

Levende sten

Om kirkebygningens symbolske
betydningslag og om stensymbolik
i tre moderne kirker

§ 32 Konferensspeciale

Vejleder Hans Jørgen Frederiksen

Line Suhr Marschner, 19971625



1	INTRODUKTION.....	2
1.1	PROBLEMFORMULERING.....	6
2	BILLEDETS TEOLOGI.....	10
2.1	DET HELLIGE BILLEDES PARADOKS	10
2.2	FØRKRISTNE BILLEDREFLEKSIONER	11
2.2.1	<i>Det jødiske billedforbud.....</i>	12
2.2.2	<i>Billedrefleksioner i antikken og senantikken.....</i>	13
2.3	BILLEDREFLEKSIONER I OLDKRISTENDOMMEN.....	16
2.3.1	<i>Det hellige billede i tidlig kristen tid</i>	16
2.3.2	<i>Augustin</i>	19
2.4	MIDDELALDER	21
2.4.1	<i>Dionysios Areopagiten.....</i>	23
2.4.2	<i>Den ikonoklastiske strid.....</i>	25
2.4.3	<i>Høj- og senmiddelalderen.....</i>	28
2.5	REFORMATION.....	32
2.6	MODERNE TID	35
2.6.1	<i>Æstetikens autonomisering. Baumgarten og Kant.....</i>	36
2.6.2	<i>Romantikken og det sublime</i>	37
2.6.3	<i>20. århundrede.....</i>	39
3	KIRKEARKITEKTURENS SYMBOLSKE BETYDNINGSLAG	43
3.1	KRISTENDOMMENS OPFATTELSE AF HELLIGDOMMEN	45
3.2	DEN OLDKRISTNE BASILIKA.....	45
3.2.1	<i>Indretning</i>	47
3.2.2	<i>Lyset og stoffet</i>	49
3.3	ØSTKIRKENS CENTRALBYGNING.....	51
3.4	DEN ROMANSKE KIRKEBYGNING	54
3.4.1	<i>Stoffet som vidnesbyrd</i>	58
3.5	DEN GOTISKE KIRKEBYGNING	61
3.5.1	<i>Den gotiske kirkes transparente univers.....</i>	63
3.6	DEN PROTESTANTISKE KIRKEBYGNING.....	66
3.7	DEN MODERNE KIRKEBYGNING	69
3.7.1	<i>Teori og praksis i efterkrigstidens protestantiske kirkebyggeri</i>	71
4	TRE MODERNE STENKIRKER	75
4.1	SANKT ANNA KIRCHE	77
4.1.1	<i>Stenbillede: vækst</i>	79
4.2	ISLEV KIRKE.....	82
4.2.1	<i>Stenbillede: skæbnetyngde.....</i>	85
4.3	ÅNDENS OG HÅNDENS ARBEJDE	88
4.4	MARIA IN DEN BENDEN	89
4.4.1	<i>Stenbillede: chôra.....</i>	92
5	AFRUNDING OG PERSPEKTIVERING.....	95
6	ENGLISH SUMMARY	98

BIBLIOGRAFI

ILLUSTRATIONER

1 Introduktion

Efter en lang række år, hvor talen om sekularisering har optaget den moderne horisont, begynder en spirituel fortolkning af tilværelsen igen at gøre sig gældende. Fænomener som guddommelighed og den personlige erfaring heraf anerkendes så småt igen som noget, der hører den fælleskulturelle, og ikke bare den personlige sfære til – verden som betydningsfuldt sammenhængende anerkendes igen som et seriøst bud på en verdensopfattelse. Ikke bare inden for teologien, men også inden for andre grene af åndsvidenskaben ser man således i stigende grad teoretikere tage det forhold seriøst, at mange mennesker oplever og forholder sig til et 'Andet' bag den synlige virkelighed.

I min konferensafhandling vil jeg forfølge disse tanker og bringe dem i dialog med mit eget faglige felt, kunsthistorien. Jeg har valgt at beskæftige mig med kirkearkitektur og vil behandle kirkearkitekturen som symbol. Foruden at være en funktionel ramme om mødet mellem mennesket og Gud mener jeg, at kirkearkitekturen i sig selv kan formidle det guddommelige; den kan forstås som et sanseligt udtryk for det oversanselige.

Jeg vil særligt inddrage idéhistorikeren Dorthe Jørgensen, teologen Svend Bjerg og litteraturhistorikeren Erik A. Nielsen. De er nogle af de teoretikere, der fra hver deres faglige lejr søger at udlægge nye stier i det moderne erkendelsesteoretiske landskab. Fælles for dem er deres søgen tilbage mod en forståelse for og dermed adgang til dét, der tidligere har været en kraftfuld kilde til skabelse og erkendelse – det guddommelige. De søger at genoptage, hvad de påpeger er en oldgammel forbindelse mellem *syn*, *billede* og *erkendelse*. Det er imidlertid ikke bare teoretikere, der på ny begynder at interessere sig for denne gamle forbindelse. Også blandt kunstnerne selv spores en fornyet interesse for kunsten som berøringsflade med en ekstramenneskelig dimension. Foruden de fire arkitekter, jeg specifikt vil fremhæve, inddrages forfatterne og digterne Solvej Balle og Søren Ulrik Thomsen samt billedkunstneren Per Kirkeby.

Idet jeg vælger at forfølge netop disse tanker i det moderne åndelige klima, er jeg mig bevidst, at jeg fravælger andre mindst lige så aktuelle, men fuldkommen modsatrettede meninger. Ligeså vel som tanken om og erfaringen af 'noget helligt' ved tilværelsen møder ny interesse i nogle kredse, afvises hele en sådan erfarings eksistensgrundlag kategorisk i andre. Vejene skilles i den helt grundlæggende antagelse eller afvisning af, at 'det guddommelige' er et fænomen, vi kan gå i dialog med.

Gennem den følgende præsentation af de tre omtalte teoretikere vil jeg introducere det tankefelt, vi befinder os indenfor. Hermed præsenterer jeg også de aspekter af deres tanker, jeg

finder særligt relevante for denne afhandling. En nærmere præcisering af mit emne vil følge efter præsentationen.

Dorthe Jørgensen har i de senere år introduceret og uddybet det filosofiske begreb 'erfaringsmetafysik'. Med dette begreb søger hun at indkredse det universelle aspekt i erfaringen af guddommelighed. I bogen *Skønhedens Metamorfose*, der er fortællingen om de æstetiske idéers historie, påpeger hun, at forståelsen af kunst som et felt for erfaring med dybere dimensioner af tilværelsen er ved at gå tabt. Al kunst, siger hun, udspringer af guddommelighedserfaring – en åben erfaring af et "ugribeligt og ubegribeligt 'mere'"¹.

Det er hendes pointe, at guddommelighed er en universel erfaringsdimension. Guddommelighedserfaring gives ikke i ren form, men vil til alle tider blive tolket på forskellig måde. Metafysisk, religiøs eller æstetisk erfaring er således (blot) nogle af de måder, hvorpå den manifesterer sig. I og med at disse singulære erfaringsformers ophav er guddommelighedserfaring, er de imidlertid nært beslægtede². Dorthe Jørgensen behandler i første række guddommelighedserfaringen filosofisk og æstetisk. Pointen er altså, at (også) kunsten er felt for erfaring af guddommelighed. Dette forudsætter imidlertid en tilbagevenden til tidligere tiders langt mere mangfoldige opfattelse af begrebet æstetik. I stedet for at være en erkendelseskategori har begrebet i dag en mere overfladisk betydning af læren om kunstens genstande – genstandene er målet nu og ikke som tidligere et middel til at nå et dybere mål, erkendelse³.

I et af sine seneste skrifter søger hun imidlertid, som jeg forstår det, gennem lancering af det erkendelsesteoretisk orienterede begreb 'religionsæstetik' i højere grad end tidligere at agere i feltet *mellem* filosofi, religion og æstetik, idet religionsæstetik "udfoldes som et studium af de religiøst og metafysisk beslægtede sider af den æstetiske erfaring"⁴. Mens teologien ifølge Jørgensen som regel har sigtet efter at transcendere det konkrete og sanselige, har æstetikken i stedet holdt fast ved det immanente, hvorved de har trukket i hver deres retning. Religionsæstetikken søger i stedet at ophæve denne modsætning ved at forholde sig til "det åndelige i det sanselige uden at lægge sanseligheden bag sig"⁵.

¹ Dorthe Jørgensen, *Skønhedens Metamorfose*, 2001, p. 21f.

² Dorthe Jørgensen, 'Guddommelighedserfaring i en moderne verden'. In: Niels Grønkjær og Henrik Brandt-Pedersen (red.), *Interesse for Gud*, 2002, p. 105.

³ Dorthe Jørgensen benytter de fagfilosofiske termer om forholdet mellem det skønne og det sande til at påpege den tabte forståelse af sammenhængen mellem kunst og erkendelse.

⁴ Jørgensen, *art. cit.*, p. 110.

⁵ *Art. cit.*, p. 111.

Erfaringsmetafysikkens force er for mig at se talen om guddommelighed som en seriøs erfaringskategori, ikke mindst i en tid, hvor man på den ene side ser en rationel-logisk orienteret erkendelsesmåde som dominerende, og hvor der på den anden side eksisterer så talrige fortolkninger af det, der opleves som 'større end os', at det kan være svært at syntetisere disse erfaringer i en alment gyldig erfaringsmåde. Dorthe Jørgensen giver et bud på en sådan syntese ved at bringe guddommelighedserfaringen ind som en universel erfaringsdimension, som hverken filosofi, religion eller æstetik *alene* har fortrinsret til at tolke. Dermed bryder hun de forskellige tanketraditioner op, hvilket låner os større mulighed for at gå på tværs heraf og lade deres indsigter befrugte hinanden. I denne sammenhæng øjner jeg mulighed for et berigende møde mellem den æstetiske og den religiøse tradition, her altså kristendommen. Desuden forliger hun den modsætning, der synes at herske mellem det sanselige og det oversanselige. Hun peger på, at det sanselige lader sig tolke som medie for det guddommelige, hvad der er en tese af helt central betydning for denne afhandling.

Svend Bjerg har et nært beslægtet ærinde. Også han søger at eliminere modsætningen mellem sanseligt og oversanseligt – en adskillelse, der for ham at se baserer sig på en "metafysisk fordom"⁶! Som konsekvens af dette søger han at genrejse billedet som et område med rige erkendelsesmuligheder.

Som teolog tager han udgangspunkt i kristendommen. Mens Dorthe Jørgensen afviser kristendommen som fortolker af guddommelighedserfaring for det moderne menneske, idet den for hende at se baserer sig på et skævvredet forhold mellem nærhed og fjernhed samt trækker mennesket væk fra det sanselige, fastholder Bjerg derimod kristendommens fortolkningspotentialer for vor moderne tid. Han ser nogle problemer svarende til dem, Dorthe Jørgensen påpeger, men i stedet for at afvise teologien søger han at udvide dens genstandsområde til – igen – fuldgældigt at dække fænomener som syn og billede. Det har den særlige accent hos Bjerg, at han beskæftiger sig med lutherdommen, der traditionelt set har forholdt sig skeptisk til billedet.

Også Bjerg påpeger således et skævvredet forhold mellem Gud og menneske. Han ser det imidlertid ikke som et problem ved selve kristendommen, men ved den dialektiske teologis udlægning af kristendommen, der adskiller synligt fra usynligt. Ved introduktionen af en 'synets teologi' stiller han – og svarer bekræftende på – spørgsmålet, om "den sete virkelighed [kan]

⁶ Svend Bjerg, *Synets teologi*, 1999, pp. 31-57, særligt 48ff.

synliggøre det usynlige – som billede, som en sanset realitet for øjet”⁷. Synsteologien beskæftiger sig med forholdet mellem syn, billede og virkelighed. Det syn, Bjerg teologiserer over, forstås bredt – som kropslig *sans*, som *billede* (et forestillingsbillede, et ordbillede, en vision) og endelig som *virkelighed*, der præciseres som den usynlige virkelighed i den synlige. Disse tre felter lader sig vanskeligt adskille, idet de griber komplekst ind i hinanden. Idet vi tildeler billedet autoritet til fuldt så præcist som begrebet at kunne udsige noget om det guddommelige, skænker billedet os en ny synssans, der lader os se den usynlige virkelighed i den synlige. Denne noget sammensatte proces vil blive behandlet senere.

Synsteologien er anvendelig i denne sammenhæng, idet den understreger forbindelsen mellem syn og erkendelse som en vital del af kristendommen. Desuden skelner Bjerg meget præcist mellem de forskellige erkendelser, der ligger i synsmåderne *at se bagom* den konkrete virkelighed for at møde det guddommelige versus at se det guddommelige *i* det konkrete. Denne iagttagelse vil blive behandlet indgående.

En tredje af de teoretikere, hvis tanker jeg finder relevante for denne sammenhæng, er litteraturhistorikeren Erik A. Nielsen. I lighed med Jørgensen og Bjerg ser han billedets erkendelsespotentialer, men beklager at vi i løbet af de seneste århundreder har mistet forståelsen for dette potentiale. Begrebet ’billede’ skal forstås i bred forstand, og idet han bevæger sig i det kristne univers, taler han primært om konkrete objekter som meditationsbilleder og forskellige typer ordbilleder i poesien og Bibelen.

Årsagen til nutidens manglende evne til at forstå billeder er for ham at se den akademiske, historisk-kritiske bibellæsning, der ikke har blik for Bibelens billedsprog og hele kristendommens måde at formidle sit budskab igennem billeder. Ved at negligere den igennem senantikken og middelalderen opøvede ’firefoldige tekstforståelse’⁸ har man sat ”en fuldkommen mistillid til billedet som erfaringsform igennem”⁹. Denne moderne form for ikonoklasme betegner Nielsen som ’skæbnesvanger’, idet det netop er i billedet, at den religiøse tilegnelse finder sted. Når vi ikke længere forstår at åbne os for billedets betydningslag, afskærer vi dermed både som individer og som kultur forbindelsen til den åndelige erkendelses forvandlende kraft.

⁷ *Op. cit.*, p. 10.

⁸ Det felt af betydninger og korrespondancer, der kendetegnede middelalderens typologiske tekst- og billedforståelse. Tanken behandles mere uddybende i afsnit 2.4.3. Erik A. Nielsen, ’Poetisk teologi – en ikke eksisterende disciplin. 33 skitser’, in: *Fønix* 18/1994, p. 13.

⁹ *Art. cit.*, p. 12.

Erik A. Nielsen efterlyser derfor en 'poetisk teologi', der kan genåbne det moderne menneskes øjne for billedets særlige evne som medium for den guddommelige virkelighed. Parallelt med Dorthe Jørgensen og hendes redegørelse for begrebet æstetik, forklarer Nielsen, at poesi ikke skal forstås i moderne forstand som noget 'vagt og intellektuelt uenergisk'. Poesi knytter han, jævnfør ordets græske grundbetydning, sammen med 'skabelse', og kobler endvidere poesi direkte til billedet¹⁰. Den poetiske erkendelsesform er 'dramatisk': den nærmer sig billedet med forventning om, at det indeholder sandheder, der gennem fordybelse kan tilegnes som personlige indsigter. Billedet tildeles hermed evne til at tyde det religiøse mysterium og til at binde os eksistentielt sammen med dette mysterium¹¹.

Erik A. Nielsen påpeger, at idet kristendommens hele pointe er at ville involvere og transformere mennesket, så er det ikke frugtbart at ville gå til dens billeder og skrifter med andet end dette for øje. Han påpeger således, hvordan en åben tilegnelse, hvor man lader sig *gribe*, kan blive en skabelsesproces i den forstand, at man forvandles personligt.

Det er altså en fælles pointe for de tre teoretikere, at vi igen bør betragte tilværelsen med et dybere blik. Alle tre omtaler et særligt udvidet blik, der betegnes forskelligt ('det mystiske blik', 'troens blik') men har samme evne: at se flere lag af virkeligheden ad gangen – se den sanselige virkelighed som gennemlyst af den oversanselige. Denne nye synssans *opøves gennem billedet*: billedet "skænker os nye øjne at se med, en ny synssans"¹². Med sin evne til at fastholde flere lag af komplekse betydninger ad gangen anviser billedet en mere mangfoldig måde at se på. Der opstår en gensidig, fremadskridende bevægelse, hvor billedet med sine flertydige lag udvider blikket, og det udvidede blik ser dybere lag af billedet¹³. Resultatet er erkendelse – 'voksende klarsyn'.

1.1 Problemformulering

Det er med udgangspunkt i disse tanker, at jeg i min konferensafhandling retter blikket mod arkitektur, og altså mere præcist moderne kirkearkitektur. Det er centralt for mig at afklare, om og i så fald hvorledes kirkebygningen for den spirituelt søgende beskuer kan fungere som formidler af

¹⁰ Art. cit., p. 10.

¹¹ Art. cit., p. 18.

¹² Bjerg, *op. cit.*, p. 15. Her omtales Niensens poetiske teologi, men pointen er gennemgående også i hans egen synsteologi.

¹³ Svend Bjerg taler om denne reciproke bevægelse, når han siger, at "synet åbner for en tale om Gud, talen om Gud åbner synet", *op. cit.*, p. 11. Dorthe Jørgensen er inde på det samme, når hun taler om virkelighedens guddommelighed og guddommelighedens virkelighed, *op. cit.*, 2001, p. 29.

indsigt i det guddommelige. Arkitekturen vil derfor, snarere end for sine funktionelle kvaliteter, blive forsøgt aflæst som et kontemplationsobjekt, et erkendelsesbillede.

I og med at jeg har valgt at beskæftige mig med den kristne kirkes bygninger, arbejder jeg inden for et område, hvor guddommelighedserfaringen ikke bare er en åben erfaring af et 'Andet', men hvor denne erfaring fremtræder i en bestemt tradition, den kristne. Kirkebygningerne vil naturligvis derfor blive analyseret ud fra denne tradition, hvori og hvortil de er skabt. Hele min centrale tanke, at det synlige kan opfattes som billede på det usynlige, er, som også Svend Bjerg og Erik A. Nielsen påpeger, ikke kristendommen fremmed. Den kan genfindes i selve det centrale dogme i kristendommen, inkarnationen.

Det er altså med inspiration fra tidligere tiders tilsyneladende udvidede evne til at opfatte den synlige verdens fænomener med et dobbelt blik – i både deres konkretion *og* deres transparens –, at jeg vil beskæftige mig med moderne kirkearkitektur. I praktiseringen af et sådant avanceret 'dobbeltblik' bliver også kirkearkitekturen til andet og mere end en praktisk ramme om gudstjenesten, de kirkelige handlinger og den, der søger fordybelse. Overordnet vil min afhandling derfor forme sig som en undersøgelse af, om kirkearkitekturen lader sig forstå og bruge som billede for erkendelsen. Jeg vil derfor i en vis forstand nærme mig arkitekturen, som man nærmer sig den kristne ikon – naturligvis med disse genstandes store forskelle in mente. Det afføder spørgsmålet om, *hvordan* forbindelsen mellem den sanselige, materielle arkitektur og det oversanselige kunne tænkes at skulle forstås – hvordan kirkearkitekturen kan forstås som billede og dermed, hvordan dens mulighed som udgangspunkt for eller forbindelsesled til erkendelse skal opfattes.

Er kirkebygningens evne til at formidle en oplevelse af det guddommelige noget, moderne mennesker kan genkende, er oplevelsen oftest knyttet til bygningens *lys*. Lyset er af samme grund blevet kaldt 'kirkearkitektens vigtigste byggemateriale'. Det har et særligt potentiale til at pege udover det fysiske – pege på dét, der er større end os selv. Som billede rummer det derfor stor erkendelsesmæssig styrke.

Lyset er således et godt, men muligvis ikke det bedste sanselige billede til at formidle indsigt i, hvad altså blandt andre Dorthe Jørgensen, Svend Bjerg og Erik A. Nielsen søger at åbne vores øjne for: at det oversanselige kan erfares *i* det sanselige. Med Svend Bjergs præcise skelnen består forskellen i, om man ser *bagom* den synlige materie for at erfare det guddommelige eller om det guddommelige lader sig erfare *i* det materielle, og lys kan have en tendens til at fragte os *ud* af det sanselige, *bagom* om kropsligheden. Arkitekturen, og ikke mindst kirkearkitekturen, holder

derimod et andet billede frem for os, der mere direkte forekommer mig at formidle denne indsigtsmulighed: murværket, stenene, kirkebygningens fysiske materie. Såvel som lyset i kirkebygningen kan selve de håndgribelige materialer altså være et billede til kontemplation og dermed en igangsætter af indsigt.

Jeg understreger, at jeg på ingen måde underkender lysets erkendelsespotentialer – jeg ser ikke lyset og materialerne som modsatrettede billeder for erkendelse. De har så at sige hver deres retning til samme mål – hver deres visdom som billeder. I anvisningen af veje for erkendelse forekommer de mig at være kompletterende. Netop fordi de er kompletterende, lader de sig vanskeligt adskille. Det agter jeg følgelig ikke at gøre. Men i og med, at det for det moderne menneske som antydning i altovervejende grad er lyset, der peger på guddommelighed, er lys og materialer ulige anerkendt som erkendelsesformidlende fænomener. Jeg vælger derfor i denne sammenhæng at rette blikket mod, hvad man kunne kalde 'den oversete erkendelsesvej': materialerne.

Min optagethed af kirkebygningens materialer indsnævres endda yderligere. Jeg vil se på sten: teglsten, kvadre og ruinsten. Mere specifikt vil min undersøgelse derfor forme sig som en undersøgelse af, hvad sten symbolsk peger på. Hvilke *aspekter* af menneskelivet og menneskets forhold til det guddommelige kunne stens symbolik menes at udsige noget om? Ved arbejdets begyndelse er det min opfattelse, at stenene kan hjælpe os til erkendelse af det, der, den kristne tradition in mente, kunne kaldes 'den nederste vej' – en erkendelse af konfrontationen med livets mørkere aspekter som forudsætning for indsigt og vækst. I så fald kan åbenhed over for stenbilledets erkendelsesdybder være med til at bringe fokus på et centralt og værdifuldt aspekt af kristendommen, som ikke desto mindre lader til at være noget overset i moderne kristendomsfortolkning.

To kirkearkitekter, der særligt udtrykker en fornemmelse for stenenes symbolske dybder, er tyskerne Rudolf Schwarz og Emil Steffann, der begge var aktive i det 20. århundredes midte. De repræsenteres ved hhv. de katolske kirker *Sankt Anna Kirche* i Düren ved Aachen (1956) og *Maria in den Benden* i Düsseldorf-forstaden Wersten (1959). Desuden mener jeg, at fornemmelsen klart udfolder sig hos Inger og Johannes Exner, og i særlig grad i deres *Islev Kirke* ved Rødovre fra 1970.

Afhandlingen falder i tre hoveddele. I den første del vil jeg overordnet beskæftige mig med billedets position i den kristne tradition og dermed den historiske, teologiske baggrund for min afhandling.

Fra kristendommens jødiske og græske rødder trækkes linjerne op fra de første kirkefædre, herunder særligt Augustin, til den ikonoklastiske strid, der tvinger kristendommen til at artikulere sine holdninger til billedet, pro et contra. Linjen fortsætter over middelalder til reformation og op i moderne tid, hvor nutidens forvaltning af den kristne billedtradition vil blive kommenteret.

Afhandlingens anden del vender blikket mod arkitekturen, men gentager grundlæggende strukturen fra første del. Den oldkristne, den byzantinske og den vestlige, middelalderlige opfattelse og brug af kirkebygningen vil blive diskuteret og sat i forhold til protestantismens reformatoriske og moderne opfattelse. Løbende vil jeg kommentere (sten)materialets betydning i den kristne kirkebygningens historie, herunder også det symbolske forhold mellem lys og materiale.

Første og anden dels relativt lange historiske tilbageblik vil belyse, i hvilket rigt omfang synet og det sete, deriblandt begribeligvis kunsten og arkitekturen, har haft autoritet som formidlere af spirituel indsigt i vores kulturelle tradition. De lange tilbageblik søger endvidere at belyse diskussionens store kompleksitet og historiske transformationer, både i billedteologien og i den arkitektoniske praksis. De vil således skabe fundament for de analyser, jeg foretager i del 3.

I denne tredje og afsluttende del vil jeg nemlig med nyerhvervet 'dobbelte blik' foretage analyser af de tre omtalte kirkebygninger. I disse tre kirker er sten blevet tildelt en sjælden dominans i arkitekturen, hvilket i arkitekternes kunstneriske bearbejdning bevirker en interessant 'åbning' af stenedens symbolik. Jeg indleder med at analysere Rudolf Schwarz' Sankt Anna Kirche. Efterfølgende vil jeg analysere Johannes og Inger Exners Islev Kirke, og endelig vil Emil Steffann og hans kirke Maria in den Benden vil være genstand for min betragtning.

Om egentlige konklusioner lader sig drage af et så åbent undersøgelsesfelt som dette, ved jeg ikke. Afslutningsvis vil jeg i al fald samle op på og perspektivere de i afhandlingen stillede spørgsmål og afgivne svar.

2 Billedets teologi

2.1 Det hellige billedes paradoks

Bevidstheden om den nære forbindelse mellem syn og erkendelse kan aflæses etymologisk. Eksempelvis udgør 'at vide' på sanskrit – *vid* – den sproglige rod i det græske og latinske ord for 'at se' – *idein* og *videre*, hvoraf sidstnævnte er ophav til det engelske 'wise' og det danske 'visdom'. At se handler således om at tilegne sig verden intellektuelt og åndeligt. Dette forhold havde man en mere udbredt grad af bevidsthed om tidligere, idet man betragtede verden symbolsk. Ordet symbolsk skal her forstås i oldkristen og middelalderlig forstand, da det i dag har en anden betydning. Den moderne brug af 'symbol' er forklaret af bl.a. semiotikeren Charles Sanders Peirce (1839-1914), der opererer med en tredeling af tegnet i begreberne *ikon*, *indeks* og *symbol*¹⁴. Peirce betegner relationen mellem symbolet og det symboliserede som konventionelt, socialt dannet (som ord, f.eks.). Peirces indeksikale tegn, der knytter til sig til det betegnede ved faktisk, især kausalt, at være forbundet med dette (som *spor*, f.eks. røg fra et bål), kommer til gengæld den oldkristne forståelse af symbolet nærmere, idet man – som vi skal se – forstod et reelt spor af det symboliserede i symbolet, en reel forbindelse mellem billede og afbildede. At man tidligere forstod verden symbolsk vil sige, at man gav det sete åbenbaringsmagt. Verden og dens sanselige genstande blev betragtet som billeder – billeder *på noget*. Min egen brug af ordet 'symbol' vil i denne sammenhæng nærme sig den oldkristne.

Begrebet 'billede' bruger jeg både konkret som en materiel visuel fremstilling af det guddommelige som en malet ikon, en mosaik, en fresko osv. Men jeg forstår også begrebet i en bredere forstand som netop alt, hvad der træder frem for blikket som billeder *på* noget – kunstneriske/arkitektoniske fremstillinger eller sanselige genstande eller fænomener generelt.

Når man i kristen sammenhæng spørger ind til billedet og dets potentiale for erkendelse, går man ind i en diskussion med store iboende spændinger og en deraf følgende lang og intens historie.

Når billedet af det hellige er et så kraftfuldt, ambivalent felt som tilfældet historisk set har været og til en vis grad fortsat er inden for kirkekunsten, er det grundlæggende, fordi billedet materielt søger at fastholde det essentielt immaterielle. I afbildning af det guddommelige søger mennesket at

¹⁴ James Hoopes (red.), *Peirce on signs – Writings on Semiotics by Charles Sanders Peirce*, 1991, pp. 23-33, 239-240; Poul Lübcke (red.), *Politikens filosofleksikon*, 1983, p. 424.

beskrive det ubeskrivelige – at indkredse det grænseløse. Afbildningen af det hellige baserer sig dermed grundlæggende på et paradoks.

Forenklet kan man sige, at der ud af dette paradoks polariserer sig to opfattelser: på den ene side opfattelsen af, at billedet kan bringe beskueren i kontakt med det guddommelige; på den anden side afvisningen af, at billedet på nogen måde kan referere til den guddommelige kraft. Der lader sig vanskeligt finde en entydig, stabil midterposition i dette spørgsmål.

Hvor fristende det end er at binde diskussionen op på disse to skarpt profilerede, modsatrettede meninger, vil det i de fleste tilfælde imidlertid være for unuanceret. Lige så vanskeligt som holdningerne som sagt lader sig forene i en gnidningsfri, stabil mellemposition, lige så sjældent ses de udfoldet i 'ren form'. Vi må i al fald gøre os det klart, at vi bevæger os i en dunkel, flertydig zone, hvor holdningerne til en vis grad overlapper hinanden. Billedskepsis betyder således ikke nødvendigvis en total negligering af billedets kraft, men manglende tillid til menneskers evne til at administrere denne kraft. Accept af billedet giver sig omvendt heller ikke nødvendigvis udslag i naiv tro på dets ubegrænsede formåen, men åbenhed over for en form for indre, paradoksal forbindelse mellem billedet og det afbildede.

Idet min afhandling som nævnt former sig som et forsøg på at afklare kirkearkitekturens muligheder som billede på det guddommelige, indskriver jeg mig i denne lange debats historie. Afhandlingens første del vil derfor være en præsentation af den tanketradition, jeg lægger mig ind under. Jeg vil gennem en koncentreret fremstilling af billedspørgsmålets historie og tematiske kerne søge at nå en forståelse af billedets erkendelsesteoretiske og teologiske potentiale og således skabe et fundament for min diskussion om arkitekturen og dens erkendelsesbilleder.

Fremkomsten af en karakteristisk og artikuleret holdning til billedet i kristendommen sker gradvist og bygger på førkristne tanker – heriblandt særligt jødedommen og dens billedforbud samt den græsk-romerske antiks nuancerede refleksioner. Indledningsvis vil jeg derfor i det følgende give en kort redegørelse for de væsentligste påvirkninger fra jødedommen og antikken.

2.2 Førkristne billedrefleksioner

Refleksioner over billedets kraft har som nævnt ikke begrænset sig til den kristne religion. Mange religioner og filosofiske traditioner har været fascinerede af dets komplekse forhold til dét, det afbilder. Spørgsmålet om billedet har ikke mindst vist sig af brændende vigtighed, når det har søgt at fremstille det guddommelige.

Når jeg i det følgende søger at afklare visse aspekter af den jødiske og græsk-romerske antikke kulturs refleksioner over billedet, er det i bevidsthed om, at problemstillingen i begge kulturer fortjener en langt mere tilbunds gående gennemgang, end det i denne sammenhæng er mig muligt at foretage. I det følgende vil jeg hovedsagelig forfølge de tanker, der får betydning i kristen sammenhæng.

2.2.1 *Det jødiske billedforbud*

Jødedommens forholder sig gennemgående skeptisk til billeder, væsentligst på grund af Moselovens billedforbud: ”Du må ikke lave dig noget gudebillede i form af noget som helst oppe i himlen eller nede på jorden eller i vandet under jorden” (2 Mos 20,4)¹⁵. Årsagerne til forbuddet nævnes ikke i 2 Mos. Esajas fremhæver til gengæld, at et billede lavet af menneskehånd og af materialer, der også anvendes i det profane livs andre gøremål, ikke kan ’rumme’ Gud (Es 44, 9-20). Dermed foregriber han et argument mod billeder, der, som vi skal se, var fremtrædende i den græske rationelle tænkning¹⁶.

Den gammeltestamentlige billedmodstand er overordnet set et forsvar for Guds transcendens og et forsøg på at forhindre afguderisk guddommeliggørelse af det skabte¹⁷. Der er dog ikke tale om et konsekvent billedfjendskab¹⁸, og billedforbuddet i sig selv er ikke entydigt. Afhængigt af om det læses i sammenhæng med Moselovens første bud eller selvstændigt kan det tolkes som et strengt forbud mod alle billeder eller bare mod afbildninger af Gud, og kristendommen har primært været påvirket af billedforbuddet i den sidstnævnte fortolkning¹⁹. For kristne billedmodstandere udgør dette det centrale argument mod det hellige billede, men også billedtilhængere må pga. Bibelens autoritet forholde sig indgående hertil. I 700-800tallets ikonoklastiske strid er det jødiske billedforbud, som vi skal se, således en central del af argumentationen hos begge stridens parter, og også 1500tallets billedskeptiske eller -fjendtlige reformatorer henviser til dette centrale skriftsted.

¹⁵ Dette bud pointeres yderligere i passager i 5 Mos 4,9-20 og 5,8.

¹⁶ Moshe Barasch, *ICON. Studies in the History of an Idea*, 1995 (1992), p. 19.

¹⁷ Bjerg, *op. cit.*, p. 36f.

¹⁸ GT beskriver den billedrige udsmykning af bl.a. Salomons tempel uden fordømmelse (1 Kong 6, 11-36), og i Dura Europos-synagogen fra år 244 ses rige fresker. Herbert L. Kessler, *Spiritual seeing. Picturing God's Invisibility in Medieval Art*, 2000, p. 2.

¹⁹ Bjerg, *op. cit.*, pp. 33-37; Barasch, *op. cit.*, pp. 13-22.

2.2.2 Billedrefleksioner i antikken og senantikken

Det er velkendt, at klassisk kultur i meget høj grad har influeret på kristendommen. Idet de kristne kirkefædre var dybt forankrede i klassisk tankeverden, blev kristendommen brudt herigennem som gennem et prisme. Denne kulturs tænkning påvirkede på denne måde hele gudsopfattelsen og således også kristen æstetik.

Den antikke kultur havde ingen fuldt artikuleret 'billedteologi', men diskuterede på nuanceret vis billedets status og potentiale. Billedbegrebet har også i antik kultur en lang historie, af hvilken jeg i det følgende blot vil fastholde visse pointer af interesse for den videre undersøgelse. Først må det fremhæves, at i det intellektuelle klima, de antikke billeddiskussioner er blevet ført i, lader flertydighed til at have været et fuldt ud accepteret træk ved diskussionen. De mange forskelligartede billedkategorier glider ind over hinanden: mentale billeder, drømmebilleder, visioner, spejlbilleder, malede billeder og skulpturer. På samme måde findes heller ikke klart definerede holdninger for eller imod billedet generelt eller gudebilledet mere specifikt.

Alligevel lader to holdningsmæssige tendenser i billedspørgsmålet sig udskille. Den kritiske tradition fastholder det guddommeliges 'billedløshed' og understreger afstanden mellem guden og dens billede. Billedet afvises primært pga. dets *materiale*: et objekt fremstillet af død, forgængelig materie menes ikke at kunne 'rumme' noget guddommeligt²⁰. Den antikke billedvenlige tradition er som den anden tendens snarere optaget af *form* – dog ikke i den strengt ydre forstand, vi opfatter begrebet i dag. Den spørger snarere ind til, hvad man måske kan kalde den 'indre form'. Der afsøges en art indre forbindelse eller 'lighed' mellem guden og dens afbillede²¹. Denne tanke om billedets 'deltagelse' i sin 'model' udgør også op i kristen tid et af de gennemgående spørgsmål til billedet og har rod i Platon og den senantikke tænkning.

Platon (427-347 f.Kr.) er også for kristendommen en skikkelse af central betydning. Det grundlæggende i hans tanker er, at alt stofligt er spejlinger eller billeder af højerestående, åndelige realiteter eller 'urbilleder'. Denne forestilling er af vital betydning for den kristne forståelse af Gud som tilstede i verden og for opfattelsen af, at mennesket via genstandsverdenen selv kan bevæge sig

²⁰ Denne holdning dukker også, som vi skal se i de følgende afsnit, op gentagne gange i den kristne billeddiskussion. Argumentet høres bl.a. anvendt i oldkristendommen samt af Luther i reformationstiden. Hans Jørgen Frederiksen, 'Reformationens betydning for den kirkelige kunst i Danmark', in: *Acta Jutlandica* LXII:3, 1987, *Reformationsperspektiver*. Modargumentet som vi i denne del 1 skal høre udfoldet på forskellig vis – at det netop er den *form*, man giver tingene, der evner at skabe forbindelse mellem afbillede og urbillede – fremføres først af grækeren Porphyrios. Porphyrios er således muligvis den første til at anerkende et kunstværks spirituelle dimension. Barasch, *op. cit.*, pp. 79-80.

²¹ Barasch, *op. cit.*, pp. 11-91.

'op' til åndelig indsigt. Ifølge hans idélære består verden af transcendent former (*eidōs* – idé eller urbillede) og af disse formers skyggeagtige fremtrædelsesform i den sanselige erfaringsverden (*eidōlon* – fænomen eller afbildning). For skønhedsforståelsens vedkommende betyder det, at fremtrædelsernes sanselige skønhed ikke kun er et sanseligt fænomen. Den viser tværtimod videre til formverdenens *åndelige* skønhed, der igen viser videre til det skønnes idé, der er transcendent 'ren' form²². De skønne ting er med andre ord skønne, fordi de gennem efterligning af den åndelige skønhed og herigennem det skønnes idé 'deltager' i selve idéen om det skønne.

Som afbilleder af det ideale skønne vækker de sanselige fænomener ifølge Platon en længsel efter eller kærlighed til det himmelske. Denne kærlighedskraft – *eros* – igangsætter menneskesjælens vandring mod erkendelse af det skønnes idé. Skønheden er imidlertid kun én af det højstes tre fremtrædelsesformer: spørgsmålet om skønheden er uløseligt forbundet med etiske og moralske værdier. Platon sammenfattede reelt set som den første på denne måde det gode, skønne og sande, hvilket bliver en grundtanke også i kristendommen. Hvad de kunstneriske genstande angår, skelnede Platon mellem, hvad vi ville kalde håndværk/kunsthåndværk og billedkunst, men nærede grundlæggende mistillid til begge²³. Han fordømte ikke kunst som sådan, men det princip ved kunsten, at den (i regelen) fremstiller *fænomenernes* skønhed. Denne skønhed er i sig selv blot afbildning af *ideernes* egentlige skønhed og er derfor relativ og flygtig, og kunst er ret beset derfor oftest 'kopier af kopier'. Den efterlignende kunst er langt fra sandheden, mente han²⁴, idet han tiltroede de færreste kunstnere tilstrækkelig indsigt til at lade sig inspirere af den sande skønhed. Det meste kunst vildledte derfor sjælen og var som sådan forkastelig.

Platon opfattelse af synet fik stor betydning i den kristne verden. Som mange af sine samtidige opfattede han synet som stråler af lys fra øjet, der rækker ud og 'rører' den sete genstand og derefter returnerer til øjet bærende på den sete genstands 'essens'. Denne såkaldte ekstramissionsteori blev den dominerende opfattelse af synet i vest indtil det 13. århundrede²⁵. Aristoteles, hvis teori også havde en vis indflydelse, opfattede derimod synshandlingen som et aftryk: som et segl i voks afsatte den sete genstand sit aftryk i øjet. Om end teorierne er meget forskellige, menes det sete i begge

²² Platon udfolder bl.a. sin idélære i *Staten*, eksempelvis i bog 7 i den såkaldte hulelignelse, p. 279. Jørgensen, *op. cit.*, 2001, p. 56ff.

²³ Platon udtrykker bl.a. sine tanker om kunst i *Staten*, bog 10, pp. 393-413.

²⁴ Platon, *op. cit.*, p. 404.

²⁵ Synsteorien berøres i *Timæus*. David C. Lindberg, *Theories of Vision from Al-Kindi to Kepler*, 1976, pp. 87-103. Georgia Frank, 'The Pilgrim's Gaze in the Age before Icons', in: Robert S. Nelson (red.), *Visuality before and beyond the Renaissance*, 2000, p. 106f.

teorier at afsætte konkrete *spor* – det former i en vis forstand den seende²⁶. Tanken er af stor betydning for den magt, de senere kristne tænkere tillægger synet og det sete. Det er ikke lige meget, hvad man retter sit blik mod!

Det blev nyplatonismen med Plotin (205-270) som sin fremmeste eksponent, der mest radikalt videreførte Platons skønhedsmetafysiske tanker og grundlagde en egentlig kunstfilosofi. Det er primært igennem Plotin, at det platoniske tankegods fragtes ind i kristen sammenhæng. For nyplatonikerne var billedet 'en af hovedvejene til erkendelse'²⁷. Plotins forestilling omfatter kort refereret et udeleligt og ubeskriveligt verdens-alt, *det Ene*, der er absolut, men samtidig lagdeler sig i en række nedadstigende grader af fuldkommenhed²⁸. I en emanerende proces genskaber det Ene så at sige sig selv i stadigt lavere værensformer, der således fremstår som afbilleder heraf. Den højeste hypostase udgøres af den forskelsløse guddommelige enhed, hvorunder *Ånden* og *Sjælen* optager hvert sit niveau i nedadgående retning. Universet former sig på denne måde hierarkisk som en kæde, på en gang både statisk og dynamisk. Samtidig med at hele universet er en samlet frembringelse eller afbildning af det Ene, er hver hypostase en mindre fuldkommen afbildning af det forudgående. Stadig mere ufuldkommen aflejrer ånden sig altså således også i sanseverdenen og dens fænomener samt den formløse materie. Idet Plotin viderefører Platons 'eros' – generindringens opadstræbende kraft – ser han det som menneskets opgave at lægge sanseligheden og materien bag sig og bevæge sig tilbage mod den åndelige enhed, som det kommer af²⁹ – at bevæge sig fra lavere tilstandsformer mod den 'rene form', der er Gud. Som hos Platon kan sanseverdenens fænomener som ufuldkomne billeder af det fuldkomne igangsætte denne bevægelse og dermed agere port eller vej mod det højeste. Plotin efterstræber fortsat kunstens åndelige skønhed, men sætter altså samtidig den sanselige skønhed højt.

Plotin indfører en mere glidende overgang mellem den sanselige og åndelige skønhed end tidligere i Antikken – ”han forbinder dem med hinanden ved at *åndeliggøre sanseligheden* og *sanseliggøre ånden*”³⁰. Når kunstneren former den døde materie til sit kunstværk, former han det efter sine åndelige ideer, *urbillederne*, og 'beånder' eller fremdrager og forstærker de heri allerede eksisterende åndelige 'spor' i materien. Eller sagt på en anden måde: ved at bearbejde og *formgive* af materien, styrker han den åndelige betydning i materien. Kunstværkets ydre form kan

²⁶ Cynthia Hahn, 'Visio Dei. Changes in Medieval Visuality', in: Nelson (red.), *op. cit.*, pp. 169-196.

²⁷ Barasch, *op. cit.*, p. 74.

²⁸ Plotin i *Enneaderne*; Erik Lund, Mogens Pihl og Johannes Sløk, *De europæiske ideers historie*, 1976 (1962), p. 117.

²⁹ Jørgensen, *op. cit.*, 2001, p. 83.

³⁰ *Op. cit.*, 2001, p. 85.

idealiserende 'præsentere' naturen, men af virkelig betydning er det, at dets 'indhold', via kunstnerens idé, 'repræsenterer' det guddommelige!

Med rod i platoniske tanker formes hos Plotin dét, eftertiden har kaldt 'stigebilledet' eller 'tilværenskæden'³¹. Princippet for denne 'stige' er, at det guddommelige i en række nedadstigende grader gennemtrænger alt, selv den mørkeste materie, og at alt værende derfor er præget af og bundet sammen af *ånd*. Denne iboende åndelige åre i alt værende danner så at sige bro mellem materie og ånd. Den bliver et vigtigt udgangspunkt for den kristne forestilling om Guds given sig tilkende i den stoflige verden, for opfattelsen af den synlige verden som ufuldkomment afbillede af den højere, usynlige verden og for opfattelsen af at det stoflige – og altså også den menneskeskabte kunst – kan agere 'port' til den åndelige virkelighed. Mere specifikt er den således fundament for hele tanken om gudsbilledets gyldighed.

2.3 Billedrefleksioner i oldkristendommen

2.3.1 *Det hellige billede i tidlig kristen tid*

At kristendommen ikke alene bygger på jødedommen, men tillige er gennemsyret af græsk-romersk tankegods er et velkendt forhold. Den er forenklet anskuet et møde mellem og en fusion af den usynlige Guds teologi med bibelske rødder og en (primært) senhellenistisk forestilling om den guddommelige ånds gradvise nedstigning igennem det stoflige. Det skal imidlertid fastholdes, at kristendommen samtidig er et markant ideologisk brud med ældre traditioner, og at den har sine egne forudsætninger for at afvise og/eller godtage det hellige billede.

Nu vil jeg videre ind i kristendommens verden følge diskussionen om muligheden for et 'sandt' billede af Gud. Jeg vil søge at yde begge 'fløje' – den billedkritiske og den billedforsvarende – retfærdighed og søge at kaste lys over diskussionens dybde og kompleksitet. Da det imidlertid fortsat er mit ærinde at undersøge kirkearkitekturens muligheder som 'ikon' – som synligt billede på usynlige realiteter – vil jeg naturligvis væsentligst forfølge den billedvenlige tradition. Det viser sig her, at det mest seriøse og dybsindige forsvar for muligheden af det guddommeliges materielle afbildning ikke giver sig udslag i ukritisk dyrkning af Gud i materielle genstande – en naiv forveksling af kopien med dens original. Det mest åndfulde forsvar for billedet sker i selvfølgelig bevidsthed om ikke at reducere den guddommelige kraft på nogen måde – ikke at tilbede det yderst begrænsede, materielle billede men det ubegrænsede 'urbillede', der er Gud.

³¹ Stigebilledet er velkendt i antikken og hele middelalderen. For bredere indføring i tanken, se Barasch, *op. cit.*, p. 221.

Man kan i en vis forstand sige, at det mest dybsindige billedforsvar søger at finde vej inde omkring midten mellem de to fløje eller holdninger, hvor der, som jeg skrev tidligere, ikke findes noget stabilt eller mageligt punkt, men et paradoksalt og anelsesfuldt 'både-og': det er den fulde overgivelse til den modsætningsfyldte kristne forståelse af Gud som både synlig og usynlig, både fuldt ud kendt og helt uigennemskuelig. Det er et forsvar, der finder sted i den paradoksale bevidsthed, at det guddommelige ikke bare kan findes 'bagom' den skabte, sanselige verden, men også gennemtrænger og således kan findes 'i' den sanselige verden. Ikke bare ord – Skriften – kan pege på det guddommelige; det kan principielt alt synligt, og dette forsvar føres derfor af tænkere, for hvem det 'at se' handler om 'at indse'.

Allerede fra oldkristen tid ses en energifyldt optagethed af hellige billeder. På teoretisk plan dominerer en total afvisning af brugen af billeder i kultisk sammenhæng. Centrale argumenter i kristendommens billedkritiske tradition ses tidligt udfoldet, hvorefter argumenterne i de følgende århundreder gradvis nuanceres.

Efter urkristen tid, hvorfra vi ser meget lidt kunst³², udfolder billedmodstanden hos de første kristne apologeter og teologer sig tematisk i flere retninger³³. Centralt står fortsat det gammeltestamentlige billedforbud, der vedbliver at være modstandernes væsentligste dogmatiske argument. I de tidligste skrifter associeres den kultiske brug af billeder og statuer endvidere helt igennem med hedenskab, hvorfor de begribeligvis afvises som afbildninger af falske guder eller dæmoner³⁴; de vækker menneskets latente tilbøjelighed til idolatri og fastholder endvidere dets blik på den 'lave' sanselige verden i stedet for at lede tanken mod Gud. Argumentationen berører også på forskellige måder forholdet mellem menneske og Gud. Gud er den sande skaber, og hans skaberværk er det 'oprindelige'. Kultur, herunder menneskets 'kunstneriske videreskaben' på det oprindelige, opfattes derfor i denne tidlige tid som korrumperende – en deroute³⁵. Forholdet mellem menneske og Gud er også kernen i det argument mod billeder af Gud, der forbliver centralt i den kritiske tradition: argumentet om umuligheden af at kunne synliggøre Gud. De tidlige kristne

³² Urkristendommen levede i *parusien*, forestillingen om Kristi snarlige genkomst, og der var derfor intet incitament til at udvikle et egentligt kristent billedsprog. Endvidere kaldte de forhold, at kristendommen først legaliseredes i 313, samt at liturgien befandt sig på et beskedent udviklingstrin, ikke på ydre former. Endelig var de første kristne for størstedelens vedkommende jødekristne og dermed præget af det gammeltestamentlige billedforbud.

³³ Billedmodstanden retter sig ikke bare mod 2- og 3dimensionale fremstillinger af Gud, men tillige som hos Tertullian mod teater, maskering mv. Barasch, *op. cit.*, pp. 108-112

³⁴ Paulus har en vigtig indflydelse på denne opfattelse bl.a. på grund af ApG 17, 16-34.

³⁵ Denne tanke udtrykkes af Tertullian (o. 180). Iamblicus er en af de første til at se materien som god. Barasch, *op. cit.*, hhv. p. 119 og 82f.

skribenter er bevidste om menneskets (godartede) behov for nærhed til Gud og billedets rolle heri, men fastholder altså det falske og forræderiske i at ville 'binde' den usynlige Gud visuelt.

Trods åbenbar teoretisk konsensus om afvisning af kultiske billeder begynder kristne relativt tidligt at manifestere deres tro visuelt³⁶. I denne tidlige fase har gravkunst været mest udbredt, hvorfor de fleste eksempler på tidlig kristen kunst findes i de romerske katakomber. I sit udtryk er denne kunst rensket til yderste simplicitet, hvad der giver den en bemærkelsesværdig friskhed³⁷. Den kommunikerer sin funktion klart: den fortæller om et rige 'ikke af denne verden' (Joh 18,36). Det sker gennem reducerede former "the depth of whose inner content is accessible only to the spiritual eye"³⁸. Denne tidlige kunst nedprioriterer sanselig skønhed og peger som enkle tegn videre mod deres højere, åndelige budskab. En reel blomstringstid for den kristne kunst opstår imidlertid først efter kristendommens legalisering i 313.

Gradvis nuanceres de kristnes opfattelse af billedet. Fokus forskyder sig i mere metafysisk retning: hvor der i begyndelsen ses størst optagethed af forholdet mellem billede og beskuer, spørges senere i højere grad ind til forholdet mellem billedet og dets guddommelige 'model'. Denne udvikling kommer til udtryk hos Origenes (185-254), der som den første sætter de hellige billeder i forbindelse med kristendommen (frem for med hedenskaben) – ikoner er for ham Kristusikoner³⁹. Efterhånden facetteres begreber vedrørende billedet finere med tendens til at skelne mellem *symbolske* billeder (*symbola*), der har tegnkarakter og fremstiller eksempelvis bibelske scener, og *ikoniske* billeder (*characteres*), der 'portrætterer' Kristus og indikerer en direkte, 'indre' forbindelse til 'modellen'⁴⁰. Den kristne modstand over for billeder retter sig primært mod sidstnævnte.

Origenes er eksponent for den billedkritiske tradition, men bidrager ad forskellige veje til forståelse af billedets store erkendelsesteoretiske potentiale. Foruden at bringe inkarnationen i direkte samspil med billedspørgsmålet – en kobling hvis store betydning jeg senere vil redegøre for

³⁶ Dette forhold giver anledning til at overveje, om den tilsyneladende enighed i spørgsmålet er så manifest, som det ud fra samtidens skrifter lader til. Også Moshe Barasch peger på dette bemærkelsesværdige faktum og konstaterer, at afvisningen i al fald udgør den teoretiske holdning.

³⁷ Ikonografisk fremstilles motiver, der for en dels vedkommende var velkendte i den sekulære romerske samtidskunst, men som i kristen anvendelse træder ind i en bestemt betydningssammenhæng: fisken, vintræet, hyrden osv. Måden at samtænke GT og NT på, der giver sig udslag i de såkaldte typologier, ses udfoldet i afbildninger af GT-scener som de tre israelitter i ildovnen, Jonas i havdyrets bug osv.

³⁸ Leonid Ouspensky og Vladimir Lossky, *The Meaning of Icons*, 1999, p. 27.

³⁹ Spørgsmålet om det hellige billede behandles hos Origenes i sig selv og ikke blot, som det tidligere har været tilfældet, i forbindelse med hedenskab og afgudsdyrkelse. Barasch, *op. cit.*, pp. 127-140.

⁴⁰ Eusebius (o. 260-341) bidrager til denne kategorisering af billedet (*eikon*). Mens han tilsyneladende uden modstand taler om 'symbolon' (den Gode Hyrde i *Es* eget eks.), tager han skarp afstand fra 'character'. 'Character' betegner et segl og med tiden også seglets aftryk i voks, hvilket afdækker opfattelsen af billedets direkte forbindelse til urbilledet. *Op. cit.*, p. 143ff.

– er det Origenes, der systematiserer tanken om en allegorisk fortolkning af Skriften og påpeger, at den kan læses i tre betydninger – en bogstavelig, en sjælelig og endelig en åndelig betydning, der åbenbarer Guds skjulte hemmeligheder⁴¹. Den allegoriske fortolkning udspringer af forestillingen om en indre forbindelse mellem synligt og usynligt: om det stoflige som det åndeliges synlige udtryk.

Denne forestilling, der bliver en kongstanke i den kristne 'holistiske' verdensforståelse, genfinder vi hos en af de både tidligste og største kristne tænkere – en person af overmåde stor betydning for latinsk kristendom og vesteuropæisk tankegang i det hele taget: Augustin. Gennem Augustins udviklede følsomhed forlenes tanken om det guddommelige 'indhold' i den sanselige verden med yderligere kraft og øver blandt andet stor indflydelse på middelalderens symbolsk/allegoriske verdensopfattelse og dermed på kirkekunst og -arkitektur.

2.3.2 Augustin

Aurelius Augustinus (354-430) er en af kirkefædrene og regnes for oldkirkens betydeligste person efter Paulus. Augustins intense personlige søgen efter sandhed gav ham indgående kendskab til mange af den antikke verdens åndelige strømninger, hvis visdom han uddrog og sammensmeltede med kristendommen, hvortil han konverterede i 387. Af specifik interesse for denne sammenhæng er hans tanker om, at man med Guds nåde kan nå Skaberen *fra* og til en vis grad *gennem* det skabte.

Stærkt inspireret af platonisk tænkning betoner Augustin den menneskelige sjæls fald ind i den materielle verden. Som konsekvens af syndefaldet lever den menneskelige sjæl eksileret fra sit oprindelige miljø⁴²: den immaterielle verden, hvor sjælen befinder sig i en evig, direkte kontemplation af godhedens, skønhedens og sandhedens enhed, der er Gud. Det er henvist til tilværelsen i den lavere, mørke, sanselige verden, hvor 'skyer' eller 'slør' dækker for det direkte udsyn til den højere, åndelige verden. Og dog er mørket ikke totalt, idet det platoniske 'generindrings-motiv' videreføres hos Augustin. Menneskesjælen har en vag erindring om de sandheder, den tidligere kunne se direkte. Det er denne hukommelses kraft, der sammen med Guds nåde igangsætter menneskets tilbagevenden til Gud.

Hvad vækker denne erindring? Det gør de 'spor' (vestigia), Gud har efterladt sig i sit skaberværk. Det sanselige forstår Augustin som en refleksion af det guddommelige – heri nota bene

⁴¹ Hjalmar Holmquist og Jens Nørregaard, *Kirkehistorie*, bind 1, Oldtid og middelalder, 1992 (1946), p. 88ff.

⁴² Denne tanke betegnes teologisk Augustins *arvesyndslære*.

også indbefattet det hæslige, der er skabt for at sætte verdens skønhed i relief⁴³. Gud lader sin skønhed udtrykke i det sanselige gennem proportion, orden og enhed. Gennem sansernes indtryk af denne ordnede skønhed begynder den trinvis opstigning til Gud: "[...] himmel og jord og alt, hvad der er i dem, se, de fortæller mig overalt, at jeg må elske dig"⁴⁴. Men sanserne er blot redskab for bevidstheden: det er sjælens opgave at overskride "denne naturlige evne og [stige] trinvis op til ham, der har skabt mig"⁴⁵.

For den skabte verden er og bliver ubetydelig i forhold til den himmelske. Mennesket er henvist til den faldne verdens indirekte kommunikation – til den sanselige verdens skov af symboler, sprog, sansebilleder og forestillinger⁴⁶. Augustins forståelse af de menneskelige vilkår er her parallel med Paulus, der siger, at "stykkevis erkender vi, og stykkevis profeterer vi, men når det fuldkomne kommer, skal det stykkevis forsvinde [...] Nu ser vi jo i et spejl, i en gåde, men da skal vi se ansigt til ansigt"⁴⁷. Augustin understreger igen og igen, at sjælen må vende sit 'indre, højere øje' væk fra den materielle verdens flygtige skønhed og op mod skønhedens guddommelige kilde for at opnå frelse⁴⁸. Relativt set er det jordiske liv ganske enkelt ikke bæredygtigt, og det sammenlignes ikke uden foragt med ruiner og vrag.

Augustins tanker om symboler og deres funktion er interessante for det æstetiske felt. Det er sparsomme udtalelser, vi har fra Augustin om malede billeder⁴⁹, men han sidestiller dem formentlig med symboler og andre sanselige, menneskeskabte objekter. Set fra denne vinkel er alle typer billeder en konsekvens af syndefaldet og dermed udtryk for degeneration. Kunst er således en udbygning af de vilkår, det faldne menneske er underlagt og dermed en på sin vis meningsløs aktivitet. Hos Augustin har imidlertid musik en særlig status, hvortil han har viet sit eneste reelt 'æstetiske' skrift, *De Musica*. Idet Gud som nævnt lader sin skønhed udtrykke i skaberværket som en harmoni, baseret på proportion, enhed og orden, er musikken og dens indeholdte talforhold et

⁴³ Denne augustinske 'totalæstetik' udtrykkes mange steder, blandt andet i *De Ordine* (I,18) samt i hans selvbiografiske skrift *Confessiones* (III,15; IV, 17; XII,43). Robert J. O'Connell, *Art and the Christian Intelligence in St. Augustine*, 1978, pp. 20f, 114f., 131. At det forholder sig således, er udtryk for Guds 'økonomiske kærlighed': Gud manifesterer sig både i sin skabergerning og sin frelsergerning (inkarnationen) i den forgængelige materielle verden.

⁴⁴ Augustin, *Confessiones*, X, 6. Oversat til dansk af Torben Damsholt, *Augustins Bekendelser*, 1988.

⁴⁵ *Op. cit.*, X, 7.

⁴⁶ O'Connell, *op. cit.*, p. 58.

⁴⁷ 1 Kor 13, 9-12.

⁴⁸ Augustins teori om synets tre niveauer behandles af Margaret Miles, 'Vision: The Eye of the Body and the Eye of the Mind in St. Augustine's *De Trinitate* and *Confessions*', in: *Journal of Religion* 63/1983. Se endvidere Hahn, *art. cit.*, in: Nelson, *op. cit.*, pp. 169-196.

⁴⁹ O'Connell, *op. cit.*, 1978, p. 57.

særligt tydeligt udtryk for det guddommelige princip⁵⁰, og derfor har denne såkaldt frie kunstart en særlig instrumental værdi til at lede sjælen mod Gud.

Augustin påpeger kraftigt og uophørligt den skabte verdens ringhed. Dette skal imidlertid forstås i lyset af, at han konsekvent omtaler den jordiske, sanselige skønhed *i forhold til* den himmelske, overfor hvilken den jordiske skønhed blegner. For der går i hans tanker en vej *per corporalia ad incorporalia*. De materielle genstande kan fungere som trædesten for erkendelsen, men det forudsætter, at de 'bruges godt'⁵¹: at de betragtes som middel, ikke som mål; at de betragtes ikke for deres materielle skønhed, men for deres refleksion af den højere sandheds, godheds og skønheds kilde – dens åndelige 'indhold'. Augustins tanker har stor betydning for den kristne opfattelse af, at mennesket og det øvrige skaberværk – om end ufuldkomment – 'kan' noget: at de er medtænkte og nødvendige led i Guds frelsesplan. Disse tanker, der viser Augustins anvendelse af den plotinske tilværenskæde i kristen sammenhæng, blev inspirationskilde ikke mindst for den monastiske tradition. Hos senere tænkere som Benedikt af Nursia, Bernhard af Clairvaux og Bonaventura er det en gennemgående tanke, at sjælen i sin rejse mod gudserkendelse passerer gennem et antal stadier, hvis udgangspunkt tages i den lave fysiske materie. Måske ikke mindst hos Frans af Assisi udfolder sig den hermed forbundne følsomhed overfor skaberværket som gennemtrængt af guddommelighed, hvilket hans 'solsang' levende bevidner⁵².

2.4 Middelalder

I sin tænkning lod Augustin den 'eros', der optog Platon – den lidenskabelige stræben mod skønhed og salighed – mødes med 'agape' – her forstået som Guds kærlighed og nåde, der skænkes det lave, åndeligt fattige menneske. Ikke mindst gennem Augustins påvirkning kendetegnes middelalderen af denne samtænkning af og spænding mellem eros/agape-motivet. Vores egen tid er ikke kendetegnet af stor fortrolighed med, endsi­ge begejstring for spændinger af denne art. Vi er her produkter af de erkendelsesmæssige skred, der tager form med skolastikken sidst i middelalderen, og som forstærket af renæssancehumanismen og videre frem hævder den logiske tænk­nings

⁵⁰ Jørgensen, *op. cit.*, 2001, p. 127. Augustin er her funderet i den tanke, der genfindes hos blandt andre ægypterne, babylonerne og pythagoræerne, at tal og geometri er udtryk for verdens guddommelige harmoni.

⁵¹ "Bene utendo" – *De Musica*, IV. O'Connell, *op. cit.*, p. 84.

⁵² *Cantium Fratris Solis*, hvor sol, måne, vind, vand osv. betegnes 'søster' og 'broder' og udtrykker den kosmologiske tanke, at alt og alle er skabt i Guds billede, dvs. gennemtrængt af samme ånd og i den forstand derfor forbundne.

erkendelsesmæssige dominans. Store dele af den lange epoke, vi kalder middelalderen⁵³, er imidlertid kendetegnet ved 'Nichtunterscheidung', som middelalderteoretikeren Rosario Assunto kalder det: 'ikke-skelnen' eller, sagt på en anden måde, samtænkning af begreber og fænomener, vi har vænnet os til at holde adskilt. Det er denne tænkning, som blandt andre Jørgensen, Bjerg og Nielsen retter deres blikke mod. Det gør de som nævnt i erkendelse af, at erfaringen af billeders dybere erkendelsesmæssige potentiale indebærer en i al fald delvis tilsidesættelse af vanlig logik og 'enten-eller'-tænkning og en vis overgivelse til en anden art logik baseret på både-og. Idet jeg nu krydser grænsen fra oldtid til middelalder, vil jeg – for at lette adgangen til diskussionens dybder – søge at holde fast i denne både-og-tænkning. Den er nemlig fundamental i den såkaldt *anagogiske tanke*, der udfolder sig mere og mere op gennem denne epoke: at alt skabt nok har en fysisk, genstandsmæssig og 'begrænset' fremtræden og som sådan står i et modsætningsforhold til alt immaterielt, alt åndeligt; men at det skabte samtidig er gennemstrømmet af den højeste ånd og derfor, for den der betragter genstandsverdenen med et kontemplativt blik, evner at stille beskueren foran 'de højeste ting'. Det er en tænkning, der baserer sig på det paradoks, at det tungeste, det 'laveste' – materien – ikke bare er en mulighed, men direkte en forudsætning for erkendelse af det højeste.

Denne kognitive smidighed – vantheden ved paradokser – er ikke bare en historisk fase i tænkningen. Den er et centralt træk ved al troserfaring, ikke mindst den kristne, der er gennemgående antinomisk⁵⁴. Ikke mindst i den ortodokse kirke ses en stor grad af 'hengivelse' til paradokset. Det østlige, kristne kulturområde var stærkt påvirket af hellenistisk tankegang, og med afsæt i de græske kirkefædre udvikledes en mere 'mystisk' kristendomsforståelse. Denne teologi udviklede som bekendt også en righoldig ikontradition, jeg senere vil opholde mig ved. Af overordentlig stor betydning for denne græsk-ortodokse tro og ikontradition og senere også for den romersk-katolske tradition er den forfatter til nogle mystiske skrifter fra o. år 500, der gemmer sig

⁵³ Afhængig af geografisk fokus og tematisk orientering forskyder fastsættelsen af middelalderens 'begyndelse', 'afslutning' og forskellige faser sig. Overordnet kan perioden fra ca. 500-1050 dog betegnes tidlig middelalder, perioden fra ca. 1050-1300 højmiddelalder og endelig tiden fra ca. 1300-1500 senmiddelalder.

⁵⁴ Antinomi betegner modstrid mellem to sætninger; i den religiøse tænkning dét, at "kontradiktoriske sætninger ikke relativiserer hinanden. De er givet som absolutte udsagn, der skal tænkes simultant, i en vedvarende spænding, som ikke kan løses i en syntese. Antinomien erstatter "enten/eller" med "både-og", logikken med troens "meta-logik", Monica Papazu, *Diamantbroen*, 1995, p. 138.

bag pseudonymet *Dionysios Areopagiten*⁵⁵. Dionysios er et af de led, igennem hvilke østkirkens mystiske teologi forplanter sig til vestlig høj- og senmiddelalderlig teologi, kunst og arkitektur.

2.4.1 *Dionysios Areopagiten*

Dionysios' teologi er præget af stor optagethed af antinomien. Den indoptager eller hengiver sig i høj grad til gudsåbenbaringens dialektiske natur – til spændingen, der ligger i erkendelsen af at kunne erkende det guddommelige og på en og samme gang være omfattet af, hvad Dionysios selv kalder ”den nøgne u-erkendelse”⁵⁶, fuldstændig prisgivet Guds nåde.

Dionysios står for en *negativ* eller *apofatisk* teologi, der udtrykker den mystiske grundtanke eller erfaring, at ingen positive udsagn kan betegne den principielt uerkendelige Gud. Ved hjælp af kontrasterende sprog billeder (’den guddommelige tavsheds strålende mørke’⁵⁷) bringer han meditativt sig selv og sin læser væk fra logikkens domæne og ind i troens paradoksale og anelsesfulde land, hvilket er det nødvendige første skridt i retning af gudserkendelsen. Gud er transcendent; han er utilnærmelig og ubeskrivelig og afstanden til menneskets verden er afgrundsdyb. Samtidig ophæves imidlertid det absolutte skel herimellem, da også Dionysios, der foruden Paulus påberåber sig Plotin som sin læremester⁵⁸, forstår den guddommelige ånd som hierarkisk manifesterende sig i alt skabt, heri indbefattet det laveste, det vanskabte og onde.

Mens Dionysios' tanker yder en meget direkte indflydelse på den østkirkelige teologi, påberåber den vestlige tradition Augustin som sin største autoritet. Dionysios' skrifter oversættes og fortolkes først i 800-tallet af Johannes Scotus Eriugena, hvorefter skrifterne imidlertid hurtigt udbredes i den latinske kristendom og kommer til at øve en kolossal indflydelse⁵⁹. Det er derfor begges platonisme, der løber som årer i den vesteuropæiske middelalderlige tænkning. Ligesom Augustin kobler Dionysios den kristne Guds kærlighed *agape* med den personlige længsel efter åndelig oplysning, hvilket som nævnt er driften i den platoniske *eros*. Som følge heraf deler han derfor også Augustins optagethed af, hvad man kan kalde *effekten* af disse to kærlighedsformers

⁵⁵ Formentlig syrisk forfatter. Tidligere fejlagtigt forvekslet med den konvertit af Paulus, der omtales i Ap.G. 17,34., hvorfor han også kaldes Pseudo-Dionysios eller Pseudo-Areopagiten.

⁵⁶ Dionysios Areopagiten i *Den mystiske teologi*, citeret fra Aage Marcus, *Kristelig mystik*, 1973 (1953). Dette er en grunderfaring inden for religiøs mystik i det hele taget, hvor et paradoksalt højdepunkt i erkendelsen ofte siges at være erkendelsen af egen uvidenheds afgrund.

⁵⁷ Dionysios Areopagiten i *Den mystiske teologi*, citeret fra Markus, *op. cit.*, p. 29.

⁵⁸ Holmquist og Nørregaard, *op. cit.*, bind 1, p. 270.

⁵⁹ Med Scotus og hans oversættelser grundlægges ifølge Rosario Assunto en egentlig middelalderæstetik, der forstår det kontemplative syn som en primær erkendelsesvej. Rosario Assunto, *Die Theorie des Schönen im Mittelalter*, 1982 (1963), p. 84.

kraft: Guds åbenbaring for mennesket, *teofani*, versus menneskets gradvise stigen opad mod Gud, *anagogi*.

Dionysios' teologi får stor betydning for den anagogiske tænkemåde – der er i hans opfattelse “intet væsen, der ikke har del i det skønne og det gode”⁶⁰. Alle jordiske ting og sanselige fænomener har altså del i Gud, og gennem deres relative fuldkommenhed er det guddommelige perceptibelt. Men da teofanien aldrig kan være komplet, er alle ting og fænomener i Dionysios terminologi et *imago dissimilis* – et *uligt billede* eller i en oversættelse, der ligger op ad Dionysios' eget kontrastfyldte sprog, præget af *ikke-lignende lighed*⁶¹. Alt skabt bærer – i overensstemmelse med den antikke tanke – en (indre) 'lighed' med Gud, idet den guddommelige ånd gennemflyder alting, alt har del i hans ånd. Samtidig er Gud dog 'ulig' alt kendt – hans transcendens forbliver 'intakt'. Former, ting og fremtoninger, der præges af denne 'ikke-lignende lighed', kalder Dionysios *allegorier* eller *symboler* og forstår – med store konsekvenser for mange århundreders tankegang, som vi skal se – således det guddommelige som reelt nærværende i symbolet⁶²! Gud eller noget af Gud bringes herigennem 'ned' på et sanseligt niveau.

For Dionysios er det ikke menneskets uformåen, der gør, at vi må se det guddommelige 'omskrevet' i symboler. Gud har af kærlighed og i kendskab til den menneskelige natur valgt at dække sig bag beskyttende lag eller *slør*⁶³, ”thi intet menneske kan se mig og leve” (Ex 33,20). Den guddommelige skjulthed er altså en beskyttende foranstaltning for det dødelige menneske, men har en animerende effekt i sig: netop skjultheden (slørene, symbolerne) tilskynder os til at søge 'bagom', den udløser vores drift mod indsigt. Der er således for Dionysios ikke noget mærkværdigt i at 'bevæge sig fra dunkle billeder til altings ophav'⁶⁴.

De byzantinske ikoners æstetik kan på mange måder ses som udtryk for den tænkning, der udfolder sig hos Dionysios Areopagiten. I ikonerne fremstilles de hellige personer visuelt og bringes i en vis forstand derfor nær. Men i deres kunstneriske udtryk (personernes stiliserede fremstilling, 'omvendt' perspektiv, guldgrund og lign.) appellerer ikonerne ikke til nære følelser og konkret, historisk tid. De peger ud over jordisk tid, de er vinduer ind til 'hellig tid'. Igennem ikonerne bæres menneskets fysiske syn ind i den hellige dimension: ”Ikonen er på én gang et visuelt

⁶⁰ Dionysios Areopagiten i *De Himmelske Hierarkier*, citeret i Assunto, *op. cit.*, p. 165.

⁶¹ Barasch, *op. cit.*, p. 168ff. Se endvidere Assunto, *op. cit.*, p. 45.

⁶² Barasch, *op. cit.*, p. 170.

⁶³ Både stærke lysstråler som sindbillede på det guddommelige og tanken om slør, der tilpasser det stærke guddommelige lys til det menneskelige sanseapparat, har bibelske og neoplatoniske rødder, men ved at tildele slørene en aktiv rolle samt at forstå dem som en gave fra Gud nytænker Dionysios denne tematik.

⁶⁴ Dionysios Areopagiten i *De guddommelige Navne*, oversat af Klara Preben-Hansen, 1998.

og et anti-visuelt udtryk, en flydende dialektik af det synlige og det usynlige, den er en *transcendering af synet*”⁶⁵.

I en kontrastfyldt syntese samler Dionysios to forskellige vægtninger i erfaringer af Guds forhold til mennesket, hans nærhed eller fjernhed. Inkarnationens realitet kan og vil ingen kristne se bort fra, men den kan forstås mere eller mindre radikalt. I den kraftfulde strid om de hellige billeder, der udspiller sig i det 8. og 9. århundrede, er det dybest set fortolkningen af inkarnationen, der er stridens æble. Paradoksalt nok bliver Dionysios med sin syntetiske holdning autoritet for både billedstormere, *ikonoklaster*, og billedforsvarere, *ikonoduler*.

2.4.2 Den ikonoklastiske strid

Mens væsentlige linjer i den kristne billedkritiske tradition som nævnt tidligt er tegnet op, finder billedforsvaret reelt først sin form under østkirkens voldsomme billedfejde. I det byzantinske rige fører konflikten om billedets åbenbaringsmagt som bekendt nemlig til billedforbud og omfattende billedstorm i perioderne 726-87 og 815-43. I hjertet af den ikonoklastiske modstand mod billedet ligger frygten for idolatri: at beskueren skulle forveksle ikonen med det, den forestiller og vise billedet en ære, der tilkommer Gud.

Argumentationen mod billeder fordeler sig på fire hovedpunkter, hvoraf det første funderes bibelsk og patristisk med bl.a. henvisning til det gammeltestamentlige billedforbud og til nytestamentlige passager som: ”salige er de, som ikke har set og dog tror” (Johs 20,29) – ”selv om vi også har kendt Kristus efter kødet, gør vi det dog ikke mere nu [...] thi i tro vandrer vi her, ikke i skuen” (2 Kor 5,16; 7)⁶⁶. Det andet hovedpunkt er kristologisk. Her fremføres argumentet om Kristi to naturer⁶⁷: en billedlig fremstilling af Kristus kan kun fremvise hans menneskelige natur, da den guddommelige natur ikke på nogen måde kan beskrives i et billede. Ved at foretage eller tilbede Kristi afbildning gør man sig ifølge ikonoklasterne skyldig i enten nestoriansk eller monofysitisk

⁶⁵ Papazu, *op. cit.*, p. 205.

⁶⁶ Foruden nævnte fremhæves hos evangelierne Johs 4,24, 1,18, 5,37; hos Paulus Rom 1,23, 10,17. Endvidere citeres en lang række kirkefædre, heriblandt Eusebius. Milton V. Anastos, ‘The Argument for Iconoclasm as Presented by the Iconoclastic Council of 754’, in: Kurt Weitzmann (red.), *Late Classical and Mediaeval Studies in Honor of Albert Mathias Friend, Jr.*, 1955, pp.177-188.

⁶⁷ To-naturlæren er det i 451 stadfæstede kristne dogme om, at Kristus er fuldt menneske og fuldt Gud; jf. den Nicænske Trosbekendelse: ”[...] Guds enbårne Søn, som er født af Faderen før alle tider, Gud af Gud, lys af lys, sand Gud af sand Gud, født, ikke skabt, af samme væsen som Faderen [...]”.

kætteri⁶⁸. Som et tredje hovedpunkt påpeges, at eukaristien er det sande, af Kristus selv indstiftede 'billede' af den inkarnerede, og endelig som det fjerde, at helgenernes dyder skal eftergøres i 'levende billeder' – dvs. ved efterfølgelse – og ikke i døde, materielle billeder⁶⁹.

Over for ikonoklasternes klare argumentation tvinges billedtilhængerne til at raffinere deres synspunkter. Konflikten ender som bekendt med billedtilhængerens sejr i 843 og medfører alt i alt opblomstring og udvikling af byzantinsk billedkunst og billedteologi. Forsvaret for billedets ret og evne til at repræsentere Kristus, Maria, engle og de hellige personer formes, foruden på 2. Nicæakoncil, ikke mindst af Johannes af Damascus (675-749)⁷⁰.

Johannes af Damascus får afgørende betydning for de kristne ikoner, da han sætter dem i direkte forbindelse med Gud. Han indsætter dem i en hierarkisk struktur af ubrudt forbindelse mellem himmel og jord – han opfatter dem som trin på en kosmisk 'stige', der, som jeg før har omtalt, var en velkendt forestilling om forbindelsen mellem Gud og mennesker. Hos Johannes kommer 'stigetanken' til udtryk i en seksdelt kategorisering af *billedtyper*, der i kosmisk kontinuitet rækker fra den guddommelige sfære og 'ned' i den jordiske: fra det højeste guddommelige 'billede' – Kristus – til den ydmyge materielle ikon⁷¹. Det originale ved Johannes' forståelse af den guddommelige ånds given sig til kende i verden er, at ånden konsekvent forstås som manifesterende sig i 'billeder' – 'billeder' i en række nedadstigende grader af perfektion. Der opereres derfor med et ganske abstrakt billedbegreb, hvis indre logik dog er forståelsen af et billede som en 'kopi', der udgår fra den original, der er Gud⁷².

Guds manifestation i billeder har ifølge Johannes sit højeste udtryk i *Kristus* (1), der er "den usynlige Guds billede" (Kol 1,15). De to er identiske på nær i handling: Faderen er skaber og således *giver*; Sønnen er født, ikke skabt, og han er *givet*. Herunder følger hierarkisk Guds skaberværks mentale billeder, Guds *ideer* (2). 'Inden for' skaberværket er *mennesket* (3) Guds højeste og ædleste billede, jf. Gen 1,27. Det er nota bene gængs kristen tankegang, at det er menneskets højeste bestemmelse at være levende ikon for den levende Gud, at denne billed-lighed

⁶⁸ Hhv. opsplitning eller sammenblanding af Kristi to naturer. Det hævdes endvidere, at der indføres en fjerde person i Treenigheden, nemlig legemet.

⁶⁹ Milton V. Anastos, *The Argument for Iconoclasm as Presented by the Iconoclastic Council of 754*, in: Weitzmann, *op. cit.*, p. 188

⁷⁰ Johannes af Damascus, der lever i ikonoklasmens første snes år, opholdt sig i et muslimsk styret område og kunne således tale frit. Han regnes for den ortodokse ikonteologiske store autoritet.

⁷¹ Barasch, *op. cit.*, p. 236.

⁷² Johannes af Damascus' tanker om billedernes hierarki forekommer i *Apologia* III, 93-98. Se endvidere Barasch, *op. cit.*, p. 220ff samt Hans Jørgen Frederiksen, 'Form og essens. Centrale begreber og holdninger i den byzantinske billedstrid', in: Mikkel Bolt og Jacob Wamberg (red.), *Ikonoklasme*, 2004, p. 12f.

svækkedes ved Syndefaldet, og at Gud derfor har sendt Kristus som det sande gudsbillede til at restaurere/genoprette menneskets Guds billed-lighed. Også ifølge Johannes er *tingene* (4) 'billeder', der kan 'læses': "Synlige ting er legemlige modeller, der tilvejebringer en vag forståelse af u håndgribelige ting"⁷³. Heri ligger nok et udgangspunkt for den i middelalderen så udbredte anagogiske tænkning, som jeg allerede har omtalt og vil behandle indgående i det følgende afsnit: at det skabte 'for den der forstår at se og indse' fører til Skaberen. Også *begivenheder* (5) forstået som det, der i den kristne eksegetiske tradition kaldes præfigurationer eller typologier, opfattes som billeder. Først på 'stigens' nederste, 6. trin forekommer det, som nutiden forstår ved billeder: de af mennesker frembragte billeder, herunder ikke mindst kirkens hellige *ikoner*. Det er af altoverskyggende betydning for de hellige ikoner at blive indsat i denne store sammenhæng – at være del af denne af guddommelighed gennemtrængte 'billedstruktur'.

Overordnet set koncentrerer forsvaret af de hellige billeder sig om følgende hovedpunkter⁷⁴:

1) Moselovens billedforbud forholder sig til den transcendent Gud. Men i og med inkarnationen bliver Gud synlig – han 'billedliggør' sig i Kristus for menneskets frelse – hvorfor det at foretage hans afbildning er bekendelse af inkarnationens frelsende betydning. Materien, *kødet*, er fundet værdigt til at bære den uskabte guddommelige realitet. Johannes pointerer atter og igen:

Det er ikke materien, jeg tilbeder; det er materiens Herre, der er blevet stof for min skyld, idet Han har taget bolig i materien og udvirket min frelse gennem materien. For "Ordet blev Kød og tog bolig iblandt os" (Joh 1.14). Det er indlysende for alle, at kød er materie, og at det er skabt. Jeg ærer materien og tilbeder det, der har bevirket min frelse. Jeg ærer det, ikke som Gud, men som kanal for guddommelig styrke og nåde⁷⁵.

Endelig gengiver Kristusikonen ifølge forsvarerne ikke den guddommelige og/eller menneskelige *natur*, men *hypostasen* – Guds *fremtrædelsesform* som Kristus.

2) Om nadveren som det sande billede af Kristus fastholder billedtilhængerne, at det guddommelige nærvær i brødet og vinen er af *substantiel* eller *essentiel* art. Ikonen påstås ikke at have essentiel tilstedeværelse af Kristus, men *lighed*. For at illustrere karakteren af denne lighed bruges det siden Antikken velkendte billede af et stempels aftryk i voks: seglet har lighed med stemplet, men kun i

⁷³ Min oversættelse fra engelsk af Johannes af Damascus, *Apologia Against Those Who Decry Holy Images*, I, 11. Teksten tilgængelig i Medieval Sourcebook på *Internet Medieval Sourcebook*, www.fordham.edu/halsall/sbook.html

⁷⁴ Følgende er en opsamling af navnlig Johannes af Damascus' og Nicæakoncillets tekster, der er tilgængelige på *Internet Medieval Sourcebook*, www.fordham.edu/halsall/sbook.html

⁷⁵ Min oversættelse fra engelsk af Johannes af Damascus, *Apologia Against Those Who Decry Holy Images* II, 72-73. Teksten tilgængelig i Medieval Sourcebook på *Internet Medieval Sourcebook*, www.fordham.edu/halsall/sbook.html

kraft af *form*, ikke af *substans*. ”Gud dvæler i Kristus-billedet, han bebor det men er ikke identisk med det”⁷⁶.

3) Billedets didaktiske egenskaber fremhæves, hvormed der trækkes på Gregor den Stores ord om, at ”de, der ikke kender bogstaverne, på væggene kan læse det, som de ikke kan læse i bøgerne”⁷⁷.

4) Som det anførte citat af Johannes viser, skelnes der skarpt mellem det at tilbede Gud (*latreia/adoratio*) og det at ære billedet (*proskynese/veneratio*). Den ære, der vises billedet, har ikke ikonen som sit objekt, men den symboliserede virkelighed bag det konkrete synlige tegn. Med Basilios den Stores berømte ord overføres den ære, der udvises billedet, på prototypen.

Ikonoduli er den ikonoklastiske strids sejrende synspunkt. Samlet set fremkommer der heraf klare, kristne formuleringer af ikonen som et vindue eller en dør mod den guddommelige virkelighed⁷⁸ – en forståelse af både billeder og andre hellige genstande og relikvier som særligt privilegerede, nådesfyldte mødesteder mellem Gud og mennesker. Mens denne billedteologi ganske vist udvikles langt mest specifikt i østkirken, udvikler tanken om det materielles ’transparens’ dog også stadig større dybder i den romersk-katolske kirke.

2.4.3 Høj- og senmiddelalderen

De foregående afsnit har vist, hvordan der fra antikken op igennem middelalderen – frembåret af et væld af både hedenske og kristne tænkere, blandt de sidstnævnte centrale kristne kirkefædre – udvikles en stor kulturel tradition af afgørende betydning for skabelsen af europæisk åndsliv⁷⁹. Denne tanketradition, den såkaldt *anagogiske* tankemåde, er udtryk for den holisme, der bliver bærende i europæisk åndsforståelse i denne epoke. Vi ser i denne tradition en dyb optagethed af at forstå den sanselige verdens *symbolske* natur: materien (skabninger, hændelser, ting osv.) er *polysema*, dvs. flertydig, og fungerer refererende til en skjult virkelighed. Det er denne skjulte virkelighed, som mennesket via den anagogiske metode – kontemplationen over skaberværket og herigennem gradvis opstigning fra det jordiske til det himmelske – menes at kunne opnå et vist kendskab til. Det er traditionen for, at ikke kun øret er privilegeret sans for gudserkendelse, men også øjet. Når vi når op i 1000-1100tallet er den anagogiske tankemåde fuldt udfoldet og

⁷⁶ Bjerg, *op. cit.*, p. 102.

⁷⁷ Gregors didaktiske opfattelse af billederne som en ’fattigmandsbibel’ (*biblia pauperum*) får langt større betydning i den romersk-katolske kirke end i østkirken.

⁷⁸ Betegnende for denne opfattelse bruger ortodoksien bl.a. udtrykket ’gennem ikonerne’.

⁷⁹ Barasch, *ICON*, p. 226.

systematiseret. Det berømte skrift af abbed Suger, der blev udformet i forbindelse med hans epokegørende ombygning af Saint Denis-klosterkirken i Paris (1140-1144), er således et klart indblik i periodens tænkning. Heri beskriver han netop, hvordan han via 'mos anagogicus', på anagogisk vis, oplyses til åndelig indsigt ud fra inderlig meditation over de ædle materialer:

"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 stofligt, på det immaterielle*, - da forekom det mig, som om jeg så 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 lavere verden til hin højere på anagogisk vis"⁸⁰.

Mens vi bl.a. hos Tertullian i oldkristendommen så, hvordan naturen prises for sin skønhed, mens menneskets frembringelser i et vist omfang opfattedes som en korrumperende videreskaben på den gudskabte 'rene' natur, forstås nu også den menneskeskabte kunsts skønhed som 'splendor veritatis', sandhedens udstråling eller skønhed. Kunstnerens opgave var ikke at udtrykke nogen subjektiv originalitet, men at låne udtryk til den i verden allestedsnærværende guddommelige skønhed. For middelaldermennesket var skønheden således "*eine objektive Eigenschaft des Seins an sich*. Diese Eigenschaft konnte der Mensch aufdecken, aber *nicht hervorbringen*"⁸¹. Målet for menneskets skabende gerning var således at 're-præsentere' den dyrebare og ædle materie i nye, smukke former – at fremhæve materiens iboende skønhed til åndelig oplysning og inspiration for alverden.

Mennesketsynet i den middelalderlige tænkning

Denne forståelse af kunstnerens rolle fortæller os noget om det menneskesyn, der udgår fra den middelalderlige verdensforståelse. Nok er mennesket blot Guds ufuldkomne afbillede og dermed ikke interessant at gøre til genstand for al opmærksomhed; men dog *er* det netop Guds afspejling – skabt i Guds billede. Som Gud er skaberen i det høje, er mennesket derfor sub-skaber i det lave⁸².

⁸⁰ Suger i bogen om St. Denis-kirkens indvielse *Libellus de consecrationes Ecclesia Sant Dionysii*, citeret i Assunto, *op. cit.*, p. 193; dansk oversættelse fra Gotfredsen og Frederiksen, *op. cit.*, p. 21. Min kursivering. Nok er abbed Sugers tanker typiske for perioden, men samtidig tilføjer han disse tanker ny vitalitet. Idet han nyformulerer Dionysios Areopagitens tanker, er han en vigtig figur i videreførelsen af 500tallets neoplatonisme i den romanske og gotiske periode. Det er således i høj grad de af Suger genoplivede areopagitiske tanker om lysets hierarki, der ligger til grund for gotikkens lysæstetik.

⁸¹ Assunto, *op. cit.*, p. 18.

⁸² Hans Jørgen Frederiksen, "'Kunst' og 'kunstteori' i middelalderen", in: *Passage* 51/2004, p. 24f; Assunto, *op. cit.*, p. 41.

Gud kan skabe *ex nihil*, men mennesket kan afdække Guds skønhed i skaberværket: det kan *genfremstille* den og synliggøre den til åndelig inspiration og frelse for mennesker. Mennesket *kan* således noget – det er betydningsfuldt, idet det kan være Guds medarbejder på frelsesværket!

Hermed berører vi tidens *imitatio Christi*-ideal. Som Kristus var den 'usynlige Guds billede' (Kol.1,15), må mennesket klargøre sin egen Gud-billedlighed, der sløredes ved Syndefaldet – med Grundtvigs ord blive "himmelspejl i mulde"⁸³. Mennesket lignes ved et spejl, der skal pudses, eller et ædelt metal, der skal renses, for at kunne reflektere det guddommelige klart og blive til *oplysning* for medmennesker⁸⁴.

Middelalderkunsten er på den måde uadskilleligt forbundet med etik. Opblomstringen af kunst i den romanske periode og dens myldrende og mangfoldige billedverden er udtryk for den på dette tidspunkt gennemgribende anagogiske verdensforståelse. Perioden omkring det 11. og 12. århundrede er kendetegnet ved stor form- og materialeglæde. Kunsten fra denne periode ligger med sit aristokratiske og ophøjede udtryk på sin vis ikke langt fra den byzantinske. Den appellerer ikke til nære menneskelige følelser, men har en stærkt symbolsk karakter. I eksempelvis Kristus-fremstillinger betones – ikke mindst i den tidlige del af den romanske periode – oftest Kristi guddommelige, ophøjede natur. Han fremstilles som den kronede Himmelkonge.

Fra midten af det 12. århundrede begynder nogle nye træk i den middelalderlige omverdensfortolkning og dermed også i kunsten at blive synlige. Den optagethed af det enkelte menneske, der som udgangspunkt ligger implicit i den kristne religion, og som den nu fuldt udfoldede anagogiske åndstradition har givet yderligere næring, når et nyt udviklingstrin. Det synes således evident, at hvad der fra et moderne synspunkt kan kaldes 'menneskelig selvbevidsthed' forstærkes markant på dette tidspunkt, og at den humanisme, der længe er blevet opfattet som renæssancens 'opfindelse', har sit udspring her. Europa præges fra og med denne tid af en kraftig intellektuel intensivering, som både gav sig udslag i og blev tilvejebragt af de nye universitetsdannelser og den skolastiske teologi. Fra i begyndelsen at have været platonisk funderet leveres grundlaget for det 13. århundredes højskolastik med Thomas Aquinas i spidsen snarere af

⁸³ "O du, som skabte hjerte mit, det dybe, underfulde; o, dan det efter hjerte dit til himmelspejl i mulde". N.F.S. Grundtvig: 'Gud Herren så til jorden ned', DDS 493.

⁸⁴ Zak. 13,9; Mal. 3,2-3; Frederiksen, *art. cit.*, 51/2004, p. 25. B. S. Ingemann udtrykker tanken i salmen 'Den store mester kommer', der er digtet over Malakias-passagen, DDS 612.

Aristoteles' tanker og systematik⁸⁵. Troen søges fornuftsmæssigt begrundet, og der opstilles gudsbeviser⁸⁶.

Gotikken kan forstås som kunstens respons på disse forskydninger i det åndelige klima. Kunsten og arkitekturen kan således vise os, hvordan afstanden mellem menneske og Gud i en vis forstand søges mindsket. Den gotiske kirkearkitektur vidner, ikke mindst sammenholdt med den romanske, således om menneskelige bestræbelser på at gøre grænsen mellem det guddommelige og det materielle tyndere: de arkitektoniske former er lange og slanke, og spidsbuede hvælv stræber mod himlen. Solide vægge erstattes af glas, hvorved kirken bades i 'guddommeligt' lys. Mens den menneskelige sfære så at sige ekspanderer mod den himmelske, ses tilsvarende en optagethed af den perciperbare virkelighed og af Kristi *menneskelige* natur. Gotiske krucifikser og altertavler belyser, hvordan perioden nu i højere grad optages af Menneskesønnens martrede krop i dens synlige smerte og afmagt⁸⁷. Når den korsfæstede i senmiddelalderen således fremstilles forpint og forblødende, så er det en understregning af det paradoks, at Gud uden forbehold har taget den skrøbelige kødelighed og afmægtighed på sig. I både den romanske og gotiske periode er *paradokset* tilstede med insisterende kraft⁸⁸, men gotikken forekommer at lægge endnu mere vægt på det dybe under, at den laveste materie er blevet fundet værdig til at bære den 'rene', uskabte guddommelighed. Accentforskydningen ligger i, at hvor romansk periode primært forholder sig til "Ordet (Visdommen) der blev kød", så fremvises i den gotiske kunst "i højere grad Ordet der blev kød"⁸⁹.

Der er så forholdsvis meget kontinuitet mellem den romanske og gotiske tankeverden, at jeg tillader mig at tale om accentforskydning og 'raffinering' af tankegange. Griber vi imidlertid tilbage til Dionysios Areopagiten og den 'spænding' mellem teofani og anagogi, som han som omtalt holder strengt fast ved, eller betragter vi udviklingen i vesteuropæisk højmiddelalderlig kunst fra østkirkeligt synspunkt (der som antydnet i vidt omfang er kollektiv praksis af Dionysios' ideer), så ser vi klart, at nogle veje i den kristne gudserfaring og dermed i kirkekunsten på afgørende vis er ved at skilles.

⁸⁵ At den aristoteliske filosofi blomstrer op med skolastikken betyder ikke fortrængning af platonisk tradition. Platons tænkning lever stærkt videre i bl.a. den monastiske kærlighedsteologi. Begge disse store teologiske spor i perioden kan, om end på meget forskellig måde, ses som udtryk for større optagethed af det dennesidige, af mennesket.

⁸⁶ Holmquist og Nørregaard, *op. cit.*, p. 450ff.

⁸⁷ Et sent, men stærkt udtryk for denne retning i Kristus-afbildningerne er Isenheimalteret i Colmar (1512-1516), der tillægges Mathias Grünewald. På dette alter ses den korsfæstedes tortrede krop hængende i livløs tyngde fra korset. Kvinderne ved hans side udviser dyb fortvivlelse og sorg.

⁸⁸ Frederiksen, *art. cit.*, 51/2004, p. 28.

⁸⁹ *Art. cit.*, p. 26.

I østkirken forblev kunsten stærkt symbolsk. I østkirkens perspektiv er denne vestlige 'realisme' i den religiøse kunst derfor en (i bedste fald!) meningsløs optagethed af det specifikke frem for det universelle: en kunst, der dyrker det historiske og personlige, evner ikke at lede beskuerens opmærksomhed mod det evige og almenmenneskelige. Set fra en spirituel horisont som altså eksempelvis den østkirkelige, kan der siges at indtræde en art forkert forskydning af balancen i forholdet mellem menneske og Gud i den latinske høj- og senmiddelalderlige kristendom. Mennesket dyrker den økonomiske Gud, Gud der træder i forbindelse med mennesket, *Deus Revelatus* – men på bekostning af de sider af Gud, om hvilke mennesket intet ved eller kan vide, *Deus Absconditus*. I vis forstand kan man sige, at der sker en nedtoning af ydmyghedens perspektiv – af dét, man med Dionysios in mente kan kalde mørkets perspektiv. Denne balanceforskydning kunne man igen mene bevirker et overfokus på det guddommeliges begrænsede fremtoning i stedet for *med udgangspunkt heri* at søge det ubegrænsede. I så fald realiseres herved måske netop den forskydning, den anagogiske tradition igennem århundreder advarede imod: nok burde det legemlige rettelig tilkendes potentiale i gudserkendelsen, men som middel, ikke som mål!

Det er en ikke ulig oplevelse af forkert balance i gudsforholdet, der drev reformatorerne til handling i 1500tallet. Protestantismen var, som vi skal se i det følgende, baseret på en radikalt anden opfattelse af forholdet mellem menneske og Gud og dermed også på anden billedteologi og -praksis. Dens udbredte modstand mod billeddyrkelse kan vanskeligt forstås uden kendskab til den enorme betydning, de hellige billeder og genstande med udgangspunkt i den anagogiske tradition var blevet tillagt ikke mindst i høj- og senmiddelalder. Mens det i teorien er let at skelne mellem Guds nærvær i og Guds identitet med et billede, er det vanskeligere i praksis. Kultisk dyrkelse og afladsforestillinger knyttede sig til en lang række steder, til relikvier og til bestemte billeder og motiver⁹⁰. Modstand mod billeddyrkelse var imidlertid også stærk inden for den katolske kirke i høj- og senmiddelalderen. Blandt de kritiske røster var Bernhard af Clairvaux og cistercienserordenen, hvis yderst forenklede kunstneriske og arkitektoniske udtryk er velkendt.

2.5 Reformation

Reformationen lader sig som sagt vanskeligt forstå uden kendskab til den katolske kirkes veje og afveje i senmiddelalderen. Omvendt bør reformatorerne, herunder særligt fremhævet Martin

⁹⁰ Et eksempel herpå er billeder med motivet Maria i solgisselen, ved hvilke man kunne læse en bøn og få "11.000 år til aflad". Frederiksen, *art. cit.*, 1987, p. 102.

Luthers, opgør med romerkirken ikke udelukkende analyseres ud fra enkeltheder (pavedømmets berettigelse, afladshandelen osv.). Det centrale spørgsmål må være, hvad Luther ville rent teologisk, som han ikke fandt i katolicismen.

Luther lancerede en ny anskuelse af forholdet mellem Gud og menneske. Den katolske kirke havde som nævnt fra Augustin lagt sig fast på en opfattelse af mennesket som faldet, frataget adgang til en tidligere harmonisk tilstand af kærlighed og hellighed, men dog med sin fri vilje og fornuft i behold og vigtigst af alt: bærende på Guds nåde. Katolicismen opfattede (og opfatter) Guds nåde som ”en art natur, en kim af hellighed, der indplantedes i mennesket”⁹¹ – en kim, der væsentligst ved Guds og den enkeltes vilje skulle vokse op og overvinde den gamle syndige natur. Luthers nytænkning fortjener ret beset en mere nuanceret skildring, men i korte træk gik han væk fra at tænke synd og nåde som noget, der direkte involverede den menneskelige *natur* (henholdsvis formørkede og oplyste denne natur). Man kan med en vis forsigtighed og forenkling sige, at mens katolicismen tænker *Gud i mennesket*, tænker den lutherske teologi *Gud overfor mennesket*. Synden og nåden er hos Luther således ikke noget, der i et vist blandingsforhold ligger indplantet i den menneskelige natur. I hans tænkning står det syndige menneske *overfor* den dømmende og nådige Gud. Mennesket skal ikke gøre sig fortjent til Guds nåde, det skal blot åbne sig for tilgivelsen, der i så tilfælde – takket være Kristi offer – gives uden forbehold. Det er det, der i lutherdommen menes med, at ’*mennesket alene retfærdiggøres af tro*’.

Luther var i sin teologi optaget af Guds handlen for mennesker snarere end menneskets handlen for Gud. At menneskets sag er afgjort uden for mennesket selv betyder til en vis grad en frisættelse af den enkelte. Men én slags frihed betales med en anden: mennesket kan i den lutherske teologi i vidt omfang ikke selv gøre noget for at nærme sig Gud; det er ikke som i katolicismen inviteret til at deltage i sin egen (og herigennem verdens) frelsesproces. Med et slag fejles derfor den katolske fromhedstradition til side.

For kunst og arkitektur er konsekvenserne heraf omfattende. Med reformatorenes dualistiske åndsforståelse svækkes materiens og det menneskeskabtes betydning kraftigt. Reformatorenes indbyrdes forskelle til trods enedes de om stærk mistænksomhed overfor billedkunsten som forkyndende medium. I stedet for, som i katolicismen og i endnu højere grad i den østkirkelige tradition, at sidestille ord og billede prioriteredes nu klart *ordet*, der regnedes for det eneste ’rene’, af Gud givne udsagn om det hinsides.

⁹¹ Lund et al., *De europæiske ideers historie*, p. 182.

Graden af billedfjendskab varierede hos reformatorerne. Karlstadt, Zwingli og Calvin bekæmpede direkte billeder anvendt i religiøs sammenhæng ud fra en overbevisning om, at misbrug var uundgåeligt og under henvisning til det gammeltestamentlige billedforbud. Luther derimod indtog en langt mere moderat ikonoklastisk position. Han tillagde ikke billedet nogen iboende mening, hvorved de troendes brug eller misbrug i en vis udstrækning afgjorde hans billedsyn. Den ny teologi måtte rive billederne ud af hjerterne på folk, derefter var der ingen risiko forbundet med at bevare dem⁹². I store træk lægger Luther sig derved op ad Gregor den Stores holdning til det religiøse billede, at det har et stort religionspædagogisk potentiale og kan tjene som ”Gedenkbilder oder Zeugenbilder”⁹³.

Som vi har set det i både den græske og kristne billedfjendtlige tradition, påpegedes hos protestanterne billedets rent materielle karakter, og der skelnedes mellem ’levende’ og ’døde’ billeder⁹⁴. De materielle ting opfattedes ikke som havende nogen iboende forkyndelsesmæssig udsagnskraft. I lyset af dette kan reformatorenes samlede afvisning eller revurdering af alt ’genstandsmæssigt’ i troen forstås: afvisningen af eksempelvis relikviers, visse personers og steds hellighed og den nye forståelse af nadverritualet⁹⁵. En egentlig billedstorm som følge af reformationen blev det dog kun undtagelsesvis til i Danmark, til trods for at ikke alle ledende protestantiske skikkelser her til lands delte Luthers moderate holdninger. Teori var øjensynlig én ting; i praksis udvist relativ stor tolerance⁹⁶.

Protestantismen betød altså uomtvisteligt en stærk svækkelse af billedets magt. Med den mistillid til billedet, der nu blev sat igennem, smuldrede de dybeste niveauer i den billedteologiske tradition om, at nok er billedet en påmindelse om og illustration af bibelens ord, men det besidder tillige reel åbenbaringsmagt. Som en videre konsekvens heraf nedbrydes den anagogiske synsmåde, der med en imponerende kontinuitet var opøvet gennem århundreder. Det ’sakramentale’ syn, man længe havde anlagt på den materielle verden, mistede sit eksistensgrundlag.

Herfor kan reformationsperiodens nye teologiske vinde ikke alene holdes ansvarlige. Middelalderens enhedskultur havde som omtalt længe været under opløsning. Livet i Vesteuropa

⁹² Luther i skriftet ’Wider die himmlischen Propheten von den Bildern und den Sacrament’. Luther er citeret i Niels Knud Andersen, *Confessio Hafniensis. Den københavnske Bekendelse af 1530*, 1954, p. 416.

⁹³ *Ibid.* Luthers billedteologi udviklede sig ifølge Svend Bjerg gradvis i mere billedvenlig retning, *op. cit.*, pp. 88-96.

⁹⁴ Jf. afsnit 2.2.2.

⁹⁵ Luther forstår Kristus som værende åndeligt tilstede i nadveren modsat katolicismens *realpræsens*. Zwingli og Calvin forstår nadveren som et ’mindemåltid’ og mener ikke, at der er nogen åndelig tilstedeværelse forbundet med hostien.

⁹⁶ Af primære kilder til periodens teori og praksis i billedspørgsmålet er skrifter og visitatsbøger fra de tidligste danske, protestantiske teologer, bl.a. Peder Palladius’ *visitatsbog*, nyudgivet af Martin Schwarz Lausten i 2003. Foruden Frederiksen, *art. cit.*, 1987, se Ulla Kjær og Poul Grinder-Hansen, *Kirkerne i Danmark*, bd. II, 1989.

humaniseredes, sekulariseredes og individualiseredes – det *oplystes*, men nu efter rationalistiske, aristotelisk funderede begreber.

2.6 Moderne tid

Århundrederne frem mod vor egen tid er ifølge Erik A Nielsen og Svend Bjerg præget af en moderne form for ikonoklasme – en 'skæbnesvanger og tilbundsgående' nedbrydning af den oldgamle forbindelse mellem syn, billede og erkendelse⁹⁷. Forståelsen af billedet som erfaringsform nedbrydes, idet den rationelle tænkning vinder terræn på bekostning af den mere intuitive, ikke-begrebslige tænkning. Dermed taber vi også i vidt omfang adgangen til de dele af tilværelsen, som den intuitive tænkning er adgangsbilletten til.

Vi bevæger os nu ind i en række århundreder, hvor den rationelle tænknings principper overordnet set er dominerende⁹⁸. Ansporet af videnskabens enorme landvindinger og af den heraf inspirerede cartesianske filosofi bryder mennesket endegyldigt igennem til en verdensforståelse baseret på fornuftens principper, og man optages af at afdække den fænomenale verdens virkende love⁹⁹. Med denne nye naturvidenskabelige horisont "fortaber et mytisk univers eller verdensordenens styrende kraft sig i en tilbagelagt bevidstheds tåger", som Ole Wivel udtrykker det¹⁰⁰. Hele udgangspunktet for tænkningen skifter: fra med selvfølgelighed at udgå fra den guddommelige sfære forskydes dette udgangspunkt til den menneskelige, sanselige sfære. Denne verdens fænomener og genstande er nu interessante i sig selv frem for i deres 'transparens'. Fra tidligere at have været rettet mod det Sandes, det Godes og det Skønnes fælles kilde og følgende indbyrdes sammenhæng rettes fokus i højere grad mod de enkelte discipliners indre lovmæssigheder. Der opstår skel mellem tro og viden samt skel internt mellem de tre klassiske 'discipliner': videnskaben med patent på det *sande*, filosofien/religionen med patent på det *gode* og æstetikken, der beskæftiger sig med det *skønne*. Drivkraften i denne fagenes autonomiseringsproces, der folder sig ud i løbet af 1700tallet, er den dynamik af dissektion, specialisering og opsplитning, der har drevet tænkningen frem helt op til vor tid.

⁹⁷ Nielsen, *art. cit.*, p. 12; Bjerg, *op. cit.*, p. 52f

⁹⁸ Tankens afsæt i rationelle principper er ikke ny i europæisk sammenhæng; allerede i antikken grundlagde Aristoteles den formelle logik og gav fornuften og forstanden en egen metode.

⁹⁹ Peter Thielst, *Det sande, det gode og det skønne*, 2001, p. 21ff.

¹⁰⁰ Ole Wivel, *Sansning og symbol. Om kunst og digtning i K. E: Løgstrups filosofi*, 1985, p. 76.

2.6.1 Æstetikens autonomisering. Baumgarten og Kant

I autonomiseringsprocessen grundlægges æstetikken således som selvstændigt felt. At Gud, kosmos og naturen hermed begynder sin udgrænsning fra æstetikken betyder en ny frihed for kunsten, men i samme bevægelse tillige en markant indskrænkning af hele æstetikens råderum¹⁰¹.

At æstetikken udspaltes som selvstændigt felt betyder dog ikke i første omgang, at den mister forbindelsen med den metafysiske erkendelse. I al fald ikke ifølge den filosofiske æstetiks grundlægger Alexander Gottlieb Baumgarten (1714-1762). Baumgarten rubricerede æstetik som en rationelt tilgængelig videnskab og gav den dermed en plads i samtidens erkendelseshierarki. Han identificerede den æstetiske tænkning som væsensforskellig fra den logisk-rationelle, men ikke af den grund uklar og uden erkendelsespotentiale. I værket *Aesthetica* fra 1750'erne skelnes således mellem den begrebslige logiske tænkning, drevet frem af de *øvre* erkendelseskræfter (fornuften), og den skønne tænkning, drevet frem af de *nedre* (følelser, anelser og fornemmelser) og resulterende i æstetisk, *sensitiv* erkendelse¹⁰². Ved sin grundlæggelse som selvstændig tænkning drejer æstetikken sig altså om at gribe verden i dens helhed: den afdækker følsomhedens stærke erkendelseskræfter, men er tillige optaget af det skønne selv og det skønnes lighed med det sande¹⁰³. Den peger langt ud over sig selv.

Gennem æstetikens autonomisering løses kunsten fra de sociale og moralske forpligtelser, den tidligere havde været underlagt. Der hersker fornyet tiltro til kunstens anliggende og til, at den i sin egen natur er opbyggelig. Den bliver fri til at dyrke sine egne iboende muligheder. Frem for at være platform for erkendelsen af tavse, oversanselige realiteter kommer æstetikken gradvis til at have mennesket som genstandsfelt – mennesket selv, den menneskeskabte kunst og kunstens formelle kvaliteter. Men dermed åbnes døren tillige for, at æstetikken glemmer sin fulde spændvidde, men kommer til at identificere sig med et langt smallere genstandsfelt eller helt lukker sig om sig selv¹⁰⁴.

Dualisme

De store mentale skred, der sker i oplysningstiden, medfører som omtalt en ny skelnen mellem tro og viden. Dermed næres en dualistisk tænkning, som fortsat kendetegner vores verdensforståelse:

¹⁰¹ Om disse forandringer, se Thielst, *op. cit.*, p. 260.

¹⁰² *Op. cit.*, p. 236.

¹⁰³ Baumgartens æstetik hviler dermed både på traditionel metafysik og på et mere moderne afsæt i subjektet. Jørgensen, *op. cit.*, 2001, p. 234ff.

¹⁰⁴ En ren æsteticisme kommer i kunsten tydeligst til udtryk i 1800-tallets *l'art pour l'art*-bevægelse og i en vis forstand i postmodernismen. Her sigtes dog mere til den grundlæggende tese i afhandlingen, at æstetik som erkendelsesfelt har gennemgået en indsnævring og mistet fokus på sit 'nederste', metafysiske potentiale.

en dualisme, der opererer i modsætninger mellem indre og ydre, natur og ånd og konsekvent i et 'enten-eller'. Immanuel Kant (1724-1804) er som bekendt en hovedfigur i den ny tids dualistiske filosofi. I *Kritik der reinen Vernunft* fra 1781 fremsatte han den tanke, at ting eksisterer *for os* (für uns) og *i sig selv* (an Sich). Det, vi opfatter som virkeligt, er altid den af os erkendte og formede virkelighed; virkeligheden *i sig selv* er vi udelukket fra at forstå. Med dette greb fastholdt Kant den videnskabelige tæknings absolutte gyldighed, samtidig med at han reddede den religiøse tænkning en plads, hvor den ikke var underlagt rationelle videnskabelige eller filosofiske sandhedskriterier. Han opsatte skot, der var nødvendige for begge tanketraditioners fortsatte gyldighed og gjorde dermed så at sige ret og skel til begge sider. Men skel sættes der altså på områder af tilværelsen, der tidligere havde været samlet: sanserne kobles af som ugyldige i en erkendelsessammenhæng. Forbindelsen overskæres dermed også til opfattelsen af den synlige verdens fænomener som igangsætter af erkendelse.

Det er samtidig hos Kant, at æstetikken reelt befæstes som særlig filosofisk disciplin¹⁰⁵. I Kants æstetik tildeles kunst dog ikke et selvstændigt erkendelsespotentiale. Den menes at have en opdragende rolle, men forudsætningen herfor er netop, at kunsten er fri.

2.6.2 Romantikken og det sublime

At en logisk, empirisk tilgang til verden opnår dominans betyder ikke, at det træk ved mennesket, som Søren Ulrik Thomsen kalder vores 'iboende metafysiske længsler'¹⁰⁶ overhovedet ikke kommer til udtryk. Vi ser, eksemplificeret i både Kant og Baumgarten, mennesket gøre plads til 'det hellige' ud fra samtidens vilkår; den nye tids vilkår betyder imidlertid markant indskrænket plads hertil i forhold til tidligere.

Som vi har set, er det skønne (i al fald på filosofisk plan) i vidt omfang revet ud af berøring med det hellige. Det rådes der i nogen grad bod på i romantikken. Det skønne er dog nu afgrænset til det kunstske¹⁰⁷, og det er desuden en særlig 'version' af det skønne, der formår at drive det romantiske menneske mod tilværelsens uudgrundelige grænseland, nemlig *det sublime*.

Romantikken markerer sig fra sidste halvdel af det 18. årh. som et kraftigt opgør med den kølige rationalisme. Ånd og sjæl indtager igen den centrale position i en ny idealisme, hvor virkeligheden ikke er materiel, men åndelig (idé-mæssig). Der ses en stærk dragning mod det

¹⁰⁵ I *Kritik der Urtheilskraft* fra 1790 tilskrives æstetikken selvstændig dømmekraft.

¹⁰⁶ Frederik Stjernfelt og Søren Ulrik Thomsen, *Kritik af den negative opbyggelighed. 7 essays*, 2005, p. 108.

¹⁰⁷ Thielst, *op. cit.*, p. 260.

anelsesfulde og mod dybder, der ikke lige lader sig udgrunde¹⁰⁸. Man søger igen en direkte dialog med det hellige, og den sanselige verden – naturen og det menneskeskabte – optager igen mennesket som billeder på og formidlere af dette rationelt undefinerbare felt. Men for det romantiske menneske er det altså ikke så meget det skønne, der formidler erfaringen af det hellige, men det sublime. Interessen for det sublime har rødder tilbage i antikken¹⁰⁹, men genoptages bl.a. af Edmund Burke (1729-1797)¹¹⁰ og Kant. Kilden til det sublime finder de først og fremmest i naturen, mere specifikt i det ukontrollerbare, farlige og opslugende – i det, der er i stand til at fremkalde sindets stærkeste følelser. På en vis afstand og med en vis modifikation menes mødet med dette altopslugende nemlig at give anledning til fryd og opløftelse, og deraf afledes indirekte æstetisk nydelse¹¹¹. Som en art grænseerfaring hører det sublime altså nært sammen med erfaringen af det hellige¹¹², men sådan som æstetikken har udviklet sig, er det skønne nu dét, der ”giver ro og lise, mens det sublime bevæger ved at få os til at forstå livet og forsone os med skæbnen”¹¹³.

Romantikens oplevelse af det sanselige som gennemstrømmet af guddommelig kraft og den heraf afledte erfaring af at kunne blive forenet med Altet kender vi fra senantikken, højmiddelalderen og fra mystikken til alle tider. Men hvor jeget tidligere oplevede at blive ’visket ud’ og indoptaget i det guddommelige, er bevægelsen modsat her: i romantikken forsvinder jeget ikke, men oplever at indoptage Altet *i sig* og således blive ét med det¹¹⁴. Der er den væsentlige forskel, at subjektet har indtaget centrum. Denne radikale subjektivering eller psykologisering er kernen i den moderne tænkning. Menneskets ’iboende metafysiske længsler’ – dets grænsesøgende drivkraft – folder sig overvejende ud inden for det subjektive.

Anskuet i meget store træk lader dette til at have som konsekvens for kunsten, at dens dybere erkendelsespotentiale primært er blevet rettet mod det dunkle indenfor den menneskelige sfære (den menneskelige psyke, samfundets udtalte normer osv.), snarere end ind i det specifikt

¹⁰⁸ Lund, Pihl og Sløk, *De europæiske ideers historie*, 1976, p. 290.

¹⁰⁹ Det sublime har rødder i Longinos’ antikke tekst *Peri Hupsous*. Teksten oversættes til fransk i 1674, hvorved begrebet tiltrækker fornyet interesse.

¹¹⁰ Burke behandler det sublime i sit indflydelsesrige værk *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful* fra 1757.

¹¹¹ Lisbeth Smedegaard Andersen, *Mytens forladte huse. Dansk kirkekunst efter 1945*, 1999, p. 237.

¹¹² Det sublimes fænomen lever videre i den tyske religionsfilosof Rudolf Ottos (1869-1937) begreb det numinøse, der er Ottos betegnelse for det hellige (*Das Heilige*, 1917). Det hellige er en dimension i tilværelsen, der hos Otto defineres som ’mysterium tremendum et fascinosum’ – noget der i sin kraft og hemmelighedsfylde både fremkalder ærefrygt og virker tiltrækkende. *Ibid.*; Religionshåndbogen, [fcp://@fc.aalkat-gym.dk,%238850580/MailBox/author.htm?a=DRC]DRC

¹¹³ Thielst, *op. cit.*, p. 257.

¹¹⁴ Lund et al., *op. cit.*, 1976, p. 290.

oversanselige, det ubetvingelige, urørlige og utilgængelige. Kunst som udtryk for en kosmisk tilgang har i store træk været sat på sidelinjen.

2.6.3 20. århundrede

Den moderne 'ikonoklasme' rettet mod forbindelsen mellem syn, billede og erkendelse, som vi nu har set samle kraft siden 1700tallet, lader til at brede sig fuldt ud i det netop overståede århundrede. Anskuet en bloc er det 20. århundrede med modernismen præget af et gennemgribende opgør med universelle sandheder. Den dybe skepsis over for helhedstænkning udtrykker sig i sekularisering og generel nedbrydning af hierarkier og autoritære systemer. Særligt fra midten af århundredet forekommer det hellige generelt at blive henvist til en plads på bænken. Denne nedbrydningsproces giver sig for kunstens vedkommende udslag i en kraftig udfordring og opløsning af kunsten som institution og af det klassiske værkbegreb. Som i enhver periode er der imidlertid også her nogle, der bevæger sig mod tidens strøm og så at sige danner modvægt. I det 20. århundrede har bl.a. en kunstner som Wassily Kandinsky udforsket kunstens åndelige indhold, og også for Paul Klee var kunsten adgangsbillet til større kosmiske sammenhænge¹¹⁵.

Teologien, der midt i moderniteten og sekulariseringen kunne tænkes at varetage den gamle erfaring af billedets og billedsprogets kommunikative dybder, er ikke upåvirket af det åndelige klima. Den er præget af afmytologisering og af en historisk-kritisk tilgang til de hellige skrifter. Begge strømninger kan forstås som en form for verbal ikonoklasme, idet kristendommens formidling af sit budskab gennem myte, symboler og billeder søges nedbrudt og i stedet udlagt på en mere tidssvarende, rationelt tilgængelig måde¹¹⁶.

Det var derfor i et modsætningsforhold til den herskende stemning i tiden, at K. E. Løgstrup (1905-1981) fra sit ståsted i teologien udforskede forbindelsen mellem kunst, etik og erkendelse. Løgstrup fastholder det hellige – 'den helhedsdannende magt i universet'¹¹⁷ – ikke bare som en realitet, men

¹¹⁵ Tankerne om kunsten som symbol udfolder Kandinsky i bogen *Om det åndelige i kunsten* fra 1911 og Klee bl.a. i sine udgivne dagbøger.

¹¹⁶ Den indflydelsesrige, tyske teologi fra det 20. århundrede er generelt karakteriseret ved en nøgtern, begrebsudredende tilgang til kristendommens skrifter og tradition. Den såkaldte *afmytologisering*, som Bultmann former i Tyskland i 1940'erne, er en forlængelse af den dialektiske teologi. Den agiterer for frigørelse af kristendommens budskab fra dens mytologiske verdensbillede og mytiske sprog. Den *historisk-kritiske* tilgang søger at bortskære århundreders tilføjelser til og ofte mytisk prægede fortolkninger af den kristne tradition. Gennem at søge at definere 'hvad der virkelig skete' ønsker man at befri kristendommens sande historie og budskab. Begge retninger ser myten og dens billeder som en hindring for sandhed.

¹¹⁷ Ole Wivel, *Sansning og symbol. Om K. E. Løgstrups filosofi*, 1985, p. 71.

som noget, vi kan gå i dialog med, ja, som noget, som vi ikke kan undvære at være i dialog med: ”vort sind lever nemlig af, hvad vi ikke kan få bugt med og få indlemmet i vor private tilværelse; det lever af, hvad der er og bliver os fremmed, unddraget vor magt”¹¹⁸. Det æstetiske er vores eneste adgang til helhed, mener Løgstrup og viser hermed en betragteligt udvidet opfattelse af æstetikbegrebet i forhold til den i tiden gængse: at forholde sig æstetisk er, gennem sindets ’stemthed’, at give verden og det sansede symbolmagt¹¹⁹. Løgstrups brug af ordet symbol nærmer sig den oldkristne. Et grundsynspunkt i Løgstrups æstetik er således, at ”kunsten fremdrager eller afdækker træk ved virkeligheden, der er givet forud for alt, hvad mennesker kan frembringe kulturelt eller samfundsmæssigt”¹²⁰. Dette synspunkt hviler på den metafysiske holdning, at den før-menneskelige virkelighed gennemtrænger og i sidste ende bærer den menneskelige tilværelse.

Igennem Løgstrups filosofi går ifølge Ole Wivel en brudflade, forårsaget af respekt for og modstand mod naturvidenskaben. Respekt for dens indsigter, men modstand mod den påstand, at kun naturvidenskaben kan sige noget om virkeligheden, hvis det sagte både skal give mening og være sandt. Til at supplere naturvidenskabens konkrete fakta ønsker han den æstetiske disciplin genrejst som en særlig adgangsgiver til helhed og sandhed.

Det er Løgstrup ikke den eneste, der gør. Men hvad der længe overvejende har foldet sig ud hos enkelte personer, lader ved afslutningen af det 20. århundrede og nu i det 21. som omtalt til at tildrage sig mere kollektiv interesse. Generelt lader et tilbagevendt fokus på det, der unddrager sig vor magt, til at manifestere sig – en ny interesse for det metafysiske, der ikke nødvendigvis er rettet mod nogen bestemt gud og som derfor ikke nødvendigvis er religiøs, men altså er rettet mod det specifikt ekstra-menneskelige, et åbent *Andet*. ”Vi erfarer atter, at der er noget helligt i livet. Vi er blevet klar over det, fordi vi har krænkert det”, skriver Kristian Høeg¹²¹. Denne erfaring udmønter sig snarest som en øget bevidsthed om livets uomgængelige grundvilkår, tilværelsens sammenhængskraft – og om denne ’kraft’ som noget, man på en eller anden måde kan bringe sig i dialog med. Dette bærer en fornyet interesse for billedets dybeste potentiale med sig. Fra forskelligt hold opstilles således krav om en ny forståelse af den sanselige verden: ikke som *hindring* for dialog med disse bagvedliggende vilkår eller oversanselige realiteter (som den efterkantianske, dualistiske tradition ellers har foreskrevet), men som mulighed. En fornyet interesse for billedets

¹¹⁸ K. E. Løgstrup, *Kunst og erkendelse. Kunstfilosofiske betragtninger. Metafysik II*, 1995 (1976), p. 25.

¹¹⁹ Wivel, *op. cit.*, p. 71f.

¹²⁰ Per Dahl og Svend Andersen (red.), *Kunst og virkelighed*, 1984, p. 8.

¹²¹ Kristian Høeg, ’Hellighed og sanselighed i aktuel luthersk kontekst’, in: Kaj Bollmann (red.), *Rummet mellem Himmel og Jord – rapport fra Nordisk Kirkesagskonference 1998*. 1998.

dybeste potentiale generelt betyder fornyet interesse for kunstens følsomme flade ind mod tilværelsens universelle dimensioner.

Det var dette forhold, jeg drøftede i indledningen, hvor Dorte Jørgensen, Svend Bjerg og Erik A. Nielsen nævntes som eksempler på denne ny forståelse af kunsten. Nok så interessant er det imidlertid, at denne forståelse lader til at bryde frem ikke bare blandt teoretikere, men i forskellige variationer også blandt kunstnerne selv.

Solvej Balle peger på kunsten som et særligt hjørne af tilværelsen, hvor erfaringer med tilværelsens uomgængelige grundvilkår kan gøres. I bogen "Det umuliges kunst" (2005) gør hun rede for kunstoplevelsens forskellige planer. Foruden at opleve et kunstværks forskellige formelle og indholdsmæssige kvaliteter har mange, skriver hun, dog også "en intuitiv fornemmelse af, at kunstoplevelsen er andet og mere end det, og at kunst har forbindelse til nogle helt grundlæggende områder af menneskelivet. Vi oplever noget, der er 'eksistentielt vigtigt', og som griber fat i os på en måde, der går ud over det enkelte kunstværks indhold, motiver, emner og former"¹²². Hun opfatter kunsten som et særligt hjørne af tilværelsen, hvor erfaringer med 'tilværelsens grundvilkår' kan gøres. Balle afviser, at kunsten har noget potentiale i metafysisk sammenhæng. Ved at skabe en erkendelsesmæssig forbindelse mellem kunst og tilværelsens uomgængelige vilkår bevæger hun sig dog for mig at se rundt inde i grænselandet mod det universelle eller metafysiske, hvorfor jeg mener, at hun kan stå som eksponent for kravet om en udvidet opfattelse af æstetik¹²³.

Eksponent herfor er også Søren Ulrik Thomsen. I i sin og Frederik Stjernfelts bog *Kritik af den negative opbyggelighed* (2005) gør han op med den forfladigelse, han ser i kølvandet af modernismen: dens eliminering af betydning, dens stagnation i ren 'negativisme'¹²⁴, der skyer ethvert positivt udsagn og enhver universel dom, og med det drømmeløse moderne samfund, hvor metafysik er "et blodigt skældsord"¹²⁵. Inden for kunsten gør han op med dens overfiksering på dyrkningen af kunstnerens person, beskuerens domme og ligegyldige, ydre forhold på bekostning af fokus på kunstværket som "metafysisk entitet". Med metafysisk entitet sigter Thomsen til det, at et kunstværk nok er 'af denne verden', men også rækker ud over verden. Der er i kunsten en "iboende

¹²² Solvej Balle, *Det umuliges kunst*, 2005, p. 199.

¹²³ Balle forstår kunsten som nogle særlige undtagelsestilstande, der ganske vist kan gengive forskellige elementer af vores øvrige tilværelse, men som netop også trækker sig ud af vores øvrige liv og 'modmimer' vores grundvilkår, så vi oplever verden "som den ikke er og aldrig kan være"; *op. cit.*, 2005, p. 93.

¹²⁴ Med negativisme sigtes der til avantgardens brug af negation som redskab i deres kreativitet og nybrud, men som frem for at være et konstruktivt redskab er blevet en ideologi i sig selv.

¹²⁵ Stjernfelt og Thomsen, *op. cit.*, p. 106.

kvalitet, som rækker ud over de samfundsmæssige og historiske betingelser, den bliver til under og derfor må kaldes metafysisk”¹²⁶. Kunst kan bryde igennem til og skabe vej ind i det metafysiske, idet der ”på det mest gådefulde bliver ved at strømme betydning fra det vellykkede værk på trods af, at det jo heller ikke kan siges at være levende. Der er med andre ord mere i kunsten, end der er i kunstneren, og det er dette ’mere’, der vil leve, selvom dets ophav skal dø”. Det kan kunsten netop som form: ”en kunstner er da heller ikke et menneske med en særlig viden, men en person, der *kan* noget bestemt, nemlig frembringe en form – en sonetkrans, et maleri, en koreografi – og det er *formen*, og intet andet end den sansbare form, der skaber kunstens metafysiske betydningsoverskud”¹²⁷. Kunsten har en egen værdi, der altså ligger i den sansbare form, og ikke i ligegyldige, ydre forhold. I kunstnerens hånd kan sanselige form skabe forbindelse til det metafysiske.

Tør man overhovedet kalde det en ny tankemåde, der svagt tager form, er det essentielle i denne tankemåde, at den baserer sig på et ’både-og’ frem for et ’enten-eller’. At forholde sig til de dimensioner af tilværelsen, der rækker ud over de faktiske, er altså ikke en undsigelse af naturvidenskabens meritter og den empirisk-rationelle tænkemådes potentiale. Det er derimod en fordring om at udvide forståelsen af tilværelsen og forstå, at vi hertil, foruden den fornuftsbaserede analyse, har behov for helhedsorienterende fortolkningsmåder. Erfaring af helhed har æstetikken forudsætninger for at kunne nærme sig. Og når man således udvider opfattelsen af æstetik til at have noget med dybere lag af erkendelsen at gøre, så er det ikke en undsigelse af kunstens formelle kvaliteter, indholdsmæssige orientering osv. Det er derimod opfattelsen af, at kunstnerisk *form* har et langt mere bredspektret potentiale end det længe er blevet tillagt.

¹²⁶ *Op. cit.*, p. 149.

¹²⁷ *Op. cit.*, p. 149f.

3 Kirkearkitekturens symbolske betydningslag

Afhandlingens første del viste, hvordan det kristne Europa med rod i betragteligt ældre kulturer fra oldkirken og fremefter opøvede en symbolsk verdensforståelse, hvor de sanselige fænomener stod i en indre, åndelig forbindelse med usynlige realiteter, og hvor den sanselige verden var et aftryk af Guds virkelighed. Gud var nærværende i sit skaberværk, og i bearbejdelsen af materien var det derfor menneskets opgave at lade denne i stoffet iboende guddommelige kraft komme til fornyet udtryk. Den skabte og bearbejdede materie var altså noget – den var *form*, og form kunne noget. Der blev kastet lys på det levende felt af betydninger og korrespondancer, der mentes at udgå fra de materielle genstande. Der blev vist, hvordan dette felt blev udbygget op til senmiddelalderen, og der blev vist, hvordan det med tiden fragmenteredes.

Som ramme om gudstjenesten – det rituelle møde mellem den guddommelige og jordiske sfære – har kirkebygningen spejlet disse skiftende, komplekse opfattelser af begrebet *form*, og det er mod dette forhold, at fokus nu skal rettes. Fra oldkirken op igennem middelalderen betonedes man i stigende grad Guds mystiske nærvær i formen, hvilket forpligtede kunsten og arkitekturen. I de skabte genstande afslører derfor menneskets holdning til det guddommelige sig. I de oldkristne basilikaer frem til de gotiske katedraler ser vi derfor hele udviklingen af bevidstheden om dette mystiske nærvær og en gradvis tydeligere artikulation af bygningen som et helligt sted. Fundamentalt ændrede holdningen om det skabte som vejviser til Skaberen sig ikke (om end den ikke stod uimodsagt); det gjorde derimod spørgsmålet om, *hvordan* der vises vej. Kirkearkitekturen kan derfor forstås som refleksioner af skiftende holdninger til synets sande vej til det bagvedliggende og af forskydninger i opfattelsen af Guds 'væsen'.

Fragmenteringen af det symbolske verdensbillede blev særligt manifest i lutherdommen, der genbetonedes kirkebygningen som den betydningsløse, materielle ramme om gudsdyrkelsen. Alligevel har den protestantiske kirke, ikke mindst i dens tidlige dage og i de sidste 50 år, været optaget af kirkebygningens form. Denne lange udvikling i udformningen af det kristne kirkerum vil nu blive uddybet.

Idet jeg fortsat – på vor tids præmisser – søger at genetablere et 'dobbelte blik' på den moderne kirkebygning, er mit undersøgelsesfelt i denne 2. del altså, hvordan og med hvilke nuancer gudserfaringen i de skiftende perioder træder igennem i materiel form. Et bredt kendskab til den moderne kirkebygnings arv kan bidrage til at udvide den nutidige opfattelse af, hvad en

kirkebygning er og kan. Del 2 vil derfor have en oversigtsskabende karakter og vil danne fundament for mine analyser i del 3.

Snarere end de praktiske, sociale, arkitekturhistoriske eller politiske bevæggrunde for at skabe, som man har gjort, vil det i denne arkitekturikonografiske undersøgelse være de *spirituelle* bevæggrunde, der er i fokus. Jeg har langt fra tilstræbt en udtømmende analyse af de betydningsbærende former i kirkebygningen, og meget stof er forudsat kendt. Af de mangfoldige betydninger, der gennem tiden er blevet tillagt kirkebygningen, har nogle været direkte bestemmende for bygningens ydre og indre udseende, mens andre er tillagt *post factum*¹²⁸. I denne sammenhæng vil jeg primært fokusere på førstnævnte.

Stenenes dobbelte spejling

Som den materielle verdens grundstof var sten den af Gud skabte og ordnede materie. Ikke bare i sin arkitektoniske struktur, men også i sit stof – bl.a. sten – var kirkebygningen betydningsbærende. Sten generelt rummede en form for 'dobbelt spejling'. De var aftryk af deres høje herkomst og udtryk for den åndelige verdens soliditet, kraft og uforgængelighed. Samtidig var de med deres tyngde, ubevægelighed og lave status som støv den absolutte modpol til den ubegrænsede, guddommelige ånd¹²⁹. Som det lavest rangerede i materiens hierarki var sten billede på *hele* den lave, begrænsede materie set *i forhold til* den høje, ubegrænsede ånd. De var, som vi skal se, således også billede på kødet og på forgængelighed.

Idet stenene på denne måde i en dobbelt spejling forenede jordisk tyngde, mørke og kødelighed med guddommelig kraft, udgjorde de klare *figurae Christi*, hvilket blev gentaget og uddybet gennem hele middelalderen¹³⁰. Bibelen egen metaforik underbyggede dette: Kristus var Klippen; han var den vragede sten, som blev Hovedhjørnестenen (1 Pet 2,7) og den åndelige klippe, af hvilken der blev drukket (1 Kor 10,4). I deres symbolik var sten en sanseliggørelse af kristendommens centrale paradoks, inkarnationen, og udtryk for den kristne erfaring af åndens indtrængen og nærvær i selv den laveste materie. Med denne særlige vægt på sten ønsker jeg at belyse den betydning, man har tillagt bygningens materialer. Jeg ønsker at belyse det 'udvidede blik', man har betragtet stenene med, og for hvilket de i lysets spil må have forekommet beåndede

¹²⁸ Günter Bandmann, *Ikonologie der Architektur*, 1969, p. 30.

¹²⁹ Bibelen selv bruger sten som metaforer både for åndelig soliditet (Es 17, 10; Matt 16,18; 7, 24-27), men sammen med jord og støv også for det ringe (Klages 3,16), for menneskets dødelighed (Sl 30,10), sindets forhærdelse (Ez 11,19), jordelivets modstand (91, 12) osv. Desuden er opfattelsen af materien som både 'lav' og 'høj' gennemgående i både hellenistisk og kristen tænkning (jf. bl.a. 2.2.2 og 2.3.2).

¹³⁰ Georges Didi-Huberman, *Fra Angelico – Dissemblance and Figuration*, 1995, p. 58.

og i den forstand 'levende'. Det vil være optakt til i del 3 at udforske kirkebyggestensenes symbolik, af hvilken jeg her vil søge af afdække et hjørne.

3.1 Kristendommens opfattelse af helligdommen

Et af de fundamentale træk ved kristendommen er, at den i sit udgangspunkt ikke er knyttet til nogen bestemt bygning – den er knyttet til de troende selv. I kristen tankegang er den egentlig kirke, *ecclesia*, en åndelig struktur, der opbygges af de troende og deres fællesskab: ”alle er de en del af Kristus, alle er de besjælet af Helligånden, og alle er de på vandring, i fremgang og vækst, som en herlig bygning, hvori Gud har taget bolig”¹³¹. Den teologiske baggrund for denne forestilling er, at Gud tog bolig i Kristus (Johs 1.14) og derigennem i det enkelte menneske: ”Ved I ikke, at I er Guds tempel, og at Guds Ånd bor i jer?” (1 Kor 3,16). Trods den manglende optagethed af konkrete gudshuse benyttes en omfattende bygningsmetaforik i Bibelen. Den synliggør det dobbelte forhold, at Kirken som åndelig struktur på en gang både *er* bygget, men også er menneskets opgave løbende at bygge op. Dette belyses af Paulus’ sammenligning af de troende med et tempel under opførelse, hvor apostlene er fundamentet og Kristus hovedhjørnestenen (Ef 2,20-22) samt i opfordringen om at lade sig opbygge som levende sten til et åndeligt hus (1 Pet 2,5).

Det er altså ikke mure af sten, der skaber den kristne Guds bolig: *ecclesia* er i sit udgangspunkt de troendes forsamling om brødsbrydelse og bøn. Betegnelsen kom imidlertid hurtigt til parallelt at omfatte kirkebygningen jf. en senere forklaring: ”For kirken betegner ganske vist Kirken, det vil sige, forsamlingen af folk, som er i den. Derfor bliver den også kaldet kirken, fordi den indeholder Kirken”¹³².

3.2 Den oldkristne basilika

Trods den tidlige kristne dualistiske adskillelse af jordisk og himmelsk tog en bevidsthed om materiens mulighed for at fastholde det guddommelige gradvis form. Det faktum, at mange af de tidlige kirker blev bygget over martyrgreve eller på steder, hvor martyrier havde fundet sted, vidner om en voksende bevidsthed om *steder* som i visse tilfælde ladet med hellighed. Det var vigtigt at

¹³¹ Martin Drouzy, 'Kirkebygningens historie', in: Johan Exner og Tage Christensen, *Kirkebygning og Teologi*, 1965, p. 21.

¹³² Bruno af Asti (d. 1123) citeret i Calvin B. Kendall, *The Allegory of the Church – Romanesque Portals and Their Verse Inscriptions*, 1998, p. 13. 'Kirken' (med stort K) vil i det følgende referere til *Ecclesia*, og 'kirken' til kirkebygningen.

bevare, *hvor* noget skete, og det var vigtigt at betone en form for kontinuitet: både for nybyggede kirkerum at etablere sig i forlængelse af en eller anden manifestation af ånd, men også at sikre en allerede etableret kristenkults fortsættelse, jf. de mange kirker, der voksede frem over de såkaldte *tituli*¹³³.

En reel udvikling i og betydningsladning af det kristne kirkebyggeri skete først efter kristendommens legalisering i 313, hvor kristendommens vilkår ændredes radikalt. Indtil kirkefreden var de kristne forsamlingsrum anderledes enkle¹³⁴, men med legaliseringen fordredes et selvstændigt kristent kirkebyggeri i monumental skala. At man herefter bemærkelsesværdigt hurtigt udviklede rige sanselige manifestationsformer til at udtrykke en genstands eller en persons hellighed skyldes i vidt omfang oldkristendommens overtagelse af den rige kejserkult¹³⁵. Det skyldes også, at sanselige genstande i stigende grad blev tillagt 'hellighed' – at de blev tillagt magt som forbindelsesled mellem jordisk og himmelsk, hvilket over århundreder, som vi skal se, betød markante forandringer i kirkerummet.

I de oldkristne kirkerum sås i en tidlig form den symbolske opfattelse af udsmykningen og det liturgiske inventar, der igennem kreativ formeksegese udviklede langt rigere nuancer op mod højmiddelalderen. Kirkebygningen blev således i stigende grad set som aftryk af Guds virkelighed. Som ramme om gudstjenestefejringen, menighedens møde med Gud, og som materiel 'beholder' for det guddommelige blev kirkebygningen en slags ny 'Kristi krop' (jf. 1 Kor. 12,27-28). Som særligt dvælested for Gud i det jordiske blev kirkebygningen set som en lille spejling af kosmos, en jordisk parallel til Gudsriget og som sidestykke til det himmelske Jerusalem, Guds stad¹³⁶. Denne opfattelse af indre lighed mellem gudsriget og kirkebygningen var bestemmende for, hvordan man indrettede kirken. At ædle materialer symbolsk kunne udtrykke himmelsk herlighed viste Åbenbaringens beskrivelse af det himmelske Jerusalem:

¹³³ Eksempelvis Titulus Equitii (i dag S. Martino ai Monti) og Titulus Callixti trans Tiberim (i dag S. Maria in Trastevere), der blev bygget om til større kirkestrukturer allerede under pave Damasus (366-84).

¹³⁴ ApG beretter om møder i private huse (2, 46), og man ved, at der med etablering af større, fastere menigheder erhvervedes og undertiden ombyggedes private huse, de såkaldte *domi ecclesiae* eller i Rom *tituli*. Baggrunden for at anvende beboelsesarkitekturen må søges flere steder: i den kristne tros indhold (jf. 3.1.), i de kristnes afstandtagen til den officielle hedenske kult, i den nye kirkes uofficielle og følgelig lave status (herunder tillige de periodevise forfølgelser) samt ikke mindst i det faktum, at de første kristne levede i parusien og følgelig ikke havde andet end en rent praktisk interesse i deres forsamlingsrum. (jf. p. 17, note 32). Det bør dog bemærkes, at der i den ældst daterbare *domus ecclesiae* i Dura Europos fra o. 231 bl.a. er fundet fresker i baptisteriet. Herved overskrides det rent formålstjenstlige, hvilket i det mindste vidner om dåbssakramentets centrale betydning.

¹³⁵ Krautheimer, *op. cit.*, p. 17f.; Einar Dyggve, *Dødekult, kejserkult og basilika*, 1943, pp. 19-42.

¹³⁶ Tanken om det himmelske Jerusalem stammer fra Åb 21,2ff. og uddybes i Apostelbrevene. Parallellen til kirken drages allerede af de tidlige kirkefædre Origenes, Clemens af Alexandria, Hieronimus m.fl. samt ikke mindst Augustin i hans skrift *Civitate Dei*.

”Dens murværk var jaspis, og byen var af det pure guld, der så ud som det reneste glas. Bymurens grundsten var prydet med alle slags ædelsten: [jaspis, safir, kalkedon, smaragd, sardonyks, sarder, krysolit, beryl, topas, krysolpræ, hyacint, ametyst, *min forkortelse*]. De tolv porte var tolv perler, hver af portene var af én perle. Og byens gade var af det pure guld som gennemsigtigt glas” (21,18-21).

Primært to romerske bygningstyper dannede udgangspunkt for den kristne kultbygning efter legaliseringen: basilikaen og centralbygningen. Basilikaen¹³⁷, der blev den dominerende kristne kultbygning, var en overtagelse af eller rettere en variation over den klassiske romerske basilikatype, der tilpassedes en ny funktion. Vi vil i de kommende afsnit se de to bygningstyper som manifestationer af lidt forskellige udlægninger af den transcendent sandhed.

3.2.1 Indretning

I takt med liturgiernes udvikling begyndte man fra det 4. årh. at tolke det liturgiske inventar mere symbolsk¹³⁸. Som sted for brødets og vinens evigt genaktualiserede forvandling i nadverens sakramente var alteret fra den tidlige kristendom kirkerummets helligste inventar. I GT fremhæves det flere steder, at alteret skal være af sten, men så ubearbejdede som muligt (2 Mos, 20,25; 5 Mos 27,5-6). I den kristne tradition kom det gradvis dertil, at alterets dækplade skulle være en monolit, udhugget af natursten. Den rå, kraftfulde og uforgængelige sten udtrykte alterets hellighed¹³⁹ og på et dybere plan Kristus som varighed og som urkraft.

I oldkirken var de tilstedeværende placeret omkring alteret, efter hvad man senere har kaldt circumstantes-princippet: clerus og biskop i koret eller apsis, menigheden på modsatte side. Derved markerede man de troendes fællesskab som det bærende. Et af alterets grundbetydninger var således et måltidsbord, hvad der undertiden spillede ind på dets udformning. Som sted for brødets og vinens gentagne forvandling til kød og blod og dermed for Guds mystiske tilstedeværelse i kirkerummet blev alteret også forstået som en offerblok; det blev endvidere sammenlignet med Kristi grav og undertiden tillige forstået som en trone.

Opfattelsen af alterets hellighed blev gradvis intensiveret. Det blev i stigende grad koncentrationspunkt for den materialiserede hellighed i eukaristien samt i de relikvier i alteret, der

¹³⁷ I sin arkitekturhistoriske betydning dækker betegnelsen ’basilika’ over mange bygningstyper. Den oldkristne basilika var en længdeaksial bygning med et højt og bredt midterskib, ofte med et eller to lavere sideskibe og oftest med en halvcirkulær apsis.

¹³⁸ André Grabar, *Martyrium - recherches sur le culte des reliques et l’art chrétien antique*, 1972 (1946), pp. 11-44.

¹³⁹ Gotfredsen og Frederiksen, *op. cit.*, p. 30.

med tiden sædvanligvis blev opbevaret her – en skik der havde rod i alterets forbindelse til martyrgreve¹⁴⁰. Det blev fra i al fald slutningen af det 4. årh. betragtet som obligatorisk at have et fragment af en helgen i eller under alteret¹⁴¹, og senere blev relikvier i kirken ligefrem en forudsætning for kirkens indvielse¹⁴².

Alterpartiets hellighed blev endvidere udtrykt ved en let afskærmning¹⁴³ og af den kristne basilikas betoning af aksialitet. Mens indgangen til den hedenske basilika almindeligvis var placeret på bygningens langside og det indre rum disponeret med en koncentrisk effekt, blev den troendes blik ved indgangen til den kristne basilika dirigeret direkte mod koret¹⁴⁴. Liturgiske processjoner i det aksiale kirkerum understregede stigningen i hellig intensitet op mod alteret og mod øst, der blev forbundet med paradiset¹⁴⁵. Der var endvidere tendens til at betone denne intensitetsstigning i placeringen af spolie-søjler efter deres materialers ædelhed, bearbejdning og søjlernes orden¹⁴⁶. Den aksialitet, der blev betonet i kirkerummet og i liturgien, understregede troen som en dynamisk proces; den understregede, at man i kirkerummet både som individ og som menighed var involveret i den fremadskridende proces at opbygge og udbygge en åndelig struktur, jf. 3.1. Det aksiale kirkerum kan på denne måde ses som udtryk for et åndeligt fokus på den anden side af den konkrete apsisvæg – et eskatologisk fokus. Som udtryk for eskatologi vil langhuset i denne sammenhæng blive set i forhold til østkirkens centralrum, der, som vi skal se, muligvis betonedes et lidt andet aspekt af det kristne gudsforhold.

I løbet af middelalderen blev eukaristiens hellighed som omtalt yderligere accentueret og behandlet med tilsvarende større respekt. Lægfolket deltog ikke jævnlige i nadveren, præsteskrabet

¹⁴⁰ Om paralleliteten mellem martyrernes passion og Kristi og udviklingen af det kristne alter i forbindelse med martyrgreve, se bl.a. André Grabar, *Martyrium*, 1972 (1946) samt Richard Krautheimer, *Early Christian and Byzantine Architecture*, 1965.

¹⁴¹ Grabar, *op. cit.*, p. 38.

¹⁴² Stadfæstet på Nicæakonciliet i 787. Maria Fabricius Hansen, *The Eloquence of Appropriation. Prolegomena to an Understanding of Spolia in Early Christian Rome*, 2003, p. 152.

¹⁴³ Eksempler på afskærmende arrangementer i den oldkristne basilika gives af T. F. Mathews, 'An Early Roman Chancel Arrangement', in: *Rivista di Archeologia Cristiana*, 38/1962. Lave korskræmme markerede en grænse til det hellige alter, men spærrede ikke for menighedens visuelle adgang hertil og ændrede således ikke kirkerummets åbne karakter. Hans Henrik Lohfert Jørgensen, 'Cultic Vision – Seeing as Ritual: Visual and Liturgical Experience in the Early Christian and Medieval Church', in: Petersen et al. (red.), *The appearances of medieval rituals: the play of construction and modification*, 2004.

¹⁴⁴ George H. Forsyth, 'The Transept of Old Saint Peter's at Rome', in: Weitzmann (red.), *op. cit.*, p. 68; Bruno Zevi, *Architecture as space*, 1993 (1957).

¹⁴⁵ De konstantinske basilikaer havde dog indgang i øst og alter i vest. Den apostolske konstitution (3.-5. årh.) foreskrev, at kirkebygninger skulle orienteres mod øst. Traditionen med at associere dette verdenshjørne, hvorfra solen står op, med Gud var ældre end kristendommen og blev bl.a. praktiseret i den romerske kejserkult, fra hvilken kristendommen som bekendt overtog centrale træk. Se endvidere Hugo Schnell, 'Christliche Lichtsymbolik in den einzelnen Kunstepochen', in: *Das Münster* 1/1978, pp. 26-30.

¹⁴⁶ Hansen, *op. cit.*, p. 121ff. Anvendelsen af spolier er i sig selv et interessant vidnesbyrd om den betydning og kraft, man har tillagt de kunstnerisk bearbejdede sten.

var i højere grad alterets tjenere end 'det hellige folks hyrde'¹⁴⁷ og forrettede i al fald fra 1000tallet messen rygvendt¹⁴⁸. Den arkitektoniske respons på alterets øgede betydning var at trække det tilbage i apsis og gradvis at øge afskærmningen af lægfolkets visuelle og fysiske adgang til koret. I lyset af denne udvikling tydeliggjorde det oldkristne kirkerum endnu i sin relative rumlige åbenhed og i liturgiens placering af de tilstedeværende *omkring* den spirituelle transformations brændpunkt, alteret, de troendes fællesskab som det bærende og den enkelte troende som betydningsfuld for den guddommelige frelsesplan.

3.2.2 Lyset og stoffet

At det tidligt blev forstået som kunstens opgave at fastholde flige af det guddommelige og stille det frem for sanserne og derigennem for forståelsen er tydeligt i de oldkristne basilikaer, der var en overvældende appel til sanserne.

De oldkristne basilikaers eksteriører var enkle og uden skulpturel eller arkitektonisk artikulation: fokus rettedes mod det indre (fig 1). Eusebius (o. 260-341), der betragtede kirkebygningen gennemført symbolsk, fremhævede særligt materialernes strålekraft og beskrev væggene i de konstantinske basilikaer som beklædt med poleret, mangefarvet marmor, forgyldte kassetteloffer "der fik hele bygningen til at skinne som var det med stråler af lys" og med ædelstene, sølv og "det pureste guld"¹⁴⁹. I omtalen af sine kirker fremhævede Paulinus af Nola (353-431) mosaikkerne og priste dem for at gøre apsis lys¹⁵⁰. Med refleksion af dags- og kertelys i de ujævne mosaikker og i stenedes blankpolerede overflader og med lysets dybe spil i translucente sten som porfyr, alabast og marmor må det oldkristne kirkerum have fremstået strålende og nærmest immaterielt for datidens betragter. At diskussionen om udsmykningen ikke kan tages uafhængigt af en diskussion om lyset peger bl.a. en række indskrifter i de romerske basilikaer på. Under den store apsismosaik i SS Cosma e Damiano (526-530), der forestiller Kristi genkomst, lyder en del af indskriften: "Guds tilstedeværelse stråler klart i skinnende mosaikker, det dyrebare lys af troen derpå [dvs. på Guds tilstedeværelse] skinner endnu mere"¹⁵¹. Lyset, der reflekteredes i mosaikkens

¹⁴⁷ Drouzy, *art. cit.*, in: Exner og Christiansen, *op. cit.*, p. 45.

¹⁴⁸ Dvs. ryggen mod vest og dermed mod menigheden. Kjær og Grinder Hansen, *op. cit.*, bind 1, p. 18.

¹⁴⁹ Eksempelvis beskrivelsen af Anastasis-basilikaen i Jerusalem: Eusebius, *Vita Constantini*, III, 34-40.

¹⁵⁰ Epistula 32, in: R. C. Goldschmidt, *Paulinus' Churches at Nola*, 1940, p. 39.

¹⁵¹ *Aule dei claris radiat speciosa metallis in qua plus fidei lux pretiosa micat*. Nota bene at mosaikker ofte i indskrifter kaldes 'metaller'. Også en indskrift i Sant' Agnese fuori le Mura forbinder direkte lysspillet i basilikaens materiale med hellig tilstedeværelse. En indskrift med et lignende tema findes i lateranbasilikaens baptisterium. Kendall, *op. cit.*, pp. 21-32.

tesserae, blev forstået som Guds tilstedeværelse, og det var således Guds egen udstråling, der indfangedes i materien.

Materialernes lyskraft som skønhed betones igen og igen i teologiske skrifter og poesi i hele den oldkristne periode. Den udgør også essensen i den middelalderlige skønhedsforståelse: den anagogiske værdi, den oldkristne mosaikindskrift her implicit tilskriver de lysende materialer, gentages således 6-700 år senere i lignende indskrifter på Saint Denis-klosterkirkens forgyldte døre og i dansk sammenhæng på det gyldne alter i Stadil Kirke¹⁵².

I forståelsen af sanselige fænomeners symbolske karakter var man altså fra den tidligste kristendom ikke mindst optaget af lyset. Som et sanseligt men ikke substantielt fænomen er lyset nærliggende at associere med Gud, hvilket i kristendommen underbygges af, at Bibelen atter og igen benævner Treenigheden som lys (Verdens Lys, lysets sæde osv.) og som ild.

Den tidlige kristne, symbolske forståelse af lyset, der gav sig til kende i de oldkristne mosaikker, er funderet i Plotin og Augustin. Gud er det uskabte, evige lys, siger Augustin: "Når vi kalder Kristus 'Lyset', er det ikke i samme mening, som når vi kalder Ham 'Hovedhjørnestenen'. I det første tilfælde er det i den bogstavelige mening, i det sidste en figuration eller et billede"¹⁵³. Gudslýset er utilgængeligt for mennesker (måske bortset fra i den mystiske oplevelse), hvorfor sollyset forstås som en slags beslægtet 'formidler' heraf. Lyset er altså ikke bare en metafor for Gud, men guddommeligt i mere konkret forstand, og når det faldt ind i kirkebygningen, opfattedes det derfor som Guds nærvær og beåndede i en vis forstand rummet. Et tydeligt artikuleret forhold til lyset ses derfor i enhver kristen kirkebygning, om end det, som vi skal se, udmønter sig vidt forskelligt.

Som flader mod det guddommelige og som åbninger for det guddommelige lys var kirkebygningens vinduer vigtige, og til forskel fra den hedenske basilika var den oldkristne basilika lys¹⁵⁴. Den oldkristne arkitektur udviser en klar bevidsthed om dette lys' kraft og status. I mosaikkerne i Galla Placidias lille mausolæum i Ravenna (o. 450) peger to apostle henvisende på et af gravmælets små vinduesåbninger (fig. 2). Ligesom apsisvinduerne i den nærliggende Sant' Apollinare in Classe (o. 530) er disse vinduesåbninger dækket af alabast. Apostlene hilser på lyset

¹⁵² I de to højmiddelalderlige indskrifter opfordres beskueren til ved troen at lade materialernes 'lysende klarhed' oplyse sindet, så 'det himmelske lys' glæder' kan skues. For den fulde ordlyd af indskrifterne, se hhv. Otto von Simson, *The Gothic Cathedral*, 1964, p. 114f og Otto Norn, 'Lys af lys – kirkekunst og liturgi i romansk tid', in: *AC Revue* 3/1994.

¹⁵³ *Neque enim et Christus sic dicitur lux quomodo dicitur lapis; sed illud proprie, hoc utique figurate*. Augustin, *De Genesi ad litteram* IV, 28. Gotfredsen og Frederiksen, *op. cit.*, p. 46. Se endvidere Schnell, *art. cit.*

¹⁵⁴ Hansen, *op. cit.*, p. 139.

og dermed på deres Gud¹⁵⁵, og sammen med den smukke, gyldne alabastskive for vinduet understreges dermed lyset og dets ædle status. Men samtidig udtrykker stenskiven, igennem hvilken lyset filtreres og svækkes, formentlig også ydmyg respekt for denne lyskraft, der i ren form har et for mennesket tilintetgørende potentiale i sig. Her omsættes muligvis i kunstværkets praksis den bevidsthed, der også kort tid efter ses sætte sig igennem i Dionysios' tænkning: en bevidsthed om materiens dobbelte rolle som formidler af og velgørende slør for det guddommelige.

Såvel vinduespartiet fra Ravenna som mosaikindskriften fra SS Cosma e Damiano belyser den augustinsk funderede lysforståelses dybsindighed, der, som vi skal se, udviklede rigere nuancer i løbet af de følgende århundreder. Ved at fremstå flammende og levende i lysets spil syntes de ædle materialer i selve deres natur at være formidlere mellem materiens og åndens verden¹⁵⁶. På baggrund af den kristne lyslære sanseliggjorde materialerne Guds usynlige nærvær hos mennesket og sanseliggjorde samtidig dette guddommelige nærværs transformation af mennesket: igangsættelse af den anagogiske proces. Også dette fremhævede mosaikindskriften i sin pointering af troen som (vej til) *oplysning*, og vi hører det samme understreget af Paulinus, der eksplicit talte om arkitekturens og dens materials anagogiske betydning: ”hvis Guds lærdomme fra Ordets lys ikke åbner vores forståelse, lad os da få eksemplerne fra bygningerne selv og lad sten og træ være lærere for os sløve mennesker”¹⁵⁷.

Som et billede på Gudsriget og på det hellige samfund, mennesker var del af og samtidig var med til at bygge op, var kirkens arkitektur således med til at forme og oplyse menneskers sjæle. I den kontemplative betragtning af basilikaens indre, hvor lyset strålede i de af Gud skabte sten og metaller og således åndeliggjorde huset, åbnede troen erkendelsens vej fra den skabte verden til Skaberen selv.

3.3 Østkirkens centralbygning

Ikke mindst i de første århundreder efter kristendommens legalisering sås såvel i øst som i vest frodige variationer i det kristne kirkebyggeri¹⁵⁸. Også den romerske centralbygningsform blev overtaget af kristendommen, men blev i vest primært benyttet til kirker eller kapeller, hvis formål knyttede sig til minde- eller gravkulten (gravkapeller, kirker indviet til martyrer osv.) eller til

¹⁵⁵ Gotfredsen og Frederiksen, *op. cit.*, p. 50.

¹⁵⁶ Herbert L. Kessler, *Seeing Medieval Art*, 2004, p. 29.

¹⁵⁷ *Si nobis doctrina dei de lumine uerbi non aperit sensum, saltem capiamus ab ipsis aedibus exempla, et lapides ac ligna magistri sint stolidis.* Paulinus af Nola, Carmen 28, vv. 258-261, in: Goldschmidt, *op. cit.*, p. 85.

¹⁵⁸ Krautheimer, *op. cit.*, 1965, pp. 42, 48.

baptisterier, idet dåben ikke mindst i de tidlige kristnes bevidsthed var uløseligt forbundet med død og opstandelse (jf. Rom 6,2-5)¹⁵⁹. I østkirken vandt den centralt orienterede kirkebygning dog særlig udbredelse. Østkirken var, som tidligere omtalt, i allerhøjeste grad influeret af den neoplatoniske forståelse af det guddommeliges mystiske nærvær i formen, hvilket i den byzantinske kirkebygning satte sig igennem som et tydeligt artikuleret, synæstetisk samspil mellem liturgi, kunst og arkitektur¹⁶⁰. Central for den østkirkelige spiritualitet var – og er – *theosis*, menneskets guddommeliggørelse og dermed frelse. ”Gud blev menneske, for at mennesket kunne blive Gud”, sagde St. Athanasios (ca. 295-373) og pegede dermed på inkarnationen som *theosis*’ forudsætning¹⁶¹.

Om den byzantinske kirkebygning lød det i det 6. århundrede, at den må være blevet til ved Guds påvirkning, og at han må elske at dvæle her; senere at ”kirken er en himmel på jord, hvori den himmelske Gud dvæler og vandrer”¹⁶². Som Guds dvælested blandt mennesker var kirkebygningen det nødvendige led mellem det jordiske og det himmelske rige. Alt blev opfattet som symbolske udtryk for guddommelige realiteter, idet det materielle med teologen Maximus Confessors (d. 662) ord hænger sammen med det spirituelle som kroppen med sjælen¹⁶³. Den byzantinske kirkebygnings form og udsmykning samt kirkens liturgi skal følgelig forstås som en sanseliggørelse af den ortodokse tros oversanselige indhold.

Som i basilikaen løber der i den byzantinske kirkebygning en akse fra et evt. exonarthex gennem narthex og naos til det i bema placerede alter. Længdeaksen har imidlertid ikke nær samme betoning som i basilikaen, men modstilles af en markant centralisering i kirkerummet: af den centralt placerede kuppel, hvorfra lys strømmer ned i kirkebygningen samt af naos, hvis grundplan ofte er udlagt over et græsk kors, og hvis søjlers indbyrdes placering retter sig efter kuplen. Korskuppelformen skaber en ’kaskadeeffekt’ i kirkebygningens eksteriør og et hierarki i de indre

¹⁵⁹ Jf. Rom. 6,2-5. Krautheimer, *Introduction to an “Iconography of Medieval Architecture”*, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, V, 1942. At den runde form blev foretrukket til disse formål skyldes i høj grad den konstantinske Anastasis-basilika i Jerusalem, hvis rotundes form ’kopieredes’ (i den dybsindige middelalderlige opfattelse af dette begreb) i hele den kristne verden.

¹⁶⁰ Linda Safran (red.), *Heaven on Earth. Art and the church in Byzantium*, 1998, p. 1.

¹⁶¹ De Incarnatione. Citeret i Eric D. Perl, ‘... That Man Might Become God – Central Themes in Byzantine Theology’, in: Safran (red.), *op. cit.*, p. 40.

¹⁶² Først Justinians biograf Prokopius specifikt om Hagia Sophia i *De aedificiis*; senere patriarken Germanos I i det 8. århundrede. Begge citeret i Cyril Mango, *The Art of the Byzantine Empire 312-1453*, hhv. p. 76 og p. 141f.

¹⁶³ Leslie Brubaker, *Vision and Meaning in Ninth-Century Byzantium*, 1999, p. 400.

rum, idet den centrale kuppel rejser sig over apsis' og korsformens hvælv, der igen hæver sig over det lavere narthex, de lavere pastophoria og naos' hjørner¹⁶⁴ (fig. 3-4).

I sin form og betoning af symbolik er den byzantinske kirkebygning som basilikaen et *eskatologisk tegn*¹⁶⁵, men betoner imidlertid nok så tydeligt *samtidighed*, et *her-og-nu*. I den byzantinske centralform – en kvadratisk grundplan under en centralt placeret kuppel – sammenføjes cirklen og kvadratet: cirklen med sine konnotationer af evighed, perfektion og guddommelighed indskrives i kvadratet med sin betydning af timelighed, imperfektion og det menneskelige. I sin essens udtrykker den byzantinske kirkebygning dermed en nedflyden af det hellige i den sanselige verden – det guddommeliges bestandige nærvær i den menneskelige verden. Denne nedflyden af hellighed bliver ydermere realiseret ved kuplens kraftige lysindfald, der stråler ned i bygningen¹⁶⁶.

Bygningens abstrakte betoning af denne bestandige, guddommelige interaktion i verden skal ses i et responderende, multifacetteret samspil med liturgien og kirkens kunst. Liturgien artikulerer erfaringen af Guds nærvær i den enkeltes og menighedens liv. Den liturgiske fejring er ikke bare erindringen om en række historiske hændelser (Guds fødsel, død og opstandelse) eller udtryk for et eskatologisk håb om det, der skal komme; med brændpunkt i eukaristien er den i den byzantinske opfattelse en "deltagelse, her og nu, i dag, i en evig finden sted, der transcenderer tiden"¹⁶⁷. I gudstjenesten mødes de levende og 'de, der er gået forud' i en fælles liturgisk fest¹⁶⁸.

De hellige personers levende nærvær i tiden formidles af ikoner overalt i rummet i form af mosaikker, fresker og/eller billeder malet på træ. Rumligt er disse billeder organiseret i et spirituelt hierarki i samspil med arkitekturen og forstærker dermed kirkerummets forbindelse til Himlen. Med sin himmelsymbolik rummer kuplen ofte en mosaik eller fresko af Kristus Pantokrator¹⁶⁹. I pendentiverne og nicherne, der formidler den cirkulære kuppels overgang i den kvadratiske bygningskrop, afbildes scener fra Kristi liv – hans fødsel, gerninger, dåb, lidelse og opstandelse. Igen står arkitekturen og kunsten i nærmeste forbindelse: ikonerne af det guddommelige, der tog bolig i det jordiske, placeres netop, hvor den arkitektoniske form viser evighedens fusion med tiden og historien. Disse billeder understreger i mange tilfælde radikaliteten i Guds nedstigning blandt

¹⁶⁴ Ousterhout, 'The Holy Space', in: Safran (red.), *op. cit.*, p. 94.

¹⁶⁵ Monica Papazu, *Diamantbroen*, 1995, p. 55.

¹⁶⁶ Otto Demus, *Byzantine Mosaic Decoration*, 1955, p. 12. Demus karakteriserer den byzantinske kirkebygning som 'nedadvoksende'.

¹⁶⁷ Perl, *art. cit.*, p. 53.

¹⁶⁸ Johannes Exner, *Tanker om kirkens rum*.

¹⁶⁹ Kuplens himmelsymbolik er nærliggende og hænger nært sammen med datidens verdensbillede, hvor himlen mentes at være et fast, halvcirkulært hvælv. Ifølge Otto Demus blev kuplen udsmykket af scener, der foregik i Himlen eller i hvilke Himlen var handlingens kilde eller mål; i 9.-11. årh. udelukkende til Pantokrator, opstandelses- eller pinsemotivet. Demus, *op. cit.*, p. 17.

mennesker: Kristi fødsel finder sted i en grotte – i jordens mørke skød¹⁷⁰; hans dåb i Jordanfloden fremstilles ofte tilsvarende som findende sted i nærmest en fordybning i flodbunden, og også i opstandelsen, Anastasis, stiger han op af den klippefyldte jords sorte dyb (fig. 5-7). De udtrykker den kristne erfaring af, at i det lave 'fødes' det høje, hvilken jeg vil komme nærmere ind på i del 3. De spejler samtidig det, der menes at foregå i kirkebygningen. I kirkebygningen gentager Åndens bevægelse ned i den sorte materie sig. Som Kristi krop er bygningen også begrænset og midlertidig, men den er forudsætningen for fuldkommengørelsen.

Apsis rummer ofte en afbildning af Maria Theotokos, der som inkarnationens kødelige forudsætning dermed er nærværende omkring alteret og eukaristien¹⁷¹. Theotokos forbindes med apsis, da hun var det fysiske 'rum' omkring Gud, som apsis er rummet omkring eukaristien. Da dette karakteristikum ved den byzantinske kirkebygning har en moderne pendant i Emil Steffanns kirke Maria in den Benden, vil det blive uddybet i del 3. Naos' vægge er ofte viet til ikoner af apostle, martyrer, profeter og patriarker, som i deres levende nærvær i ikonerne bliver del af menigheden¹⁷².

I sit samspil mellem arkitektur, liturgi og kunst var den byzantinske kirke en lille spejling af kosmos, en åbenbaring af gudsriget på jorden. Det var en levende struktur, opbygget af to slags 'levende sten' – af menigheden og af den af Skaberen levendegjorte materie. Med sin form udtrykte kirkebygningen – og var i tidens forståelse af form således med til at virkeliggøre – Himlens nedstigning til jorden og af jordens vandring ind i Himlen som en evigt aktuel bevægelse.

3.4 Den romanske kirkebygning

I både den øst- og vestlige kristendom var kirkebygningens form vigtig – ikke formen i sig selv, men dens 'indhold'. Både 'usynlige' og synlige træk ved en bygning kunne forlene den med betydning. Bygningens dedikation til en hellig person, en bestemt forms (eksempelvis cirkelns) repræsentation i bygningen eller bestemte mål og tal (som et bestemt antal søjler) kunne således skabe forbindelse til en æret person eller et æret sted og overføre personens eller stedets kraft – eller i det mindste refleksioner af denne kraft – til kirkebygningen¹⁷³. Ifølge Richard Krautheimer viser middelalderlige skrifter, at mange kirkebygninger på denne måde blev forstået som 'kopier' af betydningsfulde kirker eller af kirkebygninger på betydningsfulde steder, uden at der for et nutidigt

¹⁷⁰ En tradition i ortodoks kristendom, der har rod i Visdommens Bog (se bl.a. Visd 7,1-6).

¹⁷¹ Demus, *op. cit.*, p. 21.

¹⁷² *Op. cit.*, p. 26f; Ousterhout, *art. cit.*, p. 98.

¹⁷³ Richard Krautheimer, *art. cit.*, p. 127.

blik hersker nogen synlig lighed mellem kopi og original¹⁷⁴. Det var ikke den nøjagtige gengivelse af det synlige ydre, der skabte betydningsmæssig forbindelse til originalen – gengivelse af enkelte karakteristika var nok til at etablere en kraftfuld 'indre' lighed.

I vest udfoldede den allegoriske opfattelse af kirkebygningen sig med stor rigdom op mod årtusindskiftet, og i kølvandet på Dionysios Areopagiten og Scotus Eriugena oplevede perioden omkring det 11. årh. en kulturel og kunstnerisk opblomstring. Forståelsen af det kontemplative syn som den højeste erkendelsesform og anagogi som menneskets vej til oplysning udgjorde periodens kollektive, mentale landskab, jf. 2.4.3. Heraf udkrystalliserede der sig en udtalt bevidsthed om alt i arkitekturen som vidnesbyrd, dog kun for en "en opmærksom betragter, der forstår at suge 'hønning af klippen og olie af den hårdeste sten'"¹⁷⁵. Også den romanske kirke skal således forstås som et komplekst afbillede af dens himmelske prototype.

På baggrund af den firfoldige symbolske tænkning blev kirken, foruden at være en materiel struktur i den fysiske verden, tillagt tre spirituelle meningslag, der så at sige tolkede både fortidig, nutidig og fremtidig mening ind i kirken. Typologisk refererede kirkebygningen således til Kristi krop eller Kristi Kirke; tropologisk til hver af de troende som et opbyggeligt sindbillede og anagogisk til "den himmelske boligs lyksaligheder", det himmelske Jerusalem – Paradis¹⁷⁶.

Den romanske kirkebygningens eksteriør spejlede tidens bevidsthed om modsætning og kamp i jordelivet mellem godt og ondt. Som gudsrigets repræsentation i det jordiske var kirkebygningen med sit fæstningsagtige ydre, sine massive mure og tårne afbillede af Guds styrke, magt og stabilitet – et aspekt af Guds væsen, som også Bibelen betonedede med sten- og fæstningsmetaforer: "Herren er min klippe, min borg, min befrier, min Gud, mit bjerg, hvor jeg søger tilflugt, mit skjold, min frelses horn og min fæstning" (Sl 18,3) (fig. 8)¹⁷⁷. Sjælens dynamiske kamp mellem opløftelse og fortabelse kom endvidere til udtryk i de nu af ornamenten og skulpturer rigt dekorerede facader. Den sanselige verden af dyr, planter og mennesker blev med fantasirigdom fremstillet i komplekse billedprogrammer. Disse billeders betydninger har ofte en net- eller evighedsstruktur, idet de delvis refererer til noget, der blev regnet aldeles uden afslutning. Deres betydning er derfor stærkt

¹⁷⁴ Art. cit., p. 115f.

¹⁷⁵ *Si tamen diligentem abeant inspectorem, qui noverit 'mel de petra sugere oleumque de durissimo saxo'*. Biskop Durandus af Mende (1230-1291): *Rationale Divinorum Officiorum*. Bandmann, *Mittelalterliche Architektur als Bedeutungsträger*, 1985, p. 61.

¹⁷⁶ Denne opfattelse af kirkens fire 'naturer' gentages gennem hele middelalderen og formuleres tidligt bl.a. af Gregor den Store (ca. 540-604) og af Beda Venerabilis (ca. 673-735), der dog nota bene talte om Kirken.

¹⁷⁷ Assunto, *op. cit.*, p. 91.

kontekstafhængig, idet eksempelvis farlige dyr som løver og slanger både kunne pege på ondskab, guddommelig kraft og sjælelig transformation¹⁷⁸.

Transformationssymbolik udfoldede sig bl.a. på de ofte rigt udsmykkede romanske portaler, idet portalen i sig selv var indgangen til kirkens liv med dets mulighed for spirituel forvandling. Som bygningselement stod portalen endvidere som lyset i en nær åndelig forbindelse med Kristus, idet han sagde ”Jeg er døren. Den, der går ind gennem mig, skal blive frelst” (Joh 10,9). Portalens anagogiske betydning blev visse steder understreget af en indskrift lignende denne fra Spanien: ”Gennem denne dør bliver Himlens dør tilgængelig for enhver troende”¹⁷⁹.

Den romanske billedverden tog udgangspunkt i den sanselige verdens fænomener, men gennem disse fænomeners – retrospektivt set – unnaturalistiske fremstilling transformeredes de til allegorier og symboler. Som den øvrige materie var kunsten som bekendt et henvisende tegn, og skulpturerne af de hellige personer, der voksede frem af kirkens sten, øgede arkitekturens forbindelse til det hellige¹⁸⁰.

Mens verden omkring kirken var fuld af jordelivets farer, var kirkens indre til gengæld en tilnærmelse til det overjordiske rige. Liturgien var stort set uændret siden oldkirken; menigheden var dog som omtalt i 3.2.1. mere passiv, hvilket en øget betoning af synet som adgangsgiver til det hellige lader til at ’kompensere’ for¹⁸¹. Som vi så i den byzantinske kirkebygning, gav opfattelsen af mystisk nærvær i formen sig udslag i en dybsindig sammenhæng i kirkens arkitektoniske form og udsmykning. Kirkens afbilleder af jordiske og hellige væsener rettede sig i deres placering efter liturgi og indretning, således at billeder på eksempelvis triumfbuen synliggjorde ’retningerne’ i liturgiens kommunikation mellem Gud og menneske¹⁸² og således, at eksempelvis apsisvælvingen med sin himmelsymbolik i regelen var smykket af en fremstilling af *Majestas Domini*. I den

¹⁷⁸ Om middelalderens elastiske symbolik vedrørende slange og løve, se Gotfredsen og Frederiksen, *op. cit.*, hhv. p. 111ff og p. 330ff.

¹⁷⁹ Porta per hanc celi fit pervia civique fideli; indskrift over døren til en kirke i Puilampa, Spanien. Kendall, *op. cit.*, p. 105. Et dansk eksempel på en lignende indskrift findes bl.a. på Gjellerup Kirkes nordportal; Gotfredsen og Frederiksen, *op. cit.*, p. 37.

¹⁸⁰ Assunto, *op. cit.*, p. 91f.

¹⁸¹ Jf. 3.2.1. er eksempelvis menighedens offertorieprocession elimineret på dette tidspunkt, og menigheden deltager kun lejlighedsvis i nadveren. Kjær og Grønder Hansen, *op. cit.*, bind 1, p. 18; Drouzy, *art. cit.*, in: Exner og Christiansen, *op. cit.*, p. 45. Om synets øgede betydning generelt op mod høj- og senmiddelalderen, se Lindberg, *op. cit.*, pp. 104-121.

¹⁸² Den i vest placerede menigheds henvendelse til Gud i øst, og Guds svar til menigheden i modsat retning. Gotfredsen og Frederiksen, *op. cit.*, p. 23ff. Bl.a. synliggjorde triumfkrucifikset Kristus som kommunikationsled mellem Gud og menneske; sammenstillingen af motiverne Epifanien og Flugten til Ægypten synliggjorde hhv. menneskets vej til Gud og Guds vej til mennesket – en sammenstilling der tidligst ses på Santa Maria Maggiore triumfvæg (ca. 440) og i dansk sammenhæng i Fjenneslev Kirke. *Op. cit.*, pp. 25f, 148ff og 169f.

konkrete arkitekturs tætte forbindelse med billederne og deres åndelige budskaber gennemtrængte den sakramentale virkelighed den troendes virkelighed.

Den romanske kirkebygning pegede som nævnt på en dialektik mellem det profane *ude* og det hellige *inde*. Med sin massivitet af mure markerede bygningen en afskærmning mellem omverden og troens 'anden verden'¹⁸³ – en anderledeshed, der blev understreget af interiøret med dets små, højtiddende vinduers smukke lysindfald og skulpturers, freskers og de hellige genstandes kunsthåndværk samt farve- og materialerigdom. Ikke mindst i den tidlige, romanske periode havde kirkerne denne karakter af tyngde og 'jordiskhed'. Kerter oplyste rummet inde og strålede i alterets og de liturgiske genstandes sten og guld¹⁸⁴. Rummet undergik imidlertid en stor forvandling i løbet af perioden. Hugo Schnell omtaler således, hvordan den lysmetafysiske tænkning ændrede sig, hvilket bevirkede en øget optagethed af det udefrakommende lys frem for de indviede kertes oplysning af rummet indefra¹⁸⁵. Som konsekvens heraf øgedes antallet af de fra det 11. årh. indførte farvede glaser, vinduerne blev større og murene tyndere. Grænsen mellem inde og ude blev tyndere.

Den karakter af afskærmning mod den profane verden, de romanske kirker således havde i primært tidlig romansk tid, sætter Assunto i forbindelse med periodens udlægning af Dionysios Areopagites og Scotus Eriugenas apofatiske teologi¹⁸⁶. Denne teologi betragtede som bekendt billeder af 'ikke-lignende lighed' som springbræt til at nå det absolut skønne, Gud¹⁸⁷. Disse kirkers tyngde og relative mørke er efter Assuntos opfattelse netop sådanne ikke-lignende billeder. Disse kirker spejlede den materielle verdens mørke¹⁸⁸ – dens begrænsning og åndelige mørke. Som kontrastbillede til kerternes lys og det indfaldende dagslys, men mere fundamentalt til den åndelige verdens sande lys, understregede de dette høje åndelige lys og tilskyndede betragterens sjæl til at vende sig mod dette. Den romanske kirkebygning kan måske således siges at betone en tvetydighed i sin identitet: den var både Himlens repræsentation i det jordiske, men pegede samtidig på sig selv som en yderst begrænset, materiel struktur¹⁸⁹.

¹⁸³ Assunto, *op. cit.*, p. 90.

¹⁸⁴ Schnell, *art. cit.*, p. 30f.

¹⁸⁵ *Art. cit.*, pp. 30-34.

¹⁸⁶ Assunto, *op. cit.*, pp. 87f og 90f.

¹⁸⁷ Eksempelvis i Dionysios Areopagiten, *De guddommelige navne*, 1998, p. 169.

¹⁸⁸ Assunto, *op. cit.*, p. 88.

¹⁸⁹ Det ville i så fald udtrykke en bevidsthed om billedets begrænsning, som vi også kender fra den middelalderlige billedkunst, hvor utallige afbilleder med forskellige virkemidler understreger deres karakter af 'bare et billede': f.eks. ved at afbilde Kristus som et *imago clipeata*, ved at afbilde ham i et andet materiale end resten af de afbildede personer

Mørke i denne brede forstand – som dunkelhed, men også begrænsning og 'jordiskhed' – havde, som vi også så i del 1, mange nuancer og betegner tidens gennemgribende tænkning i *både-og* (jf. 2.4, 2.4.1 og 2.4.3). Det var udtryk for materiens begrænsning og det gudsferne. Det sanseliggjorde det spirituelle erkendelsesmørke eller indsigtens begrænsning, der i tidens bevidsthed var eksistensens vilkår. Mørket var dog ikke bare fravær af lys (ligeledes bredt forstået), men var i den areopagitiske tænkning samtidig fyldt af Guds nærvær: det blev som omtalt samtidig betragtet som en for mennesket *nødvendig* sløring og således som en ovenfrakommende nåde. Eksistensens mørke var tillige en hindring, der i sin animering til sjælens opadstigende proces var indgangen til Gud, der 'bor i det strålende mørke'. Mørket var desuden gjort betydningsfuldt og næringsholdigt af kristusfortællingen, hvorfra der udgik erfaring af mørket som kilde til liv. Til dette romanske arkitektoniske billede af mørket i bred forstand vender jeg tilbage i del 3, nærmere bestemt i afsnittet om Exners Islev Kirke.

3.4.1 *Stoffet som vidnesbyrd*

At også stenene i datidens opfattelse havde en 'ikke-lignende lighed' med inkarnationens mysterium ser vi en række eksempler på i både den romanske og gotiske periode. For "matter mattered during the Middle Ages"¹⁹⁰. Herbert Kessler har i flere sammenhænge peget på middelalderens tydelige fremhævelse af materialitet i de hellige billeder og genstande¹⁹¹. I tråd med en neoplatonisk inspireret tankegang var alle sanselige fænomener hierarkisk indordnet efter deres lighed med det Højeste, hvorfor fænomenernes eller genstandenes lyskraft blev sat højest¹⁹². Af de fire elementer blev ild som det jordiske lys' kilde derfor opfattet som ædlere end henholdsvis luft, vand og den tunge, mørke jord. Sten blev tilsvarende værdsat efter deres relation til lyset: de mest lysreflekterende materialer stod højest i et hierarki, der spændte fra ædelstene, bjergkrystaller og de ædle metaller over glas til sten og grus¹⁹³. Farver blev forstået som sanseliggørelsen af lys, hvorfor de mest lyslignende og -reflekterende farver hvid og gul blev foretrukket. På den tyske Mondsee-bibels omslag fra o. 1050 ser man materialernes spirituelle hierarki anvendt til at udtrykke de afbildede personers status (fig. 9): Kristus er afbildet i guld dækket af en bjergkrystal,

eller ved i fresker at bruge ekstra puds på netop Kristi portræt for at understrege dets materielle karakter. For en række eksempler, se Kessler, *op. cit.*, 2000; særligt kapitel 6.

¹⁹⁰ *Idem*, 2004, p. 14.

¹⁹¹ *Idem*, 2000 og 2004. Se endvidere min note 189.

¹⁹² Assunto, *op. cit.*, p. 62.

¹⁹³ Gotfredsen og Frederiksen, *op. cit.*, p. 47.

evangelisterne i elfenben – et kostbart, men også organisk materiale, der understregede deres kødelighed¹⁹⁴. Evangelistbillederne indrammer et kors i forgyldt filigran, der endelig træder frem på en ramme af sølv.

I de middelalderlige lapidarier udvikledes og udbredtes opfattelsen af stenenes iboende kraft og mangfoldige betydningslag¹⁹⁵. Denne kraft var Skaberens aftryk i hans skaberværk, hans *vestigia*. Albertus Magnus (d. 1280) forstod i sin omfattende fortegnelse over sten, *Mineralia* fra midten af det 13. årh., disse aftryk i en både symbolsk og konkret forstand. Skaberen havde afsat sit usynlige åndelige aftryk i stenene, og i visse af de ædle sten kunne man se dette aftryk i form af synlige tegninger. Albertus forstod marmorets årer og de skylignende formationer i sardonix som sådanne 'Guds tegninger', der indeholdt budskaber til mennesket¹⁹⁶. En munks arkitekturbeskrivelse fra det 12. årh. udtrykker en lignende symbolsk forståelse af de ædle sten. Marmorgulvet i et kapel i Palermo er for hans blik fulde af vækst og liv: han beskriver stenfladerne som 'Guds blomstrende eng', og hvor naturens engblomster må visne, skal 'Guds marmorblomster smykke kapellet i evighed'¹⁹⁷.

I den kunstneriske bearbejdning af stenene i selve kirkebygningen, i portalens relieffer, alterudsmykningens ædle sten og metaller, husets *vasa sacra*, mosaikker og pigmenternes blanding i fresker osv. kunne mennesket forstærke stenenes gudgivne betydning og kraft. Denne opfattelse havde som omtalt i afsnit 2.4.3. sit udspring i menneskets lighed med Gud. Gud var den første *artifex* og naturen hans kunstværk, hvori han gav sig til kende. Således var det menneskets opgave i kunsten at bearbejde materien med dette høje ideal for øje – at genfremstille det guddommelige aftryk i materien og give sjælen et springbræt i den synlige verden. For en kontemplativ betragter som Johannes Scotus Eriugena blev på denne måde "denne sten og dette lille træstykke [...] mig et lys"¹⁹⁸. Den skarpe sondring mellem materie og ånd, krop og sjæl, veg – som vi har set utallige eksempler på – altså her tilbage for en dynamisk proces, hvor den med et højere ideal for øje formede materie ses som formidler af forbindelse mellem de to sfærer¹⁹⁹.

¹⁹⁴ Kessler, *op. cit.*, 2004, p. 27.

¹⁹⁵ Opfattelsen af stens iboende kræfter baserer sig på ældgamle traditioner og kendes bl.a. fra nærorientalske og ægyptiske skrifter. Systematiske fortegnelser over sten som de kristne lapidarier siges at stamme fra grækerne. Mange af de kristne lapidarier fokuserede på de i Bibelen omtalte 12 sten (Åb 21, 19-21 og 2 Mos 28, 17-21 og 39, 10-14).

¹⁹⁶ II, iii, 2-3 i Albertus Magnus' *Mineralia* fra o. 1250. Oversat som *Book of Minerals* af Dorothy Wyckoff, 1967.

¹⁹⁷ Assunto, *op. cit.*, p. 57. En oplevelse af marmor, der deles af Prokopius i hans førømtalte beskrivelse af Hagia Sophia. Også han forbinder direkte marmorets farver og tegninger med Guds virke i materien, Mango, *op. cit.*, p. 76.

¹⁹⁸ *Lapis iste vel hoc lignum mihi lumen est*. Citeret i Assunto, *op. cit.*, p. 188.

¹⁹⁹ Kessler, *op. cit.*, 2004, p. 30f.

Matter mattered, og det gjorde den altså i kraft af at være gudskabt, men også i kraft af inkarnationen. Stoffet var fundet værdigt til at rumme Gud, og som den jord, Kristus betrådte, var stenene vidner til hans forløsende ophold på jorden. Som en slags *figura Christi* blev sten brugt til at sanseliggøre inkarnationens *realitet*, *radikalitet* og *paradoks*. Inkarnationens realitet bevidnes bl.a. tydeligt i et eksemplar af de populære rejsealtre fra midten af det 12. årh. (fig. 10)²⁰⁰. En lille altersten af griotte fra Det Hellige Land er indfældet i en træramme dekoreret af emaljefelter, der afbilder hellige personer, alle med betydning i inkarnationshistorien. På alterstenens sider henviser Maria, Johannes og to apostle gennem deres blikke og gestik til stenen som betydningsfuld: i sin herkomst fra landet, hvor Kristus levede og døde, er den inkarnationens sandhedsvidne. Men alterstenen var ikke bare betydningsfuld som den betrådte jord. Den var både i konkret og bred forstand mellemkomstens sted par excellence og blev derigennem en reel *figura Christi*: den symboliserede Kristus selv, der var den levende Klippe²⁰¹. Andre rejsealtre havde plader af alabast, porfyr eller marmor, og idet årede sten som nævnt mentes at besidde en særlig grad af spirituelt nærvær²⁰², tydeliggjorde disse altersten i særlig grad alterstenen som symbol på den åndelige Klippe. At stoffet stod i symbolsk forbindelse med Gud bevidnede inkarnationens radikalitet: Gud blev fuldt menneske – blev ét med stoffets tyngde og forgængelighed.

Inkarnationens paradoks – det guddommeliges kompromisløse fusion med kødet – spejles endvidere af en alterkalk fra Léon i Spanien fra det 11. årh. (fig. 11). Kalkens kop og fod er af dybrød sardonix og holdt sammen af fint bearbejdede guldbånd besat af ædelsten og et lille antikt spolie-portræt. De flammende 'skyer', der glødede dybt i stenen, har med datidens opfattelse af lyset og de ædle sten utvivlsomt forekommet som en beånding af kalken og visualiserede således åndens levende virke i stoffet. 'Ånden' i den rødlige sten pegede dermed parallelt ind i nadversakramentets transition i bægerets vin, der forvandles til Kristi blod. Sammen med lysets refleksion i guldets og de heri indfattede ædelsten spejlede de 'beåndede' sten således inkarnationsmysteriet og mysteriets evige gentagelse i nadversakramentet.

Genstande som Agrigento-alteret og alterkalken fra Léon var praktiske liturgiske genstande, men samtidig meditationer over inkarnationen som *mysterium*. Bevidstheden om det svimlende paradoks

²⁰⁰ *Op. cit.*, pp. 29 og 33.

²⁰¹ Som bord for nadveren – menneskets møde med Gud – var alterstenen i konkret forstand et formidende led. Men den var også formidler i dybere forstand: *Tum quia altare significant Christi*, skriver Aquinas og forbinder dette med 1 Kor 10,4: "den klippe var Kristus", Summa Theologica 3a.83.3. Også Symeon af Thessaloniki giver en tilsvarende forklaring af alterstenens mystiske betydning som Kristus. Didi-Huberman, *op. cit.*, 1995, p. 91.

²⁰² Jf. bl.a. Albertus Magnus' opfattelse af årene som Skaberens aftryk. Se endvidere Didi-Huberman, *op. cit.*, p. 91.

i inkarnationen forbliver, som nævnt i afsnit 2.4.3, tilstede i den romanske periode med insisterende kraft. Derfor forbliver opfattelsen af teofani og anagogi i de materielle genstande også parallelt tilstede i den romanske periode sammen med bevidstheden om det guddommeliges fuldkomne ubegribelighed. Forsøger vi at betragte alterkalken fra Léon med kontemplativt, middelalderligt blik, er der så at sige to synsretninger i stenen. I den ene retning toner, som vi så, 'åndelige spor' frem i stenens dybder og bringer på mystisk vis det guddommelige nær. Jo længere man betragter stenen, jo mere ser man. I den anden retning derimod er det, som om de synlige tegninger fortøner sig ind i uendelige dybder, og som om man kan se mindre og mindre. Heri ligger erkendelsen af, at i dét, der kommer nær, ligger samtidig dét, man ikke får at se i det dennesidige. Augustin havde en lignende erfaring af Bibelen som en labyrint af smukke figurer, hvis dybder var fantastiske, uudgrundelige og frygtindgydende²⁰³. Men også gennem stenene kan blikket på denne måde føres til at se ind i tilværelsens *mysterium tremendum et fascinosum*²⁰⁴.

3.5 Den gotiske kirkebygning

At også den høj- og senmiddelalderlige kirkebygning blev opfattet som afbillede af dens himmelske prototype forvisses vi om af utallige af samtidens lærde, bl.a. Durandus (1230-1291): "alt, hvad der fremkommer i den kirkelige tjeneste og de kirkelige ting, er fyldt af guddommelige henvisninger og hemmeligheder, og hver enkelt [af disse] ånder himmelsk sødme"²⁰⁵. Men den nye kirkebygning, der tog form fra midten af det 12. årh., lagde et markant andet udtryk til denne 'himmelske sødme' end de kirkebygninger, vi hidtil har set. Verdens- og gudsbilledet var under transformation. Ved at betragte visse af den gotiske katedrals væsentlige træk vil vi se, hvordan kirkebygningens æstetiske forvandling afspejlede både tidens nyorientering af den platoniske tradition og indoptagelsen af nyt tankegods.

Høj- og senmiddelalderen rettede som nævnt i forstærket grad blikket mod den sanseligt perciperbare verden. Gennem tidens store autoriteter Augustin og Dionysios Areopagiten var man fortsat rodfæstet i den platoniske tænkning, men i stigende grad under indflydelse af aristotelisk filosofi. Man var optaget af Kristi menneskelige natur og identificerede sig med hans fysiske lidelse

²⁰³ *Mira profunditas eloquiorum tuorum, quorum ecce ante nos superficies blandiens parvulis, sed mira profunditas, deus meus, mira profunditas! Horror est intendere in eam, horror honoris et tremor amoris.* Augustin, *Confessiones*, 12.14.17.

²⁰⁴ Den tyske religionsfilosof Rudolf Ottos karakteristik af den hellige dimension i tilværelsen. *Se endvidere min note 112.*

²⁰⁵ Durandus af Mende, *Rationale Divinorum Officiorum*. Bandmann, *op. cit.*, 1985, p. 61.

– for Frans af Assisis vedkommende helt til den fysiske stigmatisering. Om end paradokset fortsat var en central del af den religiøse bevidsthed, udfoldede optagetheden af den åbenbarede Gud sig som omtalt tilsyneladende på bekostning af den transcendent Gud. Både den monastiske kærlighedsteologi og skolastikken var, trods deres indbyrdes forskelle, bærere af disse åndelige strømninger²⁰⁶.

Gotikkens begyndelse fastsættes af Sugers ombygning af klosterkirken Saint Denis, hvis gotiske kor indviedes i 1144. Internationalt klingede den af i det 15. årh., men blev med romantikken og historicismen den konservative kirkebyggestil op i det 20. årh. Den romanske kirkes stilistiske mangfoldighed blev afløst af en ny homologi i arkitekturen. Gotikkens kirkebygninger blev struktureret efter princippet 'enhed i mangfoldighed'. Man tilstræbte en gennemført proportional overensstemmelse mellem del og helhed via den harmoniske mindstedels tiltagende multiplikation. Kirkebygningens hoved-, side- og tværskibe blev systematisk inddelt og underinddelt i fag og de mange hvælvtyper, der blev anvendt i romansk periode, erstattet af én type, ribbehvælv. Den ny systematik viste sig endvidere i en bevidst synliggørelse af bygningens konstruktionsmæssige principper (fig. 12-13)²⁰⁷. At netop gotikken var optaget af talforhold som ordensprincip kan man, som Panofsky, se som udtryk for skolastikernes lidenskab for klarlægning (*manifestatio*)²⁰⁸. Man kan dog muligvis udvide denne betragtning og se optagetheden af den ydre forms systematik og orden som udtryk for periodens generelle, øgede interesse for den sanselige verden, hvoraf skolastikken som nævnt er en af flere manifestationer. En anden manifestation af denne øgede interesse ses i en generelt ændret opfattelse af kunsten, hvor betoning af 'indre' form gradvis bevæger sig mod øget optagethed af den ydre, sanseligt perciperbare form²⁰⁹.

Talforhold som en måde at udtrykke det guddommelige nærvær i kirkebygningen på var som bekendt ikke gotikkens opfindelse, men havde en lang og dybsindig tradition på linje med lyset. Når jeg hidtil har ignoreret talmystikken, skyldes det blot, at den artikuleres tydeligst netop i

²⁰⁶ Den augustinsk funderede kærlighedsteologis eksponenter talte bl.a. Bernhard af Clairvaux, de nye tiggermunkeordener samt Bonaventura, hvis tænkning også rakte ind i skolastikken; fremtrædende skolastikere var bl.a. Abelard, Grosseteste, Albertus Magnus samt ikke mindst Thomas Aquinas.

²⁰⁷ Erwin Panofsky, *Gothic Architecture and Scolasticism*, 1951, p. 44ff.

²⁰⁸ *Op. cit.*, pp. 35-60.

²⁰⁹ Denne udvikling ses bl.a. i de gotiske skulpturer. Mere fundamentalt ses den i måden at skabe betydning i kirkebygningen på, jf. den tidligere middelalderlige praksis, hvor den indre 'lighed' mellem afbillede og original – og dermed overførslen af kraft og betydning herimellem – sikredes ved kopiering af nogle få synlige træk fra originalen. Denne praksis ændrer sig omkring år 1200, hvor man bevæger sig mere mod reproduktion af originalens synlige træk. Krautheimer, *art. cit.*, p. 130.

den gotiske kirkebygning²¹⁰. I datidens forestilling skabte Gud kosmos ved at nedlægge sin guddommelige, harmoniske orden i kaos; en forestilling om skabelsesprincipperne der går igen i Bibelen, bl.a. Visd 11,20: "alt har du ordnet efter mål og tal og vægt". Som lyset blev talforhold betragtet som symbol på Gud – de 'deltog' i den sakramentale virkelighed²¹¹ og blev således også forstået som 'sandhedens udstråling'. Som med lysmystikken var det Augustin, der tolkede antikkens – bl.a. den pythagoræiske og platoniske – talmystik ind i kristen sammenhæng. Han mente, at musikken (se 2.3.2.) og arkitekturen havde en særlig instrumental evne til at lede sjælen mod Gud, idet de var 'søstre', der henholdsvis ekkoede og afspejlede den guddommelige talharmon²¹². Ved at skabe i henhold til harmoniske proportioner mente arkitekten at imitere Guds skaberværk, hvorved bygningen var en sanselig fremstilling af universets love.

3.5.1 Den gotiske kirkes transparente univers

Høj- og senmiddelalderens stræben efter klarlægning og oplysning i både arkitektonisk, intellektuel og spirituel forstand gav sig udslag i en forandret æstetisk forvaltning af det stadig uhyre betydningsfulde lys. Gotikkens nytænkning af arkitektoniske konstruktionsprincipper bevirkede, at de romanske rundbuevinduer kunne erstattes af langt større vinduesflader²¹³. Som følge af den kristne lysmetafysik havde man op gennem århundreder udviklet en omfattende teologi vedrørende kirkebygningens åbninger mod lyset (både rammernes form og rudernes flader), hvilken jeg flygtigt har berørt i afsnit 3.2.2. Kirkevinduerne blev bl.a. forstået som allegorier på profeterne, apostlene eller Kirkens 'doctores', igennem hvem 'den Sande Sol' filtreredes²¹⁴. De blev endvidere forstået som en kristusallegori: glasset med dets transparente materialitet, igennem hvilket lyset strømmede, blev set som en figuration af Kristi dobbelte natur²¹⁵. Gotikken udviklede vinduernes betydning ved at 'overføre' den romanske kirkes billedprogrammer til nok så ikonografisk nøje komponerede glasmosaikker. Som en slags pendant til østkirkens ikoner gentog – i lysets strålen igennem de transparente billedflader – Guds indtrængen i materien sig og understregede kirkebygningens fundamentale forbindelse med Kristi krop.

²¹⁰ Assunto, *op. cit.*, p. 85.

²¹¹ von Simson, *op. cit.*, p. 21ff.

²¹² Augustin i *De Musica* og *De Ordine* II.

²¹³ Det er dog en forenkling at opfatte alle gotiske kirker som kraftigt oplyste. Endvidere fremstår mange af de gotiske katedraler, hvis glasmosaikker med tiden er blevet erstattet af klart glas, i dag misledende lyse. von Simson, *op. cit.*, p. 3. Udviklingen er imidlertid klar, Schnell, *art. cit.*

²¹⁴ Sicardus af Cremona. Citeret i Gotfredsen og Frederiksen, *op. cit.*, p. 49.

²¹⁵ Kessler, *op. cit.*, 2004, p. 129.

Efter Sugers opfattelse benyttede man sig i Saint Denis' vinduer af 'vitri vestiti et saphiorum materia'²¹⁶. Hermed sigtede han i den areopagitiske tænknings ånd til vinduernes dobbelte karakter som både *slørende* og *afslørende*. Idet de var dækket af symboler (hvori det guddommelige var 'omskrevet', jf. 2.4.1), var vinduerne iklædt slør for det guddommelige. Men ifølge Dionysios' teologi fungerede symboler samtidig afslørende, og deres afslørende karakter understregedes af pigmenterne på glassets juvelagtige stråleglans, *saphirorum materia*. Vinduerne i den romanske og gotiske kirke havde tilsyneladende fælles teologisk udgangspunkt i Dionysios, men den æstetiske forvaltning af denne teologi var, som vi kan se, vidt forskellig. Den intellektuelle fortolkning af den platonisk/areopagitiske teologi var under forandring på dette tidspunkt²¹⁷.

Den gotiske katedral synes i en vis forstand at fornægte sin tyngde og materielle status. Bygningens vældige opadstræben blev fremhævet af ribberne, der ofte løb kontinuerligt fra gulv til hvælv, samt af gallerier og gesimser, der støttede blikkets færd opad. Hvor murenes og pillernes massive tykkelse var blottet, blev de visuelt undertrykt af dekorationer som tympana og bundter af tynde halvsøjler og støtteribber (fig.12), og murene, der var aflastet af de spindelvævsagtige stræbepiller ude, virkede med sine store partier af glas som transparente skaller omkring skib og kor²¹⁸. Lyset fik bygningen til at virke nærmest porøs; i von Simsons poetiske udlægning, der deler dybder med middelalderens teologi, gennemtrængte lyset murene, smeltede sammen med dem og transfigurerede dem. "As Gothic verticalism seems to reverse the movement of gravity, so, by a similar aesthetic paradox, the stained-glass window seemingly denies the impenetrable nature of matter, receiving its visual existence from an energy that transcends it"²¹⁹.

Von Simson antyder flere steder en holdning om den gotiske helligdom som et klarere udtryk for den himmelske vision end den romanske²²⁰. En lignende tanke om gotikken som en stigning i forhold til tidligere perioder blev allerede udtrykt af Suger, der i Saint Denis efter eget udsagn søgte at overgå Hagia Sophia²²¹. Men den gotiske kirkebygning er vanskeligt sammenlignelig med både den byzantinske og den romanske, da der er noget ret forskelligt på færde i disse rum.

²¹⁶ Abbed Suger citeret i Kessler, *op. cit.*, 2000, p. 193; von Simson, *op. cit.*, p. 121.

²¹⁷ Assunto, *op. cit.*, pp. 88-104.

²¹⁸ Von Simson, *op. cit.*, p. 4ff.

²¹⁹ *Op. cit.*, p. 4.

²²⁰ *Op. cit.*, bl.a. p. 38f.

²²¹ Suger citeret i Von Simson, *op. cit.*, p. 95.

Mere eksplicit end forrige tiders kristne kirkerum søgte den gotiske katedral at opløse grænsen mellem himmel og jord. Den udtrykte i sin arkitektur det høj- og senmiddelalderlige menneskes bevidsthed om Guds nærvær og menneskets enhed med ham, der imidlertid – i sammenligning med tidligere perioder – foldede sig ud på bekostning af bevidstheden om menneskets afstand til ham. Også det byzantinske og det romanske kirkerum søgte visuelt at opløse grænsen mellem det sanselige og oversanselige, men lod samtidig denne tilnærmen sig Gud 'afspænde' i en tydelig markering af denne grænse. Det byzantinske kirkerum udtrykte erfaringen af samtidighed mellem den sanselige og oversanselige verden, men ikke den totale sammensmeltning; det (tidlige) romanske rums koncentrerede lys i bygningens massivitet og mørke pegede på Guds evige nærvær, men samtidig absolutte skjulthed.

At gotikken i så udpræget grad var optaget af Guds sanselige fremtræden betød som sagt ikke, at bevidstheden om inkarnationen som paradoks var elimineret. I et meget interessant studie af Fra Angelico viser Georges Didi-Huberman, hvordan en ydmyg, middelalderlig bevidsthed om Guds absolut uindkredselse trivedes helt ind i renæssancen. I en række andagts- og meditationsbilleder fra San Marco-klostret i Firenze viser han, hvordan kunstens nye naturalisme krævede billedlig praksis af *tvetydighed* for at vise den "wind of strangeness", der blæste igennem de afbildede, hellige kroppe"²²². Som for at negere meditationsfreskernes naturalistiske entydighed i velkendte ikonografiske motiver som eksempelvis Bebudelsen malede Fra Angelico i mange tilfælde bl.a. et felt af marmor enten som en del af arkitekturen omkring den hellige scene eller lod en malet eller ægte marmorplade indgå i billedets paneler (fig. 14).

Med sine årers vilde, uigennemskuelige kaosstruktur pegede marmoret – når det indgik i bebudelsesscener – på inkarnationsmysteriet og hele den guddommelige sfære som umulig at begribe, og som implicerende en labyrintisk vildfarelse for den, der bildte sig ind at kunne. I en ydmyg erkendelse heraf brugte Fra Angelico stenen, der som 'ikke-lignende lighed' kunne formidle træk af inkarnationens ubegribelighed: stenens spirituelle nærvær spejlede Guds fuldstændige identitet med kødet i Kristus. Kristus var det kød, i hvilket Guds ånd løb i årerne. Som marmoret var han den materie, der modtog lyset uden at ændre form. Men sat i forbindelse med Bebudelsen pegede marmoret også på skæbnetyngde. Marmorårerne udtrykte i deres uigennemskuelige forløb det præcis modsatte af velkendthed og forudsigelighed og var derfor i kunsten i adskillige

²²² Didi-Huberman, *op. cit.*, p. 5.

sammenhænge knyttet til dødsforestillinger²²³. Marmorets uheldsvangre tilstedeværelse i Bebudelsen konstaterer livets uløselige sammenhæng med døden, hvis uigenkaldelighed og uvished var et vilkår selv for den inkarnerede og selv i lyset af opstandelsen.

Det fra oldkirken til sengotikken opøvede syn på kirkebygningen som nok en ting, men også et tegn, forsvandt i Danmark i store træk fra teologien med reformationen. Herom handler det kommende afsnit. Man kan spørge (men vanskeligt besvare), om det også helt forsvandt i kirkegængernes oplevelse af rummet. De efter reformationen følgende århundreders forkærlighed for de førreformatoriske kirkebygninger har mange forklaringer²²⁴, men skyldes måske *også*, at der i disse bygninger blev udtrykt noget, mennesker oplevede som betydningsfuldt? Grundlaget for den førreformatoriske betragtningsmåde var dog uomtvisteligt under nedbrydning, og om end man i den protestantiske kirke har diskuteret måden, hvorpå kirkebygningen forholder sig til sin spirituelle funktion, er det reelt først de seneste år, man i større sammenhænge atter diskuterer spørgsmålet om bygningens hellighed²²⁵.

3.6 Den protestantiske kirkebygning

Den protestantiske teologi søgte som omtalt i afsnit 2.5. tilbage mod en mere enkel og oprindelig kristendom og mente, at alene Guds nåde var menneskets vej til frelse. Det indebar en som nævnt grundlæggende forandring i opfattelsen af formens betydning. Med stor konsekvens for den kirkelige kunst og arkitektur afviste protestantismen en indre, levende forbindelse mellem de kunstneriske genstande og det oversanselige og afviste dermed også kunsten som formidlende led mellem Gud og menneske. Kirkebygningen havde i Luthers opfattelse ingen hellig egenverdi. Den var ikke Guds bolig, men en praktisk foranstaltning, og gudstjeneste kunne i princippet lige så vel afholdes ”beim Brunnen oder anderswo”²²⁶. Gud var dog ikke mennesket fraværende: som i Bibelen blev det betonet, at Guds bolig var de troendes forsamling – ”de levende sten”. Endvidere

²²³ I moderne sammenhæng har Per Kirkeby bl.a. i Frejlev Kirke anvendt marmorering, der med hans egne ord har en art ”forgængelighedsstruktur”. Kirkebys betragtninger om marmor vil blive behandlet nærmere i afsnit 4.2 om Islev Kirke. Per Kirkeby, *Håndbog*, 1991, p. 64

²²⁴ En forkærlighed der særligt kommer til udtryk i stilimitationernes 19.-20. århundrede. Imitation af ældre stilarter havde et særligt solidt greb i kirkearkitekturen og var også forankret i solid konservatisme. Spørgsmålet behandles i utallige bøger om moderne kirkebyggeri, bl.a. i Exner og Christiansen, *op. cit.*, p. 47-53.

²²⁵ Kristian Høeg, ’Hellighed og sanselighed i aktuel luthersk kontekst’ og Kaj Bollmann, ’Forord’, in: Bollmann (red.), *Rummet mellem Himmel og Jord – rapport fra Nordisk Kirkesagskonference 1998*.

²²⁶ Luther er citeret uden kildeangivelse i Jacob E. Bang, ’Den protestantiske Kirketype og dens Udvikling fra Reformationen til vor Tid’, in: *Arkitektens Månedshæfte* 38/1936, p. 167.

var Gud den gudstjenestefejrende menighed nær i nadveren (en ny betoning i forhold til katolicismens realpræsens-forestilling) og på sin vis også i det med nadversakramentet sidestillede ord²²⁷.

Protestantismen ville således noget helt andet med kirkebygningen end katolicismen. Den skulle ikke i sin form forkynde det guddommelige, men være en funktionel og værdig plads om det egentlig betydningsbærende: menigheden og deres måltidsfællesskab samt ordets forkyndelse.

Den protestantiske gudstjenestes ubundethed til bestemte steder var en af årsagerne til den relativt langsomme udformning af en særegen protestantisk kirketype. Luther understregede den praktiske anvendelighed i de eksisterende katolske bygninger, hvis indretning dog i større eller mindre grad blev omformet i henhold til den nye kultus.

Trods den nye opfattelse af menighedens ligeværdighed lod de lutherske protestanter som regel hovedalteret blive stående i koret, og kun hvor koret var meget dybt, blev det flyttet frem ved overgangen til skibet. Ideelt set var alteret og præsten ifølge Luther placeret, så ”præsten hele tiden er vendt mod folket, sådan som Kristus uden tvivl gjorde i nadveren. Men det må nu vente til sin tid”²²⁸. Sidealtrene, hvis antal var forøget i den katolske senmiddelalder, blev fjernet; dog foreslog en af reformationens organisatorer, bispem Peder Palladius, i sin interessante Visitatsbog fra ca. 1540 at hænge billederne fra de nedrevne sidealtre på væggene som ”gode enfoldiges Speil”²²⁹. Menighedsfællesskabets og ordets forstærkede betydning betød indførelse af faste bænkerader i kirken og øget fokus på det sted, hvorfra ordet blev forkyndt. Palladius’ anvisninger på det liturgiske inventars placering²³⁰ belyser de styrende protestantiske principper for indretning af kirkerummet. Indretningen er for så vidt fortsat spirituelt funderet, men kan og skal ikke *i sig selv* give udtryk for nogen spirituel mening; den er indrettet værdigt og praktisk, så den spirituelle mening træder frem i ordet og i de levende sten.

Hvor nye kirker blev bygget, var der dog i adskillige tilfælde klare bestræbelser på mere direkte at udtrykke den ny tro. Det protestantiske formideal var enkle, lyse enhedsrum med et meget lille eller

²²⁷ Holmquist og Nørregaard, *op. cit.*, bind II, pp. 46-59. I kort form gengiver Grundtvig det protestantiske syn på kirkebygningen og ”de levende stene” i salmen ’Kirken den er et gammelt hus’, DDS 323.

²²⁸ Martin Luther i skriftet *Deutsche Messe* fra 1526. (WA 19,80). Helge Nyman, ’Kirkearkitekturens teologiske baggrund’, in: *Menighedsrådet som bygherre*, 1989.

²²⁹ Peder Palladius, *En visitatsbog*, udgivet på nudansk af Martin Schwarz Lausten, 2003, p. 39.

²³⁰ *Op. cit.*, særligt pp. 31-40.

uden særskilt kor²³¹. Ordets ligestilling med nadversakramentet som nådesformidler blev ofte udtrykt ved indplacering af de liturgiske møbler i samme akse.

Det ældste eksempel på et egentligt protestantisk kirkerum er slotskapellet i Torgau, der blev indviet i 1544 af Luther selv (fig. 15)²³². Det er et rektangulært rum uden adskilt kor, omgivet af en dobbelt pulpiterring. Alteret var fritstående og i henhold til den nye protestantiske nadverforståelse udformet som et bord²³³. De protestantiske formbestræbelser kom endnu klarere til udtryk i slotskapellet i Schmalkalden fra 1590, der forenede alle liturgiske møbler i samme akse (fig. 16). Dåbsfadet var indfældet i alteret, og begge blev derved understreget som værende blot liturgiske møbler²³⁴. Endog orgel og sangertribune var tvunget ind i denne akse, hvorved det sungne og læste ords lige betydning med nadveren blev understreget og menighedens lige visuelle adgang til de liturgiske handlinger sikret. Et tidligt dansk eksempel på denne samordning af det liturgiske møblement er Skanderborg Slotskirke fra 1572.

Også i deres planløsning søgte mange af de nye protestantiske kirkebygninger at understrege kirken som et tilhørerrum. Centralrummet blev genstand for fornyet interesse fra det tidlige 17. årh., hvilket ses i en række tyske og hollandske eksempler; i dansk sammenhæng i Holmens Kirke (ombygget 1641), Vor Frelzers Kirke i Kbh. (1682-94) samt i det 18. årh. bl.a. Frederiksberg Slotskirke. Centralrummet udviskede desuden den opstigning til koret som koncentrationspunkt, ”som forhåbentlig ingen protestant tillægger nogen særlig hellighed”²³⁵. Trods mange bestræbelser vandt disse kirketyper ikke for alvor fodfæste i protestantismen. De udvandedes af andre kirkers tilbøjelighed til at fastholde eller søge tilbage til en middelalderlig, katolsk dekorationstrang og hierarkisk indretning²³⁶.

Protestantismen opgav som nævnt den fra oldkristen tid opøvede forståelse af symbolet som havende en mystisk, indre forbindelse med det symboliserede. Men spørgsmålet om kunstnerisk form var tydeligvis ikke ligegyldigt; man lagde sig i store træk op ad Gregor den Stores pædagogik om kunst (og arkitektur) som ’de enfoldiges spejl’. Kirkebygningen kunne synliggøre visse aspekter

²³¹ Jacob E. Bang påpeger, at dette ikke udelukkende var protestantismens formideal, men tillige udtryk for tidsånden eller en kollektiv stræben efter et enklere og mere direkte gudsforhold. Således er der fra tiden inden reformationen også fra katolsk side tendenser i retning af et lyst, ’protestantisk’ enheds-kirkerum. Bang, *art. cit.*, p. 166f.

²³² Se Luthers ’Tale ved indvielse af slotskapellet i Torgau 1544’, WA 49.

²³³ Katolikkernes *transsubstantiationslære* forstod nadveren som Kristi gentagne offer for mennesket og protestanternes *konsubstantiationslære* nadveren som en gave til mennesket. Bordformen understregede endvidere den protestantiske genbetoning af nadveren som et fælles måltid. Kjær og Grinder-Hansen, *op. cit.*, bind II, p. 45.

²³⁴ Bang, *art. cit.*, p. 170f.

²³⁵ Arkitekten Leonhard Sturm udtrykte sig således i et byggeskrift fra 1711 om de forskellige planløsningers fordele og mangler. Bang, *art. cit.*, p. 174.

²³⁶ Blandt andet myldrede rige udskæringer og billedfremstillinger frem på altertavler, pulpiturer og prædikestol i løbet af det 17. årh., og gitre blomstrede frem igen mellem kor og skib og endog omkring døbefonten.

af den protestantiske tro og skulle tilvejebringe gunstige forhold for udfoldelsen af den spirituelle relation mellem Gud og menneske. De protestantiske bestræbelser på at lægge særegen og tidssvarende form til troen elimineredes endegyldigt af den imitation af førreformatoriske stilarter fra kirkens triumfperioder, der var normen i kirkebyggeriet fra midten af det 19. til langt op i det 20. årh. Imitationen af ældre kirkebygningsstilarter fungerede som ydre tegn på bygningens funktion som kirke, og formen var generelt mere en forpligtelse på traditionen end på troen²³⁷.

3.7 Den moderne kirkebygning

Det 20. århundrede reaktualiserede spørgsmålet om relationen mellem kirkebygning og det hellige. Anført af den katolske kirke fik det komplekse spørgsmål om, hvad den kristne kirkearkitektur *kan* og *skal*, fornyet vitalitet²³⁸.

I det centrale Europa spirede fra omkring 1910 erkendelsen af den katolske kirkes distance både til sine egne rødder og til det omgivende samfund. Denne erkendelse koncentreredes særligt i den såkaldt liturgiske bevægelse²³⁹ og betød igangsættelse af en reformproces, hvis mål var kirkens *aggiornamento* eller fornyelse. Kirken søgte *ad fontes*: den besindede sig på kristendommens kerne og på sine egne kræfter. Den satte fornyet fokus på liturgien og på kirken som Ecclesia, og resultatet var fornyet inddragelse af lægfolket og dialog med omverden. Vigtigt i denne sammenhæng er, at denne selvransagelses- og ajourføringsproces affødte en nytænkning af kirkens kunst, arkitektur og indretning, der på teoretisk plan kulminerede i og blev normgivende med II Vatikanerkoncil fra 1962-65²⁴⁰. Dokumentet om liturgiens forfatning cementerede kunstens – også den moderne kunsts – anagogiske potentiale og uddybede:

”Holy Mother Church has therefore always been the friend of the fine arts and has ever sought their noble help, with the special aim that all things set apart for use in divine worship should be truly worthy, becoming, and beautiful, signs and symbols of the supernatural world, and for this purpose she has trained artists”²⁴¹.

²³⁷ Exner og Christiansen, *op. cit.*, pp. 47-53.

²³⁸ Af baggrundslitteratur, der specifikt behandler den moderne kirkebygning i forbindelse med dens spirituelle funktion, og som i det flg. ikke refereres andetsteds, er bl.a. anvendt: Peter Hammond, *Liturgy and Architecture*, 1960; Finn Jor (red.), *Kirker i en ny tid*, 1966; Albert Christ-Janer og Mary Mix Foley, *Modern Church Architecture*, 1962.

²³⁹ Den liturgiske bevægelse betegner ikke en samlet organisation, men tanker og teologiske strømninger, der fra navnlig Belgien og Schweiz bredte sig i det øvrige katolske Vesteuropa og i protestantismen. Debuyst, *op. cit.*, 1988.

²⁴⁰ Initiativet til II VK blev taget af Johs. XXIII, men blev afsluttet under Paul VI. Koncilets hovedemner var kirkens indre fornyelse, fremme af enheden mellem kristne samt dialog med verden og resulterede i 16 tekster. Teksterne er tilgængelige på www.vatican.va/archive.

²⁴¹ Koncilieteksten af 4. december 1963 *Sacrosanctum Concilium*, VII, 122-124.

Vatikanerkoncillets blåstempling af samtidskunsten var forberedt ikke mindst af tidsskriftet *L'Art Sacré*, der med dominikanerne Régamey og Couturier i front ivrigt påpegede kunstens og religionens indbyrdes afhængighed²⁴². Bladets linje var et opgør med den konservatisme og åndsforladte stilimitation, der længe havde præget sakral kunst og arkitektur. Man søgte at retablere en forståelse af kunstens iboende erkendelsesmæssige kræfter ved at forskyde fokus fra kunstens ydre form såsom motivisk overensstemmelse med det kristne budskab til dens 'indre form' eller indre forbindelse til ånden. Couturiers og Régameys (i en kirkelig sammenhæng kontroversielle) holdning var, at dét at skabe kunst med sandhedskraft ikke var et spørgsmål om tro, men om kunstnerisk talent. Kun det kunstneriske geni, troende eller ej, kunne skabe en vital forbindelse til ånden; og kun en kunst, der var tro mod sin tids udtryk, havde sandhedskraft til at kunne lede betragteren mod åndelig erkendelse²⁴³. Couturier beklagede afstanden mellem samtidens kunst og religionen. Mest fatalt var efter hans mening, at ånden derved mistede sin krop, sit udtrykslegeme, men også at kunsten på den anden side mistede sin sjæl, idet den overskar forbindelsen til sine højeste, spirituelle kilder²⁴⁴. Måden at arbejde sig ud af denne alvorlige krise var for Couturier at engagere tidens store kunstnere, og han stod således bag nogle de mest banebrydende kirkeudsmykninger og -byggerier i det 20. årh.²⁴⁵.

Også kirkearkitekturen blev påvirket af dette tilbagevendte fokus på 'indre' form. Det 20. århundredes kirkearkitektur kan på denne måde siges at være resultat af parallelle bestræbelser på autenticitet inden for teologi og moderne arkitektur²⁴⁶. Den moderne arkitekturs *credo form follows function* fik i kirkearkitekturen en særlig accent, idet det centrale spørgsmål her var bygningens *spirituelle* funktion som gudstjenestested, og hvordan man bedst gav udtryk for og tjente denne. I kirkearkitekturen betød søgningen mod indre logik og kunstnerisk sandhedskraft, at et moderne arkitektonisk formsprog og moderne materialer som stål, beton og glas blev introduceret også i kirkebyggeriet²⁴⁷. Mere fundamentalt gav søgningen mod det egentlige sig udslag i

²⁴² Om tidsskriftet *L'Art Sacré*: Franck Debié og Pierre Vérot, *Urbanisme et Art Sacré*, 1991, pp. 69-102.

²⁴³ "Il est plus sûr de s'adresser à des génies sans la foi qu'à des croyants sans talent", skrev Marie-Alain Couturier i et brev til Le Corbusier 28. juli 1953. Debié og Vérot, *op. cit.*, p. 99.

²⁴⁴ Debié og Vérot, *op. cit.*, p. 97.

²⁴⁵ Han engagerede bl.a. Matisse til at arbejde i Vence, Bazaine, Léger m.fl. i Audincourt og Lurçat, Chagall, Braque m.fl. i Assy. Det var endvidere Couturier, der stod bag *Le Corbusiers* engagement i Éveux (La Tourette-klostret fra 1959) og i Ronchamp, hvor det smukke kapel Notre-Dame du Haut stod færdig i 1955. Begge, men ikke mindst sidstnævnte, regnes som absolutte hovedværker i moderne kirkearkitektur.

²⁴⁶ Robert Maguire og Keith Murray, *Modern Churches of the World*, 1965, p. 13f.

²⁴⁷ Auguste Perrets jernbetonkirke Notre-Dame de Raincy i Le Raincy fra 1922-23 og Otto Bartnings lutherske, såkaldte Stahlkirche i Essen fra 1928 regnes for gennembrudsværker, hvad materialevalg angår. I Danmark ses nogle af de første eksperimenter med 'moderne' materialer i kirkearkitektur i nogle af konkurrenceprojekterne om Skt. Markus Kirke i Århus, der blev udskrevet i 1932. Bl.a. Bang kommenterer denne konkurrence, *art. cit.*, p. 179.

formeksperimenter, der lånte fornyet udtryk til Ecclesia som det bærende; især gik mellemkrigstidens tyske kirkebyggeri forrest med eksperimenter med centralplaner og alterindretning efter circumstantes-princippet (fig. 17a-17d)²⁴⁸. Synliggørelsen af Ecclesias centrale betydning blev gjort til officiel rettesnor for det katolske kirkebyggeri på II Vatikanerkoncil²⁴⁹.

3.7.1 *Teori og praksis i efterkrigstidens protestantiske kirkebyggeri*

I det 20. århundredes katolske og protestantiske kirkebyggeri var mere eller mindre de samme teologiske og arkitektoniske kræfter aktive. I protestantismen opstod fornyelsen dels sideløbende med, dels med inspiration fra udviklingen i katolicismen. Også den lutherske protestantisme tog spørgsmålet om bygningens relation til sin spirituelle funktion – dens status og forhold til det hellige – op igen²⁵⁰, men diskussionen har her været mere diffus. Denne uklarhed kan skyldes den langt mere ustabile luthersk-protestantiske billedtradition. Trods den forholdsvis klare lutherske billedteori har der igennem århundreders praksis ikke hersket bred konsensus om kirkebygningen som 'blot' en ikke-hellig, praktisk ramme om gudstjenesten, og billedspørgsmålets teoretiske nedtoning i protestantismen har i det hele taget medført en uvanthed ved at diskutere forholdet mellem sanselighed og hellighed²⁵¹. Mens katolicismen på Vatikanerkonciliet som nævnt slog fast, at kunst og arkitektur kan være tegn og symboler på den oversanselige verden, har protestantiske opfattelser af kirkerummet indtaget så forskellige positioner som, at rummet ikke på nogen måde kan forstås som helligt, men blot som ramme; at rummet helliggøres gennem brug²⁵², og at rummet er helliggjort pga. Guds særlige tilstedeværelse i det, hvorfor alterpartiet derfor er dets 'allerhelligste'²⁵³!

Med et så uklart teoretisk udgangspunkt, hvordan har da efterkrigstidens danske, protestantiske kirkebyggeri i praksis forholdt sig til bygningens spirituelle funktion?

Til trods for, at de tydeligste protestantiske retningslinjer for kirkers udformning går på indretningen, og at indretning har været et hovedemne i både oprindelig og moderne protestantisk

²⁴⁸ Hammond, *op. cit.*, p. 33ff. Et hovedværk i litteraturen om kirkebygningens nyorientering i det 20. århundrede er Willy Weyres og Otto Bartnings *Kirchen. Handbuch für den Kirchenbau* fra 1959.

²⁴⁹ *Sacrosanctum Concilium*, VII, 124.

²⁵⁰ Med *Kirkebygning og Teologi* af Johan Exner og Tage Christiansen fra 1965 forelå den første systematiske behandling af emnet i Danmark i nyere tid.

²⁵¹ Høeg, *art. cit.* og Bollmann, *art. cit.*, in: Bollmann (red.), *op. cit.*, 1998.

²⁵² Johannes Exner, 'Kirkerummet som gudstjenestested, samlingssted og offentligt rum', in: Bollmann (red.), *op. cit.*

²⁵³ Regin Prenter, 'Kirkerum og inventar', in: Exner og Christiansen, *op. cit.*, 1965, p. 163.

kirkearkitekturteori, afviger denne i relativt få kirkerum fra det traditionelle, romersk-katolske processionsrum. Arkitekter som J. O. von Spreckelsen, Jørn Utzon²⁵⁴ og Johannes og Inger Exner har eksperimenteret med konsekvente, protestantiske centrale enhedsrum, der ved at tilsløre processionsvejen fra indgangspartiet til alteret, ved at understrege alterets bordkarakter og ved at placere alteret efter circumstantes-princippet eliminerer forestillingen om 'stigning i hellighed' i kirkerummet og i stedet udtrykker menigheden som 'hellighedens koncentrationspunkt'²⁵⁵ (fig. 18a-18b). At så relativt få har ladet sig inspirere af det, der egentlig er centralt for protestantismen, kan skyldes den danske kulturkristendoms forkærlighed for traditionens velkendte form frem for formens teologiske betydning.

Generelt har kirkebyggerne arbejdet med arkitekturens billedkvaliteter og således hovedsagligt lagt vægt på 'skallen' omkring de liturgiske handlinger. En udpræget heterogenitet gør det umuligt at tale om en typisk moderne, dansk kirkebygning, hvorfor det er vanskeligt at behandle emnet så kortfattet, som det her må blive tilfældet. Vover man alligevel at tale om fællestræk i de danske kirker og måden, hvorpå arkitekterne har forholdt sig til deres spirituelle funktion, synes det at være en fælles bestræbelse at ville skabe et *sted*, snarere end i bygningen at ville promovere det kristne budskab²⁵⁶; et sted for udfoldelsen af trosfællesskab og personlig eftertænkksomhed – en åben, ikke dirigerende ramme. Snarere end at skabe 'metafysisk' ekspressivitet i bygningsformen²⁵⁷ synes kirkearkitekternes indsats bredt anskuet at være dirigeret mod at skabe rum af enkel, harmonisk skønhed. Ikke mindst kirkerne fra kirkebyggeriets seneste faser, dvs. fra 1960'erne og frem, er ofte præget af gode og håndværksmæssigt velbearbejdede materialer. I kirkerne generelt er der ikke overraskende en dominerende opmærksomhed på lyset²⁵⁸, der ofte ledes ind i kirkerummet som ovenlys. Altovervejende bruges lyset til at stemme sindet mod det, der foregår i rummet, og til at skabe en form for symbolik, der på en gang er kraftfuld, men samtidig ikke for tungt ladet for moderne tid. Det anvendes på vidt forskellig måde: indirekte, jævnt og blødt eller direkte og

²⁵⁴ Ifølge den oprindelige plan for indretning af Bagsværd Kirke (1976) skulle kirkerummet indrettes efter circumstantes-princippet.

²⁵⁵ Exner, 'Tanker om kirkens rum'; Claus Schmidt (red.), *Vangede Kirke*, 1999; Karen Spreckelsen (red.), 'Fire kirker', in: *Arkitektur DK* 1-2/1990.

²⁵⁶ Maguire og Murray, *op. cit.*, pp. 8-11.; Randall S. Lindstrom, *Creativity and Contradiction*, 1988, p. 128.

²⁵⁷ Som eksempelvis Gottfried Böhm, hvis forkærlighed for klippeagtige eller krystallinske kirker af enorm størrelse bl.a. ses i Neviges (1968) eller visse af schweizeren Walter Förderers kirker.

²⁵⁸ Høj materialekvalitet og særligt bevidst anvendelse af lyset er dog ikke alene et karakteristika for danske kirkebygninger, men ifølge Nils-Ole Lund typisk for den danske arkitekturtradition som sådan. Nils-Ole Lund, 'Den danske tradition – et forsøg på en definition', in: *Arkitektur DK* 1-2/1985, pp. 3-85.

koncentreret; poetisk-ekspressivt som i Jørn Utzons Bagsværd Kirke (1976) eller dramatisk som i alterpartiet i Henning Larsens Enghøj Kirke ved Randers (1994).

Som rammer om en gudstjeneste, der i princippet kunne afholdes ”beim Brunnen oder anderswo”, må et andet fællestræk ved kirkerne dog fremhæves, nemlig deres *anderledeshed*. Selv i deres heterogenitet skiller kirkerne sig for størstedelens vedkommende tydeligt ud fra ikke-sakrale bygninger²⁵⁹. Flertallet udsender ganske klare signaler om, at det, der foregår i denne bygning, adskiller sig fra det daglige livs gøremål. Mange kirkebygninger signalerer simpelthen at være kirke ved en fælles *anderledeshed*, hvis karakteristika bl.a. kan sammenfattes som bygningens ofte større volumener, en friere eller decideret skulpturel formgivning af bygningskroppen, iøjnefaldende tagkonstruktioner, et tårn eller en tårnlignende struktur – ofte fritstående – og en særtet, af og til uregelmæssig fenestrering. Disse karakteristika kan imidlertid være inkorporeret i så forskellige bygningstyper som de særligt i 1960'erne populære 'gotiserende' spidstelts-kirker; en bred og varieret gruppe kirker fra navnlig 1960'erne og 70'erne, der i materialer og form dyrker homogeniteten, det enkle, samlede udtryk eller kirkebygningens ydre som *komposition*; kirkebygninger der har lånt klosteranlæggets planløsning og kirker med en organisk inspireret arkitektur (fig. 19a-19d).

Flertallet af danske kirkebygninger fra efterkrigstiden overskrider på denne måde deres rent praktiske funktion som ramme om gudstjenesten. Deres indre og ydre udformning har som sagt en betydelig signalværdi om kirkernes specielle funktion, og hvor denne arkitektoniske 'anderledeshed' er anvendt med dybsindighed og ikke bare for 'anderledeshedens' skyld, skaber den en ramme, der for de troende matcher religionens udsigelse af store ord om liv og død. Hvor 'anderledesheden' er anvendt dygtigt, indgår den i en fin balance med den førømtalte åbne, ikke-dirigerende karakter, der efter min opfattelse generelt er en stor styrke i de danske kirkerum. Her bliver kirkebygningen på en gang både udsigende og tavs.

Hvor denne 'anderledeshed' ikke lader til at være anvendt med dybsindighed, og hvor denne balance ikke er opnået, kan en manglende tyngde eller 'vedkommenhed' præge oplevelsen af rummet – man kan have en ofte vanskeligt definerbar følelse af, at formen ikke er forankret i noget

²⁵⁹ Undtaget er bl.a. en række kirker fra 1960'erne og 1970'erne, hvor man forsøgte at integrere kirkebygningen i det daglige liv i så høj grad som muligt. Eksempel herpå er Billund Kirke (1973), der er en del af Billund Centret.

dybere²⁶⁰. Her viser den danske kirkeinstitution manglende stillingtagen til, hvad man *vil* og *kan* med kirkebygningen og kirkearkitekturen sig måske symptomatisk?

I den nu følgende del 3 vil jeg fremhæve tre kirker, der efter min opfattelse er præget af deres arkitekters engagement i og dybsindige forståelse for den moderne kirkebygnings potentiale: *Sankt Anna Kirche* i Düren ved Aachen af Rudolf Schwarz, *Islev Kirke* ved Rødovre af Johannes og Inger Exner og endelig *Maria in den Benden* i Düsseldorf-forstaden Wersten af Emil Steffann.

²⁶⁰ For en diskussion af den vanskelige balance mellem ydre form og 'indre indhold' i moderne kirkearkitektur, se Peter Hammond, *op. cit.*, pp. 5-9.

4 Tre moderne stenkirker

Som omtalt i introduktionen p. 4f har Svend Bjerg udformet en særlig teologi som et opgør med den dualisme, som han mener overordnet set udgør vores moderne forståelseshorisont. En dualisme med rod i en metafysisk fordom om modsætning mellem materie og ånd – synligt og usynligt²⁶¹ – og i en mangelfuld erfaring af potentialet i synets sansning. Som det også blev omtalt i introduktionen skelner han i sin såkaldte 'synsteologi' mellem den synsmåde, der for at opnå erkendelse søger at se *bagom* den sanselige verden, og en synsmåde, der mener at kunne opnå netop erkendelse ved at se det usynlige *i* det sanselige. Bjerg mener, at vor tids fremherskende synsmåde er *at se bagom*, og at denne synsmåde reelt er en undsigelse af synet og det sete som erfaringsvej.

Det lange tilbageblik, jeg nu har foretaget i den kristne tradition, viser, at denne 'metafysiske fordom' langt fra har domineret vores kulturelle tradition. Del 1 viste således, hvordan syn og billede i førreformatorisk tid blev tildelt autoritet i komplekse erkendelsesspørgsmål, og hvordan man havde og videreudviklede et sprog for den sanseligt baserede erfaring af det guddommeliges gennemtrængning af den fysiske verden. Datidens opfattelse af synets og billeders potentiale satte sig, som vi så, rigt varierede udtryk også i kirkearkitekturen. *Matter mattered*, idet den blev betragtet som et værdifuldt 'spejl for vor væren'.

Til trods for at vores sprog for (og dermed også bevidsthed om) denne erfaring er undergået en betragtelig indskrænkning, lader mange til spontant at opleve merbetydning knyttet til kirkebygningens arkitektur. Så vidt jeg kan se, hersker der imidlertid en ulige vægtning af bygningens *lys* og *materialer* som erkendelsesbilleder. Med Dorthe Jørgensens ord er det i moderne tid *lyset*, der bærer guddommelighedserfaringen hjem²⁶², hvilket understreges af den store fokus på lyset i moderne, danske kirker. Det immaterielle lys er vel også det mest kraftfulde, sanselige billede på det åndelige, hvilket studier af stort set alle religiøse traditioner bekræfter. "Lyset besidder og formidler en uforklarlig transcendens, som giver oplevelse af guddommelig art med kontakt til noget udenfor rummet"²⁶³: det kan formidle en intens oplevelse af direkte kontakt med det metafysiske – en kontakt der i glimt kan fragte mennesket ud af og opløse tid og rum.

²⁶¹ Bjerg, *op. cit.*, p. 48ff.

²⁶² Jørgensen, *op. cit.*, 2001, p. 24.

²⁶³ Johannes Exner, 'Kirkerummet som gudstjenestested, samlingssted og offentligt rum', in: Bollmann (red.), *op. cit.*

Vores kulturelle tradition viser dog, med hvilke rige nuancer også kirkebygningens *materialer* kan formidle indsigt i den menneskelige eksistens og det ekstramenneskelige. Ved på en anden måde end lyset at *holde mennesket fast på tiden og rummet* – den stoflige verden, menneskets egen kødelighed – mener jeg, at de kan bringe den kontemplative betragter mulighed for at også at erfare materien som åndeligt betydningsfuld trods dens begrænsning.

En person, der i det 20. århundrede har forsøgt at nedbryde det absolutte skel mellem materie og ånd og at genetablere materiens meningsfylde, er den katolske præst og geolog Pierre Teilhard de Chardin (1881-1955). ”På den ene side”, skriver han,

”udgør Materien byrderne, lænkerne, smerten, synden og alt det truende i vort liv. Den er det, der tynger, det, der lider, [...], det, der ældes. Ved Materien er vi tunge, lamme, sårbare, skyldige. [...] Men Materien er samtidig den fysiske glæde, den inspirerende kontakt, den stålsættende anstrengelse, glæden ved at vokse. Den er det, der drager, det, der fornyer, det, der forener, det, der blomstrer. Ved Materien næres vi, løftes vi, forbindes vi med det øvrige, overvældes vi af livet”²⁶⁴.

I Teilhard de Chardins opfattelse er materien ”os en hjælp (en spore eller tiltrækning) til en højere form for tilværelse”²⁶⁵. Lys og stof har efter min opfattelse hver deres visdom som billeder – de repræsenterer to forskellige veje til erkendelse!

På samme måde som lys og stof således anviser forskellige måder at gribe tilværelsen på, har også kirkebygningens forskellige materialer – træ, glas, beton, sten, sågar is²⁶⁶ – hver deres styrke som erkendelsesbilleder. En af stenens styrker som erkendelsesbillede er dens *radikale stoflighed*. Vi skal nu se tre moderne kirker, i hvilke arkitekterne ikke har dæmpet, men netop accentueret stenmaterialets radikale stoflighed: *Sankt Anna Kirche*, *Islev Kirke* og *Maria in den Benden*. Stenmaterialet bliver her ikke brugt som modpol til ånd, men for dets evne til at synliggøre det, med Exners ord, ’uudsigelige’. Det er tre arkitekter, der forbinder en absolut tidssvarende arkitektur med, hvad man kan kalde en ’middelalderlig’ holdning: en sjælden grad af bevidsthed om eller i al fald stor følsomhed over for formens dybere erkendelsesmæssige potentiale. I disse arkitekters kunstneriske artikulation af stenene ’åbner’ de sig i min oplevelse med stor fascinationskraft.

²⁶⁴ Pierre Teilhard de Chardin, *Det Guddommelige Milieu – Skitse til et indre liv*, 1963 (1957), p. 102f.

²⁶⁵ *Op. cit.*, p. 104.

²⁶⁶ Jf. Iskirken i Jukkasjärvi, hvis symbolik bl.a. fortolkes i Margareta A. Sohlman, ’Iskyrkan – ikon och symbol för evigheten’ og E. Gerle, ’Iskyrka – happening eller skönhetsväg til Gud’, in: Sölve Anderzén (red.), *Iskyrkan i Jukkasjärvi – sakral symbol og pastoral funktion*, 1998, hhv. pp. 50-53 og 56-58. På træes symbolik i kirkearkitektur giver jeg selv et eksempel i ’Et helligt rum i træ’, in: Iben From og Lene L. Andersen (red.), *Livets Træer*, katalog fra Kunstcentret Silkeborg Bad, 2006, pp. 50-53.

Sten er ikke bare sten. Forskellen på de stentyper, der anvendes i de tre kirker – teglsten og natursten – kunne være genstand for nærmere eksegese, men denne forskel mener jeg er mindre betydningsfuld i de omtalte bygninger. For det første er der meget 'natur' tilbage i de anvendte teglsten, for det andet er naturstenene kvadre og således manuelt bearbejdede, hvorved de 'ligner' hinanden. Trods disse stens forskelle fængsler de i deres fælles dobbelthed af noget, der er os nært og samtidig noget, der rækker langt ud over os. De rummer, med Per Kirkebys ord, *vildskab*²⁶⁷. Sten repræsenterer tyngde og begrænsning, men også urkræfter og urtider – de er udtryk for verdens skabelse, der ligger langt før vores egen, men som i sig også rummer fortællingen om vores egen tilblivelse. De er de masser, der bærer os i universet. Herigennem kan de være et kraftfuldt billede på vor væren: de spejler på den ene side vores kødelighed og fysiske begrænsning, men peger samtidig ud over denne, nemlig på vores indsathed i en langt større sammenhæng.

4.1 Sankt Anna Kirche

Et af de fremtrædende navne i mellem- og efterkrigstidens kirkearkitektur er tyskeren Rudolf Schwarz (1897-1961). Foruden at være praktiserende arkitekt fungerede Schwarz periodevis som underviser ved højere læreanstalter samt som byplanlægningsleder. Ikke mindst gennem bøgerne *Vom Bau der Kirche* (1938) samt *Kirchenbau* fra 1960 øvede han indflydelse på sin samtid. Endvidere publicerede han en lang række artikler i tidsskriftet *Die Schildgenossen*. En af bladets redaktører var en af den liturgiske bevægelses fædre, teologen Romano Guardini, med hvem Schwarz havde et nært samarbejde. I Schwarz' arkitektur fusioneredes en konsekvent modernistisk stil med katolsk metafysisk tænkning, hvilket særligt udfoldede sig i de over 70 kirker, han enten tegnede fra grunden, lod genopbygge eller på anden måde havde del i. Efter i Frohnleichnamskirche i Aachen fra 1930 at have flirtet med den Internationale Stil udviklede Schwarz et mere komplekst og taktilt-sanseligt udtryk og kom således til at repræsentere en anden modernisme end den toneangivende Bauhaus-gruppe.

Schwarz formulerede bl.a. i *Kirchenbau* sin metafysiske indstilling til arkitektur. En afgørende erkendelse for ham var, at hele skabelsen "in Form stand"²⁶⁸. Alt skabt er konstant i færd med 'at bygge sig op': det antager forskellige gestalter, men står i en indre overensstemmelse. Han forstod denne overensstemmelse som en stor samtale, der gik fra ting til ting, fra gestalt til gestalt.

²⁶⁷ Kirkeby i dokumentarfilmen *Slottet i Italien* af Anne Regitze Wivel, 2000. Uddybes i afsnit 4.2 om Islev Kirke.

²⁶⁸ Rudolf Schwarz, *Kirchenbau*, 1960, p. 8.

Schwarz kan her være lidt vanskelig at forstå, men hans erkendelse giver tydeligere mening i lyset af en parallel erkendelse, Per Kirkeby har gjort. Kort fortalt beretter Kirkeby om i et svimlende glimt at have anet fuld overensstemmelse mellem den kraft, der ligger i naturens og kulturens skabelsesprocesser – at have anet at ”den bjergbyggende energi ikke [er] mindre kulturel end kirkebygger-energien”²⁶⁹. Form er udtryk for en bagvedliggende kraft, uanset om den skabes af naturen eller kulturen. Både Schwarz og Kirkeby udtrykker dermed ret beset den platoniske, middelalderlige opfattelse, at alt skabt tager del i en spirituel dimension. Som konsekvens af sin erkendelse mente Schwarz, at arkitektens rolle er at bidrage til denne verdenssamtale eller ”unendliche Melodie”. Arkitekten bygger som svar på tiltale fra et højere sted, og hans opgave er, som jeg forstår det, at omsætte ’urgestalterne’ i en for byggeopgaven relevant arkitektonisk form²⁷⁰. Opgaven er ret beset ikke at skabe form selv, men at *lægge form til*.

Arkitekturen levede således i Schwarz’ opfattelse i flere ’rum’ eller på flere planer: den havde dels et konkret plan, dels et ’levende indhold’ (mennesker, der bebor den) og dels en ’ren betydning’²⁷¹. Han var stærkt optaget af relationen mellem liturgi og sakral arkitektur, men mente ikke, at kirkebygningen blot var et redskab for liturgien – som kunst havde den sin egen betydning og et eget ærinde i forhold til det guddommelige²⁷². Fordi den konkrete bygning således havde en *henvisende* funktion, forstod Schwarz den som blot et ’fragment’, både i forhold til det oversanselige, men også i forhold til brugeren. Hans kirker præsenterede ikke færdige erkendelser, men var så at sige kim eller ansatser til erkendelse, der skulle tilegnes af og vokse i den enkelte²⁷³.

Også Rudolf Schwarz’ kendteste kirke, Sankt Anna i Düren fra 1956, som jeg nu vil se nærmere på, var således skabt i bevidstheden om at konkretisere guddommelig betydning og i samme bevægelse om – som menneskets svar på tiltale fra et andet plan – at danne et fragmentarisk udgangspunkt for spirituel indsigt.

Schwarz blev i 1952 valgt til at bygge en erstatning for Dürens gotiske kirke, der var blevet ødelagt under krigen. Han tegnede en gennemført moderne kirke, men valgte at genbruge ruinens røde sandstenskvadre. Sankt Anna Kirche, der ifølge arkitekten selv formentlig var Europas største stenkirkebyggeri fra sin tid²⁷⁴, blev indviet i 1956.

²⁶⁹ Kirkeby, *op. cit.*, p. 149f.

²⁷⁰ Schwarz, *op. cit.*, pp. 5-10; Peter Thule Kristensen, *Arkitektur som fragment*, 2001, pp. 5, 8-14.

²⁷¹ Schwarz, *op. cit.*, p. 8f.

²⁷² Schwarz udfolder også dette synspunkt i *Vom Bau der Kirche*. Schwarz, *op. cit.*, p. 24; Kristensen, *op. cit.*, p. 28.

²⁷³ Kristensen, *op. cit.*, p. 13.

²⁷⁴ Schwarz, *op. cit.*, p. 225.

På en plads i byen rejser kirken sig, enkel og massiv – ”ein Fels [...] im Strom der Zeit”²⁷⁵ (fig. 20). Hovedskibet udgøres af en 15 meter høj L-form. Vinklen i L-formen åbner sig mod syd og mod et lavt trapezformet sideskib, hvor kirkens to indgange findes. Senere er et sakristi tilføjet på nordsiden og en kampanile på sydsiden ved indgangen.

Kun i den vinklede facade mod syd og vest åbner de enorme stenflader sig op: i et skråt snit viger de for et stort parti af glasbyggesten, hvorfra lys hentes ind i hovedskibet (fig. 21-22). Bygningen kan siges at være præget af både klarhed og sløring. Murværket er enkelt og prunkløst, og også L-formen forekommer på sin vis klar. Alligevel kan man fra intet sted danne sig fuldt overblik over bygningskroppen, da sideskibet slører formens klareste vinkel. Denne lette sløring karakteriserer også interiøret. Når man træder ind i kirken gennem det lave sideskib, åbenbarer det lyse hovedskib sig kun gradvis for den besøgende, idet en skov af søjler slører for blikkets adgang. Exner har mimet denne slørede ankomst i Islev Kirke, hvorfor tematikken vil blive behandlet nærmere i afsnittet om denne kirke.

Søjlernes tilsløring til trods har man fra sideskibet udsyn til begge hovedskibets lyse fløje og til alteret, der er placeret fritstående i bygningens vinkel. I interiøret dominerer de store rolige flader af ”Stein an Stein und Stein auf Stein mit Furchen und Kerben”²⁷⁶. Foruden af vinduespartiet brydes stenfladerne kun af et par lave døre samt af østgavlens dekoration, et ’Lebensbaum’, hvis stille vækst i muren bag alteret formes af et mønster af alabast og af kvadrene selv (fig. 23). Kun loftet og søjlerne omkring vinduespartiet er af beton, men som en stille reference til kvadrenes oprindelige gotiske sammenhæng er loftet holdt oppe af diagonalt krydsende betondragere, der ligner moderne versioner af gotiske krydshvælv (fig 24).

Rudolf Schwarz tillagde selv Sankt Annas rå stenmure primær betydning som ’gestalt’ eller billede og pegede på dem som en bjærgende kappe. Bjærgningen – den bjærgende klippe – er tydeligt et tema i Sankt Anna. De vinduesløse stenmure slutter sig om den besøgende og giver rummet en stor ro. Når man er vel bjærget af denne ’Fels, verlässlich und hart’, åbner imidlertid et andet tema sig op, som jeg i denne sammenhæng finder nok så interessant. Det er temaet *vækst*.

4.1.1 Stenbillede: vækst

At flere arkitekter valgte at genbruge ruinsten i genopbygningsarbejdet efter krigen var ikke bare en praktisk foranstaltning, men havde dybere mening. Schwarz beskriver i *Kirchenbau*, hvordan han

²⁷⁵ *Ibid.*

²⁷⁶ Rudolf Stegers, *Räume der Wandlung – Wände und Wege. Studien zum Werk von Rudolf Schwarz*, 2000, p. 157.

umiddelbart efter krigen tog til Düren, der var en mennesketom ruinørken. Af byens gotiske valfartskirke, som han havde kendt godt, stod kun en enkelt portal tilbage. Han sad i ruinen og begræd destruktoren af det gamle bygningsværk, destruktoren af menneskeliv, hvis kors stod i ruinen, og den samtidige destruktion af kirkens åndelige legeme²⁷⁷. Da han senere blev valgt til at bygge en ny kirke på stedet, inkorporerede han det eneste intakte element fra den oprindelige kirke – en portal – i bygningen og genbrugte ruinens kvadre. At bygge eller genopbygge en kirke af stof, der var skabt af naturens kræfter, havde været undervejs ”in Zehntausenden von Jahren” og formet af hænder til en kirkes hellige sten, så Schwarz som en sjælden mulighed²⁷⁸. Genanvendelsen af de gotiske fragmenter gav som spolier den nye kirke en åndelig tyngde (en tyngde også gotikkens egen mester Suger anerkendte 800 år tidligere, da han kaldte Denis’ kvadre ’relikvier’ og genanvendte dem i sin nybygning)²⁷⁹. Men foruden at føje åndelig tyngde til den nye kirkebygning var genbruget en form for åndelig renselse: ”wir wollten sie [die Masse des alten Gesteins] in den neuen Bau wieder vermauern, dass der geheiligte Stein Baustoff eines neuen Werks werden konnte und das Alte im Neuen wieder auferstand”²⁸⁰. Som en fugl fønix lod Schwarz Sankt Anna rejse sig af sin aske i en proces af åndelig renselse og genoplivning af stenens kraft til ny vækst i den nye struktur.

I beretningen om sin tilblivelse handler Sankt Anna på den måde blandt andet om vækst. Om jordens sten, der skabes af naturen og formes af kulturer til strukturer, der går til grunde og rejser sig igen. I Schwarz’ kunstneriske udformning taler stenene således ret konkret om vækstprocesser.

De store, nøgne stenflader taler dog også om åndelig vækst – eller måske rettere om præmisserne for åndelig vækst. Parallelt med sin opfattelse af arkitektur som tegn, der viser hen på en bagvedliggende, guddommelig sammenhæng var Schwarz bevidst om dens begrænsninger. I sine skrifter understregede han, at kirkebygningen blot er og bliver et fragment, en vag, åben henvisning mod det guddommelige. Som kirke placerer kirken sig på ’de jordiske tings rand’, men jo nærmere man kommer denne rand ”versagen die irdischen Aussagen, hier verstummen die Worte”²⁸¹. Intet positivt udsagn kan dække det hinsides. For Schwarz satte denne vigtige erkendelse sig igennem som en kunstnerisk strategi om *tomhedens æstetik*. Denne strategi ses i mere eller mindre radikal

²⁷⁷ Schwarz, *op. cit.*, p. 223.

²⁷⁸ *Op. cit.*, pp. 223-225.

²⁷⁹ Stegers, *op. cit.*, p. 160.

²⁸⁰ Schwarz, *op. cit.*, p. 223; Kristensen, *op. cit.*, p. 30.

²⁸¹ Schwarz, *op. cit.*, p. 24.

grad udfoldet i alle arkitektens kirker²⁸²; i Sankt Anna som beskrevet i det fuldstændigt rensede eksteriør og i de store, tomme murflader inde, kun dekoreret af det relativt stilfærdige træmotiv bag alteret.

I ingen af Schwarz' kirker, og slet ikke Sankt Anna, er rummets tomhed imidlertid *tømt*. Det bærende motiv i kirken er som nævnt af arkitekten selv de enorme partier af udekorerede røde kvaderstensmure. Blikket dirigeres i høj grad direkte mod disse nøgne flader, både ved den besøgendes indtræden i kirken og fra hele skibets sydgående fløj, hvor den almindelige messe fejres²⁸³. Det kan blive ved at fordybe sig i de levende flader af sten fra jordens dyb, hvis smukke nuancer af den naturlige rosa/røde sten lyser mat i det filtrerede lys fra glasbyggesterne. Sankt Annas stenmure er i højeste grad *nærværende* i rummet, de bliver abstrakte billeder for øjnene af én – de er 'talende tavse'²⁸⁴. I bygninger som kirker, der netop placerer sig på 'de jordiske tings rand' og er kunstneriske udsagn om den guddommelige virkelighed, er denne tavshed efter Schwarz' opfattelse det eneste gyldige udsagn; for ham er abstraktionen ikke bare afkald, men også *fortætning*²⁸⁵. Han fremhæver Romano Guardini som en af de teologer, der tydeligt fornemmede tomhedens dybsindige budskab, og citerer ham i Kirchenbau:

"Was die Bildlosigkeit des heiligen Raums betrifft, so ist dessen Leere ja doch selbst ein Bild. Ohne Paradox gesagt: die richtig geformte Leere von Raum und Fläche ist keine blosse Negation der Bildlichkeit, sondern deren Gegenpol. Sie verhält sich zu dieser wie das Schweigen zum Wort. Sobald der Mensch für sie offen wird, *empfindet er in ihr eine geheimnisvolle Anwesenheit*. Sie drückt vom Heiligen das aus, was über Gestalt und Begriff geht"²⁸⁶.

Ifølge Guardini skabes der altså noget i én ved erkendelsen af tomhedens fylde. Dermed er vi fremme ved noget helt centralt, nemlig ved den oldgamle, antinomiske erfaring i den kristne tradition, hvis dybder ikke mindst Dionysios Areopagiten udforskede (2.4.1). Det er erfaringen af, at en af præmisserne for individets åndelige vækst er erkendelsen af grænsen – erkendelsen af at stå over for noget, hvor den menneskelige erkendelses ord og billeder mister enhver udsigelseskraft. I det øjeblik man når den fulde erkendelse af blindheden og begrænsningen som et uomgængeligt

²⁸² Mest radikalt er denne kunstneriske strategi realiseret i den førømtalte Frohnleichnamskirche, hvis 'ikoniske tomhed' efter min mening dog ikke har samme spirituelle dybde som Sankt Annas.

²⁸³ Da Sankt Anna er et valfartssted, tiltrækker den store mængder pilgrimme, og hovedskibets øst-vestgående fløj anvendes hovedsaglig til større pilgrimsgudstjenester.

²⁸⁴ Et betegnende udtryk lånt af Peter Thule Kristensen om Frohnleichnamskirche.

²⁸⁵ Schwarz, *op. cit.*, p. 24.

²⁸⁶ *Op. cit.*, p. 29. Min kursivering.

vilkår for den menneskelige ånd, kan der løbe liv ind i dette tomrum. Tomrummet kan blive et vækstpunkt, et 'dynamisk ingenting'.

Schwarz bruger stenenes 'talende tavshed'. Han bruger de i sig selv jævne, undselige sten, der dog som grundsubstans samtidig rummer tavse ord om verdens tilblivelse og derfor også om menneskets tilblivelse og eksistens – og i sidste ende dets ophav i noget, det ikke kan begribe. Stenene er for Schwarz en måde at sige dét 'ingenting' på, der peger langt ud over de jordiske tings rand. Af de store murfladers simple, livløse stenmateriale kan der på den måde 'springe vand' eller 'flyde honning', jf. Bibelens mange metaforer for den spirituelle næring, der kan udgå af det tilsyneladende golde og tomme – og af det tilsyneladende 'ingenting'.

Schwarz selv tillagde apsis' Lebensbaum sekundær betydning²⁸⁷. Heri er jeg enig; træ-motivet opnår også i min oplevelse først en reelt interessant betydning, når de nøgne stenflader har fået talemulighed. Herefter forekommer den spirende vækst i apsis' sten mig til gengæld at konkretisere den transformation, der netop er foregået for øjnene af én – den synliggør oplevelsen af muren som en 'levende' flade. Fra umiddelbart at virke i bedste fald lidt overflødigt bliver vækstmotivet som et smukt 'aftryk' af stenenes symbolske vitalitet. Kvadrene selv vokser fra den nøgne mur ind i stammen og videre ud i grenene. Grenene sætter med arkitektens egne ord 'frugter' af alabast, og vækstmotivet kulminerer således i en stenart, der i den kristne middelalderlige tradition netop synliggjorde åndens vækstfyldte virke i materien.

4.2 Islev Kirke

Til de danske arkitekter, der har udvist en særlig årvågenhed over for kirkearkitekturens specielle karakter, hører Inger og Johannes Exner (begge 1926). Tidligt i deres karriere blev de sporet ind på restaurerings- og kirkearkitektur, hvilket skulle blive en hovedretning for den fælles tegnestue, de etablerede i 1954. Foruden en række kirkerestaureringer har de mellem deres først opførte kirke, Sct. Clemens i Randers (1963), og den seneste, Ølby Kirke (1997), fået opført 11 kirker samt adskillige sognehuse.

Optagethed af kirkebygningens særegne funktionsprogram ansporede dem til studier af det kristne kirkerums historie. De har været optaget af de forskellige kristne konfessioners prægning af rummet, hvilket i deres kirker medfører en mere eller mindre tydelig stillingtagen til den moderne

²⁸⁷ *Op. cit.*, p. 233.

kirkebygnings historiske arv²⁸⁸. Fælles for deres kirker er en optagethed af forholdet mellem liturgi og rum, der medfører konsekvent indretning efter circumstantes-princippet²⁸⁹; i øvrigt er kirkerne præget af fortsat nytænkning og er følgelig ret forskellige. De tidlige kirker er præget af homogen materialeanvendelse, eksempelvis Nørrelandskirken (1969) og Islev (1970) i tegl og Gug (1972) i beton, mens materialer senere blandes mere som i Skæring (1994), der er af både tegl, beton og stål. Homogenitetsprincippet henfører parret selv til et ønske om fordybelse i stoffet og dets muligheder²⁹⁰.

Centralt for Exner-parret har været at søge mod og udtrykke de universelle værdier i arkitekturen – at skabe tidssvarende arkitektur, der samtidig er forankret i det bestandige. En inspirationskilde har været den amerikanske arkitekt Louis Kahn, der skelnede mellem arkitekturens *form* og *design*: form er arkitekturens kerne, det bestandige og overpersonlige, og design er måden, hvorpå denne bestandige, 'indre' form knytter an til tid og rum²⁹¹. I kirkebygningen må andet end det rent funktionelle tilgodeses, mener Exner-arkitekterne – det irrationelle må støttes²⁹². Ifølge Johannes Exner præges

”et godt kirkerum [...] også af noget uudsigeligt, transcendent, guddommeligt, noget der ligger ud over det konkrete – en besynderlig samtidighed og samhørighed af det umulige og det mulige, en kombination af det jordiske og det guddommelige – et fænomen, som et rums uudsigelighed måske kan være med til at befordre”²⁹³.

Denne uudsigelige dimension er vanskeligt tilgængelig for det verbale, siger Johannes Exner – hvortil man kan tilføje, at adgang hertil derimod netop er kunstens mulighed.

Islev Kirke ligger som en skarptskåret kube på en stor åben grund. Kun et vindue i knæhøjde og apsis' beherskede krumning i det ydre murværk skaber forbindelse mellem den lukkede kubes eks- og interiør. Mod syd slutter to kuber i aftagende højde sig til kirken; disse huser mødelokaler. Langs kubernes østside løber en lav fløj med sognelokaler, der i en ret vinkel løber videre mod øst og afsluttes af et klokketårn (fig. 25-28). Mod de store ankomstveje har bygningsanlægget en lukket,

²⁸⁸ Kim Dirckinck-Holmfeld, 'Interview: Rodfæstet arkitektur', in: *Arkitektur DK*, 1/1994, pp. 1-12. De inspireres således af kirkebygningens øst- og vestromerske aner: fra øst af bl.a. centralrummet og det ovenfrakommende lys' transcendent karakter, fra vest (dvs. også den danske romanske kirkebygning) af den enkelt proportionerede rumforms skønhed, materialehomogenitet mv. Exner, *Tanker om kirkens rum*.

²⁸⁹ Undtaget er Sct. Clemens, hvor parrets tanker om kirkerummet endnu befandt sig i en tidlig fase.

²⁹⁰ Dirckinck-Holmfeld, *art. cit.*, p. 5f.

²⁹¹ John Lobell, *Between Silence and Light – Spirit in the Architecture of Louis I. Kahn*, 1979, p. 28.

²⁹² Poul Erik Skriver, 'Kirkens huse', in: Jens Bertelsen m. fl. (red.), *Inger og Johannes Exner*, 1996, p. 20.

²⁹³ Exner, 'Tanker om kirkens rum'.

men ikke afvisende fremtoning; ved hjælp af en lavere skala åbner det sig til gengæld op i anlæggets lille åbne gård, hvor indgangspartiet findes. I både sin form og det homogene materialebrug er kirken typisk for sin tid, men er i sin forms renhed dog samtidig bemærkelsesværdigt tidløs.

En rejse rundt til Europas gamle og nye kirker i 1958 lærte efter eget udsagn Exner-parret at se forskellen på ”det forløjede og det ægte”, idet de i mange kirkebygninger oplevede ”et skuffende effektjag, der også viste den kulturløshed, som kan opstå, hvis man glemmer sin fortid. Men vi så også det modsatte”, siger de med specifik reference til Schwarz’ Sankt Anna i Düren²⁹⁴. Islev Kirke er på flere måder inspireret af Sankt Anna. Kender man sidstnævnte, oplever man ikke mindst dette inspirationsforhold i et lignende fokus på ankomsten til og vejen ind i kirkerummet – en parallel gradvis åbenbaring. En spænding opstår allerede i mødet med de lukkede facader, men løsnes i gården, hvor bygningerne har en mere intim og inviterende skala. I flere etaper af ankomsten vækkes sanserne og påkalder opmærksomhed på kroppen, hvilket i min oplevelse er med til at skabe bevidsthed om at træde ind i kirkens ’anderledes’ rum. I gården står således en vandkunst, hvis rolige liv ’samler’ gårdrummet og fremkalder mental tilstedeværelse i den besøgende (fig. 28). En ikke ubetydelig detalje er endvidere, at hoveddøren er af en tyngde og af dimensioner, der gør den bemærkelsesværdig at passere. Indgangen til selve kirkerummet er en gentagelse af motivet fra Sankt Anna, idet man træder ind i et temmelig mørkt, lavt ’rum’: i en skov af søjler, der her bærer orgelpulpituret (fig. 29-31). I denne ankomstzone er udsynet ud i rummet mod alterpartiet spærret af søjlerne og pulpiturets vindeltrappe. I forhold til det fra indgangen diagonalt placerede alter bevæger man sig således let sidelæns ind i rummet.

Rummet er indrettet efter circumstantes-princippet med bænkeraderne placeret i en vifte omkring alteret. Alteret er ikke belyst, men fremhæves af det koncentrerede lys i apsisbuen. Det er hævet op på et lavt podium og er af tegl, der fra foden udvider sig opad som en hvælvingskappe. Døbefont og prædikestol er placeret på hver side af alteret. I teglgulvet inddeler forskellige mønstre rummet i to zoner: et dynamisk sildebensmønster i midtergangen og øvrige bevægelsesarealer samt et roligt forbandt i bänkarealer. Det har en strukturerende effekt på de ujævnt placerede bænkerader: ved tilsyneladende skødesløst at rage ud over midtergangen medvirker nemlig også de til den svagt hindrede adgang til alteret. Exner udlægger denne forhindring eller sløring lige så diskret, men effektfuldt som Emil Steffann, der, som vi skal se, også understregede rummets betydningsforskelle ved en dæmpet zoneinddeling. Exners egne bevæggrunde for i stort set alle

²⁹⁴ Dirckinck-Holmfeld, *art. cit.*, p. 3.

deres kirker at lave en let sløring af adgangsvejen mellem indgangsdør og alter er, foruden at skabe bevidsthed om indtræden i dette 'anderledes' rum, at dæmpe den besøgendes forventning om en (romersk-katolsk!) processional opstigning til alteret ad en klart udlagt midtergang²⁹⁵. Jeg har gjort meget ud af 'ankomstens motiv', da det efter min mening er så kraftfuldt, at det godt kunne foldes mere ud. Dette vender jeg tilbage til.

Kirkerummet i Islev har på sin vis to forskellige fremtrædelsesformer: én når rummet oplyses af de mange små lamper i rækker over bænke og langs væggene, og en ganske anden, når den kunstige belysning er slukket. Det er rummet i sin sidstnævnte skikkelse, jeg her vil beskæftige mig med – det smukke, dunkle rum, hvor kun indirekte dagslys lukkes ind (fig. 32-33). Et enkelt nordvendt vindue fra gulv til knæhøjde er placeret i apsisbuen bag alteret, men er tilsløret af et lille stengitter i eksteriøret og lukker derfor kun en anelse lys ind. Den specielle loftskonstruktion, der bærer taget, lukker langs kubens sider indirekte dagslys ind, der blødt siver ned over stenvæggene. Den svage belysning fremhæver de store udekorerede murflader, som kirkegængerens og den besøgendes blik pga. manglende vinduer ubønhørligt dirigeres ind i. Som i eksteriøret har murværket en usædvanligt grov struktur, idet der er anvendt håndstrøgne, usorterede og uafsyrede tegl, hvor den udkvældende mørtel ikke er strøget af, men presset tilbage. Effekten er en fantastisk stoflighed i de røde mursten, der i det bløde strejflys fra oven får murværket til at fremstå fuldkommen vibrerende. Dette liv i stenfladen accentueres af apsisbuens smukke bølge i murværket.

Også i betydningsmæssig tyngde mener jeg, at Islev Kirke er sammenlignelig med Sankt Anna. Der er dog tale om to forholdsvis forskellige rum og forskellig kunstnerisk brug af sten som det dominerende byggemateriale, hvorfor Islevs sten for mig at se symbolsk kommer til at pege i en anden retning end Sankt Annas.

4.2.1 *Stenbillede: skæbnetyngde*

Islev Kirke holder en række interessante arkitekturbilleder frem for os. Foruden 'ankomstmotivet' vil jeg her se dybere ind i dens *mørke*, i mørkets billede – i den tyngde, kirkerummet har, idet den med usædvanlig radikalitet kapsler den besøgende ind i stof fra den dybe jord. Og jeg vil se dybere ind i forholdet mellem *lys* og *materie*, der i Islev derfor har en anden balance, end man ser i de fleste andre moderne, danske kirker. Lyset synliggør stoffet – det oplyser og fremhæver murværket

²⁹⁵ Kim Dirckinck-Holmfeld, *art. cit.*, p. 4. Uddybet i personlig samtale.

af ujævne, håndstrøgne sten. Men stoffet synliggør også lyset, for uden flader at falde på er lyset usynligt²⁹⁶. Denne lidt banale konstatering af lysets og stoffets indbyrdes afhængighed mener jeg afslører stor dybsindighed netop i Islev. Samlet oplever jeg, at disse billeder peger ind i en central erfaring i den kristne tradition: den erfaring at bevægelsen mod erkendelse/oplysning *også* går ad mørkets vej – ad tilsyneladende omveje eller ad hvad man kunne kalde den 'nederste vej'.

Betragter man rummets grove, svagt belyste murværk som et arkitektonisk meditationsbillede, holdes man i sjældent radikal grad fast på materien og på materiel tyngde og parallelt hermed på de livsvilkår, vi er underlagt som materielle væsener – som forgængelige, begrænsede og kødelige mennesker. Exner har mig bekendt ikke lavet denne kobling, men arkitekten Emil Steffann, som jeg vil introducere i det kommende afsnit, gjorde muligvis. Günter Rombold fremsætter i al fald forsigtigt den tese, at Steffann søgte så rå og uperfekte byggesten som muligt for i sine kirker at spejle og give plads til mennesket i dets endelighed og ufuldkommenhed²⁹⁷. Det er for så vidt en brug af sten, der lægger sig op ad middelalderens. Bl.a. lod det som omtalt til, at en maler som Fra Angelico kobede sten – marmor – med det kødelige livs skrøbelighed og skæbnetyngde – med ”sorg der skal komme”²⁹⁸ (jf. 3.5.1). Marmor er også i en moderne sammenhæng af en kunstner som Per Kirkeby blevet koblet med kødelighed og død, idet han i dens vilde årer ser en art 'forgængelighedsstruktur' – en symbolik han bl.a. anvender i marmoreringen i sin udsmykning af Frejlev Kirke (1992-1999)²⁹⁹. Kirkeby ser marmor og mursten som udtryk for det samme, idet begge stentyper både repræsenterer det ordnede og samtidig det vilde og ukontrollerbare. I begges vildskab ser han, hvad han kalder ”forfaldsstrukturer”; i deres revner også eksistensens revner og sprækker. For hans meditative blik holder dette ”forfaldets ornament” det ikke-overskuelige frem, noget ”truende” – det der ”ikke er til at undslippe”³⁰⁰.

I deres radikale *stoflighed* kan sten altså forekomme at spejle mennesket og det fysiske livs begrænsning. Måske ikke mindst i en tid og i en del af verden, hvor betragtelige mængder kollektiv energi synes at blive brugt på netop at stræbe væk fra disse mere 'dystre', uomgængelige aspekter af menneskelivet, kan et arkitektonisk billede som Islev Kirkes dunkle, vibrerende stenflader derfor have en ganske kraftfuld indvirkning. Selv oplevede jeg det i al fald i Islev netop som at se direkte ind i tilværelsens mørke grundvilkår: skrøbeligheden, sorgen, smerten – og i sidste ende døden.

²⁹⁶ Exner fremhæver selv dette afhængighedsforhold som interessant; 'Nørre Uttrup Kirke', in: *Aalborg Stifts Årbog*, 1977, pp. 63-64.

²⁹⁷ Günter Rombold, 'Massstab der Architektur ist der Mensch', in: Conrad Lienhardt, *Emil Steffann – Werk, Theorie, Wirkung*, 1999, p. 20.

²⁹⁸ Didi-Huberman, *op. cit.*, pp. 76-87; citat p. 77.

²⁹⁹ Kirkeby, *op. cit.*, p. 64, Viggo Petersen og Lars Morell, *Frejlev Kirke*, 1999.

³⁰⁰ Kirkeby i dokumentarfilmen *Slottet i Italien* af Anne Regitze Wivel, 2000.

Betragter man disse arkitekturbilleder i lyset af den kristne tradition, åbner der sig imidlertid store dybder i dette eksistensens mørke. Kristendommen er grundlæggende fortællingen om mørkets samhörighed med lyset – mørke og lys forstået i bredeste forstand. En gennemgående figur i kristen tænkning er således bevægelsen *gennem* mørke mod lys – en bevægelse, der for at nå det højeste integrerer det laveste. Det er den grundlæggende bevægelse i inkarnationen – i Åndens nedstigning i kødet og videre nedstigning gennem lidelsen til dødsrigets yderste mørke, *igennem* hvilken lyset og livet vindes for alle. Denne 'figur' genfindes i utallige variationer i Kristi livshistorie, tydeligt udtrykt i den byzantinske tradition, der som nævnt 'placerer' fødslen af Kristus – Verdens Lys – i en grotte, jordens mørke skød³⁰¹. Figuren viser sig igen og igen i Kristi gerninger og i udsigelser som at "den, der søger at redde sit liv, skal miste det, men den, der mister det, skal vinde det" (Luk 17,33) og i bl.a. dåbens sakramente. Den gennemsyrrer kristen tankegang i Bibelen og hos kirkefædrene; den væver sig ind i den tænkning, der udfolder sig hos Dionysios Areopagiten og i middelalderens anagogi (2.4.1; 2.4.3); den er en grundfigur i mystikkens tænkning generelt og genfindes sågar i kristen poesi som i Dantes rejse gennem purgatoriet og helvede til paradis³⁰². Det er altså en tanke med vide forgreninger, også i kirkearkitekturen. Eksempelvis kan man i de bevarede annaler fra den romanske, burgundiske klosterkirke Saint-Bénigne se, hvordan denne bevidsthed på mange planer forbinder sig med liturgien og kirkens arkitektur og alterindretning. I Kristi efterfølgelse har man bl.a. mimet inkarnationsbevægelsen i processioner fra kirkens mellemste etage, ned i den mørke krypt og op i et tilstødende kapels øverste, lysfyldte etage³⁰³; man har konkret og symbolsk gennemvandret vejen gennem mørket til lyset.

Den fremhævede materialitet i Islev, der fremkaldte oplevelsen af lyset og stoffet som kompletterende hinanden, viser efter min mening ind i denne centrale, kristne erfarings kerne: at lyset nok er målet i et menneskeliv, men at materien ikke af den grund er betydningsløs. At det skrøbelige, forgængelige menneskeliv er betydningsfuldt og meningsfuldt i *alle* sine aspekter. I teologiens lys viser den, at omfavnelsen af materien og livet i alle dets aspekter er forudsætning for med stadigt klarere øjne at kunne se og erfare det usynlige og transcendent.

³⁰¹ En tradition der som omtalt er baseret Visdommens Bog (afsnit 3.3).

³⁰² Dante Alighieris *Divina Commedia* fra o. 1310-20.

³⁰³ Wilhelm Schlink, *Saint-Bénigne in Dijon*, 1978. Altrenes indvielse indsætter kirken i en kosmisk sammenhæng, der understreger processionernes 'vej' i arkitekturen mellem jordeliv, dødsrige og paradis.

Ankomstens diskrete forhindringer i Islev Kirke uddyber i min oplevelse stoffets og lysets 'motiv'. I sammenhæng med de smukke, svagt belyste mure kan dette ankomstmotiv ses som et udsagn om, at ingen sjælelig vej ikke *også* er en vej gennem mørkets og modgangens tilsyneladende omveje. Stenene postulerer ikke, at disse udgør den eneste erkendelsesmæssige oplysningsvej, men at de *også* udgør oplysningsvej.

Denne stenkirke tilbyder derfor for mig at se en i Danmark sjælden adgang til et moderne kirkerum, der kan være ramme om synets meditationer over livets uomgængelige mørke aspekter og dets skæbnetyngde. Det er en arkitektur, der i sin grove, uperfekte stoflighed giver en usædvanlig stor plads til *hele* mennesket og samtidig til det, der overstiger mennesket.

4.3 Åndens og håndens arbejde

Kan sten i almindelighed bringe os de indsigter, som vi har mulighed for at hente, når de fremtræder i arkitekturen? Principielt ja, men i en kunstnerisk sammenhæng tydeliggøres stenenes billeder ofte for os. I arkitekturen som i Sankt Anna og Islev Kirker træder stenene 'singulært' frem for os, de er bragt os nær. De enkle rum giver stenfladerne plads, og vores blik dirigeres direkte mod dem. Lyset er smukt bearbejdet og oplyser stenenes dybde eller falder blødt over deres overflader og giver ujævnhederne vibrerende liv. I kunstens fremstilling ser vi dem med nye øjne.

Middelalderen udtrykte det som at kunstneren *genfremstillede* den iboende åndelige skønhed i det materiale, han arbejdede med. For middelaldermennesket var kunstnerens kunstskeabende evne forbundet med, ja, direkte udgået fra en højere, overmenneskelig skabende kraft: Gud, Guds skaberkraft. Per Kirkeby og Rudolf Schwarz giver udtryk for en lignende opfattelse. Begge har som nævnt haft en oplevelse af, at den kunstskeabende kraft ikke adskiller sig fra den naturskeabende kraft, og for begge har det været en oplevelse af afgørende betydning. Grundlæggende drejer det sig om en erkendelse af kunsten som funderet i noget, der rækker ud over den selv – en erkendelse, de i øvrigt deler med bl.a. Søren Ulrik Thomsen, af, at der i kunsten er andet og mere på færde end kunstneren selv³⁰⁴.

På tværs af årtusinders tænkning om kunstens kraft eksisterer der således en parallel grunderfaring: at det er i kunstnerens evne til at åbne sig for – og ikke nødvendigvis i hans bevidste

³⁰⁴ Se endvidere en beskrivelse af en for Per Kirkeby kraftfuld oplevelse af i kunsten at møde det, der er større end ham selv – en oplevelse af at "billedet tager over". Lars Morell, *Kunstneren som polyhistor*, 2004, p. 62f.

erkendelse af³⁰⁵ – dette 'mere', at kunsten får sit metafysiske betydningsoverskud. Her åbner kunsten sig for, hvad Couturier kaldte dens højeste spirituelle kilder (3.7). Her bliver kunsten åndeligt og ikke spekulativt båret, og her får den kraft til at forbinde sig med og synliggøre sammenhænge, der rækker ud over mennesket selv, både kunstner og betragter.

4.4 Maria in den Benden

Den tredje og sidste af de kirker, der efter min opfattelse holder et betydningsfuldt billede frem i sine sten, er Maria in den Benden i Düsseldorf fra 1959, tegnet af arkitekten Emil Steffann (1899-1968). Steffann var oprindeligt billedhugger, men foretog selvstudier i kunsthistorie og arkitektur. I 1926 tilbragte han et år i Assisi, hvilket ledte ham til en dobbelt konversion: til katolicisme (fra calvinisme) og til arkitektfaget. Assisi var – og er – uadskillelig fra den hellige Frans, hvis fattigdomsideal, næstekærlighed og glæde ved den skabte verden (jf. 2.3.2) tiltalte Steffann. Han fandt den franciskanske livsholdning omsat i arkitektonisk form i den form- og materialemæssige homogenitet og simplicitet i byen, der med sine enkle, grove stenmure indfører sig ydmygt og smukt på den umbriske bjergskråning. Assisi forblev ham et klart indre billede – hans både spirituelle og arkitektoniske ledestjerne³⁰⁶. På flere planer repræsenterede byen et ja til den fysiske, sanselige verden, et "Ja [...] zum Stoff, zur Körperlichkeit der Mauern, zum Kubus und Würfel und zur verborgen Welt der Kellergelasse"³⁰⁷.

Gennem kontakt til den tyske liturgiske fornyelsesbevægelse omkring Romano Guardini og Rudolf Schwarz sporedes Steffann ind på sakral arkitektur. Han tegnede over 40 sognekirker, der dog ikke alle blev realiseret; han tegnede klostre, kapeller, dåbskapeller og såkaldte 'nødkirker'³⁰⁸. Hans kirker er præget af stor rumlig og materialemæssig sensitivitet. Steffann udforskede, hvad han kaldte "Adel der Armut"³⁰⁹ og dyrkede arkitektonisk simplicitet. Snarere end forsagelse af det sanselige medførte denne simplicitet efter hans opfattelse en *skærpelse* af sanserne over for arkitekturen, som han i overensstemmelse med katolicismen forstod som formidler af det oversanselige: "Abstrakte Wahrheit ist für mich unfassbar, unbegreiflich, wenn sie ohne

³⁰⁵ "Troende eller ej", sagde Couturier (3.7), og Søren Ulrik Thomsen uddyber: "en kunstner er ikke nødvendigvis et menneske med en særlig viden, men en person, der *kan* noget bestemt" (2.6.3).

³⁰⁶ Johannes Heimbach, 'Biographische Notizen', in: Lienhardt, *op. cit.*, p. 9f.

³⁰⁷ Herbert Muck, 'Mythologien', in: Lienhardt, *op. cit.*, p. 25.

³⁰⁸ 'Nødkirker' betegner kirker, der pga. II Verdenskrigs religionsundertrykkelse eller efterflg. materialemangel blev indrettet i interimistiske bygninger som ombyggede lader, fabrikker el. lign. Blandt Steffanns kendteste er den såkaldte 'ladekirke' i Boust. Susanne Grexa, 'Notkirchen' og Gisberth Hülsmann, 'Die Notscheune im lothringischen Boust', in: Lienhardt, *op. cit.*, hhv. pp. 29-40 og 41-48.

³⁰⁹ Uddybet i et brev til Régamey i forbindelse med Steffanns omtale i Art Sacré (3-4/1950).

Sinnbeziehung, ohne Verbindung mit Sinneswahrnehmung bleibt. Die Rückverbindung aller Sinnenverhaftung der Menschlichkeit ist das Fruchtwasser der Kunst”³¹⁰. I Steffanns kirker er simpliciteten således også en måde at skabe ’stilhed’ i arkitekturen på, så det, om hvilket arkitekturen taler, kan *komme til*³¹¹.

Steffann havde et særligt levende forhold til sten, ”zum Naturstein wie zum Ziegel. Dieses sinnenhafte materielle Ding sprach ihm zugleich auch vom Geist”³¹². Han skyede det teknisk perfektionerede stof, men udvalgte med stor omhu grove, uperfekte sten, der for ham at se bevidnede den ufuldkomne, men skabte og derfor kraftfulde materielle verden³¹³. I en kirke som Sankt Laurentius i Köln (1962) kan bygningens teglsten udgøre meditationsobjekter i sig selv. Der er en fantastisk variation i stenene – disse mangefarvede lag af jordens bløde ler, der er formet og brændt. At betragte dem er som rejser ind i stoffets smukke univers (fig. 34). Teglene er usorterede og uafsyrede, så de har dybe furer, knortede overflader eller ansamlinger af overskydende ler i grove forhøjninger. Stenenes mikroverden kan opleves som et blik ud i makroverden, en rejse ud i store stenlandskaber og ind i jordens sorte sprækker – eller, for et Kirkeby’sk blik, ind i sindets landskaber og afgrundsdybe kløfter.

I de enkelte murstens skønhed er Maria in den Benden ikke en af Emil Steffanns interessanteste kirker, men også denne kirkes varme røde tegl har store stofflige kvaliteter, der skaber variation og spil i murfladerne. Det interessante er her samspillet mellem lyset, stenene og den arkitektoniske form, stenene antager i kirkens store apsis.

Kirken ligger på en åben grund i en forstad til Düsseldorf og er et kirkekompleks bestående af kirkerum, sognelokaler og børnehaven, udlagt omkring en åben, indre gård. Bygningens enkle volumener er samlet under ét stort sadeltag, og den fremstår derfor klar i sin form. Med sine store, vinduesløse murflader har komplekset en anonym karakter, der dog delvis brydes i den østvendte facades bløde apsisrunding (fig. 35-36).

Af de arkitekter, jeg i denne afhandling beskæftiger mig med, er Steffann klarest artikuleret om og mest sensitiv over for ankomsten til et kirkerum – eller i det hele taget menneskets bevægelse i kirkebygningen. Inden vi træder ind i Maria-kirken, vil jeg derfor kort opholde mig ved arkitektens synspunkter desangående. Han opfattede sine kirker som et system af zoner eller, med

³¹⁰ Conrad Lienhardt, ’Können wir noch Kirchen bauen?’, in: Lienhardt, *op. cit.*, p. 7.

³¹¹ Muck, *art.cit.*, in: Lienhardt, *op. cit.*, p. 28.

³¹² Rombold, *art. cit.*, in: Lienhardt, *op. cit.*, p. 15.

³¹³ *Art. cit.*, p. 20.

hans egne ord, koncentriske 'ringe' i tiltagende betydning mod centrum³¹⁴. Disse ringe, som han også kaldte 'slør', blev diskret sanseliggjort gennem differentiering i loftshøjde, belysning og gulvbelægning, af blikbegrænsning mm. Passagen gennem disse ringe mod bygningens kerne oplevede Steffann som en lutringsproces. Bygningens inderste 'ring' var rummet omkring alteret og den om alteret forsamlede menighed. I modsætning til Schwarz var Steffann ikke optaget af selve kirkerummet som en *vej* eller *retning* (dvs. som det rumlige udtryk for gudsfolkets bevægelse mod det ukendte hinsides rummets og livets tærskel); for Steffann var rum ikke *retning*, snarere *midte*. Han oplevede "den udsigelige dimension" midt i forsamlingen – som en dimension, der var tilstede her og nu³¹⁵. Denne nærmest byzantinske, spirituelle holdning (jf. 3.3) gav han udtryk ved overvejende at bygge centralrum, ved at menigheden altid er forsamlet circumstantes og ved ofte at lukke lys ind i bygningen fra oven. Særligt artikuleres den i kirkerum som i Sankt Hedwig (Köln, 1968) og den førnævnte Sankt Laurentius, hvis kvadratiske kirkerum Steffann 'samler' af en cirkulær lysekrone – lysets 'guddommelige' cirkel indskriver sig således i den mørke stenkubes kvadrat (fig. 38)³¹⁶. Steffanns 'byzantinske' holdning er, som vi skal se, også til stede i Maria in den Bendens kirkerum, om end mere indirekte.

Indgangen til Maria in den Benden foregår gennem en lav forhal, hvor høje glasdøre leder videre ind i kirkekomplekset. Komplekset er som nævnt udlagt omkring en indre gård: sognelokaler og menighedsbørnehave er placeret på tre af gårdens sider, kirkerummet i østfløjen med en smal fløj langs gården mod indgangen (fig. 37). Ved indgangen til kirkerummet fornemmer man ikke de øvrige lokaler, men drejes 180 grader og ledes gennem denne høje, smalle fløj, der også fungerer som baptisterium. Fløjen åbner op til selve kirkerummet, hvis loft er beklædt med træ, og hvis mure er de røde, upudsede teglsten, der også er anvendt i eksteriøret. Rummet er rektangulært med en bred apsis på langsiden. Fra et stort glasparti fra gulv til loft mod gården skråner loftet ned mod apsis (fig. 39-40). Alteret er placeret på et bredt, lavt podium, der optager store dele af den centrale og af apsis markerede tredjedel i rummet, og bænkeene er placeret efter circumstantes-princippet. Rektanglet forekommer mig en anelse for langstrakt, hvorved rummet fjernet fra alteret – mod indgangen og i modsatte ende, hvor orglet er placeret – bliver lidt diffust. Dette ændrer sig dog formentlig, når menigheden fylder rummet ved messen. Oplevelsen er muligvis også afledt af, at

³¹⁴ Herbert Muck, 'Zonen der Kommunikation in den Raumfolgen Steffanns', in: Lienhardt, *op. cit.*, pp. 21-24; Rombold, *art. cit.*, in: Lienhardt, *op. cit.*, p. 17.

³¹⁵ Muck, *art. cit.*, in: Lienhardt, *op. cit.*, p. 21f.

³¹⁶ Den cirkulære lysekrone kendes dog også fra vestlige kirkerum, hvor den var en fremstilling af det Himmelske Jerusalem. Schnell, *art. cit.*, pp. 33-34.

der er en ekstraordinær, rumlig intensitet i rummets centrale 'ring' mellem de høje vinduer og den lave apsis. Det er dette centrale parti, jeg vil koncentrere mig om.

Fra menighedens placering på bænken falder store mængder lys således enten sidelæns eller bagfra ind i rummet og ind i apsis og lancerer dermed en dynamik mod øst i rummet. Ofte vil en apsisbue forstærke denne udadrettede bevægelse, denne retningsstræben. Men Maria-kirkens apsis fortsætter ikke bevægelsen: den bløde, vinduesløse stenkurve vender i min oplevelse simpelthen 'omvendt' i sin dynamik. Den er ikke *retning*, snarere *opsamling*. Den har en udpræget omsluttende karakter, som beskytter den forsamlingen. Med sit fokus på at samle menigheden til ét legeme var Steffann opmærksom på denne 'funktion' ved kirkebygningen og i udpræget grad ved kirker af sten: "Seine Räume sind in Mauern *geborgene Behälter* mit den Bedeutungen: Bergung, Höhle, Schutzbedürftigkeit, Einkehr zur Mitte. [...] Er entspricht seiner Vorliebe für das Schützende, Umgebende und verwirklicht in diesem Sinn in der Höhle ähnliches wie die Ummantelungen, die seine Mauern in der Ausbreitung des Raumes leisten"³¹⁷. Han dyrker på denne måde, hvad man kan kalde arkitekturens kvindelige princip. Det antager ikke mindst en kraftfuld form i denne kirke, hvor stenenes bløde apsiskurve opsamler rummet og betragteren i sin bjærgende hule eller favn – i denne kirke, der vel at mærke netop er indviet til den, der i kristen sammenhæng er det kvindelige princip arketype, jomfru Maria!

4.4.1 Stenbillede: *chôra*

Apsis er imidlertid 'beholder' for andet end betragteren. Understreget af tagets nedadrettede hældning modtager den smukke, bløde kurve også det kraftige dagslys, der fra syd strømmer ind fra de høje glasvinduer – i sin omsluttende dynamik bliver den således tillige *beholder* for det kraftfulde dagslys. Dette dynamiske, arkitektoniske billede har i min betragtning en smuk tilblivelses- eller befrugtningssymbolik: det er et smukt arkitektonisk billede af åndens fusion med materien³¹⁸.

Stenene som billede på kødet i en befrugtningssammenhæng er ikke ganske fremmed i den kristne tradition. Thomas Aquinas så således gravklippen som et billede på Marias 'jomfruelige livsmode': "fuldstændig lukket i sin minerale kompakthed" og gjort ærefuld gennem den guddommelige krops rejse gennem den³¹⁹. Kirkearkitekturen og navnlig apsis har dog en mere

³¹⁷ Herbert Muck, *art. cit.*, in: Lienhardt, *op. cit.*, p. 26. Min kursivering.

³¹⁸ Jf. også tidligere tiders opfattelse af lyset.

³¹⁹ Aquinas, *Summa Theologica* 1a.93.6, citeret i Didi-Huberman, *op. cit.*, p. 85f.

specifik forbindelse med kvindelighed og dens opsamlende, omsluttende princip. I forbindelse med inkarnationen benævnes Jomfru Maria i den byzantinske teologi med det mystiske begreb *chôra*³²⁰. Begrebet har sin oprindelse i Platons *Timæus*, hvor det betegner en art beholder eller skabelsesrum, hvor de præeksisterende ideer materialiserer sig i genstande³²¹: ”Space is, to Plato, the ‘room’ (*chôra*) or the container of something, which has associations with *chôrein*, meaning to ‘hold’ or to ‘have room for’”³²². Begrebet overtages af de græske kirkefædre til at betegne de mystiske ‘rum’, hvor fusion mellem det guddommelige og sanselige finder sted – ‘beholderne’ for det hellige. I artiklen ‘The Iconic Chôra’ påviser Nicoletta Isar, at det således anvendes som fællesbetegnelse for Kristus, i hvis krop det hellige træder i forbindelse med materien, og for Maria, der åbner sin krop for i et sublimt paradoks at bære sin egen skaber³²³. Som den kødelige forudsætning for inkarnationen er Maria *chôra* for det uomsluttelige, det hellige. Hun er det vigtige jordiske instrument for inkarnationen, det nødvendige stof for Lysets komme til verden.

Også kirkebygningen er i sin forbindelse til Kristi krop i en vis forstand *chôra* – det er rum omkring mødet mellem Gud og mennesker og rum omkring den stadigt genaktualiserede inkarnation i nadveren³²⁴. Som det egentlige rum omkring nadveren er apsis imidlertid et særligt *chôra* og blev jo også i den byzantinske kirke specifikt forbundet med Maria Theotokos (jf. 3.3). Som Gudsfødersken blev helliggjort som den jordiske beholder for den Gud, som blev menneske, bliver også apsis og kor hellige som de materielle rum omkring reaktualiseringen af inkarnationen og mødet mellem Gud og menneske.

Forbindelsen mellem jomfru Maria og kirkerummet samt opfattelsen af rummet som en beholder for det hellige eller et ‘tilblivelsessted’ er ikke den vestlige tradition fremmed. Kirkebygningen blev – foruden med Kristi krop – forbundet med Maria³²⁵. I kirken – ‘Marias skød’ – *frembringes* noget i den kristne tænkning, noget bliver reelt til. I den fusion, kan man kalde det, mellem ånd og menneske, der som lovet sker i de troendes forsamling og kulminerer i nadveren, bliver et nyt legeme til: Kirkens legeme (se 3.1). Dette legemes skabelse kobles direkte til Maria som i II Vatikanerkoncils tekst, der citerer Augustin: ”hun er ‘ligefrem moder for Kristi lemmer

³²⁰ Nicoletta Isar, ‘The Iconic Chôra’, in: *Transfiguration*, 2/2001.

³²¹ Platon i *Timæus*, 48a-53c; *art. cit.*, specifikt p. 69ff.

³²² Isar, *art. cit.*, p. 68. Didi-Huberman omtaler Platons opfattelse af sted som ‘a maternal entity’, *op. cit.*, p. 201.

³²³ *Art. cit.*, specifikt p. 71f; se endvidere Didi-Huberman, *op. cit.*, p. 193.

³²⁴ Jf. Chôra-klostret i Istanbul, der iflg. grundlæggeren Theodor Metochites specifikt er indviet til denne mystiske kvalitet ved Kristus og Maria. Paul A. Underwood (red.), *The Kariye Djami*, vol. 4, 27; Isar, *art. cit.*, p. 71.

³²⁵ Ifølge Kendall er opfattelsen af typologisk lighed mellem Kirken og Maria almindelig fra Gregor den Store og begynder at sætte sig til udtryk i kirkearkitekturen efter midten af det 11. årh. Kendall, *op. cit.*, p. 16. Se endvidere min note 326.

[...] fordi hun med sin kærlighed har bidraget til, at de troende, som er lemmer til dette hoved, blev født i Kirken”³²⁶. I den forstand er også det vestlige kirkerum et 'chôra'.

At introducere det østkirkelige chôra-begreb i en vestlig, kirkearkitektonisk sammenhæng giver mening i forbindelse med Emil Steffanns kirker, mener jeg. Steffanns arkitektur er ikke spekulativt båret, og hans rum 'illustrerer' derfor ikke troen. Men de sanseliggør, jf. citatet p. 89f., hans opfattelse af, hvad der foregår i kirken – og efter hans opfattelse er der vitterligt noget på færde! Steffann er på denne måde beslægtet med tidligere tiders opfattelse af kirkerummet, måske ikke mindst den byzantinske. For ham er kirkerummet udsagn om, at det, der befinder sig på den anden side af tidens og menneskelivets grænse, det *ubegribelige* og *uomsluttelige*, samtidig gennemtrænger tiden, det fysiske og mennesket her og nu – også kirkerummet her og nu. Rummet er et mødepunkt for ånd og stof; noget, der samler ånd i sig. Hans kirker, der som omtalt bevidst blev bygget af grove og uperfekte sten, spejler på denne måde inkarnationens paradoks, at materien i en vis udstrækning kan omslutte det uomsluttelige: han skaber som nævnt jordiske 'geborgene Behälter', hvor det hellige som sagt kan *komme til*. Emil Steffann er i den forstand bevidst om sine kirker som 'chôra' – *tilblivelsesrum*.

I sin arkitekturs intenst opsamlende karakter sanseliggør Maria in den Benden netop denne 'indeholdthed' i sammenhænge, der rækker ud over det sanselige. Det er med andre ord et rum, hvor man *ad sansernes vej* kan opleve sig indeholdt i denne blandede dimension, og det er således et rum, der opstiller mulighed for at lade det immaterielles paradoksale gennemtrængning af det materielle transformeres til sanset erfaring. Måske er Maria in den Benden derfor det kirkerum, der tydeligst konkretiserer dét, blandt andre Svend Bjerg taler om og dét, der har været min oplevelse i også de to andre kirker: at der for en udvidet betragtning ikke hersker skel mellem oversanseligt og sanseligt, men at det oversanselige meddeler sig ind i den sanselige verden og ikke mindst er tilgængeligt for os i synets kontemplative sansning.

³²⁶ II Vatikankoncilets forfatningstekst *Lumen Gentium*, 21. november 1964, kap. 8, I, 53. Teksten citerer Augustins *De Sancta Virginitate* 6. Isidor af Sevilla udtrykker samme tanke omkring 1400 år tidligere: "Maria autem Ecclesiam significat, quae cum sit desponsata Christo, virgo nos de Spiritu sancto concepit, virgo etiam parit" - "Men Maria betegner Ecclesia, som [=Ecclesia, Kirken] er lovet bort til Kristus, jomfruen har undfanget os af Helligånden, jomfruen føder [el. frembringer] også". Kendall, *op. cit.*, p. 16/note 49.

5 Afrunding og perspektivering

Et udvidet eller dobbelt blik, der evner at se verden i både dens konkretion og transparens, kan netop opøves i det æstetiske felt. Det opøves af forventningen om, at ikke bare begreber, men også billeder evner at tyde virkeligheden meningsfuldt³²⁷. For et dobbelt blik, hvor det arkitektoniske kunstværk fremstår i både sin konkretion og transparens, kan også kirkebygningen således blive andet og mere end en funktionel ramme – den kan tillige blive et 'billede' med righoldige betydningslag og indsigtsmuligheder.

Begreber og billeder repræsenterer så at sige to måder at gribe tilværelsen på. Mens begrebet primært fastholder og indkredser det allerede erkendte, er det billedets force at gribe det af det mentale ikke-begrebede: med Per Kirkebys ord rammer billedet "et sort, ikke-sprogligt hul"³²⁸. Det kan fastholde flere lag af virkeligheden på en gang og på denne måde nedbryde skellet mellem det fysiske og det metafysiske. Jeg har citeret Søren Ulrik Thomsen for at skrive, at det vellykkede kunstværk på det mest gådefulde afgiver flere informationer, end kunstneren (og betragteren) kan lægge i værket³²⁹. Noget kommer os i møde i værket og kan gennem fordybelse forplante sig i os som erkendelse. Det er i denne forstand, at værket *skaber os tilbage*, som de i introduktionen omtalte teoretikere skriver – at billedet skænker os nye øjne.

Med et sådant dobbelt blik har jeg nu betragtet den kristne kirkebygning med et særligt fokus på den moderne kirkebygning og dens stenmaterialer. Jeg har fremhævet tre kirker, hvis arkitekter selv anerkender arkitekturens potentiale til at formidle det hellige og tillige i min opfattelse har fornemmelse for, hvilke flige af det hellige, sten symbolsk konkretiserer. I den kunstneriske bearbejdning af stenene i disse tre kirker, Sankt Anna Kirche, Islev Kirke og Maria in den Benden, åbner stenene deres billedkvaliteter; de bliver transparente og får stor udsigelseskraft. Disse arkitekter udtrykker følsomhed over for stenene som noget, der både er os nær og velkendt, men som samtidig repræsenterer det, der "stiger op af dybere kilder, end forstanden kan trænge ned i"³³⁰. De repræsenterer det, vort sind ifølge Knud E. Løgstrup lever af: det "vi ikke kan få bugt med og få indlemmet i vor private tilværelse; [vort sind] lever af, hvad der er og bliver os fremmed, unddraget

³²⁷ Se afhandlingens introduktion.

³²⁸ Citeret fra filmen *Slottet i Italien* af Anne Regitze Wivel, 2000.

³²⁹ Afsnit 2.6.3; Stjernfelt og Thomsen, *op. cit.*, p. 149f.

³³⁰ Erik A. Nielsen med indirekte citat til Sophus Claussen; *personlig kommunikation*.

vor magt”³³¹. Murstenene – teglstenene og sandstenskvadrene – er udsnit af stoffets store verden. Som jeg har givet udtryk for i afhandlingen, mener jeg, at de holder billeder frem for os af de store sammenhænge, vores eksistens indgår i. I Sankt Annas, Islevs og Maria in den Bendens arkitektur er stenene bragt ind i kunstens felt, hvor vi kan tilegne os deres fortælling, jf. 4.3. I kirkens arkitektur er de desuden bragt ind i kristendommens religiøse sammenhæng, der tilbyder et sprog til at tolke erfaringen af vores eksistens som del af en større helhed samt et sprog til at tolke det guddommelige, som det træder frem for os i det sanselige.

Noget peger som omtalt i introduktionen på, at en tilværelsesfortolkning, der inkluderer dimensioner, der rækker ud over mennesket selv, igen begynder at gøre sig kollektivt gældende. Dermed opstår der naturligt et behov for en udvidelse af sproget eller et nyt sprog, der kan indkredse og fortolke denne oplevelse, som den manifesterer sig i det moderne menneskes liv.

For netop at støtte den moderne erfaring af ’merbetydning’ har Dorthe Jørgensen på baggrund af ældre erfaringer forsøgt at udvikle et sådant nyt sprog, der griber denne erfarings universelle aspekter³³², idet hun pointerer, at ingen af de forskellige, historiske udlægninger af guddommelighedserfaring – metafysiske, religiøse eller æstetiske – har fortrinsret (eller evne) til alene at fortolke denne³³³. Jeg mener, at Dorthe Jørgensen som udgangspunkt her har fat i en vigtig pointe. Skal forståelsen for guddommelighed genvindes som en almen erfaringsmulighed også for et moderne menneske, kan det være givtigt at bryde gamle tanketraditioner op og opøve sansen for erfaring af merbetydning i sin mere ubundne form.

Det er dog efter min mening uhyre vigtigt, at de ’gamle’ singulære erfaringsformer af guddommelighed ikke mister gyldighed i vores bevidsthed og ikke længere opfattes som noget, man bør tildele gyldighed. Tager man den religiøse, specifikt den kristne, tradition som eksempel mener jeg – ikke mindst på baggrund af nærværende studium – at den indeholder stor fortolkningskraft af også den moderne menneskelige tilværelse. At negligere denne tradition er med Erik A. Nielsens ord ’skæbnesvangert’³³⁴. Ikke bare fordi vi derved mister adgang til vores egen kulturhistorie og dens frembringelser – skrifter, kunstværker, filosofi, videnskabelige udlægninger osv. – men mere fundamentalt fordi vi mister et igennem århundreder opøvet og nuanceret sprog til

³³¹ Jf. afsnit 2.6.3; Løgstrup, *op. cit.*, 1995, p. 25.

³³² Foruden den af Dorthe Jørgensen allerede citerede litteratur, også bl.a. i artiklen ’Metafysisk erfaring – den faktiske forbindelse imellem metafysik og modernitet’, in: Dorthe Jørgensen (red.), *Hvad er metafysik i dag? 13 bud på et svar*, 1999.

³³³ Jørgensen, *art. cit.*, in: Grønkjær og Brandt-Pedersen (red.), *op. cit.*, p. 104f.

³³⁴ Nielsen, *art. cit.*, p. 12.

at 'gribe' de ekstramenneskelige dimensioner, mennesket i årtusinder har kæmpet med, spejlet sig i, forstået sig selv i forhold til – det hellige. Vi mister årtusinders vidnesbyrd til forståelse af det, vi ikke fuldgældigt kan få indlemmet i vores personlige tilværelse, men som vi ifølge Løgstrup altså heller ikke kan undvære at være i dialog med³³⁵.

At tolke kirker i lyset af den kristne tradition, som jeg i det forudgående har gjort, er oplagt. Jeg har dog forsøgt at lade min personlige, spontane oplevelse af rummene gå forrest – reelt låne autoritet til denne oplevelse – og først efterfølgende bringe den i dialog med den tradition, hvori og hvortil de er skabt. Jeg har langt fra tilstræbt at fortolke kirkerne og deres stenbilleder udtømmende, men jeg har søgt at afprøve en måde, hvorpå et moderne menneskes spontane oplevelse af mening i det set, i kunstværket, kan blive reflekteret i et gammelt sprogs – det kristne sprogs – rige erfaringsverden og derigennem transformeret til nogle for det moderne menneske almengyldige erfaringer.

³³⁵ Jf. 2.6.3; Løgstrup, *op. cit.*, p. 25.

6 English summary

This thesis takes its starting point in the extended way of looking at the material world that apparently prevailed in the early phases of Christian culture.

Influenced by Platonic thinking people saw the phenomena of the material world as inferior, though still important images of a superior, transcendental reality. Believing that these phenomena had an ‘inner’ real connection with spiritual realities, they considered the concepts of *sight*, *image* and *cognition* to be closely connected.

Inspired by the fact that this extended view was also used on objects of art and architecture, this thesis poses the question whether it can even be applied to the modern church building – does it make sense to regard it as an image of cognition?

If modern man still recognizes such an extended view, he will in my opinion usually apply it to *the light* of the building. It is the primary object of this thesis to investigate whether even the materials of the building – more specifically *stone* in a church building – can be a starting point for the recognition of the greater whole of life.

Recognizing that such an approach to art and architecture is alien to a modern context, I give a long retrospect of Christianity’s theoretical view of the concept of image in the first part of the thesis. Here I pursue the origin of this Christian theology of image in iconoclastical Judaism as well as in Greek thinking where the conditions of acknowledging a ‘true’ picture of the divine existed. From the ambivalent attitude that primitive and early Christianity took to the holy picture the iconodule theology gains in strength towards the mid and late mediaeval period. A gradual fragmentation of this way of thinking occurs during the Reformation and the Age of Enlightenment. Only as recently as in the late 20th and early 21st centuries has it begun to attract new interest among theologians, theorists of aesthetics, philosophers as well as among artists.

The second part of the thesis examines how the thought of a material representation of the divine has assumed concrete shape in Christian church architecture. As the material objects are gradually becoming more and more endowed with ‘holiness’ in the period from early Christianity to the late Middle Ages, the status and consequently also the appearance of the church building change. In church architecture we see a shift of emphasis, in terms of importance and holiness, from

the congregation – the ‘living stones’ – to the Holy Communion, and thereby the altar and the clergy. The building is increasingly seen as ‘God’s house’, which finds expression in a deliberate use of light and building materials. From an early age light was believed to contain God’s real presence, and so gold and polished, translucent varieties of stone like marble, porphyry and alabaster were used to emphasize and ‘capture’ the divine light. This understanding of architecture gradually crumbled, but can nevertheless still be found, in a modern version, in the works of certain present-day architects.

In the third part of the thesis I examine three churches, in which I believe I can trace a more or less deliberate early Christian / mediaeval attitude: the two German Catholic churches of *Saint Anna* in Düren and *Maria in den Benden* in Düsseldorf and the Danish Protestant *Islev Kirke* near Copenhagen. As the thesis concentrates on the symbolic use of stone in modern church architecture, I have particularly selected these three churches, because in an unusually radical way, rarely seen nowadays, they enclose the visitor in rough, windowless walls of roughly hewn stones or bricks. From being simply random, ‘dead’ building materials the stones open up great symbolic depths, which in my opinion can express something about human existence being encompassed by an extra-human reality.

The thesis concludes that a past Christian view of the material world as the basis of cognition also makes sense in our time.

Bibliografi

Illustrationer

Bibliografi

Bøger

Andersen, Lisbeth Smedegaard

Mytens forladte Huse – dansk kirkekunst efter 1945. Samlerens Forlag, 2. oplag 1999.

Andersen, Niels Knud

Confessio Hafniensis. Den københavnske Bekendelse af 1530. Gads Forlag, 1954

Areopagiten, Dionysios

Den mystiske teologi. De guddomelige Navne. Oversat af Klara Preben-Hansen, Sankt Ansgars Forlag, København, 1998.

Assunto, Rosario

Die Theorie des Schönen im Mittelalter. Köln 1982 (1963).

Augustin, Aurelius

Confessiones. Oversat af Torben Damsholt som *Augustins Bekendelser.* Sankt Ansgars Forlag, 1988.

Balle, Solvej

Det umuliges kunst. Gyldendal, 2005.

Bandmann, Günter

Ikonologie der Architektur. Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 1969.

Bandmann, Günter

Mittelalterliche Architektur als Bedeutungsträger. Gebr. Mann Verlag, Berlin. 8. oplag 1985 (1951).

Barasch, Moshe

ICON – Studies in the History of an Idea. New York University Press, 1995 (1992).

Bertelsen, Jens, Birgit Jenvold og Jan Salomon

Johannes og Inger Exner. Museet på Koldinghus, 1996.

Bjerg, Svend

Synets teologi. ANIS, 1999.

Bolt, Mikkel og Jacob Wamberg (red.),

Ikonoklasme. Institut for Æstetiske Fag, Afdeling for Kunsthistorie, Aarhus Universitet, 2004.

Brubaker, Leslie

Vision and Meaning in Ninth-Century Byzantium – Image as Exegesis in the Homilies of Gregory of Nazianzus. Cambridge University Press, 1999.

Burke, Edmund

A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful. Ed. Adam Philips. Oxford University Press 1998 (1757).

- Christ-Janer, Albert og Mary Mix Foley (red.)
Modern Church Architecture – A guide to the form and spirit of 20th century religious buildings. McGraw-Hill Book Company, NY, Toronto, London, 1962.
- Dahl, Per og Svend Andersen *Kunst og virkelighed – omkring K. E. Løgstrups æstetik.* ANIS 1984.
- Débie, Franck og Pierre Vérot
Urbanisme et Art Sacré – Une aventure du XXe siècle. Critérion, Paris, 1991.
- Debuyst, Frédéric *L’art chrétien contemporain de 1962 à nos jours.* Mame, Paris, 1988
- Demus, Otto *Byzantine mosaic decoration: aspects of monumental art in Byzantium.* Boston Book & Art Shop, 1955.
- Didi-Huberman, Georges *Fra Angelico – Dissemblance and Figuration.* The University of Chicago Press, Chicago, 1995.
- Dyggve, Einar *Dødekult, kejserkult og basilika.* Poul Brandes Forlag, København, 1943.
- Exner, Johan og Tage Christiansen
Kirkebygning og teologi. Gads Forlag, 1965.
- Frederiksen, Henrik E. *Menighedsrådet som bygherre.* Kirkefondet, 1. udgave. 1989.
- Goldschmidt, R. C. *Paulinus’ Churches at Nola – texts, translations and commentary.* N.V. Noord-hollandsche Uitgevers Maatschappij, Amsterdam, 1940.
- Gotfredsen, Lise og Hans Jørgen Frederiksen
Troens Billeder – romansk kunst i Danmark. Systime, 2. udgave, 2. oplag, 1993 (1988).
- Grabar, André *Martyrium – recherches sur le culte des reliques et l’art chrétien antique.* Variorum Reprints, London 1972 (Paris, 1946). Bind 1.
- Grønkjær, Niels og Henrik Brandt-Pedersen,
Interesse for Gud – ni tidssvarende essay. ANIS, 2. oplag, 2002.
- Hammond, Peter *Liturgy and Architecture.* Barrie and Rockliff, 1960.
- Hansen, Maria Fabricius *The Eloquence of Appropriation – Prolegomena to an Understanding of Spolia in Early Christian Rome.* Analecta Romana Instituti Danici, suppl. XXXIII, “L’Erma” di Breitschneider, Rom 2003.

- Holmquist, Hjalmar og Jens Nørregaard,
Kirkehistorie. Akademisk Forlag, København;
 Bind I, Oldtid og middelalder. 3. udg., 1992 (1946);
 Bind II, Den Nye Tid. 3. udg., 2001 (1949).
- Hoopes, James (red.) *Peirce on signs – Writings on Semiotics by Charles Sanders Peirce*. The University of North Carolina Press, 1991.
- Jor, Finn *et al.* *Kirker i en ny tid*. Forlaget Land og Kirke, Oslo, 1966.
- Jørgensen, Dorthe *Skønhedens metamorfose – de æstetiske ideers historie*. Odense Universitetsforlag, 2001
- Jørgensen, Dorthe (red.) *Hvad er metafysik i dag? 13 bud på et svar*. Modtryk, Århus, 1999.
- Kendall, Calvin B. *The Allegory of the Church – Romanesque Portals and Their Verse Inscriptions*. University of Toronto Press, Canada, 1998.
- Kessler, Herbert L. *Seeing Medieval Art*. Broadview Press, Canada, 2004
- Kessler, Herbert L. *Spiritual Seeing – Picturing God's Invisibility in Medieval Art*. University of Pennsylvania Press, Philadelphia, 2000.
- Kirkeby, Per *Håndbog*. Borgen, 1991.
- Kjær, Ulla og Poul Grønder-Hansen
Kirkerne i Danmark. Boghandlerforlaget 1989;
 Bind I: *Den katolske tid indtil 1536*;
 Bind II: *Den protestantiske tid efter 1536*.
- Krautheimer, Richard *Early Christian and Byzantine Architecture*. Penguin Books, Middlesex, 1965.
- Kristensen, Peter Thule *Arkitektur som fragment – Rudolf Schwarz 1897-1961*. Kunstakademiets Arkitektskole, Kbh., 2001.
- Lindberg, David C. *Theories of Vision from Al-Kindi to Kepler*. University of Chicago Press, Chicago & London, 1976.
- Lindstrom, Randall S. *Creativity and Contradiction – European Churches Since 1970*. The American Institute of Architects Press, Washington D.C., 1988.
- Lobell, John *Between Silence and Light – Spirit in the Architecture of Louis I. Kahn*. Shambhala, Boulder, 1979.

- Lund, Erik, Mogens Pihl og Johannes Sløk
De europæiske ideers historie. Gyldendal, 12. oplag, 1976 (1962).
- Luther, Martin
Tale ved indvielse af slotskapellet i Torgau 1544. Weimarudgaven 49.
- Lübcke, Poul (red.)
Politikens filosofileksikon. Politikens Forlag, 2. oplag, 1983.
- Løgstrup, K. E.
Kunst og Erkendelse – kunstfilosofiske betragtninger. Metafysik II. Gyldendal, 1995 (1976).
- Magnus, Albertus
Mineralia. Se Wyckoff, D.
- Maguire, Robert og Keith Murray
Modern Churches of the World. Studio Vista Ltd., London, 1965.
- Mango, Cyril
The Art of the Byzantine Empire 312-1453 – Sources and Documents. University of Toronto Press, Canada, 2000 (1986).
- Marcus, Aage
Kristelig mystik. Gyldendal, 1973 (1953).
- Morell, Lars
Kunstneren som polyhistor – ”Den intellektuelle overbygning” i Per Kirkeby’s værk. Aarhus Universitetsforlag, 2004.
- Nielsen, Erik A.
Den skjulte gudstjeneste. Amadeus, 1987.
- Nelson, Robert S. (red.)
Visuality before and beyond the Renaissance – Seeing as Others Saw. Cambridge University Press, 2000.
- O’Connell, Robert J.
Art and the Christian Intelligence in St. Augustine. Basil Blackwell, Oxford, 1978.
- Ouspensky, Leonid og Vladimir Lossky,
The Meaning of Icons. St Vladimir’s Seminary Press, Crestwood, NY, 1999.
- Panofsky, Erwin
Gothic Architecture and Scolasticism. Archabbey Press, Pennsylvania, 1951 (Wimmer Lectures 1948).
- Palladius, Peder
En visitatsbog. ANIS, 2003.
- Papazu, Monica
Diamantbroen – om den orthodoxe kirkes univers. ANIS, 1995.
- Petersen, Nils Holger et al. (red.)
The appearances of medieval rituals: the play of construction and modification. Turnhout, Brepols, 2004.

- Petersen, Viggo og Lars Morell,
Frejlev Kirke. Frejlev Menighedsråd, 1999.
- Platon
Staten. Oversat af Otto Voss. Museum Tusculanums Forlag, 1983.
- Safran, Linda (red.)
Heaven on Earth – Art and the church in Byzantium. Pennsylvania State University Press, U.S.A.1998.
- Schlink, Wilhelm
Saint-Bénigne in Dijon – Untersuchungen zur Abteikirche Wilhelms von Volpiano. G. Mann Verlag, Berlin, 1978.
- Schmidt, Claus M. (red.)
Vangede Kirke. Poul Kristensens Forlag, 1999.
- Schwarz, Rudolf
Kirchenbau – Welt vor der Schwelle. F. H. Kerle Verlag, Heidelberg, 1960.
- Sedlmayr, Hans
Architektur als Abbildende Kunst. Rudolf M. Rohrer, Wien, 1948.
- Simson, Otto von
The Gothic Cathedral. Harper and Row, New York, 1964 (oprindeligt Bollingen Foundation 1956).
- Stegers, Rudolf
Räume der Wandlung – Wände und Wege. Studien zum Werk von Rudolf Schwarz. Vieweg, Braunschweig/Wiesbaden, 2000.
- Stjernfelt, Frederik og Søren Ulrik Thomsen,
Kritik af den negative opbyggelighed – 7 essays. Samlerens Forlag, 2005.
- Teilhard de Chardin, Pierre
Det Guddommelige Milieu – Skitse til et indre liv. Oprindeligt *Le Milieu Divin* 1957. Jespersen og Pios Forlag, København, 1963.
- Thielst, Peter
Det sande, det gode og det skønne. Det lille forlag, 2001. Oprindeligt udgivet separat i hhv. 1999, 1995 og 1998.
- Underwood, Paul A.
The Kariye Djami. Bollingen Series, N.Y. 1966-1975.
Vol. 4: 'Studies in the art of the Kariye Djami and Its Intellectual Background', 1975.
- Weitzmann, Kurt (red.)
Late Classical and Mediaeval Studies in Honor of Albert Mathias Friend, Jr. Princeton University Press, 1955.
- Weyres, Willy og Otto Bartning (red.)
Kirchen. Handbuch für den Kirchenbau. Verlag Georg D.W. Callwey 1959.
- Wivel, Ole
Sansning og symbol – om kunst og digtning i K. E. Løgstrups filosofi. Centrum, 1985.

Wyckoff, Dorothy *Albertus Magnus, Book of Minerals*. Clarendon Press, Oxford, 1967.

Zevi, Bruno *Architecture as space: how to look at architecture*. Da Capo Press, 1993 (1957).

Opslagsværker

Det Danske Bibelselskabs online bibel,
se *Internet*

Den Danske Salmebog Det Kgl. Vajsenhus' Forlag, København, 2003.

Artikler fra tidsskrifter

Bang, Jacob E. 'Den protestantiske Kirketype og dens Udvikling fra Reformationen til vor Tid'. In: *Arkitektens Månedshæfte* 38/1936.

Dirckinck-Holmfeld, Kim 'Interview: Rodfæstet arkitektur – en samtale med Inger og Johannes Exner'. In: *Arkitektur DK* 1/1994.

Drouzy, Martin 'Hvordan skal vi bygge vore kirker?'. In: *Kirkefondets Årbog*, 1960.

Exner, Johannes 'Islev Kirke'. In: *Arkitektur DK* 5/1973.

Exner, Johannes 'Tanker om kirkens rum'. Data vedr. udgivelse mig ubekendt.

Exner, Johannes og Inger 'Nørre Uttrup Kirke'. In: *Aalborg Stifts Årbog*, 1977.

Isar, Nicoletta 'The Iconic Chôra – A Kenotic Space of Presence and Void'. In: *Transfiguration – Nordisk Tidsskrift for kunst og kristendom* 2/2001.

Krautheimer, Richard 'Introduction to an "Iconography of Medieval Architecture"'. In: *Studies in early Christian, Medieval and Renaissance art*, 1971 (1969). Oprindeligt in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, V, 1942.

Frederiksen, Hans Jørgen 'Reformationens betydning for den kirkelige kunst i Danmark'. In: *Acta Jutlandica* LXII:3, 1987, 'Reformationsperspektiver'.

Frederiksen, Hans Jørgen '"Kunst" og "kunstteori" i middelalderen'. In: *Passage* 51/2004.

Lund, Nils-Ole 'Efterkrigsårenes danske arkitektur – en analyse'. In: *Arkitektur DK* 1-2/1985.

- Mathews, T. F. 'An Early Roman Chancel Arrangement'. In: *Rivista di Archeologia Cristiana*, 38/1962.
- Miles, Margaret 'Vision: The Eye of the Body and the Eye of the Mind in St. Augustine's *De Trinitate* and *Confessions*'. In: *Journal of Religion* 63/1983.
- Nielsen, Erik A. 'Poetisk teologi – en ikke eksisterende disciplin. 33 skiser'. In: *Fønix* 18/1/1994.
- Norn, Otto 'Lys af lys – kirkekunst og liturgi i romansk tid'. In: *AC Revue* 3/1994.
- Schnell, Hugo 'Christliche Lichtsymbolik in den einzelnen Kunstepochen'. In: *Das Münster* 1/1978.
- Skude, Flemming 'Det totale engagement'. In: *Arkitektur DK*, 3/1985.
- Spreckelsen, Karen (red.) 'Fire kirker'. In: *Arkitektur DK*, 1-2/1990.

Kataloger

- From, Iben og Lene Laigaard Andersen (red.) *Livets Træer – kunst, kultur, natur. En antologi af tekster og billeder.* Katalog fra udstillingen 'Livets Træer' på Kunstcentret Silkeborg Bad 2006.
- Lienhardt, Conrad (red.) *Emil Steffann (1899-1968) – Werk, Theorie, Wirkung.* Schnell & Steiner, 1999. Katalog til udstillingen 'Emil Steffann (1899-1968) – Werk, Theorie, Wirkung' i Linz (16. sept.-13. okt. 1999) og Münster (27. okt.-28. nov. 1999).

Rapporter

- Bollmann, Kaj (red.) *Rummet mellem Himmel og Jord – rapport fra Nordisk Kirkesagskonference 1998.* Kirkefondet 1998.
- Anderzén, Sølve (red.) *Iskyrkan i Jukkasjärvi – sakral symbol og pastoral funktion.* Rapport fra forskningsseminariet *Turisten i Iskyrkan* 21.-23. februar 1997. Udgivet af Forskningsarkivet, Umeå Universitet, 1998.

Film

- Wivel, Anne Regitze *Slottet i Italien.* Dokumentarfilm, 2000. Camera Film.

Internet

Tekster fra II vaticanerkoncil, set oktober 2006:

http://www.vatican.va/archive/hist_councils/ii_vatican_council/index.htm

SACROSANCTUM CONCILIUM i dansk oversættelse, set oktober 2006: <http://www.katolsk.dk/2188/>

LUMEN GENTIUM i dansk oversættelse, set oktober 2006: <http://www.katolsk.dk/2189/>

Det Danske Bibelselskabs autoriserede danske bibel, 1992, set oktober 2006:

<http://www.bibelselskabet.dk/danbib/web/bibelen.htm>

Internet Medieval Sourcebook:

www.fordham.edu/halsall/sbook.html

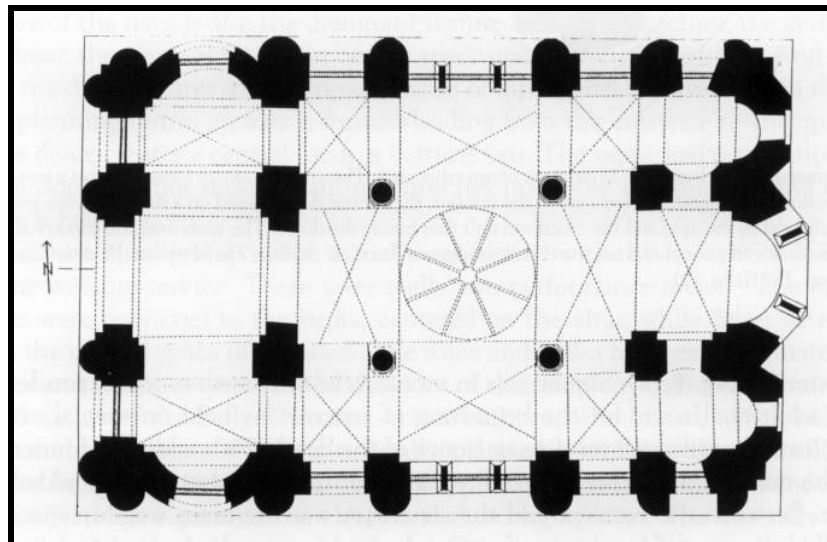
Johannes af Damascus, *Apologia Against Those Who Decry Holy Images*, I, 11. Fuld tekst set oktober 2006, tilgængelig på: <http://www.fordham.edu/halsall/basis/johndamascus-images.html>



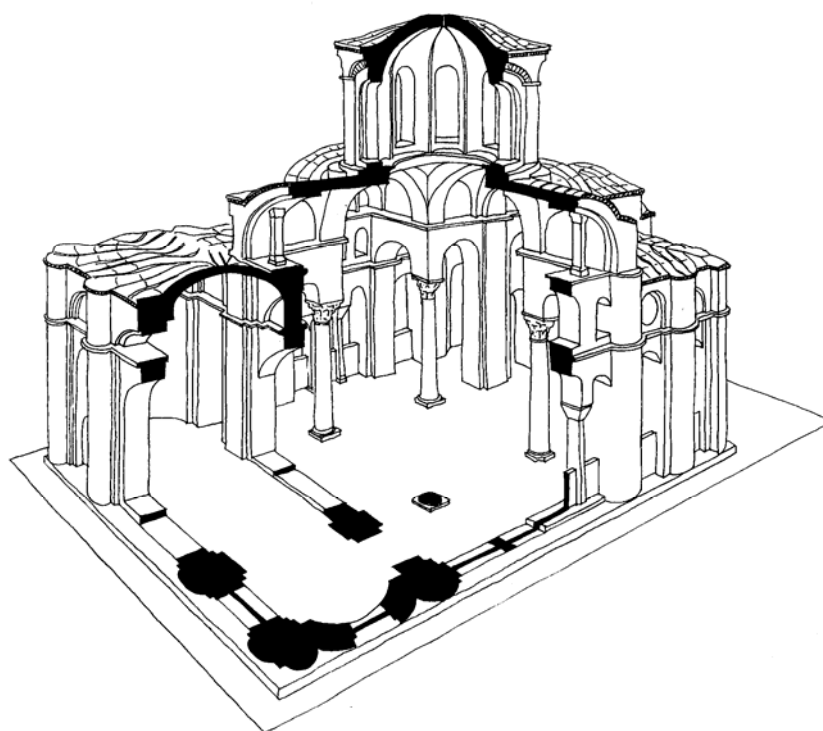
Figur 1. Santa Sabina, Rom (422-432). Oldkirkelig basilikas eksteriør med karakteristiske udekorerede murstensflader domineret af store vinduer. Idet disse oldkirkelige basilikaers facader oprindeligt kan have været pudset, stemmer deres nuværende udseende muligvis ikke overens med kirkernes oprindelige fremtoning. Det fremgår dog tydeligt, at interiørets frem for eksteriørets udsmykning blev prioriteret.



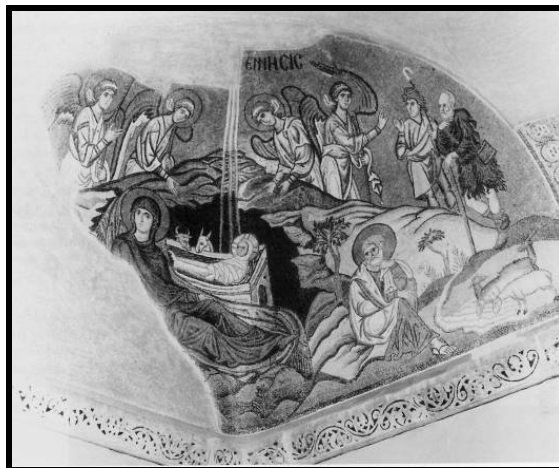
Figur 2. Galla Placidias mausoleum, Ravenna, ca. 450. Mosaik af apostle omkring alabastvindue.



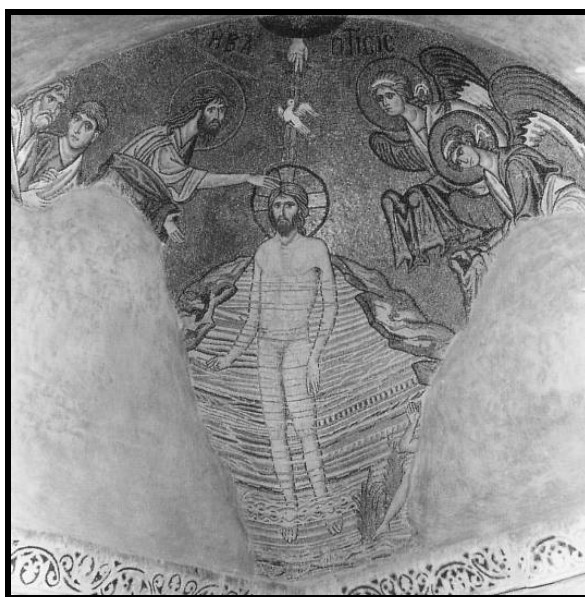
Figur 3. Myrelaion, Istanbul (første halvdel af 10. årh.) [*Bodrum Camii*]. Eksempel på korskuppelkirke med kvadratisk 9-fags naos mellem narthex' 3 fag i vest og bema i øst flankeret af de lavere pastophoria (prothesis mod nord, diakonikon mod syd).



Figur 4. Myrelaion, Istanbul (første halvdel af 10. årh.). Rumligt hierarki i det centralt udlagte kirkerum: kuplen hæver sig over naos' korsform og bema, der igen hæver sig over narthex, prothesis og diakonikon.



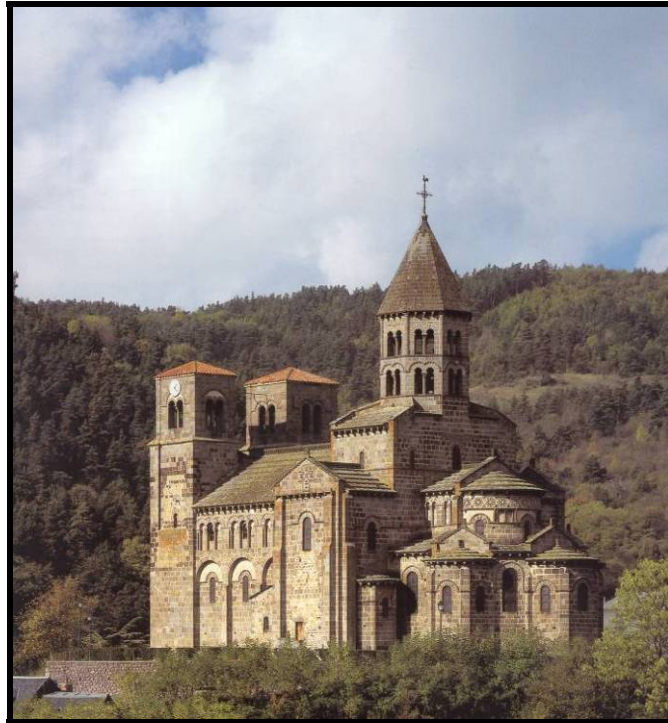
Figur 5. Daphni-klostret, naos. Mosaik fra slutningen af det 11./begyndelsen af det 12. århundrede forestillende Kristi fødsel i en klippe.



Figur 6. Daphni-klostret, naos. Mosaik fra slutningen af det 11./begyndelsen af det 12. århundrede af Kristi dåb i Jordan-floden.



Figur 7. Hosios Lukas-klostret, narthex. Mosaik fra det 11. århundrede af Anastasis, Kristi opstandelse fra dødsriget.



Figur 8. Saint-Nectaire i Puy-de-Dôme, Frankrig, påbegyndt omkring 1080. Et eksempel på kompakthed og monumentalitet i en kirke fra romansk periode. Romansk kirkearkitektur gennemgår nota bene store forandringer i løbet af perioden og rummer endvidere meget store regionale forskelle.



Figur 9. Omslag til Mondsee-bibelen. Regensburg, e. midten af 11. årh. The Walters Art Museum, Baltimore.



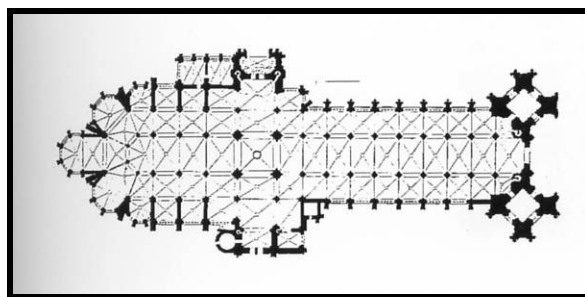
Figur 10. Agrigento-alteret, midten af det 12. århundrede.
Fremstillet på et korsfarer-værksted i Det Hellige Land.
Museo Nazionale, Agrigento.



Figur 11. Alterkalk fra Urraca i León, Spanien.
11. århundrede.



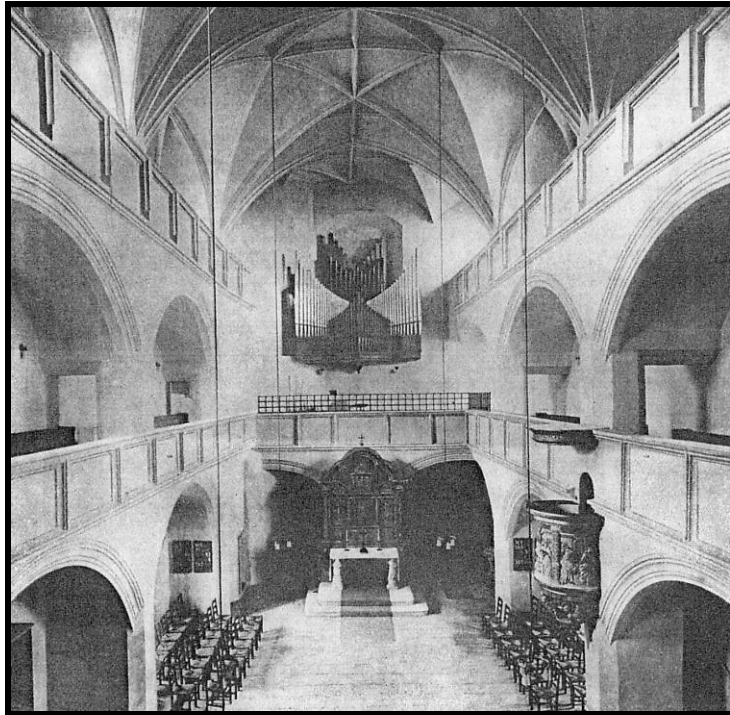
Figur 12. Klosterkirken Saint-Ouen, Rouen, påbegyndt 1318. Eksempel på gotikkens visuelle undertrykkelse af murenes massivitet ved hjælp af masværk, knipper af halvsøjler, ribber fra gulv til hvælv osv.



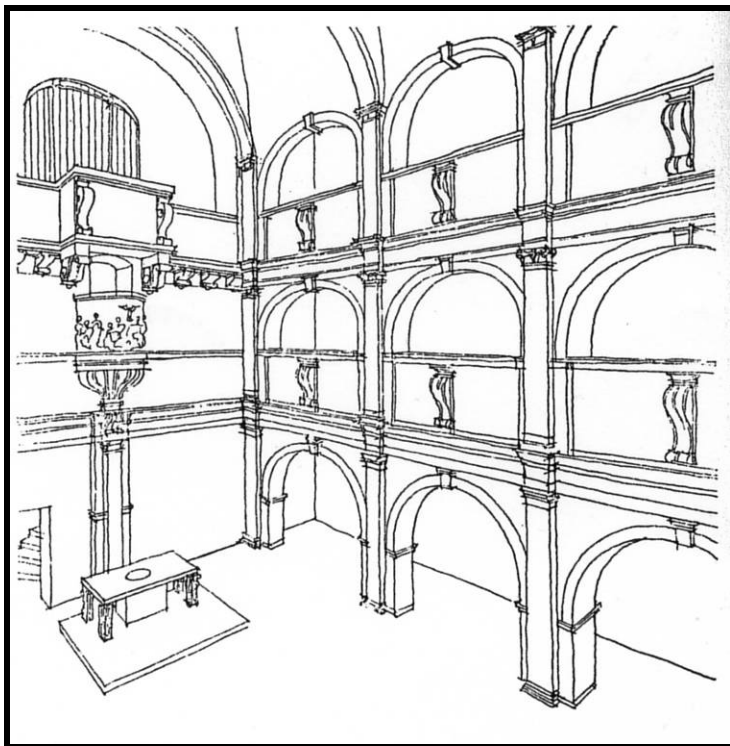
Figur 13. Klosterkirken Saint-Ouen, Rouen, påbegyndt 1318. Kirkens grundplan der viser gotikkens systematiske inddeling og underinddeling af fag. Et højst originalt træk ved denne kirke er dog de to vinkelstillede vesttårne.



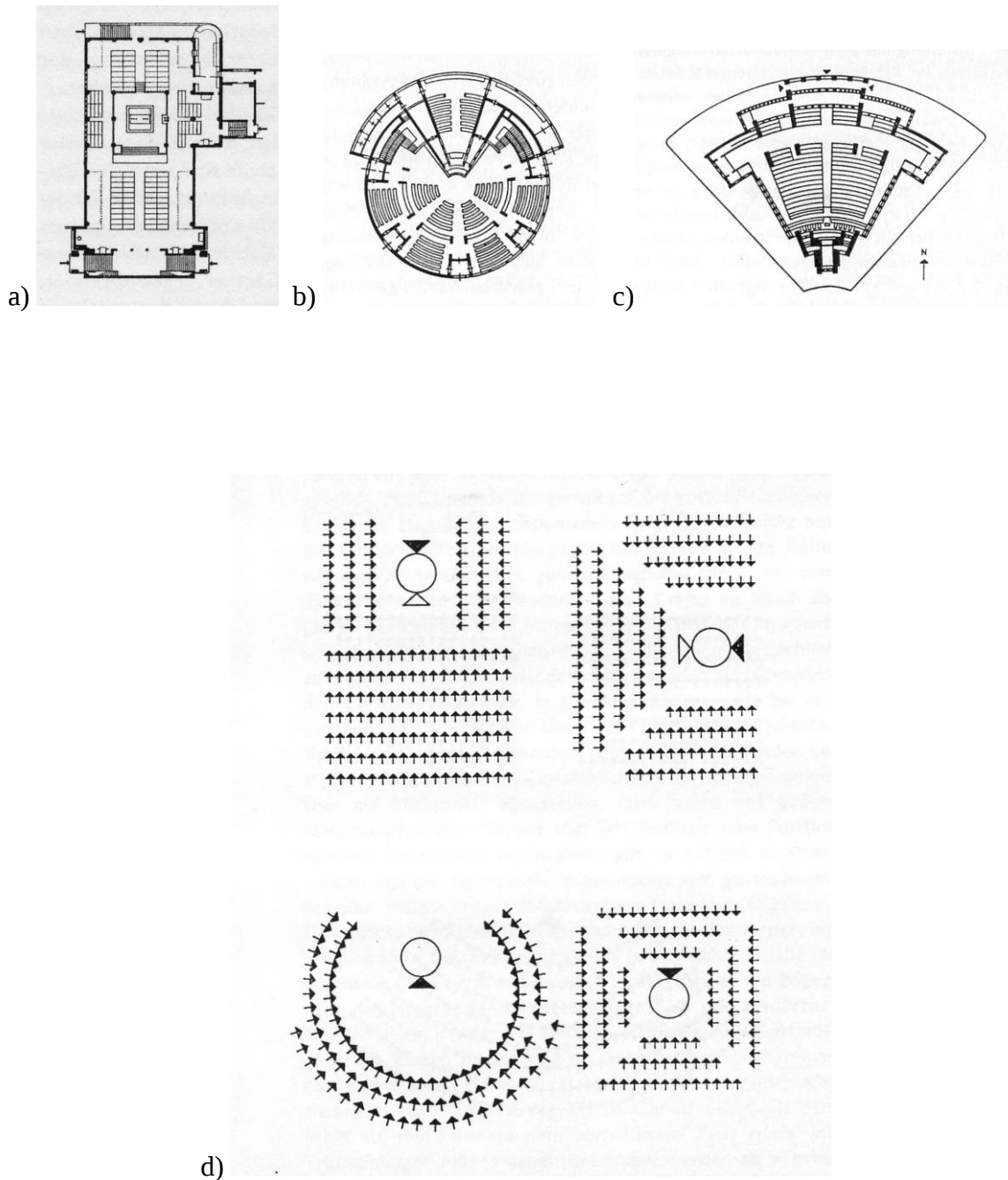
Figur 14. Fra Angelico, *Bebudelsen*. Tempera. Santa Maria Novella, o. 1430-34. Museo di San Marco, Firenze.



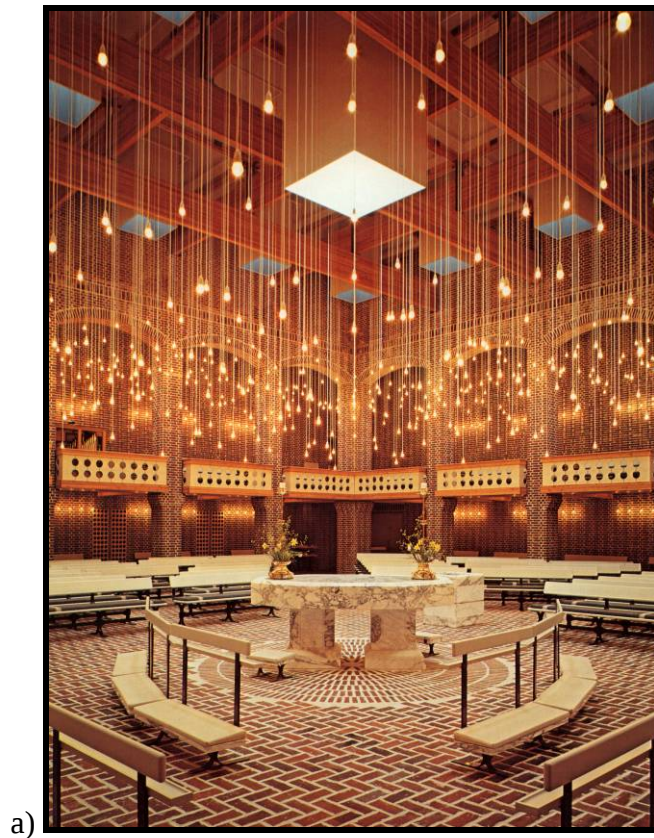
Figur 15. Slotskapellet i Torgau, Tyskland, indviet af Martin Luther i 1544. Protestantisk kirkerum med gallerier. Altertavlen er en senere tilføjelse.



Figur 16. Slotskapellet i Schmalkalden, Tyskland, fra 1590. Kapellet er det ældste eksempel på forening af prædikestol, font, alter og endog orgel og sangertribune i samme akse.



Figur 17. Mellemkrigstidens eksperimenter med indretning af kirken efter circumstantes-princippet. a) Grundplan af Heilig-Geist-Kirche i Frankfurt af Martin Weber fra 1931. b) Grundplan af Opstandelseskirken i Essen af Otto Bartning fra 1929. c) Grundplan af Gustav-Adolf-Kirche i Berlin af Otto Bartning fra 1932. d) Eksempel på den i mellem- og efterkrigstiden systematiske undersøgelse af, hvordan circumstantes-princippet kan omsættes i kirkebygningen. Her fra *Kirchenbau – Handbuch für den Kirchenbau* af Willy Weyres og Otto Bartning, 1959.

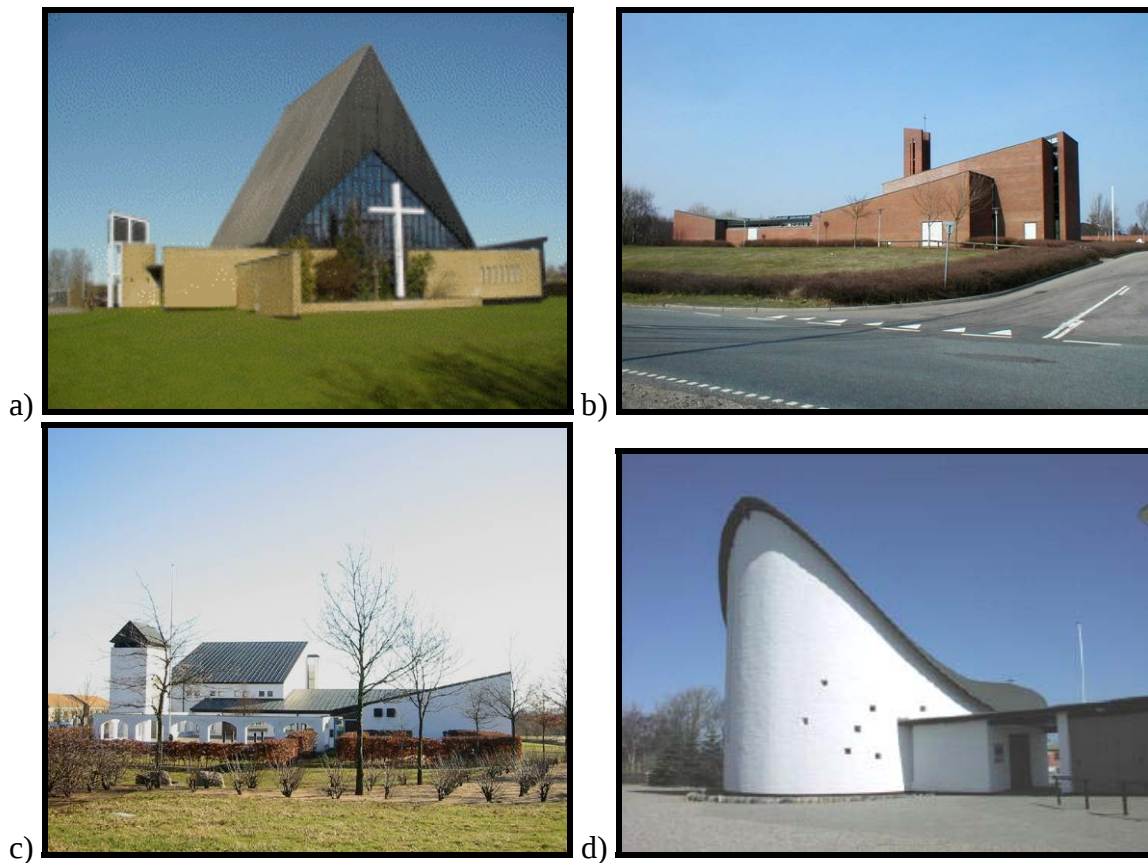


a)

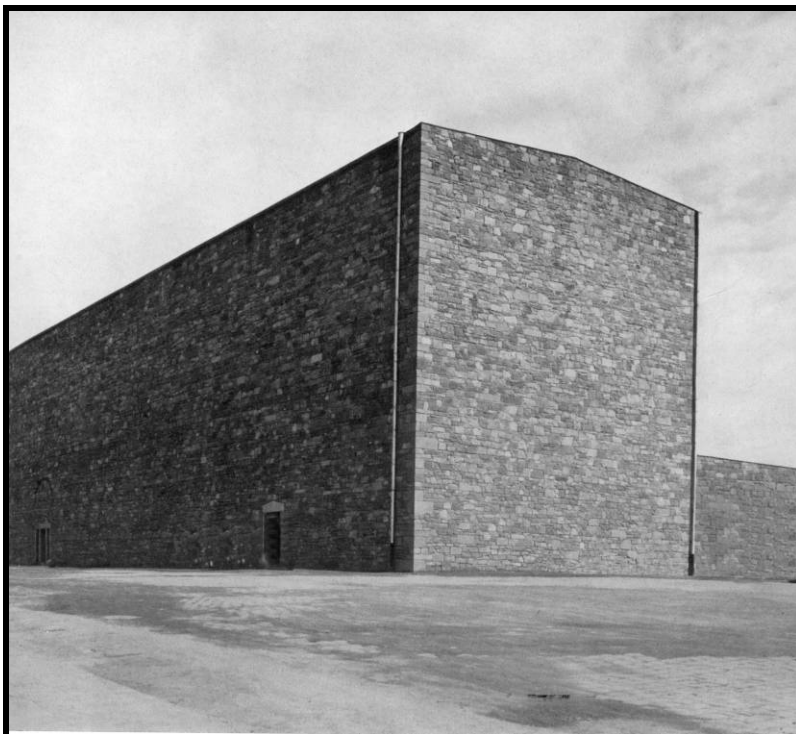


b)

Figur 18. Eksempler på indretning af danske kirkerum efter circumstantes-princippet. a) Sædden Kirke fra 1978 af Johannes og Inger Exner, der har hentet inspiration fra protestantiske kirketyper af den tyske arkitekt Sturm og det muligvis direkte af Luther påvirkede kirkerum i Torgau. b) Vangede Kirke fra 1974 af Johan Otto von Spreckelsen med en radikalt udført circumstantes-indretning med bænkerader og knæfald på tre af alterets sider og orgel på den fjerde side.



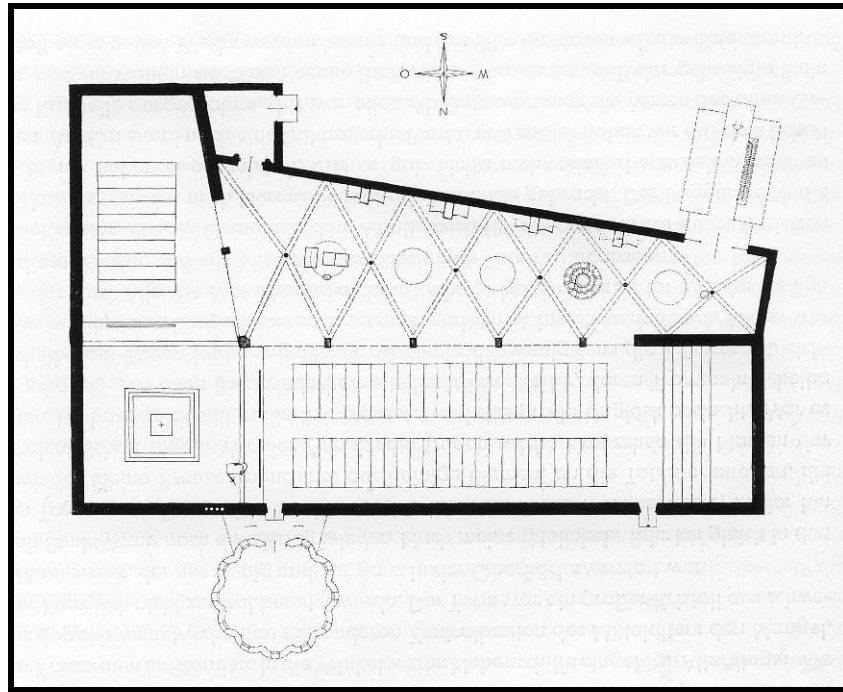
Figur 19. Moderne dansk kirkebyggeri. a) Husumvold Kirke fra 1960 af arkitekt Holger Jensen. Eksempel på de ikke mindst i 1960'erne og 1970'erne populære kirker med kegle- eller spidstelt-facon. b) Ellebæk Kirke, Holstebro fra 1980 af arkitekt Holger Jensen. Eksempel på kirkebygning med homogen materialeanvendelse. Kirkebygningens ydre er dyrket som komposition; c) Skelager Kirke fra 1990 af arkitekterne Friis og Moltke. Eksempel på inspiration fra klosteranlægget i det moderne kirkeanlæg; d) Strandby Kirke fra 1965-66 af arkitekt Jacob Blegvad. Eksempel på organiske former i den moderne kirkebygning.



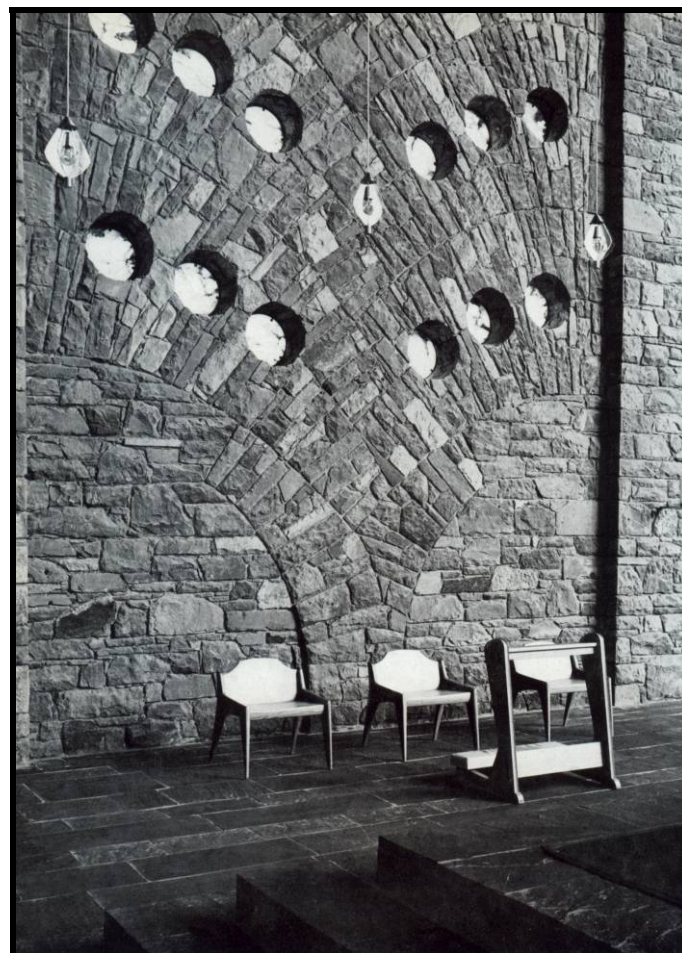
Figur 20. Sankt Anna Kirche i Düren, Nordrhein-Westphalen. Indviet 1956. Arkitekt Rudolf Schwarz. Da mine egne fotografier fra Sankt Anna Kirche desværre er bortkommet, vises her nogle af de tidligste fotografier fra kirken.



Figur 21. Sankt Anna, Düren. Syd- og vestvendte facader med skrå snit i murværket mod et stort parti af glasbyggersten.



Figur 22. Sankt Anna, Düren, 1956. Grundplan.



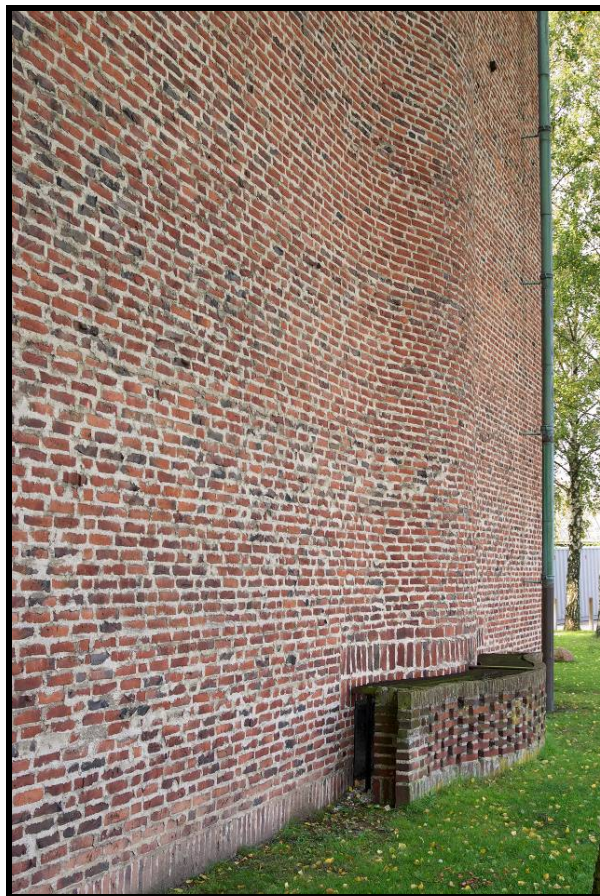
Figur 23. Sankt Anna, Düren, 1956. 'Lebensbaum' i apsis.



Figur 24. Sankt Anna, Düren, 1956. Kirkens øst-vestgående skib set mod alteret i øst. Til højre kirkens lave sideskib.



Figur 25. Islev Kirke, 1970, arkitekter Inger og Johannes Exner. Eksteriør set fra Slotsherrensvej. Kirkerummets store lukkede kube og den lavere østgående fløj.



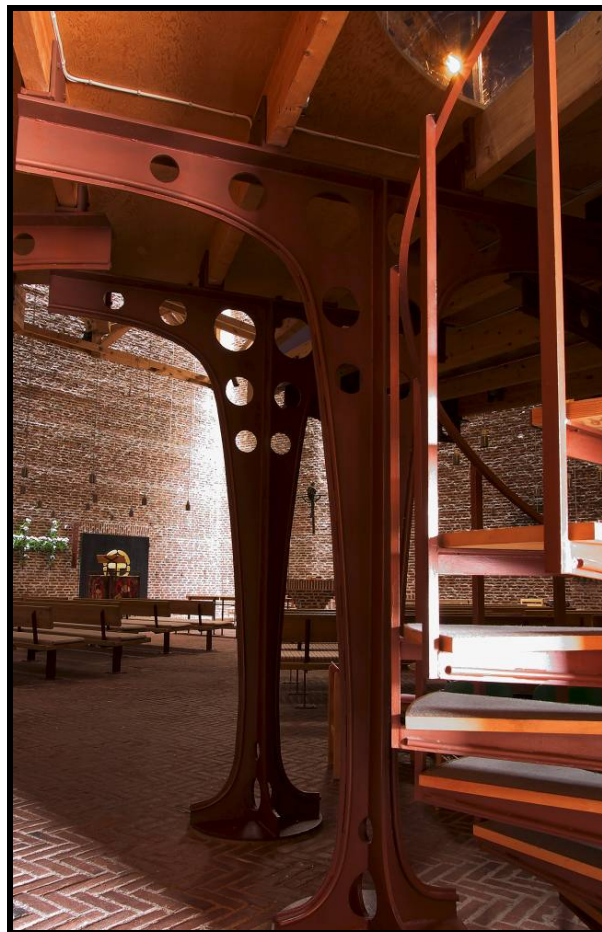
Figur 26. Islev Kirke, 1970. Eksteriør mod Slotsherrensvej. Aftegning af apsisbuens lette krumning med et lavt, tilgitret vindue.



Figur 27. Islev Kirke, 1970. Kirkekompleksets gård med Johannes Exners vandkunst.



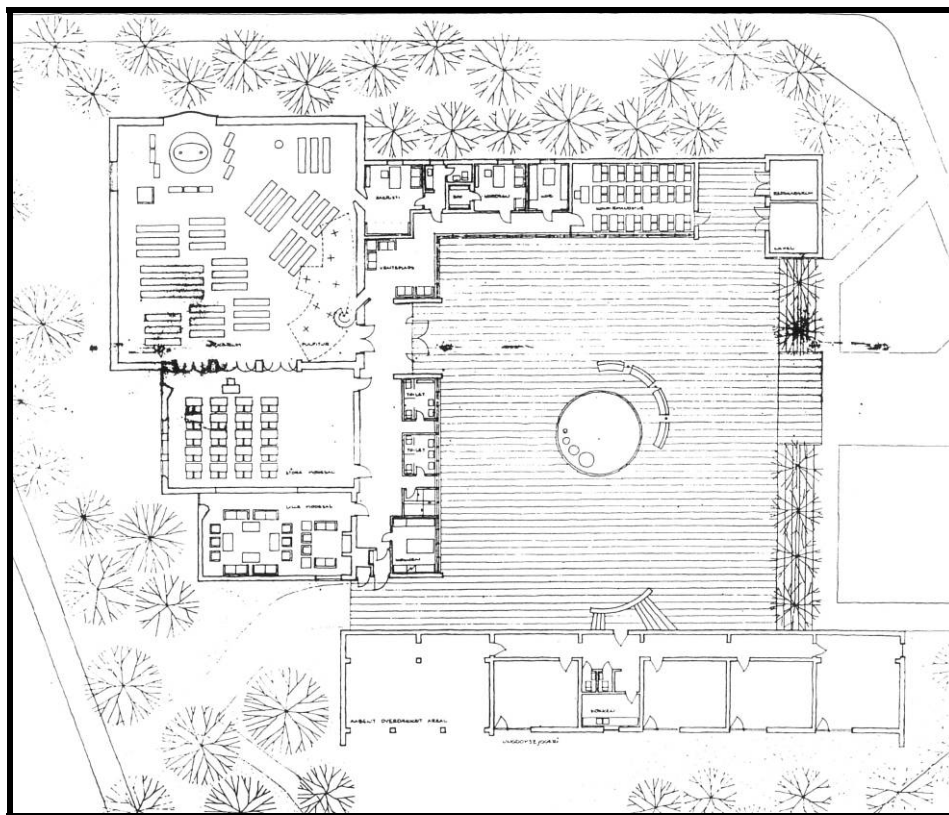
Figur 28. Islev Kirke, 1970. Kirkekompleksets gård med sognelokalernes lavere fløj samt klokketårnet



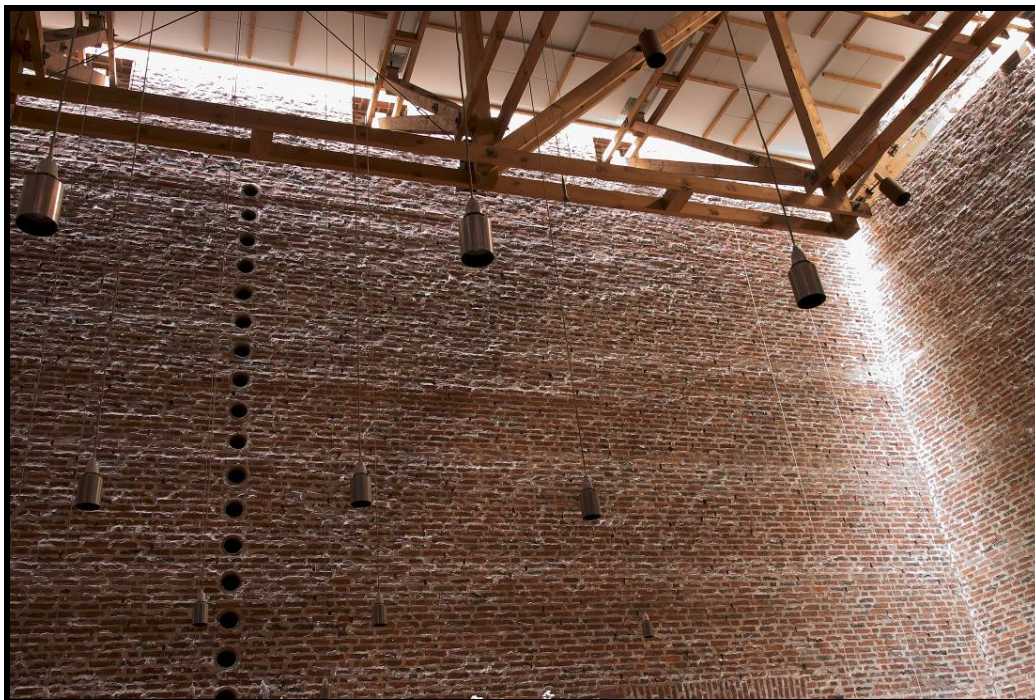
Figur 29. Islev Kirke, 1970. Interiør. En vindeltrappe og jernsøjler under orgelpulpitret slører udsigten til alteret fra indgangspartiet og fungerer som en lavloftet transitionszone.



Figur 30. Islev Kirke, 1970. Indgangspartiet og pulpitoret set fra alteret. Bemærk bænkeradernes uregelmæssige placering og zoneinddelingen i gulvbelægningen.



Figur 31. Islev Kirke, 1970, arkitekter Inger og Johannes Exner. Grundplan



Figur 32. Islev Kirke, 1970, arkitekter Inger og Johannes Exner. Strejflys fra loftskonstruktionens sider.



Figur 33. Islev Kirke, 1970. Alterpartiet med apsisbuen.



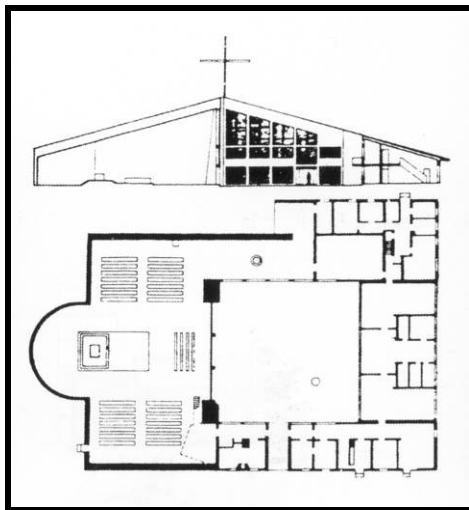
Figur 34. Sankt Laurentius, Köln-Lindenthal, 1962. Arkitekt Emil Steffann. Kirkens tegl.



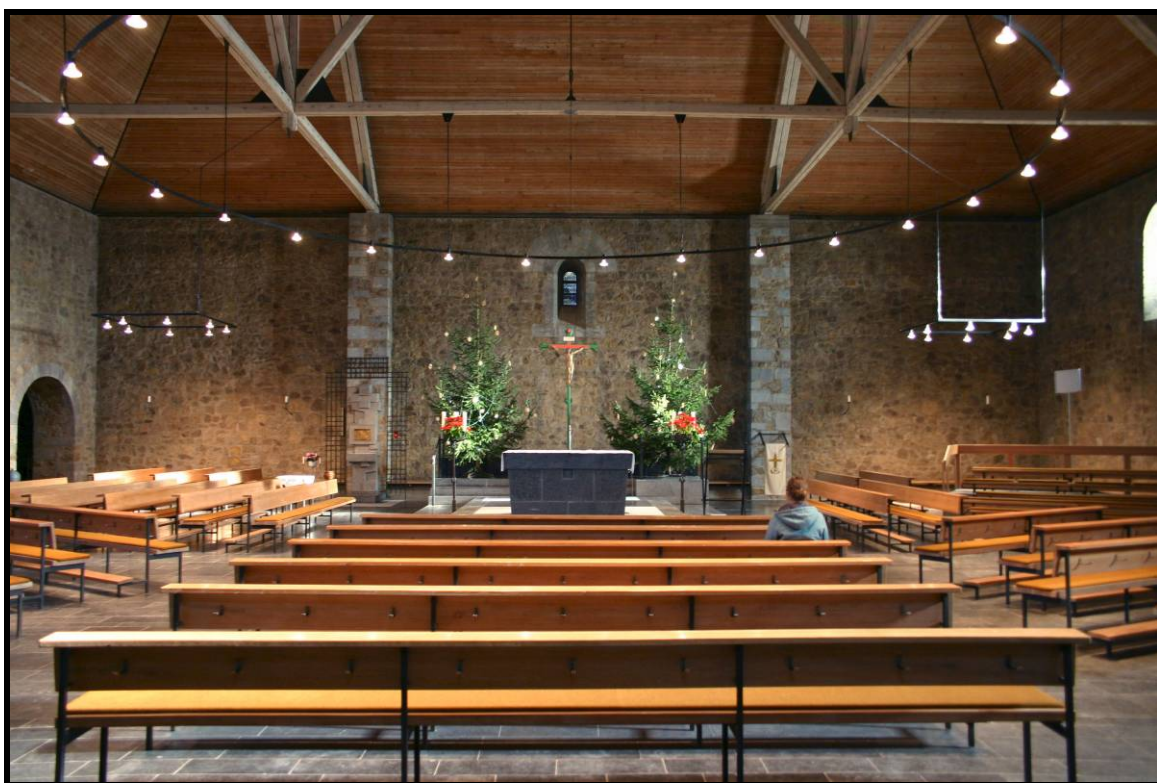
Figur 35. Maria in den Benden, Düsseldorf-Wersten, 1956-59. Arkitekt Emil Steffann. Facade med indgangsparti.



Figur 36. Maria in den Benden, 1956-59. Facade med apsis.



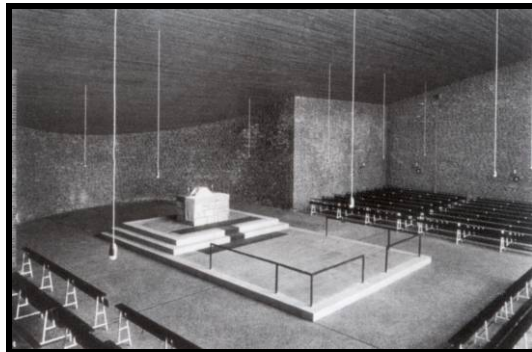
Figur 37. Maria in den Benden, 1956-59. Grundplan. Grundplanen viser kirkerummets oprindelige indretning. Alteret er siden flyttet frem på podiet mod menigheden, og bænkeradernes antal mod det store, vestvendte glasparti er øget.



Figur 38. Sankt Hedwig, Köln-Höhenhaus, 1965-68 og Sankt Laurentius, Köln-Lindenthal, 1962. Kvadratiske kirkebygninger med cirkulære lysekroner.



Figur 39. Maria in den Benden, Düsseldorf-Wersten, 1956-59. Apsis.



Figur 40. Maria in den Benden, Düsseldorf-Wersten, 1956-59. Taghældning mod apsis.

Resumé

Afhandlingen tager sit udgangspunkt i den udvidede måde at betragte den sanselige verden på, man tilsyneladende har haft i tidligere faser af den kristne kultur.

Med rod i den platoniske tænkning har man opfattet den sanselige verdens fænomener som laverestående, men dog vigtige billeder på en højere, oversanselig virkelighed. Idet man opfattede disse fænomener som stående i en 'indre', reel forbindelse med åndelige realiteter, opfattede man *syn*, *billede* og *erkendelse* som nært forbundet.

Inspireret af den udvidede måde, man derfor også har betragtet kunstneriske genstande og arkitektur på, stiller afhandlingen spørgsmålet, om også den moderne kirkebygning kan betragtes med et sådant udvidet blik – giver det mening at betragte den som et erkendelsesbillede?

Ifald en sådan betragtningsmåde fortsat eksisterer for det moderne menneske, er det min opfattelse, at den oftest knyttes til bygningens *lys*. Det er opgavens mål at undersøge, om ikke også bygningens materialer – specifikt *sten* i en kirkebygning – kan danne udgangspunkt for erkendelse af livets større sammenhænge.

I anerkendelse af at en sådan tilgang til kunst og arkitektur er fremmed i moderne sammenhæng, foretager afhandlingens første del et langt tilbageblik i kristendommens teoretiske opfattelse af billedet. Den forfølger denne kristne billedteologis ophav i den billedskeptiske jødedom og i den græske tænkning, hvor forudsætningerne for at godtage et 'sandt' billede af det guddommelige findes. Fra ur- og oldkristendommens ambivalente holdning til det hellige billede funderes den billedvenlige teologi stærkere op mod høj- og senmiddelalderen. Med reformationen og oplysningstiden fragmenteres tanken gradvis for først i det sene 20. og nu i det 21. århundrede at tiltrække sig fornyet interesse, både blandt teologer, æstetikere, filosoffer mv. samt blandt udøvende kunstnere.

Afhandlingens anden del undersøger, hvordan tanken om sanselig fremstilling af det guddommelige har konkretiseret sig i den kristne kirkearkitektur. I takt med at sanselige genstande fra oldkirken til senmiddelalderen i stadigt større grad forlenes med 'hellighed', ændrer kirkebygningen status og dermed også udseende. Fra i sin arkitektur

at udtrykke menigheden – de 'levende sten' – som det vigtigste og helligste, udtrykkes i stigende grad nadveren og dermed også alteret og præsteskrabet som det helligste. Bygningen forstås i stigende grad som Guds hus, hvilket tydeliggøres gennem en bevidst brug af lys og materialer. Lyset blev tidligt forstået som rummende Guds reelle tilstedeværelse, og guld og polerede, translucente sten som marmor, porfyr og alabast blev brugt til at understrege og 'indfange' det guddommelige lys. Denne forståelse af arkitektur smuldrede ligeledes gradvis, men er i en moderne version at finde hos visse af samtidens arkitekter.

Afhandlingens del 3 undersøger tre kirker, hvori jeg mener at kunne finde en oldkristen/middelalderlig holdning udtrykt, dog mere eller mindre bevidst: de to tyske, katolske kirker *Sankt Anna* i Düren af Rudolf Schwarz og *Maria in den Benden* i Düsseldorf af Emil Steffann samt den danske, protestantiske *Islev Kirke* af Johannes og Inger Exner ved København. Da afhandlingen koncentrerer sig om den symbolske brug af sten i moderne kirkearkitektur, er netop disse tre kirker udvalgt, da de på en i moderne sammenhæng sjældent radikal måde kapsler den besøgende ind i grove, vinduesløse mure af natur- eller teglsten. Fra blot at være et vilkårligt, 'dødt' byggemateriale åbner stenene store symbolske dybder, der i min oplevelse evner at udsige noget om den menneskelige tilværelse som omfattet af en ekstramenneskelig virkelighed.

Afhandlingen konkluderer, at en tilbagelagt kristen tænkning om den sanselige verden som udgangspunkt for erkendelse også kan give mening i moderne tid.

