
Kritisk forum

for praktisk teologi



December 2004

98

Sådan set

Forord

Billeder fylder uendeligt meget i vores samfund og kultur i dag. Billedernes mængde og ikke mindst mediernes flydende strøm af levende billeder er overvældende stor. Reklamer, ugeblade, aviser og internet er fuld af billeder, og billeder spiller også en stor rolle i undervisning og formidling.

En prædikestol i et hvidkalket kirkerum med en præst, der prædiker, og et øre og en menighed, der lytter, vil være det modbillede, der umiddelbart tegner den protestantiske teologi og kirke. Arven fra det gammeltestamentlige billedforbud, reformationens hvidte koste samt det protestantiske fokus på ordets forkyndelse spiller da også fortsat en væsentlig rolle, nu hvor billedets magt og billedbrugen er blevet middelalderlig stor. Denne billedkritiske teologiske arv kan befordre et stadigt og fortsat aktuelt hvast blik og skærpet øre overfor billedernes magt.

Men omvendt er teologi og kirke også fortsat fuld af billeder. Prædiken og læsningerne er billeddannende, altertavle, ny som gammel, fortæller en historie, illustrerer og belyser evangeliet, og i konfirmandundervisningen og i anden kirkelig undervisning gøres der kraftigt brug af billeder gennem illustrationer, tegninger og film. I konfirmandundervisningen læses mange steder Peter Madsens tegneserie, *Menneskesønnen*, og nyere konfirmandmateriale som *Con Dios* er fuld af illustrationer og billeder, der kan inspirere til samtale.

Billeder bruges, og på trods af en vis teologisk kritisk tilgang til billeder, er der i dag en stærk tilkendelse af billedets muligheder.

Teologisk er billedet i kristendommen fra tidlig tid blevet tilkendt en positiv betydning i kraft af inkarnationstanken og opfattelsen af Guds søn som den usynlige Guds billede. Den skarpe ikonoklasme står i det perspektiv altid i fare for at glemme inkarnationstanken og ved at negere materien, materialet og det fysiske udtryk også skabelsestanken.

Luther havde, trods sin kritik, godt blik for billedernes betydning, og flere af artiklerne i dette temanummer understreger, hvordan reformationen ikke var så billedfjendsk, som vi måske ellers engang har lært det.

Det er primært en sådan positiv tilgang, som dette temanummer om billede og billedbrug, tager udgangspunkt i. Her er artikler, der

positivt, men ikke kritikløst, søger på nutidig vis at udfolde et teologisk billedsyn. Andre artikler giver eksempler på arbejde med billedbrug i undervisningsmæssig sammenhæng på seminarium samt i folkeskole og konfirmandstue. Der er endvidere udsyn til østkirkens ikoner og en læsning af Lars von Triers *Dogville*.

Fælles for alle artiklerne er, at billeder ses som mere end blot illustrationer af tekster. Billeder skal mere end blot vække genkendelse af en tekst. Som pædagogisk virkemiddel er sigtet med billeder langt bredere, og svarene kan så her være forskellige: Billederne tilbyder syn og sansning. De åbner for nye betydninger og åbner for mangfoldighed af fortolkning. De kræver som den ortodokse ikon tid, mere tid og fordybelse end blot det overfladiske blik. De åbner for en religiøs dimension. Fælles gælder det dog, at billeder er væsentlige, fordi de åbenbarer/konkretiserer samtidigt med, at de ikke afslutter fortolkningsprocessen.

Birte Andersen & Elof Westergaard

Billederfaring og billedbrug – i et nutidigt protestantisk lys

• I lyset af modernitetens virkemidler er det tiden til at revurdere opfattelsen af billeder og billedkunst i protestantisk sammenhæng, og på den baggrund – med de ikonoklastiske pointer i baghovedet – for alvor at inddrage billedbrug og billederfaring i vores kristendomsformidling, såvel i undervisningen som i forkyndelsen. Det betyder, at billeder må bruges og erfares som andet end rene og skære kunstneriske illustrationer til bibelens ord og som andet end pynt, der i en snæver vending tilsætter det rene ord lidt farve.

Dette vil nærværende artikel give nogle teoretiske bud på – med et udblik til praksis.¹

Det er et brud på en lang tradition at gøre billeder og billedkunst til omdrejningspunkt i en protestantisk teologisk kontekst, hvor der er tradition for at lægge vægt på øret, og det der høres.

Men der er ikke tvivl om, at når billedbrug og billederfaring bruges til formidling af kristendom, kobles kristen teologi med vores virkelighed på moderne vilkår. Næmlig den virkelighed, at vi alle til daglig er omgivet af et billedhav. Mere end nogensinde skal vi forholde os til en strøm af billeder – om vi vil det eller ej. Nutidens børn og unge er derfor opvokset med at skulle navigere, forstå og opleve ud fra billeder i mindst lige så stort et omfang som ud fra det hørte og skrevne.

Billeders force er, at de formidler ved brug af syn og sansning. De nuancerer og sætter former og farver på den viden og de abstrakte ord, som til tider opleves temmelig tørre, når kristendommens budskaber skal formidles og forklares. Netop af denne grund burde billeder være et yderst vægtigt og vigtigt element i enhver kristendoms-

formidling i folkeskole såvel som i konfirmandundervisning og forkyndelse – ikke at der er garanti for, at billedet fungerer som øjenåbner, men fordi det har muligheden i sig, en mulighed som moderne børn og unge er modtagelige for.

Billedet har evnen til *både* at åbne til en forkyndelse af kristendommen og til i det hele taget at åbne folks øjne for, hvad tro og religiøsitet overhovedet er for en størrelse – og således åbne for forståelsen af »den religiøse dimension«, som det hedder i fagbeskrivelsen for folkeskolens kristendomsundervisning efter inspiration fra den tyske teolog Paul Tillich.

Billeders magt, billedforbud og inkarnationstanke

Oplagt er det at stille spørgsmålet, hvorfor denne åbenlyse formidlingsmulighed i billederfaring og billedbrug er blevet så negligeret og forsømt – hvorfor denne asketiske holdning over for billeder i vores tradition?

Det skyldes først og fremmest den fare, som ligger i, at billeder har magt. En fare man allerede i jødedommen og dermed fra kristendommens spæde begyndelse har været fuldt bevidst om. Når man først har set et billede, så sidder det en gang for alle på nethinden. Med billedet ledes vi ind i noget – det påvirker os – på godt og ondt.

Faren ligger i, at billeder kan forføre os – forføre os til at tro, at de viser virkeligheden, som den pr. definition virkelig er. Vi kender det i yderste konsekvens fra reklamebilleder, der fuldt bevidst foregiver én bestemt sand, »rigtig« og glamourøs virkelighed, hvor hensigten er at føre os ind i denne virkelighed, hvor vi så kan indsætte os selv. Billedet kommer således i sidste ende til alene at henvise til vort eget narcissistiske ego. Faren ved billeder både i religiøs og etisk forstand er derfor, at de kan ende med at blive selvhenvisende og kun vise vores egen subjektive virkelighed, eller den virkelighed vi ønsker at se os selv i, frem for at pege ud over vores egen virkelighed hen mod den større virkelighed.

Når man skal bruge billeder i kristendomsformidling, er den store udfordring derfor, at vi må guides i selve billederfaringen – vi må blive bevidste og sætte filter for de farer, som lurer, når vi ser på billeder. – Med andre ord: vi må sætte billedforbudet som fortegn. Det betyder, at vi i forhold til billedbrugen må inkludere de pointer, som det gammeltestamentlige billedforbud (2 Mos 20,4) tager hånd om. Forbudet værner om Guds transcendens; det hævder forskelligheden

mellem Gud og verden – det vil forhindre en sammenblanding af helligt og profant og hindre en objektivering af det guddommelige, d.v.s. hindre, at vores forestilling om Gud skal låses fast i menneskers billede på menneskers vilkår. Billedforbudet vil videre forstået forhindre billedmotivets (materialitetens) fastlåsning – dvs. forhindre forsøget på en endelig synliggørelse af Guds uendelighed og usynlighed.

I lyset af forbudet er det så kunsten ikke at glemme, hvad der egentlig legitimerer billedbrug i teologien, nemlig den for kristendommen afgørende og absolut centrale inkarnationstanke – om »ordet der blev kød« (Joh 1,14) og forståelsen af Kristus som »den usynlige Guds billede« (Kol 1,15). I sig selv kan dette ikke andet end tolkes som en billigelse af kødet og dermed også af billeder.

Der er derfor intet til hinder for at lade billeder indgå i formidling af kristendom, hvis vi blot har billedforbudets pointer i baghovedet.

Men inden vi tager fat på, hvordan et moderne billedsyn og billederfaring kan forme sig m.h.p. kristendomsformidling og forståelsen af den religiøse dimension, skal først Luthers syn på billeder og billedbrug skitseres, og det skal kortfattet fortælles, hvorledes det er gået til, at synet på billeder og billedbrug i (luthersk) protestantisk teologi har formet sig så forholdsvis kritisk og asketisk siden hen.

Luthers billedbrug og en skeptisk videreførelse

Når man i en luthersk protestantisk tradition skal tage billedbrugen op til genovervejelse er det oplagt at starte med at kaste et blik på, hvordan det forholder sig med Luthers forhold til billeder og billedbrug.

Lad os starte med at slå fast, at Luther repræsenterer både et komplekst og mangesidigt billedsyn. For Luther er billeder og billedbrug ikke en del af det primære trosforhold, og det forbliver derfor et sekundært emne for ham. Men når det er sagt, har vi at gøre med en mand, som i høj grad var klar over billeders virkning – på godt og ondt. Da Luther træder frem på scenen som reformator, kender han selv fra ungdommens år til, hvor voldsomt og uhyggeligt visse billeder har indvirket på ham – f.eks. truende billeder, hvor Kristus optræder som den strenge dommer. Ikke mindre var Luther vidne til, hvordan billeder fra pavekirken side blev brugt som udtryk for nødvendige nådesformidlere – hvilket også betød, at billedproduktion udviklede sig til en del af det store pengemaskineri. Luther tager derfor tidligt specifikt afstand fra diverse helgen- og madonnabilleder.

Men som man også kan læse ud af Luthers »En sermon om bere-delsen til at dø« fra 1519, viser Luther netop her, at billeder også styr-ker forkyndelsen, et billedsyn som også ganske stemmer overens med middelalderkirkens billedbrug. Luther er således allerede på da-værende tidspunkt billedbruger og ikonoklastisk af indstilling på samme tid. I sermonen fortæller Luther meget kort sagt om, hvordan uhyggelige forestillingsbilleder bogstaveligt kan gendrives og erstat-tes af evangeliets modbilleder.

Det billedsyn, som eftertiden hovedsageligt kommer til at erindre om Luthers billedforståelse, er hans syn på billeder som »adiafora« – som neutrale, d.v.s. at billeder ikke i sig selv er gode eller onde. Det er derimod konteksten, som afgør, hvordan forskellige billeder erfares. Synet på billeder som neutrale er det, som retrospektivt har fået nogle til at tale om Luthers billedanskuelse (godt påvirket af humanisering og individualisering) som en del af startskuddet til en begyndende æstetisering.

Luthers billedsyn udvikler sig videre gennem reformationsårene. Synet på billeder gælder nu ikke længere kun opgøret med pavekir-ken, men kommer nu også til at omfatte et opgør med de mere radi-kale reformatorer og »sværmere«, som går imod billedbrug i en reli-giøs kontekst. Luthers delvist ikonoklastiske billedsyn nuanceres nu nødvendigvis, ikke alene fordi han ser sig nødsaget til at tage afstand fra korporlig billedødelæggelse, men mest af alt, fordi han øjner, at en konsekvent ikonoklastisk indstilling går i brechen for adskillelsen af ånd og materie, af sjæl og krop. I sidste ende får streng ikonoklasme således ikke blot konsekvens for nadversynet, men for hele inkarnati-onstanken. Luthers påstand er derfor, at ordet er uløseligt forbundet med billedet i den forstand, at hører man f.eks. ordene om Kristi kors, ja, så må det nødvendigvis føre til et meget konkret billede inde i ho-vedet på os af en mand som hænger på et kors – ganske som motiver på malerierne. Om man nu ville acceptere det eller ej, så er ord og bil-leder altså naturligt mentalt og nødvendigt forbundne – det var Lu-thers opfattelse.

Luther var da heller ikke sen til bredt at benytte billeder i praksis. Mere end nogen benyttede Luther sig af billeder som pædagogiske il-lustrationer, både hvad angår illustrationerne af hans tyske oversæt-telse af Det Nye Testamente, og hvad angår propaganda med flyve-blade og lignende.

Det billedsyn, som eftertiden imidlertid får viderebragt som refor-mationens og reformatorernes syn på billeder over en bred kam, bli-

ver et indskrænket og ikonoklastisk præget billedsyn, som, når alt kommer til alt, rummer overordentlig lidt af Luthers meget nuancerede og differentierede billedsyn. For eftertiden satte reformationens store billedskepsis sig fast i erindringen, godt hjulpet på vej af overleveringerne om billedstorme i kirkerne. (Det er i dag ikke sjældent i folkemunde at høre tale om, hvordan Luther nærmest korporligt svingede den hvide malerpensel!)

For nok vinder emblematikken frem i generationerne efter Luther og specielt med pietismen – emblemkunsten med dens kryptiske allegoriske motiver og tekst, men med udsondringen af æstetikken som filosofi med Baumgarten og med kunstfilosofien hos Kant og Hegel, skilles den systematiske teologi lige så stille fra billederne. Med nogle få undtagelser kan man i det store hele tale om en stiltiende teologisk reaktion på filosofiens kunstbestemmelse – med en stiltiende teologisk afstandtagen til de grafiske billeder til følge.

Set i bakspejlet kommer Luthers syn på billeder som neutrale sammen med oplysningstidens begreb om kunst og objektiv æstetisk vurdering til at bedøve det teologiske syn på billeder – forstået på den måde, at billeder teologisk-systematisk og teologisk-teoretisk fratages den responderende virkning, som de egentlig må tilkendes. Dermed udebliver også relevansen af en fortsat beskæftigelse med grafiske billeder i teologien.

Man kan altså nok tale om, at billedet blev sat fri fra kirkens jerngreb – men for den protestantisk-lutherske teologi blev følgen af neutraliseringen en voldsom negligering af billedet.

Der står vi så groft sagt nu: at billeder kan være fine til væggen, og at de kan være gode til at pifte bibelens ord lidt op både i forkyndelses- og undervisningssammenhæng, men det er mildest talt en temmelig flad billedbrug, hvis vi sammenligner med Luthers egen. Når Luthers billedsyn er vigtigt at generindre i vor tid, er det, fordi han til tider bruger billeder på en måde, som lader os erfare, hvad billeder virkelig kan. At de kan bruges til på en anderledes konkret måde at erfare den proces eller forvandling, der er tale om i kristendommens budskab.

Luther erindrer os altså om en erfaring, som billeder giver os mulighed for – en erfaring, som vi generelt har glemt i dag i den teologiske praksis.

To eksempler på moderne teologiske billedsyn

Vi kan altså sagtens i en luthersk tradition – i lyset af Luther selv – bruge billeder. Det er simpelthen en åbenlys mulighed, hvis vi ser tilbage på Luther og den reformortodoksi, der trak på hans teologi og billedsyn. Og vi kan, hvis vi tilkender billeder en reel chance i forbindelse med kristendomsformidling, komme et skridt længere med billedbrugen i dag end dette alene at se og anvende billeder som lidt kulør og illustration.

Men i generindringen af Luther står vi samtidig i dag i en ny tid, hvor vi som før pointeret har fået nye »æstetiske« øjne at se med, og hvor billedvirvaret er ganske anderledes og enormt. Spørgsmålet er derfor fortsat, hvordan vi med vores moderne syn kan bruge erfaring af billeder i en nutidig forkyndelses- eller undervisningssammenhæng. Og desuden, som anført i starten af artiklen: hvis billeder *direkte* skal relateres til en kristendomsformidling, som har forkyndelses-sigte, så må pointerne, som billedforbudet repræsenterer, inkluderes i et positivt billedsyn – og det vil bl.a. sige, at problematikken omkring det guddommelige og billeder i forhold til begreberne synligt og usynligt bliver central.

Billedsynet hos Jean-Luc Marion

Netop denne problematik har den nulevende franske teolog og filosof Jean-Luc Marion (f. 1946) arbejdet med, idet han relancerer billeder som mulighed for gudserfaring. Og nok er Marion katolik, men hans billedsyn kan forsvares også i en protestantisk kontekst. Det kan det, fordi Marion indsætter billedet i en filosofisk-teologisk kontekst, og fordi han som udgangspunkt slet ikke er uenig i den billedkritik, som selv den mest svorne ikonoklast kan bringe på banen. For det ikonoklastiske syn har netop et bestemt billede for øje, nemlig idolbilledet, afgudsbilledet i sig selv. Men med fordømmelsen af alle billeder i teologien foretager ikonoklasmen et fejlgreb; den lader sig forblænde ved kun at se billeder som idolbilleder – den ser ikke de sande billeder, nemlig de billeder som erfares som ikoner. Dette er udgangspunktet for Marions billedsyn: at han opererer med og mellem begreberne »ikon« og »idol«. Han kontrasterer dem netop som henholdsvis afgudsbillede og Guds billede. Der er, mener Marion, tale om to helt forskellige måder at se et billede på – to forskellige erfaringer af et billede, som i princippet udefra kan være et og samme billede.

Når Marion skal forklare det billedes fænomenologi som er idolets, tænker han billeder som usynlige spejle. Når vores blik ser billedet, stopper det som foran et usynligt spejl; det kommer ikke længere og lukker af for alt andet end den rene æstetik – det lukker af for alt andet end det første synlige, det møder nemlig sig selv – og ligheden med sig selv.² Med dette rene æstetiske syn viser sig idolet, dvs. afguden. Det idobillede, som viser sig for blikket, er ingen illusion – det er i virkeligheden, for det er jo en selv.

Det er Marions uhyggelige pointe, at selve idolet er *usynligt*, for vi genkender ikke os selv i det. Det gør vi ikke, fordi idolet umiddelbart ser ud som om, det er noget andet end ens eget blik, som sendes tilbage, netop fordi det fremtræder i en anden skikkelse. Men afguden er os selv som lukket eksistens. Det betyder, at billeder, som kunne være åbne for uendelig inspiration, udelukkende fyldes med vore egne ideer og definitioner af det guddommelige indhold.

På baggrund af idobilledets fænomenologi fremsætter Marion billedforbudets berettigelse. Dette at vi sætter os selv i Guds sted, at vi kun ser os selv i det, som viser sig for vores blik, – det er, hvad ikonklasten frygter. Og netop en sådan udlægning af billeder gør det umuligt nogensinde aktivt at kunne bruge billeder i en religiøs kontekst. Ud fra denne fænomenologi er selv billeder i en etisk kontekst udelukket, idet idolet netop lukker resten af verden ude, dvs. også forholdet til og ansvaret for vore medmennesker. Ud fra denne fænomenologi eksisterer kun det æstetiske billede.

Dermed spidder Marion det billedsyn, som er kendetegnende for vores moderne syn i dag. Det er synet på billeder som ydre pynt, som rene æstetiske objekter. Reklamebilledet er et oplagt eksempel herpå. Ét hurtigt blik – og vi har afgjort, om det er pænt eller grimt, men først og fremmest om billedet henvender sig til mig, ligner mig eller ligefrem »er« mig. – Hvis ikke, så er vi videre til næste billede.

Af den grund må billedets fænomenologi være en helt anden, hvis det skal indgå i kristen forkyndelse. Billeder i kristendommen er mere end blot ydre skygger af os selv. Billeder må altså frigøres fra idolets fænomenologi, hævder Marion. Og det er netop, hvad det billede, som har ikonens fænomenologi, kan.

Ikonen tænker Marion som et billede med omvendt perspektiv lignende det, der findes i den græsk-ortodokse billedteologi. I tolkningen af billedet som ikon bliver billedet til et gennemgangssted. Det som sker, når vi ser billedet som ikon, er, at vores blik passerer os selv, så vores blik ikke fastfryses på det synlige – altså fastfryses dér,

hvor det bliver selvgenkendelse. Blikket er på denne måde ikke længere mit eget. Ikonen lader et andet blik komme igennem, der fordrer os og ser på os. Ikonen lader vores blik møde det uendelige – og netop her står den i direkte modsætning til idolbilledets krav om absolut, endelig viden. For ikonen præsenterer jo netop i kraft af sin uendelighed det, som vi ikke kan vide noget om: det guddommelige.

Ikonen vender altså de essentielle momenter af idolet om. Hvor idolet står som usynligt spejl af det synlige, så står ikonen som synligt spejl af det usynlige.

Tilbage står dog stadig det ikonoklastiske problem – for som ikon går billedet alene ikke nødvendigvis fri af det rene æstetiske syn som ren overflade, ren synlighed. Med andre ord: hvordan slipper vi ud af det billedsyn, som viser vort eget indskrænkede selv?

Der må ifølge Marion en teologisk tolkning til for at beskytte ikonen. Marion griber tilbage til bestemmelserne ved det 2. koncil i Nikæa (787 e.Kr.), som afsluttede den første del af den ikonoklastiske strid. Netop her stod man over for det selv samme problem. Marion griber således tilbage til et før-æstetisk billedsyn. Hvad Marion bl.a. trækker frem fra koncilet og tolker som en afgørende og central pointe er, at der skal en form for synskode for vort indre blik, når vi ser på ikonen. Det betyder, at vi skal lære at »læse« meddelelsen i billedet på en bestemt måde: koden er, at vi aflæser billedet gennem korset – aflæser billedet på korsets måde. Korset er vores fortolkningsnøgle. Gennem denne kode eller nøgle gives vi meddelelse om det, som netop er usynligt og uudsigeligt. Når vi altså ser korset foran billedet, da ved vi, at vi er på sporet af et syn, som rækker ud over os selv.

Hvad sker der da i korsets tegn med den rene æstetiske, synlige overflade, hvori vi kun ser vort eget ego? Overfladen sløres eller forsvinder på en sådan måde, at den virkelighed, som når ud over os selv, viser sig for os i stedet – dvs. at idolbilledet opløses ved det korsets symbol, som ikonen indeholder.

Pointen er, at ikonernes funktion først og fremmest bygger på visualiseringen af inkarnationens mysterium. Dette mysterium rummer forbindelsen mellem det synlige og det usynlige. Om denne overgang fra synligt til usynligt hører vi bl.a. i korsfæstelsesberetningen i NT, hvor officeren pludseligt bekender: »Sandelig, denne mand var Guds søn« (Mark 15,39; Matt 27,54). Dette er inkarnationens paradoks. Og dette er, hvad ikonbilledet gør: det gentager inkarnationens paradoks; i ikonen genkendes inkarnationens mysterium om forbindelsen mellem det synlige kors og det usynlige hellige.

Korset som synskode er således Marions endelige modsvar på både ikonoklasmen og det moderne æstetiske syn, som er fremherskende i dag. Skal vi således med Marion i skarp erindring bruge billeder i en kristen kontekst i dag, er det derfor afgørende i selve erfaringen med billeder at skelne mellem idolets billede og ikonets billede.

Jean-Luc Marion rammer således centralt, hvad angår billederfaring i en forkyndelsessammenhæng.

Og en diskussion, som tager udgangspunkt i en sådan billederfaring med korset vs. en selv som fortolkningsnøgle, vil uden videre kunne lede til samtale om kristendommens indhold og hovedpointer.

Marions billedsyn, som en oplagt tilgang til billederfaring, kunne derimod vise sig problematisk, når formidlingen også – eller i stedet for – sigter på kristendomsformidling i skolesammenhæng. Her må undervisningen aldrig være forkyndende, og spørgsmålet om forståelsen af »den religiøse dimension« skal sættes i centrum. Derfor vil det være vigtigt at formidle kristendommen gennem billederfaring, som rammer en bredere forståelse af det religiøse, så muligheden for billederfaring i princippet kan rumme alle de elever, som med forskellig baggrund deltager i undervisningen. Dette betyder på ingen måde, at Marions billedsyn udelukkes fra ikke-orkyndende undervisning, men formidlingen af ikonens fænomenologi må da udmunde i, at den kan vise hen til en bredere forståelse af det religiøse, også selvom billedsynet er grundfæstet i en kristen sammenhæng.

Billedsynet hos Paul Tillich

Når det nu i kristendomsundervisningen i folkeskolen (og dermed på seminariet) netop drejer sig om at give forståelse af »den religiøse dimension« – hvorfor så ikke som det mest nærliggende gribe til den tyske teolog Paul Tillich (1886-1965).³ Ikke alene opererer han, som nævnt, med selve begrebet »den religiøse dimension«, men han opprioriterer tilmed billedkunsten. Ikke blot favoriserede han den i forhold til andre kunstarter, men han anså i højeste grad billeder for at være en meget vigtig del af teologien – også den protestantiske. Med sin kulturteologi gør Tillich et ihærdigt forsøg på at rumme vores sekulariserede nutid, hvor omdrejningspunktet er hævdel sen af en religiøs dimension i al kultur – og her indtager billedkunsten en central rolle.

Det er Tillichs påstand, at det hellige i en eller anden forstand er genkendelig i billeder og skulpturer. For at kunne følge denne påstand må vi se på Tillichs religionsbegreb. Tillich skelner nemlig mellem religion i snæver forstand og religion i bred forstand. Det første betyder en organiseret religion, og for kristendommens vedkommende en person-til-person relation til Gud. Religion i bred forstand betyder netop langt bredere et ubetinget anliggende (Ultimate Concern) – dette er som udgangspunkt at stille værensspørgsmålet: at være eller ikke være. Når Tillich taler om billedkunst og religion, er det derfor i begge af religionsbegrebets betydninger. Det får den betydning, at det enkelte billede ikke behøver at beskæftige sig med religiøse objekter for alligevel at kunne kaldes religiøst. Tillich forklarer det på den måde, at billedkunst altid i en eller anden forstand er relateret til de symboler, hvorigennem religionen udtrykker sig selv. Ved at billederne tager fra symbolernes dyb, er de i stand til at udtrykke »den ubetingede virkelighed«, selv om det specifikke symbolmateriale ikke direkte udtrykker religion. Symboler kan det, at de åbner for noget, vi ellers ikke er bevidste om, idet de bruger aspekter af virkeligheden for at formidle materialet for det symboliserede, som transcenderer alt endeligt.

Således har billedkunsten som symbolsk udtryk, ifølge Tillich, en religiøs funktion i vores sekulariserede verden – en verden, hvor netop de gængse religionsymboler har mistet deres kraft.

Hvad er billederne så i bund og grund udtryk for? De er udtryk for en forventning om den endelige forening. I billedkunstens udtryk /ekspression tager mennesket sin fremmedgjorthed på sig – en fremmedgjorthed som består i vores situation som endelige væsener og vores angst for denne endelighed. Kunsten er netop måden, hvorpå og hvorved vi trænger ind i såvel de endelige som de uendelige kvaliteter. Billederne trænger ind i tingenes dyb eller essens – de trænger ned under overfladen, dvs. ned under det, som er tilsyneladende. Men hvis vi skal kunne erfare billeder på denne måde, er det dog ifølge Tillich en forudsætning, at vi parteciperer i billedet. Der kræves vores intuitive deltagelse, hvis vi skal opdage en ny kvalitet. Der er netop ikke tale om kognitiv erkendelse eller viden, når man taler om billeder i forbindelse med Tillichs teologi.

Ifølge Tillich behøver billedkunst som nævnt ikke at beskæftige sig med religiøse objekter for at være religiøs – for billeder er religiøse i det omfang oplevelsen af ubetinget mening og væren kommer til udtryk. Netop billedets *udtryk* er for Tillich det fundamentalt afgørende.

de for billedets religiøse dimension, idet ekspressionen bryder med den naturligt givne tilsynekomst af tingene. Selve ekspressionen bringer overfladen dybde, og udtrykker således »dybets dimension« i den mødte virkelighed, hvilket betyder, at det netop ikke er kunstnerens subjektivitet, som vi i sidste ende møder i billedet.

Ved at vi deltager i billedet bryder vi via billedets udtryk igennem til dybdedimensionen – og selve gennembruddet er netop det, som Tillich sætter i relation til åbenbaring.

Gennem Tillichs måde at erfare billeder på gives vi en oplagt mulighed i undervisningen for at kunne tale bredt om både religion i snæver forstand såvel som religion i bred forstand, hvilket også omfatter de eksistentielle spørgsmål. I forbindelse med nogle af Tillichs skrifter opererer han med helt specifikke »relationer« mellem billeder og religion. Det drejer sig om fire kombinationer: *ikke-religiøs stil med ikke-religiøst indhold* – *religiøs stil med ikke-religiøst indhold* – *ikke-religiøs stil med religiøst indhold* – *religiøs stil med religiøst indhold*. Om disse relationer skriver Tillich lange og detaljerede refleksioner, som omfatter diverse billedkunstværker. Men det afgørende i præcis denne sammenhæng er netop ikke nødvendigvis Tillichs egne videre refleksioner, men derimod at de fire kombinationer anvendt på forskellige billeder kan afføde samtaler om, både hvad kristendom og hvad religion helt generelt betragtet er, og hvad det ikke er.

Billeder som øjenåbnere

Billeder er altså oplagte at benytte i enhver formidlingsammenhæng i forbindelse med moderne kristendomsundervisning. Teologisk billederfaring og billedbrug flytter perspektivet og supplerer og beriger forståelsen af det, der ligger uden for elevens eller konfirmandens umiddelbare verdensopfattelse.

De to moderne billedsyn ovenfor er eksempler på billedbrug, som illustrerer henholdsvis en mere specifik kristen tilgang og en bredere religiøs tilgang til billederfaring.

Der er ingen tvivl om, at der er »faldgruber« i både Marions og Tillichs billedsyn, hvis man stringent skal føre de forskellige teorier igennem. Man kunne sagtens bore videre i, om det ikke er den rene abstraktion fra Marions side at stemple hele den moderne æstetik – kan vi virkelig i sandhed udskifte vore moderne briller med et par før-æstetiske? Og man kunne kritisere Tillichs billedteori, idet den f.eks. rejser spørgsmålet om, hvorvidt *alle* billeder, selv det mest anti-

religiøse, i en eller anden forstand kan underlægges en religiøs dimension – kan man med respekten i behold lægge et religiøst aspekt ind i og en religiøs tolkning ned over et kunstværk, som er blevet til i et udtryk for irreligiøsitet?

Det er imidlertid ikke ærindet her at skyde billedsynene i sæk, men derimod at præsentere dem som bud på moderne åbninger til en levende kristendomsformidling i henseende til såvel skole- som konfirmand- eller studiekredsundervisning. – Og meget vigtigt er det så i den forbindelse – m.h.p. kirkens undervisning som forkyndende og skolens undervisning som ikke-forkyndende – at holde sig den forskel for øje, hvornår billeder, billedteori og billederfaring bruges til forkyndelse, og hvornår *samme* billeder, billedteori og billederfaring bruges til formidling af en forståelse for den religiøse dimension.

Med en teoretisk baggrund og indgangsvinkel – som f.eks. den som der ovenfor er redegjort for og givet eksempler på – starter opgaven for alvor med billedbrug og billederfaring som en mulig vej for moderne kristendomsformidling. Når vi – på baggrund af en større forståelse af hvad billeder egentlig kan bidrage med – skal påbegynde den egentlige praktiske del, selve undervisningen, er der en større chance for, at billeder bliver andet og mere end staffage til ordet.

Litteratur

- Johannessen-Henry, Christine T.: *En systematisk-teologisk refleksion over billedteori – med henblik på overvindelse af ikonoklasme i protestantisk teologi*. Speciale, Institut for Systematisk Teologi, Københavns Universitet, 2000.
- Luther, Martin: »Ein Sermon von der Bereitung zum Sterben« I: *Kritische Gesamtausgabe* (WA). Weimar, 1883ff.
- Luther, Martin: »Wider die himmlischen Propheten, von den Bildern und Sakrament« I: *Kritische Gesamtausgabe* (WA). Weimar, 1883ff.
- Marion, Jean-Luc: »Der Prototyp des Bildes« I: Stock, Alex (Hrsg.): *Wozu Bilder im Christentum? Beiträge zur theologischen Kunsttheorie*. St.Otilien, EOS Verlag, 1990.
- Marion, Jean-Luc: *God Without Being*. Chicago, University of Chicago Press, 1995.
- Tillich, Paul: *On Art and Architecture*. Dillenberger, John (ed.). New York, Crossroad, 1987.

Noter

1. Artiklen er blevet til på baggrund af et samarbejde med Laura Lundager Jensen, valgmenighedspræst og adjunkt.
2. Forståelsen af billedet som lighed går helt tilbage til den græske forståelse af billedet som mimesis, som efterligning.
3. I folkeskolens fagformål for faget kristendom står der: »Formålet med undervisningen i kristendomskundskab er, at eleverne erkender og forstår, at den religiøse dimension har betydning for livsopfattelsen hos det enkelte menneske og for dets forhold til andre«. Skolen hævder altså med denne formulering, at der eksisterer en religiøs dimension, som ethvert barn muligvis ikke umiddelbart har tilgang til, men hvor det er skolens opgave at formidle denne tilgang. Billedets force ligger i at kunne pege på og åbne for denne større helhed, og kan således bruges til at opfylde fagformålets fordring.

Christine Tind Johannessen-Henry, cand.theol.
Folkvarsvej 13, 1. th.
2000 Frederiksberg



Et billede fra Østerland

- Et ikon-billede aflæses og dets koder for forståelse præsenteres. Dermed åbnes for forståelse af den spiritualitet, som er lagt ind i billedets udformning og betydning, Ikonen vil inddrage den betragtede på en på én gang enkel og gennemreflekteret måde og gøre den betragtede til deltager.

Figuren er strakt ud over naturlige proportioner, så hun figurerer en lang kerte. Tillige står hun med et langt lys i hænderne. Den store kertes afslutning rammer den spalte, der er dannet i bjerget. En begivenhed har fundet sted. Vi ser den ikke, men vi ser dens eftervirkninger.

Midt i billedet står lys-Maria iført en purpurvævet, kongelig kappe, som ellers alene Kristus bærer ifølge byzantinsk ikonografi. Hendes kjole er lysende blå i transparent pastelfarve.

Bag hende ses en grotte i mørkere farver, hvori mennesker, der sidder sammenkrøbet, iført hvidt tøj er på vej ud af deres fastlåste stilling og rejser sig op med deres hænder rakt udad, op mod Maria. Deres hænder udtrykker en tilbedende gestus.

Til hver side af Maria befinder sig to mænd med glories, som holder skriftruller i hænderne. Det er profeterne, Marias forgængere, som skrev Guds forjættelser ind i historien.

Nu er det sket, som Esajas sang:

Det folk, der vandrer i mørket,
skal se et stort lys,
lyset skinner for dem,
der bor i mørkets land. (Es 9,1)

Ikonen, som er en freske malet på en nordrussisk kirkevæg, er ikke en illustration, men en billedtolkning af den ældst kendte Maria-hymne (omkr. år 500).

Den 21. strofe svarende til s 21. ud af 24(25) billeder er:

21. Som et skinnende lys
for dem, der vandrer i mørket,
ser vi den hellige jomfru.
Thi hun tændte den stofløse ild,
vejleder alle til kundskab om Gud,
hun gør lyst i sindet,
pris være hende med dette råb:

»Fryd dig, du stråle fra den Åndelige sol;
fryd dig, du lysskær, som aldrig svinder;
fryd dig, du lynglimt, der oplyser sjælen;
fryd dig, der som torden forskrækker fjenden;
fryd dig, du frembringer en mangfoldighed af lys;
fryd dig, du lader en strømmende livsflod vælde frem;
fryd dig, du dåbens levende billede;
fryd dig, du fjerner syndens snavs;
fryd dig, du bad, der renser samvittigheden;
fryd dig, du kalk, hvori glædesdrikken blandes;
fryd dig, du duft af Kristi vellugt;
fryd dig, liv af mystisk gæstebud;
fryd dig, ugifte brud.«

Den store begivenhed, som både hymne og billede fejrer, er inkarnationen. Det guddommelige lys, som bor hos Gud, er født til jorden og har fået kød og blod i Kristus med Maria som mødestedet mellem himmel og jord. I den østlige kirke er Akathistos-billedrækken ofte brugt i kampen mod kættere, der betvivler den fulde menneskevedelse. I denne kampsituation bliver Marias rolle vigtig, ikke Maria som person som sådan, men som det rum hvori mysteriet finder sted. Hun er den, der »rummer det, der ikke kan rummes« (Akathistos` kontakion nr. 15). Hymner og billeder sættes op som modstand og banner mod den, der vil afkorte det under, at himlen er kommet til jorden. Det er afgørende for kristentroen, at det var den himmelske gud, der nedlagde sin guddomskraft i en menneskepigens skød og

gjorde den modtagelse, som konceptionen er, til en vej ind i den jordiske verden for guddomsfylden.

Gennem sit ja til Guds bejlen til menneskeheden er det Maria, der bringer lys ind i verdens mørke og giver lys og liv til de mennesker, der sidder i mørket og fører dem til guddommelig erkendelse. Mysteriet er kommet til verden. Ikke som en virkelighed bagved verden, som kan nås i ekstase, men ved en erfaring af skriftens troværdighed og opfyldelse (jf. profeterne der holder deres skrifter frem mod hende).

Til forskel fra en illustration, der intet føjer til det allerede sagte, har ikonen sit eget sprog, og til forskel fra et vestligt ekspressivt billede er det stramt kodificeret, på grænsen til at være tegn, et sprog hvis hensigt det på én gang både er at åbenbare og skjule.

Men billedet kan ses og læses. Lyset er kommet til verden. Her i billedet er det lagt ind i landskabet, bjerget, i personernes klædning, i ansigterne (hvori der ikke findes slagskygger). Lyset kommer ikke fra en lyskilde udenfor, men er placeret indeni (immanent transcendens). Særligt smukt i profeternes overklædning, der med high-light teknik gengiver en indre lysglans. Kun Marias purpurklædning er mørk som et dække over det liv, der (endnu ikke) er blevet åbenbaret. Hendes underklædning er malet i himlens blå transparente farve, men uden modulerede folder og forskelle i lysvirkning, for underet er uden forskelle. Hvilken betydning, kristusbegivenheden har, fremgår ikke af hendes position, men af de virkninger hendes lys frembringer. Det ses afspejlet i de mennesker, der er ved at rejse sig fra mørkets hule.

Maria ser på betragteren med et opmærksomt blik med en let hovedbøjning, og såvel profeternes ansigter som de befriede menneskers er harmonisk tegnet, har smukke ansigter, men uden følelsesmarkering og med træk hinsides genkendelig individualitet.

Det lys, som Maria tegner med sin krop, og som hun selv bærer, træder til gengæld tydeligere frem. Maria er malet som det lys, der kommer fra Gud og strækker sig mod Gud. Denne lysets vej er det meningen, beskueren skal deltage i. Det er beskueren, der stående i lyset fra billedet skal bringe lysets ild videre. Østkirken anvender et begreb, epektasis, som betegner en strækken frem mod Gud, som er mulig, fordi Gud tænder gløden i hjertet via synet. Beskueren skal blive som den brændende tornebusk og selv være flamme. Mennesket antændes af lyset, når Gud strækker sig ind igennem verden via lys og farve.

Billedet her kan – i al sin ubevægelighed – formidle denne epektasis.

Måske en sådan tankegang virker som mystik for en vesterlænder. Mysteriet er dog ikke abstrakt og uden for stof og materie, men gør netop brug af stof, farve og lys.

Mysteriet er ikke noget subjektivt, som man kan forholde sig til eller lade ligge. Det er helhedens forvandling, som når enhver, der vander i mørket. Derfor er de befriede mennesker iført hvide klæder, som er betegnelse for forklarelse og opstandelse.

Billedet er malet som en henvendelse på trods af den bundne form eller netop i denne bundne form. Det er gammel billed-viden, at tegnet for bevægelse og lys er mere evokativt end at vise bevægelsen eller lyset. Det antydede indeholder en appel.

Det er billedets funktion: at tænde gnisten, så billedet skaber lys og liv. Billedet skal være smukt (fordi det er rettet mod forvandling), men i billedforbudets navn må det ikke afbilde det, der ikke kan afbildes og ikke gengive naturalistiske situationer, for de skal alene leve, i kamp og tilbedelse. Gammelt og figurativt billedsprog til trods kan ikonlæsning ikke kaldes flugt eller sentimental skønhedsdyrkelse, for den betragtede skal gøre tilegnelsesarbejdet!

I spillet mellem syn og sagn, billede og modtagelse fastholder ikonen ubevægeligheden og den bundne, a-ekspressive form netop for at vække mest mulig modtagelse og deltagelse hos beskueren. Men ubevægeligheden er altid kombineret med personernes store, åbne øjne. Med et blik der rammer beskueren, uanset hvor han befinder sig i forhold til ikonen. Øjnenes opgave er at åbne – ikke mod en anden verden, men åbne verden for den der ser.

Det, som dette billede vil frembringe, er allerede for-malet. Det viser et menneske, som kan lyse for andre, der sidder i mørkets huler, fordi det er tændt af den usynlige Gud. Mens de, som forud anede hende, profeterne, lovpriser deres syn for sagn. Billedets placering i en søjlebue, understreger, at hendes billede er det, det siger: en uendeligt strækkende, lysende bevægelse ud af og mod Gud.

For at fremkalde denne lysoverdragelse benyttes, foruden de stiliserede personer med åbne øjne, andre konkrete virkemidler, f.eks. går trinene, som Maria står på, nedad mod beskueren, hvad der understreger bevægelsen rettet mod den enkelte betragter, som anbringer billedets perspektiviske samlingspunkt i den betragtedes bryst. Tillige er bjerget bag Maria spaltet – den hårde materie har givet efter

for det immaterielle lys i kød og blods skikkelse, og bjerget har fået den lysende pastelfarve og danner modbillede til jordens okker-farve.

Til sammenligning med mange russiske ikoner er denne freskes farver ikke særligt stærke, til gengæld er de malet transparente, hvilket øger deres lyskraft. Lyset er ikke blot et symbolsk lys, men helt konkret til stede i farven og giver derved åndelig kraft fra sig.

Ligesom billedet spejler en begivenhed, vi kun ser indirekte gennem dens eftervirkninger, er Maria heller ikke hovedpersonen, men en spejling. Det gælder både Akathistos-hymnen og dens 21. billede her. Ikonografisk er det vist ved, at Maria ikke er malet helt frontalt, men drejer ansigt og krop en smule. Den bøjning er en henvisning. Det er ikke hende som person, men det hun gav rum, der er det centrale.

Hendes ja til Guds fremtid var nødvendigt, for at tid og rum kunne mødes, men det var af Guds nåde, hun gav sit ja, og det er den nådestrøm, hun står i, der gør, at hun kan være lysbærer. Lyset er blevet materielt, jordisk, fordi det gik gennem hendes krop. Det, hun gav rum, er det, der intet steds kan rummes, og som omfatter også hende.

Men det er hende, Gud ser gennem. Noget er skjult og endnu gådefuldt – som hendes kappe, men tilstrækkeligt er åbenbaret til at jorden ses forklaret og lysende

Ved at rumme det, der ikke kan rummes, gør Maria sig fuldstændig afhængig af Gud i et skæbnefællesskab, hvor hun stiller sig til rådighed for den nye gudsvirkelighed.

Gud genkender sin kærlighed til verden i hende, og billedets hensigt er, at hun skal lægge svaret på vore læber, så faklen bæres videre.

Et billede som dette, der kalder på betragterens deltagelse i billedets syn, er snarere ord end billede. Alligevel er det billedets evne til at forløse ordet, der er tanken bag den lange tradition med at omgås billedet som en nødvendighed. Det gør ikonen til prædiken.

Prædikenen fastholder, at verden siden Kristus er Guds, og at den skal have det udseende, Gud ser den med. Det ses f. eks. af den spalte, der er dannet af lyset i den hårde klippe, og det viser den lysende pink, bjerget er klædt i, som giver jorden sin skjulte guddomsglans. I den proces inddrages den betragtede på en en gang gennemreflekteret og enkel måde, der bruger glæden ved det sansede og samtidig bringer den seende hinsides sanseindtrykket, hvor ord og handling vækkes.

Hymnen består af ophobninger af malende benævnelser, parvis sat sammen til en mangfoldighed, beregnet til at leve i liturgien. De

sprogbilleder, hymnen bruger om Maria for at betegne underet, har alle med lys eller flydende væsker at gøre, lyset og det hellige vand er Kristus og Maria er den kalk, hvori glædesdrikken blandes.

Når hymne omsættes til billede, mistes ordenes nuancer, til gengæld kan billedudtrykket fastholdes, tiden sættes i stå og blive tilegnelsens tid i et spil mellem abstraktion og sansning. Billedet har en særlig evne til at gøre forestillinger konkrete uden at afslutte fortolkningsprocessen.

Billedet er et udtryk for koncentreret sansning af ting fra den ydre verden og bevidsthedsmæssige erfaringer, som kaldes frem som form, farve og linier.

Da billedet er en fysisk ting i verden, kan det gentage sit udtryk og fremkalde nye verdener, associationer, erkendelser, stemthed, følelsesmæssige genkaldelser og nyskabelse hos den, der ser. Billedet modulerer virkeligheden og samler sansningen, akkumulerer den og lader den op – åben for ny indsigt, som kan opstå via denne koncentrationsproces.

Billedet hører til rummets kategori og er ved dets fysiske fremtræden selv en ting i rummet. I en situation, hvor den lineære tid er nedsmeltet og blevet til parallelle tider, vinder de rumlige erkendelser frem. Billedet (her ikonen) åbner en verden i verden for betragteren. Den religionsfilosofiske erkendelse omkring »Embodied learning«, som betyder, at vi bedst lærer det, der som et konkret objekt har krop, form og farve, kan give ikonen ny betydning også i vestlig, protestantisk sammenhæng.

Det gør en forskel at se sandheden for vore øjne, få krop, frem for at holde den i det uanskuelige, især når sandheden er af en art, som lægger op til proces og deltagelse.

Før bevidstheden er slået til, kan billedet forme sin beskuer – i medløb eller som noget, der kradser gemte eller uventede indsigter op. Ikonen kender sine virkemidler og stiller dem i forkyndelsens tjeneste.

En nutidig betragter kommer fra en kontekst, hvor vendingen »at være tændt«, »at tænde på« er et af de mest brugte betydningsord. Spørgsmålet er, om det er muligt at tænde sig selv; passiven antyder noget andet. Men sjældent fremgår det, hvem der står bag denne antændelse. Akathistobilledet maler en uomtvistelighed op foran os. Forklarelsen er en virkelighed – vi ser den for vore øjne – og den opdagelse gør betragteren til lysbærer. I en vestlig sammenhæng kender vi bedst bevægelsen fra ordet til skønheden. Er det derfor, så mange

billeder forbliver utolkede eller fremtræder som kitsch? Ikonen vender rækkefølgen om: på grund af lyset ser vi des skarpere mørket og dets fængsel. Ikonen fremstiller skønheden, fordi den er rettet mod fremtiden. Ikonen er for billedet, hvad lyrikken er for litteraturen. Ifølge encyklopædien er lyrik »besyngelse eller udtalelse af et jugs eller et fællesskabs oplevelse af det guddommelige, af verden, af sig selv«.

Som den rumænsk-svenske Gabriela Melinescu siger i digtet »Det gående alter« (oversat fra svensk af BA) i samlingen »Ljus mot Ljus«.

Et spørgsmål er stærkere end alle,
det synger hele tiden i mit hoved:
Hvad er et menneske?
Hvad er det?

Hjertet buldrer som en tromme.
Ukendte væsener flyver i luftens greb.
En bro, ophængt i himlen
er dette spørgsmål om menneskets skib.

Jeg ved kun, at jeg brænder med et stærkt lys
og undertiden er jeg bange for at slukkes.
På trods af jeg har set og ved at jorden er
en evigt brændende lampe for en usynlig ild.

Om natten, i mørkets skød
kom den anden verden ind i denne verden,
da hører jeg gennem mig et ejendommeligt sus.
jeg er din ild og kulde.
Du er mit lys.

Birte Andersen, sognepræst
Emdrupvej 42
2100 København Ø.

Billedforbud og billedbrug

Om billeder og deres magt

• Billedstriden i reformationstiden er ikke kun udtryk for billedfobi, men har haft enorm betydning for kunsthistorien. Det betyder frihed og verdsliggørelse af billedkunst og er dermed grundlag og »fribrev« for den moderne kunst. Kunst er ikke længere sakral – men derfor kan den meget vel stadig være religiøs og tolkes som sådan. Reformationen er ikke kunstfjendsk, men kilde til en ny, moderne kunstopfattelse. Artiklen søger at etablere en forbindelse mellem reformationens og i sær Luthers syn på og anvendelse af billeder til praktiske teologisk anvendelse af billedkunst i dag.

Kristendommen er ordets religion – men det er ikke det samme som skriftens eller bogens religion. På Lucas Cranachs berømte billede »Lov og Nåde« (se udsnit på næste side), der findes i mange varianter, ser man på venstre side Moses og profeterne, der peger på skriften og De ti bud for at skræmme Adam ind i Helvedes ild. På højre side ses Kristus på korset, og foran korset Johannes Døberen, der ser på Adam og peger på Kristus. Men i sin venstre hånd holder Johannes Døberen en bog, en lukket bog. Han peger ikke på en bog, men på den virkelige Kristus – at pege på bogen, er lovtrældom. Johannes Døberen peger på den levende Kristus og dermed på nåden.

Det er en gammel kliché, at protestantisme eller lutherdom skulle være en skriftreligion. I Danmark skyldes denne kliché nok bl.a. Grundtvig, der mente at skulle gøre op med en luthersk biblicisme.

Luther vidste om nogen, at bogstavet slår ihjel, men ånden gør levende. Men han vidste også, at man ikke kan undvære skriften, for uden skrift bliver det levende ord til sværmeri. Eller sagt på en anden



måde: Skrift kan både blive til et levende ord og et dødt bogstav, der slår ihjel.

Men hvad med billederne? Gør de levende, eller slår de ihjel? Gør de seende, eller afleder de opmærksomheden fra det væsentlige, gør de i virkeligheden blind?

Et luthersk svar på dette spørgsmål må være: Både ja og nej, alt efter hvordan man bruger billedet.

Luther satte ikke, som det ofte misforstås, skrift imod billedet, men det mundtlige, levende ord mod skrift og billede. For skrift er jo egentlig ikke andet end et billede, et tegn, ganske som andre billeder er det.

Men hvad i al verden skulle der være så farligt ved tegn, skrift og billeder?

Mit svar er, at det farlige ved billeder (og dermed også skrift) er også deres styrke:

1. Billeder er farlige, fordi de er *døde*. Hvad oprindeligt var *levende*, ordet, mennesker, Gud – størkner og bliver låst fast i noget dødt og uforanderligt. Billeder kan have undertrykkende magt.

Men deri ligger jo unægtelig både skriftens og billedets styrke: Kun i billedet kan vi holde noget fast. I overført betydning: Uden billeder kan vi hverken *begribe* eller *forstå* noget.

2. Billeder er farlige, fordi de på en forkert måde *synliggør* det, der er *usynligt*.

Men deri ligger jo netop styrken og meningen med billeder, at de *anskueliggør* det, man ikke kan se.

3. Billeder er *menneskeværk*, sagt med et moderne udtryk: projektion. At gøre sig et billede er altid et overgreb mod det virkelige, billedet har en tendens til at være illusion, indbildning.

Men deri ligger netop også billedets styrke, det at forstå, det at begribe er ikke kun receptivitet, men også en form for aktivitet, produktivitet, udkast.

4. Billeder skaber en *illusion*, de er *fiktion*, og vi glemmer derfor ofte, at de kun er tegn, har henvisningskarakter. Sagt i reformatorenes sprog: Vi kommer til at tilbede dem – også der, hvor vi intellektuelt er klar over, at de »kun« er billeder.

Men denne evne til at skabe illusion og fiktion er på den anden side billedets styrke, det kan intensivere oplevelsen, fremkalde stærke følelser. En billedløs tro er en tro uden lidenskab og følelse.

Billedstriden i kirken

Set i dette perspektiv er det måske slet ikke så underligt, at striden om billeder, billedstormeri og billeddyrkelse, har spillet så stor en rolle i kirkens historie. Den såkaldte ikonoklastiske strid varede i mange hundrede år i oldkirken, i mange år var det ikonoklasterne, modstandere af billeder, der havde overvægt, og ikonodulerne var i defensiven. Siden 300-tallet blev billeder forbudt i kirken, så sent som på en synode i 754. Først på en synode i 853 i Konstantinopel sejrede billedtilhængere. Men teorien bag ikondyrkelsen var jo ikke primitiv billedtilbedelse, men tværtimod en stærk bevidsthed om, at man måtte skelne mellem *urbillede* og *afbillede*, og at billedet så at sige er gennemsigtigt og ikke identisk med det, det fremstiller.

Men én ting er teologiske teorier, en anden ting er folkefromheden, der ikke altid retter sig efter fine teologiske og æstetiske teorier og tilkender berøring og troende betragtning af hellige billeder magisk kraft. Den dag i dag valfarter der i stor stil til hellige billeder, en fromhed der i protestantisk perspektiv er overtro og gerningsretfærdighed.

Billedstorm, billedkritik og billedbrug i reformationen

Det mærkelige ved reformationen er i de første år en dobbelthed over for billeder og billedbrug: Man var på den ene side *ekstrem kritisk* over for billeder, på den anden side allierede man sig med billedkunstnere,

og billedmediets betydning for reformationens udbredelse kan vanskeligt overvurderes. Frem for alt er det venskabet mellem Luther og Lucas Cranach i Wittenberg, der fik en enorm betydning, en alliance der er ligeså spændingsfyldt og frugtbar som den mellem reformation og humanisme, Luther og Melanchthon. Egentlig to uforenelige størrelser, men alliancen mellem de to har været uhyre slagkraftig og bestemmer den dag i dag reformationens identitet. Ikke solus Lutherus, men Luther og Melanchthon var parolen – og man kan den dag i dag vanskeligt finde Lutherbilleder, der ikke er ledsaget af et Melanchthonportrait – sådan er det både i Løgumkloster og andre lutherske steder i verden.

Den anden alliance var den mellem Luther og Cranach, mellem ordet og billedet. Det er Cranachs grafiske arbejder, illustrationer til Luthers skrifter og bibeloversættelse, der gav reformationen gennemslagskraft i en tid, hvor de fleste mennesker ikke kunne læse. Så hvis der skulle være retfærdighed til, måtte man tilføje et Cranachbillede til det kendte reformatormakkerpar.

Dette kan undre, hvis man ser på den tidlige reformations meget kritiske holdning til billeder. Datidens største kunstner var nok Albrecht Dürer fra Nürnberg. I 1521 skriver han en berømt dagbog, hvor han, der var præget af humanismen, udtrykker dyb beundring for Luther – fordi han tror, at Luther er død; han var jo forsvundet til Wartburg. »O Gott, Luther ist tot«, skriver han, hvad kunne denne mand ikke have skrevet de næste 10 til 20 år. Men samtidig er han også bekymret af en anden grund – han har hørt, hvad der sker i Wittenberg. Andreas Karlstadt har taget over, Dürer er bange for, hvad der sker med billederne. På den tid var der faktisk billeder af Dürer i Wittenbergs kirker.

Dürer forsvarer kunsten i kirken ud fra det synspunkt, at kunst er ikke hellig, den skal betragtes for dens egen skyld.

Samtidig udkommer der i 1522 et ejendommeligt skrift af Andreas Karlstadt: »Von Abtuung der Bilder und das keyn bedtler vnther den Christen seyn sollen« – om billeders afskaffelse og at der ikke skal være billeder blandt kristne. Et radikalt opgør med billeder og billeddyrkelse. Karlstadt opfordrer ikke direkte til billedstormeri, men er konsekvent for afskaffelse af alle billeder. Han kalder billeder for »Öl-götzen« – olieafguder. Disse billeder strider imod det første bud. Og Kristus siger: Hør min stemme, men han siger ikke: se mine billeder, eller de helliges billeder (Karlstadt, s. 8f.).

Karlstadts synspunkter forekommer os fremmed i dag, og man kan ud fra vores synspunkt sige, at han nok var præget af en sær og neurotisk billedfobi.

Men man kan også søge at forstå Karlstadt – både historisk og principielt.

Historisk eller biografisk må man vel sige, at Karlstadt har en vis ret: Billeder er jo ikke harmløse. Vi har ikke noget imod helgen- og Mariebilleder i vores kirker – fordi vi ikke tager dem alvorligt og ser dem æstetisk som kunstværker. For reformationens radikale fløj var disse billeder symboler på undertrykkelse, der skulle fjernes. De repræsenterer gerningsretfærdighed, falsk overtro, som at man f.eks. ved blot berøring af hellige billeder kan blive rask, og disse billeder bliver tilbedt, selvom man i teorien – også i den katolske dogmatik – skelnede mellem det at ære og det at tilbede billeder. I praksis er denne skelnen uden betydning. Det er netop derfor, de radikale reformatorer og Zwingli og Calvin fjernede billeder især fra kirkerne. Der hører de ikke hjemme, for har man billeder i kirkerne, bliver de også tilbedt.

I dag virker denne polemik fremmed for os – men man kan spørge, om det ikke skyldes, at for os – eller i hvert fald for nutidsmennesker i almindelighed – er kirker ikke mere hellige steder men museer, og billeder bliver ikke tilbedt, for det moderne menneske tilbeder jo slet ikke nogetsomhelst. Billederne er der til pynt og udsmykning. Kort sagt: Vi har ikke noget imod dem, for vi tager dem ikke alvorlige.

Der er dog også en mærkelig åbning i Karlstadts radikale polemik imod billeder, en åbning hvor billedstormeri ikke kun fremstår som kunstfjendsk barbari, men tværtimod som en billedkritik, der er forudsætning for en ny forståelse af billeder, forudsætning for *moderne* kunst. Karlstadts skrift fra 1522 har nemlig et mærkeligt titelblad (se næste side) – der er fyldt med billeder! Adam og Eva ses, bærende en hvælving. Hvælvingen har dog huller, og ud af hullerne hænger en skrifftavle med bogens titel – ordet sætter så at sige billedet på plads. Men nedenunder ser man endnu et billede: Isaks ofring. Billeder er kødelige og skal ofres, men på en måde får vi dem igen ligesom Abraham fik Isak igen.

Et mærkværdigt titelblad – som også blev brugt til andre af Karlstadts skrifter – egentlig selvmodsigende at bruge et billede som titelblad for et skrift, der radikalt afviser billedbrug. Men man må tilføje: Lige så selvmodsigende og dialektisk som Isaks ofring. Man kunne jo



Original titelside af Karlstadts skrift mod billederne fra 1522 (Hofmann 1983 side 127f.

også læse forsidebilledet sådan, at man må fjerne billeder, ofre dem – for at få dem igen.

Man har derfor set Karlstadts antibilledpamflet ikke kun som sygelig billedfobi, men ligefrem som den »første protestantiske æstetik« (Luther und die Folgen für die Kunst, s. 115 og 128), der har præget ikke mindst den reformerte opfattelse af kunsten. Karlstadt blev fordrevet fra Sachsen og blev senere professor i Zürich.

Hvad er det, Karlstadt har imod billeder? Han kalder dem for »Ölgötzen«, olieafguder, de er kødelige og ikke åndelige, de synliggøres, der er usynlige. Billedet kan ikke lære os noget, fordi kunstneren er »intet«. Den bibelske begrundelse for billedforbuddet er ikke så meget det (i Luthers katekismus udeladte) bibelske andet bud, men det først bud, at man ikke må have andre guder. Billeder forleder til afguderi, man tilbeder billedet og ikke det, det viser. Desuden – og det var et meget slagkraftigt argument dengang – er billeder luksus, der socialt er uforsvarligt. Man burde give pengene til de fattige. Billeder er ikke til nytte.

Karlstadt bruger megen plads på at gendrive det ældgamle *pædagogiske* argument for billedbrug, der stammer fra pave Gregor I, at billeder nemlig er lægfolkets bøger, de er Biblia laicorum. Det var et stærkt argument, svært at komme udenom. Men Karlstadt holder fast ved ordets primat, ikke det skrevne, men det talte ord. Kristus siger: Mine får hører min røst. Han siger ikke, de ser mine billeder (Karlstadt, s. 8).

Man kan se dette som abnorm kulturfjendsk holdning, men man kan også se billedkritikken som udgangspunkt for moderne kunst. Så store kunstnere som hollænderne Van Gogh og Rembrandt var dybt præget af calvinistisk religiøsitet og dens billedforbud, og det inspirede dem til at arbejde med lys og farver på en helt genial måde. Uden billedforbud ingen moderne kunst!

Luthers svar på Karlstadt

Luthers svar på Karlstadt finder vi formuleret i hans berømte invokativprædiker i begyndelsen af fastetiden i marts 1522. Disse prædikener blev trykt, opnåede stor udbredelse og er den klassiske formulering af Luthers afvisning af billedstormeri. Det var den 3. og 4. prædiken, der behandlede billedspørgsmålet. Grundsynspunktet er *friheden*, man må ikke indføre reformation med tvang. Man kan ikke

prygle folk til himlen. Så selvom vinkelmesse og meget andet er afguder og skal afskaffes, skal det ikke ske med tvang.

Men der er også andre ting – de er ikke nødvendige, men stillet fri af Gud. Det er ting som klædning, ægteskab, kloster og billeder. Her kan man gøre, som man vil: Man kan sagtens blive ved med at leve i kloster og gå i munketøj, det »kvæler dig ikke«.

Nu kan man næppe tage Luther og denne tekst til indtægt for nyt messetøj (»Lutherkåber«) og nye evangeliske klostre. Munkeri havde han i hvert fald på det tidspunkt intet tilovers for, messetøj var ham inderligt ligegyldigt, og han var overbevist om, at det ville forsvinde af sig selv. Man behøver ikke tvinge det væk, det forsvinder af sig selv. Budskabet var: Ingen tvang, forkynd evangeliet, så holder det gøgl op af sig selv.

Man kan, med rette, bebrejde Luther, at han her gør ydre ting harmløse. Det er jo ikke helt ligegyldigt, hvilket tøj, eller hvilken for den sags skyld uniform, man løber rundt i. Det betyder noget, det signaliserer noget, og der er tøj og uniformer, som ingen af os i dag ville tage på. Tøj er ikke kun en »ydre ting«, og vi vil næppe finde os i, at folk f.eks. løber rundt i naziuniformer med den begrundelse, at det kun skulle være en ydre ting.

I invokavitprædikenerne ser Luther på *billeder* ganske på samme måde, nemlig »at de ikke er nødvendige, men fri. Vi kan have dem eller ikke have dem, skønt det var bedre, at vi slet ikke havde dem. Jeg er heller ikke glad for dem« (s. 21). Luther er i disse prædikener egentlig ligeså billedkritisk som Karlstadt: Billeders tid er forbi, de vil forsvinde, kun der, hvor folk tilbeder dem, skal man afskaffe og fjerne dem. Men ikke med tvang.

Luther bruger Paulus som eksempel og sammenligner billeder med »afguderne« i Athen. Hvad gjorde Paulus? »Mod afguderne prædikede han, men han rev ingen af dem ned med magt« (s. 22).

Man må nok sige, at Luther her underkender billeders magt, for de kan undertrykke, de kan være farlige, de kan forføre. Revolutioner, om det nu er i Bagdad eller i Prag, kan ikke lykkes uden en billedstorm. Man kan heller ikke rigtig forestille sig at man lader prøjsernes sejrsmonument ved Dybbøl stå efter genforeningen. Der skal billedstorm til, for at en radikal forandring eller revolution skal lykkes.

Billedstorm kan være uundgåelig – men man må give Luther ret i dette: En løsning er det ikke. Man kan styrte undertrykkelsens monumenter, friheden kommer ikke af den grund. For der er andre billeder, der endnu mere undertrykker; det er de billeder, vi har i os selv.

Her var det vel Karlstadt, der var mere naiv og troede, at man kunne slette de indre billeder ved at afskaffe de ydre.

Som sagt, Luther er i denne fase på den ene side lige så kritisk over for billeder som Karlstadt og gentager hele arsenalet af billedkritiske argumenter: Billeder:

skal stilles bort, når de bliver tilbedt, ellers ikke, skønt jeg gerne ville, at de blev afskaffet i hele verden på grund af misbrug af dem, hvilket man jo ikke kan benægte. Thi den, som stiller et billede ind i kirken, mener, at han har ydet Gud en god tjeneste og en god gerning, hvilket da er rent afgudereri ... Thi jeg mener, at der er intet menneske eller i hvert fald kun få, som ikke har den forståelse, at krucifikset, som står dér, er ikke min Gud (thi min Gud er i himlen), men kun et tegn. Men verden er fuld af det andet misbrug. Thi hvem ville stille et billede af træ eller sølv op i kirken, hvis han ikke tænkte at gøre Gud en tjeneste derved? Mener I, at hertug Friedrich, biskoppen i Halle, og de andre ville have slæbt så mange sølvbilleder ind i kirkerne, hvis de mente, at det intet skulle betyde for Gud? Nej, de ville undlade det! Og dog er den begrundelse ikke tilstrækkelig til at afskaffe, nedrive og opbrænde alle billeder, så at vi alligevel måtte tillade det. Der er stadig mennesker til, som endnu ikke har den mening, men sagens kan bruge billederne, skønt de er få. Så kan vi trods alt ikke fordømme det. Og vi er da heller ikke forpligtet til at fordømme det, som endnu et eller andet menneske godt kan bruge. Men I skulle have haft det prædiket, at billederne intet var (s. 23). Thi hvem vil ikke heller give næsten en gylden end Gud et gyldent billede (Karlstadt, s. 24).

Luther er ligeså billedkritisk som Karlstadt, dog med den forskel, at han lægger vægten et andet sted. Han argumenterer ikke med modsætningen ånd-kød eller synlig-usynlig, men ud fra retfærdiggørelseslæren: Det betænkelige ved billeder er, at de er *menneskeværk*, og alle de fine kunstværker i kirken er jo så at sige gigantiske monumenter af gerningsretfærdighed, som om man kan fortjene sig nåden ved at give et billede.

Man kan sammenfatte det derhen, at Luther i opgøret med Karlstadt er yderst billedkritisk, omend med en anden begrundelse. At man skal afskaffe billeder er i og for sig i orden, det er bare måden, det gøres på, der er omstridt. Forskellen til Karlstadt ligger i frihedssynspunktet: For Luther er det ikke billeder, der er forkastelig i sig selv, men vores brug af dem. Det er dette frihedssynspunkt, afsakraliseringen af kunsten, der har stor betydning for kunsthistorien: Billeder er hverken gode eller onde, man kan have dem eller ikke have dem, »med dette fri brev begynder det moderne« (Hofmann, s. 46). Man kan også udtrykke det anderledes med Calvin, der ikke vil tolerere billeder i kirkerne, men udenfor: Billeder er ikke afguder, de er ikke »Götzen«, de er tværtimod til for at »ergötzen«, eller sagt med Luther: De skal ikke tilbedes, men fortolkes. Hermed begynder den moderne kunst.

Luthers billedteologi: Intet grudsbegreb uden en forestilling

Senere forlader Luther dog efter opgøret med Karlstadt den rent negative billedkritik og formulerer noget i retning af en positiv billedteologi (Campenhausen, s. 390ff., Stirn, s. 69ff.). Det er her ganske som i oldkirken, hvor der i den ikonoklastiske strid ud fra en meget billedkritisk holdning udsprang en positiv vurdering af billeder, der samtidigt respekterer billedforbuddet. Det er jo netop pointen ved ikonerne, at de så at sige er transparente, de er ikke Kristus, men henviser til ham, de er afbillede, ikke urbillede.

Det er kendt, at Luther lagde stor vægt på rigtige illustrationer af Bibelen, han har endda selv leveret oplæg og skitser til illustrationer. Et pragtfuldt eksempel er førsteudgaven af hele Bibelen på tysk fra 1534. Den har over 120 billeder – fremstillet i Cranach-værkstedet af en ukendt malersvend med initialerne M.S. Interessant er fordelingen af billeder: Det Gamle Testamente er rigt illustreret med alle gode historier, endnu rigere illustrationer til Johannesåbenbaringen – men næsten ingen illustrationer til Det Nye Testamente, kun fem billeder af evangelisterne og et af apostelen Paulus. Det kan ikke være tilfældigt. Ejendommeligt er et skift i forhold til oldkirken, hvor man ikke finder billeder af Gud, derimod af Kristus. Hos Luther kan man især i de tidlige år se betænkeligheder ved Kristusbilleder, der kan virke fordømmende og skræmmende. Og de reformatoriske Kristusbilleder hos Cranach og andre er da også meget mere afdæmpede og mindre blodige end senmiddelalderlige fremstillinger. Kristus skal nem-

lig ikke fremstilles som en skrækkelig dommer, og den korsfæstede kunne jo også virke som en sådan dommer. Luther vender sig imod at fremstille Jesu vunder drastisk og frastødende. Jesus skal derimod fremstilles »venlig, lokkende og sød« (Campenhausen, s. 394).

Hvad fremstillingen af Gud selv angår, kunne Luther godt være kritisk over for alt for antropomorfe fremstillinger af Gud, der viser ham alt for dennesidig, i øvrigt også over for alt for bastante og grimme fremstillinger af Djævelen. Både Gud og Djævelen har mange ansigter, og Luther kunne foretrække at vise Djævelen i en munkekutte, for klostrene var for ham et sted, hvor Djævelen gerne holdt til (Stirm, s. 76 og 111).

Men nu bliver Luther klar over, at det ikke kun er pædagogiske grunde, der gør, at vi ikke kan undvære forestillinger og billeder. Det ligger i menneskets skabte natur, at vi ikke kan tænke uden forestillinger og billeder.

Man har jo fra gammel tid indvendt imod reformatorisk billedkritik, at de værste antropomorfismer ikke er ydre billeder og »Ölgötzen«, men de indre afguder, som man jo ikke kan afskaffe ved at fjerne ydre billeder. Der findes da også radikale protestantiske katekismer, der forbyder ikke kun ydre gudsbilleder, men også indre forestillinger (Westminsterkatekismen).

Luther griber denne tankegang, radikaliserer den og kommer til det modsatte resultat (Campenhausen, s. 396f.): Vi kan intet begribe uden forestillinger, og det er i virkeligheden en djævelsk fristelse at ville have adgang til Gud direkte uden ydre tegn og ord. Vores guds-erkendelse er altid »sanselig«, det er i virkeligheden djævelsk ikke at ville anerkende det og kun ville være åndelig. Derfor er det ikke kun for børnene og de enfoldiges skyld, at vi skal have billeder og forestillinger, tværtimod, især de lærde har brug for billeder, for at de ikke skal blive for åndelige.

»Tyrker, hedninger og jøder anser os for grove narrer«, når de ser vore billeder, »men så grove er vi ikke, men siger sådan, at man må male artiklen med grove malerier og billeder, at den måtte blive forstået af os og vi bliver ved den rette kristelige forstand« (prædiken fra 1532, WA 36,161, cit. hos Campenhausen, s. 399). Gud er både hinsides, men skal dog fattes i »grove billeder«.

Mest tydeligt har Luther fremstillet denne billedteologi i en påskeprædiken om Kristi nedfart til dødsriget fra 1538 (WA XLVI, 305ff., citeret efter Campenhausen, s. 398f. og Stirm, s. 110). Helvede er ikke et sted, men en måde at være på, død og Djævelen ikke nogle sære væ-

sener, en rædsel og fjernhed fra Gud. Luther »afmytologiserer« forestillingen om død og Djævelen og nedfart til dødsriget, men samtidig betoner han kraftigt, at vi ikke kan undvære disse billeder om helvede, død og djævel.

Vi har brug for disse meget antropomorfe billeder, der er mere end kun koncession til børnene. Jeg gengiver det afgørende citat fra prædikenen først i den originale charmerende blanding af tysk og latin:

»Deus non ist menschlich bild, ut Daniel [Dan. 7,13] malet: Ein schon alt man, hat schne weis har, bard, rotæ etc. et strale giengen etc., non habet nec barbam, har etc. et tamen sic pingit deum verum i imagine viri antiqui. Sic mus man unserm herr Gott ein bild malen propter pueros et nos, si etiam docti.: 'qui me', 'et patrem videt, etc. Man kan die geistlichen sachen nicht begreifen, nisi i bilder fasse« (WA 46, 308, efter Stirn, s. 110 og Campenhausen, s. 398f., om Joh. 14,9).

Gud er ikke et menneskeligt billede, som Daniel maler det, en smuk gammel mand, med snehvidt hår, strålekrans. Gud har ikke hår eller skæg, men alligevel maler Daniel den sande Gud i en gammel mands billede. Sådan må man male Vorherre et billede på grund af børnene – men også os, som er lærde. Som han også siger: Den, der ser mig, ser også faderen. *Man kan ikke begribe de åndelige sager, hvis man ikke fatter dem i billeder.*

Det kristologiske argument, inkarnationen, anvendes her anderledes end i den gamle kirke som en begrundelse for et antropomorft gudsbillede.

Rousseau har engang formuleret: *Når fantasien en gang har skuet Gud, begriber fornuften ham aldrig*, og han mente dermed, at man skulle være varsom med at give børn antropomorfe gudsbilleder, det vil blokere tilgangen til religionen, når de bliver voksne, de bliver låst fast i et falsk gudsbillede.

Med Luther måtte vi vende denne sætning om: *Hvis ikke fantasien har skuet Gud, begriber fornuften ham aldrig*. Vi kan ikke undvære billeder, vi kan ganske vist heller ikke undvære *kritikken* af billeder, nemlig indsigten i, at de »kun« er tegn. Begge dele er nødvendige: Billedkritik og billedbrug. Tro uden billeder er blind. Eller for at variere Luthers tidlige klassiske udsagn fra invokavitprædikenerne: Vi skal have dem og ikke have dem.

Billedbrug i dag

Billedstriden både i oldkirken og i reformationstiden var ikke noget negativt, men overordentligt frugtbar for udviklingen af kunsten. Luther indtager blandt reformatorerne en særstilling, da han var meget mere positiv over for billeder og kunst i det hele taget end de fleste andre reformatorer. Dog stod han fast på, at billedet kun var tegn, og at billedet (ligesom musikken) kun havde tjenende funktion i forhold til ordet. Billeder skulle (i hvert fald i teorien) være teologisk og eksegetisk korrekte. Det ændrer sig i det moderne, fx. i romantikken og Caspar David Friedrichs dybt religiøse billeder. Billedet får en helt egen vægt som tilgang og vindue til det uendelige og transcendent, naturen, verden omkring os har egen symbolkraft.

Vi lever i denne arv, tilkender kunst og billeder en mere selvstændig rolle. Kunst har i dag en:

- produktiv side (vi udtrykker os gennem billeder)
- receptiv side (vi forstår gennem billeder)
- kommunikativ side (vi meddeler os ved hjælp af billeder) og det ganske selvstændigt og »uafhængigt« af ordet.

Det ortodokse syn om rettroende kunst svarer til den katolske modreformations tanker om, at kun den troende kunster kan lave kristen kunst.

Jeg finder denne angst for hæresi kontraproduktiv. Allerede Crnach, Luthers gode ven, malede også efter reformationen katolske altertavler fx. til Luthers værste fjende biskop Albrecht fra Mainz (mod god betaling). Billeder har deres eget sprog, deres egen tilgang til det religiøse. De er til gengæld – måske mere end ordet – *åbne for fortolkning*. Om et billede er religiøst, afgør betragteren, konteksten, ikke kun kunstnerens intention. Her som ellers må man gøre sig fri fra den *intentionale fejltagelse*, som om kunstnerens (og i øvrigt også forfatterens) intention er den eneste rigtige tolkning. Kunst skal ikke tilbedes, men tolkes, sagde Luther, hvilket giver en stor frihed i tolkning og anvendelse af kunst.

Det er derfor efter min mening vigtigt i en nutidig *pædagogisk* sammenhæng at give stort rum til fri, »vild« fortolkning, som ikke skal kvæles ved kunsthistorisk korrekthed. Kunsthistorisk viden er gavnlig for underviseren – men ikke eneste målestok. Det er legitimt at anvende billeder frit og meditativt – hvilket på ingen måde er det samme som vilkårligt.

Praktisk billedbrug

Jeg vil til sidst sammenfatte muligheder for billedbrug i undervisning (og forkyndelse) i følgende fem punkter:

1. Billede som *illustration*

Dette er et legitimt billedbrug, som vi finder det både i gamle billedbibler og nye tegneserier som fx Peter Madsen Menneskesønnen. Billeder er gode til at fortælle, de stiller læseren, tilhøreren friere til selv at identificere sig og placere sig i en fortælling. Man bestemmer selv, hvor man starter, når man ser et billede.

2. Billede som *symbolisering*

Symbolisering respekterer egentlig billedforbuddet; vi kan kun tale indirekte om det hellige, fx ved at fremstille Kristus som et lam, evigheden som et grantræ, dækket af sne (det forgængelige), som Caspar David Friedrich gjorde. Det synlige er en henvisning til det usynlige. Vi afpersonaliserer bevidst den religiøse erfaring ved at udtrykke den i et symbolsprog.

3. Billedet som *opmytologisering*

Her går man den anden vej ved bevidst så at sige at overtræde billedforbuddet og forestille sig det hinsides i dennesidige skikkelser: Gud, der sidder i himmelen som gammel mand, de fire apokalyptiske ryttere, dertil engle og djævle i alle mulige former og skikkelser – billeder, der udtrykker vores tro og angst. Hvad man ikke kan tale om, kan man erfare ved billeder.

4. Billede som *intensivering af erfaring*

Hvorfor vise en djævel i stedet for at tale om »det ondes magt«? Hvorfor vise snedækkede grantræer i stedet for at forklare om forgængelighed og uforgængelighed? Svaret er: Billedet formidler en erfaring, intensiverer erfaringen helt anderledes end ord. Det er i det hele taget det, som vi i vores »oplevelsessamfund« bruger kunst og det æstetiske til: at intensivere livserfaring – i dette tilfælde religiøs erfaring.

6. Billedet som *modbillede*

Man behøver ikke at tage al kunst til indtægt som religiøs kunst. Man kan også tage kunst som udtryk for *alternativ* livsholdning og livser-

faring, noget der provokerer, indbyder til samtale – ikke ubetinget kun til bekræftelse, men også til modsigelse.

Der er også meget praktiske ting at tage hensyn til, når man arbejder med billeder:

Teknikken skal være i orden, placering, gengivelse, det lønner sig at gøre sig umage der. Det behøver i øvrigt ikke være hele apparatret med lærred – postkort til deltagerne kan også gøre det.

Man skal ikke tale til billedet, men til eleverne/tilhørerne, men stå i nærheden af billedet, for at der er sammenhæng.

Husk at slukke for gengivelsen af billedet, når du ikke bruger det længere. Billeder kan også distrahere.

Der er forskel mellem prædiken/undervisning og kunsthistoriske foredrag. Spar på overflødige historiske og biografiske informationer.

Til brug for undervisning i skolen og konfirmandstuen er der af billedkunstner Bodil Sohn i samarbejde med undertegnede udarbejdet en CD med en »digital billedanalyse« af to Cranachbilleder, der skal være en hjælp til billedbetragtning og billedanalyse. Ideen er, at elever/konfirmander selv skal gå på opdagelse, selv finde informationer, lære at iagttage og derved få indblik i reformationens tanke- og billedverden. Billedkunst er et fortrinligt middel til åbning for både bibelske og teologiske indsigter.

*

Billeder har magt, de er ikke harmløse, de kan tage magten – på godt og ondt, de kan oplyse, de kan undertrykke, de kan formidle dybere indsigter, og de kan aflede opmærksomheden fra det væsentlige. Denne indsigter er ikke kontraproduktiv, men overordentlig givende for anvendelse af billeder både i teologi og religionspædagogik.

Litteratur om billeder og billedforbud

Werner Hofmann (udg.): *Luther und die Folgen für die Kunst*, München og Hamburg 1983.

Hans Freiherr von Campenhausen: »Die Bilderfrage als theologisches Problem der alten Kirche«, i: *Das Gottesbild im Abendland*, Witten og Berlin 1957, s. 77-108, her citeret efter genoptryk i: *Tradition und Leben. Aufsätze und Vorträge*, Tübingen 1960, s. 216-252.

Hans Freiherr von Campenhausen: »Zwingli und Luther zur Bilderfrage«, i: *Das Gottesbild im Abendland*, Witten og Berlin 1957, s. 139-172, her citeret ef-

- ter genoptryk under overskriften: »Die Bilderfrage i der Reformation«, i: *Tradition und Leben. Aufsätze und Vorträge*, Tübingen 1960, s. 361-407.
- Martin Luther: »Invokavit-prædikener 3 og 4«, *Skrifter i udvalg II*, s. 18-27.
- Andreas Karlstadt: *Von Abtuhung der Bilder und das keyn Bedtler vnter den Christen seyn sollen*, 1522, udg. af Hans Lietzmann (*Kleine Text... 74*), Bonn 1911.
- Margarete Stirm: *Die Bilderfrage i der Reformation, Quellen und Forschungen zur Reformationsgeschichte Band XLV*, Gütersloh 1976.
- Bodil Sohn & Eberhard Harbsmeier: *CD og Tro. Digital billedanalyse af Lucas Cranach den Ældre: »De 10 bud« og Lucas Cranach den Yngre: »Herrens Vingård«*, udg. af TPC og Danmarks Kirkelige Mediecenter.

Eberhard Harbsmeier, rektor, professor
Fasanvej 21
DK-6240 Løgumkloster

Middelalder og multimedier

Billeder i undervisningen

- Billeder i undervisningen på seminariets liniefag: Kristendoms-kundskab/religion. En beskrivelse af tre undervisningsforløb: Isenheimeralteret, Jesusbilleder gennem historien og om kalkmalerier og multimedier.
-

Lige under al pædagogisk virksomhed ligger det evindelige: »Det her kunne være gjort anderledes!« Dette underliggende vilkår er i praksis årsag til en stadig overvejelse af andre muligheder, udkast til ændringer, planlægning af forbedringer. Det er med baggrund i dette vilkår, jeg vil beskrive og kommentere et studieforløb om kristendommens billeder, hvor de studerende i grupper arbejdede med kalkmalerier i de danske kirker ud fra billeddatabasen på nettet: www.kalkmalerier.dk og afleverede deres arbejde i form af et multimedieprodukt. Forløbet var et introduktionsforløb på seminariets liniefag i Kristendomskundskab/religion.

Det var tredje gang, jeg havde valgt at introducere fagets spændvidde og temaer på et nyt liniehold ved at bruge billeder, men det var første gang it og computerens mulighed for at kombinere billeder, tekst, lyd og animation blev inddraget. De to forudgående introduktionsforløb havde været meget anderledes, både hvad angår indhold og mål. På det første havde Isenheimeralteret været i fokus, på det andet havde holdet i arbejdet med kristendommens billeder og symboler taget udgangspunkt i Ebbe Kløvedal Reichs bog: *Billeder af Jesus – en beretning fra danmarkshistorien*. Når alle tre forløb skal nævnes, er det fordi, overvejelserne i forbindelse med planlægning og gennemførelse af de to forudgående forløb kan være med til at uddybe og

perspektivere de mange valg, man står i, når billeder inddrages i undervisning og i lærerstudiet. Men herom senere.

Forberedelse

Lad mig begynde med at beskrive forløbet og de produkter som de studerende til slut lavede i billedprojektet med de danske kalkmalerier. Til baggrund læste vi Birgitte Bech: *Kristendommens billeder – en symbolverden*. Det er en velegnet bog til at introducere kristendommens grundlæggende billedsprog. Dens sigte er på en gang tematisk og historisk, den kan læses uden mange forudsætninger, og den åbner for mange videre studieforløb.

I relation hertil arbejdede vi på holdet med sløjfemotiverne på de tidlige stenrelieffer på porte og portaler, der er med til at tegne forestillingerne om troen på Kristus i den tidlige romanske periode i Norden.

Vi analyserede billederne af Kristus som verdensherre i de såkaldte majestas, hvor Kristus sidder i himlen på en trone eller på regnbuen med fødderne hvilende på jorden, som en fodskammel. Vi så på krucifikser, på gotikkens og renæssancens stil og foretrukne motiver. Og hele holdet besøgte Viborg Domkirke for at se Joachim Skovgaard's gennemkomponerede billedprogram, og også for at se hvordan genoptagelsen af de bibelske fortællinger, den store frelseshistorie, efter grundtvigsk inspiration indebærer ændringer i forhold til middelalderens billedbrug og forståelse. Tydeligst er forskellen i skildringen af dommedag. Middelalderens foretrukne motiv skildrede den store dom med sjælevejning og tydeligt skel mellem de fortabte og de frelste. I Viborg Domkirke er vægten helt anderledes lagt på Johannes Åbenbaringsens løfte om en ny himmel og en ny jord, de himmelske basuner omgiver den himmelske Kristus i apsis, og på den venstre væg oppe i koret vandrer den opstandne Kristus forrest blandt de genrejste på vej ud af dødsriget.

Æstetisk læreproces

Efter eget valg besluttede grupperne sig for en af følgende motivkredse: a) skabelse og syndefald; b) Jesu fødselshistorie; c) passionshistorien; d) dommedag. Målet var nu at udforme et projekt inden for det valgte tema. I grupperne skulle man beslutte sig for projektets indhold og målsætning. Skulle man belyse det valgte tema historisk

eller skulle man vægte et fortolkningsmæssigt perspektiv. Billedmaterialet til arbejdet fandt vi i databasen: kalkmalerier.dk. Sideløbende med studierne heri blev holdet undervist af en af seminariets it-medarbejdere, der lærte os de nødvendige teknikker til at kunne skanne billeder fra databasen, selv tegne billeder, ændre i billederne, animer, tekste, lægge lyd ind over, lave sideskift, multiple choice etc.

Resultatet blev seks meget forskellige multimedie cd-rommer. I de enkelte grupper inden for det valgte tema blev det tydeligt, hvordan arbejdet med at producere en cd-rom komponeret af udvalgte kalkmalerier, de studerendes egne billeder, animation, bibeltekster, historiske oplysninger, resuméer, film og indtaling af lyd gjorde det klart, hvordan æstetiske lærerprocesser er med til at uddybe faglige problemstillinger. Det gælder, hvad enten den enkelte gruppe havde valgt ud fra et enkelt motiv at udforme et undervisningsmateriale til at kunne skelne stilistisk mellem romanske, gotiske og renæssancens kalkmalerier; – eller en anden gruppe der med billeder ville sætte påskens trosindhold på spidsen; – eller atter andre grupper der fulgte narrative spor. Selve fremstillingsprocessen indebærer, at spørgsmål om hvilke mål for undervisning, der skal vælges imellem, konkretiseres, og er med til at tydeliggøre, hvor præcis man som lærer må være i tilrettelæggelsen af et forløb.

Viden og formidling

Udfordringen ved at være faglærer i læreruddannelsen er, at liniefagsstudierne skal give de kommende lærere viden og indsigt til selv at kunne planlægge og gennemføre undervisning. Liniefagsundervisningen skal sætte den studerende i stand til at kende fagets metoder og have kendskab til teologiens og religionsvidenskabens arbejdsmetoder, men denne viden sigter på den formidlingsdimension i allerbredeste forstand, som en lærer varetager, og ikke på universitetsstudier. Det kræver en bred og nuanceret faglig viden og teoretisk indsigt i, hvordan forholdet mellem samfund, religion og individ tænkes, og det kræver forståelse for, pædagogisk indsigt i og viden om hvordan man som lærer varetager undervisningen i kristendoms-kundskab, så børnene sættes i stand til at kende religiøse forestillinger og forstå, hvilken betydning de kan have for det enkelte menneskes forhold til sig selv og til andre, både historisk og nutidigt.

Den dobbelte problemstilling, som lærerstudiet vilkårligt står i, var jeg ikke i tilstrækkeligt omfang opmærksom på, da jeg selv var ny

lærer på seminariet. Fra begyndelsen syntes jeg, det var oplagt at arbejde med kristendommens billed- og symbolsprog og derfor faldt valget i første omgang på Isenheimeralterets subtile billed- og symbolforståelse, hvilket ledte til, at holdet i processen måtte læse Hebræerbrevet for at komme til bedre at forstå. Det er jo det herlige ved at studere, det er som en legeplads, hvor interessen driver nysgerrighed og spørgelyst. Til gengæld er det også helt sikkert, at den umiddelbare overførselsværdi til folkeskolefaget var ringe. Lå den et sted, var det indirekte i den studiemæssige entusiasme, og den skal heller ikke underkendes. I det seneste introduktionsforløb om kristendommens billeder og udarbejdelsen af en cd-rom om kalkmalerier kom det tekniske til at fylde meget, i første omgang på bekostning af noget læsestof.

Billedligt talt – kunst og kristendom

I det første forløb »Billedligt talt – kunst og kristendom« var den bagved liggende overvejelse, at holdet ved at arbejde med M. Grünewalds Isenheimeralter ville få lejlighed til at bruge mange lag af viden, associationer, undersøgelse af tekster og historisk stof for at analysere altertavlens dybsindige komposition. Som lærer ville jeg få en fornemmelse af, hvor meget den enkelte studerende var i stand til at bringe i anvendelse af viden, metoder etc.

I og for sig var det lige ud ad landevejen. Holdet var lille, formen af samme grund studiekredsagtig. Vi brugte mange timer på at se på billederne, trække forbindelser til bibeltekster, ritualer, kirkeår og altertavlens samtidshistorie. Arbejdet åbnede for mange spørgsmål, blotlagde manglende viden og indsigt, som der kunne arbejdes videre med under andre forløb. Vi inddrog billedprogrammet fra Chorkirken i Istanbul, hvilket kom til at fungere som introduktion til en vedtaget studietur til Istanbul året efter. Indholdsmæssigt formede forløbet sig således:

Billedligt talt – kunst og kristendom

- ekskursion: Museet for religiøs kunst, Lemvig. »Marc Chagall udstilling« sommer 1999.
- Matthias Grünewalds Isenheimeralter: Billeder af alteret.
Erik A. Nielsen: »Forhængen – om Matthias Grünewalds

Isenheimeralter«, *Solens Fødsel*. Forlaget Anis 1998, s. 63-114.
"Hebræerbrevet«.

- Billedgennemgang af Chorakirken, Istanbul.

Billeder i undervisningen: *Faghæfte 3*, studerendes forslag til undervisning udarbejdet ud fra: Leonardo da Vinci: »Den sidste nadver«; Peter Madsen: *Menneskesønnen*, Bibelselskabet; Jesusbilleder – forestillinger.

I umiddelbar forlængelse heraf fulgte et forløb, der gav mulighed for at arbejde systematisk videre med en række hermeneutiske overvejelser. Svagheden var, at de to forløb ikke var særligt integrerede:

Kristendom belyst ud fra kategorierne myte og historie

- J.D. Crossan: *Jesus. En revolutionær biografi*, Anis 1999.
- R. Bultmann: *Jesus*, (1926) Vintens forlag dansk oversættelse. (1930), 1971, s. 5-30.
- S. Kierkegaard: *Afsluttende uvidenskabeligt Efterskrift*, SV bd. 9 ved A.B. Drachmann Gyldendal 1963, s. 23-33; 44-46.
- Johs. Sløk: *Da Gud fortalte en historie*, Centrum 1985.

Ved den langt senere afsluttende evaluering af alle fire semestre stod det klart, at deltagerne på holdet som helhed var gode til at analysere og associere inden for en kristen typologi og tilsvarende symbolsprog, men på trods af et kortere kirkehistorisk forløb var holdets historiske fundering for svag. Den historiske dimension er uomgængelig vigtig, også for et lille skolefag som kristendomskundskab, fordi den historiske dimension både bidrager med en religionskritisk dimension, og fordi det er umuligt at få kundskaber om og forståelse af, hvad kristendommens betydning kan være, hvis det historiske perspektiv udelades eller underbetones. Følgelig drog jeg konsekvensen i planlægningen af det næste forløb og lod det historiske være bærende.

Den danmarkshistoriske Jesus

Ebbe K. Reichs: *Billeder af Jesus* udkom om foråret 2001, mens jeg var i fuldt sving med at afslutte det ene hold og planlægge for det næste.

Bogen er i og for sig ikke en god undervisningsbog. Den forudsætter en del af sin læser, visse steder er den polemisk, den er umiskendeligt kløvedalsk. Men disse synspunkter, der kan holdes op i mod bogen, er også dens fordele. Da bogen er diskuterende og systematisk forfølger et anliggende, snarere end grundig i sin redegørelse, er den samtidig spændende at læse.

En mere grundig fremstilling af kirkekunsten ville have været Lisbeth Smedegaard Andersens: *Mytens forladte huse*, eller DR-antologien fra 1999: *Historien om Jesus. Jesus i historien*. Jeg anbefalede dem begge, og de blev flittigt brugt af enkelte studerende og i gruppearbejdet.

Fordelene ved at bruge Ebbe Kløvedal Reich som fælles læst tekst overstiger manglerne. Hans anliggende forholder sig til samtiden. Bogen skitserer en kirkehistorie i en dansk sammenhæng ud fra en kulturhistorisk vinkel. Det gennemgående spørgsmål om inkarnationens synlighed, diskussionen om de figuratives forsvinden ud af det tyvende århundredes kirkekunst og delvise tilbagekomst viste sig at være nemme at relatere til lærerens opgave som formidler.

I bogen *Mening og sammenhæng* har forfatterne John Rydahl og Børge Troelsens den pointe, at den egentlige seminariefaglighed kommer til udtryk derved: »... at læreren hverken skal være fagpædagog, lovgiver eller i vores tilfælde teolog eller religionshistoriker, men derimod *fortolker og formidler* af et fagligt indhold – pædagogisk tilrettelagt – inden for rammerne af en given lov.« (s. 13) Hvad er så mere nærliggende fagligt og analogt end at undersøge formidlingen af kristendommen i kunsten, dogmatisk, religionsfilosofisk og samtidshistorisk.

Udfordringen ved tilrettelæggelsen af undervisningen på dette hold sammenlignet med det forrige lille hold var denne gang 29 studerende i et lille klasselokale. Jeg synes, undervisning fungerer optimalt, når flere arbejdsmåder er i funktion samtidig. Denne gang blev det en tostrengt model: Klasseundervisning med oplæg af lærer og studerende, diskussion af en fælles læst tekst på den ene side og så sideløbende, bag ved det fælles arbejde så at sige, en række grupper, der med vejledning arbejdede med relaterede selvvalgte emner.

I forbindelse med »Den danmarkshistoriske Jesus« betød det, at jeg begyndte med at gennemgå de første kapitler og supplerede med de billeder, der var relevante, men ikke findes i bogen; samtidig etableredes grupperne, der arbejdede med billeder og litteratur. Målet

var, at grupperne skulle danne sig et billede af det pågældende »Jesusbillede« i en kulturhistorisk sammenhæng.

Den danmarkshistoriske Jesus

- Faghæfte 3.
- Ekskursion Silkeborg Museum: *Mosens guder*, udstilling efterår 2001.
- Ebbe Kløvedal Reich: *Billeder af Jesus*, Anis 2001 + billeder: Jellingesten, Harald Blåtands dåb, Tanderup Kirke, Åby krucifiks, Majestas Domini fra apsis i Sæby Kirke, Sløjfeportaler i romanske stenarbejder: Rud Kirke m. fl., Bergs Altertavle.
- Maria, gudsmoderen salmebelyst: DDS 72, 95, 71, 124,1, 122, 123 og 125.
- Ekskursion til Viborg Domkirke.
- J. Skovgaard: *Kristus i de dødes rige* og N.F.S. Grundtvig: *I Kvæld blev der banket paa Helvedes Port*.
- Vilhelm Grønbech: *Jesus, Menneskesønnen*. P. Branner Kbh. 1935; s. 15-18; s. 79-84.
- Knud Hansen: *Den kristne tro*, Gyldendal 1978; s. 195-200; s. 227-235.
- Hein Heinsen: »Dialogens nødvendighed« i *Kunst og kirke*, Chr. Ejlers Forlag 1995, s. 10-11.
- Finn Jacobi: Den skjulte og åbenbarede Gud« i *Kredsen* 53/2 1987, s. 20-33.

Gruppearbejde om: Thorvaldsen, Laier, G. Brandes, Villy Sørensen, Ole Wivel, Havsteen-Mikkelsen, Peter Brandes, Bodil Kaalund, Niels Larsen Stevns, Hein Heinsen, Peter Madsen.

Mens der blev arbejdet i grupperne, tog vi i klassen fat på et andet, men indirekte relaterbart tema, nemlig at arbejde med hermeneutik: Dette forløb blev tilrettelagt i samarbejde med tre studerende fra holdet for at sikre en højere grad af overensstemmelse mellem de spørgsmål, jeg mente, der var rejst og de spørgsmål, de studerende syntes, det hidtidige arbejde havde givet anledning til.

Den tidshistoriske ramme kom her til at fylde lidt mere i forløbet, end jeg på forhånd havde tænkt mig. Men det viste sig at fungere som tilstrækkelig modvægt til de mange Jesusbilleder, der nu var sat i om-løb. Målsætningen blev den følgende: »Hvad kan vi vide om den hi-storiske Jesus? Dette spørgsmål vil blive anskuet historisk, genrehi-storisk og i et mytisk perspektiv.« Og forløbet kom til at forme sig så-ledes: Efter en kort kildeorientering og en oversigt over de tre faser af eftersøgningen af den historiske Jesus læste vi uddrag af Crossans af-søgning af, hvor meget eller snarere hvor lidt der kan vides om den historiske Jesus. Som muligt svar på den radikale historisering ind-kredses Sløks myteteori.

- Søren Giversen: »Det ældste kildemateriale«; i *Historien om Jesus. Jesus i historien*, DR 1999, s. 11-16.
- Geert Hallböck: »Samfundsforholdene på Jesus tid« *ibid.*; s. 27-44.
- J.D. Crossan: *Jesus en revolutionær biografi*, Forlaget Anis 1999, s. 7-42, 92-119, 180-213.
- B.D. Ehrman: »Hvem var Jesus? Hvorfor er det så svært at vide«; i *Jesus en apokalyptisk profet*, Gyldendal 2000, s. 33-58.
- Joh. Sløk: *Det religiøse sprog*, Centrum 1981; s. 109-151.

Som afslutning på gruppernes arbejde mødtes vi til en fremlæggel-sesdag. Den formede sig således:

kl. 8.15-12.00

Målet for dagen er gennem præsentation, sammenligninger og dis-kussion at få tegnet et billede af jesusbilleder i en kulturhistorisk kon-tekst.

1) Præsentation – 8.15-9.15

- 1) Thorvaldsen – Laier.
- 2) G. Brandes – V. Sørensen.
- 3) Ole Wivel – Havsteen-Mikkelsen.
- 4) Peter Brandes – Bodil Kaalund.
- 5) Niels Larsen Stevns – H. Heinsen og P. Madsen.

Grupperne fremlægger for hinanden ca. 20 min. Herefter søger I i fællesskab at opregne forskelle og ligheder i de tegnede jesusbilleder. Hvilke spørgsmål og/eller overvejelser det giver anledning til. Skriv stikord på en transparent.

2) Præsentation – 9.30-10.30

- 1) Thorvaldsen, Laier, Peter Brandes, Bodil Kaalund, H. Heinsen og P. Madsen.
- 2) G. Brandes, V. Sørensen, Ole Wivel, Havsteen-Mikkelsen, Niels Larsen Stevns.

Grupperne fremlægger for hinanden, men i denne omgang med det fokus at give baggrunden for de overvejelser og spørgsmål, som den første fremlæggelse gav anledning til i mødet med den anden gruppes præsentation. Opstil en række temaer og evt. spørgsmål som fremlæggelserne har givet anledning til. Skriv dem på en transparent, så de kan danne baggrund for de spørgsmål, der skal tages op i det afsluttende plenum.

3) Plenum

Afsluttende fremlæggelse af gruppernes overvejelser. Tematisering og mulige konklusioner indkredses.

Det blev en dag, hvor alle ikke hørte alt. Til gengæld blev fremlæggelserne stadig mere skærpede og problemstillinger mere synlige i mødet med de andre grupper. Hvad er et troværdigt billede: dystert, grimt, smukt, på korset, i stalden, mørke eller lyse farver. Hvad betyder det figurative og det nonfigurative i relation til religionens fælles reference og som indre, privat og utilgængelig.

Umiddelbart efter tog de studerende i praktik. Flere af dem arbejdede med billeder og symboler. Flere af dem stødte på elevernes grænse, mærkede vanskeligheden ved at fastholde interessen. Der var meget at arbejde videre med i de kommende semestre.

Set i bakspejlet var problemet stadig at integrere overvejelserne fra det hermeneutiske forløb ind i en større sammenhæng. Erkendelsen af, at hver tid danner sit jesusbillede, var klar. Tilbage stod yderligere at tematisere sandhedsfordringen, ikke kun gennem Sløks sprogteori, men også videre frem gennem arbejde med ritualer, evangeliet som genre, narrativ teori etc.

Middelalder og multimedier

Som det nu tydeligt er fremgået efter gennemgangen af de to forudgående billedforløb, blev det i begge tilfælde vægtet at studere billeddimensionen hermeneutisk og systematisk. Denne vinkel er vigtig, men jeg valgte den i første omgang fra for at finde den fornødne tid til det temmelig tidskrævende multimedieprodukt. I et introduktionsforløb behøver man ikke nå det hele. Andre overvejelser var også kommet til. Praktikken følger tidligt, og det er vigtigt at tage udgangspunkt i noget, hvor overførselsværdien er meget direkte.

Hertil kommer, at et skolefag ikke er en isoleret størrelse. Både i det traditionelle skema og i forbindelse med emne- og projektuger indgår fagene i samspil med hinanden. Netop af den grund er det af stor betydning også at arbejde med de sider af kristendomskundskab, der relaterer til de andre skolefag. Det gælder både indholdsmæssigt og metodisk.

På en vis måde er udarbejdelsen af en cd-rom en nyere version af den metode i faget kristendomskundskab, hvor børnene tegner en given bibelsk fortælling. Det har det formål, at barnet får lejlighed til at fremstille det hørte. På det konkrete plan får barnet, når det tegner, samling på sin forestilling, eller barnet kan vælge noget ud og dermed prioritere i det hørte. Men på et andet plan kan tegningerne i kristendomskundskab endvidere have det didaktiske formål, at barnet kommer til at forholde sig til det hørte, netop som en forestilling.

Det er en væsentlig pointe, fordi det at arbejde med trosforestillinger er en forudsætning for at kunne komme til en forståelse af, hvad kristendom til forskellige tider og i forskellige afskygninger går ud på. Det gælder for den sags skyld også for andre religiøse udtryk og udsagn.

I danskfaget arbejdes der i disse år med storyline, meddigtning, processkrivning etc. Tilsammen er der tale om metoder, hvor børnene bliver opmærksomme på, hvordan de kan være medskabende i arbejdet med et givent stof eller emne. Denne metode er det oplagt også at inddrage i faget kristendomskundskab. Religiøse forestillinger er på den ene side dogmatisk bastante, men de er ikke faldet ud af himlen, og det fritager ikke den enkelte fra at forholde sig ansvarligt til, hvad et givet trosindhold eller en given forestilling kan indebære eller betyde.

Kristendomskundskab og it

Det er et krav til samtlige fag i lærerstudiet, at informationsteknologien skal indgå. Det gør den helt automatisk, idet oplysninger på nettet benyttes side om side med andre kilder. Det vanskelige består i, hvordan man i faget kristendomskundskab i folkeskolen med fordel kan inddrage nettet. Det er tidskrævende, og meget ofte står resultaterne ikke mål med al den tid, der er benyttet til at søge efter oplysninger.

Det er krævende og selvfølgelig helt nødvendigt, at børn lærer at skelne og sortere i alle de oplysninger, der kan hentes. Men problemet er, at man allerede på forhånd skal have megen indsigt og være meget velorienteret og vidende for at kunne finde ud af, hvad man skal kigge efter på nettet. Derfor er det vigtigt, at nettet inddrages med omtanke. Målet må være, at det skal bidrage til, at barnet bliver i stand til at orientere sig, dvs. at identificere, skelne og vurdere det materiale, der arbejdes med.

I arbejdet med billeder er nettet en guldgrube. Der findes adskillige databaser, og nogle af dem er at ligne med private samlinger: kunsthistoriens bedste bud på de bibelske fortællinger og karakterer, andre indeholder samlinger af børns tegninger af de bibelske fortællinger og forestillinger. Der er med andre ord rig mulighed for at fortabe sig og søge hist og her uden rigtig at blive i stand til at få samling på, hvad det er, man har fundet ud af. Blandt mulighederne findes databasen: kalkmalerier.dk, hvor Axel Bolvig igennem de senere år løbende har samlet kalkmalerier fra de danske kirker. Billederne er registreret geografisk, historisk og emnemæssigt. Siden er opbygget logisk og overskueligt. Efter meget kort tid er man i stand til at søge efter de billeder, man måtte ønske. Der er med andre ord tale om en database, der er meget anvendelig til undervisning. Således imødekommer denne database behovet for at koncentrere præcis viden, og inddrages multimedier og billedbehandling, vil selve arbejde hermed betyde, at der sker en tilegnelse af viden og en forståelse, der går videre end den fristelse, der ligger i, at vi tror, vi ved, bare vi ved, hvor det ligger på nettet. Den selvstændige bearbejdelse, hvad enten det er af billeder eller tekst er helt nødvendig, så skolearbejdet ikke forfalder til blive et spørgsmål om at finde databaser, hjemmesider og så printe dem ud.

Kirsten M. Andersen, seminarielektor
Græmvej 2
6990 Ulfborg

Den dyrebare nåde

• Det er uomtvisteligt, at Lars von Triers film afspejler og reflekterer en diskussion om filmkunsten. I denne artikel skal det vises, hvordan han i filmen *Dogville* også illustrerer et teologisk kerneanliggende som forholdet mellem Loven og Nåden og får fremhævet, at Nåden er dyrebare.

Lars von Trier har skabt tre film, der kredser om genuine teologiske, kristologiske temaer. Denne artikel handler om filmen *Dogville* og prøver at vise, hvordan én bestemt teologisk tanke bliver udfoldet og illustreret i denne film. *Dogville* er en vanskeligere film at gå til end *Breaking the Waves* og *Dancer in the Dark*, som er de to andre von Trier-film, man kan kalde teologiske; men der sker en markant udvikling fra disse to film til *Dogville*, både i det visuelle udtryk og i den problemstilling, som bliver det narrative tema. For hvor *Breaking the Waves* og *Dancer in the Dark* begge kredser om i hvilken forstand et offer kan være meningsfuldt, tager *Dogville* en anden problemstilling op, nemlig hvilket krav et offer kan have på den, for hvem det er udgydt. Hvilke fordringer eller forpligtelser følger med et offer.

Offer

Sociologen *Henrik Jensen* har i bogen, *Offerets Århundrede*, karakteriseret det 20. århundrede med ordet »offer«, og han taler om en kulturel forandring, som han kalder *victimisering*. Men dét, som gjorde allerede *Breaking the Waves* og *Dancer in the Dark* til så provokerende film, var, at de ikke kredsedede om offeret i den betydning, som skildres med begrebet *victimisering*. I stedet for som *victim* skal offeret hos Lars von Trier forstås som *sacrifice*.

Etymologien i den engelske glose *victim* stammer fra det latinske *vinco*, at sejre, og betegner dét forhold, at en person er blevet besejret. Dermed er et *victim* ved sit nederlag blevet forvandlet fra at være et aktivt væsen til en passiv genstand udsat for kræfter og omstændigheder, der er for store og stærke for ham. I glosen *sacrifice* er etymologien derimod, at offeret er en person, som er blevet *gjort hellig*. Et menneske, hvis liv er blevet et *sacrifice*, har fået en ekstra og ganske overordentlig værdi. Hans liv er blevet omformet til en virkelighed af en anden og højere betydning, og i den forstand er offeret langt fra en passiv genstand. Det er tværtimod blevet en del af den virkelighed, som bestemmer over den banale verden. Offeret er som *sacrifice* blevet delagtiggjort i den ultimativt aktive aktør i verden. Gud.

I *Breaking the Waves* og *Dancer in the Dark* illustrerer Lars von Trier denne spænding i form af to kvindeskikkelser, der begge ofrer deres liv, og vel at mærke to ofre, som for dem selv af se, tager sig ud som *sacrifices*, hvorved de aktivt forandrer verden til gode for deres elskede: I *Breaking the Waves* opnår hovedpersonen, Bess, gennem sit fornedrende offer, at hendes elskede Jan redder livet og genvinder forligheden. I *Dancer in the Dark* tager Selma sin dødsdom på sig og er lydlig mod sit kald indtil enden, og hun gør det derved muligt at hendes søn redder synet. I begge film søger heltinderne, Bess og Selma, bevidst deres *sacrifice* imod deres velmenende og oplyste veninders bestræbelser. De to veninder, Dodo og Kathy, illustrerer begge to en livsholdning, der kunne karakteriseres som en kultur-radikal etik, der ser deres veninder som ofre, *victims*, for sygdom, samfundsforhold og andre blinde skæbneslag. Den kultur-radikale etiks projekt kan karakteriseres som en bestræbelse på at formindske lidelsen her på jord gennem forbedringer af samfundet. Det være sig ved politiske og økonomiske tiltag. Det være sig ved tekniske landvindinger, og det være sig ved en kunst, der sætter problemer til debat, som Brandes fordrede det i sin tid, og som har udmøntet sig i den socialrealistiske kunst og dennes bestræbelser på at skildre virkeligheden, som den virkelig er, og dermed stille spørgsmålet: Kan vi ikke gøre det bare lidt bedre?

Dogville/scenen

I filmens begyndelse ses Tom Edison Jr. komme flanerende hen ad byens hovedgade. Det er også den eneste gade i den lille landsby, der, som den alvidende fortællerstemme lader os vide, klamrer sig til en

bjergskrånning i Rocky Mountains. Ovenfor siges der at være forrevne og livsfarlige klippeskrånninger. Nedenfor, for enden af dybe kløfter, ligger dalen med byer, store og livlige; men også med forbrydelser.

Tom Edison Jr. er en forfatter, in spe, og ligesom hans berømte navnebroder forsøgte at oplyse verden med den elektriske glødelampe, således er det Tom Edisons agt engang at oplyse menneskenes sind med et forfatterskab, hvor hans ord i allerhøjeste grad vil *illustrere* de dybeste lag i menneskelivet, og hvordan vi alt for tit svigter disse.

Ikke at han rent faktisk har nogen illustration på rede hånd. For ham ligger menneskelivets dybe hemmelighed, godt og ondt, lyst og nød, sandt og falsk hen i et uigennemtrængeligt mørke, der i filmen visuelt modsvares af et enten uigennemtrængeligt mørke eller blændende lys, der som et tæppe omkranser den scene, hvorpå filmen Dogville udspiller sig. For det er sådan, Tom Edison oplever verden uden for det kendte samfund med dets dagligdags konventioner. Derude et sted, enten på de høje tinder eller i skumle kløfter i dalens dyb ligger det, han ikke kender, men som han længselfuldt venter på skal komme til ham, så han kan lade folk gennemskue alt. Han er fascineret og grebet af dette ukendte og står tit og spejder ud i mørket eller stirrer ind i lyset. Men da hænder det, at han mærker en svag rystelse af frygt, når lydene derudefra når hans øre. Der høres hule drøn. Det siges, at man bygger et fængsel dernede i dybet. For der er noget ulovligt og farligt derude, og dét afholder ham fra selv at drage derned.

Lars von Trier har med denne specielle sceneopbygning og med Tom Edison som mandlig hovedperson kridtet en bane op, der svarer til Rudolf Ottos klassiske tanker om *det hellige*. Det hellige, påpegede Rudolf Otto, er ikke hverken et filosofisk begreb eller en antropomorf metafysisk figur, men er i sit væsen det *numinøse*. Det latinske *Numen* betegner den udstråling af magt til både at frelse og slå ihjel, som ligger i en herskers stilling, og ingen af hans undersåtter kan være upåvirkede, men må på samme tid blive grebet af glæde og fascination og frygt og bæven ved tanke på at befinde sig i en sådan magts sfære.

For filmverdenen har det været selve det tekniske ved denne scenesætning, som har vakt mest opsigt. Hele filmen udspiller sig på ét scenegulv. Landskab, gade, huse og planter er udelukkende markeret ved hvide streger på scenegulvet, suppleret med enkelte løsrevne rekvissitter: Nogle møbler, stole, senge, borde, en radio etc. Nogle vinduesrammer og dørkarme. Et klokketårn som hænger ned fra loftet. Nedgangen til en nedlagt sølvmine er markeret med trærammer.

Det giver billeder, der kræver meget af tilskueren, fordi han skal abstrahere fra, hvad han også kan få øje på uden for dét, der netop er i fokus. Billederne tvinger altså tilskueren til at eftergøre den psykologiske fortrængningsmekanisme, som finder sted så tit i vore samfund, hvor de dagligdags konventioner tillader os at lade som om, vi er uvidende om en række ting, som vi faktisk godt ved: Når vi tier om ubehagelig viden, vores medmenneskers sygdom og ulykke etc.

Den minimale sceneopbygning får en stærk dramatisk effekt, fordi den involverer tilskueren i selve de socialpsykologiske mekanismer, der udfolder sig på scenen. Mest chokerende sikkert i den første af voldtægtsscenerne, hvor man som tilskuer kan se alle de andre personer i byen, der nyfigent er optaget af noget andet og tager en streg på et gulv som påskud for ikke at gribe ind og standse forbrydelsen.

Den minimale scenografi vækker minder om moderne teater, hvor scenen også kun er markeret symbolsk; men ud over at pege i retning af, at film-mediet bør besinde sig på sin dramatiske oprindelse, kan den minimale scenografi også ses som udtryk for Lars von Triers kamp med billedet i almindelighed og med det levende billede i særdeleshed.

Billedets væsen

For en kunstners billede er stærkt, og dets styrke ligger i dets svaghed. Forsvarsløst er det udleveret til betragteren. Han kan gå forbi billedet. Han kan lukke sine øjne. Han kan brænde det. Men han kan også lukke øjnene op, de øjne som er sjælens porte, og lukke billedet ind i sit sind. Skænke billedet asyl i hjertedybet. Glæde sig over det. Finde visdom, vejledning, forkyndelse af livsmod ved billedets milde magt. Alt det som fornuftens argumenter i al deres strenghed ikke kan, det kan billedet i kraft af sin svaghed, og da er det stærk, fordi det formår at føre mennesket frem til *lysninger* i alt det uforståelige som menneskelivet er indhyllet i. For at bruge et billede fra filosofen Martin Heideggers artikel om kunstens væsen i artikelsamlingen »Holzwege«, kan menneskenes situation lignede ved det mørke, der råder i en dyb skov, hvor de vilde stier dog med ét kan udvide sig til lysninger, hvor et andet lys jager værensglemslen bort. Og kunstværkets styrke er at kunne træde så meget tilbage fra tilskueren, at en lysning for sandhed, indsigt og erkendelse viser sig!

Men billedet er også svagt, og styrken er dets svaghed. For billedet har også evnen til at gribe betragteren, vride øjenlågene fra hinan-

den, når han vil lukke dem, brænde sig ind på nethinden, ryste betragteren, så hans dømmekraft sættes ud af spillet og han kun handler i affekt. Eller det kan løfte ham, højt over fornuftens rækkevidde, så han i stedet handler som i en rus. Da afslører billedet, hvor svagt det er. En svaghed, der forstærkes med de øgede suggestionsmuligheder, som følger med, når billedet tager sig ud som levende for tilskuerens øjne. Det levende billede kan forme tilskueren som et passivt objekt, som et offer, som et *victim* for det billede, der foregiver at føre ham hen i den lysning, hvor lyset vælder ned ovenfra og lader tilskueren forstå sit liv som et offer, et *sacrifice*, til den store hemmelighed bag verden, Gud.

Billedet har således evnen til både at lede betragteren videre på vejen til sandheden og livet, men også til at føre ham vild, og denne indre modstrid har en filmkunstner til stadighed at kæmpe med, hvis det altså er sandheden, der har hans interesse og ikke lavere formål som: Profit, underholdning, propaganda. Det utrættelige arbejde med denne indre modstrid i det levende billede er det, som præger Lars von Triers film i teknisk forstand, når han bakser med dogmer, håndholdt kamera, leg med genrer, markeringer af scenskift og altså streger på et bart scenegulv.

Dogville: En lysning i mørket

Efter at have præsenteret byen ved hjælp af Tom Edisons spadseretur, tager filmen sin begyndelse ved, at Tom Edison indtager sin plads på den bænk, hvorfra man ifølge fortællerstemmen i dagslys har udsigt over dalen. I nattens mørke hører han med ét en lyd: skud! Det lyder både spændende og farligt. Mon Tom Edison er fortrydelig over sit manglende mod, så at han aldrig tør drage dér ned i dalen? Dét er der ellers nogen i Dogville, der tør:

Benn har en lille lastbil. Han kører ærinder for folk, bringer varer til og fra den lille by, og har måske også andre kunder dér i dybet? Selv skal han være kunde på et bordel, som siges at ligge dér, nede i mørket! Og Olivia, hun som er afrikansk af afstamning, tager med ham. Hun arbejder i huset hos nogen. Så er der Vera, som bærer sandhedens navn og har opkaldt sine børn efter helte og halvguder fra den græske mytologi. Hun tager ud for at søge livsoplysning: bøger, musik, kultur. Ja, hun dyrker kunsten og søger den hinsides Dogvilles snævre scene med dens konventioner.

Men Tom Edison hengiver sig i stedet til at drømme fremtidsdrømme om, hvordan han skal opnå berømmelse ved hjælp af de billeder eller »illustrations«, som han kalder dem, som han engang skal skabe med sit forfatterskab, når blot inspirationen kommer til ham.

Han må være faldet i søvn, for han vågner med et sæt ved lyden af hundeglam. Det er den eneste hund i byen, som bærer på det sigende navn: *Moses*, som glammer! For ikke alene er en fremmed kommet til byen, en dame i galla-kjole, men ovenikøbet har hun bøjet sig ned og rakt ud efter Moses' kødben! Nu forsøger hun at flygte, men Tom Edison råber hende an: »Hey Lady! Tøv en kende, var det dig, der blev skudt efter.« Man mærker det på ham: Tænk at et sendebud fra den helt anden verden sådan er landet midt i Dogville. Fin og glat og med en aura fra denne anden verden. Tom Edison fornemmer kvindens ankomst som svaret på hans længsel efter det andet, det virkelige, dét han ikke selv har turdet drage ud i verden efter. Og så hedder hun ovenikøbet *Grace*.

Nu dukker hendes forfølgere op. En Cadillac, taget ud af forbudstidens mafia-krige, kører ind på scenen. Tom Edison når at gemme *Grace* af vejen under jorden i en tidligere mineskakt, hvorover der er anbragt et skilt med komediedigteren Terents motto: *Dictum et factum* (Det sagte og det gjorde hænger sammen). Gangsterne er ude efter *Grace*, men Tom Edison får dem ledt bort og gemmer blot et visitkort med et telefonnummer som souvenir. Sagen er klar: *Grace* må flygte eller få asyl i Dogville. Hun hælder til det første, han til det sidste. For Tom Edison ser i *Grace* den illustration af, hvad menneskelivet har at byde på, som han har så hårdt brug for, endda i en helt konkret forstand, da han har sammenkaldt til et moralsk opbyggelsesmøde i byens kirkesal. Det har han gjort sig til vane for at udnytte tiden, indtil inspirationen indfinder sig. Tom Edisons problem er blot, at allerede disse opbyggelsesmøder kræver, at han har noget at byde på, og nu har han fået *Grace*. Aftenen efter taler han da i kirkesalen om den elendighed, at menneskeheden i almindelighed og indbyggerne i Dogville i særdeleshed ikke forstår at tage imod gaverne. For at illustrere dette fører Tom Edison derpå *Grace* frem fra jordens dyb: Hun kan være både den gave og den opgave, der kan forædle Dogville. Der bliver en debat om det farlige i sådan at give husly til en, der flygter fra gangsterne, men på Tom Edisons forslag tager byen imod gaven: *Grace* får husly i en periode, hvor man kan afprøve hendes troværdighed.

Kristologiske metaforer

De kristologiske metaforer i dette optrin er tydelige, omend de ikke helt gnidningsfrit lader sig føje til et hele, da Tom Edisons figur også skal afspejle en kunstteoretisk problemstilling.

Først er der modsætningen mellem *Moses* og *Grace*. Byen har én vagthund, og den bærer det navn, som symboliserer Loven: Moses. Den modstilles den nytilkomne skikkelse, som bærer navnet: Grace, d.v.s. Nåden. Både hund og kvinde havde kunnet bære ganske andre navne, så disse navne peger utvetydigt på det klassiske emne for især luthersk teologi, samspillet mellem *Loven* og *Evangeliet*.

Men emnet præciseres yderligere: Ugerningsmænd jager Nåden bort fra jordens overflade, ned i en klippehule. Vel er der ikke som i Jesu lidelseshistorie rullet en klippeblok for hulen, men en betydningstung inskription vogter den: Dictum et factum, ord og handling bør følges ad, et synspunkt der er drivkraften bag enhver Lov, som menneskene kender den. Fra denne mørke hule rejser Nåden sig op og viser sig i sin herlighed for menneskene. Allusionerne til påskeevangeliet er ikke til at overse.

Men hvor Lars von Trier i *Breaking the Waves* og *Dancer in the Dark* har anbragt lignende opstandelsesbilleder ved filmens slutning som en pointe, præsenteres de i *Dogville* fra begyndelsen. Det spørgsmål som rejser sig bliver dermed: Hvordan har menneskeheden båret den gave, som nådens ankomst til verden er?

I teologisk sammenhæng lyder samvittighedsspørgsmålet, hvordan har den kristne menighed løftet arven fra Jesu opstandelse. Ud fra filmens kunstfilosofiske vinkel kunne spørgsmålet komme til at lyde: Hvordan har kunsten forvaltet den gave som lyset og inspirationen fra højere virkelighed er? Måske er der en parallel mellem den troendes opgave: at bære på nåden, og så kunstnerens opgave, at udfolde inspirationen og talentet, der som en lysning ovenfra kunne fortrænge det skovens mørke, symbolet på værensglemslen?

I nådens tjeneste

Tilbage i *Dogville* tager handlingen nu form. Efter den første krise ser det ud til at gå godt, indtil den næste krise. Så begynder det for alvor at gøre ondt lige indtil den tragiske afslutning, hvor hunden Moses, symbolet på Loven, er den eneste af Dogvilles indbyggere, der overlever, og Grace, Nådens budbringer, forlader scenen for at vende tilbage til det tætte mørke og det blændende lys.

Til at begynde med ser det ud til at gå godt. Tom Edison fik overtalt byen til at give Grace ophold i Dogville, mod at hun kunne gå til hånde. Det falder først lidt svært for beboerne at finde på noget, som det er nødvendigt for dem at få ordnet; men Tom Edison får overbevist indbyggerne om, at Grace i stedet kan hjælpe med opgaver, som ikke er strengt nødvendige, men måske kunne være meget rare at få udført, og som Grace kunne tage sig af.

Den slags ikke strengt nødvendige opgaver viser det sig snart, at der er mange af, og til en begyndelse giver Graces gode gerninger virkelig byen et løft: Haverne forskønnes, børnene får undervisning, organisten får et påskud for at spille på orglet, Olivias lamme datter bliver plejet og meget andet. Indbyggerne påskønner hendes indsats og fejrer det med en byfest.

Men samtidig er kimen til katastrofen også lagt. Ordningen er ud tænkt af Tom Edison, hvis navn er ét symbol på dén foretagsomme ingeniørånd, der har skabt det moderne vesterland. Som metafysisk overbygning har den utilitarismen, nyttemoralen og står dermed i diametral modsætning til dét, som Grace symboliserer: Nåde og inspiration.

For det første kan Nåde og inspiration ikke passes ind i et skema, der handler om nytte eller unytte. Som selve grundlaget for den menneskelige ånd undrager Nåden sig en nyttebetragtning.

For det andet kan den derfor heller ikke betale for husly efter et noget-for-noget-princip.

For det tredje er det vel en bespottelse at tildele Nåden og inspirationen rollen som en strengt taget unødvendig luksus, som man derfor kan skalte og valte med efter forgodtbefindende, fordi den ikke berører selve ens eksistens eller ens selvopfattelse.

Skalte og valte med Grace, Nåden, er hvad Dogville ender med at gøre, og det filmtekniske virkemiddel med den nøgne scene og de fraværende og dermed transparente skillevægge gør, at tilskueren selv foretager denne bevægelse, hvor han reducerer nåden, gaven og inspirationen til en overflødig krølle.

Kulturkritik

Dogville er endnu et kulturkritisk indspark fra Lars von Triers hånd, men ikke et angreb på det reelt eksisterende USA eller den amerikanske kultur, som hans kritikere mente efter filmens præsentation. I så fald var filmen nemlig faldet inden for den socialrealistiske genre,

som han i den grad har distanceret sig fra, netop fordi socialrealismen har et løgnagtigt skær ved ikke at kunne tematisere sine egne billeder og derfor foregiver at dokumentere virkeligheden, samtidig med at den er mindst lige så gennemredigeret et stykke fiktion som alle andre genrer.

Nej, på trods af de socialt indignerede amerikabilleder i bedste Jakob Holst-stil som ved filmens slutning danner baggrunden for rulleteksterne, så er »Amerika« i Lars von Triers univers et ikke-eksisterende eller, om man vil, allestedsnærværende sted og som sådan en kliché. Byen Dogville befinder sig i Rocky Mountains, og filmen tager os med til gangstertiden, to forhold der også markerer, at dette ikke er socialrealisme. Rocky Mountains eller det vilde vesten er myternes land: Myten om mulighederne. Gangstertiden er en myteomspunden epoke, myten om det dionysiskes kamp mod det apollinske, de puritanske forbudsfolk over for gangsternes hjemmebrænderier, sortbørshandel og sanselige løssluppenhed. Men vel at mærke en myte fortalt ud fra et ståsted efter kampen, hvor idealerne er faldet, den apollinske puritanisme er styrtet, mens man samtidig længes efter den tid, hvor løssluppenheden havde et uskyldspræg. Det er skabelsesmyter, der klinger med i fortællingerne fra det vilde vesten og gangsterne.

Dermed når kulturkritikken dybere end en overfladisk kritik af det reelt eksisterende Amerika og dets allierede. Den lægger sig i en kulturpessimistisk tradition, der angriber hele vesterlandets grundlag. I film som *Breaking the Waves* og *Idioterne* retter Lars von Trier sin brod imod de forskellige velfærdsstatslige ordninger, som ser mennesket som offer. I *Dogville* er det mere selve den drift til at ville manipulere med skæbnen, som angribes, som når Nåden opfattes som en selvfølgelig ret og et redskab for ens velfærd, som man ovenikøbet kan prissætte efter objektiverbare kriterier.

Fra Happy Days til Tragedie

Efter en periode med »Happy Days«, som en af filmens 9 akter kaldes, begynder magterne uden for scenen at efterlyse Grace. Selvom hendes tilstedeværelse virkelig har skænket byen et løft, betyder efterlysningerne, at indbyggerne begynder på en række ret avancerede kalkuler over den nye risiko for gangsternes genkomst sammenholdt med udbyttet ved at lade Grace arbejde og når frem til, at hun må skylde dem endnu mere arbejde. Efter Tom Edisons råd accepterer hun en nyordning, og fra da af er der ingen, der længere værdsætter

hendes indsats. Alle kræver bare mere arbejde og service af hende, én mand voldtager hende, byens kvinder hævner sig på hende for at lokke mændene i fordærv. Efter et mislykket flugtforsøg bliver hun på det mest ydmygende lænket til et gammelt møllehjul af metal, som hun må slæbe efter sig.

Tom Edison følger handlingslammet begivenhedernes gang. Han ser det hårde arbejdstempo, ydmygelserne, endnu flere voldtægter, han regner sig for forelsket i Grace, men hvad skal han gøre? Da Graces ydmygelse er total prøver han et sidste desperat middel og indkalder til endnu et møde med Grace som taler. Og Grace fortæller indbyggerne sandheden om dem selv og om deres misgerninger mod hende.

Da beslutter samfundet at skille sig af med hende og pålægger Tom Edison at afslutte det, som han har begyndt og få Grace fjernet. Da han også har indset, at hans projekt har spillet fallit, og at Graces tilstedeværelse, manifestationen af Nåde og Sandhed, ovenikøbet tjener til at afsløre hans, den foretagsomme ingeniørånds tomhed, hidkalder han magterne fra verden udenfor. Gangsterne. Da de ankommer modtager byen dem med en overfladisk servilitet, som kun dårligt kan skjule deres forventning om en belønning for at have fanget det menneske, som gangsterne efterlyste. Men der vanker ingen belønning. For hvad der er foregået i verden udenfor overgår enhver af deres forestillinger. For Grace, nådens manifestation, viser sig at være datteren af selveste gangsterbossen. Han er i filmens verden et arketypisk symbol på den numinøse magt: Magten til at give liv, magten til at tage liv. Magten til at yde retfærdighed, magten til at udøve hævn.

Magtens datter har ikke kunnet udholde at se magten blive udøvet: Dens hårdhed og konsekvens har forekommet hende så arrogant, fordi andre mennesker blot bliver til noget, der minder om ler i en pottemagers hånd. Derfor er hun flygtet for at sætte sin ånd fri! Men faderen længes efter datteren. Hvad er magtens sødme værd, hvis ikke den kan lade Nåden nå ud over hele verden. Så Faderen leder efter den datter, som han har mistet, og langt om længe har han nu fundet hende og glæder sig over at have fået den fortabte datter hjem til sig. Som hun nu sidder der i limousinens bløde sæder bag nedrullede gardiner, rækker han nu sin datter magten som en mulighed: »Vend hjem!« Men faderen klager også over den skæbne, hans datter har mødt i denne usle flække: Hvorfor har du ikke sagt fra over for den usselhed, som du har mødt?

Grace tager Dogvilles folk i forsvar for: De er mennesker, der i deres armod kæmper hårdt for overlevelsen.

Men faderen giver igen: Du kalder mig arrogant; men hvad er egentlig mere arrogant end din holdning, hvor du med dine undskyldninger nægter menneskene mødet med retfærdighed. Den holdning hvor du stiller dig på det tredje sted og dømmer ud fra evighedens synspunkt, men dermed altså også med din ånd og dit hjerte fjerner dig helt og holdent fra at være nær hos disse mennesker, som du ellers taler så smukt om! Det er topmålet af arrogance at forhindre dem i at møde virkeligheden: Dit virkelige jeg, og dermed det ansvar som følger af at møde det guddommelige.

Grace svarer ikke, men eftertænksom går hun en sidste tur henad Dogvilles gade. Hun ser de skræmte ansigter og får først medfølelse med dem. Da går en sky fra månen, og dens kolde lys afslører for hende, at hun på ny fortaber sig i det tredje standpunkt, og hun indser: Nej, hvis det havde været hende selv, der havde øvet de gerninger mod et menneske, som de har øvet imod hende: Manipuleret med nådens ånd, voldtaget den, taget den for givet, da ville hun aldrig have kunnet tilgivet sig selv, men ville have ønsket at redde blot en smule ære ved at give sit liv som bod for sine svigt.

Så Grace vender hjem til faderen og spørger: »Hvis jeg vender hjem, får jeg så del i magten?« »Ja«, svarer faderen. »Hvornår?« spørger Grace. »Nu,« svarer han. Da befaler Grace: »Lad dem dø!«

Da skyder gangsterne alle byens indbyggere, på nær to: For det første Tom Edison, som Grace selv tager sig af. Mens han fabulerer om den storslåede illustration på menneskenes dårlighed, som han, den foretagsomme kunstner, hermed har hidkaldt, får han en kugle gennem panden.

For det andet Moses, byens vagthund, som bærer Lovens Navn. Den er den eneste, som Grace må indrømme, at hun har forbrudt sig imod, fordi hun tog dens kødben ved filmens begyndelse, så hun lader den leve, og under hundeglam slutter den sørgelige fortælling om Dogville.

Dommedag

Filmen Dogville slutter med et billede på Dommedag, som fremkaldes af menneskenes misforståelse af Nåden og sandheden, som var den billig eller en rettighed; mens nåden og sandheden i virkeligheden er dyrebar, ikke lader sig købe for mindre end den højeste pris og

så langt fra en ret, men en pligt som den, der stiller sig under nådens vinger, påtager sig.

Med den måde Grace fælder sin dom på, kommer filmens tilskuer også til at dømme sig selv, fordi man jo har oplevet sig som medskyldig: I en kraftsløs fascination som Tom Edisons, i et lystent blik som mændenes, i en led hævn som den kvinderne har udlevet, og man krymper sig.

Lars von Trier har naturligvis manipuleret med tilskueren for at nå frem til denne effekt. At kunne gribe tilskuerens sind er nu engang både forbandelsen og velsignelsen i det levende billede, men manipulationen er foregået, så man som tilskuer faktisk har måttet tage medansvar for meningsdannelsen, fordi de filmtekniske virkemidler er blevet reduceret til et minimum, og fortælletempoet har været så langsomt, at man har haft muligheden for at reflektere over både historien og fortælleformen undervejs. Men netop i kraft af denne oplevelse af et medansvar for fortællingen forekommer den dom, som Grace fælder, desto mere virkningsfuld og uafrystelig.

Naturligvis er der ikke tale om et stykke luthersk ortodoksi omsat til film, selvom det er klassiske temaer fra den lutherske ortodoksi, som driver filmen: Forholdet mellem Lov og Evangelium, Retfærdighed og Nåde. For en dogmatisk korrekt fremstilling af, hvordan Nåden manifesterede sig på jorden, ville ikke lege med tanken om, at Guds enbårne skulle være på flugt fra guddomsmagtens arrogance. Men hvor ofte hænder det ikke, at prædikener opstiller en modsætning mellem den gamle og den nye pagt, mellem Loven og Profeternes historie og så Jesusbegivenheden, og derpå fægter for til sidst alligevel at få en enhed ud af det.

I Dogvilles fortælling forenes de to til sidst. Den enbårne bliver sin fader lydig, og al magt overdrager han til hende, Grace, Nåden. Hun finder sin plads som den, der giver menneskene alt, men også kræver alt, når dommen skal fældes.

Og så til sidst: Tror Lars von Trier selv på Gud, på dommedagen, på magtens og nådens totale krav på menneskesindet? På at filmkunsten har bare en minimal chance for at nå frem til den sandhed, der skaber en lysning i værensglemslens mørke? Disse år bliver stadig mere personfixeret, men svaret blæser i vinden, og når *Dogvilles* producenter supplerer den med dokumentarværker i form af dagbøger og film om filmens tilblivelse, da må man ikke lade sig forvirre. Alle-rede Søren Kierkegaard ikklædte sine anonyme værker et sindrigt gevandt af rammefortællinger, der netop ved deres journalistiske form

havde til formål at lede opmærksomheden bort fra ham som person, henimod tanken, erkendelsen og forståelsen?

Sådan også med Lars von Triers film. Vi har værket. Det fortæller om nåden og om sandheden og om den dommedag, de fører sjælene hen til. Dét formår »Dogville« virkelig at illustrere. Nåden er ikke billig, den er dyrebare og modtages kun for en dyr pris; næsten dyrere end den nøgne Lov.

Hans Ole Krebs Lange, sognepræst
Kloster
Holmsland
6950 Ringkøbing

Brugen af billeder i konfirmandmaterialet *Con Dios*

• *Con Dios* hedder årets nyhed inden for konfirmandmaterialer fra Aros Underviser. Grundideen i materialet er at gå ind i konfirmandernes erfaringsverden og møde dem dér. De fleste andre materialer forsøger at føre konfirmanderne ind i kirkens verden. Umiddelbart virker det, som om forsøget er lykkedes – vi bliver ført ind i en »ung« verden, hvor kristendom er til at tale om. Men formålet med konfirmandundervisningen er jo også at skabe fortrolighed med den kristne børnelærdom og folkekirkens gudstjeneste, og her er der (desværre!) meget langt fra *Con Dios* til folkekirken i dag. På billedsiden er der også problemer i *Con Dios*, f.eks. vægtningen af feminint og maskulint, samt brugen af billeder til forkyndelse. Alligevel er det overordnede indtryk, at det er godt forsøgt, og at der er mulighed for succes hos konfirmanderne.

Nærværende artikel undersøger, hvordan *Con Dios* benytter sig af billeder til at støtte tekst og formål. Grundlæggende har forfatterne valgt at knytte an til en æstetik kendt fra magasiner og ugeblade, hvor glittet papir, farverigdom, mange billeder, skiftende skrifttyper og opbrudte sider er kendetegn. Men hvilke valg har forfatterne ellers foretaget på billedplanet? Er det en æstetik, som de unge kan spejle sig i? Er der forbindelse til kirkens æstetik?

Forsiden

Forsiden er vigtig som et førstehåndsindtryk og er layoutet med et stort portrætfoto af en pige som baggrund. Herover løber et sort bånd, hvorpå forskellige eksistentielle spørgsmål er trykt, med tilhørende små billeder. Spørgsmålene, som lyder f.eks. »Hvem er du?« og

»Hvem er Gud?«, er tænkt som appetitvækkere. Forsiden og bogens udstyr minder os om et ungdomsmagasin, men der er alligevel små forskelle, der fortæller os noget andet, nemlig spørgsmålenes ordlyd, den søde piges guldkors om halsen og badgen med ordene »God bless!« Den søde pige er i øvrigt alt for naturlig af udseende til at have på en magasinfor side. Men pigen er identifikationsfigur her og har naturligt krøllet hår og fregner, hun er næsten ikke sminket og er klædt i en sejlerbluse med meget lidt udringning. Pigerne kan se sig selv, og drengene måske en veninde eller mulig kæreste i hende. Hendes blik er åbent og inviterende, men absolut afseksualiseret.

De små billeder til spørgsmålene består af en modeltrædukke, badgen, et plaster og et billede af et glad kærestepar. Øverst på siden, med store røde bogstaver i en lidt speciel skrifttype, står titlen *Con Dios*. O'et i »Con« er dog en brændende ring, som leder tankerne hen på Ringenes Herre.

Det umiddelbare indtryk er mere feminint end maskulint, idet pigen, figuren, badgens bløde skrift og kæresteparret hælder til den feminine side, mens plasteret og ringen er maskuline islæt. Det er tankevækkende, at fyren fra kæresteparret har mere skæg end nogen konfirmand, jeg har set! Kan drengene identificere sig med ham, eller føler de sig sat udenfor her?

Forsiden er ment som åben invitation mere end information, og på de præmisser fungerer den, i hvert fald over for pigerne.

Indeni

Magasinstilen holdes også indeni. Indholdsfortegnelsen er som taget ud af et blad, med små spørgsmål der vækker nysgerrigheden og fine billeder som blikfang. Det overordnede indtryk er levende og engagerende, når man bladrer igennem. Her er mange billeder, og der skiftes hele tiden layout. Samtidig er *Con Dios* opbygget således, at hvert af de 19 afsnit kan stå selvstændigt (lærervejledningen s. 7), og det er med til at tilnærme det til magasinets opbygning. Som de moderne individer vi er, kan vi, også som undervisere, shoppe rundt i materialet og tilpasse forløbet til lige netop vores konfirmander.

Billeder som forkyndelse?

Der gengives rigtig mange billeder i *Con Dios*. Materialets formidling af det bibelske gennem billeder er dog ikke noget, der fylder vold-

somt, men i afsnittene om Jesu liv kommer det ind. Afsnittet om »Sønnen« indledes (s. 64) med et udsnit af en skulptur af en hånd, der skærmer et lille barn, et billede der skal få os til at associere til Jesu fødsel. Jesus skildres dernæst i 5 forskellige tegninger på s. 65, hvor Jesusfigurens troværdighed er til diskussion. Det er en klassisk Jesu-type, vi ser her, i hvid kjortel og sandaler, med langt mørkt hår og skæg, men tegnet med et humoristisk twist.

Afsnittet om påsken hedder »Korsfæstet« (s. 80-87), og er opdelt i et opslag om korsfæstelsen og et opslag, der kaldes »Jesu liv, 3. del«. Herefter følger tolkninger af påskens konsekvenser på siderne »Synd ødelægger forhold«, »Befrielse« og »At fejre nadver«.

Billedmæssigt ser vi ved korsfæstelsen ikke en mand på et kors. Vi ser på et foto et udsnit af tornegrene samlet i en krans, og to store nagler liggende på en baggrund af træ, måske en fineret bordplade. Hermed antydes Jesu korsfæstelse. På modstående side, med sort baggrund, ser vi i nederste højre hjørne en yngre mand med bøjet hoved og hænderne foldet om et lille trækors med en Jesusfigur på. Herudfra er det meningen, at underviser og konfirmander skal tale sammen om korsfæstelsen.

Opstandelsen behandles også meget sporadisk. Under overskriften »den tomme grav« genfortælles over fem linjer Matthæusevangeliets skildring af opstandelsen. Illustrationen hertil består af et lille skilt med påskriften »ledig gravplads«. Jeg kan ikke forstå, at det alerkraftigste kristendommen har at byde på skal nedtones således. Både med hensyn til korsdøden og opstandelsen har vi fat i noget fortællestof, som virkelig kan udnyttes visuelt til forkyndelse. »*Con Dios*« anvendelse af stoffet er her ufarlig og distanceret. Hvorfor ikke lade konfirmanderne forstå, at døden og opstandelsen også er sket for deres skyld?

Som helhed er Jesu liv, del 1., 2. og 3. (s. 66-67, 74-75, 82-83) illustreret med små indsatte billeder for hvert stykke genfortalt evangelium. For mange af de små billeder er det karakteristisk, at de forsøger at give et lille humoristisk pift til fortællingen. Billedet af den flydende industrihonning på flaske skal f.eks. kommentere introduktionen af Johannes Døberen (s. 67). Andre billeder er mere direkte illustrationer, som f.eks. en lille bunke sten til fortællingen om den utro kvinde i Joh 8,2-11 (s. 75). Også et par sandaler, en tot hø, lidt sand, en kurv osv. skal være med til at fremmane det miljø, som handlingen i evangelierne udspiller sig i. Men problemet med billederne er, at de er for ferske. De er, i lighed med de mange andre små indsatte billeder i bo-

gen, taget uden baggrund, løsrevet fra deres kontekst, og så er alle de afbildede ting tilsyneladende nye. Der er ingen patina, ingen snavs og ingen spor af menneskehånd. Det virker, som om Jesus er vokset op sammen med børnebogsfiguren P.S. Bamse, som opholder sig i en lignende, evigt lækker virkelighed.

Større ambitioner om at bruge billeder som forkyndelse har forfatterne altså ikke. De satser tilsyneladende på, at ordene gør det alene. En mulighed havde været at bruge reproduktioner af kirkekunst, men det havde selvfølgelig brudt magasininstilen.

Selvudvikling i afsnittet om »Hvem? Mig?«

For at tage noget i en helt anden boldgade, vil jeg også analysere lidt på billedbrugen i afsnittet »Hvem? Mig?« (s. 44-51). Afsnittet er opbygget med personlig udvikling som ambition, med øvelser hvor man først skal lære sig selv at kende og dernæst se sig selv i forhold til andre. Bagefter er det udfordringstid, hvor man skal sprænge sine grænser, og til sidst er der selvtilidsøvelser.

Afsnittet indledes med et udsnit af et ansigt, vi ser kun øjnene og næseroden. Øjnenes udtryk er neutralt, måske lidt spørgende, og det er svært at afgøre personens køn. Billedet støttes af teksten nedenunder, som fortæller, at Gud altid har kendt én. Det nærgående foto skal få os til at føle os set, og at det nu er os, der er på dagsordenen.

På modstående side er samlet nogle symbolske rekvisitter, der skal illustrere sider af det at være ung: en Eastpak rygsæk, vandrestøvler, en æske med endnu en æske indeni, en gylden maske og en lille lys bamse. Hver af tingene gemmer stof til en samtale om eksistens, rygsækken skal f.eks. fremme en samtale om hvad vi hver især har med i bagagen. Rekvisitterne er taget fra de unges hverdag, og jeg tror, at det gør det lettere for de unge at forholde sig til de seriøse emner.

Næste opslag gennemgår forskellige roller, vi som mennesker kan have; vi kan være dygtige, søde, sjove, hårde, anderledes, ingenting eller bare til. Alle roller illustreres på samme måde, nemlig med en opstilling af en modeltrædukke beregnet til at bruge ved tegning. Det fungerer godt at rollerne har samme figur som illustration, det peger på, at vi alle grundlæggende er ens.

Siden efter hedder »Venner«. Her lægges op til en snak om venskabets etik og grundstruktur. Den ene illustration på siden udgøres af farvede træklodser, lagt i to forskellige mønstre, som skal symboli-

sere, at forskellighed og enhed ikke nødvendigvis er totale modsætninger. Den anden består af et par piger, den ene bag den anden, med make-up på og håret sat op til narrestreger. De ser ud, som de morer sig og er også et udtryk for venskab. Men siden lægger mere op til en alvorlig snak om venskab, og det synes jeg ikke, at illustrationen støtter.

Udfordringssiden er delt med rød baggrund fornedet og grønt i de øverste to tredjedele. Herpå er trykt et par bare fødder i opspring, svævende i luften. Billedet er aktivt og passer godt til ideen om, at de unge skal sprænge deres grænser for, hvad de tror, de tør. Spring ud i det, siger billedet.

Selvtillidsøvelserne følges af påbudene: »Vær ikke et æg!« – »Vær en fersken!« Man må sige, at *Con Dios* her tager virkeligheden helt med ind. Det er jo sådan, det er i skolegården, at man skal have selvtillid for at klare sig igennem nogenlunde uskadt. Men det ærgrer mig, at forfatterne ikke mener, at Bibelen eller kristendommen har noget at skulle have sagt i den sammenhæng. Man går overhovedet ikke ind i en diskussion af, om det er godt eller skidt, at vi skal have selvtilliden i orden for at klare os. Selvtillid defineres som egenværd, tillid til at man er god nok. Hvorfor skal det ikke kobles med det, at vi er skabte, eller Jesu korsdød på vore vegne? Illustrationerne er æg, fersken og fire unge mennesker, to drenge, to piger, der ligger og smiler med hovederne tæt sammen – åbenbart sådan man har det, når man har selvtillid nok.

Det er som om, man ikke har haft en klar strategi for anvendelsen af billeder i afsnittet. Nogle billeder støtter og giver anledning til samtale, mens andre virker tilfældigt placerede.

Forholdet mellem feminint og maskulint i billedbrugen

Som antydnet i gennemgangen af forsiden, er der mest fokus på det feminine i bogens billedside. Hele æstetikken er feminin, fordi den er så ren og sød, og hele magasin-stilen er også i højere grad lånt fra et dameblad end et drenge- eller mandeblad. Skulle det maskuline have været mere fremhævet, kunne elementer fra skater- og surferkulturen, graffiti, rollespil etc. have været inddraget som kunstneriske udtryk.

Men det maskuline er ikke kun i underskud, det bruges også som symboler på det negative i flere tilfælde end det feminine. I afsnittet om »Gud og det onde« (s. 32-37) optræder en skulende bokser, foto-

graferet i halvmørke, som symbol på det onde, sammen med en dragefigur og et kranium med gylden, spids hjørnetand, som kunne være brugt i leg i et drengeunivers. At tage disse symboler til fremstilling af det onde i en kristen sammenhæng fører for let til en identifikation mellem det onde og drengenes rollespilsuniverser. Også i forbindelse med forbuddet om afgudsdyrkelse (s. 59) er det to mandlige fodboldstjerner, der ses.

Det feminine er kun forbundet med noget negativt én gang, nemlig der hvor ondskaben i verden diskuteres. Her bruges rosen som symbol på det dobbelte forhold, at man som rosen kan se smuk ud, men alligevel have torne (s. 37).

Søde konfirmander, indsat rundt omkring i bogen som rollemødder, er oftest piger (udover forsiden er det s. 41, 43, 48, 63, 71). Den sørgende er en pige (s. 103), ligesom den søgende er det (s. 108). Når vi skal tale om at gå videre med Gud, ser vi en pige med et kors (s. 124), ligesom den, der skal udrustes i Guds rustning, er en pige (s. 126). Og så er der kun en konfirmationskjole på stativet (s. 21), når der tales konfirmation!

Søde konfirmander, der er drenge, optræder som bedende (s. 81), i testen af gode steder at bede (s. 111), igen som bedende (s. 114), i en udfordring (s. 115) og som en sød fodboldspiller der ønsker at gå videre med Gud (s. 125).

Vi har konfirmander af begge køn sammen (s. 51, 73, 121, 128), og voksne mænd og kvinder sammen (s. 107).

Det må konkluderes, at det feminine fylder mest, og sammenholdt med den lidt for voksne kæreste (forsiden og s. 54-55) håber jeg ikke, at drengene vil føle sig fremmedgjorte eller ekskluderede. Kristendommen ønsker jo at rumme alle, men det er spørgsmålet om billedsiden her i *Con Dios* ikke mangler lidt rummelighed?

Den gennemførte magasin stil

Der er rigtigt mange positive træk i billeder og layout i *Con Dios*. Noget af det rigtigt sjove er de gennearbejdede billedmontager. Her er plakater for filmatiseringer af Mikas Bog, Jakobsfortællingen, Judits Bog, historien om Zakæus og Romerbrevet. Jahve står som instruktør af filmen »Judith«, mens Lukas har produceret filmen om Zakæus (s. 11). Spørgsmålet er dog, om konfirmanderne ved nok om teksterne til at kunne more sig over plakaterne? Vaskepulveret »Via Dolorosa«, med sloganet »effektiv mod synd – vasker helt rent – hver gang!« til-

føjer en ekstra lille dimension til afsnittet om tilgivelse (s. 99). Og reklamen for B-vitaminer afslutter bogen: »Fire B'er du ikke kan undvære!« Det handler om Brødre og søstre (menighed), Bøn, Bibelen og Bordet (nadveren) (s. 128). B-vitaminerne anbefales oven i købet af Gud, påstås det.

De små tests kvikker også op rundt omkring og støtter magasinpræget. Vi får f.eks. allerede på s. 9 testet, hvilken bibelsk bog der passer til os, ligesom der testes bedsteder på s. 111. Bedst i test bliver bussen! En rigtig damebladsklassiker er »før og efter«-siden (s. 126-127). »Hun blev en ny kvinde« med Paulus i rollen som stylist. Alle klædningsstykkerne tolkes ind i en kristen ramme. Det er godt og sjovt tænkt, og det er typisk for bogen, at der hele tiden spilles på den valgte magasinstil. Man forsøger at ramme den, men man laver også sjov med den, og er ironisk.

Og så er alle billeder ikke søde og vignetagtige. De indrammede billeder, der indleder hvert afsnit, er ofte gennemarbejdede og tænkt som kommentarer til afsnittets tema. Illustrationerne kan være symbolske, eller fungere som en kvik, uventet drejning af temaet. Det symbolske kommer f.eks. frem, når Helligånden illustreres med ild (s. 88), når »Tro og viden« indledes med en pære med lys i (s. 14), eller når »Tro og Tvivl« har et billede af et sennepskorn ved siden af en tændstiksæske (s. 18). Det uventede anvendes f.eks. til afsnittet om Gud, hvor vi ser en dukkemarienhøne på toppen af en sten. Den ser mod himlen, og billedet giver først mening, når teksten er læst (s. 24).

Teologi og gudsbillede

Hvilken teologi formidler billederne? Taget over ét er det en sød, alvorlig teologi, *Con Dios* præsenterer for konfirmanderne. Sammenholdt med teksten bliver den meget etisk og lægger vægt på, at konfirmanderne skal tage stilling til, hvad ret handlemåde er. Samtidig er der, som før beskrevet, meget lidt fokus på, at Jesus er død på korset for vores synders skyld. Man kunne næsten kalde materialet liberalteologisk, med vægt på efterfølgelse af Jesu liv. Efter en lang periode, hvor den slags tale var aldeles forkert, har vi i dag lettere ved at tale om, at man som kristen også kan handle, ikke for at optjene retfærdighed, men fordi det er at give det videre, som Gud giver os. Alligevel synes jeg, at *Con Dios* lægger for meget vægt på det at gøre og handle, og gøre det rigtige. Konfirmanderne vokser op i en verden,

hvor der er vanvittig meget fokus på præstationer. Skal vi så ikke bruge konfirmandundervisningen på at give dem fri fra det pres?

Con Dios arbejder med gudsbilledet over 20 sider (s. 24-44). Der diskuteres forskellige vinkler, den hellige, den nådige, den kærlige Gud, ligesom Gud stilles op over for det onde og præsenteres som Skaberen og Faderen. Samtidig opfordres konfirmanderne til at arbejde med deres eget gudsbillede (f.eks. s. 42). Men Jesusbilledet står meget svagt, og det er ikke godt. Så svært er det altså ikke at formidle Jesu liv, død og opstandelse til konfirmander, at det retfærdiggør en visuel nedprioritering i forhold til så mange andre emner i materialet. Med et tungere fokus på Jesu død kunne man måske netop have løftet byrden af konfirmandernes skuldre!

Problemet er måske, at forfatternes valg af markant stil og form kræver en bestemt beskæring af de kristne tematikker og medfører, at flere områder kun kan skildres unuanceret.

Målgruppens modtagelse

Hvordan vil det blive modtaget af målgruppen? Kan konfirmanderne spejle sig i det billede af unge i dag, som *Con Dios* fremmaner? Jeg tror, at de langt hen ad vejen vil købe den. De er ikke så vant til, at undervisningsmateriale forsøger at møde dem, hvor de er, og det kan give en goodwill til *Con Dios*, der opvejer mange fejlskud. Det er også fint, at forfatterne viser os, hvem de er (s. 7), det giver troværdighed og overbærenhed. Humoren i materialet er desuden et meget positivt indslag, som kan nedbryde barrierer og gøre det lettere at få en samtale i gang.

Man kunne forestille sig, at konfirmanderne kommer til kirken med en del fordomme, særlig om gudstjenesten, og her kommer *Con Dios* til at repræsentere en helt anden tilgang til kristendommen for dem.

Men styrken ved *Con Dios*, nemlig dets appel til målgruppen, er på længere sigt også en svaghed. For materialet gør ikke de unge opmærksom på, at den kirkelige verden ikke er som *Con Dios*. Jeg er ret sikker på, at et veltilrettelagt forløb med udgangspunkt i *Con Dios* vil kunne skabe fortrolighed mellem underviser og konfirmander, netop fordi de langt hen ad vejen bliver mødt, der hvor de er. Men hvad så bagefter? Med *Con Dios* i ryggen er man ikke særlig forberedt på folkekirkens æstetik og billedsprog. Kommer de til en højmesse, vil de føle sig temmelig fremmede overfor den måde at være menighed på,

som de møder der. De vil, som generationer før dem, føle sig konfirmeret ud af folkekirken. Man kan så sige, at det er folkekirkens problem. Ja, det er det, men *Con Dios* er tænkt inden for folkekirkens rammer og må derfor også forholde sig til det, der rent faktisk er problematisk i dag. *Con Dios* kunne have inddraget, hvordan konfirmanderne selv kan være med til at forme og farve kirken af i dag, for der er jo ikke mange steder, hvor man som konfirmand vil kunne gå fra *Con Dios* og ind i en folkekirkelig sammenhæng uden at blive skuffet.

Trods alle mine forbehold synes jeg alligevel, at *Con Dios* er et godt forsøg, og jeg er spændt på at bruge det i undervisningen. Lærervejledningen lægger en masse godt til, en masse sjove øvelser og kopiark, som nok skal sætte konfirmanderne i sving. Mit eget tillæg må så blive at slå bro til kirkens verden, gennem kunsten, og gennem arbejde med ritualer og konfirmandernes egne gudstjenester.

Karen Marie Sø Leth-Nissen, cand.theol et mag.
A.D. Jørgensensvej 69, 3.th.
2000 Frederiksberg

Et barn er født, formet i ler

Et konfirmandprojekt

- Beskrivelse af et konfirmandprojekt, hvor Jesu fødsel julenat fremstilles i et landskab med lerfigurer. Disse opstillinger indgår i kirker-nes udsmykning til jul.

Arbejdet med lerfigurerne giver plads til såvel arbejde med evange-liernes beretninger, som med traditionens stof i tekst og billeder. Der er tale om værkstedsundervisning med plads til individuel udføl-delse i et fælles projekt.

På skænken inde i stuen i et hjem, jeg kender, står en større bemalet træfigur af Josef og Maria, der sidder på æslet med Jesusbarnet i sit skød. Foran denne familie på vandring stilles hvert år i december måned en lille krybbe med Jesusbarnet samt et par kameler, figurer skåret i træ og købt for længe siden i Det hellige Land. Glæden over gensynet hvert år med disse figurer er stor. De er med til at markere julen som højtid.

Syd for Danmark er der en langt stærkere tradition for sådanne krybber og fremstillinger af figurer omkring julens historie med bar-net, Maria, Josef, vismændene og hyrderne på marken. I Berlin og Hamborg har jeg set forretninger fulde af forskellige sådanne figurer. De findes såvel i store som små modeller, med kun de få centrale fi-gurer eller med et overflødhedshorn af bipersoner og dyr. Materia-lerne kan tilsvarende veksle fra træ, plastic til brændt ler. De kan være smukt udformede figurer med et personligt udtryk, og der kan modsat være kitchede og sentimentale modeller.

Disse figurer konkretiserer julens historie, og ved deres fysiske fremtræden spiller de samtidigt op til beskuerens fantasi. De behøver ikke at mindske vort indre billede af jul i Betlehem, tværtimod kan de

åbne for en anden og anderledes betragtning. Vi kan jo konkret eller i fantasien flytte rundt på figurerne, f.eks. lade æslet først snuse til barnet for så siden at lade det trække bort til hyrderne på marken, vismændene kan følge stjernen hen til stalden, hvor de så siden ser stjernen i Jesu øjne, og Josef kan placeres, så enten hans skepsis eller hans overgivelse fremhæves. Mulighederne er legio, figurerne spiller op til fantasifuld leg og betragtning. Samtidigt ligger der oftest allerede en fortolkning og en teologisk tydning i figureernes udformning.

Krybbelandskab

I de sidste fem år har jeg sammen med en gæstelærer, keramikeren Eva Hermann, anvendt konfirmandtimerne fra efterårsferien og frem til begyndelsen af december til at skabe netop krybbeopstillinger til pastoratets tre kirker. Vi former et landskab til hver kirke (ca 1,5 x 2 meter). I dette landskab placeres figurerne fra historierne om Jesu fødsel. Figurerne formes i ler (10-20 cm høje), brændes, males og opstilles derefter centralt i kirkerne, så de kan ses nede fra kirkebænke-

ne. Konfirmandstuen er i denne periode omdannet til et værksted, hvor det flyder med ler, bøger og billeder. Når arbejdet lykkes optimalt, er der en vældig koncentration i rummet, fingrene er i gang med leret, mens samtaler om julens motiver og indhold føres. Arbejdet med ler, de bibelske fortællinger (evangelierne beretninger og alle mulige legender) samt traditionens billeder indgår da i et hele.

Små hold

Jeg er præst på landet og har derfor fortrinsvis små konfirmandhold, mellem 18 og 24 elever fordelt på to hold. Til dette lerprojekt skal der helst heller ikke være mere end ti på hvert hold, idet arbejdet med at forme disse figurer kræver megen individuel vejledning, samtale og hjælp.

Eleverne forbavsede ofte lydeligt over keramikeren (det at møde et menneske, der lever af at lege med ler). For nogle elever falder arbejdet let. Andre skal først komme til rette med materiale og få en fornemmelse af leret. De voldsomme drenge klasker først leret sammen, øjner en mulighed for at kaste med det eller udforme en fallos, men det holder som regel hurtigt op. Det spiller givet vis en rolle, at de fi-

gurer, der skal fremstilles, netop skal indgå i en udsmykning af kirken til jul og altså være parat til et bestemt tidspunkt.

Forarbejde

Forud for selve arbejdet med leret arbejder vi med de forskellige evangeliens fortællinger om Jesu fødsel. Vi ser på forskellene: hvilke figurer optræder hvor? Vismændene og hyrderne er ikke i samme betretning. Hvordan skildres Josef? Hvad med stedet? Hvorfor har Markus ikke nogen fødselsbetretning? Og hvad er det med Johannes og hans syrede digt om Ordet, der blev kød? Hvad fremhæver den enkelte evangelist, og hvad er hans særlige anliggende?

Dette forarbejde afslører, at konfirmandernes billede af julenat rummer elementer fra forskellige evangelier og samtidig skærpes forhåbentlig deres blik for mangfoldigheden i historien om Jesu fødsel.

Vi inddrager derpå også alle mulige billeder af Jesu fødsel fra traditionens rodekasse. Vi ser i billedbibler, nye som gamle, ser lysbilleder og i kunstbøger. Jeg fortæller kortfattet gennem disse billeder om, hvordan de enkelte figurer er blevet fremstillet op igennem tiden, og jeg beder også eleverne overveje, hvilken figur de vil arbejde med.

Vi kigger på romanske kalkmalerier, renæssancekunst, nyere fremstillinger af mor med barn. Vi drøfter, hvordan engle ser ud? Rammer renæssancemaleren Fra Angelico plet i sit bebudelsesbillede? Er engle han eller hunkøn?

Det at se på billeder og diskutere forskellige fremstillingsformer er væsentligt som forarbejde til lerprojektet. Samtidigt har det den ekstra gevinst, at vi for en stund slipper ud af de endeløse diskussioner om forholdet mellem tro og viden. Eleverne kan gennem billederne opdage, at tradition og historie ikke kun er en dødvægt, idet det bliver synligt, at mennesker også tidligere har arbejdet med de samme problemstillinger og søgt at give udtryk for julens mysterium.

Endelig ser vi også som forberedelse til selve arbejdet med leret på de mest kendte julesalmer. Hvad fortæller de? Eleverne synger og læser her såvel de kendte mere fortællende salmer *Et barn er født I Betlehem* og *Dejlig er den himmelblå* som de anderledes symbolledede *En rose så jeg skyde* og *Den yndigste rose er funden*.

Valg

De sidste par år har vi undervisere i samarbejde med eleverne også sat os nogle selvvalgte og forskellige begrænsninger, eller måske rettere en slags dogmer for arbejdet til den enkelte kirke.

Sidste år lod vi de tre opstillinger i kirkerne illustrere henholdsvis Matthæus, Lukas og Markus evangeliets skildring af Jesu fødsel.

I Thorsminde Kirke trådte Lukasevangeliets figurer frem. Dvs. eleverne lavede figurer af Augustus, Kvirinus, mandtællere, hyrderne på marken med deres dyr, barnet i krybben og Maria. Vismændene optrådte således kun i Husby Kirke, hvor Matthæus' skildring af Jesu fødsel blev vist. Endelig i Sdr. Nisum Kirke lod vi Jesu dåb vise hen til Jesu fødsel for på den måde at skildre Markusevangeliets indledende kapitel. Vi hængte en due i ler over den døbtte voksne Jesus og knyttede denne fugl til stjernen over barnet julenat. Barnet i krybben skulle vi have med i skildringen, men vi søgte at skildre Jesu fødsel i lyset af hans dåb, lige der hvor Gud siger til ham: «Du er min søn».

Til hver af de tre kirker formede vi endvidere en figur af den pågældende evangelist med vedkommendes symboler og kendetegn. Matthæus, Markus og Lukas sad således med hver sin bog og pen i hånden, i færd med at skrive det evangelium, som kirkegængerne kunne se for deres øjne.

Hvordan forme en krop?

Det er ikke lige meget, hvordan eleverne arbejder med leret. Keramikeren lærer dem først noget teknik, angiver forskellige muligheder med leret og opbygning af en figur. Vi retter også gerne på eleverne under arbejdet, hvis de sjusker, eller hvis vi synes, deres figurers form er løs og slap.

Et stjerneeksempel. En dreng sidder med en billedbog af Astrid Noacks skulpturer. Han har fundet et billede af et lille barn. Først er han lidt skeptisk, men så overgiver han sig: Han sidder i to timer og arbejder på den samme lille figur: det lille Jesusbarn. Han ser skiftevis på Noacks hoved og sin egen figur. Vi snakker så også ind imellem om hoveders form, og om hvem det barn, som fødtes julenat, egentlig var. Hvilket udtryk skal hans ansigt have?

Færdig med barnet må drengen i gang med krybben? Hvordan så den ud? Hvad var egentlig en krybbe? Vi ser på billeder igen. Hvordan er den skildret hos Giotto, hos Rembrandt og i en græsk ikon?

Hvorfor ligner den nogle gange en kiste? Han beslutter sig for en krybbemodel og går i gang med arbejdet.

Stjernen og regnbuen

»Kan vi ikke forbinde beretningen om Noahs ark med Jesu fødsel? Der var også dyr med i den historie«. Sådan spurgte en anden elev, en pige, for et par år siden. Vi læste derpå historien om Noah, og flere punkter forbandt sig med historien om Jesu fødsel. Vi blev en slags oldkirkelige teologer med sans for typologier.

Regnbuen, der viste sig for den reddede Noah og hans slægt, pagttegnet på himlen, forbandt vi med stjernen julenat over Betlehem. Barnet blev placeret i Noahs ark, og dyrebestanden i stalden julenat blev udvidet med flodheste, giraffer og næsehorn.

Det år var vi nødt til at have mange billedbøger med dyr fremme i undervisningslokalet. En dreng var fremragende til at lave flodheste.

En rose så jeg skyde op af den frosne jord

I år er den ene kirke i pastoratet lukket, så vi skal kun lave to landskaber. I Thorsminde Kirke har en af konfirmanderne gerne villet, at vi skal arbejde med forholdet mellem Jesu fødsel og historien om Noahs ark. En form for reprise af det, vi skabte til Sdr. Nissum Kirke for et par år siden.

I Husby Kirke har vi derimod lavet et nyt projekt, hvor Jesu fødsel og rosen skal forbindes. Vi har med særlig vægt gennemgået salmerne *En rose så jeg skyde* samt *Den yndigste rose er funden*. Vi har spurgt os selv, hvad det vil sige, at Jesus kan sammenlignes med en rose, og vi har valgt at skildre Jesusbarnet liggende i en stor rose. Tæt omkring barnet er Josef, Maria, hyrderne, engle og får. Mens vi længere bagved har opstillet anderledes mørke og stive figurer.

Vi har nemlig diskuteret, hvordan disse brorsonske forhædede tidselgemytter ser ud, og vi har forsøgt at skabe nogle stikkende kolde gespenster. En elev mener, at Jesus på korset også skal stå der bagved, inde i mørket.

Et år havde vi en elektriker til at sætte lysspot på Jesusbarnet, det skal vi også i år, sådan at barnet i rosen virkelig må ses som det lys, der skyder op af den frosne jord.

Landskabet

Når figurerne er færdige – eleverne bliver ikke færdige på samme tid – skal der hentes materiale til landskabet.

Vi har nogle år, hvad konfirmanderne oftest foretrækker, taget ting fra skoven, dvs. mos, kviste, grannåle og stubbe. Men vi har også i stedet prøvet at holde os til ting, vi kunne finde ved havet. Vi undervisere syntes, det var en succes: Vi fandt en plastichandske, og eleverne hængte den op over landskabet, som Guds hånd over hele historien. Det var imidlertid ikke alle, der syntes, det var en god ide at hæn-ge en gammel beskidt plastic handske op i ståltråd i en kirke.

Maling og opstilling

Når figurerne er færdige skal de tørre. Derpå brændes de og er snart klar til at blive malet. Det første år valgte vi stærke farver, men de passede ikke ind i kirken. Det er bedre med enkle og mere sarte farver, tilpasset den enkelte kirke. Det år, vi arbejdede med at forbinde Noahs ark og julens historie, valgte vi de farver, som vi også kan finde på fiskekutterne i havnen i Thorsminde.

Selve opstillingen af landskabet og figurerne sker uden for skoletid, en eftermiddag eller aften. I begyndelsen bad vi alle konfirmanderne være med til selve opstillingen, men det har vist sig ikke at være nogen succes. Bedst er det, hvis f.eks. 3 – 4 elever bestemmer. De af eleverne, som har lyst til at være med, kommer.

Konfirmandernes arbejde indgår nu som en fast tradition i julefejringen her i pastoratet. Konfirmanderne spørger allerede i begyndelsen af august, hvornår vi skal lege med ler, og menigheden spørger nysgerrigt, når julereklamerne begynder at komme med posten, til hvordan julehistorien mon bliver skildret i år i kirken.

Egentlig ville jeg ønske hele konfirmandundervisningen kunne være et sådant værkstedsarbejde, hvor det individuelle arbejde forbindes med et fælles projekt.

Elof Westergaard, sognepræst
Græmvej 2
Husby

Redaktion

Birte Andersen
Emdrupvej 42
2100 København Ø – tlf. 39 18 30 39

Jette Marie Bundgaard-Nielsen
Hybenvænget 2
8362 Hørning – tlf. 86 92 10 02

Jørgen Demant
Hjortekærsvej 74
2800 Lyngby – tlf. 45 88 40 75

Lena Kjems
Solbakken 15
8240 Risskov – tlf. 86 17 58 36

Hans Vium Mikkelsen
Storegade 10, 1.tv.
6240 Løgumkloster – tlf. 73 74 58 98

Anders Klostergaard Petersen
Kirkevænget 175
8310 Tranbjerg – tlf. 89 42 22 48

Cecilie Rubow
Åbrinken 33
2830 Virum – tlf. 35 39 04 22

Camilla Sløk
Ericavej 122
2820 Gentofte – tlf. 39 66 12 28

Jesper Stange
Lyngby Kirkestræde 12
2800 Lyngby – tlf. 45 88 24 60

Elof Westergaard
Græmvej 2
6990 Ulfborg – tlf. 97 49 51 08

Henrik Brandt-Pedersen
Religionspædagogisk Center
E-mail: hbp@rpc.dk

Kritisk forum for praktisk teologi, 98
25. årgang 2004-2005 (6 numre) udgives
af redaktionen i samarbejde med Forla-
get ANIS. Udgives med støtte af Kultur-
ministeriets bevilling til almenkulturelle
tidsskrifter

Ansvarshavende redaktører for nr. 98:
Birte Andersen og Elof Westergaard

ISSN 0106 – 6749

© Forfatterne og *Kritisk forum for praktisk
teologi*

Kritisk forum for praktisk teologi er sat hos
Forlaget ANIS og trykt i offset hos AKA-
print, Århus
Principlayout: Kim Broström

Forside: *Seeing With The Mind' Eye*, Mike
Samuel og Nancy Samuel 1975

Bestilling af tidsskriftet kan ske ved hen-
vendelse til:

Kritisk forum for praktisk teologi
ANIS/Religionspædagogisk Center
Frederiksberg Allé 10
DK-1820 Frederiksberg C
tlf. 3324 9250 – fax 3325 0607
www.anis.dk. e-mail: anis@rpc.dk

Prisen for et abonnement på 25. årg. (6
numre) er kr. 397,- (studerende kr. 232,-).
Enkeltnumre sælges for kr. 95,-
Ældre numre af tidsskriftet kan fås ved
henvendelse til forlaget

Tidsskriftet udkommer i denne sær-
årgang (25.) 6 gange over 18 måneder
med temanumre om praktisk-teologiske
emner

Henvendelse vedr. indlæg i tidsskriftet
kan rettes til forlaget eller til redaktio-
nens medlemmer