rays clear/ with lovely children in a large flock/ she brings happiness and calm to her husband's heart/ Who might lose her, oh ache and pain!/ The sun goes away, the night of sadness/ will soon emerge, in which is abandoned/ the moon, eclipsed and blacked/ by death's harsh sting and murder/ It [the moon] with its few and small stars/ longs to follow after the sun/ to the true sun of righteousness/ to the throne of Jesus, [to] his seat of honour.
- 36 The words recounted are: "Jesu Forbarme dig offver mig: Jesu lille ingen skal mig fra dig skille" (Jesus have mercy on me: Little Jesus nobody shall me from you divorce), Brochmand 1646a, 140. In the account of Rud's death, these words also appear but in an elaborated form: "O Jesu lille/ dig aldrig fra mig skille/ O du Guds Lam som bar Verdens Synder/ forbarme dig offver mig/ O Jesu lille/ kom mig til hjælp oc trøst (Oh! Little Jesus/ You never from me to divorce/ Oh! Lamb of God, who shouldered the sins of the world/ have mercy on me/ Oh! Little Jesus/ Offer me with assistance and comfort)", see Brochmand 1646a, 32. These words are uttered days before Rud becomes terminally ill, and they seem to integrate biblical passages and hymnals. Brochmand mentions that Rud had her own prayerbook from which she and others read at the sickbed; the words could be her own uptake from a variety of sources, see Brochmand 1646a, 32.
- 37 In footnotes twenty-two, twenty-three, and twenty-four, I have supplied references to three frontispieces, where this tripartite form of motto, picture, and epigram can also be found. This also holds true for the frontispiece evoked in footnote twenty-nine, and we might also refer to the frontispiece for the funeral sermon of Lisebeth Knudsdatter Gyldenstjerne (1608-1650). This print (Andersen 1652) includes a depiction of her children and husband, Mogens Sehested (1598-1657), and it is preserved at the Royal Danish Library, Copenhagen (43,-178 4°), and at the Faculty of Theology, University of Copenhagen (10604403). Greys also constructed a similar frontispiece for a small collection of funeral sermons (Wallensbech 1655), while a beautiful frontispiece for the funeral sermon (Stockfleth 1656) of Gregers Krabbe (1594-1655) is preserved at the Royal Danish Library, Copenhagen (44,-191 4°). Further research would illuminate how the three elements of motto, picture, and epigram function in Greys's frontispieces.

## LITERATURE

### *Funeral sermons*

- Andersen, Anders. 1650. *Lig-prædicken aff Johann. cap. 10. v. 27. 28.* Copenhagen: Pater Hake.
- Andersen, Anders. 1652. *De sande Christnis Forsickring / i Liff oc Død.* Copenhagen: Peder Hake.
- Brochmand, Jesper Rasmussen. 1640. *Hielp aff Himmelen,* Copenhagen: Melchior Martzan.
- Brochmand, Jesper Rasmussen. 1645. *Guds Vilie Ske.* Copenhagen: Melchior Martzan.
- Brochmand, Jesper Rasmussen. 1646a. *Guds Børns Lengsel effter de Evige Boliger udi Himmelen.* Copenhagen: Melchior Martzan.
- Brochmand, Jesper Rasmussen. 1646b. *Sixelens Ro och Huile udi de Leffvendis Land,* Himmerige. Copenhagen: Melchior Martzan.
- Brochmand, Jesper Rasmussen. 1647. *De sande oc salige Guds Børn wfeylbare Kiendemercker.* Copenhagen: Melchior Martzan.
- Brochmand, Jesper Rasmussen. 1650. *Gud annammer kierligen sine Børns Sjæle/ oc frier dennem fra forderfvælsens Graff/ oc kaster deris Synder bag sin Ryg.* Copenhagen: Melchior Martzan.
- Christensøn Humble, Rubeck. 1656. *Zions Glæde udi Gud/ ofver sin Aandelige Prydsel.* Copenhagen: Peder Morsing.
- Emporagrius, Erik Gabrielson. 1652. *Christeligh Lijkpredikan.* Stockholm: Ignatium Meurer.
- Enevoldsen Brochmand, Hans. 1653a. *Guds salige Børns Opgang paa Herrens Bierg.* Copenhagen: Peter Hake.
- Enevoldsen Brochmand, Hans. 1653b. *En ædele Zions Daatters trøstig Tro oc Tancke, at see Herrens Gode i de Leffvendis Lande.* Copenhagen: Peter Hake.
- Enevoldsen Brochmand, Hans. 1656. *Et Guds Barn nyligen hid kommen, oc snart fuldkommen.* Copenhagen: Peter Hake.
- Hansen Comin, Lauritz. 1648. *Guds Børns lystige Spatzeregang.* Aarhus: Hans Hansen Skoning.
- Mikkelsen, Hans. 1642. *En christelig Lijgprædicken aff Prophetens Essaiaë 56.* Copenhagen: Melchior Martzan.
- Mikkelsen, Hans. 1647a. *En Christelig Lijgprædicken / Der Ærlig og Velbiurdig Frue / Fr. Beate Rosenkrantz.* Copenhagen: Jørgen Lamprecht.
- Mikkelsen, Hans. 1647b. *En christelig Lijgprædicken, aff den 116. Psalme, der Hans Lindenow til Hundslund.* Copenhagen: Jørgen Lamprecht.
- Monrad, Erik. 1648. *Guds Haand, udi hvilcken Den Retferdige her oc hisset er velforvaret aff Guds Ord.* Copenhagen: Jørgen Lamprecht.
- Nielsen Rosenberg, Frands. 1651. *Kong Davids gylene Klenod, af den Sivende til halftrediesindtivede Psalme.* Copenhagen: Melchior Martzan.
- Nielsen Rosenberg, Frands. 1653. *Kong Davids Faste Klippe.* Copenhagen: Melchior Martzan.
- Stockfleth, Henning. 1656. *De sande Leffvendes Lif oc Løn.* Sorø: Georg Hantzsch.
- Tausen, Christian Madsøn. 1654. *Davids Hierte oplat.* Sorø: Peder Jensen.
- Torm, Erik Olufsen. 1649. *Zionis Byssus & Ophir, Det er: Guds Børns Prydelse, i dette og tilkommende Lijff.* Copenhagen: Melchior Martzan.
- Nielszøn Vaarde, Niels. 1648. *En Christelig Liigprædicken / aff Epistelen til de Rommere / i det 14. Cap.* Aarhus: Hans Hanssøn Skonning.
- Vind, Oluf. 1643. *De Helliges Leffnet oc Død.* Copenhagen: Jørgen Holst.
- Wallensbech, Henrik Madsen. 1655. *Lucubrationum funebrium primitiæ, som handler om Jacobs oc Rachels sørgelige Skilssmiss, om de Lefvendis Ustadighed, sampt de Dødis Rolighed.* Copenhagen: Peter Hake.
- Winstrup, Peder. 1641. *Sixelens Sabbath oc Ro i Gud.* Copenhagen: Salomon Sator.

*Other works*

- Bynum, Caroline Walker. 2012. *Christian Materiality. An Essay on Religion in Late Medieval Europe*. New York: Zone Books.
- Fumaroli, Marc. 1994. *L'école du Silence. Le sentiment des images au XVII<sup>e</sup> siècle*. Paris: Flammarion.
- Marquard, Hans Frederik Thorvald Emil. 1920. *Kjøbenhavns Borgere 1659*. Copenhagen: Kraks Forlag.
- Melion, Walter. 2019. "Allegorical forms and functions". In W.S. Melion & J. Clifton, *Through a glass darkly. Allegory and faith in Netherlandish prints from Lucas van Leyden to Rembrandt*, 14-39. Atlanta: Michael C. Carlos Museum/ Emory University.
- Nørgaard, Lars Cyril. 2021a. "Making Private Public: Representing Private Devotion in an Early Modern Funeral Sermon". In M. Green, M.B. Bruun, L.C. Nørgaard, *Early Modern Privacy: Sources and Approaches*, 378-400. Boston – Leiden: Brill.
- Nørgaard, Lars Cyril. 2021b. "Overvejelser over en ligprædiken". *Kirkehistoriske Samlinger*, 7–39.
- Ochsner, Bjørn. 1948. "Om illustrerede trykte ligprædikener". *Bogvennen*, 87-133.
- Panofsky, Erwin. 1992. *Tomb Sculpture: Four Lectures on Its Changing Aspects from Ancient Egypt to Bernini*. New York: Harry N. Abrams
- Rittgers, Ronald K. 2012. *The Reformation of Suffering. Pastoral Theology and Lay Piety in Late Medieval and Early Modern Germany*. New York: Oxford University Press.
- Schepeleern, Henrik Ditlev. 1988. *The Kronborg series: King Christian IV and his pictures of early Danish history*. Copenhagen: The National Gallery of Denmark.
- Sthyr, Jørgen. 1970. *Dansk Grafik, 1500-1800*. I-II. Copenhagen: Gyldendal.
- Wangsgaard Jürgensen, Martin. 2009. "Grav og gravminde – Sorg og savn: Nogle overvejelser omkring det protestantiske epitafium". *Norsk Teologisk Tidsskrift* 110/1: 23-42.



# Glansbilledets skyggeside

## Negativitetens plads i 1800-tallets religiøse kunst

*... for at naae Sandheden maa man igjennem enhver Negativitet*

SØREN KIERKEGAARD (*Sygdommen til døden*, 159)

Alterudsmykninger i kristne kirker er uløseligt knyttet sammen med nadveren og dermed også kristendommens centrale paradokser. Jesu pinefulde død anskueliggøres mere eller mindre direkte for kirkegængerens igennem grader af abstraktion. I sin enkleste form skal alterbordet minde beskueren om den førkristne offerblok og dermed også om korsfæstelsens selvopofrelse. Liv og død, smerte og glæde er vævet sammen omkring alteret, og billedkunsten har siden middelalderen udtrykt disse modstridende følelser på ganske forskellig vis i takt med ændringer i samfundets og teologiens strømninger.

1800-tallet udgør en af de mest produktive perioder i efterreformatorskirkekunst, og århundredet er navnlig kendetegnet ved at introducere talrige nye motiver i de hundredvis af altermalerier, der blev udført. Det er samtidig en periode i den efterreformatorske kirkekunst, der er visuelt slående på grund af maleriernes tilsyneladende entydige betoning af skønhed, harmoni og glæde. Passionen udgør ganske vist klangbunden for alle fremstillinger af Jesus, men 1800-tallets malere synes alligevel at søge væk fra det mørke og smertelige. Denne dvælen ved det lyse og smukke gjorde, at ellers feterede malere som Anton Dorphs og Carl Blochs alterbilleder faldt i unåde i 1900-tallets første halvdel, og eftertiden synes at have haft vanskeligt ved at afkode deres følelsesladede, milde udtryk. Den modernistiske kunsthistorie opfattede oftest arbejderne som sukkersøde glansbilleder eller sentimentale fremstillinger i en gold akademitradition (Rathje 2012), og mange af billederne blev fjernet fra albertavlerne

[1] C.W. Eckersberg: *Den Vantro Thomas*, 1833. Olie på lærred. Skævinge Kirke. Foto: Arnold Mikkelsen, 2018.

allerede i 1900-tallets første halvdel. Tilsyneladende var billedernes æstetik ude af trit med 1900-tallets trosoplevelse. Går man imidlertid til billederne på deres egne præmisser og forsøger at aflæse, hvad kunstnerne prøvede at kommunikere i både emne og udtryk, åbner de sig med, hvad der kun kan beskrives som både komplekse og sofistikerede visuelle strategier, der i høj grad taler om alt det smertelige og negative. Det vil sige det negative forstået som både fravær og noget ubehageligt i bred forstand.

Igennem nærlæsninger af en række nye motiver, der vandt frem i danske højaltertavler, vil vi i det følgende undersøge negativitetens subtile rolle i disse "glansbilleders" ellers lyse harmoni. Fælles for de fleste af disse emner er, at de ikke tidligere – eller kun meget sjældent – havde været benyttet som hovedemne i højaltertavler. I denne indledende udforskning af det negatives rolle i 1800-tallets kirkekunst begrænser vi os til primært at udforske Søren Kierkegaards skrifter som kilde til negativitetens rolle i 1800-tallets kirkekunst. Nok flugtede Kierkegaards radikale teologi ikke med den samtidige enevoldskirkes suprematistiske grundsyn (Lausten 1987, 244-47), men den fik stor betydning for det senere 1800-tal. Samtidig er det centralt for hans tænkning, dels at han opfatter mennesket som værende i et konfliktfyldt forhold til verden, "Denne Jammerdal og Straffeanstalt" (Thulstrup 1955), dels at mennesket er både krop og ånd. Det er en syntese af det evige og det timelige, og kløften mellem de to kan ikke forceres af den menneskelige forstand. Det evige må åbenbares for mennesket (Kierkegaard 1849, 208). Af den grund befinder det sig i udgangspunktet i en fortvivlelsestilstand, idet det forholder sig til sig selv og ikke til den magt, der satte det. Først når det guddommelige er åbenbaret for den enkelte, er det muligt at eliminere fortvivlelsen ved at grunde sit selv i Gud. "Udviklingen maa altsaa bestaae i uendeligt at komme bort fra sig selv i Uendeliggjørelse af Selvet, og i uendeligt at komme tilbage til sig selv i Endeliggjørelsen" (Kierkegaard 1849, 146). Kierkegaard indskriver derved mennesket i en konstant dynamik mellem fravær af og stræben efter det guddommelige, som kan være en nøgle til bedre at forstå, hvordan 1800-tallets religiøse "glansbilleder" også kunne aktivere mere dystre tanker om troen og den troendes relation til sin frelser.

### **Den vantro Thomas**

Et af de tidstypiske motivvalg i 1800-tallets religiøse billedverden, der kan åbne for diskussionen af negativitetens rolle i periodens kunst, er den scene, vi normalt kalder "Den vantro Thomas" (Johannesevangeliet 20,24-29). Motivet har en lang historie i billedkunsten, men det er først i 1800-tallet, at det finder anvendelse som hovedemnet for en højaltertavle. Der var med andre ord noget i scenen, som



i særlig grad appellerede til samtidens syn på troen. Et interessant nedslag i den sammenhæng er C.W. Eckersbergs fremstilling af motivet til Skævinge Kirke fra 1833 [1] (Danmarks Kirker II, 1468), fordi han her indvarsler de tendenser, som malerne i de følgende år kom til at arbejde videre med. I Eckersbergs motiv står Kristus i billedets centrum; disciplene har slået ring om ham. Med den ene hånd blottes han sidesåret, med den anden holder han trøstende Thomas i hånden, mens denne bukker sig let for at undersøge sidesåret. I kompositionen er Thomas den eneste, der vender ryggen til beskueren, og alle øvrige disciple i billedet har deres blik rettet mod den vantro, ikke mod opstandelsesbeviset; én lægger endda medfølelse sin hånd på Thomas' arm. Teksten, der ledsager alterbilledet, lyder: "Efterdi du haver seet mig Thomas haver du troet. Salige ere de som ikke have seet og dog troet". Pointen er klar: At Thomas har brug for noget håndgribeligt for at lade sig overbevise, står ikke mål med de øvrige disciple, der tror uden at "have set".

I *Indøvelse i Christendom* (1850) skriver Søren Kierkegaard følgende om troen på Kristus: "De Beviser for Christi Guddom, som Skriften anfører: hans Undergjerninger, hans Opstandelse... ere ogsaa kun for Troen, det er, de er ikke 'Beviser': de ville jo heller ikke bevise, at alt dette stemmer overeens med Fornuften, de ville tvertimod bevise, at det strider mod Fornuften og altsaa er Gjenstand for Troen" (Kierkegaard 1850, 41). Passagen hjælper os til at se, hvad scenen med Thomas udtrykker, nemlig at det konkrete bevis for Kristi nærvær i sidste ende slet ikke er det afgørende, fordi beviset ikke gør os klogere på det guddommelige.

Hvis vi læser den erkendelse ind i Eckersbergs billede, lader kompositionen beskueren træde i Thomas' sted og konfronterer os med spørgsmålet: "Har du taget skridtet ud i troen?" Konklusionen hos både Kierkegaard og Eckersberg er, at der ikke findes noget bevis for det guddommelige i verden, ej heller gennem billedkunsten. Det er kun troen, der er stillet mennesket til rådighed. Det er således et apofatisk udsagn om fravær, der fuldstændig overlader mennesket til tilliden til den kristne fortælling. Eller sagt på en anden måde: Mennesket er ikke i stand til at forstå eller se det guddommelige ved egen kraft. Livet er kendetegnet ved et fravær, men troen danner bindeleddet, og troen er det, der åbner for forhåbningen om at møde Gud. Eckersbergs Thomas bliver til billedet på det menneske, der ikke tør se videre end den omgivende verden. Dette er et grundtema i 1800-tallets religiøse kunst, hvori man igen og igen møder fremstillinger af mennesker, der er efterladt i verden, men takket være troen bliver i stand til at sætte sig ud over det dennesidige og derved følelsesmæssigt opnå en fornemmelse af et gudsmøde eller gudsnærvær samt ikke mindst trøst og mening.



[2] C.W. Eckersberg: *Bønnen i Getsemane Have*, 1817. Olie på lærred. Vester Skerninge Kirke. Foto: Arnold Mikkelsen, 2020.

## Mellem nærvær og fravær

Ragni Linnet (2004, 93) har redegjort for, at Kierkegaard anså det religiøse kunstværk for noget, der øgede afstanden mellem menneske og Gud, fordi det skyder sig ind mellem det guddommelige og den troende. Det omdanner derved den interagerende udveksling mellem den troende og Frelseren til en distanceret, æstetisk betragtning. Trods sin beskedne tiltro til, at kunsten kunne gøre sig til et redskab for troen, inddrog Kierkegaard i to tilfælde selv billedkunsten i sine kirkelige taler. Disse taler bidrager derfor til at belyse, hvordan Kierkegaard selv opfattede samspillet mellem hans tanker om fravær og nærvær og tidens religiøse kunst.

Kierkegaards inddragelse af billedkunst findes i de taler, han udgav i årene omkring 1850 i anledning af fredagsbønnen. Tre af dem holdt han i Københavns Domkirke, Vor Frue, og disse mere formidlende taler inspirerede ham tydeligvis til at arbejde med genren. Efterfølgende skrev han en række taler, der kun udkom på skrift. I *Christelige Taler* (1848) finder man første eksempel på, at Kierkegaard brugte billedkunsten til at tydeliggøre sin tænkning:

Der er i en kirke her i landet ved alteret et kunstværk, som fremstiller Engelen, der rækker Christus Lidelsens Kalk! Men dersom Du blev en heel Dag siddende ved Alteret for at see paa dette Billede...: hvor fromt Du end altid mindes Hans Lidelse derhos bedende Ham, stadigt at minde Dig om den, ikke sandt, der vil komme et Øieblik,..., hvor Du vil sige til Dig selv: 'nei, saa længe varede det dog ikke; Engelen vedblev jo dog ikke at række ham Kalken; Han tog den jo villigt af Engelens eller lydigt af Guds Haand – han har jo tømt den, Lidelsens Kalk, thi hvad Han leed det leed Han een Gang, men Han seirer evigt! (Kierkegaard 1848, 15-16)

Det er uklart, om Kierkegaard havde et specifikt værk i tankerne, for Bønnen i Getsemane Have havde været en fast del af altermaleriets emnekreds siden senmiddelalderen. Det var imidlertid først i 1800-tallet, at det blev ophøjet til egentligt hovedmotiv i altermalerier. Kierkegaard henviste måske derfor blot til et velkendt emne, men kommer under alle omstændigheder samtidig frem til at sige noget ganske væsentligt om, hvordan dette motiv kan have talt til samtiden. Det er i sig selv interessant, at Kierkegaard har så klart et blik for motivets funktion som andagtsbillede, der fastholder sit emne og derigennem stimulerer kirkegængerne til at reflektere over Jesu spirituelle fortvivlelse og de personlige implikationer af hans accept af at skulle dø for menneskets synder. Derved udtrykker Kierkegaard som noget nærmest selvfølgeligt, at alterbilledet ikke længere fungerer primært i relation til gudstjenesten, men som et personligt redskab for kirkegængerne (Burmeister & Wangsgaard Jürgensen 2015, 241). Imidlertid ligger hans fokus ikke på hverken dette eller på det andagtsbilledlige.

Kierkegaard forstår i stedet Bønnen i Getsemane Have som et udtryk for "Timelighedens Lidelse". Hans pointe er, at billedet af Jesu lidelser tillader en at nå til den erkendelse, at hvor strenge livets lidelser end måtte synes, så har de trods alt en ende, og i sammenligning med evigheden er de i sidste ende flygtige. Derved transformerer Kierkegaard motivet til et sindbillede på det kristne livsvilkår. Dette udsagn skal ses i lyset af, at han forstod troens situation sådan, at man måtte gøre sig samtidig med Jesus og følge ham, som disciplene fulgte et levende, endda fornedret menneske, og uden forbehold troede ham, når han sagde, at han var Frelseren (Kierkegaard 1850, 75).

Kierkegaards tanker åbner døren på klem for de betydninger, der kan ligge i 1800-tallets fornyelser af emnets ikonografi. Denne gentænkning af Bønnen i Getsemane Have ses først i Eckersbergs alterbilleder til Vester Skerninge Kirke fra 1817 og Vor Frue Kirke i Svendborg fra 1824 [2-3] (Burmeister 2023, 128). I førstnævnte rykkede Eckersberg disciplene tilbage i billedrummet og



[3] C.W. Eckersberg: *Bønnen i Getsemane Have*, 1824. Olie på lærred. Vor Frue Kirke, Svendborg. Foto: Arnold Mikkelsen, 2011.

placerede Jesus i forgrunden. Da Jesus samtidig er vendt næsten direkte mod betragteren, kommer man helt ind på livet af hans sjælelige fortvivelse, der er udtrykt gennem både den dramatiske gestikulation, den åbne mund og de himmelvendte øjne (Vejlby 2016, 184-207). Mødet med Jesu fortvivelse er derved ikke som før formidlet gennem de sovende disciple, men bliver personlig og nærværende. I 1824-versionen nedtonede Eckersberg dette direkte engagement i lidelsen, idet Jesus er drejet en smule væk fra os, og den dramatiske gestikulation er erstattet af hænder samlet i bøn. Nedtoningen opvejes imidlertid af, at Eckersberg har ladet Jesus omslutte af et nattemørke, der udvisker baggrunden, men dog antyder fortællingens kulmination gennem soldaternes ankomst i baggrunden.

Særlig interessant er måske Frederik Storchs altermaleri til Åsum Kirke fra 1831-32 [4], fordi den bedende Jesus bogstavelig talt konfronterer betragteren uden nogen narrative greb til at forløse scenen. Betragteren inddrages direkte i Jesu bøn til Gud, og der opstår en næsten kropslig oplevelse af, at bønneren er personligt relevant for mig – den for Luther så vigtige “pro me”-tanke – hvilket utvivlsomt har tiltalt 1830’ernes stadigt mere inderlige trosopfattelse (Linnet 2004; Burmeister & Wangsgaard Jürgensen 2015, 240-42; Burmeister 2019). Forstået i forlængelse af Kierkegaard bliver værket en form for billede på troens lidelsesfulde grundpræmis. Det at blive kristen kræver, at man gør sig samtidig med Jesus og håber “mere og mere at skulle nærme sig til Lighed med dette Forbillede, der først hisset skal vise sig i sin Herlighed” (Kierkegaard 1848, 51). At tro i kierkegaardsk forstand er ingen let sag. Det er en “Qval og Elendighed” (Kierkegaard 1848, 75), og kun bevidstheden om synden og dens konsekvenser kan overvinde en til at gå ad den vej (Kierkegaard 1848, 79-80).

I det lys tilbyder Storch altså sit publikum et *forbillede* på troens situation: At være samtidig med Jesus og spejle sin egen tilværelse i hans. Samtidig bliver den sjæleligt lidende Jesus, der indledningsvis trygler Gud om, at kalken måtte gå forbi ham, men siden accepterer Guds vilje, et billede på, at det netop er trængslerne, der bringer mennesket til sit yderste og vækker viljen til at lægge det verdslige bag sig og i stedet søge frelsen. Billedet af Jesu lidelser rummer altså en formaning om at være sig sine egne synder bevidst – han led jo for at sone dem – men det tilbyder også en trøst. Spejlingen i Jesus viser, at i livets “Qval og Elendighed” er vi i en form for lighed med Jesus. Vi kan ydermere glæde os over, at i kraft af Jesu offer skal vi blot udstå lidelsen én gang, nemlig i denne tilværelse. Derefter venter lyksaligheden for evigt. Kierkegaards indlæsning af Bønnen i Getsemane Have i dette lidelsesfællesskab åbner på den måde for forståelsen af den rolle, det negative kan spille, både i form af lidelsens funktion

[4] Frederik Storch: *Bønnen i Getsemane Have*, 1831-32. Olie på lærred. Åsum Kirke. Foto: Arnold Mikkelsen, 2015.





DENNE ER MIN SØN DEN ELSKELIGE HØRER HAM  
MARC. IX. 7



KOMMER TIL MIG  
MATTH. XI. 28.



i troen og i form af dynamikken mellem menneskets samtidige afstand fra og nærhed til Gud.

### Thorvaldsens Kristus

Det andet eksempel på Kierkegaards inddragelse af billedkunst i sine teologiske tanker er hans velkendte henvisning til Bertel Thorvaldsens *Kristus* (1821/38; [5]), der optræder i en tale, Kierkegaard holdt ved fredagsbønnen i Vor Frue Kirke. Emnet for talen er det citat, der er anført på statuens sokkel: "Kommer hid til mig Alle, som arbeide og ere besværede! Og jeg vil give Eder Hvile" (Mat. 11,28; Floryan 2020, 434-36). I talen etablerer Kierkegaard sit topos *Indbyderen* og henviser specifikt til *Kristus'* gestikulation med ordene: "see, Han aabner sin Favn, ved hvilken vi dog Alle kunne hvile lige trygt og lige saligt..." (Kierkegaard 1848, 282).

Om statuen har August Kestner (1777-1853), der kendte Thorvaldsen fra Rom, forklaret, at Thorvaldsen søgte at udtrykke det forhold, at Kristus "... elsker, omfavner Menneskene" (Lange 1872, 38), og denne karakteristik har siden præget den kunsthistoriske fortolkning. Statuen rækker ud i kirkerummet og inddrager og aktiverer på den måde hver enkelt kirkegænger. Ragni Linnet har, ligeledes med udgangspunkt i Kierkegaard, betegnet denne type af betragterrelation som "det indhentende blik" (Linnet 2004). Hun udviklede dette begreb i sin analyse af den type kristusfremstillinger, der dukkede op i 1830'erne som reaktion på *Kristus* (Burmeister 2021, 230). I sin analyse betoner Linnet den dialogiske udveksling mellem kunstværk og betragter. I *Kristus* foregår det sekventielt, idet statuens nedadvendte blik først leder betragteren frem mod sig, og først når kirkegængerens knæler ved altersranken for at deltage i nadversakramentet, *ser* man endelig Frelseren i en gensidig blikudveksling. Begrebet bidrager derved til at eksplicite, at den ideale marmorkrop på alterbordet også 'rummer' det ufuldstændige menneske, der søger nadveren, og at skildringen af Jesus som indbegrebet af "Kjærlighed, Omarmelse af hele Menneskeslægten" (Kestner 1850, 1089) ikke er værkets kulmination, men blot startskuddet på den troendes indre refleksion over sin relation til Frelseren.

Dette forhold uddybede Kierkegaard i en anden af sine Fredagstaler. Her bemærker han, at kun få vil finde hvile i nadverritualet. Den 'indbudte' vil snarere tynges af tanker om slet ikke at have fortjent den store gave. Kierkegaard forstod indbydelsen sådan, at den fordrer noget af den indbudte. Man skal *både* arbejde og være besværet af en længsel efter Gud, og derfor var læren fra fortællingen om Synderinden god at have i tankerne, når man forlod alterbordet: "Hvis Du ved Alteret ikke fornam Dine Synders, hver Din Synds Forladelse, da ligger det

[5] Bertel Thorvaldsen: *Kristus*, 1821/38. Marmor. Vor Frue Kirke, København. Foto: Arnold Mikkelsen, 2018.

i Dig selv [...] Skylden er Din, fordi Du kun elsker lidet” (Kierkegaard 1851, 285). Betragter man *Kristus* gennem Kierkegaards linse, er den altså også et billede på den frygt, der udspringer af “Kjerlighedens Mildhed”. Gensidighedsoplevelsen foran statuen vækker en sorg efter Gud, som i sidste ende kan forløses i bevidstheden om egne synder (Kierkegaard 1851, 13). Grundpræmissen for denne personlige relation, *Kristus* udtrykker, er altså, at Gud er fundamentalt adskilt fra mennesket, uanset hvor meget man søger nærheden.

Selvom Kierkegaards teologi var radikal, var han ikke alene om at betone menneskets afstand fra og stræben efter nærhed til Gud i samtiden. Selvsamme år, som man påbegyndte forhandlingerne om Thorvaldsens *Kristus*-statue, foreslog C.D.F. Reventlow Thorvaldsen at udføre en altertavle med emnet Den vantro Thomas (Floryan 2020, 201-02), og som vist italesætter også dette motiv afstanden mellem mennesket og Kristus som et grundlæggende trosvilkår. Den kierkegaardske betoning af *Kristus*’ fordring til den troende synes da også at klinge i nogle af 1800-tallets reaktioner på *Kristus*. Kort efter statuens opstilling ytrede forfatteren Peder Hjort, at den fremstod som nærmest en hedensk afgud: “Jeg synes at se ligesom Guden til hvem der skulle ofres, og denne fornemmelse, der ikke ville vige, generer mig” (Floryan 2020, 381-83). Følelsen af noget grundlæggende truende i den store figur genfindes i Julius Langes oplevelse af værket. Han pristede statuen for at udtrykke, hvordan det guddommelige forenes med det menneskelige i kærligheden, men bemærker samtidig, at den kolossale statue i kraft af sin nærværvirkning påtager sig en magt over betragteren. Den “forlanger Alt af mig og vil give mig Alt til Gjengjæld” (Lange 1872,44, 47-48).

### Nye emner for altermalerier

Den præsenterede dynamik mellem at være adskilt fra det guddommelige og samtidig søge nærhed dertil kan forklare fremkomsten af en række nye motiver i den danske kirkekunst efter ca. 1850. Et eksempel på dette er “noli me tangere” (“rør mig ikke”), der nok er et velkendt emne, men højst usædvanligt som hovedemne for en højaltertavle. Det ændrede sig ved århundredets midte, da Eckersberg i 1842 malede *Noli me tangere* til Snostrup Kirke [6]; et motiv, som tilsyneladende kun hans læremester Jes Jessen før havde benyttet til et alterbillede (1804). Emnet vandt utvivlsomt popularitet, fordi det tillod en skildring af opstandelsen inden for virkelighedens rammer, og i altertavlerne er det typisk akkompagneret af Joh. 20,17: “... Jeg stiger op til min fader og jeres fader, til min Gud og jeres Gud”. Som jordnær variant over Opstandelsen har emnet givetvis tiltalt enevoldskirkens endnu stærke forankring i en rationali-





[6] C.W. Eckersberg: *Noli me tangere*, 1842. Olie på lærred. Snostrup Kirke. Foto: David Burmeister, 2023.

stisk teologi, hvis grundtese var, at den menneskelige fornuft er tilstrækkelig til at erkende det guddommelige (Monrad & Hornung 2005, 311-16; Rasmussen 2002, 22-37; Rasmussen 2016, 185ff). Det er imidlertid værd at lægge mærke til, at Eckersberg har placeret gravens lukkesten i mellemrummet mellem Kristus og Maria Magdalene og ikke mindst gjort den alt for lille til døråbningen, så den får karakter af en gravsten. Maria Magdalene rækker altså næsten bogstaveligt over graven mod Kristus, men kan ikke nå ham. Kristus' afvisning af berøringen lægger derved op til at blive forstået som et billede på, at efter opstandelsen er mennesket endnu *i verden*, men Jesus er ikke længere *af verden*, som det hedder i Erik Fischers fortræffelige analyse af Eckersbergs *Nadveren* i Frederiksberg Kirke (Fischer 1984, 59f). I dette er der en mulig forklaring på, hvorfor emnet så tydeligt resonerede i 1800-tallets altermaleri efter 1850. Heri ligner motivet også et andet populært emne i tiden: Kvinderne ved Graven. Også denne scene kan tolkes som en måde at skildre Opstandelsen inden for naturlovenes rammer, men i forhold til dette beslægtede emne indlemmer Noli me

[7] H.W. Bissens: *Jesus helbreder en blind*, 1868. Gips. Allerslev Kirke. Foto: Nationalmuseet.



tangere i kraft af afvisningen af Maria Magdalenes berøring samtidig den vigtige pointe, at menneskets relation til Kristus ikke længere er legemlig, men af åndelig karakter.

Denne pointe synes også at dukke op i H.W. Bissens relief *Jesus helbreder en blind* (1868) i Allerslev Kirke [7]. Her rækker den blinde ud mod Jesus uden at kunne nå ham. Bissen har decideret fremhævet dette aspekt i billedet på bekostning af Jesu berøring af den blindes øjne, for mens sidstnævnte kun hæver sig i svagt relief over baggrundens hvide flade, træder den blindes fremstrakte arm markant frem i relieffet, og gestussen tiltrækker sig opmærksomheden igennem den kraftige slagskygge, der skabes under armen, fordi Bissen har undladt at hugge den helt fri af baggrunden. Det siger sig selv, at Bissen let kunne have byttet om på disse to gestikulationer og

derved lagt den dramatiske vægt på Kristus i stedet. Det gjorde han ikke. Derimod bliver denne forgæves gestikulation et magtfuldt billede på den troendes samtidige afstand til og nærmen sig Frelseren.

At 1800-tallet var stærkt optaget af det personlige, inderlige møde med Jesus, er belyst i den eksisterende litteratur (Linnet 2004; Burmeister & Jürgensen 2015). Ragni Linnet viste i sin analyse af den senere guldalderes Kristusskildringer, hvordan Kristus oftest skildredes som fysisk nærværende i den troendes rum og ikke mindst som direkte fokuseret på denne i en gensidig blikudveksling. Hvor 1830'ernes og 1840'ernes altermalerier i vid udstrækning introducerede emner, der betonedede den personlige interaktion og Jesu lære som en personlig meddelelse til hver enkelt (Burmeister & Jürgensen 2015; Burmeister 2023), er der efter 1860 en tydelig nyorientering mod emner, der viser, at troen frelser eller forholder sig til synd og omvendelse. Disse emnemæssige fornyelser af altermaleriet inkluderer motiver som Den Kananæiske Kvinde, Jesus hos Martha og Maria, Jesus lader børnene komme til sig og varianten Jesus med Barnet. Særligt i 1860'erne dukker en række altermalerier op, der skildrede troen som helbredende i form af fortællingerne om Jesu helbredelser af den blinde, den døvstumme, den spedalske, den syge; motiver, som især Anker Lund skildrede. Atter andre emner italesatte specifikt synd, anger og omvendelse som en del af at nå til at tro, herunder Den fortabte Søn, Peters Fornægtelse og Jesus og Synderinden.

Lukasevangeliet (7,36-50) beretter om en kvinde, der levede i synd, en dag opsogte Jesus og salvede ham. Til en farisæers forbavselse accepterede Jesus hende, og han forklarede, at hendes mange synder blev tilgivet, fordi hendes handling viste, at "hun har elsket meget". Det er dette øjeblik, H. Chr. Hansen fokuserer på i sit maleri fra 1887 i Hundstrup Kirke [8]. Jesus står roligt foran kvinden med højre hånd på hendes hoved, mens hun har kastet sig på knæ og holder sine hænder foran ansigtet, i angrende gråd eller lettelse over at finde



[8] H. Chr. Hansen: *Jesus og Synderinden*, 1887. Olie på lærred. Hundstrup Kirke. Foto: Arnold Mikkelsen, 2020.



[9] Carl Bloch: *Jesus og kvinden taget i ægteskabsbrud*, radering 1889. Foto: Statens Museum for Kunst.

tilgivelse for sin livsførelse. Som alterbillede er fortællingen om Synderinden en personlig henvendelse til beskueren, der manifesterer sig performativt, når denne knæler ved altersranken og mimer hendes knælende positur. Fortællingen om Jesu møde med synderinden tjener derved som både dom og trøst. Når Synderinden gøres til alterbillede, italesætter det derved det menneskelige lod, at tro kan være udfordrende, mens synden er uundgåelig. Fordringen til os er derfor ikke at følge dydens smalle sti, men til stadighed at angre vores synder og i denne “sorg efter Gud” (og frygt for fortabelse) nærme sig sin frelser.

Det er oplagt her at pege på Carl Blochs behandling af den beslægtede fortælling om kvinden taget i ægteskabsbrud (Joh. 8,7) [9]. Det er slående, at Jesus er skildret klart afsondret fra de øvrige ni figurer af den glatte søjle bag ham. Søjlen

tjener som manifestation af Jesu værdighed, men først og fremmest skaber den en grænse mellem ham og de øvrige figurer. Jesus er altså tilgængelig, men også på afstand, både fysisk og mentalt. Tilskuernes afventende blikke forløses ikke, for Jesus er helt optaget af det, han skriver i sandet: "Den som er syndeløs blandt Eder kaste først Stenen paa hende." Vægten lægges altså ikke på fortællingens afsluttende morale om, at kvinden skal gå bort og ikke synde mere. Også her er kunstværket centreret om syndens uundgæelighed og om tilskyndelsen til selvrefleksion.

### At møde Kristus

Et andet motiv, der også understreger tematikken, som vi adresserer, er historien om Kristus i Emmaus (Luk. 24,13-35); en beretning om to disciple, der under deres vandring møder en fremmed mand, som de spiser sammen med. Da de bryder brød med den fremmede, genkender de ham som Kristus, hvilket konkret forbinder bibelhistorien med nadverritualet. Motivet blev populært i 1800-tallets anden halvdel, og det kredser netop om spørgsmålet om, hvor man kan møde Kristus, og hvordan man kan genkende ham. Svaret i billedkunsten er som oftest, at Kristus skal findes i (næste)kærligheden og i nadveren, hvilket blandt andet kommer til udtryk i de altertavler, som Carl Bloch og Anton Dorph producerede.

Dorph malede således *Emmaus* [10] til Korup Kirke i 1870. Hans billede er tydeligvis stærkt inspireret af Rembrandts fremstilling af samme scene, men forskellene er sigende for netop 1800-tallets brug af motivet. Hos Rembrandt [11] udspiller scenen sig i et højloftet rum,

[10] Anton Dorph: *Kristus i Emmaus*, 1870. Olie på lærred. Korup Kirke. Foto: Arnold Mikkelsen, 2012.



hvor Kristus sidder ved et dækket bord med ansigtet vendt imod de to disciple, der pludselig genkender manden som Guds søn. Kristi hellighed angives ved en glorie, og hans blik er vendt opad, mens han med vemod bryder det brød, der for beskueren indvarsler hans død. Kristus er tydeligt fremhævet, men alligevel indlejret i scenen på en måde, der gør, at hans præsens i billedet tager afsæt i samme ontologiske rum som scenens øvrige personer. Går vi til Dorphs fremstilling, har scenen fået en helt anden karakter. De to disciples kroppe står nu i kontrast til den fuldstændig frontale Kristus, og hvor disciplene er kendetegnet med en dynamisk, plastisk dybdevirkning – den ene synes næsten at læne sig ud af billedrammen – er Kristus gengivet som lysende flade, adskilt fra discip-

[11] Rembrandt van Rijn (værksted): *Kristus i Emmaus*, 1648. Olie på lærred. Foto: Statens Museum for Kunst.





**[12]** Anton Dorph: *Vejen til Emmaus*, 1878. Olie på lærred. Søster Sophies Minde, Diakonissestiftelsen, Frederiksberg. Indtil 2015 altertavle i Emmauskirken, Diakonissestiftelsen. Foto: Arnold Mikkelsen, 2015.

lenes og beskuerens rum af bordet med den hvide dug. Rembrandts disciple genkender eller opdager det guddommelige i mennesket, de har sat sig til bords med, sådan som Bibelen beskriver det. Dorphs lysende Kristus synes snarere at transcendere den grænse, som (alter-)bordet danner, og række ind i den sfære, både disciplene og vi befolker, og skildrer derved den gudsoplevelse, der opstår i nadversakramentet.

1878 vendte Dorph tilbage til historien **[12]**, men denne gang er motivet henlagt til landevejen, hvor disciplene er vist i vandring. Mellem dem går Kristus malet i profil og klædt helt i hvidt. Begge disciple udtrykker igennem deres gestik forbløf-



**[13]** Constantin Hansen: *Vejen til Emmaus*, ca. 1870. Olie på lærred. Vejlbys Kirke. Foto: Arnold Mikkelsen, 2021.

felsen over at finde Kristus iblandt dem. Han er med andre ord i samme rum og sted som disciplene, der i billedet står ganske nært ved Kristus. Man fornemmer, at Kristus næsten har presset sig ind mellem de to disciple, der i takt med erkendelsen af hans nærvær har givet ham plads. Kristus toner således frem som noget ikke hjemhørende i denne verden. Hvor disciplene skildres som traditionelle



pilgrimme med vandrestav og bredskygget hat, skridter Kristus ubesværet og ren igennem verden. Selvom Kristus derfor her befinder sig i disciplenes, det vil sige beskuerens, verden, er det tydeligt, at han ikke hører til her.

Constantin Hansen malede også motivet omkring 1870 [13], men lagde sit fokus et helt andet sted i fortællingen. Hansen malede de to disciple på landevejen, optaget af samtale om Kristus. De to mænd er imidlertid så optaget af deres snak, at de ikke ser Kristus, der står i vejsiden med et ulykkeligt blik rettet imod de forbipasserende og en hånd knuget til brystet i en vemodig gestus. Scenen udspiller sig sidst på dagen med en lavthængende sol, der oplyser Kristus, mens disciplene går med ryggen til solen og derfor er delvist lagt i skygge. I bibelfortællingen vil de to disciple naturligvis erkende Kristus til sidst, men Constantin Hansen lægger fokus på historiens begyndelse og på en måde, der understreger, at det ikke er nok bare at tale om Kristus, hvis man vil finde ham. Billedet synes næsten at have en underliggende pessimisme på vegne af mennesket, der er fanget i en tom verden. Den lave horisontlinje bag disciplene med en tilsvarende høj, åben himmel antyder dette, og Kristus er anbragt, så disciplene umuligt kan overse ham, men de gør det alligevel. Han fremstår derfor som et gespenst i vejsiden, der længes efter kontakt med de to vandringsmænd, der imidlertid ikke rækker ud. Kristus venter med andre ord derude i periferien på disciplene, men for at mødes, kræver det, at de flytter deres tanker fra denne verden og retter dem imod det hinsides. Den samme lave horisontlinje genfindes også i Dorphs Emmaus-scene fra o. 1876, men her udtrykker kompositionen det modsatte. Den profilvendte Kristus er anbragt præcis i billedets midterakse og spiller sammen med billedets spidsbuede ramme, der tilsammen sender blikket opad mod himlen. Vi trækkes på den led med ind i disciplenes erkendelse af Kristus, og himlen over scenen bliver en henvisning til netop det himmelske, modsat den dennesidige tomhed i Hansens maleri.

Emmaus-motivet er, ikke overraskende, i fuld samklang med 1800-tallets vækkelsesbølger. Scenens grundlæggende fortælling er at lade beskueren se Kristus, også der, hvor man ikke venter ham. Som det eksempelvis udtrykkes idealistisk i Grundtvigs salme "Alt, hvad som fuglevinger fik" (1851):

Så vågn da op, min sjæl, bryd ud  
med lovsangs røst og pris din Gud,  
din skaber og genløser,  
som så til dig i nåde ned  
og over os sin kærlighed  
med Trøsteren udøser

Ved at vågne, åbne øjnene, eller rettere åbne sindet, kan man få del i den kærlighed, som Kristus tilbyder fra det hinsides. Det kræver imidlertid, at man løsriver sig fra det dennesidige. Hos malere som Dorph og Hansen beskrives den proces igennem forholdet mellem lys og mørke. Vores verden er mørk, og den hvide, lysende Kristus er et billede på den transcenderserfaring, som disciplene opnår. Det grundlæggende budskab bliver dermed også, at Kristus ikke hører til på denne jord, der måske nok med B. S. Ingemanns ord er "dejlig", men som samtidig er karakteriseret ved alt det, der ikke kommer med Kristi kærlighed.

### **Synd og skønhed**

Træder vi et skridt tilbage og betragter de her i artiklen diskuterede billeder som samlet fænomen, er det klart, at de trods tematiske forskelle arbejder ud fra samme problemstillinger, der både berører stilistiske valg og selve budskabet eller billedernes dybere anliggende. Det vil sige, at vi i en stor del af 1800-tallets religiøse maleri møder en gruppe kunstnere, der udtrykker tidens spiritualitet inden for rammerne af akademitraditionen. Billederne forsøger således at videregbringe en oplevelse af at mødes med eller at sande Kristus. Kristus er, vel at mærke, ikke i denne verden, men alligevel kan han erkendes for den, der ønsker at finde eller at se ham. For at skabe en forståelse af kontrasten mellem det dennesidige, hvor beskueren befinder sig, og Kristus må kunstneren fremhæve det lave i beskueren, så det høje hos Kristus står des tydeligere frem. Udfordringen for tidens kunstnere var at finde udtryk for det hæslelige inden for akademiskunstens æstetiske rammer. Korsfæstelsens fysiske pine underspilles, fattigdom og smuds romantiseres, smerte bliver til himmelvendte øjne og så fremdeles. Det negatives visuelle repræsentation reduceres til et ganske subtilt formsprog, hvor små forskelle mellem lys og skygge såvel som gestik og blikretninger bliver de væsentligste virkemidler. På den ene side kan man med nogen ret hævde, at udtrykket stiller sig i vejen for billedets budskab. På den anden side kan man også konstatere, at billederne rent faktisk favner en central dualitet i samtidens teologiske tanker.

Overfladisk betragtet udtrykker billederne, igennem deres dvælen ved det skønne, en positivitet eller idealisme, der også favnes i Ingemanns ovenfor nævnte udtryk om Jorden som dejlig. Verden, eller i hvert fald verden i den bibelske fortælling, er smuk. I den tolkning kan billederne siges at hylde Gud og Guds skaberværk, helt i tråd med den idealistiske litteratur, som blev skrevet i 1800-tallet, der netop søgte gudserfaringen i verden – først og fremmest i naturen, hvilket i høj grad taler sammen med Emmaus-fortællingen og dens ikonografi (Abrams 1973). Skønhed og vækkelse går på den led hånd i hånd i billederne.

Billedernes positivitet er imidlertid kun overfladisk, fordi vi netop også finder skyggesiden, hvor diskret den end måtte være. Verden hyldes dermed ikke som entydigt god, snarere gengives den subtilt som Kristi modsætning. Det vil sige, at det er her, vi finder alt det, der *ikke* er Kristus. Det at karakterisere verden som et fundamentalt negativt sted fandt i 1800-tallet sin klareste stemme hos Arthur Schopenhauer. For Schopenhauer var verden og livet dikteret af lidelsen som den fundamentale betingelse for den menneskelige eksistens (Collmer 2011). Det bragte ham i konflikt med andre af tidens tænkere, der mente at glædesfølelsen eksempelvis var et mindst lige så vigtigt parameter i definitionen af eksistensen. Denne internationale filosofiske og teologiske diskussion fandt også sit udtryk herhjemme. Som Johannes Sløk eksempelvis påpegede det i sin bog *Livets elendighed* (1997), er der en påvirkning fra Schopenhauer til Kierkegaard, der kredser om en accept af smerte eller slet og ret lidelse som et grundvilkår for eksistensen. Det er denne tilværelsens skyggeside, der finder vej ind i 1800-tallets religiøse maleri som en diskret understrøm, der løber under billedernes åbenlyse betoning af det skønne.

Hvis man skal fortolke de videre implikationer af billedernes stilistiske udtryk, kan man overordnet konstatere, at de inviterer beskueren til at åbne sig – lade sig vække – til mødet med Kristus. Billederne visualiserer dette møde med Kristus for beskueren. Kristus vises som billedet på det perfekte og absolut positive, hvilket samtidig iscenesætter billedernes øvrige personer som om ikke Kristi modsætninger, så i hvert fald som indlejret i denne verden, med alt hvad det indeholder af skyggesider. Mens Kristus således er ubesmittet og ren, understreget ved de snehvide klæder, er alle andre i syndernes vold. Det er i hvert fald, hvad billederne antyder. Det betyder imidlertid også, at beskueren selv bliver inddraget i billedets udsagn, fordi den som oftest centralt (og frontalt) placerede Kristus står som et spejl, hvori beskueren kan betragte sig selv og sin egen status. Her bliver selvransagelsens erkendelse uvægerligt, at beskueren, præcis som disciplene, er af denne verden. Beskueren bærer med andre ord de samme skygger som disciplene.

Mens Kristus på den led er fremstillet fuldstændig blottet for negativitet, rummer billederne derved en ansats til en negativitet, der så at sige bliver ført ud i beskueren. Det negative ligger dermed antydnet i værkerne, men den egentlige negativitetserfaring projiceres ud fra billedet, som forsøger at skabe en bevidsthed omkring dette ved at appellere til selvransagelse. Hvor meget ældre kirkekunst favner negativiteten, bliver den her underspillet for i stedet at lade den flyde over i beskuerens selvrefleksion. Eller sagt direkte ligger den egentlige negativitet i 1800-tallets religiøse maleri ikke i selve billedet, men i stedet i den, der ser på billedet.

## Afsluttende ord

Når 1800-tallets altermalerier har mødt så megen modstand i eftertiden, skyldes det i høj grad, at de er blevet opfattet som udtryk for en drivende sentimentalitet. Som renskurede glansbilleder, der fremmedgør den moderne beskuer med de sukkersøde, naturalistiske portrætter af den alt for europæiske, alt for hvide Kristusfigur. I så fald er det imidlertid vores problem og må ikke overføres på billedernes samtid. Billederne er lige så betydningsladede og komplicerede som andre tiders religiøse kunst, og ikke mindst udtrykker de en umiddelbar og ægtefølt passion for deres emner. Det viser sig da også, at hvis man går ind på billederne på deres egne præmisser og forsøger at forstå samspillet mellem kunstnere som Blochs, Storchs og Hansens formsprog og *dét*, de forsøgte at udtrykke, åbner der sig et fascinerende blik ind i 1800-tallets konfliktfyldte og intense trosunivers. Billedernes bevidste psykologiske spil mellem den perfekte Kristus og det bibelske persongalleri, han interagerer med, fortæller os noget om tidens verdensopfattelse. Billedernes samspil mellem fremstillingen og beskueren vidner også om ekstremt omhyggeligt udtænkte værker skabt af kunstnere, der er fuldt ud bevidste om, hvad de vil udtrykke, og hvordan det skal gøres igennem det formsprog, der var samtidens.

---

### ABSTRACT

The 19th century saw a remarkable innovation of the subject-matter of Danish altar paintings. Frequently depicting the ministry of Christ and his Glory, these paintings have often been criticized for being skillfully executed but lacking drama, being overly sweet or even sentimental. This article argues that, in spite of the glossy façade, these paintings often engage in far more sinister topics of life and of faith. The article argues that Søren Kierkegaard's theology offers a superb lens for gaining insights into this side of the religious painting of the so-called 'Golden Age' of Danish art and explores the 'shadows of the glossy images' through close readings of Danish altar pieces ranging from Bertel Thorvaldsen's seminal Christ and C. W. Eckersberg's ground-breaking Incredulity of Thomas to late 19th Century works of art by Constantin Hansen and Anton Dorph. The main argument of the article is that a negative understanding of this world and not least the constant struggle between being separated from, but needing to get (spiritually) closer to the Saviour remain very strong themes in the religious paintings throughout the 1800s, albeit mainly offered as a personal experience and not as a part of the ideal Christ figure.

---

### LITTERATUR

- Abrams, M. H. 1973. *Natural Supernaturalism: Tradition and Revolution in Romantic Literature*. New York: W. W. Norton & Company.
- Burmeister, David. 2019. "Mellem fornuft og inderlighed. Troen og det nye altermaleri". I *Dansk Guldalder*; udstillingskatalog, 137-47. København: Statens Museum for Kunst.

- Burmeister, David. 2021. "The Face of Salvation in Early Nineteenth-Century Danish Altar Painting". I *Tracing the Jerusalem Code III: The Promised Land. Christian Cultures in Modern Scandinavia (ca. 1750–ca. 1920)*, redigeret af Ragnhild J. Zorgati og Anna Bohlin, 224-43. Berlin: De Gruyter.
- Burmeister, David. 2023. "Din personlige Jesus". I *Carl Bloch – Forført*, udstillingskatalog, 119-36. København: Statens Museum for Kunst.
- Burmeister, David, og Martin Wangsgaard Jürgensen. 2015. "Omvendelsens billeder – om Anton Dorphs altertavler". *Nationalmuseets Arbejdsmark*: 230-43.
- Collmer, Thomas. 2011. *Negativität bei Hegel und Schopenhauer: Drei Aufsätze*. Wenzendorf: Stadtlichter Presse.
- Danmarks Kirker II. Frederiksborg Amt* (Erik Moltke og Elna Møller et al.), udgivet af Nationalmuseet, København 1964-75.
- Fischer, Erik. 1983. "Om Eckersbergs altertavle i Frederiksberg kirke. Tydning og tolkning". I *Billedtekster*, 59-71. København: Hans Reitzels Forlag.
- Floryan, Margrethe. 2020. *Kristus. Thorvaldsens statue i Vor Frue Kirke*, Aarhus: Aarhus Universitetsforlag.
- Kierkegaard, Søren. 1848. *Christelige Taler*. København: C. A. Reitzel.
- Kierkegaard, Søren (Anti-Climacus). 1849. *Sygdom til døden*. København: C. A. Reitzel.
- Kierkegaard, Søren (Anti-Climacus). 1850. *Indøvelse i Christendom*. København: C. A. Reitzel.
- Kierkegaard, Søren. 1851. *To taler ved altergangen om Fredagen*. København: C. A. Reitzel.
- Kestner, August. 1850. "Thorvaldsen", *Fædrelandet* 273: 1089-90.
- Lange, Julius. 1872. "Thorvaldsens Fremstillinger af Kristus". *Kristelig Kalender for 1872*: 26-52.
- Lausten, Martin Schwarz. 1987. *Danmarks Kirkehistorie*. København: Gyldendal.
- Linnert, Ragni. 2004. "Imitatio Christi. Søren Kierkegaards forhold til den religiøse kunst". *Transfiguration: Nordic Journal of Religion and the Arts* VI: 73-102.
- Monrad, Kasper, og Peter Michael Hornung. 2005. *C. W. Eckersberg – dansk malerkunsts fader*. København: Forlaget Palle Fogtdal.
- Rasmussen, Jens. 2002. *En Brydningstid. Kirkelige holdninger i guldalderperioden 1800-1850*. Odense: Odense Universitetsforlag.
- Rasmussen, Jens. 2016. *Vækkelser i dansk luthersk fælleskultur. Andagtsbøger og lægmandsforsamlinger (1800-1940)*. Odense: Syddansk Universitetsforlag.
- Rathje, Gerd. 2012-13. "Kristus, kitsch og autenticitet. Carl Blochs altertavler og blikket". I *Carl Bloch 1834-1890*, redigeret af Sidsel Maria Søndergaard et al., udstillingskatalog, 171-90. Lemvig: Museet for Religiøs Kunst & Øregaard Museum.
- Sløk, Johannes. 1997. *Livets elendighed. Kierkegaard og Schopenhauer*. København: Centrum.
- Thulstrup, Marie. 1955. "Kierkegaards 'onde verden'". *Kierkegaardiana* 1: 42-54.
- Vejlby, Anna Schram. 2016. *Den bedste, troeste og smukkeste Lighed. Følelse og ideal i C.W. Eckersbergs portrætter*. Ph.d.-afhandling, Københavns Universitet.



Fra Sadinge Kirke. No 5.  
Finglæ Kædd  
Kalkmaleri paa Kibets vestre Kvalving.

# Processing the Raw:

## The Negative Reception of a Late-Medieval Hell Painting in Nineteenth-Century Denmark

### Introduction

There is, perhaps, no more negative a subject matter in medieval Christian art than that of hell. A place of ineluctable punishment and removal from the presence of God, where the bodies of sinners are tormented, never to be consumed, by searing fires, hell is a state where nothing good could possibly reside. The sense of urgency surrounding damnation grew during the thirteenth through the fifteenth centuries, a period during which, as Thomas A. Fudgé puts it, “European mentalities developed an obsession with the end of the World. The terrors of hell predominated, creating (and reflecting) considerable anxiety. Fear of the Devil and demonic entities became an increasing preoccupation” (2016, 120). The story Fudgé tells is a familiar one: with the ravages of the Black Death, frequent wars, and instability within the Church, there was, in many quarters of the medieval world, little comfort to be found in earthly life, and many torments to be feared in the next. Scenes depicting the Last Judgment, their details derived mostly from Matthew 25 and the Book of Revelations, proliferated in various media during this period throughout Europe (Davidson 2017, 1). Picturing Christ as an avenging Judge who returns to sort the blessed from the damned, the scenes would show the dead rising from their graves, either to be whisked away by angels to the heavenly kingdom or to be dragged, ridden or even wheelbarrowed by demons into a gaping mouth of hell. These scenes took on monumental dimensions in the context of church art and architecture: externally carved on the tympana above western entrances of cathedrals, or internally painted on the walls of innumerable parish churches, this imagery, paradoxically

[4] Detail of Jacob Kornerup: *Hell*, drawing of wall painting in Sædinge church, 1883 (see p. 156).

depicting a place of undepictable horrors, became a prominent element of the medieval imagination (Stead 2020).

This article examines what happens when these medieval images depicting Catholic visions of eternal iniquity get temporally transposed into a post-Enlightenment Lutheran cultural and confessional milieu, wherein their original abyssal negativity becomes impossible to countenance. The reception context at hand is nineteenth-century Denmark, and the representative case study is a late fifteenth-century wall painting depicting the Last Judgment, rediscovered under limewash in 1883 in the parish church of Sædinge on the island of Lolland. The polychromatic grotesquerie of images like the Sædinge painting erupted into whitewashed church spaces when archeological investigations uncovered them as part of a concerted attempt to reconnect the Danish nation with its cultural past, but they presented an element of that past that was difficult to integrate into contemporary devotional spaces. The strong reactions they prompted should be understood against the background of contemporary confessional debates about eschatology; a cultural reticence regarding visual depiction of iniquity; and a church aesthetics that instead prized visual art with inspirational subject matter and a general atmosphere of contemplative beauty. In this context, the objectionable nature of certain late medieval wall paintings was inextricably tied to their perceived aesthetic deficiencies, which became, in turn, their prime form of negativity.

### **Hell and Wall Paintings in Danish Churches: Disappearances and Reappearances**

To understand what happened to the painting in Sædinge Church, a brief account of the changing status of hell and its imagery in Danish devotional history is in order. Remains of medieval Last Judgment paintings exist in approximately 130 churches in Denmark; almost half of them date to the period from 1475 to 1550 (National Museum 2006). According to Carsten Bach-Nielsen, hell imagery grew less dominant in Danish church art immediately after the Reformation, but it returned in the forms of pulpit carvings and altarpieces during the seventeenth century's period of Lutheran orthodoxy, which was marked by misfortunes that elicited a strong penitential spirit (2012, 36-41). In the eighteenth century, the influential pietistic movement was equally invested in instilling a healthy fear of hell in its adherents, evinced in bishop Erik Pontoppidan's (1698-1764) assertion, "fear of the devil...is better than no fear at all" (quoted in Lindhardt 1964, 30).<sup>1</sup> Rationalist Enlightenment theology, however, promoted an abstracted notion of the afterlife, referring to hell and heaven as psychological or existential states.





[1] Jacob Kornerup: *The Three Magi*, drawing of wall painting in Sædinge Church, 1883. Watercolor, graphite, and pen on paper, 381x255 mm. The National Museum of Denmark's Antiquarian-Topographical Archive, Copenhagen.

Attempting to stamp out magical beliefs, theologians did away with the use of the terms “devil” (*djævelen*) and “hell” (*helvede*) in liturgical contexts, instead calling them “the evil one” (*det onde*) and “the realm of the dead” (*dødsriget*) (Lindhardt 1964, 32; Thodberg 2000, 121).

In the nineteenth century, however, hell became newly relevant. The rise of competing Lutheran revival movements, the largest of which were the humanistic Grundtvigianism and the later, more conservative, pietistic *Indre Mission*, offered contrasting moral and eschatological visions: the former generally focused on an inclusive potential of salvation and a hopeful view of the heavenly realm; the latter painted a punitive picture of the afterlife of sinners and the unbaptized, with no possibility of conversion after death (Lindhardt 1964, 35-61). The founder



[2] Jacob Kornerup: *Christ as Judge flanked by the Virgin and John the Baptist*, drawing of wall painting in Sædinge Church, 1883. Watercolor, graphite and pen on paper, 258x387 mm. The National Museum of Denmark's Antiquarian-Topographical Archive, Copenhagen.

of Grundtvigianism, N.F.S. Grundtvig (1783-1872), aspired to make hell – especially the doctrine of Christ’s harrowing of hell – newly urgent, and advocated for the return of the term *helvede* to church services with the aim of emphasizing Christ’s infinite power in giving redemption even to the damned (Scharling 1950; Rasmussen 2014, 225-227). But as *Indre Mission* gained adherents, the tone of the public conversation around hell sharpened, and in the 1890s, missionary preachers’ threats of eternal torments for the impious drew widespread criticism for their fearmongering. As a result, *Indre Mission* lost its momentum, and gloom-and-doom sermonizing was largely rejected (Lindhardt 1955, 57).

As hell discourse abounded, there appeared to be little appetite for new visual depictions of the subject, due to factors addressed further below. But medieval wall paintings, most of them blanketed under layers of whitewash since the seventeenth and eighteenth centuries, were being regularly uncovered in churches throughout Denmark, bringing to the fore strange hellscape. As in other European countries, the paintings’ rediscovery was part of a national-Romantic campaign of archeological investigations and restorations of medieval heritage sites. In 1855, the Danish Board for the Preservation of Antique Monuments began sending artist-restorers to churches to expose, document and restore the paintings, many of which had initially come to view accidentally (Brajer 2007;



Brajer, Schädler-Saub and Ørum 2013). The question of whether and how the revival movements impacted the reception of the wall paintings has not yet been examined in scholarly literature and can only be gestured at in this article. In the specific case of Sædinge Church’s hell painting, there is no evidence that its reception was colored by revivalist rhetoric. The documented response to the painting rather fits within the attitudes of a broad cultural milieu that perceived the depiction of hell as irrelevant at best, and harmful at worst. That milieu is represented, for instance, by the journalist Erik Bøgh (1822-1899), who in his popular column “Dit og Dat” (“This and That”), opined: “the descriptive art – be it writing, preaching or painting – that, in the service of the sublime, goes to hell to seek material for its enterprise is, in our opinion, misguided” (1867, 1). The fraught question was how to handle such depictions, however misguided, that were integral to Denmark’s cultural patrimony.

### **The Sædinge Church Wall Paintings: Investigation and Documentation**

The paintings in Sædinge church came to light during the installation of new windows in the northern wall of the nave (Kornerup 1883, 1). Jacob Kornerup (1825–1913), the century’s most prolific wall-painting restorer, was called to the

**[3]** Jacob Kornerup: *Saint Peter welcoming the blessed to the Heavenly Jerusalem*, drawing of wall painting in Sædinge Church, 1883. Watercolor, graphite and pen on paper, 258x382 mm. The National Museum of Denmark’s Antiquarian-Topographical Archive, Copenhagen.

church in June of 1883 to investigate, and found a series of paintings subsequently attributed to the Brarup workshop, which was active in the Lolland-Falster area in the late fifteenth and early sixteenth centuries (Danmarks Kirker VIII, 787-88, 1250). Kornerup explains in his investigation report that he uncovered a scene representing the Three Magi in the choir [1], and then, in the western-most bay of the nave, the components of a Last Judgment scene spread over three quadrants (2). On the eastern and northern quadrants, respectively, were pictured Christ sitting in Judgment on a rainbow, his feet resting on the earthly globe, surrounded by the supplicating Virgin and John the Baptist; and the heavenly Jerusalem, with Saint Peter leading the blessed towards the gates [2], [3]. On the southern quadrant, a scene materialized depicting the condemned souls being dragged into hell by a team of demons [4]. Kornerup's account of this scene is more detailed than any of the others:

The devil, with a horn, proboscis and tail, as well as bird claws, pulls on a hefty chain that drags the damned into a hellmouth depicted as a monstrous whale-mouth with sharp teeth...in the mouth sits a fantastic figure with a proboscis, antlers and claws. It holds by the waist a figure who has the ears and paws of a cat but a human face, and who helps the devil pull on the chain [towards the open hellmouth]. On the left, a gray hairy demon has grabbed onto a weeping female sinner (1883, 2).

[4] Jacob Kornerup: *Hell*, drawing of wall painting in Sædinge church, 1883. Watercolor, graphite and pen on paper, 263x391 mm. The National Museum of Denmark's Antiquarian-Topographical Archive, Copenhagen.



Because of the paintings' "rather poor quality," Kornerup writes that he found himself "not motivated to continue his investigation," (2), and recommends that all the paintings except for the Three Magi and the Heavenly Realm be re-whitewashed. The case for sparing these from erasure is that, in its representation of period costumes is "not uninteresting" – hence it provides valuable cultural-historical information – and that the composition was aesthetically tolerable – "both naive and pleasing" (3).

When it comes to the hell scene, though, Kornerup deems the execution "raw to the highest degree," so much so that he was unable to imitate it in the documentary watercolor he made in situ to accompany his written report. In a rare commentary on his own graphic performance, he remarks, "notwithstanding all efforts, it could hardly be avoided that the drawings ended up softening this rawness somewhat." (3). This rawness was so extreme that Kornerup feared it would cast a pall on the rest of the paintings found in the church: he considers it "so barbaric and of such a wild fantasy that keeping it hardly benefits the case" (3).

Reading between the lines, the "case" Kornerup alludes to is the preservation of any of the rediscovered paintings, which depended in part on how amenable Sædinge's owner and congregation would be towards their addition to the church's decor. The restorer's concern about having to argue for the paintings' preservation was likely informed by a controversy occasioned by a hell scene uncovered a year before in Sanderum Church in Funen, described in the next section. Kornerup does not explain how the painting of Christ as Judge also complicates the "case" and therefore deserves to be whitewashed as well. A possible reason could be the depiction of the Virgin offering her breast as an intercession for humanity, which might have been seen as inappropriately sexual (Brajer and Ørum 2013, 197). The breast is depicted in Kornerup's drawing of the scene in so abstracted a form that it is easy to mistake it for an article of clothing. Whether the semiotic slipperiness of Kornerup's drawing is the result of an ocular misperception, a misunderstanding of the original iconography, or a purposeful elision of the offensive body part, is also difficult to determine. While this indeterminacy is fascinating and ripe for interpretation, for reasons of scope I have chosen to concentrate my analysis on Kornerup's approach to the hell painting, whose stylistic and spiritual negativity is expressly addressed in his text.

Since their re-whitewashing in 1883, the Last Judgment paintings in Sædinge have not been uncovered, so it is impossible to itemize all the differences between the originals and Kornerup's documentary drawings. But it is possible to deduce from the painterly execution of the still unrestored Three Magi [5] and Heavenly Realm [6] scenes how certain qualities of the original style may have



[5] The Brarup Workshop: *The Three Magi* (detail), ca. 1500-20. Sædinge Church, Lolland (western quadrant of the choir bay). CC-BY-SA, Kirsten Trampedach, The National Museum of Denmark, Copenhagen.

been lost in Kornerup's translation, which has been characterized as pedantic (Brajer, Schädler-Saub and Ørum 2013, 140). Indeed, his graphic execution tames the idiosyncrasies occasioned by the Brarup painter's casual application of paint – as well as its dynamism. This is most visible in the restorer's overly scrupulous rendering of the black contour lines that delineate the figures in the painting, which he assigns also to decorative elements that are consistently left un-contoured by the Brarup workshop, like the stars and rosettes scattered in the background and the foliate ornament emerging from the edges of the ribs. His choice to omit from his documentation the unevenness of the painting's wall substrate, and to render its irregular architectonic boundaries in smooth lines,



[6] The Brarup Workshop: *Saint Peter welcoming the blessed to the Heavenly Jerusalem* (detail), ca. 1500-20. Sædinge Church, Lolland (northern quadrant of the nave's westernmost bay). CC-BY-SA, Kirsten Trampedach, The National Museum of Denmark, Copenhagen.

further disciplines the image. Beyond what is depicted, the absence of the original makes room for speculation about what has, possibly, been left *undepicted*: that despite Kornerup's reputation for meticulousness, he may have omitted the painting's most offensive details from his drawing.

### **The Shock of Medieval Last Judgment Paintings: The Sanderum Precedent**

Kornerup's claim to precise documentation is informed by his awareness that he would be one of very few people to see the paintings. Wall paintings with content considered offensive – for instance, including sexual or scatological content,



[7] Sanderum workshop: *Hell*, ca. 1520-30. Sanderum Church, Funen (southern quadrant of the nave's easternmost bay). CC-BY-SA, Kirsten Trampedach, The National Museum of Denmark, Copenhagen.

which often appeared in or near Last Judgment scenes – were regularly covered up well into the twentieth century, with several congregations insisting that hell scenes be whitewashed (Plathe 20, 235-239; Brajer 2007, 60-62). Reticence in the face of medieval explicitness was common throughout Europe, including among scholars who wished to overlook elements of medieval art and religion perceived as obscene by the modern gaze (see, e.g., Camille 2006, Janes 2007). The dispute occasioned by Sanderum Church's hell painting is a telling precedent for Kornerup's dilemma at Sædinge, all the more so since the Sanderum painting was uncovered again in 2011, allowing for a potent comparison between the original and its nineteenth-century documentary depiction (Brajer and Thillemann 2011).

The painterly program at Sanderum [7] currently covers its two easternmost vaults and dates to ca. 1510-20. Upon its uncovering in 1882, a fierce hell scene, replete with veritable streams of excrement and boldly genitaled devils, was revealed in the nave's easternmost bay, together with an adjacent Heaven whose figures' nudity was also perceived as immodest. Over and against the recommendation of the architect in charge of the paintings' restoration, Julius



Bentley Løffler (1843-1904), the Ministry of Church and Education ruled that the two scenes be whitewashed after complaints from the priest and congregation (2011, 93). Before the whitewashing, Løffler hired a local painter named August Behrends (1829-1904) to produce a watercolor of the painting [8], which resulted in an even more precious and sanitized representation than Kornerup's depiction of the Sædinge Hell. Behrends turns the stiff, thick lines indicating hair on the heads of the damned, the eyebrow of the hellmouth and on the chests of the demons into wispy locks; adds subtle modelling where there is none; and omits the scene's most abject details – possibly whitewashed prior to his seeing the painting – like the ass of one devil defecating directly into the hellmouth, and the genitals of another trampling over a female sinner in the forefront (93).

### **Processing Medieval Rawness:**

#### **Kornerup's drawing as part of an art-historical tradition**

In light of the events at Sanderum, Kornerup's decision to whitewash the Sædinge Hell without trying to advocate for its preservation is not surprising. What is remarkable about the Sædinge case is Kornerup's admission, in his written report, that his watercolor documentation of the painting is a failed mimetic attempt: an essential aspect that made the image intolerable is somehow absent from his drawing. The question is why, "notwithstanding all efforts" was Kornerup unable to communicate the image's "rawness" and "barbaric fantasy," and what does this inability mean?

As we have seen, it is Kornerup's precision that not only undoes the original "rawness" of the Brarup painting, but that is also, probably, not a precise rendition of the painting's original painterly *imprecision*. In its careful outlining of forms, the drawing performs a rhetorical rather than empirical precision that participates in what was a longstanding procedure in the reception and documentation of medieval art – that of its "improvement" in reproduction. Besides a possible moralizing desire to clean up a dirty image, this impulse has more subtle art-historical roots. Beginning with the discovery and documentation of the primitive Christian frescoes in the Roman catacombs, and persisting even through growing antiquarian interest in the Middle Ages in the eighteenth century, styles that did not adhere to Classical or Renaissance conventions were considered as ugly and decadent; with a few exceptions that make the rule, little attempt was made to imitate them in reproduction (Haskell 1993, 107 ff.). While interest in some medieval art, such as that of the Italian primitives, grew together with greater reproductive rigor, many still considered imitation of it ill advised. Even Jean-Baptiste Séroux d'Agincourt (1730–1814), whose monu-

mental *Histoire de l'art par les monumens, depuis sa décadence au IVe siècle jusqu'à son renouvellement au XVIe* (1810–1823) was the first work to comprehensively illustrate the development of medieval art, warns young painters to only imitate the positive examples he provides – those of sixteenth-century art – and urges patrons to avoid making commissions that would “bring back the barbarity whose frightful spectacle” his book unfolds in centuries-worth of negative medieval examples (quoted in Mondini 2019, 208-9, my translation).

Even as the nineteenth-century's Romantic movement recast the “darkness” and strangeness of the Middle Ages as worthy of fascination, with the likes of John Ruskin (1819-1900) celebrating the fantastical imagination that created the monsters that ornament Gothic edifices, through the century there also persisted a delicacy of taste that was averse to medieval art's most unrefined instantiations, of which wall paintings provided prime examples. The conservator E. Clive Rouse (1901-1997) characterizes their reception in England in blunt terms that, despite their reductiveness, capture the aesthetic clash the paintings' reappearance occasioned: their “crudeness of line and colour (and sometimes subject!) offended the decorous dullness and precision of the Victorian tradition in painting and Church decoration” (quoted in Edwards 1989, 471). A very similar reception dynamic occurred in Denmark, where classically trained artists like Bertel Thorvaldsen (1770-1844) and C.W. Eckersberg (1783-1853) set the aesthetic tone for harmonious beauty at the beginning of the century, and where the distaste for medieval crudeness was normalized due to the country's near-homogenous Lutheran makeup. In this religious context, the cultural production of the late Middle Ages was perceived as a reflection of the superstition-rife decadence of Catholic hegemony (Laugerud and Ødemark 2020, 355 ff.). This distaste was further exacerbated by the perception of the Gothic as having been imported from Germany, whose cultural influence was increasingly repudiated through the century, especially as a response to Denmark's loss of Schleswig to Prussia in 1864 (Andrén 2013, 145-47).

Kornerup, who dedicated his career to advocating for the preservation of medieval images and to arguing for their relevance in understanding Danish cultural history, thus found himself in a proverbial representational pickle vis-à-vis the Sædinge painting: he was supposed to objectively record his discovery, yet doing so in a way that transmitted its savagery could, in a sense, implicate him in that very savagery. Unspoken in his admission of mimetic failure is, perhaps, a subtle sense of relief that, despite his great efforts, he could not access in himself the kind of crudeness that the original exhibited. His position here is the opposite of Ruskin's, who saw the savagery of medieval art as an aesthetic energy to

be tapped into and harnessed as a way of reviving the arts of his time (Connelly 2015). Ruskin judged academic attempts at imitations that do not channel these energies as inauthentic. As he put it,

...pointed arches do not constitute Gothic, nor vaulted roofs, nor flying buttresses, nor grotesque sculptures...Its elements are certain mental tendencies of the builders, legibly expressed in it....and unless both the elements and the forms are there, we have no right to call the style Gothic. It is not enough that it has the Form, if it have not also the power and life (quoted in Connelly 2015, 7).

For Kornerup, though, the “power and life” of the wild Gothic paintings had to be presented in a processed rather than raw form: it was essential to maintain an academic distance from these images that would allow him to communicate their

**[8]** August Behrends: *Hell*, drawing of wall painting in Sanderum Church, 1882. Watercolor, graphite, and pen on paper, 678x511 mm. CC-BY-SA Arnold Mikkelsen, The National Museum of Denmark, Copenhagen.





[9] Joachim Skovgaard: *Christ in the Realm of the Dead*, 1894. Oil on canvas, 351,5x489 cm. National Gallery of Denmark, Copenhagen.

cultural value without endorsing the mentality expressed in them, and to deliver them to the public in a palatable form. That meant, in some cases, aesthetically refining the images on the church walls as part of their restoration (Brajer 2007), and, in others, containing displeasing images – those “that could not be said to possess anything that can claim to be called art,” as he once characterized them – within an archivable format and housing them at the National Museum, where their potential to disturb would be literally minimized (Kornerup 1867-68, 425).

### **Gothic wall paintings: aesthetic conditions for a fraught reception**

Reticence towards medieval wall paintings in Denmark, however, obviously did not amount to a wholesale rejection. This is due to in part to the period’s imperative for religious renewal, which, despite the differences between the revival movements, derived energy from the imagination of a shared past imbued in traditional Danish architecture (Bach-Nielsen 2021, 108 f.). Antiquarian interest in church buildings themselves – their materials, styles, and atmospherics – became a tie between congregations and their “forefathers” (Jürgensen 2020).

Wall paintings thus had the potential to play an important role in creating a meaningful link to the past – and in many churches, they did.

But the historical imaginary of the art historians, archeologists and architects who shaped Denmark's ecclesiastical built heritage could not encompass all the detritus the past threw at it. The atmosphere sought after as suitable for devotion by the national Romanticism was one marked by solemnity, simplicity, and unity, and archeological publications such as *Danske Mindesmærker* (1877), with texts by, among others, Kornerup himself, and the art historian N.L. Høyen (1798-1870), touted these characteristics as essential to authentically Danish devotional spaces. In his account of Viborg Cathedral, for instance, Høyen praises the original Romanesque character of the cathedral, “one of our most venerable monuments,” as “shot through with a sharply defined character, simple and yet grand, and with its solemnity...corresponding to the atmosphere that pervades church life in our times” (50). Through this and other writings, Høyen promulgated the idea that the older Romanesque style was more conducive to serious and focused contemplation than the Gothic, which presented too many visual distractions for a congregation that should be focused on the words of the sermon (1871, 9). His attitude towards late medieval art was widely shared, as evinced by an article by J. Heilman, bell ringer of Sankt Peders Church in Slagelse, published on August 5, 1884 in the newspaper *Sorø Amtstidende*:

...the later wall paintings are much more fantastical than the earlier, since they contain a motley mixture of humans and animals, martyrs and monks, angels and devils, flames of fire and hell – in short, everything that could set the mind in a terrified mood and in that way let the Catholic clergy increase their influence over the more or less superstitious congregations (3).

Romanesque wall paintings, by contrast, were “of a far more deep and Christian content,” and despite their “considerable flaws” they “put many a mind in those days in the mood for devotion and pious feelings” (3).

Devotion and pious feelings versus terror: the works of the most popular religious artists of the nineteenth century – even those prized by the hellfire preaching *Indre Mission* – show how visual art was used for nourishing sentimental piety, eschewing troubling style and content to the degree that even Christ's Passion was a rare subject matter in Danish religious painting of the first half of the century (Kjær and Grinder-Hansen 1988, 124). Properly “Protestant” art, represented by Eckersberg and his school, also avoided repre-

sentations of the supernatural, anchoring the human Christ in a historical framework that made him relatable for the contemporary viewer. The Grundtvigian theologian Karsten Friis Wiborg (1813-1885), whose art criticism proved influential in the first half of the century, praised Eckersberg for “depart[ing] from everything that was rooted in the fantasy of the Catholic Middle Ages.” (Salling 1999, 52-57; quoted in Burmeister 2020, 231). The generation of painters active in the second half of the century, exemplified by the painter Carl Bloch (1843-1890), whose paintings were displayed in *Indre Mission* churches, created more theatrical compositions, in which Christ is often pictured overcoming adversity (Rathje 2012, 173-179; Jürgensen 2020, 397-405). Bloch is praised in the press for the “Danish character” of his paintings: “mild and soft in mood” and, importantly, only willing “to represent Christ as the beautiful Savior of mankind” (*Dannebrog* June 3, 1895, 1). At the century’s end, one of the first paintings to depart from this comforting style, and to visually depict hell, was *Christ in the Realm of the Dead* [9] by Joakim Skovgaard (1856-1933), inspired by Grundtvig’s 1837 hymn of the same subject. Although it had its admirers, the painting was controversial upon its completion in 1894. The critic Julius Lange (1838-1896), using the same critical terms regularly levelled against late medieval wall paintings, disparaged Skovgaard’s rigid delineation of bodies as “ugly and raw,” and deemed the painting’s stylistic primitivism a sign of decadence (1900, 254-258). After briefly serving as an interim altarpiece at the grundtvigian Immanuel Church in Fredriksberg (as the congregation waited for the completion of Joakim’s brother, Niels Skovgaard’s contrastingly light-filled *Baptism on Pentecost* (completed 1905)), *Christ in the Realm of the Dead* was only redeemed from a period of artistic purgatory in 1911, when the National Gallery of Denmark acquired it (Larsen 2001, 110; Bach-Nielsen 2012, 42).

### **Coda: whitewashed negativity**

The Sædinge Last Judgment paintings, together with the rest of the Brarup program, remain to this day in their own purgatorial invisibility, even though discussions have taken place over the years about uncovering them (see for instance in *Lolland-Falsters Folketidende* 28 Sept. 1979, 8). The initial negativity of the paintings’ scandalous presence has thus been transformed into a negativity of absence, in which the whitewashed surface becomes pregnant with creative potentiality. As Elina Gertsman writes in *The Absent Image* about offensive images excised from medieval manuscripts, “Absence—or absenting, in this case—makes meaning, and the act of unrepresentation becomes an act of

creation...An erased devil leaves one to imagine the horrors of its appearance” (116). However, for projection to be possible, a hint or trace of what is absent is necessary. In Sædinge, this was provided by a local newspaper, the *Lolland-Falsters Stifts-Tidende*, which published a detailed description of the paintings before they were whitewashed, focusing on elements such as the whale-like, sharp-teethed hellmouth. The writer uses Kornerup’s language – “wild fantasy and barbaric rawness” – to explain why the paintings are “presumably unlikely to be retained in the church.” The article is dated June 11, three days before Kornerup penned his report: this was, perhaps, an interstitial period during which the paintings had a fleeting visibility, when there may have been a modicum of uncertainty regarding their fate. But in the end, it was the written word that gave these paintings an afterlife in the minds of the members of the Sædinge congregation. Absent an account of their perspectives, we might imagine some of them reading the description in the newspaper and then returning to their church and knowing *just enough* to picture for themselves the strange images hidden underneath the familiar, though newly whitened, surfaces.

---

#### **ABSTRACT**

In 1883, a late-medieval wall painting of the Last Judgment was discovered under white-wash in the vault of Sædinge Church in Lolland, Denmark, and then quickly covered up again. The painting depicted, in part, a hell scene deemed too offensive to display. A documentary drawing executed upon the painting’s uncovering contains within it the conflicted reception that this scandalous image received within the aesthetic and devotional context of the nineteenth century. Through this case of an image’s uncovering, documentation, and concealment, this article examines various understandings of negativity: as damnation, as aesthetic insufficiency, as devotional decadence, and finally, as absence.

---

#### **NOTES**

1 All translations from Danish sources are my own.

#### **LITERATURE**

- Andrén, Anders. 2013. “Medieval and Neo-Medieval Buildings in Scandinavia.” In *Manufacturing Middle Ages: Entangled History of Medievalism in Nineteenth-Century Europe*, edited by Patrick J. Geary and Gábor Klaniczay, 139-158. Brill. [https://doi.org/10.1163/9789004244870\\_008](https://doi.org/10.1163/9789004244870_008)
- Bach-Nielsen, Carsten. 2012. “Helvesfremstillinger i kirkens rum.” *Kritisk Forum for Praktisk Teologi* (129), 31-46.
- . 2021. “Church Building Societies in Scandinavia.” In *Material Change: The Impact of Reform and Modernity on Material Religion in North-West Europe, 1780-1920*, edited by Jan De Maeyer and Peter Jan Margry, 94-112. Leuven: Leuven University Press.

- Brajer, Isabelle. 2007. "Democracy in Conservation – Wall Painting Conservation and Church Communities." *AIC PSG Postprints*, 19, 57-68.
- Brajer, Isabelle, and Susanne Ørum. 2013. "Mærkelige Billeder – middelalderens billedverden set med Kornerups øjne." In *Jacob Kornerup: maler, arkæolog & konservator*, edited by Mette Høj, 177-202. Copenhagen: Nationalmuseet.
- Brajer, Isabelle, Ursula Schädler-Saub, and Susanne Ørum. 2013. "Documentation of medieval wall-paintings in Denmark and Germany in nineteenth century and its impact on conservation and contemporaneous art." In *Conservation in the Nineteenth Century*, edited by Isabelle Brajer, 129-146. London and Copenhagen: Archetype Publications and Nationalmuseet.
- Brajer, Isabelle, and Lise Thillemann. 2011. "Tidens tand og Helvedes pine: de fordømte kalkmalerier i Sanderum Kirke." *Nationalmuseets Arbejdsmark*, 88-101.
- Burmeister, David. 2021. "The Face of Salvation in Early Nineteenth-Century Danish Altar Painting." In *Tracing the Jerusalem Code Volume 3: The Promised Land - Christian Cultures in Modern Scandinavia (ca. 1750–ca. 1920)*, edited by Ragnhild Johnsrud Zоргati and Anna Bohlin, 224-243. Berlin/Boston: De Gruyter.
- Bøgh, Erik. 1867. "Breve fra Helvede." Dit og Dat. *Folkets Avis*. January 9.
- Connelly, Frances S. 2015. "John Ruskin and the Savage Gothic." *Journal of art historiography* (12), 1-16.
- Camille, Michael. 2006. "Dr Witkowski's Anus: French doctors, German homosexuals and the obscene in medieval church art," In *Medieval Obscenities*, edited by Nicola McDonald, 17-38. York: York Medieval Press.
- Dannebrog. 1895. "Carl Bloch som bibelsk Maler." June 3, 1895, 1. <http://hdl.handle.net/109.3.1/uuid:53173030-f61a-4bdb-8624-3713246f26c9>.
- Davidson, Clifford. 2017. *Studies in Late Medieval Wall Paintings, Manuscript Illuminations, and Texts*. Cham: Springer International Publishing.
- Edwards, John. 1989. "English Medieval Wall-Paintings: Some Nineteenth-Century Hazards." *The Archaeological Journal*. Volume 146, Issue 1, 465-75.
- Elina, Gertsman. 2021. *The Absent Image: Lacunae in Medieval Books*. University Park, PA: Penn State University Press.
- Fudgé, Thomas A. 2016. *Medieval Religion and its Anxieties: History and Mystery in the Other Middle Ages*. New York: Palgrave Macmillan US.
- Haskell, Francis. 1993. *History and its images: art and the interpretation of the past*. New Haven: Yale University Press.
- Heilman, J. 1884. "Bidrag til Slagelse St. Peders Kirkes historie." *Sorø Amtstidende eller Slagelse Avis*, August 5 1884, 2-3.
- Holm, C. F., et al. 1877. *Danske Mindesmærker*. Copenhagen: Jespersen & Trap.
- Høyen, Niels Laurits. 1871. *Niels Laurits Høyens Skrifter*. Vol. II. Edited by J.L. Ussing. Copenhagen: Den Gyldendalske Boghandel.
- Janes, Dominic. 2008. "Sex and text: the afterlife of medieval penance in Britain and Ireland." In *Medieval Sexuality: A Casebook*, edited by April Harper and Caroline Proctor, 32-46. Oxford: Routledge.
- Jürgensen, Martin Wangsgaard. 2020. "The Properties of Style: Allusions to the Invisible in 19th-Century Church Art and Architecture." In *In-visibility: Reflections upon Visibility and Transcendence in Theology, Philosophy and the Arts*, edited by Anna Vind et al., 385-408. Gottingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Kjær, Ulla, and Poul Grønder-Hansen. 1988. *Kirkerne i Danmark*. Vol. II. Denmark: Boghandlerforlaget.
- Kornerup, Jacob. 1867-68. "Et gammelt Vægmaleri i Saxkjøbing Kirke." *Kirkehistoriske samlinger* 6, 422-28.



- . 1883. *Unpublished investigation report dated 14 June, 1883*. The Antiquarian-Topographic Archive at the National Museum of Denmark.
- Lange, Julius. 1903. *Udvalgte Skrifter af Julius Lange*, edited by Georg Brandes and P. Købke. Vol. 1. Copenhagen: Det Nordiske Forlag.
- Larsen, Peter Nørgaard. 2001. "Kristus i de dødes rige – et maleri og dets kontekst." *Grundtvig studier* 52 (1), 94-114.
- Laugerud, Henning, and John Ødemark. 2020. "'Superstition' in the Reformation Polemics of England and Denmark-Norway - and the Emergence of Folklore and Popular Religion." 347-375. Cham: Springer International.
- Lindhardt, P. G. 1955. *Kirken i går og i dag*. Copenhagen: Lindhardt og Ringhof.
- . 1964. *Helvedesstrategi*. Copenhagen: Hans Reitzel.
- Lolland-Falsters Stifts-Tidende*. 1883. "Gamle Kalkmalerier." 11 June, 1883, 2.
- Lolland-Falsters Folketidende*. 1979. "Gamle smukke kalkmalerier ligger gemt under pudset." 28 September, 1979, 8.
- Mondini, Daniela. 2019. "Il 'cantiere' di Séroux d'Agincourt: Disegno, documentazione – stile documentario?" In *Séroux d'Agincourt e la storia dell'arte intorno al 1800*, edited by Daniela Mondini, 185-214. Rome: Campisano editore.
- Nationalmuseet. 2006-21. "Kalkmalerier i Danske Kirke." Accessed 2 June <https://natmus.dk/salg-og-ydelser/museumsfaglige-ydelser/kirker-og-kirkegaarde/kalkmalerier-i-danske-kirker/>.
- Danmarks Kirker VIII. Maribo Amt 1* (Otto Norn and Aage Roussel), published by Nationalmuseet, København 1948.
- Plathe, Sissel F. 2019. *Gotikkens kalkmalerier: de oversete dekorationer i Danmarks kirker*. København: Gads Forlag.
- Rathje, Gerd. 2012. "Kristus, kitsch og autenticitet: Carl Blochs altertavler og blikket." In *Carl Bloch 1834-1980*, edited by Sidsel Maria Søndergaard, 171-190. Hellerup: Øregaard Museum.
- Rasmussen, Daniel Henoeh. 2014. "Descendit Ad Inferos - En Religionsteologisk undersøgelse". *Dansk Tidsskrift for Teologi Og Kirke* 41 (3), 217-29. <https://tidsskrift.dk/dttk/article/view/27047>.
- Salling, Emma. 1999. "Altertavler på udstilling. Guldalderens religiøse maleri i samtidige kunstanmeldelser", in *Troens Stil i Guldalderens Kunst*, edited by Nils Ohrt, 44-60. Nivaa: Nivaagaards Malerisamling.
- Scharling, C. I. 1950. "Kristi Genkomst Og kødets Opstandelse. Det Eskatogiske Hos Grundtvig". *Grundtvig-Studier* 3 (1):7-56. <https://doi.org/10.7146/grs.v3i1.10305>.
- Stead, Adam R. 2020. "'Eye Hath not Seen ... which Things God Hath Prepared ...': Imagining Heaven and Hell in Romanesque and Gothic Art." In *Imagining the Medieval Afterlife*, edited by Richard Matthew Pollard, 193-222. Cambridge: Cambridge University Press.
- Thodberg, Christian. 2000. "Den liturgiske eksegese og Grundtvig". *Grundtvig-Studier* 51 (1),118-25. <https://doi.org/10.7146/grs.v51i1.16360>.



# BIDRAGYDERE

# Bidragydere

**HENRIK VON ACHEN**, Professor of Art History at the University Museum of the University of Bergen, Norway, since 1998. Mag. art. from Aarhus University 1982, Dr. art. from the University of Bergen 1987. Director (dean) of the University Museum 2011-21. His main scholarly interest is medieval and early modern images, the practices they were part of, and their production, distribution and use within material and visual religious cultures.

**LINE MELBALLE BONDE** er kunsthistoriker, ph.d. og bygningsredaktør ved bogværket *Danmarks Kirker*, Nationalmuseet. Hun beskæftiger sig primært med kirkearkitektur og middelalderens billedverden. Senest har hun bidraget til en lærebog om middelalderens kunst i Skandinavien, *The Medieval Scandinavian Art Reader*.

**DAVID BURMEISTER** er mag.art. i kunsthistorie og ph.d., begge fra Københavns Universitet, med speciale i nederlandsk kunst fra 1600-tallet. Han har siden 2008 været ansat på Nationalmuseet som redaktør ved bogværket *Danmarks Kirker*, hvor han i særlig grad har fokuseret på dels brugen af grafiske forlæg i 1600-tallets træskærerkunst, dels på 1800-tallets religiøse maleri.

**MARTIN WANGSGAARD JÜRGENSEN**, mag. art., dr.theol., er redaktør ved *Danmarks Kirker* på Nationalmuseet, hvor han i øjeblikket arbejder med kirkeinventar i Østjylland.

**THOMAS LEDERBALLE PEDERSEN** er mag.art. i kunsthistorie, cand.theol., BA i ægyptologi og overinspektør og seniorforsker i Den Kgl. Kobberstiksamling, SMK. Han har publiceret bøger og artikler om især dansk og fransk kunst i perioden o. 1800 – o. 1950 og har desuden udgivet artikler, som belyser krydsfeltet

mellem visuel kultur og bibelfortolkning. Han er ph.d.-studerende ved Det Teologiske Fakultet, Københavns Universitet, hvor han arbejder med den rolle, som antikromersk visualitet spiller for Paulus' teologiske antropologi.

**LARS CYRIL NØRGAARD** er lektor i kirkehistorie ved Københavns Universitet. Han har publiceret bredt inden for tidlig moderne historie (1500-1800) med et særligt fokus på religiøse praksisformer i det syttende århundrede og fremkomsten af politisk teoridannelse i det sekstende århundrede. Hans seneste publikation er en kildeudgivelse: *Madame de Maintenon, Les Petits Livres Secrets* (Paris, Honoré Champion, 2023).

**RONAH SADAN** is a PhD student at the Department of Art History, Aesthetics & Culture and Museology, Aarhus University. She received her MA in art history from Harvard University. Her dissertation studies the rediscovery of whitewashed medieval wall paintings in the nineteenth century, focusing on the roles that reproduction and restoration played in giving these long-observed images new modes of visibility.

**LAURA KATRINE SKINNEBACH**, ph.d., lektor ved Afdeling for Kunsthistorie, Æstetik & Kultur og Museologi ved Aarhus Universitet. Hendes forskningsinteresser kredser om animation i middelalder og tidlig modernitet samt transhistoriske billedteoretiske undersøgelser af billeders potentialitet.

**MIRIAM HAVE WATTS** er mag.art i kunsthistorie og er ansat ved Det Teologiske Fakultet, Københavns Universitet og tilknyttet *Danmarks Kirker*, Nationalmuseet, hvor hun arbejder på en ph.d. om nyere indretning og udsmykning af kirkerum i folkekirkens kirker. Redaktør af *Periskop* siden 2016.