

DAMEN MED SPEJLET OG ENHJØRNINGEN

Lise Warburg

I forlængelse af en tidligere artikel i Psyke & Logos analyseres endnu et af de berømte billedtæpper fra Cluny museet i Paris forestillende »La Dame à la Licorne«, nemlig det tæppe, hvor damen sidder med spejlet og enhjørningen.

På Psyke & Logos' årlige konference, der i 1995 havde *symboler* som tema, handlede mit indlæg: *Talende dyr på tavse tæpper*, om dyr brugt som emblemer på personer i Bibelen, sådan som jeg har fundet dem på Cluny museets berømte middelalder-tapisserier »Damen med enhjørningen« fra c. 1500. I museets smukt renoverede sal fra 1993 præsenteres de seks tapisserier imidlertid som en *verdslig allegori* over de fem sanser (en tese fra 1921) med det sjette som en konklusion, ligesom våbnet med de tre halvmåner stadig menes at være den borgerlige Jean Le Vistes fra Lyon (en teori fra 1882).¹ Derimod har serien fået en ny ophængning, den tredje på 100 år.

Mit forsøg på en ny fortolkning er udsprunget af et ønske om at finde tapisseriernes oprindelige rækkefølge og ophængning.

Det tableau, som jeg gav en anden fortolkning i 1995, var »Damen med banneret«, i sanseteorien kaldet »Følesansen«, men som af mig betegnes »Inkarnationen« og dermed nr to i rækken. I nærværende artikel har jeg valgt det tableau, hvor damen sidder med enhjørningen i skødet, mens den spejler sig i hendes spejl. I »sanseteorien« kaldes dette tableau »Synet«, men i min fortolkning betegnes det »Bebudelsen« og er dermed nr ét i rækken. De to tapisserier er således nært forbundne, og selv om de to artikler om dem kan læses hver for sig, supplerer de hinanden til en helhed.

Indledning

Enhjørningen med forbenene i jomfruens skød er en klassiker i europæisk middelalder, velbelyst både som fortælling, som skuespil og i kunsten, hvor billedet findes på kirkernes vægge, inventar, hellige kar og dragter, ja, endog indridset på kirkeklokker.²

Lise Warburg, gobelinvæver og forfatter, fremlagde sin nye fortolkning af »Damen med enhjørningen« på CIETA's 16. Generalforsamling: »Textiles and Tapestries made or used in France,« Paris, sept. 1995 (Cieta: Centre International d'Etude des Textiles Anciens).

I det sagn, der ligger til grund for billedet, hedder det, at enhjørningen er så vild, hurtig og stærk, at den kun kan fanges med list. Man skal sætte en ren jomfru alene i lunden, så kommer den, springer op med forbenene i hendes skød, og når den senere lykkelig falder i søvn hos hende, skal hun lægge et reb om dens hals, så den kan fanges, føres til kongens palads og dræbes, »folket til skue og mærkeligt syn«.³

I sagnets sidste version, der skal være forfattet af gejstlige til brug for de store mysteriespil, er det ærkeenglen Gabriel, der blæser i jagthornet og med sit hundekobbel jager enhjørningen, Kristus, fra himlen ned til Jomfru Maria, der sidder i *hortus conclusus*, den lukkede have, emblem på hendes jomfruelighed. Gabriels hunde kan variere i antal, men de har navne efter dyderne. Der kan f.eks. være fire med kardinaldydernes navne: Veritas (sandhed), Misericordia (miskundhed), Pax (fred) og Justitia (retfærdighed) ofte samlet to og to efter salme 85,11: »Miskundhed og sandhed møde hinanden; retfærdighed og fred kysse hinanden«. Eller der kan være tre hunde med de kriste dyders navne: Fides (tro), Spes (håb) og Caritas (kærlighed). Men der kan være andre, f.eks. Castitas (kyskhed), Humilitas (ydmyghed) eller Obedientia (lydighed). På billederne ser man ofte Jomfruen med hånden på enhjørningens hals, og mange tror derfor, at hun klapper den sødt, men bevægelsen er grusom og markerer, at her skal hun lægge rebet. Enhjørningen med forbenene i Jomfruens skød var senmiddelalderens *stjernepar* og det populæreste allegoriske billede på bebudelsen.

Damen med spejlet og enhjørningen

På tapisseriet er en usædvanlig pragtfuld enhjørning, af en ny heraldisk hestetype og med en bagkrop, der strutter af kraft, sprunget op med forbenene i damens skød, hvor den ligesom appellerende skubber hendes gyldne overkjole op, så det røde foer og den blå, moiré underkjole kommer til syne. Enhjørningen ser mild og lykkelig ud, mens den spejler sig i hendes spejl, hun derimod lægger sin hånd på dens hals med et ansigt, som om hun er angst eller i hvert fald meget benøvet. Tableauet er det eneste af seriens seks tapisserier, hvor hun sidder ned, og hendes hår er her så langt, at hun næsten kan sidde på det – det plejer at være et jomfrutegn. På hovedet har hun da også en lille blå hue med en jomfrukrans af perler i kanten, noget af håret er lagt op omkring som en turbanagtig bræmme og snoet sammen foran på panden til en aigrette, der på en morsom måde spiller op til enhjørningens horn og dens flammeformede halvedusk.

Løven sidder vogtende og holder med begge forpoter fast om den lange lansestage, som talløse hvide halvmåner vælter ned ad. Stagen er blå, så den matcher med det røde banners våbenbillede: blå skråbjælke belagt med hvide halvmåner, der som *tre pile på et skilt* peger lige ned på jom-

fruen. Vogterløven ser bort fra de to figurer og bistert ud på os: »Bland jer udenom!« synes den at true. Jomfruen ulykkelig alene med enhjørningen, hvad går der dog for sig? Påskeliljer blomstrer omkring parret.



At jomfruen ser så afværgende ud, er det sikre tegn på en bebudelse. For med henvisning til Luk. 1,29 fremhæves det gang på gang, at den purunge Maria, der var så bly og ydmyg, blev rædselsslagen ved englens ord. Derfor karakteriseres bebudelsesbillederne fremfor alt af Jomfruens afværgende holdning og ulykkelige ansigtsudtryk.⁴ Alligevel har det aldrig været undersøgt om Cluny museets tapisseri kunne være en bebudelse.

I evangeliet om Maria, det apokryfe Jacobusevangelium⁵, beskrives Guds nedstigen i to klart afgrænsede tempi: først bebudelsen, så inkarnationen. Ved bebudelsen var det kun ærkeenglens vældige røst, der talte til Maria, da hun var alene ved brønden.⁶ På mange bebudelsesbilleder ser man foruden Jomfruen, Gabriel og den springende enhjørning også brønden, og ikke sjældent ledsages billedet af en indskrift fra Salomos

Højsang: »Min søster og brud er en tillukt have, et tillukt væld en forseglede kilde« (4,12).⁷ Vandspejlet på denne rene, forseglede kilde (brønd) betegnes i den religiøse litteratur *speculum sine macula*, det uplettede spejl. I billedkunsten fremstilles det som et materielt spejl med dets blanke lukkede overflade. På tapisseriet kunne Jomfruens benovede ansigtsudtryk derfor indicere, at spejlet også her skal opfattes som kildens rene vandspejl, mens den blå underkjoles moirée (= bølgemønster) måske gør hende til kilden selv? For her er det jo ikke jomfruen, der forfængeligt spejler sig som i allegorier om sanserne, men enhjørningen, lykkelig over at have fundet sin brud, hvis spejl er så rent, at det er værdigt for Guds billede.

For at vise dette særlige spejls profetiske kraft har kunstneren benyttet sig af strålelæren til en morsom optisk finesse. I spejlstrålens »skudlinie«, lige bag enhjørningen, har en yndig hvid jagthund lagt sig til rette, fredeligt afventende – endog med krydsede poter. Beskuerens blik fanges af den usynlige spejlstråle, så det umærkeligt også ledes tilbage med den til spejlet for straks igen at kastes ud med spejlrefleksen til den anden side, hvor den rammer en bidsk, rød-hvid plettet jagthund nu lige bag løven.⁸ Det kunne godt se ud til at være to af Gabriels hunde Pax (fred) og Justitia (retfærdighed), som betegner netop de to dyder, der så ofte følges ad på bebudelsesbillederne, og hvorom det profeterende hedder: »...retfærdighed og fred skal kysse hinanden.« Spejlet må være Jomfruens attribut, renheden, der blev årsag til hendes martyrium. Det er næsten somom kirkefaderen Sct. Ambrosius' formanende ord kunne ligge bag, når han siger: »Må derfor Marias jomfruelige levned beskrives for jer i en skildring, der ligesom et spejl udstråler kyskhedens ideal og dydens væsen...«⁹

Salomos Højsang, der jo er ét stort bebudelseskvad, blev fortolket som en profeti om Kristi forhold til sin brud, enten opfattet som sjælen eller som ecclesia (kirken), der tidligt smeltede sammen med Maria-skikkelsen.¹⁰ Den lille jomfrus spejl er indfattet som en monstrans, dvs. den fremviser, der blev skabt til hostieprocessionerne ved Krist Legemsfest, og enhjørningens billede ses også inde i det en miniature!¹¹ Man kan igen let få association til Højsangens billedverden: »Min elskede er lig en rå eller en ung hjort, se, han står bag vor væg, han ser ind igennem vinduerne, kiger igennem vinduesgitteret«.(2,9)

Jomfruens overkjole følger denne kirkeassociation op: den er gylden med kirkens fornemmeste paramentmønster: granatæblet¹², emblem på den store enhed, kirken, med de utallige små enheder, kærnerne, fortolket som dens menigheder. Granatæblets røde saft symboliserer Kristi blod og alle martyrs blod, det er et opstandelsessymbol – og det prises uafladeligt i Salomos Højsang.

Fra hovedfigurgruppen i midten bevæger øjet sig videre til den betydningsfulde plads i forgrunden på det blå tæppe, hvor genetten lige nedenfor Jomfruen bekræfter kildens nærhed: for genetten holder til i

bjergkløfter ved kilder. Den hader slanger, som den modigt bekæmper, og den flytter til stadighed rundt på sine unger for at skjule dem for sine fjender.¹³ Men det mest fantastiske ved middelalderens genette er dog, at den undfanger gennem munden og føder sine unger gennem øret – og omvendt! Da den har disse egenskaber fælles med såvel kirken som Maria, blev den symbol på dem begge.¹⁴ Men da genetten på et andet af tapisserierne (der ikke skal omtales her) står som påmindelse om fødslen gennem øret, skal den på dette tapiserie nok snarere erindre om undfangelsen gennem *kysset*. Så skal man bare huske på, at det ikke var Jesus, men Jomfruen selv, der blev undfanget gennem et kys ved forældrene Joachim og Annas møde foran Jerusalems Gyldne Port.¹⁵ Genetten ser næsten ud, som om den spidser snude i »kildenyμφens« tredie spejlstråle. Dens blik er dog næppe fikseret på lansespidsen, for den er ganske lille og but. Ser genetten da enhjørningens billede i spejlet eller stirrer den forventningsfuldt på bannerets tre halvmåner?

Det trekantede blå persiske tæppe med de krenelerede frynser i kanten synes at svare til den lukkede have med den kamtakkede mur, hvor Jomfruen sidder på sin bakketop (jf. det blå tæppes trekantede form) imellem to træer, et egetræ og en kristtorn. Såvel bakketop som de to træer er velkendte på bebudelsesbilleder og har symbolsk betydning. Med sin ælde, sin styrke og uforgængelighed er egen livets træ. Den eksemplificerer ikke kun *troens* styrke men også al kristen udholdenhed i modgang.¹⁶ Kristi kors var af egetræ, der skød nye skud ved frelserens offerdød. Kristtornen (stenegen) er også passionens træ, tornekrone blev lavet af den, og de røde bær vidner om Kristi blod. Kristtornen nævnes som *Johannes Døberens* træ, fordi han spæde om passionen, da han ved Jesu dåb sagde »Se, det Guds lam!« (Joh. 1,36)¹⁷. Røde bær associerer også til kundskabens træ, men hvor Evas æbletræ bragte kundskab om døden, bringer kristtornen kundskab om livet, som Kristus gav tilbage til menneskene, da han overvandt døden med sin egen offerdød¹⁸. Det kunne altså se ud som om Jomfruen på tapiseriet nok sidder imellem emblemer på korset og dåben, men med allusioner til både det Gamle og det Ny Testamente.

Dyrene på baggrunden

Den lille løveunge lige over egetræet er anbragt på en plads, der normalt på bebudelser ville tilfalde Gud Fader eller – som det også kan ses – Guds søn i himlen, hvorfra han fik øje på den unge Maria.¹⁹ Skriftstedet »Som løvens unge er Juda min søn« (1. Mos. 49,9) betegner Kristus. Løveungens blik synes da også trods figurens skabelonagtighed at se lige igennem bannerets himmelblå stribe, hvis månehorn stråler ned mod Jomfruen. Måske får nogle associationer til strålerne fra Gud til Maria, sådan som de ses på »rigtige« bebudelsesbilleder?

Sammen med løveungen sidder en smuk hvid kanin. I den kristne dyreikonografi symboliserer en kanin den menneskesjæl, der sætter sin lid til Gud, men kaninen er naturligvis også emblem på frugtbarhed,²⁰ ikke mindst fordi den (bl.a. ifølge Vincent af Beauvais), formåede at formere sig på partenogenetisk vis, dvs. uden tab af kyskhed!²¹ Mon ikke den store kanin, der rund og smuk vender sig imod løveungen, skal opfattes som Jomfruens sjæl, der er hos Ham?

Som pendant til løveungen med kaninen, men nu lige over kristtornen er en ræv med sorte poter standset brat op. Fornemmer den hovedscenens intimitet, ser den Guds billede i spejlet eller brænder den poterne? En ræv med sorte poter nævnes som symbol på jøder og hedninge²², og netop på denne plads ved tornebusken finder man en berømt jøde: Moses på Sinai bjerg, hvor han på Guds befaling standser op foran den brændende tornebusk og tager skoene af på den hellige jord (2. Mos., 3,2-5). Moses ved tornebusken, der brænder uden at forbrænde, er en præfiguration på jomfrufødslen, men her brænder tornebusken jo ikke, så der er næppe tale om Jesu fødsel, den bebudes kun. Ræven er på diagonal med hunden Justitia, der helt tydeligt holder den i skak, knurrer og viser tænder. Det må altså være den lille Jomfru selv, der fanger opmærksomheden med sit rene spejls stråler.

Den lukkede have med mons sublimus, det høje bjerg²³, sammenlignes i den religiøse litteratur med Marias ydmyghed og en stedmoderblomst, ydmyghedens viol, svæver yndefuldt over hendes hoved og bag hendes spejl. En tilsvarende ses over enhjørningens horn, Kristi ydmyghed.²⁴ Det er interessant, at enhjørningen ikke ses på dexter forfulgt af Gabriel og de vilde hunde på vej mod Jomfruen, som det er mest almindeligt på bebuddelsesbilleder, men her ligger »på knæ« på sinister sammen med Pax, for det rummer en heraldisk finesse, man godt kan være opmærksom på: den guddommelige bejler appellerer først ridderligt om Jomfruens medvirken til forsoningen mellem Gud og mennesker. Lykkeligvis modtages han af hende, idet hun, dexter for ham, heraldisk set er den aktive part af de to.²⁵ Sin aksept viser hun ved bedrøvet at lægge sin hånd på enhjørningens hals.

Den store løve, der med pyntelige pandelokker, er sprunget ind på det blå tæppe ledsaget af retfærdighedens hund, må være ærkeenglen Gabriel, »Guds kraft«, der skræmte med sin vældige røst²⁶, men som nu holder vagt udenfor, mens afgørelsen falder. Tilsyneladende sidder Jomfruen imellem Kristi to naturer: den legemlige (enhjørningen) og den guddommelige (løven). Mon der igen er tænkt på et vers fra Salomos Højsang: »Jeg besværges eder, I Jerusalems døtre, ved ræerne eller ved hindene på marken, at I ikke vækker eller forstyrrer den kære, førend hun har lyst dertil«. (2,7).

Biblia pauperum

Kompositionen med det afgrænsede felt i midten, det blå tæppe, hvor den kristne fortælling udspiller sig omgivet af et rødt ingenmandsland befolket med små emblematiske dyr, der har vist sig at stå for personer fra det Gamle Testamente med relation til det Ny, er med sin opbygning og tilhørende personer som hentet ud af *Biblia pauperum*, middelalderens ældste og mest populære typologiske Bibel.²⁷ Hvert blad i *Biblia pauperum*, kaldet en lektion, har i midten et billede fra det Nye Testamente (jf. vort blå tæppe) på hver side af det ét fra det Gamle Testamente (jf. vor røde baggrund), der har forbindelse til det i midten, enten ved at »profetere« om det, eller ved at vise »indstiftelsen« af en handling, der kan betragtes som forbillede, type, for det i midten, deraf betegnelsen typologisk. F.eks. viser bebudelsens midterbillede englen på friebesøg hos Maria, mens Gud (Kristus) i himlen opmærksomt følger forløbet og sender stråler ned over hende med duen, symbol på Helligånden, svævende ved hendes øre og barnet glidende et stykke bagefter. På lektionens venstre billede ses urtypen Eva, der fristes af slangen (Kristus sidder gemt i træet, jf. vor »løvens unge«), og man kan her bemærke ørets funktion på begge billeder nemlig som modtager af giften (slangens ord i Evas øre) såvel som modgiften, logos (Guds ord i Marias øre – ét led blandt flere til fortolkning af den ufattelige jomfruelighed). På højre typebillede knæler Gideon foran sin dugvåde uld, mens jorden udenom er tør, et tegn fra Gud der ad kryptiske veje var blevet emblem på inkarnationen, og som for den opmærksomme iagttager faktisk også ses på bebudelsens midterbillede, idet *barnet* er på vej på strålerne fra Gud, men *efter duen!* *Biblia pauperum* viser altså de to faser: bebudelsen og inkarnationen på samme lektion. På næste lektion Jesu fødsel, ser man på midterbilledet Maria med barnet i krybben etc. Venstre (type)billede viser Moses, der tager skoene af ved den brændende tornebusk, der brænder uden at forbrænde (Kristus sidder igen i bladkronen), endnu et mystisk forbillede på Jomfruen, der var tilsvarende upåvirket af fødslen som tornebusken af ilden, etc. etc. Det er nogle af disse personer vi har mødt forvandlet til dyr på tapisseriet f. eks. Kristus i himlen = løvens unge, Moses ved tornebusken = ræven med sorte poter, Gabriel = den store løve og bejleren med sit kors = enhjørningen med hornet (hvis billede tilmed ses en miniature i Jomfruens spejl = barnet på vej?) og endelig bannerets halvmåner som peger på Maria = strålerne? Dette og m.m. kan altså være inspireret fra nogle af billederne i af *Biblia pauperums* to lektioner – men ikke dem alle.²⁸

De elementer, der hører til en bebudelse, findes på tapisseriet, omend som fordækte symboler. Men der har været endnu flere dyr på dette tapiserie! For ved en restaurering i 1942/43, blev et stykke på 58 cm klippet af tapisseriet forned: for at »egalisere« indtrykket ved at fjerne de stærkt falmende reparationer fra 1883.²⁹ Herved kom alle »øerne« på

samme niveau ved en ny ophængning – den anden! – i den nyindrettede sal »rotunden«. Dette stykke, der aldrig siden er blevet omtalt eller efterspurgt, og som i dag kun kan ses på gamle fotografier, indeholdt bl.a. en række på fire dyr, der ved den oprindelige ophængning helt klart har skullet danne en horisontallinie i rummet hele vejen rundt sammen med en tilsvarende linie med fire dyr på hvert af de andre tapisserier. Men da dyrelinien på dette tapiserie i modsætning til alle de øvriges befandt sig *under* det blå tæppe, viser den, at bebudelsen, som det er almindeligt, har skullet hænge højere end de andre tapisserier, nemlig så højt, at dyrelinierne kom til at stemme overens. Dermed ville det trekantede mons sublimus virke perspektivisk endnu højere, ja, det ville se ud, som om Jomfruen og enhjørningen kom svævende ned fra himlen på »Parsiens flyvende tæppe«³⁰ eller måske – som det nye Jerusalem? I midten helt fornedet på tapiseriet stod en skade, der samlede billedets trekantkomposition i en modgående trekant på spids.

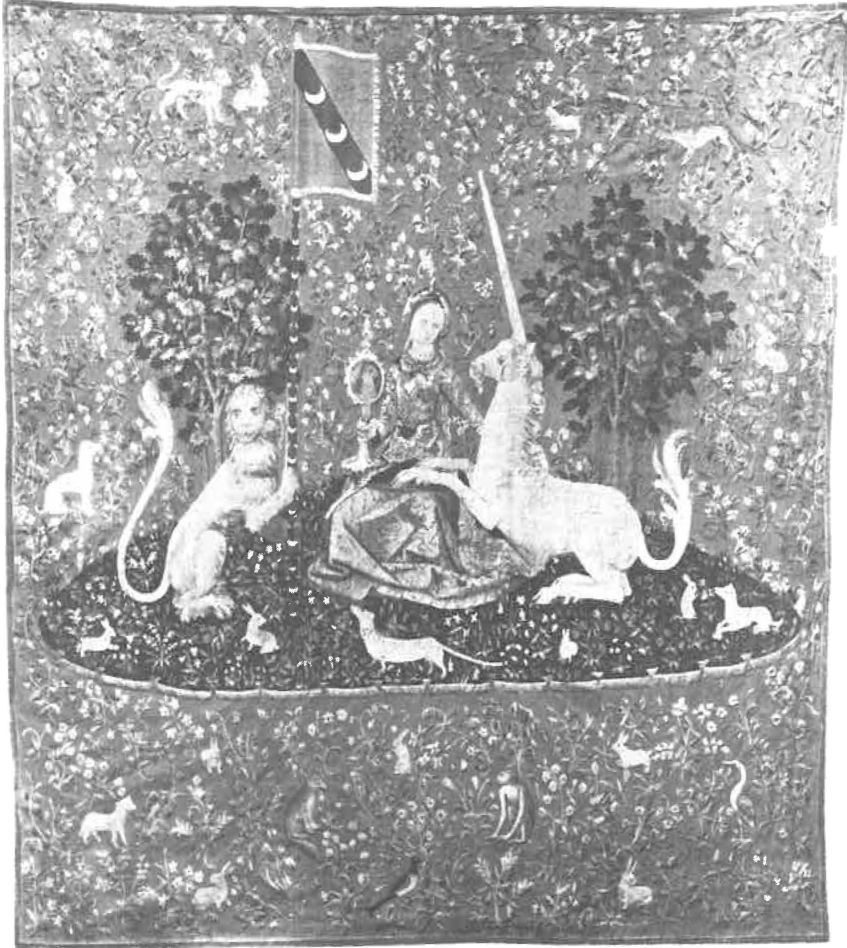
Var disse afklippede dyr også betydningsbærende og i så fald: ville deres budskab kunne ændre på vor hidtige formodning om, at tableauet må være et bebudelsesbillede? Dette spørgsmål skal undersøges i det følgende.

Det afklippede stykke

På det afklippede stykke var ialt 10 små dyr placeret regelmæssigt på *tre* usynlige vandrette linier – usædvanligt i forhold til de andre tapisseriets »strødyr«. På den midterste række, der danner den omtalte horisontallinie, som skal matche de andre tæppers, ser man fra venstre: 1) et gående lam, 2) en siddende ræv, 3) en underlig abe og 4) en trane på ét ben med en sten i den løftede klo. Ræven og aben, *vendt mod hinanden*, er de mest markante.

Det gående lam kunne være offerlammet, og tranen med en sten i kloen, et symbol på årvågenhed og lydighed, kan formentlig også indpasses i tableauets symbolik. Ræven kunne igen betegne en jøde, men aben, prototype på ulydighed, hvordan skal den forstås? Her må vi ty til litteraturen.

Der findes en mængde historier i middelalderens dyrebøger om ræven og aben, hvor aben altid står for hovmod, fordi den hævder, at den ligner mennesket mest, dertil for upålidelighed, snyd og bedrag overfor de andre dyr.³¹ Alligevel ender den med selv at blive snydt, nemlig af ræven med den flotte hale. Halen er som bekendt alle dyrs prydelem, emblemet på deres selvværd, og aben er meget flov over at mangle sin, så flov at den en dag tigger om et stykke af rævens til at skjule sin blusel med. Ræven nægter skadefro at dele ud af sin pragt, selv om denne er så overdådig, at den slæber henad jorden. I stedet råder ræven aben til at søge hjælp hos sin fælle mennesket, hvor den så ustandseligt kommer i fortræd på grund af sin uforstandighed.³² En del af fortællingerne findes allerede hos de an-



tikke forfattere, f.eks. *Physiologus*, Plinius og Æsop, hvorfra denne stammer, og de fortsætter op igennem middelalderens mange dyrebøger.

Abens symbolske betydning varierer fra epoke til epoke.³³ Tidligst (*Physiologus*) står den for den hovmodige og ulydige engel, Lucifer, der ville være som Gud og derfor blev udstødt og faldt ned fra himlen. Aben, der er et hovmodigt og ulydigt dyr, måtte være en parallel, for som den Onde har den en begyndelse, men ingen ende – den mangler jo halen! Det hævdes, at den mistede den ved »faldet«.³⁴ Senere blev en spisende abe emblem på syndefaldet, og da aber elsker æbler, gik betydningen let over på Adam selv. Ligesom mennesket ville være som Gud uden at forstå Guds mening, vil aben imitere mennesket. Men da den heller ikke fatter tankerne bag menneskets handlinger, »aber« den kun efter i det ydre. Den bliver latterlig, for der er ingen dækning, og det gør den til en snyder og en bedrager, den »falder igennem«. Sådan blev aben et velegnet symbol på fald af enhver art!³⁵

På Bebudelser er der af og til en gådefuld abe. Den interessanteste i vor forbindelse findes på altertavlen i Dominikanerkirken Sainte Marie-Madeleine i Aix-en-Provence dateret til 1440-erne.³⁶ Her ser man, at enkelte stråler på vej fra Gud til Maria *næsten* synes at ramme en sammenkrøben abe, der i form og udtryk er fuldstændig magen til aben på Clunys tapiserie. Det er formentlig samme forlæg, der ligger til grund for de to aber, hvilket véd jeg ikke, og ligheden har ikke været påpeget før. Men hvis det også er samme idé, der ligger bag, hvor kunne den så stamme fra?

Af alle *Biblia pauperum*s udgaver er det kun den xylograferede, der dateres til 1460-erne, og som var udvidet fra 40 til 50 blade, men kun er bevaret i ét eneste eksemplar, der har klart anvendelige bud på to personer *samtidig*, der kunne tænkes at passe til såvel ræven som aben, og som tilmed glider smukt ind i tapiseriets ikonografi og heraldik. Denne *50-blads-udgave* er bl.a. udvidet med Marias historie, og den begynder ikke med bebudelsen, men med *Marias fødsel*, der ses på første blads midterbillede.³⁷ (Se illustrationen s. 158)

På højre typebillede ser man Bileam, der pisker løs på sit æsel, som englen med løftet sværd spærrer vejen for – en barsk påmindelse om ulydighed og uddrivelsen af Paradis. *Biblia pauperum*s henvisning til 4. Mos. 24,17 har ikke noget om englen og æslet. Man lærer dog hurtigt, at for at forstå *Biblia pauperum*s *illustrationer* skal man kende hele det kapitel, ofte endog hele den historie, der henvises til. Historien om Bileam, der strækker sig over 3 kapitler (4. Mos. kap. 22-24), fortæller, at Moabitternes konge lod den mesopotamiske spåmand hente til at forbande jøderne, og at Gud i stedet for lod ham velsigne dem tre gange. Til sidst rettede han sit ansigt *mod ørkenen*: »Og Bileam opløftede sine øjne og ... *Guds ånd kom over ham*. Og han tog til *sit sprog* og sagde: det siger Bileam, Beors Søn/ og det siger den Mand, hvis Øje er tillukket,/ det siger den, som hører Guds Taler, og som veed den Højstes Vidskab, den som ser den Almægtiges Syn, den der *sank ned*, og hvem Øjnene blev åbnede på.« (Mine udhævelser). Først da følger *Biblia pauperum* henvisningens profetiske tekst: »Jeg ser Ham, dog ikke nu, skimter Ham, men ikke nær. *En Stjerne* træder frem fra Jakob, en Herskerstav rejser sig fra Israel, den skal knuse Moabs Tindinger... Gud er den, som førte ham ud af Ægypten, de have megen Styrke, som *Enhjørningen*.«³⁸ Moabitterkongen blev naturligvis rasende og sendte Bileam bort uden den lovede løn (jf. Judas der dog fik sine penge), og kort tid efter dræbte jøderne selv Bileam, der havde velsignet dem (4. Mos. 31,8).

Når Bileam først beskriver sig som den, hvis øje er lukket, som alligevel kender Guds visdom og ser den Almægtiges syn og derefter selv siger, at HAN SANK NED (»faldt«), er der fuld dækning for at afbillede ham som – en abe! Den underligt sammensunkne abe er tilmed et meget relevant emblem for den mesopotamiske spåmand, som *Guds ånd kom over*, så hans forbandelse blev vendt til velsignelse, og som netop derfor

benyttes af *Biblia pauperum* som type på den ydmyge Maria, der vendte Evas forbandelse til velsignelse. Bileam med æsel og engel eller Bileam alene pegende på stjernen hører til blandt kirkens ældste typologier, og den findes allerede i Roms katakomber.³⁹

*Biblia pauperum*s venstre billede viser en jøde, kong Davids far Jesse, der sidder og sover veltilfreds, mens Marias stamtræ med hende selv og barnet i toppen, vokser ud af hans bryst. Teksten er fra Esajas 11,1: »Og der skal opgaae et Skud af Isai' Stub, og en Kvist af hans Rødder skal bære Frugt«. *Biblia pauperum* siger intet om at Jesse »sover«. Esajas tekst lyder da videre: »Og det skal ske på den Dag, at Hedningerne skulle spørge efter Isai Rod, der står som et Banner for Folkene; og hans Hvilested skal være Herlighed«. Først her (Esajas 11,10) finder man det »hvilested«, der retfærdiggør *Biblia pauperum*s billede af den sovende Jesse.

Men det er også overraskende, at Jesse rod skal stå *som et banner*. Generelt har en lans symbolsk forbindelse med grenen, træet, korset og alle *dal-bjerg-akse* symboler.⁴⁰ På tapisseriet er Bibelens ord gjort konkrete, for er man dristig og forlænger lansestagen nedad, så standser den præcis i ræven! Den veltilfredse ræv må være emblem på Jesse, der nu bor i graven (under roden!) med stamtræets banner vajende i triumf over sig til markering af David-slægtens højdepunkt, Jomfruen med barnet (1. Krøn. 2, 15, 2. Sam. 12, 24 og Matt. 1, 6 og 16). Her nede i graven, må også aben DER SANK NED, finde sig i at sidde sammen med sin gamle drillepind, ræven (jf. jøder contra babylonere).

Det kunne derfor se ud somom våbenbilledet »omfortolker« sig selv fra at være en borgerlig Lyonfamilies til at blive Davidsslægtens kulmination? Det kan virke som en befrielse, fordi dette våben har voldt så mange hovedbrud i sit borgerlige regi. Ikke som våbenbillede, hvor de tre halvmåner på en skråbjælke kendes fra franske og italienske slægter og stadig er våben for byen Lunéville i Lorraine⁴¹, men gennem sine farver der for Le Vistes vedkommende ikke er overleveret »in situ«, og som der er kludder med i våbenbøgerne. Tapisseriets banner: rødt med blå skråbjælke er imidlertid også heraldisk »ukorrekt«: *rødt* felt med *blå* skråbjælke, dvs. »farve på farve«, betegnes simpelthen et »armes fausse«, falsk våben, eller bedre et »arms à enquerre« dvs. et våben til at undersøge. For i praksis bør tinkturene (farverne) ikke grænse op til hinanden, da farverne på afstand så vil smelte sammen og virke uklare. Følgelig foretrækker man, at de adskilles med et felt af metal, dvs. guld eller sølv (subsidiært gult eller hvidt). »Farvesnydet« skal signalere, at våbnet er »talende«, dvs. at dets figurer betyder noget andet/mere end det, man umiddelbart tror. Denne heraldiske finesse er velkendt og benyttedes bl.a. også til de fantasivåbner, som perioden udstyrede såvel sagnhelte som bibelske personer med.⁴² Kombinerer man denne farve-praksis med en anden praksis, nemlig at Marias mirakuløse jomfruelighed altid markeres ved, at ét af hendes renhedsempler: kronen, liljen etc. gentages tre gange

éns: før, under og efter fødslen⁴³, så kan våbnet faktisk være et fantasi-våben, for halvmånen er Marias aller første renheds emblema.⁴⁴

Endelig har 50-blads-udgaven, lektion Marias Fødsel, også et Højsangscitat, der passer godt til tapisseriets ikonografi: »Een er min due, min fuldkomne, hun er sin moders eneste, hun er reen for den, som hende fødte; Døttre saae hende, og priste hende lykkelig, Dronninger og Med-hustruer, og roste hende.« (6,9).

Det vrimler omkring Jomfruen med små kaniner og harer, ja, med al den muntre frodighed kunne man næsten tro, der var tale om et *skabelsesbillede*! Harens ikonografi er ældgammel og symboliserer først og fremmest den elementære eksistens, *væren*, men den fortolkes ofte som emblema på utugt og amoral. Plinius fortæller, at haren er hermafrodit, formerer sig ved partenogenese⁴⁵, og et *feminint karaktertræk* hører i hvert fald med, hvis man skal forstå dens symbolik. Forøvrigt »ramler« den på Mariæ Bebudelsesdag (25. marts), der efter den gamle kalender faldt i påsken (jf. påskehare), og haren sættes ganske særligt i forbindelse med hvedehøsten og »brødet«⁴⁶. Som natdyr er den forbundet med *månen* og underverdenens månegudinde Hekate, der jo er én af Jomfru Marias mere grumme stammødre. Således står de tre små vævre fyre, der ses »på rad« på tapisseriet i en linie ud for tranens blik, også for prototyperne, der i senmiddelalder og renæssance forekommer på gravmæler og gravlamper som allegoriske figurer: Én standser brat op, spejder, kigger og lytter, en anden piler afsted, emblema på hurtighed og tjenstvilighed, og en tredje sidder og sover med åbne øjne, symbol på sjælens årvågenhed i døden. For selvom legemet sover i dødens søvn, er sjælen vågen, og haren, der skifter farve fra vinter til sommer, dvs. opstår påny, er følgelig et *genfødselstegn*!

Som den fjerde på dyrerækken står tranen, retfærdighedens fugl. Det hedder sig, at tranerne samles om natten omkring deres »konge«, nogle udvælges til at holde vagt, og for ikke at falde i søvn tager de en sten i den løftede klo. Skulle de blunde, taber de stenen på den stående – og vågner. Tranen er symbol på lydighed, agtpågivenhed, nattevågen og ikke mindst, vigilier⁴⁷. Den vigtigste vigilie fandt sted påskelørdag natten til søndag i forbindelse med den store *fællesdåb* og efterfølgende nadver.⁴⁸

Brudgommen

Fortolkningen har hidtil drejet sig om bruden, ecclesia i Marias skikkelse, hendes slægt og forventningerne til hende samt om selve frierscenen. Men den første, der bogstavelig talt springer i øjnene på beskueren, er den flotte enhjørning, brudgommen »på knæ« foran Jomfruen: »Mere prægtig i sit ydre end menneskenes børn«, et citat der let falder en ind ved synet af den. Det er fra Davids salme 45,3 og indgår i *Biblia pauperums* lektion »Forklarelsen«, hvor midterbilledet viser Jesus som blændende

guddom stående på bjerget imellem Moses og profeten Elias, mens de tre disciple kaster sig ned med bortvendte ansigter! Kan denne lektion, meget relevant men også dristigt være brugt til præsentation af vor guddommelige brudgom?

På tapisseriet oppe til højre for enhjørningen befinder Moses, vor første ræv sig allerede, han behøver altså ikke at vises igen. Den anden ræv, Jesse, der sidder nede i »graven«, kan ikke komme på tale. Hvor er da profeten? I næsten samme afstand fra enhjørningen som ræven Moses, men på enhjørningens anden side og helt nederst på tapisseriet står kun en skade. Men den står præcis i midten, en nøgleposition som vi straks bemærkede, for det er den, der samler hele billedets komposition i en markant trekant på spids.

I folkemunde kaldes skaden en »prædikebroder« på grund af den sort-hvide dragt (dominikaner), og fordi den skræpper advarende med en gennemtrængende stemme.⁴⁹ Men skaden, der er en meget klog fugl, kan i senmiddelalderen også stå for en af pieriderne, musernes skader, hvoraf der oprindelig kun var tre: Aoide (sang), Melete (eftertanke) og Mneme (erindring).⁵⁰ På seriens seks tapisserier er der netop *tre skader ialt*, og den ene af dem har åbent næb, dvs. at den »synger« (Aoide?). På vort tapisserie ville Mneme være relevant som formanende profet, men placeringen forekommer for central til Elias på et bebudelsesbillede. Matthæusevangeliet fortæller imidlertid videre, at da Jesus og disciplene igen gik ned ad bjerget, spurgte de ham: »Hvad er det da, de Skriftkloge sige, at »Elias bør først komme?« og Jesus svarede: »Men jeg siger Eder, at Elias ER alt kommen.« Da forstod Disciplene, at han havde talet til dem om Johannes den Døber« (Matt. 17, 12-14). Johannes Døber bar ligesom Elias profeternes dragt: »Frelsens klædebon (hvid) og retfærdigheds kappe (sort) ... direkte fra Gud« (Es. 61,10) og levede i ørkenen af græshopper og vild honning. Profeten Elias' ånd, der var som ild, og hvis ord brændte som en fakkell (Sir. 48,1), gik over på Johannes, hvilket bl.a. gjorde ham populær hos jøderne. Men når de spurgte ham, om han var (den genkomne) Elias, svarede han nej: »Jeg er hans Røst, som råber i Ørken: jævner Herrens Vej ...« (Esajas 40,3 og Joh. 1,23). »Omvender Eder, thi Himmeriges Rige er kommet nær« (Matthæus 3,2). Johannes Døber er den sidste jødiske profet, samtidig med at han er »forløberen«, der banede vej for det nye: kristendommen, eller med Legenda aureas ord: Johannes Døber er på én gang *punktet for enden* på vor uvidenhed og begyndelsen til nådens lys med syndsforladelse og bød gennem omvendelsens dåb som en *genfødsel*.⁵¹ Johannes Døber, der selv er forankret i Moseloven, er ikke kristen, og han døde en grusom død for retfærdigheden, men han er den, der forbinder jødedommen med kristendommen, eller bedre det Gamle Testamente med det Ny.⁵² Mon ikke det er ham, antitype til Elias, som pieriden Mneme, hukommelsen, repræsenterer her i kompositionens forbindende vinkel?

Talende linier

I lighed med min tidligere analyse af »Damen med banneret«⁵³ kan man trække nogle af de usynlige linier op, som »faldt i øjnene«, og konferere dem med de linier, der er billedets »tekniske« grundlag.⁵⁴ De tre spejlreflekser var de første, der blev bemærket:

1) Fra spejlbilledets enhjørningøje til Pax' øje og *snude* falder spejlrefleksen sammen med den linie, der kan trækkes mellem punktet for det halve af det gyldne snit (major) bag Pax og det halve af det gyldne snit (minor) øverst til venstre (linien går desuden igennem øjet på den lille sovende hare øverst til venstre). Men vi oplevede, at den blev brudt i,

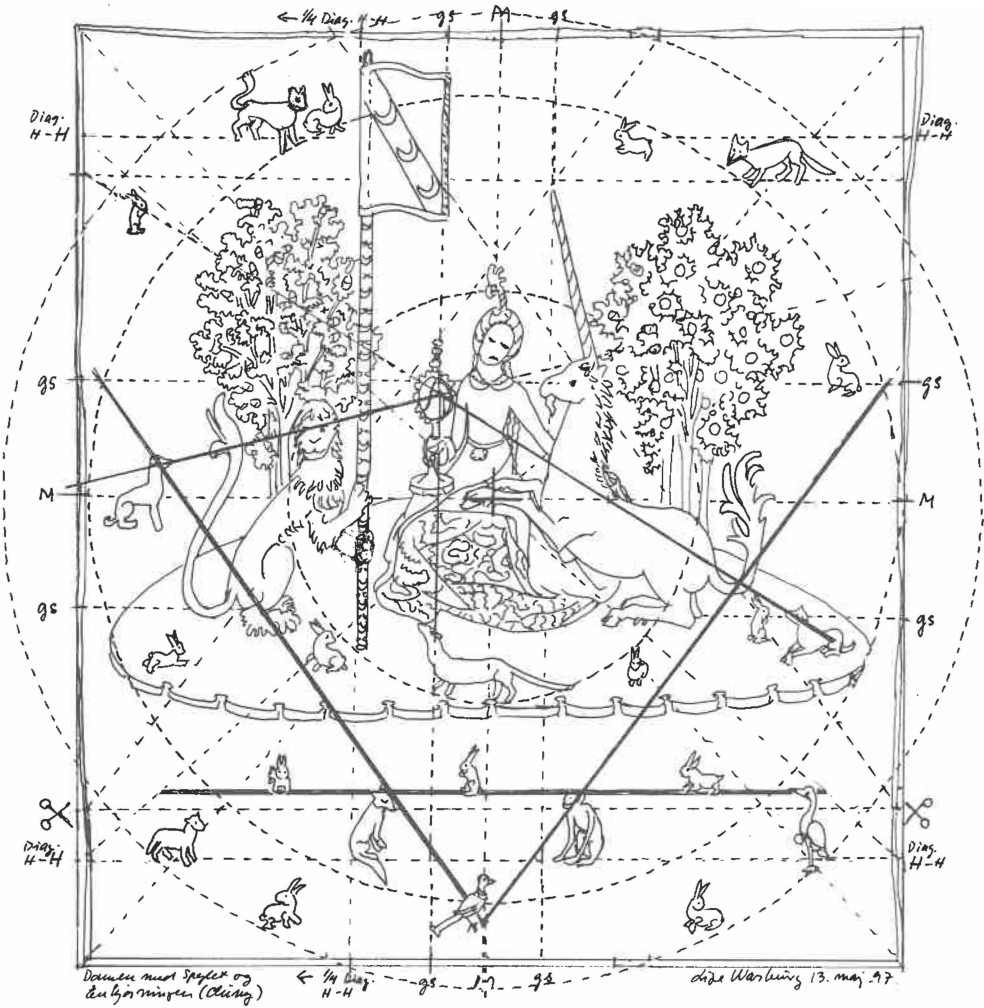
2) spejlbilledets øje for herfra at springe til Justitias øje og *snude*. Denne refleks linie lander på tapisseriets midterlinie. Undervejs er den gået igennem begge øjne på den store løve, hvorved denne synes at kaste et vredt blik bagud til sin knurrende hund: »Ti stille!« Forlænges linien over til højre side på tapisseriet, falder den her i punktet for en fjerdedel af højden.

3) Den tredje linie fra spejlbilledets øje gik til genettens øje. Den viser sig at falde i det gyldne snits lodlinie, der også går lige igennem spejlet og dets dekorative top. Forlænges linien nedad, afgrænser den nøjagtigt længden på pieridens halefjer! (Alle dyrene har proportioner, der falder indenfor tapisseriets opdelinger!)

Sammenfaldet af billedfladens linier med spejlreflekserne bekræfter, at der var god mening i det vi troede at se.

Billedfladens midtpunkt falder i Jomfruens skød, hvor enhjørningen lægger sit højre forben. Med dette punkt som centrum, fristes man af den kvadratiske komposition til også at tegne en cirkel med radius til de to yderpunkter af det persiske tæppe. Denne radius viser sig at udgøre halvdelen af tapisseriets nuværende bredde, og cirklen afslører, at løveungen, kaninen og ræven står med poterne på omkredsen og »kigger« ind i Jomfruens sfære, mens pieriden forneden dristigt(!) stikker hele hovedet indenfor, og den vagthavende trane udenfor begærligt prøver at følge med i, hvad der sker ved at »se« ind i cirklen, som den netop ikke berører med næbbet. Den sovende ræv nederst indenfor cirklen hviler velbehageligt sin halespids på den.

Tegner man en lidt større cirkel med samme centrum og halvdelen af højden som radius, omkredser den alle dyrene (men går ud over siderne og kanten forneden, så tapisseriet formentlig har været tilsvarende større her.) Cirklerne viser »dyrekredsen« omkring Jomfruen, mens hun kommer dalende ned fra himlen, så endnu et bibleord falder en ind: »Og jeg, Johannes, saae den hellige Stad, det nye Jerusalem, at stige ned af Himmelen fra Gud, beredet som Bruden, smykket for sin Brudgom.« (Åb. 21,2) Vi ser den lille Jomfru sidde som *en blinkende stjerne, omgivet af sin himmelske dyrekreds*, mens hun kommer svævende og indfanget Gud og mennesker med sine blændende rene spejlstråler. (Åb. 21,12)



Følg (evt. med en lineal) de stiplede hjælpelinier (der ikke er tegnet igennem tableauet for ikke at skabe forvirring), og bemærk hvor præcist figurerne er anbragt i forhold til netop den indbyrdes sammenhæng, som vi ad litterær vej har analyseret os frem til. De hjælpelinier, der er trukket op, er: midterlinierne højde og bredde, den halve højde = det gyldne snit major på bredden med deraf følgende reststykke = det gyldne snit minor. Dertil højdens gyldne snit major og minor beregnet på sædvanlig måde, halvdelen af det gyldne snit, diagonaler, en halv diagonal etc. etc. Beklageligvis må analysen tages med det forbehold, at det gamle fotografi, som måtte lægges til grund for den, var lidt bredere foroven end forneden. Hvis tapisseriet har været større, som cirklen kunne antyde, må vi formode, at der også har været små dyr på denne del.

Man kan også tegne en mindre cirkel med samme centrum i Jomfruens skød, men med en fjerdedel af bredden som radius. Denne cirkel skærer lige under Jomfruens flammeformede dusk på aigretten (som »antenne« eller »lynafleder«), indtegner punktet for lansestagen på bjerget og fanger den lille genette med poter og halespids. Det er de tre figurer, der hører sammen, fordi de udgør *ecclesia*, kirken (forlænges lansestagen nedad mod kanten, falder linien langs ryggen på den siddende ræv i linien for halvdelen af det gyldne snit major).

Afsættes bredden ovenfra og ned, får man den horisontallinie, som de fire dyr står på, og som har været forbundet med de andre dyrelinier i hele rummet, hvor tapisserierne oprindeligt har hængt. Allerede af disse få eksempler ser man, at det også fra kunstnerens hånd er lykkedes at skabe en næsten genial sammenhæng imellem billedfladens linier og det budskab, figurerne skal formidle (men trækker man en linie imellem enhjørningens horn og spejlets spids og forlænger den til begge sider, rammer den foroven i punktet for en fjerdedel af højden og forneden i den ulyksalige saks!).

Det var pieriden, der påkaldte sig en særlig kompositorisk interesse ved at stå nederst i spidsen af en tilsyneladende markant trekantkomposition. Det viser sig imidlertid vanskeligt at afgrænse denne så præcist foroven, at den beskriver en relevant trekant. For det er, som om den sidste side mangler, og kun de to lige lange »vinkelben« er reelle, som udgår fra midterlinien forneden, hvor pieriden står med sit *ene ben*:

1) Det venstre »vinkelben« passerer hen over dens hals med sigte mod *Justitia*, årsagen til Johannes' martyrium, da han *pegede* på Herodes' brøde. Her krydser det spejllinien præcis i hundens øje og rammer, tragikomisk relevant, cirklen i tapisseriets *gyldne snit major!* (Hvis linien trækkes op på tværs af billedet, går den igennem enhjørningens øje og ender som siddeplads for den lille hare bag kristtornen yderst til højre).

2) Det højre »vinkelben« krydser spejllinien i enhjørningens haledusk og »slår ned« lige bag den samme lille hare, der forbavset vender sig om og kigger på stedet. Mon ikke krydset i enhjørningens *flammeformede hale* viser, at denne er emblem på helligånden, som Johannes Døber så, da han *pegede* på Jesus med sin berømte finger: »Se, det Guds Lam!«, og som han havde fælles med Jesus allerede gennem sin undfangelse? En forbindelse der måske ligefrem understreges af Jomfruens flammeformede aigrette, vis á vis pieriden på billedets lodrette midterlinie, der således forbinder sig med dens øje! Men hvorfor er det pieriden, der er »herold« og melder ud med en »vinkel«, når det var Gud, der begyndte? (Se den grafiske billedfrise af forløbet s.166)⁵⁵



*Johannesfad
fra Ørslev
Kirke ca. 1475
(foto:
Nationalmuseet)*

Omkring Johannes Døberen

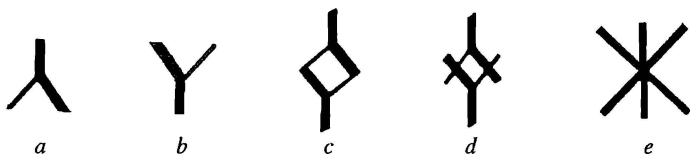
Cirklene vækker association til et dåbsfad. Et af de mærkeligste er et middelalderligt prosessionsfad fra Ørslev Sct. Hans kirke med Johannes Døbers hoved og tre menneskeknogler af egetræ.⁵⁶ To af knoglerne er lagt i en vinkel som et V omkring Johannes' afhuggede hoved, mens den tredje er anbragt på tværs, hvor hans hals blev hugget over. Herved dannes et A, der står på hovedet. Fadet, må man formode, har været beregnet til at ses på begge ledter, for når man vender det, udtrykker de tre knogler jo også det første bogstav i Gabriels hilsen til Maria ved bebudelse: A-V(E). En skriftlig overlevering følger fadet: »Munken ved Steden bar dette Fad med Hoved og tre Been omkring i Procession ved Ørslev Kilde *St. Hans'* og *Mariæ Besøgelsesaften*; hvo som da lagde Penge på Fadet til Munken, fik til Vederlag og Afladsforsikring Lov til at kysse disse Been-Reliquier; men de, som gav kuns Madvarer i Posen,

som hans Karl bar efter ham, fik kuns en Benediction«. ⁵⁷ Mariæ Besøgelsesdag (2. juli) er den dag, Jomfru Maria, der 25. marts var blevet gravid med Jesus gennem Helligånden, besøgte sin slægtning Elisabet, der var gravid på sjette måned med Johannes Døber ligeledes ved Helligånden. Da Elisabet bød den besøgende Maria velkommen, mærkede Johannes, der allerede var opfyldt af Helligånd, at hans Gud kom på besøg hos ham, og da han ikke kunne prise sin Herre med stemmen, gav han sig til at danse af glæde og »stå op« (!) i sin mors liv. Det kunne derfor opfattes somom A'et på fadet *skal stå på hovedet* for at symbolisere, at Johannes' A-VE kommer nedefra og op til Jomfruen med barnet. Knoglerne betegnes kun »menneskeknogler af egetræ«, men jeg mener, de bør udspecificeres mere anatomisk, og at de kan symbolisere en arms tre knogler sammen med hovedet på fadet. Fra 1484 ejede Johanniterordenen nemlig originalen til det kostelige relikvie: Johannes Døbers højre arm, den arm der havde døbt Jesus. ⁵⁸

Både Ørslev kirke og kilde (tidligere Sct. Hanskilde) er viet til Johannes Døber, der ses på et kalkmaleri inde i kirken, hvor han *modtager kirken!* I Ørslev Sct. Hans kirke findes også den berømte *dansefrise*, hvor *en hare* blæser på basun til de dansende, heriblandt tre kvinder med krone på hovedet. Det virker somom Jomfruens lille tvetydige dyr har hørt med til Johannes Døbers kult i Ørslev.

Et »omvendt« A, som det ses på Johannesfadet fra Ørslev, er imidlertid også det tegn, der fremkommer naturligt på tapisseriet. Man behøver blot at følge pieridens »vinkel« og derefter lægge den tredje linie under netop de tre små harer på rad, der ser ud som de allegoriske gravfigurer. For ligesom på Johannesfadet adskiller denne linie graven med døden fra opstandelsens evige liv, et budskab som Johannes også var den første til at bringe til de dødes rige.

Alt det har vi fået genopfrisket af de små dyr og tapisseriets pieride Mneme, der kom så sørgeligt af dage ved et nyt, beklageligt »fald«.



Et grafisk billede på Guds forening med mennesket kendes fra katakomberne og forklares sådan: (a) Det omvendte Y viser Gud, som med sine faderarme helt fra begyndelsen strækker sig ned mod jorden og den faldne menneskeslægt (»Vi elsker fordi han elskede os først«. Joh. 1, 4,9). Frelsen sænker sig ned fra oven og vil brede sig ud imellem os. (b) Det opretstående Y viser menneskesjælen, som fra de tidligste tider har hungret og tørstet efter syndernes forladelse, frelse og fred. Det er de udbredte arme, som må have hjælp, og som venter sin hjælp fra oven. (c) Guds kærlighed og den menneskelige længsel mødes (i Jesu Kristi fødsel). (d) Mennesket modtager nu stadig mere igennem denne guddommelige åbenbaring for til sidst at blive som vist på (e), Kristogrammet, der ikke ses på dette tapisserie. (Efter Ursin, jf. note 55).

Konklusion

Billedet ser ud til at være en *bebudelse* med overtoner fra *dåben*. Den lille Jomfru med den ydmyge forskrækkelse er selve kilden, hvorfra det livgivende vand flyder. I hendes rene vandspejl har enhjørningen, som metafor for Kristus, fundet sit billede, der nu blander sig med spejlets stråler og kastes ud over det område, han behersker, og som stadig udvides med længere og længere stråler ved bevægelse af spejlet. Som en blinkende stjerne, omgivet af sin dyrekreds kommer *jomfruen* svævende på himlen som det ny Jerusalem med *enhjørningen*, *fred* og *retfærdighed*. De medbringer deres forjættende budskab om Guds nåde og det evige liv, hvor *dåben* som en *genfødsel* med syndernes forladelse er det første afgørende skridt på vejen til frelse, indgangen til deres rige med martyriet som det store forbillede. Pieriden Mneme, alias Johannes Døber, hilser dem som den første og maner til besindelse for os i ørken: »Omvender Eder, thi Himmeriges Rige er kommet nær«. Tapisseriet handler om *dåben som en bebudelse* og er, med den store finske kunsthistoriker J.J.Tikkanens ord: *en prædiken for øjet*.

NOTER

1. Alain Erlande-Brandenburg: *The Lady and the Unicorn*. Edition de la Réunion des musées nationaux, Paris 1989. Dette er stadig Cluny museets officielle bog om Damen med enhjørningen, og heri omtales en række fortolkningsforsøg gennem tiderne. Disse kom dog imod forventning ikke med i den franco/germanske TV-station Artes udsendelse d. 3. april 1997 (kunstprogrammet »Palette«), hvor sanserne og Le Viste stadig var eneste fortolkningsmuligheder. En hjertelig tak til min engelske oversætter David Hohnen for henvisning til programmet, der kan erhverves på video.
2. Bernt C. Lange: »Enhjørningsjakt som bebudelsesmotiv«, *Den Iconographiske Post (ICO)*, Kalkmaleriregistranten, nr. 4-5, 1972, p. 29-32.
3. Franz Pfeiffer: *Das Buch der Natur, von Konrad von Meigenberg. Die erste Naturgeschichte in Deutscher Sprache*. Verlag von Karl Aue in Stuttgart, 1861, nr. 67 p. 66. Konrads bog er affattet i årene 1349-50.
4. Yrjö Hirn: *Det Heliga skrinet. Studier i den katolska kyrkans poesi och konst*. Wahlström & Widstrand, Stockholm, 1909, p. 270 f. Således er de ældre forfattere: Johannes Chrysostomus, Gregorius Thaumaturgos og Hesychius enige om, at det var det mægtige budskab iærkeenglens tale, der skræmte hende. Mens Ambrosius benytter lejligheden til at formane kvinderne om at se et forbillede i Marias angst ved en mands nærvær.
5. Knud Banning (udg.): *Jakobs Forevangelium og Det uægte Matthæusevangelium*. Oversat og udgivet med indledning og billeder af Knud Banning, G.E.C.Gad, 1980, p. 19 § 10 og p. 20 § 11. Tysk kommenteret udg. Edgar Hennecke: *Neutestamentliche Apokryphen*, herausgegeben von Wilhelm Schneemelcher. I. Band, Evangelien, 4. Ausg. J.C.B. Mohr (Paul Siebeck) Tübingen, 1968, Kindheitsevangelien, Kap. VIII., p. 284 § 11.
6. Hirn, op. cit., p. 272, jf. note 4.
7. J.J.Tikkanen: »Sagan om Enhörningen« I-II. *Finsk Tidsskrift för vitterhet, vetenskap, konst och politik*, Förra halfåret 1898, T. XXXIV, p. 17.

8. Perioden beskæftigede sig intenst med spejlfænomenet, jf. f.eks. Leonardo da Vinci, der skrev sin dagbog med spejlskrift, og at Gutenberg, bogtrykkets opfinder, kort før sin opfindelse af de spejlskårne bogstavtyper omkr. 1450, havde opholdt sig i adskillige år i Strasburg og foretaget store investeringer med henblik på industriel fremstilling af spejle.
9. S. Ambrosius forsætter: »Må I fra denne skildring hente eksempel til jeres eget liv, hvilket viser jer, i et fuldendt forbillede, hvad I har at rette hos jer selv og hvad I har at efterstræbe«. Hirn, op. cit., p. 247, jf. note 4.
10. Tikkanen, op. cit., p. 17, jf. note 7.
11. Hirn, op. cit., kap. VIII, p. 131ff., jf. note 4. Spejlets form som en monstrans er første gang bemærket af digteren: Rainer Maria Rilke, *Malte Laurids Brigges optegnelser* (1903-10), oversat til dansk af Inga Junghans. E. Jespersens Forlag, København og Oslo, 1917, p. 112. En hjertelig tak til prof. Preben Hertoft, der var den første, der gjorde mig opmærksom på betydningen af Rilkes tekst.
12. Brigitte Klesse: *Seidenstoffe in der italienischen Malerei des vierzehnten Jahrhunderts*. Schriften der Abegg-Stiftung Bern Band I, Verlag Stämpel & Cie. Bern 1967, p. 119. Mønstret er formentlig udviklet fra det ældre pinjekoglemønster og blev lanceret af maleren Donatello i Firenze mellem 1424-28.
13. Genetten er af desmerdyrfamilien, jf. Rudyard Kiplings fortælling »Rikki-tikki-tavi«, *Junglebogen*.
14. *Physiologus*, translated by Michael J. Curley, University of Texas Press, Austin, London, No XXXV p. 50. Et morsomt billede af fødslen gennem øret kan ses i: Margaret Freeman: *The Unicorn Tapestries*. The Metropolitan Museum of Art. E.P. Dutton & Co., Inc., 1976, p. 79, med henvisning til Queen Mary's Psalter, British Museum.
15. *Jacobs Forevangelium*, § 4, og *Det vægte Matthæusevangelium*, § 3, og figur p. 35. Forældrene Joachim og Annas møde ved Jerusalems Gyldne port var et yndet motiv i tidens malerkunst. Jf. note 5.
16. George Ferguson: *Signs & Symbols in Christian Art*. Oxford University Press, London, Oxford, New York, reprint 1981, p. 35
17. *Ibid.*, p. 32.
18. *Ibid.*, p. 32, og John Williamson: *The Oak King, the Holly King, and the Unicorn*. Harper & Row Publishers, New York, 1986, p. 62f. Williamson påpeger, at stenegens frugt betegnes manna, der igen er type på nadverbrødet.
19. Hirn, op. cit., p. 278, jf. note 4.
20. Ferguson, op. cit., p. 20, jf. note 16.
21. H. W. Janson: *Apes and Ape Lore in the Middle Ages and the Renaissance*. The Warburg Institute, Vol. 20, London 1952, p. 123 og p. 142, note 53. Heri citeres Vincent of Beauvais: *Speculum naturale*, lib. XVIII cap. 44, De Caniculo: »Sine mare gignunt« fra det 13. århundrede.
22. Ræve og ulve nævnes mange gange i Bibelen i forbindelse med svigefulde jøder. Også Højsangen nævner som bekendt de små ræve, der fordærver vingårdene (2,15). Jansson bringer et billede stukket af I.E. efter Martin Schongauer: Kristus i ørkenen, hvor en oplagt artig ræv hellere stirrer på Kristus end på de lækre vagtler, der går lige for næsen af den. Jansson giver ingen fortolkning af den, men han gør opmærksom på den og kalder den »hellig«. Man må derfor nøje påse dyrets apparition og kontekst for at kunne afgøre, om det står positivt eller negativt. *Ibid.*, pl. XVI. Ferguson, op. cit., p. 18, jf. note 16, oplyser om ræven, at den i middelalderen fortrinsvis benyttes i skulptur, mens den i renæssancen er almindelig i bogillustrationer.
23. Hirn, op. cit., p. 443, jf. note 4. Gregorius I's kommentar til Kongebøgerne om mons sublimus lyder: »Med dette navn kan man stedse også betegne Guds moder, Jomfru Maria, thi var hun ikke et bjerg, som med sin høje værdighed rejste sig over alle udvalgte skabningers vælde. Og var ikke Maria som en bjergtop, når hun, for at kunne modtage det evige ords inkarnation, opstrakte spidsen af sine

- dyder over alle englens skarer helt op til guddommen«. Billedet af mons sublimus, det høje bjerg som står på jorden, men når op over skyerne blev brugt i prædikener såvel som i digtning.
24. Ibid, p. 420. Sct. Bernhard siger: »Maria est viola humilitatis, lilium castitatis, rosa caritatis, gloria et decus coeli«. (Maria er ydmyghedens viol, renhedens lilje, kærlighedens rose og himmerigets ære og pryde). Det var duften af ydmygheden, som hun havde fælles med Kristus, der fik Gud til at forene sig med hende. Kristi ydmyghed, dvs. at Gud antog menneskeskikkelse og levede et menneskes liv.
 25. Frithiof Dahlby: *De Heliga teckens hemlighet, Symboler och attribut*, 4. udg. Diakonistyrelsens bokförlag, Malung, 1963, Dahlby, op. cit., nr. 282, p. 200: »De fleste af bebudelsesbillederne viser englen komme ind i Marias kammer fra venstre: englen kommer på besøg hos Maria. I de tilfælde da englen kommer fra højre, er det strengt taget ikke længere englen som kommer til Maria, men derimod Maria som tager imod Gabriel. Skillelinien er måske hårfin, men den findes«.
 26. I middelalderens kunst står gentagelsen af en figur ofte for en lyd- eller tidsmæssig gentagelse. F.eks. vises hver enkelt af de seks skabelsesdage gennem antallet af engle: første dag = én engel, anden dag = to engle etc. De tre månehorn, der »stråler« ned mod jomfruen, kan derfor også være et billede på Gabriels vældige røst, der sendte sit A-V-E ned som tre stød i hornet.
 27. Henrik Cornell: *Biblia pauperum*. Thule-Tryck Stockholm 1925, p. 207. En interessant redegørelse for *Biblia pauperum*s opbygning findes i Avril Henry (udg.): *Biblia Pauperum*. A Facsimile and Edition by Avril Henry, Cornell University Press, Ithaca, New York, 1987. Indledningen.
 28. *Biblia Pauperum. Billedbibelen fra Middelalderen*. Med indledning og oversættelse af Knud Banning. G.E.C.Gad, København 1984. I Lise Warburg: »Talende dyr på tavse tæpper«, *Psyke og Logos* nr. 1, København 1995, p. 58, 60f. ses en side fra *Biblia pauperum* med sin danske oversættelse.
 29. J.J. Marquet de Vasselot: *Les Tapisseries dites la Dame à la Licorne*, Musée de Cluny u. å. (1. opl. 1926), Pl. 1, hvor tapisseriet ses i sin oprindelige helhed i farver. Se også Fabienne Joubert: *La tapisserie médiévale au Musée de Cluny*, Réunion des Musées Nationaux, 1994 (1. ed., 1987) p. 75 og 90ff.
 30. Rilke er den eneste, der har hæftet sig ved, at det blå tæppe »ligesom svæver« på dette tapiserie, hvad det altså også gjorde på hans tid. Op. cit., p. 110, jf. note 11.
 31. Janson, op. cit. Aben er det interessanteste dyr i middelalderens ikonografi, og Janson bringer en mængde eksempler på abehistorier og deres symbolske fortolkning i billedkunsten samt megen litteratur om dem. Om aben og ræven p. 39, jf. note 21.
 32. *Æsops Levned og Fabler*, Fascimileudgave, udg. ved Bengt Holbek. J. H. Schultz Forlag, København 1961-62. Bd. I, »Det søttende Fabel om aben og ræfuen« p. 77v.
 33. Janson, op. cit., kap. 1-4 jf. note 21.
 34. *Physiologus*, op. cit., nr. XXVI, p. 38, jf. note 14.
 35. Janson, op. cit., p. 109, jf. note 21.
 36. Janson, op. cit., p. 117 ff. og pl. XIV c, jf. note 21. Se også Erwin Panofsky: »The Friedsam Annunciation and the Problem of the Ghent Altarpiece«. *The Art Bulletin* Vol. XVII No 4, December 1935, p.449f.
 37. Paul Heitz und W. L. Schreiber: *Biblia pauperum. Nach dem einzigen Exemplare in 50 Darstellungen*. J. H. Ed. Heitz (Heitz & Mündel) Strassburg, 1903, p. 35. De fleste udvidelser er hentet i den anden, ganske lidt yngre typologiske Bibel, *Speculum humanae salvationis*, se f.eks. Avril Henry: *The Mirour of Mans Saluacioun*. A Middle English translation of *Speculum Humanae Salvationis*. A critical edition of the fifteenth-century manuscript illustrated from *Der Spiegel*

- der menschen Behältnis*. Speyer: Drach, c. 1475. Scolar Press, Gower Publishing Company Limited, Aldershot, England, 1986.
38. Det er ulykkeligt for kunst- og kulturhistorien, at de moderne bibeloversættere har erklæret enhjørningens forekomst i Bibelen for »en oversætter misforståelse af en zoologi man åbenbart ikke forstod dengang«(?) hvorfor enhjørningen *nu* hævdes at være en narhval! (Enhjørningens *horn* som værende en narhval *tand* er første gang påvist af den nidkære dansker Thomas Bartholin). I de nye bibeloversættelser er enhjørningen *derfor* erstattet med det ulogiske og religiøst set inferiøre begreb: *en vildokse!* Dermed er al middelalderkunst, billedkunst, poesi etc. med enhjørningmotiver, der hviler på de gamle bibeloversættelser, gjort meningsløs, så datidens fine metafor fremstår som en »zoologisk fejltagelse« og et eklatant eksempel på middelalderens overtro og uvidenhed. Men er det nu også middelalderen, der var overtroisk?
 39. Antonio Ferrua, *The unknown Catacomb. A Unique Discovery of Early Christian Art*. Geddes and Grosset, New Lanark, 1991 (first published 1990), figurene 55, 82, og 138.
 40. J. E. Cirlot: *A Dictionary of Symbols*, Routledge and Kegan Paul, London 1962, p. 168f. Dansk udg. *Symbolordbog*. Visdomsbøgerne, Sankt Ansgars Forlag, København 1993, p. 281.
 41. Carl-Alexander von Volborth, *Heraldry. Customs, Rules and Styles*. Omega Books Ltd., Ware, Herfordshire 1983, p. 48 pl 374.
 42. Tak til heraldikeren Per Hougaard, Heraldisk Selskab, for den vigtige oplysning om, at et »armes à enquerre« også kan stå for et fantasivåben.
 43. Ferguson, op. cit., p. 39, jf. note 16.
 44. Emile Mâle: *Religious Art in France. The Late Middle Ages: A Study of Medieval Iconography and its Sources*. Bollingen Series XC: 3, Princeton University Press, New Jersey, 1986, p. 197: »So there can be no doubt that the Virgin of the crescent moon was the first symbolic representation of the Immaculate Conception.« Om enhjørningen som månehornet, se Warburg, op.cit. p.57, ff. jf. note 28.
 45. H. Rackham: *Pliny, Natural History*. Volumen III Libri VIII-XI, p. 151 ff. The Loeb Classical Library, 353, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, William Heinemann LTD, London 1967, og Cirlot, op. cit., engl. udg., p. 132 f. Da. udg. p. 203, jf. note 40.
 46. James G. Frazer, *Den Gyllne Greenen*. Studier i magi och religion. Bd. I-II, Natur och Kultur, Stockholm 1925. Bd.II p. 531 f og p. 538.
 47. Dahlby, op. cit., nr. 233, jf. note 25. Om tranerne se også: Rackham, op. cit., Book X, § 30, p. 329f. jf. note 45, og Cirlot, op. cit., p. 63, jf. note 40.
 48. Peter Schindler: *Liturgi*. En håndbog. J. H. Schultz Forlag, København 1928, p. 342 og afsnit D, især 367 ff. Se også Helge Haystrup: *Augustin Studier I. Kærlighedens fællesskab og frihed*. C. A. Reitzels forlag A/S, København 1989. Kap. 2: »Fra dødens nat til livets lys. Påske og dåb hos Augustin«. Om påskens vigiler og massedåb samt festens interessante forløb hos kirkefaderen, p. 56-60.
 49. J. B. Daugaard: *Om de danske Klostre i Middelalderen*. Et Prisskrift. Anders Seidelin, København 1830. Dominikanere incl. »deres larmende Ivren«, p. 16f. Om talende skader se, Rackham, op. cit., Book X, § 69, p. 369, jf. note 45.
 50. W. H. S. Jones, *Pausanias Description of Greece*, Books VIII.22 -X. The Loeb Classical Library IV, Harvards University Press, Cambridge, Massachusetts, London. Reprint 1995. IX bog Boeotia, XXIX, 2, p. 295, og XXXI, 3, p. 307f.
 51. Jacobus de Voragine: *The Golden Legend*, oversat af William Granger Ryan. Princeton University Press, Princeton, N.J. 1993, femte oplag, og første paperback, 1995, bd. I p. nr. 86, p. 328 ff.: Johannes Døbers fødsel. Om Elias se 2. Kong. 1,8 og kap. 2, samt 1. Kong. 17-18. Om Elias/Johannes, se Luk. 1,17. Mal. 3,22-24. Matt. 11,13-14 og Joh. 1,19-28. Om Johannes se, Luk. 3,3-4 og Matt. 3,2-3.

52. Erik Reitzel-Nielsen: *Omkring Sankt Hans. Lidt spredt kulturhistorie*. C. A. Reitzels Forlag, København 1995, kap. VIII, 5, p. 156.
53. Warburg, op. cit., p. 70, jf. note 28.
54. Georg Jacobsen: *Noget om Konstruktiv Form i Billedkunst*, Gyldendal, København 1965, kap. Billedfladen, især p.19 -26 og kap. »En Golgatas scene fra 8. århundrede. Santa Maria Antiqua i Rom«, p. 125-136, et klassisk mesterværk, der også kan tænkes at have ligget til grund for vort billede.
55. J. Ursin: *Kristne Symboler. En Håndbok*. Land og Kirke, Oslo 1949, p. 50 f. Også gengivet hos Dahlby, op. cit., nr. 12, jf. note 15. Om Johannes Døber som »lucifer« bærer af lyset, lovens vogter overfor Herodes og Guds udsendte herold, se Voragine, op. cit. p. 329 f., jf. note 51.
56. Fadet (inv. nr. MCLXV, Ørslev k. V. Flakkebjerg hrd.) kom til Nationalmuseet i 1824, det er 39 cm i tværmål, drejet af blødere træ og har et indridset årstal 1625. Det er forsigtigt dateret 1450-1500 (kat. 1911: c. 1475), men kan i europæisk sammenhæng være betydelig ældre. Måske passer dateringen bedre til de mærkelige egetræsknogler, der anses for at være yngre end fadet: Hella Arndt und Renate Kroos, »Zur Ikonographie der Johannesschüssel«, *Aachener Kunstblätter*. Band 38, 1969. Herausgegeben von Peter Ludwig. Verlag L. Schwann, Düsseldorf, Abb. 50, p. 284 ff samt note 310 og 311 p.321.
57. Beretningen slutter: »Denne Tradition er kuns fra tertia generatione af dem, som selv har set det, var min sal. Faders Ord, når han fortalte mig det.« Præstendberetning 1755, *Antiqvariske Annaler* IV p. 458. Om Ørslev kirke, se Ulla Haastrup (red.): *Danske Kalkmalerier. Tidlig Gotik, 1275 – 1375*. Nationalmuseet, Christian Ejlers' Forlag, København 1989. Nr. 31, 32, 33.
58. Den var oprindelig stjålet af Sct. Lukas fra Johannes' Døbers grav i nærheden af Sebastia, hvor han var begravet imellem Elias og Obedias, og ført til Johanneskirken i Konstantinopel. Her tog Mehmed II den som krigsbytte ved Konstantinopels fald, 1453. Men i 1484 skænkede hans søn sultan Bayezid II relikviet til Johanniterordenens stormester, Pierre d'Aubusson på Rhodos. Se Reitzel-Nielsen, op. cit., p. 154 ff. med et billede p. 17, jf. note 52. Om Johannes Døbers fødsel etc., se de Voragine, op. cit., bd. I, nr 86, p. 328 ff. jf. note 51.