

“Kunst” og “kunstteori” i middelalderen

HANS JØRGEN FREDERIKSEN

Mere end ved den gyldne glans, hvormed du ser den stråle, lyser denne tavle ved, hvad kundskab den bringer om den hellige historie. Thi den åbenbarer Kristi underfulde historie, som ved sin egen glans overstråler guldets for dem, der er rene af hjertet. Derfor, du som læser dette, hvis du vil skue det himmelske lys' glæder, da rens dit sind ved troen.¹

Således forkynder inskriptionen på det overdådigt flotte gyldne alter i Stadil kirke i Vestjylland (fig. 1). Siden 1600-tallet har det været en del af en renæssancealtertavle, men oprindeligt – det vil ifølge Poul Nørlund sige siden ca. 1235 – fungerede det som frontale, altså som udsmykning af en alterbordsforside.² Det var således nært forbundet med eucharistien eller nadversakramentet og skulle som en del af den billedkunstneriske udsmykning af den absolut helligste del af hele kirkerummet allerede på afstand, men også på nært hold formidle en forbindelse til eller opmærksomhed mod det guddommelige. På afstand skulle det primært ske i kraft af de anvendte materialer og den overordnede form og på nært hold ved detaljer i udførelsen, billedernes ikonografiske budskaber og den ovenfor citerede tekst. Tæt på træder ordet og kødet i karakter, og vi erindres om inkarnationen, dvs. om at ordet blev kød i Kristus.³

Hvad angår materialer, drejer det sig først og fremmest om lueförgyldte kobberplader og fint tilslebne bjergkrystaller på farvet pergament. Der findes gyldne altre andre steder i verden, hvor materialerne er langt mere kostbare, som Pala d'Oro i Venezias Markuskirke eller Mester Wolvinus' frontale i Sant' Ambrogio i Milano: rent guld, sølv, ædelstene og emalje. I forhold til disse er der i Stadil tale om en langt billigere løsning; men den tilsigtede virkning

og betydning er principielt den samme: Det handler om med udgangspunkt i det skabte på anagogisk vis at orientere sig mod Skaberen.

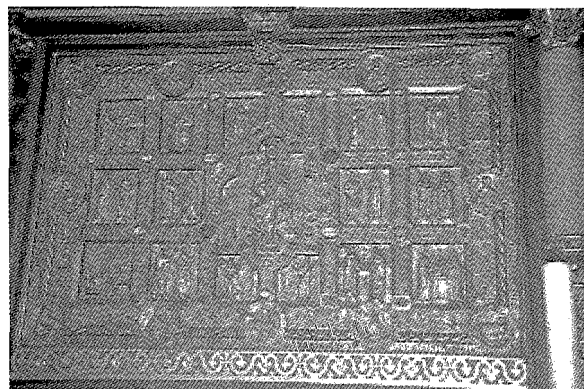


Fig.1. Det gyldne alter fra o. 1235 i Stadil kirke har længe været anbragt i en stor renæssancealtertavle men udsmykkede oprindeligt alterbordets forside. Det består af lueförgyldte kobberplader på en trækerne samt tilslebne bjergkrystaller på farvet pergament.

For den, der er from nok, bærer alt i denne verden strengt taget vidnesbyrd om Gud; men der er i skaberværket noget, der mere end andet peger på denne relation, og hertil hører de ædle materialer. De påkalder sig interesse i kraft af to fremtrædende egenskaber: a) De synes uforgængelige, og b) de forholder sig på en særligt “aktiv” måde til lyset, nemlig enten ved at være helt eller delvist lysgenemsommelige eller ved at reflektere lyset på en rig og nuanceret måde. I begge henseender, ved evigheds karakter og lysfylde, synes de orienteret mod Gud, der er evigt og uforgængeligt lys. Det er som med visdommen: “en afglans af det evige lys, et pletfrit spejl, som afspejler Guds virken, og et afbillede af hans godhed.”⁴

Med disse betragtninger nærmer vi os spørgsmålet om, hvad "kunst" i det hele taget var for en størrelse i middelalderen. Det latinske ord, der i regelen oversættes ved *kunst*, nemlig *ars* (flertal: *artes*), anvendtes i realiteten om det, vi nærmere ville kalde *færdigheder* eller *fag* som f.eks. i forbindelse med *de syv frie kunster*, *artes liberales*, som er dialektik, retorik, grammatik, aritmetik, astronomi, geometri og musik, eller *de mekaniske kunster*, *artes mechanicae*, hvortil f.eks. malernes og billedskærernes metier regnedes. Den, der fremstillede "produkterne", altså den kyndige inden for et område, benævntes *artifex*, og hvor væsentlige de anvendte materialer end var i sig selv (jfr. ovenfor), så fremgår det af flere sammenhænge, at "kunstnerens" færdigheder, hvilket i meget høj grad vil sige tekniske kunnen, betragtedes som helt afgørende for værkets betydning, dets kvalitet, ud-sagnskraft, sandhedsværdi etc. Et interessant og meget *oplysende* eksempel herpå kan læses i ét af den berømte franske abbed Sugers to skrifter om kirkebyggeriet ved Saint Denis nord for Paris omkring 1140.⁵ I forbindelse med omtalen af den nye monumentale vestfacade og dens forgyldte døre skriver han: "Du skal ikke undre dig [eller betages] over guldet eller dets kostbarhed men over *den håndværksmæssige dygtighed* [aurum nec sumptus, operis mirare laborem], der er lagt for dagen. Strålende er det fine arbejde."⁶ Nu må dette imidlertid ikke forveksles med en langt senere tids *l'art pour l'art*, altså kunst for kunstens skyld, for af fortsættelsen fremgår det (helt i stil med Stadil-teksten fra før), at "kunsten" tjener deciderede religiøse erkendelsesmæssige formål: "... men i kraft af at det er strålende, bør værket oplyse sindene, så de kan bevæge sig gennem *de sande lys* [per lumina vera] til *det sande lys* [ad verum lumen], hvor Kristus er den sande dør. Den gyldne dør viser, hvorledes lyset bor i denne verden: Den dunkle sjæl hæver sig mod sandheden gennem det materielle, og når den ser dette lys, genopstår den fra sin tidligere nedsunkne tilstand."⁷

Det handler således igen om med udgangspunkt i det skabte at rette opmærksomheden mod Skabe- ren, hvilket som anført er middelalderens *anagogiske princip*.⁸ Og "det skabte" er i denne sammenhæng f.eks. guldet og bjergkrystallerne, dvs. på den ene



Fig.2. Hovedmotivet på det gyldne alterfrontale fra Lisbjerg kirke ved Århus, nu Nationalmuseet i København: Madonna med barn i indgangen til Det himmelske Jerusalem. Dendrokronologiske undersøgelser har vist, at værket formentlig er fremstillet i 1130'erne.

side materialernes *essens* eller *substans* og på den anden side deres *form*, som det er kunstnerens eller håndværkerens opgave at tilføre. Med disse to begreber, *essens* og *form*, har vi at gøre med noget helt centralt eller fundamentalt til forståelse af middelalderens æstetik. Man kan tale om et givet fænomens essentielle *identitet* med noget andet og om en formmæssig eller formel *lighed*. Gud, men ikke mennesket kan afstedkomme en essentiel identitet, som når nadverens brød og vin bliver til Jesu legeme og blod (jfr. *transsubstantiationsdogmet* fra 1215), uden at formen eller de ydre karakteristika (*accidenserne*) ændres; men netop formen står det i menneskets/kunstnerens magt at ændre på, og i den forstand er han

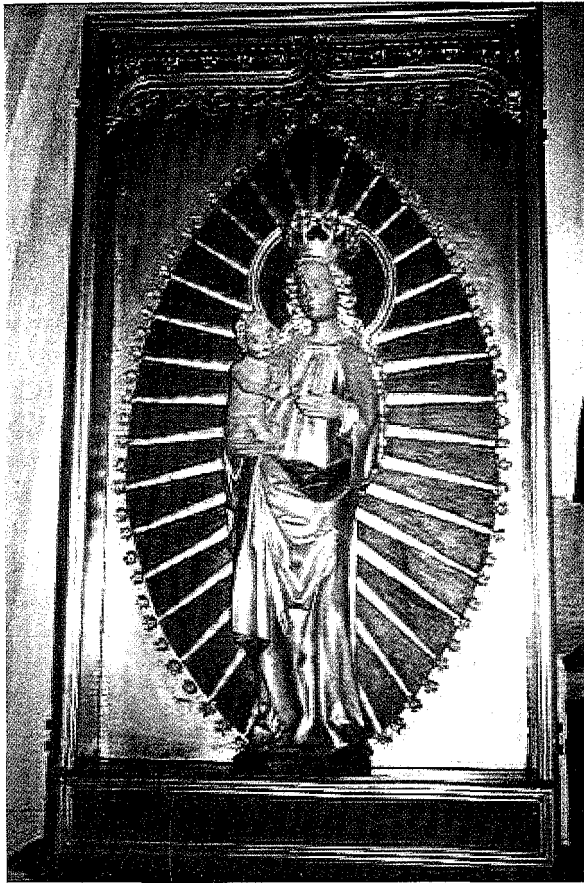


Fig. 3. Madonna med barn. Sidealtartavle fra o. 1500 i Henne kirke. Som i middelalderen er altartavlen også i dag placeret ved triumfvæggens nordlige del ind mod kirkeskibet.

en *sub-skaber*. Han kan ikke som Gud skabe noget af ingenting; men han kan vha. *ingenting*, nemlig *form*, så at sige give tingene mæle. I den forstand er tingene hellige: De siger noget om *Sandheden*, dvs. Gud. *Ingenting* er således ikke nødvendigvis det samme som *intet*, for når f.eks. et billede bringes til i én eller anden udstrækning at ligne det, det repræsenterer eller forestiller, da overføres der jo noget fra urbilledet ("motivet") til billedet, nemlig *form*. Det svarer til, at et stempel trykkes ned i voks, hvorved ren *form*, bogstaveligt talt *ingenting*, overføres.

Mennesket er som bekendt skabt "i Guds billede"⁹ og er som sådan bærer af en vis Gudbilledlighed. Pga. et syndefald kan skabningens lighed med det guddommelige til tider være mildest talt til at overse; men ikke

desto mindre er den der, og i lighed med at ting kan renses og formes, kan også mennesket lade sig renses og forme i Guds billede. Når Stadil-inskriptionen slutter med opfordringen "rens dit sind ved troen", går dette altså hånd i hånd med det udsagn, som de gyldne billeder og de smukt tilslebne bjergkrystaller udsiger og demonstrerer ordløst. Kunstnernes arbejde er således uhyre væsentligt og en i høj grad betroet opgave. At de stort set alle er anonyme for os, må under ingen omstændigheder tages som udtryk for, at deres kunnen og evner betragtedes som mindre væsentlige, tværtimod.

I Malakias' Bog i *Det gamle Testamente* hedder det om "Hærskarers Herre": "Han er jo som *metalsmelternes ild* og *tvætternes lud*. Han sidder og smelter og renser sølv; han renser Levis sønner, lutrer dem som guld og sølv..."¹⁰ Det var naturligvis bl.a. over disse ord, at Ingemann digtede sin sublim salme "Den store mester kommer", hvori det hedder: "Og har i hjertedybet sit billede klart han set, da glædes den store mester, da er hans gerning alt sket". Mennesket lignes både hos Malakias og Ingemann ved sølv, der skal renses. Og bliver det rent og dermed spejlblankt, kan det reflektere virkeligheden lydefrit. Da kan Gud spejle sig deri. Også i den forstand er Kristus, det fuldkomne menneske, "den usynlige Guds billede", som det hedder i Paulus' brev til kolossenserne 1,15.

Dette har i høj grad med skønhed og æstetik i middelalderlig forstand at gøre. I middelalderen er skønhed en objektiv egenskab ved det værende. Det er noget, tingene udstråler, i den udstrækning Guds skønhed er indlejret i dem. Kunstneren eller håndværkeren kan således ikke skabe skønhed, men vise den eller afsløre den. Han kan så at sige fjerne det, der skjuler skønheden.

Skønheden vidner om sandheden og godheden, dvs. Gud. Og som en del af inskriptionen på det gyldne alter fra Lisbjerg siger: "Uden kundskab om sin skaber er ethvert menneske kun som et umælende kreatur".¹¹ I middelalderen er skønheden en etisk kategori.¹²

"Middelalder"

Indtil videre har vi talt om "middelalder", som om det var ét fedt, om det drejede sig om begyndelsen

eller slutningen af den europæisk set ca. tusind år lange periode. Og det er det selvfølgelig ikke! Ja selv når opmærksomheden begrænses til lille Danmark, hvor middelalderen sjældent tildeles mere end ca. 500 år, er det nærmest absurd og næsten frustrerende at skulle forholde sig til, at eksempelvis både Madonna med barnet midt på Lisbjergalteret fra 1130'erne (fig. 2) og den elegante træskårne Madonna med barn fra o. 1500 i Henne kirke ved Oksbøl (fig. 3) er fra én og samme epoke. Vi kalder ganske vist per tradition den ene "romansk" og den anden "gotisk"; men de er begge "middelalderlige". Selv det mest utrænede øje kan straks se, at hvor den tidligt middelalderlige fremstilling har en meget ophøjet, aristokratisk, repræsentativ og stærkt symbolsk karakter, der er den senmiddelalderlige figur langt tættere på den umiddelbart synlige virkelighed i skildringen af en rigtig pige med en rigtig lille nøgen baby, som hun stolt og glad holder frem til beskuelse. Begge billeder handler om Maria med den inkarnerede Gud, den nyfødte Jesus; men hvor Lisbjerg-billedet primært forholder sig til Ordet (Visdommen), der blev kød, så fremviser Henne-Madonnaen i højere grad Ordet, der blev kød (med tryk på det understregede).

Maria på Lisbjergalteret er klædt i en tætsiddende dragt med smukt stiliserede foldekast. Hun sidder ret op og ned og udgør en smuk, søjleagtig tronstol for barnet. Hun er med udtryk fra Bibelen og den kirkelige liturgi *Visdommens Sæde* (Sedes Sapientiae) og *Salomons Tronstol*, for barnet, hun fremviser, er den inkarnerede Visdom og typologisk set den vise kong Salomon. Både mor og barn bærer kroner og lange fodsidedevandter, og alt i alt er det ikke en baby, Maria sidder med, men en lille voksen. I sin venstre hånd holder han en bog, og med højre vel-signer han os. Foran Madonnas bryst, lige over barnets hoved er indfattet en fin lille bjergkrystal, som i denne sammenhæng med en vis vægt kan tolkes som *De vises Sten* (Lapis Philosophorum). Har du den, har du alt. Den svarer til fyrstøjet i H.C. Andersens eventyr af samme navn. Vi kender den fra middelalderens og senere tiders alkymistiske forestillinger, og i kristen tradition er Kristus *De vises Sten*: "Havde I kendt mig, så havde I også kendt

min Fader."¹³ Maria og Jesus er placeret i indgangen til det, der i buen over deres hoveder benævnes "Civitas Hierusalem" – byen Jerusalem, dvs. Det himmelske Jerusalem. Med Jesu ord i Johannes-evangeliet 10,9: "Jeg er døren. Den, der går ind gennem mig, skal blive frelst". Kristus er "vejen, sandheden og livet."¹⁴ Vejen er altså ikke blot en vej; men den har en form for identitet med målet. Heri ligger en nøgle til forståelse af middelalderens "kunst"-opfattelse eller æstetik, der er helt afhængig af *symbolet*. Kunsten er slet og ret symbolsk i en eller flere af de betydninger, dette ord kan optræde med. Vi skal ikke gå nærmere ind på dette i den givne sammenhæng, men blot konstatere, at symbolet er noget andet og mere end f.eks. tegnet derved, at symbolet ikke bare betyder noget eller viser hen til noget, for det har en form for identitet med det, det symboliserer. Derfor er symbolet helligt. Derfor er det religiøse billede helligt.

Det var bl.a. dette, Luther ved middelalderens slutning i vor del af kristenheden gjorde op med, når han benægtede kunstens eller billedets nådeformidlende karakter. Han tog ikke afstand fra den kirkelige brug af billeder generelt, men begrænsede deres rolle til det illustrerende, der ikke må løsrives fra ord. Han talte om "Gedänkbilder oder Zeugenbilder."¹⁵

Men tilbage til *vejen* i middelalderlig forstand. Det er vigtigt, at det drejer sig om en vej med to retninger: "frem og tilbage", men også "op og ned", for det er en vej, der repræsenterende livets horisontale rejse i tid og rum hænger uløseligt sammen med det, man har kaldt *kæden* eller *stigen* mellem Himmel og Jord.¹⁶ Ortodoksiens og katolicismens tro herpå beror på et paradoks: Som udgangspunkt er det umuligt at sige noget som helst om Gud, for han er uendelig, ubegribelig, transcendent. Og allerede at hævde noget sådant er strengt taget at gå for langt. Men i kraft af det universelle *paradoks*, den fantastiske *antinomi*, at Gud ikke alene har givet sig til kende i verden, men i en ufattelig solidaritet med og kærlighed til sit skaberværk har ladet sig føde ind i den, er han, hvor blasfemisk det end for en umiddelbar betragtning kan lyde, blevet "indkredselig". Dermed ophæves det gammeltestamentlige

billedforbud, og Kristusbilledet bliver ikke bare en mulighed, men en nødvendig konsekvens af og bekendelse til inkarnationstroen.

Baggrunden for kunstens/billedernes udsagnsmuligheder, deres funktion og deres æstetik er altså, at Gud har *skabt* verden, og han har ladet sig *føde* ind i den. Sagt på anden måde: Mennesket er *skabt i Guds billede*,¹⁷ og Kristus er (jfr. ovenfor) *den usynlige Guds billede*. Forskellen er altså, at vi er skabt; men han er født, eller som det hedder i Den nikænonkonstantinopolitanske Trosbekendelse fra det 4. årh.: "Gud af Gud, lys af lys, sand Gud af den sande Gud; født, ikke skabt, af samme væsen som Faderen, ved hvem alt er skabt." Allerede i kraft af, at verden anskues som skabt af Gud, er der tale om en forbindelse, navnlig i en middelalderlig sammenhæng, hvor skabelse i overensstemmelse med bl.a. den mystiske forfatter Dionysios anskues som *emanation*, dvs. en udstråling eller udstrømning af lys. *Gud sagde: "Der blive lys", og der blev lys.*¹⁸ Ifølge den bibelske skabelsesberetning skabes lyset før solen og månen og stjernerne. Det hele begynder med lys, og alt det, der følger efter, har større eller mindre andel i lyset.

Inden for denne forståelsesramme er det ikke så sært, at lyset anskues som et vidunderligt og dybt mystisk fænomen. Det er skabt, og det er fysisk, for ellers kunne vi ikke se det; men det befinder sig ikke desto mindre i periferien af det fattelige, der, hvor det fysiske nærmer sig det metafysiske. I denne sammenhæng må vi som tidligere antydet se den middelalderlige optagethed af lysreflekterende og lysgennemskinnelige materialer. Særligt *oplysende* formuleredes det i den før omtalte abbed Sugers skrift om Saint Denis-klosterkirken fra o. 1140. Foran de guld- og ædelstensmykkede kors, relikvieskrin osv. i kirkens nye kor skriver han:

Da de mange farvede stenes skønhed kaldte mig bort fra de ydre bekymringer, og inderlig meditation havde bevæget mig til at betænke de hellige dyders mangfoldighed, idet jeg overførte det, der er stoffligt på det immaterielle, da forekom det mig, som så jeg mig hensat til en sælsom region i altet, som hverken ganske eksisterer i Jordens slam eller i Himlens renhed, og at jeg – takket være Guds nåde – kan komme fra denne lave verden til hin højere på anagogisk vis (anagogico more).¹⁹

Ved skabelsen strømmer lyset ud og ned, indtil det når helt ud i periferien eller ned i bunden til den mørke, uformelige "prima materia", hvorfra der så "takket være Guds nåde" er en vej tilbage og op, som i en alkymistisk proces, eller som når sand og andre materialer lutres og forarbejdes til klart glas. Alt dette passer smukt til Lisbjergalteret; men er det også relevant til forståelse af den senmiddelalderlige Madonnafigur i Henne? Både ja og nej. Den ældre og dybt fascinerende kirkelige kunsts anagogiske og lysmetaforiske karakter kommer vel stadig til udtryk i den gotiske altertavles udstrakte brug af (blad-)guld og ved den apokalyptiske "solgissel"²⁰, som Madonna er "iklædt". Men det nøgne, "kødelige" Jesusbarn, som den unge pige fremviser, insisterer på, at den troende vender opmærksomheden mod evangeliernes historiske menneske Jesus fra Nazareth, og at det er ham og kun ham, der kan følge os hele vejen op til Faderen. Det svarer ganske til, at tidens fremstillinger af den korsfæstede ikke – som det kunne være tilfældet nogle århundreder tidligere – viser en Kristus, der hersker fra sit kors i demonstrativ tilkendegivelse af, at han når som helst kunne stige ned fra korset, hvis han ville, men derimod en ringeagtet og forpint person, hvis menneskenatur var så virkelig og ikke på skrømt, at han på Golgatha, kort før han endelig kunne erklære "Det er fuldbragt", måtte skribe mod Himlen: "Min Gud, min Gud, hvorfor har du forladt mig?"²¹

Det ligger lige for at pointere disse afgørende forskelle på de to værker og de perioder, de repræsenterer. Blot er der en risiko for, at disse forskelle skævvrides, så figurerne nærmest kommer til at modsige hinanden, hvor de i realiteten på forunderlig vis supplerer hinanden. Der er blevet sagt og skrevet en del om, hvordan megen senmiddelalderlig kunst – til forskel fra f.eks. romanske billeders tilslørende og mystisk-symbolske karakter – fremviser og afslører til glæde for "den synshungrende beskuer" præget af "den nye skuelængsel";²² men det er væsentligt at holde sig for øje, at der i begge tilfælde er tale om *tilsløringer*, der imidlertid ikke er der for at spærre udsynet, men tværtimod for at berede det. Gud er lys, og svarende til at menneskets øjne ikke kan tåle at se direkte ind i solens lys, men må se

gennem mørkt glas eller lignende, således kan mennesket ikke se Gud direkte, men (den ene vej) gennem vidnesbyrdene om ham (skaberværket) og (den anden vej) gennem symboler, "slør", billeder, omskrivninger etc. I begge epoker er *paradokset* til stede med insisterende kraft. I forbindelse med Lisbjergalteret består det bl.a. i, at hvor uhyre betagende og strålende guld og de smukke stene end er, så er de kun en skygge af "skyggen af det levende lys".²³ I Hennebilledet er det afgørende paradoks, den primære antinomi, derimod, at det lille nøgne spædbarn, der vises frem, i virkeligheden er *Verdens Herre, Universets Konge, menneskenes frelser og dommer*. Det kan godt være, det ligner en afsløring; men det er en tilsløring. Eller sagt på en anden måde: Hvis man tror,

det er en afsløring, er man afsløret! For den sande erkendelse er med Nicolaus Cusanus²⁴ og mange andre i både Øst og Vest *bevidst uvidenhed*. Paradoksalt? Ja, ved Gud i Himlen, om man så må sige!

Henne-Madonnaens meget jordiske karakter sammenlignet med Lisbjergalteret modereres (eller det paradoksale understreges) ved den omtalte brug af guld og ved figurens anbringelse i et alterskab til at åbne og lukke. Denne placering underbygger elementet af hellighed, og det understreges, at der er tale om en art mødested mellem Gud og menneske. Det kaster et vist skær tilbage på senmiddelalderens billedbrug, når Sjællands første efterreformatoriske biskop eller "superintendent", Peder Palladius, i sin visitatsbog fra 1540'erne rådede den nye tids protestantiske præster til at lade altertavlefigurer udtage af skabene og opsætte på væggene, hvor de så kunne være "gode, enfoldige kristnes spejl".²⁵ Ude af tavlerne formodes de at være frarøvet deres "magiske" kraft, og det vil være åbenbart, at de "bare" er billeder.

Skønt Henne-Madonnaen er langt mere jordnær end det gyldne billede fra Lisbjerg, så er det dog stadig skønt også i betydningen smukt, elegant, til-

trækkende osv. Maria er en tiltrækkende ung kvinde, og Jesusbarnet er en lille nuttet baby. Men sådan er det ikke altid i den senmiddelalderlige kunst. På altertavlen fra 1479 i Århus Domkirke²⁶ ses blandt mange andre malerier i tavlens helt lukkede stand en fremstilling af Anna Selvtredje, dvs. Jesusbarnet med sin mor Maria og sin mormor Anna (fig. 4). Det



Fig. 4. Anna Selvtredje. Detalje fra højaltertavlen i Århus Domkirke. Leveret fra Bernt Notkes værksted i Lübeck 1479.

nøgne barn, der her holdes frem til beskuelse, er – for at sige det rent ud – ualmindeligt grimt. Det er uskønt proportioneret, og dets ansigt er bl.a. pga. den store røde klumpformede næse plumpt i en grad, der grænser til det frastødende. Nej, det skyldes ikke mangel på kunstnerisk formåen og nej, det er heller ikke udtryk for, at den tids skønhedsideal i henseende til menneskele-

gemet var så forskellige fra vore. Vi kan naturligvis også udelukke, at der skulle ligge noget i retning af blasfemiske hensigter bag. Det, der er tale om, er en understregning af det dybt paradoksale, at dette lille grimme, famlende udsatte, sarte barn i virkeligheden er Verdens Herre. I sandhed en inkarnation uden forbehold! Så kan man naturligvis med rette hævde, at der er tale om en radikal afsløring af den menneskelige natur; men det har altså vel at mærke til følge, at den guddommelige og magtfuldkomne natur i en endnu højere grad tilsløres. Heri ligger en slags "grimhedens æstetik", der ikke skal forveksles med samme epokes optagethed af det groteske, karnevaleske osv. som modstykke til det skønne, op-højede, officielle, kirkelige etc.²⁷ Det er derimod en æstetik, der trodser det pæne til fordel for det sande. Det er erkendelsen, der er skøn!

Noter

1. Poul Nørlund: *Gyldne altre*, 1. udg. 1926. 2. udg. Wormianum 1968, p. 187.
2. *Op.cit.*, p. 205.
3. Johannes-evangeliet 7,26.

4. Visdommens Bog 7,26.
5. Erwin Panofsky: *Abbot Suger on the Abbey Church of St.-Denis and Its Art Treasures*, Princeton 1946, 2. udg. 1979. Heri gengives Sugers tekster på latin og i Panofskys engelske oversættelse.
6. Op.cit., p. 46 f. Den helt afgørende betydning, der i middelalderen tillagdes den håndværksmæssige dygtighed, fremgår tillige med tydelighed af to væsentlige værker skrevet af og for "kunstnere", nemlig Theophilus' *De diversis Artibus* (engelsk overs.: *On Divers Arts*, Dover Publications inc., New York 1979) og Cennino Cennini's *Libro dell'Arte* (dansk overs.: *Bogen om malerkunsten*, Kbh. 1964). Theophilus antages at have været benediktinermunk og (kunst)håndværker i Tyskland i første halvdel af 1100-tallet. Cennino Cennini kom fra Toscana. Hans bog var færdig i 1437 og har således den italienske ungrenæssance som baggrund; men i mangt og meget videregiver den ældre traditioner fra bl.a. Cimabue og Giotto.
7. Op.cit., p. 46 f. og 48 f.
8. Gotfredsen, Lise og Hans Jørgen Frederiksen: *Troens Billeder*, ny revideret udg. G.E.C. Gads Forlag 2003, p. 24f.
9. 1. Mosebog 1,27.
10. Malakias' Bog 3,2-3.
11. Gotfredsen og Frederiksen, op.cit., p. 32.
12. Jfr. Hans Belting: *Likeness and Presence. A History of the Image before the Era of Art*, The University of Chicago Press 1996, p. 263.
13. Johannes-evangeliet 14,7.
14. Johannes-evangeliet 14,6.
15. Se Hans Jørgen Frederiksen: "Reformationens betydning for den kirkelige kunst i Danmark" in Hans Jørgen Frederiksen (red.): *Reformations-perspektiver*, Aarhus Universitetsforlag 1987, p. 103.
16. Se f.eks. Moshe Barasch: *ICON. Studies in the History of an Idea*, New York University Press 1995, p. 220 ff.
17. 1. Mosebog 1,27.
18. 1. Mosebog 1,3.
19. Panofsky, op.cit., p. 62-65.
20. Johannes' Åbenbaring 12,1.
21. Markus-evangeliet 15,34.
22. Hans Henrik Lohfert Jørgensen i festskrift for Lise Gotfredsen, der planlægges udgivet på Aarhus Universitetsforlag ultimo 2004.
23. Kirsten Kjærulff og Hans Jørgen Frederiksen: *Hildegard af Bingen. Det levende Lys. Billeder af Hildegards visioner*, Forlaget ANIS, Frederiksberg 1998, p. 6.
24. Nicolaus Cusanus, tysk filosof og kardinal, 1401-64. Hans kendteste værk er *De docta ignorantia* (Om den beviste (lærde) uvidenhed), hvori han søger at vise, hvordan tanken forbinder sanseindtrykkene og stadig søger enheden. Men da tanken kun kan bevæge sig gennem modsætninger, kan den ikke trænge frem til den sidste og højeste enhed, der kun lader sig opfatte i den mystiske kontemplation. Se f.eks. Etienne Gilson: *History of Christian Philosophy in the Middle Ages*, London 1955 og flere senere oplag, p. 534 ff.
25. *Peder Palladius' Visitatsbog*, udgivet af Lis Jacobsen, Kbh. 1926, p. 36.
26. Altertavlen er dateret ved en inskription. Den er fremstillet i Bernt Notkes værksted i Lübeck på bestilling fra Århus-biskoppen Jens Iversen Lange.
27. Mikhail Bakhtin: *Karneval og latterkultur*, dansk overs. ved Jan Hansen, Frederiksberg 2001. Første udgave udkom på russisk i 1965.