

Reformasjonen i bilder : reformasjonsmaleren Lucas Cranach som didaktiker

Ruth Danielsen

**Høgskolen i Østfold
Rapport 2004:1**

Online-versjon (pdf)

Utgivelsessted: Halden

Det må ikke kopieres fra rapporten i strid med åndsverkloven og fotografiloven eller i strid med avtaler om kopiering inngått med KOPINOR, interesseorgan for rettighetshavere til åndsverk.

Høgskolen i Østfold har en godkjenningsordning for publikasjoner som skal gis ut i Høgskolens Rapport- og Arbeidsrapportserier.

Rapporten kan bestilles ved henvendelse til Høgskolen i Østfold.
(E-post: post-fa@hiof.no)

Høgskolen i Østfold. Rapport 2004:1
© Forfatteren/Høgskolen i Østfold
ISBN: 82-7825-142-8
ISSN: 1503-2612

Forfatterens forord

For noen år siden gjorde jeg en reise i Martin Luthers fotspor. Det er ikke noe originalt i det, den reisen har mange gjort før meg. Som så mange andre oppsøkte jeg de stedene der reformatoren var født, der han levde og virket, Eisleben, Eisenach, Mansfeld, Erfurt, Wartburg og ikke minst Wittenberg. Å oppsøke de geografiske steder der historiske begivenheter har funnet sted gir en helt annen nærhet til begivenhetene, det vet alle som har forsøkt. Å sanse et landskap hvor en viktig begivenhet har funnet sted, å gå på de samme steder, og å suge inn atmosfæren i historiske bygninger gir en ny dimensjon til kunnskap en har fra før. Men i tillegg til alt dette ga denne reisen meg en helt ny dimensjon til forståelse av reformasjonen. Jeg møtte maleren Lucas Cranach som jeg vel hadde sett bilder av før, men ikke i en slik mengde, og ikke i en slik helhetssammenheng. Men det var ikke bare en maler jeg møtte, det var en maler som sto fram som en integrert del av reformatorkretsen, ja ikke bare det, men en som sto fram som reformasjonens kanskje fremste didaktiker. Dette møtet vekket didaktikeren i meg, og har altså resultert i denne studien som utgis i Høgskolen i Østfolds skriftserie.

Publikasjonen har ei vid målgruppe, nemlig alle som på et eller annet nivå underviser om den lutherske reformasjon. Min primære målgruppe er lærere både i grunnskole og videregående skole og på høgskole- og universitetsnivå, men også folk med undervisningsoppgaver innenfor kirken kan ha nytte av studien. Det er mitt håp at den kan hjelpe lærere til å gi en ny dimensjon til undervisningen – og til å gjøre den lutherske reformasjon lettere tilgjengelig.

Materialet jeg har hatt til rådighet er meget stort, Cranach var en svært produktiv kunstner, og det meste av hans produksjon er bevart. Det utvalget jeg har gjort er styrt av det didaktiske formålet med studien. Jeg har lagt vinn på å vise Cranach som propagandist for reformasjonen, og som den som gjennom sine bilder visualiserer reformasjonens viktigste teologiske anliggender. Videre gir jeg en del forslag til hvordan dette kan brukes på ulike nivåer i skoleverket.

Jeg skylder å gjøre oppmerksom på at det har vært religionsdidaktiske og ikke kunsthistoriske interesser som har styrt både utvalg av bilder og kommentarene til dem. En kunsthistoriker ville formodentlig både ha valgt andre bilder og en annen innfallsvinkel.

Halden i januar 2004

Ruth Danielsen

Avdelingsleders forord

Ruth Danielsen har laget en interessant artikkel om hvordan hovedtankene i den lutherske reformasjonen kommer til uttrykk i et utvalg av Lucas Cranachs bilder. Artikkelen vil være et godt utgangspunkt for å drøfte billedkunstens rolle i religionsundervisningen. Sett i lys av læreplanen for grunnskolen er dette et viktig bidrag til forståelsen av religionsfagets estetiske dimensjon.

Eystein Arntzen
Leder for avdeling for lærerutdanning
Høgskolen i Østfold

INNHOLD:

Reformasjonen som didaktisk utfordring	2
Hvem var han?.....	4
Cranach og familien Luther.....	10
Reformasjonens forhold til bilder.....	13
Med bildet som våpen	17
Cranachs lutherportretter	24
Pedagogen Lucas Cranach.....	34
Gjenbruk av katolske bilder.....	34
Originale reformasjonsmotiver.....	40
Jesus velsigner barna	40
Kristus og ekteskapsbrytersken	42
Billeddidaktisk framstilling av den lutherske lære om kirken.....	44
Cranachs store katekisme	47
Didaktisk bruk av Cranachs bilder	53
Det biografiske og historiske nivå	53
Det bibelhistoriske nivå.....	55
Synet på Bibelen.....	55
Læren om kirken.....	55
Rettferdiggjørelseslæren.....	56
Litteraturliste	57



Bilde 1: Altartavla i Wittenberg kirke, 1547

Reformasjonen som didaktisk utfordring

Året er 1547. Stedet er Wittenberg i Sachsen, småbyen som har vært i begivenhetenes sentrum i 30 år, helt siden munken og universitetsprofessoren Martin Luther offentliggjorde sine 95 teser mot avlatshandelen. Krigen raser like ved, en krig utløst av nettopp de begivenheter som startet og utviklet seg i Wittenberg. I følge den lokale tradisjonen er datoen den 24. april, den dagen da slaget ved Mühlberg fant sted, det slaget hvor kurfyrst Johan Fredrik av Sachsen ble tilføyd sitt avgjørende nederlag. Men i Wittenberg er reformasjonen et faktum. Det manifesteres i den nye altertavla (bilde 1) som overleveres til menigheten, malt av Wittenbergs egen Lucas Cranach. Der folk har vært vant til å se helgenbilder, får de nå se sine egne innbyggere satt inn i bibelske og kirkelige sammenhenger. Vi kan – takket være portretter av den samme Cranach – gjenkjenne seks av dem: Martin Luther og hans hustru Katharina von Bora, Philipp Melanchton, Johan Bugenhagen, maleren selv og hans sønn og etterfølger Lucas Cranach d.y. Innbyggerne i Wittenberg kunne formodentlig kjenne igjen mange flere av sine bysbarn.

Forstod de også *budskapet*? Kanskje ikke umiddelbart, men vi kan være nokså sikre på at tavla ble tolket for dem, kanskje av maleren selv, kanskje av Philipp Melanchton, eller av en annen av reformasjonens forgrunnsskikkelser. For tavla er den lutherske teologi om kirken – framstilt i bilder, sannsynligvis utformet i samarbeid med Martin Luther. Han døde riktignok året før tavla kom på plass i kirka, men den må ha tatt mange år å ferdigstille.

Maleren framstår som didaktiker, som en som vil noe pedagogisk med sine bilder. Og det slår meg: Kan den fremdeles fungere slik? Kan reformasjonens fremste maler vise oss en alternativ vei - både for barn og voksne - til forståelse både av den lutherske reformasjon og av tida den fant sted i?

For den lutherske reformasjon er unektelig en didaktisk utfordring. I et land med en nesten 500 år gammel luthersk tradisjon hører den naturlig hjemme i lære- og studieplaner i religionsfagene både i grunnskolen, i videregående skole og på høgskole- og universitetsnivå. Men dette er en komplisert materie. Her er riktig nok noen spennende fortellinger. Det er mye dramatik i historiene om avlatshandelen og om Luthers teseoppslag – den historien er for god til helt å gi slipp på, selv om det er usikkert om han virkelig slo dem opp på slottskirkedøra i Wittenberg, eller bare sendte dem rundt på sirkulasjon til de lærde. Historien om hvordan han ble ”tatt til fange” og ført til Wartburg er en riktig røverhistorie, og like mye dramatik knytter det seg til hans seinere hustru, Katharina von Boras, flukt fra klosteret i Nimbschen til Wittenberg.

Med slike historier har man imidlertid bare skrapet i reformasjonens overflate, uten å komme nær dens hovedanliggende. Når vi kommer dit, da blir

det lett tunge ord. De teologiske poenger er ikke lette å gripe, slett ikke for barn, og heller ikke for voksne studenter.

Nå finnes det en annen vei til forståelse av reformasjonen som har vært merkverdig lite påaktet, i alle fall i norske teologiske og religionspedagogiske miljøer, nemlig den veien som går om *bildet*. I første omgang virker det som en merkelig påstand, kanskje endog selvmotsigende. For reformasjonen handler jo om nye *tanke*, særlig tenkt av menn som Martin Luther, Philipp Melanchton, Johan Bugenhagen og andre i kretsen av reformatorer. Og de betjente seg av ordet! I større eller mindre grad var de endog kritiske til bilder.

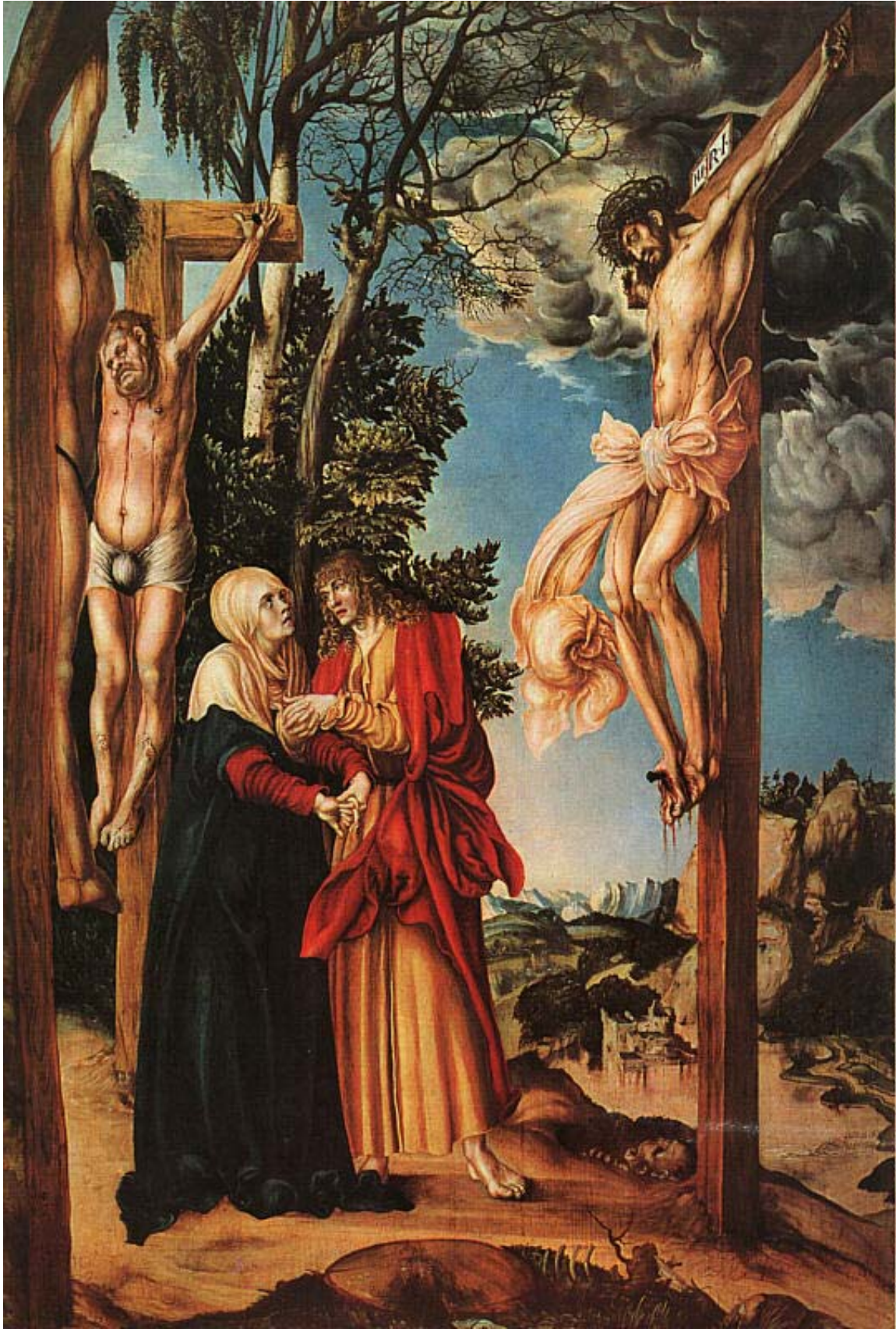
Men det fantes altså en mann i kretsen av reformatorer som så godt som aldri nevnes i kirkehistoriske standardverker, langt mindre i lærebøker. *Hvis* han nevnes, er det gjerne bare i en bisetning, eller i en billedtekst når man gjengir et av de mange portretter av Martin Luther som han er opphavsmann til. Hans navn, Lucas Cranach, og ett av hans hovedverker er allerede nevnt. Takket være ham vet vi hvordan sentrale personer – Martin Luther og Katarina von Bora, Philipp Melanchton og andre i kretsen av reformatorer så ut gjennom ulike faser i livet. Viktigere er det at bildene hans - om de blir brukt bevisst – kan gi oss tilgang til den reformatoriske *tankeverden*. Det går an å undervise om reformasjonen ved hjelp av Cranachs bilder. Det er det jeg skal prøve å vise i det følgende.

Hvem var han?

Lucas Cranach var født i en malerfamilie i Cronach (navnet hans stammer fra fødebyen) i 1472 og han ble en gammel mann. Han døde først i 1553 og overlevde sin jevnaldrende og mer allment kjente kunstnerkollega Albrecht Dürer med hele 25 år. Det er kanskje grunnen til at det er Cranach og ikke Dürer som er blitt stående som selve reformasjonsmaleren. Også hos Dürer er det sterke ansatser til sympati med de reformatoriske anliggender. Men han døde mens reformasjonen ennå var en ung bevegelse og fikk dermed ikke den betydning for reformasjonen som Cranach skulle få.

De første åra av 1500-tallet tilbrakte Cranach i Wien. Her kom han i kontakt med humanismen og portretterte blant annet den betydelige lærde Cuspinian og hans hustru, portretter som er blitt stående som fremragende verker i portrettkunsten.

I Wien ble Cranach en av de første utøverne av den såkalte Donau-stilen. Den kjennetegnes av landskaper hvor lyset, atmosfæren og stemningen får en vesentlig rolle, og av stor detaljrikdom i landskapet. Dette kommer tydelig til syne i hans tre mest berømte religiøse bilder fra denne tida, en original framstilling av det velkjente motivet "Ruhe auf der Flucht" – "Hvile under flukten" og to korsfestelsesbilder.



Bilde 2: Korsfestelsen, 1503



Bilde 3: Ruhe auf der Flucht, 1504

Det av de to som er gjengitt her (bilde 2) er fra 1503 og henspiller på det stedet i Johannes-evangeliet (19,26f) der Jesus overlater sin mor i apostelen Johannes' varetekt før han dør på korset: "Da Jesus så sin mor og ved siden av henne den disippel han hadde kjær, sa han til sin mor: "Kvinne, det er din sønn." Deretter sa han til disippelen: "Det er din mor." Fra den stund tok disippelen henne hjem til seg." Dette motivet benyttes flittig i malerkunsten i middelalderen, men vanligvis komponert slik at en bare ser Jesu kors i sentrum av bildet, ikke de to andre, og med Maria og Johannes på hver sin side av korset. Men på denne måten får en ikke fram det følelsesladede i situasjonen: En mor mister en sønn og får en ny, en mann mister en venn og får en ny mor. Cranach velger en annen komposisjon – muligens etter innflytelse av Dürer: Jesu kors plasseres til høyre i bildet og de to røvernes er med, men skjøvet helt ut i venstre billedkant. Dermed kan Maria og Johannes plasseres *sammen* under Jesu kors. Slik får Cranach fram den samhörigheten som oppstår mellom de to: Johannes holder Marias ene arm i sine sammenflettede og ser alvorlig og hengivent på henne som nettopp er blitt utropt til hans mor. Maria på sin side har blikket festet på Jesus, mens hun vrir hendene i fortvilelse. Det er et typisk Donaulandskap som åpner seg bak skikkelsene. Vi ser også borgen som er så karakteristisk for dette landskapet, og som går igjen på så mange av Cranachs bilder.

Den knappe fortellinga i Matteusevangeliet om at Josef og Maria flyktet til Egypt for å slippe unna kong Herodes, har avfødt et rikt legendemateriale, og dette benyttet malerne seg flittig av. Cranachs "Ruhe auf der Flucht" (bilde 3) utmerker seg med den store harmoni i scenen og ved at han integrerer den hellige familie i et nordtysk landskap. Himmelen er klar og blå, sola er i ferd med å stå opp og Maria sitter på et teppe av gress og markblomster. Omkring henne og barnet svever og sitter småengler, en viser fram en fugl, en fyller vann i et kar, de fire som sitter på bakken danner et orkester og er åpenbart i ferd med å gi en konsert, mens den siste har hentet markjordbær til jesusbarnet som strekker seg etter bærene og åpenbart fryder seg over dem. Maria iakttar rolig det hele, mens den gamle Josef er litt urolig. Hans høyre hånd peker innover i bildet, der hvor fjell ligger bak fjell og Egypt må ligge, og antyder at det er på tide å komme seg av gårde.

Det var altså en godt etablert maler som i 1505 ble hoffmaler hos kurfyrst Fredrik den vise av Sachsen. Hos ham fikk Cranach tre ganger så høy lønn som sin forgjenger, og like mye som keiserens hoffmaler – i tillegg til betaling for hver enkelt bestilling – så vi kan vel trygt gå ut fra at han har opparbeidet seg et godt kunstnernavn allerede.

Nå følger en periode med intens aktivitet. Som hoffmaler malte han portretter av fyrstene og deres familier, - ettertida har som nevnt særlig verdsatt ham som portrettmaler. Man finner også dyre- og naturbilder, jaktscener og et stort antall



Bilde 5: Paris' dom, 1528

motiver fra gresk mytologi – Cranach er også en bærer av de humanistiske renessanseidealer. Det eksemplet vi har tatt med her (bilde 4) er fra 1528 og heter Paris' dom. Det henspiller på fortellinga om stridens eple i gresk mytologi: Gudinna for kiv og splid, Eris, var sint fordi hun ikke var bedt til bryllupsfest sammen med de andre gudene og gudinnene. Dermed kastet hun et gulleple inn i festsalen. Det hadde påskriften "til den vakreste" og skapte dermed splid mellom gudinnene Hera, Athene og Afrodite som alle ville regnes som den vakreste. Kongssønnen Paris fra Troja ble bedt om å avgjøre striden, noe som i sin tur utløste trojanerkrigen.

Et av paradoksene i reformasjonen er at Fredrik den vise som støttet og beskyttet Luther og hans kampfeller, samtidig var en pasjonert relikviesamler. Hans samling omfattet så "vanlige" ting som en bit av Jesu kors, et stykke av krybben han lå i og litt av høyet i den, men også en bit av Jesu forhud og endog noe av Egyptens mørke som fyrsten hadde brakt hjem i en lærsekk (!) fra en pilegrimsreise. Et av Cranachs større arbeider er en nøyaktig illustrert beskrivelse av kurfyrstens relikviesamling som omfattet ikke mindre enn 5005 relikvier, *Wittenberger Heiltumsbuch* (1509).

Cranach har også en betydelig produksjon når det gjelder bibelske bilder og tradisjonelle helgenbilder, man skal ikke lete lenge etter et av disse i kirkene i Sachsen. Disse helgenbildene fortsatte han å lage, også etter at den reformatoriske bevegelse var godt i gang.

Lucas Cranach grunnla snart et stort malerverksted i Wittenberg hvor han etter hvert hadde så mange som 10-12 svenner i aktivitet, inklusive sine sønner Hans (som døde alt i 1537) og Lucas d.y. Sistnevnte etterfulgte sin far, og fullførte også arbeider som han hadde påbegynt, blant annet det berømte Weimar-alteret som vi skal se grundig på.

Det er ikke alltid lett å skille ut hva som er Cranachs egen produksjon, hva som er sønnenes eller verkstedets og hva som er en kombinasjon. For vårt formål spiller det imidlertid liten rolle om Cranach selv har malt et bilde eller om det er personer i hans verksted som står for dem. Som mester har han hatt kontrollen over hva som ble framstilt, og i denne sammenhengen er det motivene, ikke den kunstneriske utførelsen som er av interesse.



Lucas Cranachs våpenskjold, en slange med kongekrone, ring i munnen og utspilte vinger. Dette brukte han som signatur på bildene sine. Den brukes også på bilder fra hans verksted. Fra 1537 en har slangen liggende vinger. Denne endringen settes gjerne i forbindelse med at sønnen Hans døde dette året.

I 1508 ble Cranach tildelt sitt eget våpenskjold av Fredrik den vise. Det viser en buktende slange med utspilte flaggermusvinger, og dette brukte han fra da av som signatur på bildene sine. De tidligere er signert med initialene LC.

Sønnen Lucas d. y. overtok signaturen etter ham, det er en av grunnene til at det stundom er vanskelig å avgjøre om et bilde er av den eldre eller yngre Cranach, særlig siden sønnen ikke utviklet sin egen stil, men i stor grad holdt seg til farens.

Cranach ble etter hvert en rik mann, og en betydelig borger av byen Wittenberg. I tillegg til sin kunstneriske virksomhet drev han byens apotek og et vinutsalg, han var involvert i boktrykkeri, og han var i perioder rådsherre og endog borgermester i byen. Som en kuriositet kan nevnes at da den dansk-norske kongen Christian II var på flukt, kom han til Wittenberg i 1523 og hadde tilhold i Cranachs hus sammen med sin dronning Elisabeth som var keiser Karl Vs søster. Dette må nødvendigvis si noe om Lucas Cranachs posisjon. En konge – selv en landflyktig en – tar ikke inn hos hvem som helst. Det mest kjente portrettet av Christian II er, ikke overraskende, malt av hans vert i Wittenberg. I Cranachs hus møttes for øvrig også Christian II og Katarina von Bora, Martin Luthers seinere hustru. Kongen og dronningen forærte den forhenværende nonnen en ring som antakelig seinere ble hennes giftering.

Innledningsvis omtalte vi slaget ved Mühlberg hvor kurfyrst Johann Fredrik av Sachsen (nevø av Fredrik den vise) ble endelig beseiret av keiser Karl Vs tropper. Cranach ble ved denne anledningen invitert til keiserens leir for – som det heter – å motta den keiserlige gunstbevisning. Sin bønn om nåde for kurfyrsten fikk han imidlertid ikke innvilget. Johann Fredrik ble tatt, dømt til døden og dernest benådet, men ble holdt fem år i keiserens varetekt. To år seinere fulgte den nå nærmere 80 år gamle maleren frivillig sin kurfyrste i fangenskap og ble hos ham til kurfyrsten ble satt fri i 1552. Dernest flyttet maleren til sin datter og svigersønn i Weimar hvor han snart fikk selskap av Lucas d.y. og hans familie som var på flukt fra pest i Wittenberg. Her i Weimar døde Cranach i 1553, og her ble han gravlagt.

Cranach og familien Luther

Cranach var altså godt etablert i Wittenberg før Martin Luther kom dit i 1511 som lærer ved det nyopprettede universitetet og ordensbror i augustinerremitterklosteret som lå bare noen hundre meter fra Cranachs bolig og verksted. De var altså naboer og må ha sett hverandre så godt som daglig. En rekke forhold viser at de også har vært nære venner og fortrolige:

I 1520 fikk Cranach og hans hustru, Barbara Brengbier, datteren Anna. Det var allerede gått tre år siden offentliggjøringen av de 95 tesene mot avlatshandelen, og prosessen mot Luther var i gang. Allikevel ble nettopp



Bilde 5: Tresnittet av Junker Jörg, 1522

Martin Luther bedt om å være fadder til Anna. Det vitner både om personlig vennskap og om mot til å stille seg på den omstridte munkens side. Da Luther ble lyst fredløs på riksdagen i Worms i april 1521, ble han som kjent ”kidnappet” og ført til Wartburg hvor han gjenoppsto i skikkelse av Junker Jörg. Men før ”kidnappingen” sender Luther et personlig brev til Lucas Cranach hvor han gir en kort beskrivelse av hendingsene på riksdagen, og gjør vennen oppmerksom på at han kommer til å bli borte. Han behøver ikke engste seg. Cranach er altså informert om hva som er i emning, mens hans malerkollega Albrecht Dürer ikke vet noe som helst, og klager ille over at denne betydelige ”gudsman” er forsvunnet:

”O Gott, ist Luther tot, wer will uns hinfort das heilige Evangelium so klar vortragen! Ach Gott, was hätte er uns noch in 10 oder 20 Jahren schreiben mögen! O ihr alle frommen Christenmenschen, helft mir fleißig beweinen diesen gottgeistlichen Menschen.“

(Å Gud, er Luther død, hvem vil heretter forkynne oss det hellige evangelium så klart! Akk Gud, hva hadde han ikke kunnet skrive for oss i de neste 10 eller 20 år! Å, alle dere fromme kristenmennesker, hjelp meg til flittig å begråte dette gudsbeåndede menneske”).¹

Mens Luther satt på Wartburg, kom han i desember 1521 hemmelig til Wittenberg. Cranach fikk beskjed om at en ridder ventet på ham for å bli ”kontrafeiet” – og oppdaget at ridderen ikke var noen ringere enn hans venn. Det var ved denne anledningen han laget skissene til det som ble det berømte tresnitt (bilde 5) og også maleriet av Junker Jörg. Det var riktig nok ikke det første portrettet av vennen, og skulle ikke bli det siste. Cranach portretterte Martin Luther – både i kopperstikk, tresnitt og oljemaleri ved mange anledninger og gjennom mange faser av livet. Også Katharina von Bora laget han flere portretter av, og hans portretter av Hans og Margarete Luther, Martins foreldre, er regnet som to av hans aller beste (bildene 6 og 7).

Det var ikke bare til *Martin* Luther at Cranach hadde en personlig forbindelse. Reformatorisk tankegods hadde på en eller annen måte trengt inn i klosteret Marienthron i Nimbschen ved Grimma. Med fare både for sitt eget og sine hjelperes liv (det var dødsstraff for å hjelpe nonner å flykte fra kloster, og slike straffer ble faktisk også eksekvert) flyktet tolv nonner fra klosteret påskenenatt i 1523. Det er en sterk symbolikk i valget av tidspunkt, hva enten det var tilsiktet eller ikke. Tirsdag etter påske ankom nonnene Wittenberg. Nå var de under Fredrik den vises myndighetsområde og kunne være trygge. Den ene av dem ble etter all sannsynlighet boende i Cranachs hus. Hun het Katharina von Bora og valgte etter et par år Martin Luther til sin ektemann blant andre mer aktuelle kandidater. Da de to inngikk ekteskap i 1525, var Lucas Cranach og hans kone, Barbara Brengbier, blant de få tilstedeværende som bryllupsvitner. Det forteller

¹ Dürer, Albrecht: *Schriften und Briefe*, Leipzig 1987 s. 90. Sitert etter Martin Luther 1483 bis 1546. Katalog der Hauptausstellung in der Lutherhalle Wittenberg. s 138

ikke bare om personlig tilknytning til brudeparet, - vi må formode at også de to kvinnene var blitt knyttet til hverandre - men nødvendigvis også om tilslutning til de reformatoriske ideer. Etter gjeldende rett var det jo et illegitimt ekteskap som ble inngått mellom den frafalne munken og den bortfløyne nonnen! Seinere er også maleren fadder for Katharinas og Martins første barn, sønnen Johannes, igjen en handling som ikke bare vitner om nært vennskap, men også om en standpunkttaken. Katharinas og Martins barn var jo formelt sett like illegitime som deres ekteskap! Cranachs gudsønn, Johannes, dukker for øvrig opp på malerens mange utforminger av motivet ”Jesus og barna”. Han er et av de større barna på bildet. Likeledes er det sannsynligvis han som er avbildet sammen med sin mor på predellaen² til Wittenberg-alteret (se bilde 1).

Reformasjonens forhold til bilder

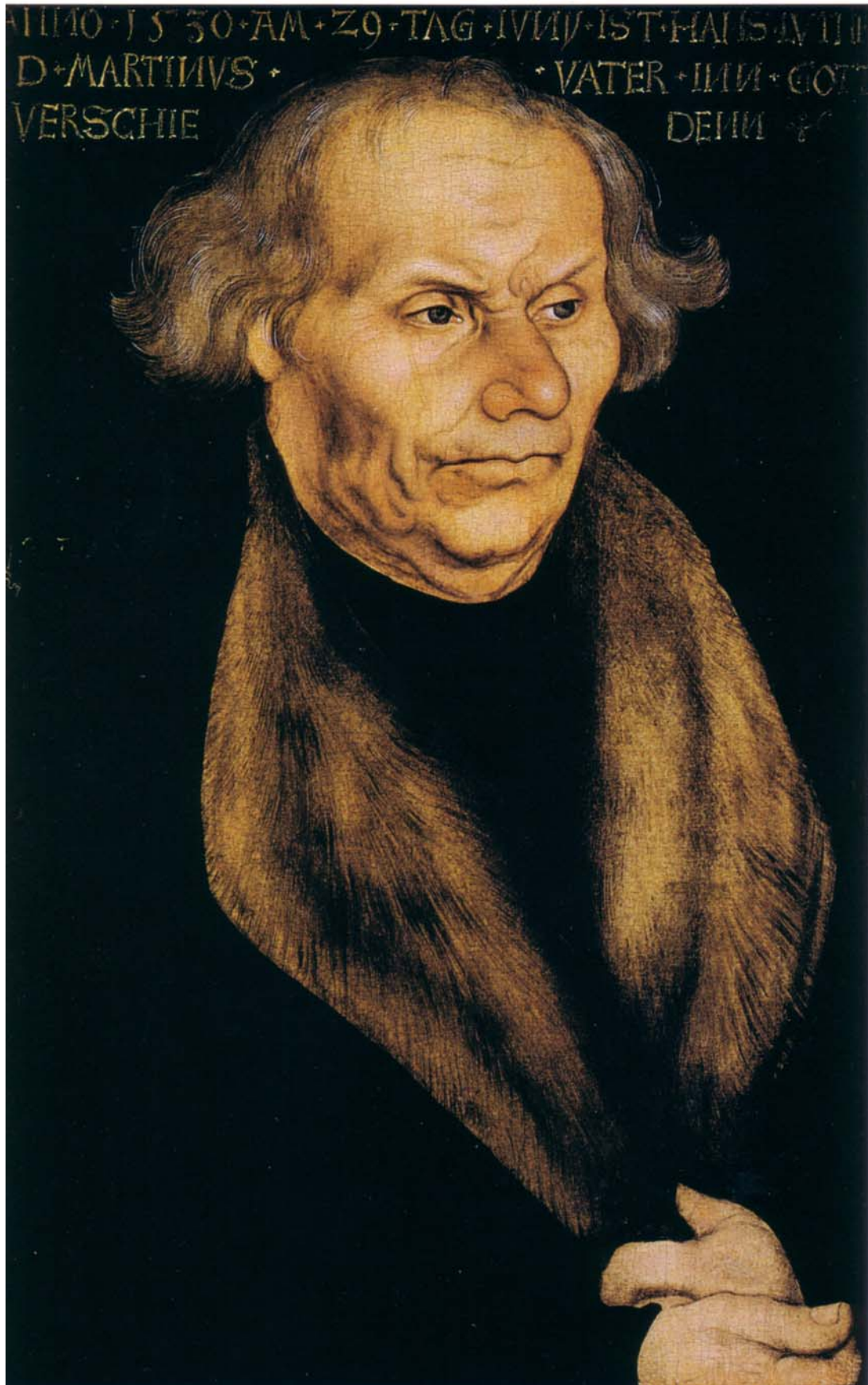
Kristendommens historie viser langt fra noe entydig forhold til bilder. I de første kristne århundrene fantes det ikke bilder i gudshusene, bare i gravkamrene. Først etter at kristendommen ble statsreligion på 300-tallet, begynte billedkunsten å blomstre. Spørsmålet om bilder i kirkene kom allikevel ofte på dagsordenen. Det mest radikale utslaget av dette var den såkalte ikonoklasmen (”billedknusingen”) i østkirken (726-843) da keiseren forbød bilder i kirkene og det kom til en over hundre år lang strid mellom ikonoklastene – de som ville fjerne bildene – og de såkalte ikonoduler – bokstavelig: de som dyrker bildene – inntil de sistnevnte endelig seiret i 843. Det betød ikke at spørsmålet om bildenes plass og funksjon ikke lenger var på dagsorden, men hovedtendensen er billedvennlig. Bildene kunne være tiltenkt ulike funksjoner. De kunne være bilder til andakt og ettertanke, de kunne være kultbilder som var gjenstand for tilbedelse, eller de kunne være rent didaktiske. Det siste var særlig blitt vanlig i høy- og senmiddelalderen, den perioden som interesserer oss her. Folk flest kunne jo ikke lese, og bibelske bilder malt f eks på veggene kunne tjene rene undervisningsformål. Slik sett er det en allerede etablert tradisjon som Lucas Cranach viderefører.

Selv om det nok har vært store lokale variasjoner avhengig av hvilke ressurser som var tilgjengelige, var seinmiddelalderens kirker rikt utsmykket. De fleste kirker hadde flere altere, de store hadde mange. Disse var viet til ulike helgener og hadde bilder av dem. Det var bilder på høyalteret, og det kunne være bilder på veggene, enten i form av billedtavler eller fresker malt direkte på veggene.

² Predellaen er sokkelen til en altertavle med fløyer.



Bilde 6: Margarethe Luther, 1527



Bilde 7: Hans Luther. 1527

Med reformasjonen kom en ny periode med usikkerhet omkring bildene. Enkelte steder ble de kastet ut av kirkene og ødelagt. Det skjedde særlig i de kirker i Sveits, Frankrike og Nederland som sprang ut av Jean Calvins og Huldrych Zwinglis reformatoriske bestrebelser, men også på luthersk mark gikk det enkelte steder hardt ut over kirkekunsten. Vi har f eks mange eksempler på billedødeleggelse i vårt eget land i tida etter at reformasjonen ble innført. Og mange steder kom det etter hvert rene teksttavler, såkalte katekismustavler, med f eks fadervår eller de ti bud til erstatning for bildene på altertavlene.

Hvordan var så Martin Luthers syn på bilder? Helt avklart er det ikke, men en episode er ikke til å komme forbi: Mens Luther satt på Wartburg som Junker Jörg og oversatte Det nye testamente til tysk, var tingene i ferd med å komme ut av kontroll hjemme i Wittenberg. Andreas Bodenstein, vanligvis kalt Karlstadt, som var dekan ved det teologiske fakultetet hadde gitt ut et skrift³ hvor han koplet spørsmålet om bilder sammen med fattigdomsproblemet. Her avviser han all bruk av bilder i kirkene som brudd på det første bud, og enda skadeligere og mer djevlesk mener han at de dekorerte statuene på alteret er. Dermed oppfordrer han øvrigheten til å fjerne alle disse avguder fra kirkene. Han avviser også de bildene som har en rent pedagogisk hensikt. Bilder, sier Karlstadt, kan aldri undervise, bare forføre. Den som ser på et bilde, tilber det! Denne avvisningen av bilder kopler han som nevnt sammen med fattigdomsspørsmålet: I stedet for å bestille og betale for bilder til kirkene, bør de velhavende sørge for de fattige. Og Karlstadt *hadde* virkelig sørget for en kirkelig fattigpleie tidlig på året i 1522, før billedstormen brøt ut.

Ansporet av Karlstadt gikk folk løs på kirkene og ødela bilder og statuer. Da fant Luther at hans nærvær var nødvendig og våget seg i mars 1522 til Wittenberg til tross for sin fredløse status. Han fikk stoppet ødeleggelsene, og holdt derpå åtte prekener hvor han tok opp billedspørsmålet. Han sier seg enig med Karlstadt i at det er forkastelig å gjøre bilder til gjenstand for tilbedelse. Ja, han mener at når bildene misbrukes slik, er det bedre at de fjernes og pengene gis til de fattige. Derimot mener han bildene kan være nyttige i rent pedagogisk hensikt, de hjelper hukommelsen, og de kan fremme fromme forestillinger. Bildene er altså verken onde eller gode i seg selv, det er *bruken* av dem som avgjør om de er av det gode eller onde.

Hvilken rolle spilte Lucas Cranach i det som skjedde i Wittenberg i januar – mars 1522? Det vet vi ikke, men han var jo ikke en hvemsomhelst i byen. Ikke bare var han Martin Luthers nære venn, en betydelig kunstner og kurfyrstens hoffmaler. Han var også en av byens rådsherrer, en del av den øvrighet som Karlstadts oppfordringer om å fjerne bildene var rettet til! Det er helt utenkelig at han ikke har vært involvert i det som skjedde. Han spilte sikkert en rolle når det gjaldt å få Luther til Wittenberg fra Wartburg. Og det er en

³ Von Abtugung der Bilder, und dass kein Bettler unter den Christen sein soll

meget nærliggende tanke at Luthers mer prinsipielle utlegninger av billedspørsmålet har vært drøftet med nettopp Lucas Cranach. Tankespinn? Ville det ikke være mer urimelig om de to nære vennene og naboene, maleren og teologen, *ikke* snakket sammen om disse spørsmålene?

Problemet med bildene bunner i spørsmålet om billedforbudet i dekalogen og andre steder i Det gamle testamente. I pakt med katolsk tradisjon helt fra Augustins tid regner Luther billedforbudet med til det første bud. For ham er dermed spørsmålet om bilder eller ikke, et spørsmål om hvorvidt bildet fører til avgudsdyrking. Det er ikke et spørsmål om hvorvidt bilder i seg selv er skadelige eller ikke. I *Mot de himmelske profeter om bildene og sakramentet* fra 1524/25 fører han en argumentasjonsrekke om dette spørsmålet, og konkluderer med at det ikke er det å lage eller eie et bilde som er forbudt, men det å *tilbe* det. Men så lenge man har det som et minne, er det slett ikke noe galt i å ha for eksempel et Kristus- eller Mariabilde. Ja, han argumenterer med de *indre* bilder som man uvilkarlig lager seg. Hører jeg om Kristus på korset, sier han, ja, så danner jeg meg et bilde i mitt indre av en mann som henger på et kors. Da er det ikke noe mer galt å ha et konkret ytre bilde av det samme. Det kommer altså ikke an på ytre bilder eller ikke, men hvordan menneskene forholder seg til dem. Hvis bildene er det man fortrøster seg på, det man tilber, da er bilder avguder. Mot denne måten å forholde seg til bilder har Luther selv bedrevet billedstorming, sier han, for han har revet bildene ut av menneskenes hjerter, og dermed er de verdiløse. En bør derimot ikke ta bildene fra folk uten å undervise dem rett, for dermed skaper en nye avguder.

Luther har altså to fronter i sine uttalelser om bildene. Den ene er mot det han så som den katolske misbruk av bildene som gjør dem til rene kultobjekter. Fra Luthers synspunkt er det rent avguder og brudd på det første bud. Den andre fronten er de såkalte svermerne eller billedstormerne, anført av Karlstadt, som mener at bilder er et onde og avguder i seg selv. Luther holder altså fast på den pedagogiske bruken av bilder, både i prinsipielle uttalelser og i sitt praktiske virke. Det ser vi blant annet av at hans verker, – også bibeloversettelsen – er rikt illustrerte. Og konkretiseringen av denne pedagogiske bruken er det altså Lucas Cranach som er hovedansvarlig for. Før vi går nærmere inn på det, skal vi imidlertid se på et annet aspekt av Cranachs kunstneriske virke.

Med bildet som våpen

At reformasjonen fikk en så hurtig utbredelse, skyldtes ikke minst boktrykkerkunsten som revolusjonerte utbredelsen av tekster. Der en bare et par generasjoner tidligere møysommelig måtte skrive av for hånd hvert enkelt eksemplar av en tekst, kunne en nå på rekordtid produsere og spre et utall kopier. Mindre påaktet, men ikke mindre viktig, var det at ved hjelp av tresnittet

Der Papstesel zu Rom



Bilde 8: Paveeselet, ca 1520

Sieben Köpffe Martini Luthers
Vom Hochwürdigen Sacrament des Altars / Durch
Doctor Jo. Coeleus.

(Bot. Juc.)
Rl. 2773
Coflaeris



Bilde 9: Luther som sjuhodet uhyre (Hans Brosamer, forsidetresnitt til Johannes Cochleus: Sieben Köpffe Martini Luthers), ca 1520

som kom noen tiår før boktrykkerkunsten, kunne også *bilder* spres i store opplag til en billig penge. For de store masser hadde det formodentlig vel så stor betydning som det trykte ord. På denne tida var det de færreste mennesker som kunne lese, men forstå bilder, det kunne de, og det var de vant til. Bilder utenom kirkene var det riktignok bare de rike og mektige som hadde råd til, men alle – selv de som var i en slik stilling at de forflyttet seg lite – var i det minste fortrolige med bildene i sin lokale kirke.

Tresnittene kunne spres med samme effektivitet som tekster. De var billige, og de kunne forstås også av dem som ikke kunne lese. Begge sider benyttet seg flittig av denne muligheten under kirkekampene på 1500-tallet. Bildet ble brukt til å spre propaganda, ikke bare for å agitere for egne synspunkter, men i like høy grad for å sverte motstanderen. Virkemidlene var til dels så grove at vår tids ofte ondsinnede karikaturtegninger virker som lette nålestikk i sammenligning. Når man fra protestantisk side for eksempel kunne framstille paven som et esel, (bilde 8) kunne man på den andre siden framstille Martin Luther som et sjuhodet uhyre (bilde 9).

I denne propagandakrigen deltok altså også Lucas Cranach. Allerede i 1521 kom hans *Passional Christi et Antichristi* i omløp. Det er en samling med parvis ordnede tresnitt med scener fra Jesu liv på den ene siden og fra den pavelige praksis på den andre. Og han sparer ikke på kruttet, noe eksemplet her viser. (Bildene 10 og 11)

Bildet til venstre viser Jesus som vasker disiplenes føtter. Han ikke bare vasker, men kysser også Peters fot, noe som får Peter til å se forundret opp. I kontrast til dette bildet ser vi paven som sitter på sin baldakinsmykkede trone omgitt av biskoper og kardinaler, og holder sin høyre hånd opp til velsignelse. Foran ham kneler keiseren, en konge og flere andre mektige herrer. Alle venter ærbødig på å få kysse pavens fot. Det er klart at slike bilder (det er 13 par av dem, og de andre står ikke tilbake for disse i propagandauttrykk) må ha gjort inntrykk på folk som så dem. Ved at Jesu liv og pavens kontrasteres gjennom disse antitetiske billedparene vil kunstneren åpenbart avsløre det han oppfatter som pavedømmets sanne ansikt, vil få folk til å kjenne avsky for, og vende seg mot pavedømmet. Noe av det geniale i denne billedpropagandaen er at bildene kan leses og forstås uten hjelp av teksten under hvert bilde. Men for de lesekyndige tilføyes en ekstra dimensjon. Bildene av Jesus er forsynt med en bibeltekst som forklarer bildet, bildene av paven er forsynt med tekster fra kirkeretten slik eksemplet viser. En mener at det er Philipp Melanchton som sammen med juristen Johann Schwertfeger som har stått for billedtekstene, ikke Martin Luther. Men at han har hatt mer enn ett ord med i laget kan vi vel anse som sannsynlig. Luthers skrift *An den christlichen Adel deutscher Nation* var kommet året før, og polemikken i Cranachs tresnitt føyer seg godt inn i

tankerekkene derfra. Dessuten forteller boktrykkeren, Hans Luft, om stadige besøk av ”doktoreren” (Luther) mens han holdt på med trykkearbeidet.

Disse polemiske bildene er det ingen grunn til å underslå i undervisningen, forutsatt at en bruker begge siders bilder. De kan si mer enn tusen ord om hvor hard den ideologiske kampen var mellom frontene i reformasjonstida, og om hvordan de så på og behandlet hverandre. Dessuten kan de fortelle mye om hvordan bilder generelt kan brukes for propagandaformål.



Bilde 10: Passional Christi et antichristi , 1521

Når jeg som er herren og mesteren, har vasket deres føtter, så må også dere vaske hverandres føtter. Jeg har gitt dere et forbilde: Slik jeg har gjort mot dere, skal også dere gjøre. Sannelig, sannelig, jeg sier dere: Tjeneren er ikke større enn sin herre, og utsendingen er ikke større enn han som har sendt ham. Nå vet dere dette. Om dere også gjør det, priser jeg dere lykkelige. Johannes 13,14-16



Bilde 11: Passional Christi et antichristi, 1521

Paven tillater seg å etterfølge de tyranner og hedenske fyrster som rekker ut sine føtter til folket så de kan kysse dem. Så blir det sant det som er skrevet: Det fikk makt til å blåse liv i dyrets bilde, så det til og med kunne tale, og til å la drepe alle som ikke tilbad dyrets bilde. Åp. 13,15.

Denne kyssingen tør paven å rose seg skamløst av i sine dekretalier. Cap. 4 i Clementia de sententia excommunicationis V10.

Cranachs lutherportretter

Luther som munk, som helgen og som lærd doktor

Det skal finnes nærmere 500 samtidige bilder av Martin Luther. Knappt noen annen person i samtida ble portrettert så ofte og på så mange måter som ham. En stor del av disse bildene sto Lucas Cranach og hans verksted for. Det første kjente av dem er fra 1520, det siste er av den døde reformatoren (1546). Bildene spenner altså over et tidsrom på drøyt 25 år. De viser ikke bare hvordan Luther forandrer seg med alderen, men også hvordan malerens stil utvikler seg. Sist, men ikke minst er disse bildene gode eksempler på hvordan portretter kan utformes for å passe til spesielle formål.

Slik som på bilde 12 har mange sett Martin Luther avbildet i lærebøker, leksika og lignende publikasjoner. Koppersticket er fra 1520, altså tre år etter at Luther sto fram for offentligheten med sine 95 teser mot avlatshandelen, og året før riksdagen i Worms da han ble lyst fredløs. Han framstår som den asketiske munken med tonsur (barbert isse) og avmagret ansikt. Han lyser av bestemthet og nærmest fanatisk alvor. Vi får inntrykk av en mann som vet hva han vil, og som har tenkt å gjennomføre det.

Betrakter vi dette bildet sammen med det neste koppersticket (bilde 13) som ble til samme år, kan vi ikke unngå å bli slått av forskjellene. Denne munken er ikke selvbevisst og fremadstormende. Han er derimot en mild og ydmyk mann, slett ikke en som vil stå hardt på egne meninger. Dette understrekes av kragen på munkekutta som ligger i løse folder. På det første bildet står den rett opp, og understreker dermed det faste og kompromissløse. Vi ser også at han holder ei bok, formodentlig en bibel, i den skjulte høyrehånda. Den venstre holder han mot brystet. Noen har villet se bildet som ei framstilling av en ydmyk predikant. Andre har lagt vekt på at han framstår nærmest som en helgen. Dette leser man ut av plasseringa foran en nisje, noe som var vanlig i helgenframstillinger. Oppfatningen bestyrkes av at andre kunstnere ganske snart etterlignet denne måten å framstille Luther på, men i tillegg utstyrte ham med helgenglorie og en due som symbol på Den hellige Ånd.⁴

Det tredje bildet (bilde 14), Martin Luther med doktorhatt, stammer fra 1521. Det er kanskje bare noen måneder seinere enn de to første, og er igjen svært annerledes. Her er ingenting igjen av den asketisk utseende munken. Se bare på det runde ansiktet, helt annerledes enn de magre kinnene på det første bildet. Dette portrettet viser verken en mann som er glødende opptatt av sin opprørske sak eller en litt veik helgenliknende munk. Dette er en selvbevisst akademiker med stor indre ro. Han er dessuten framstilt i helprofil (det eneste slike portrettet Cranach noen gang laget). Vanligvis er det verdighetsfigurer som

⁴ Bl.a. hans Baldung Grien i illustrasjoner til Luthers skrifter.



Bilde 12: Luther som munk, 1520



Bilde 13: Luther som munk foran nisje, 1520



Bilde 14: Martin Luther med doktorhatt. 1521

framstilles slik for offentligheten, fra renessansens fyrsteportretter på medaljonger bestemt for allmennheten, til våre dagers frimerker med konger og presidenter.

Hvordan kan det henge sammen at en og samme kunstner lager tre så forskjellige bilder av en og samme person omtrent samtidig? Først må det nevnes at en behøver ikke være kunstskjønner for å bli slått av at bildet med nisjen langt fra har den samme kunstneriske kvalitet som de to andre. Det har fått mange til å anta at dette slett ikke er Lucas Cranachs verk, men at det er laget av en langt mindre begavet ansatt i hans verksted. Dette avvises av blant andre Ullmann og Warnke som tilskriver bildet Cranach selv, men mener at det er en bevisst hensikt bak måten det er laget på. De hevder at spørsmålet om hvorfor bildene er så forskjellige, må henge sammen med at det ikke bare er snakk om en kunstner som lager portretter av en venn og meningsfelle, men først og fremst med Cranachs stilling som hoffmaler. Hoffmaleren var jo i høy grad også en propagandist for det hoffet han tjente. Det var alvorlige forhandlinger om Luthers skjebne som foresto. Fredrik den vise og hans hoffprest og sekretær Spalatin, som var fyrstens rådgiver i religiøse og vel også i diplomatiske spørsmål, har ikke sett seg tjent med at det ble offentliggjort et bilde som var så aggressivt fremadstormende som det første kopperstikket. Derfor har Cranach, sannsynligvis gjennom Spalatin, blitt anmodet om å lage et nytt bilde som egnet seg bedre for diplomatiske formål. Det var også det bildet som fikk størst utbredelse i samtida. Mens det bare finnes tre samtidige trykk av det første bildet, ble bildet av munken foran nisjen spredt i et utall eksemplarer. Det tredje, Luther med doktorhatt, fant også stor utbredelse. Warnke mener derfor at bildet av den fromme munken først og fremst ble spredt til det jevne folk som var vant til og glad i sine helgenbilder, og derfor kunne ta det til seg uten de motforestillinger som det første bildet ville ha skapt. Bildet av Luther med doktorhatt mener han derimot først og fremst var tiltenkt akademikere og øvrighetspersoner som ville kunne kjenne seg igjen i og akseptere den lærde doktoren. Dette er et synspunkt som har mye for seg. Bak de ulike lutherportrettene ligger det altså etter alt å dømme både en propagandistisk og en pedagogisk hensikt.

Synspunktet styrkes av de latinske innskriftene på dem. På de to første er de likelydende:

AETHERNA IPSE SUAE MENTIS SIMULCHRA LUTHERUS
EXPRIMIT AT VULTUS CERA LUCAE OCCIDUOS: De
uforgjengelige bilder av sin ånd frambringer Luther selv, men hans
dødelige trekk (framstiller) Lukas' voks.

På bildet med doktorhatt er innskriften noe endret, men innholdsmessig så godt som identisk:

LUCAE OPUS EFFIGIES HAEC EST MORITURA LUTHERI
AETHERNAM MENTIS EXPRIMIT IPSE SUAE: Dette bildet av
Luthers dødelig skikkelse er Lucas' verk, det evige bildet av sin ånd
preger han selv.

Begge innskriftene skiller altså mellom Luthers legemlige og åndelige framtrede. Den åndelige står han selv for framstillingen av (formodentlig tenkes det på hans skrifter og taler), mens kunstneren kan forme hans fysiske framtrede slik det er tjenlig. Ja, han bruker ordet *voks* i innskriften på de to første bildene, og siden det dreier seg om et kopperstikk, må det nødvendigvis være metaforisk ment: Som kunstner kan han forme den framstiltes trekk slik en kan forme noe i voks. Slik er det i alle fall mulig å forstå det, fremdeles i følge Warnke (s.36ff).

Vi står altså overfor billedutforminger som i høy grad er veloverveide og tilpasset de formål de skulle tjene. De hadde ikke først å fremst til hensikt å gi en størst mulig grad av portrettlikhet, men å gi en framstilling av den portretterte som var tjenlig for formålet. Veien er ikke lang til vår tids målrettede bruk av bilder.

Junker Jörg

Tresnittet av Martin Luther som junker Jörg (bilde 5) er kanskje det best kjente av Cranachs lutherportretter, og regnes av mange som hans aller beste portrett overhode. Som nevnt tidligere, ble formodentlig de første skissene til dette tresnittet laget mens Luther var på en hemmelig snarvisitt i Wittenberg i desember 1521. Da kan det ha vært ferdigstilt omtrent på den tida da billedstormen i Wittenberg fant sted noen måneder seinere, og Luther vendte tilbake til Wittenberg for å ordne opp.

Igjen blir vi slått av forskjellen fra de tre tidligere bildene. Mens Cranach mindre enn et år før har vist oss opprøreren, den fromme munken og den lærde doktoren, framstiller han nå adelsmannen, selvbevisst med haka høyt hevet, vakker med krøllete, velpleiet hår og skjegg. Her er den myndige og handlekraftige som kom og ordnet opp i tumultene i Wittenberg og skapte orden (jf. s 14)! Det er en rolle Lucas Cranach må ha satt pris på å se sin venn i, dypt involvert som han selv må ha vært i det som skjedde i Wittenberg under billedstormen. Kan vi også formode at maleren selv har foretrukket nettopp denne framstillinga av reformatoren, siden han seinere lager et maleri av reformatoren som Junker Jörg og endog framstiller ham i denne rollen i sentralbildet på altertavla i Wittenberg (jf. bilde 1). Er det slik han helst vil se ham?



Bilde 15: Katharina von Bora og Martin Luther. Malt i forbindelse med ekteskapsinngåelsen i 1525

Bryllupsbildene av Martin og Katharina (bilde 15)

I 1525 tok de to tidligere klosterfolkene, Martin Luther og Katharina von Bora den endelige konsekvensen av at de hadde tatt avstand fra, og trådt ut av klosterlivet. De giftet seg med noen få vitner, blant andre ekteparet Lucas Cranach og Barbara Brengbier til stede. Når Lucas maler bryllupsbildene av de to, dreier det seg om mennesker han kjenner godt. Disse små bildene – de er bare ti cm i diameter – har preg av privatbilder, selv om de etter hvert ble spredt i et utall kopier. Når en betrakter disse bildene, kan en ikke unngå å bli slått av at Katharina utstråler kraft og beslutsomhet, mens hennes ektemann virker mild og forsiktig. Kanskje det kan gjenspeile det faktum at dette ekteskapet først og fremst var hennes vilje? Luther hadde jo egentlig ikke i sinne å gifte seg.

Luther som evangelisk prest (bilde 16)

Her er Luther falt til ro. Ja, han virker nærmest satt. Reformasjonen er et faktum i alle fall i Wittenberg. Man har forlenget organisert en evangelisk kirke, og dette er dens prest. Dette bildet er først og fremst interessant fordi det danner forbildet for portretter av evangeliske prester for flere århundrer framover. Ofte ble slike bilder – eller bilder av hele prestefamilier – plassert der folk var vant til å se helgenbilder. Så kan en jo diskutere om det var et godt bytte. Også i norske kirker kan en fremdeles se denne type presteportretter.

Dødsbildet (bilde 17)

I februar 1546 var Luther i sine hjemtrakter for å bilegge en strid mellom de to grevene av Mansfeld. Samme dag som fredspakten ble undertegnet ble han syk, og døde dagen etter, bare 63 år gammel. Hans motstandere hadde forutsagt at han ville få en pinefull død. Var det for å motbevise dette at man tilkalte to malere for å dokumentere at spådommen ikke slo til? En av tegningene ble overlatt til Lucas Cranach som brukte det som grunnlag for sitt bilde av den døde Luther. Bildet motsier spådommen ettertrykkelig. Den døde ligger på myke puter, den krusete skjortekragen og det krøllete håret omkranser det fredfylte ansiktet. Dette er ei framstilling av en mann som har gjort sin gjerning og som dør i fred med seg selv, sine omgivelser og Gud. Slik sett er også dette et propagandabilde.



Bilde 16: Reformatoren, 1531



Bilde 17: Den døde Luther. 1547

Pedagogen Lucas Cranach

I den første fasen av reformasjonen viste Cranach seg først og fremst som agitator og polemiker, og som vi har sett av eksemplene ovenfor, en ganske grov sådan, i alle fall om vi legger vår egen tids idealer til grunn. Det bør vi kanskje ikke gjøre, for tida hadde nok ikke den samme oppfatning av toleranse og respekt for andres meninger. Etter hvert beveger imidlertid Cranach seg i retning av å billedliggjøre de reformatoriske tanker og idealer. Noen har ment at han dermed prostituerer seg som kunstner. Det er antakelig et anakronistisk synspunkt. På begynnelsen av 1500-tallet er vi fremdeles i en overgangsfase mellom synet på maleren som en håndverker som maler på bestilling fra oppdragsgivere, og det moderne synet på den fritt skapende kunstner. Det er jo også først med renessansen at kunstnerne begynner å signere sine verk. Dessuten er det mye som tyder på at Cranach selv var opptatt av, og identifiserte seg med de reformatoriske ideer og at han stilte sin kunst i reformasjonens tjeneste. Det skal vi seinere se et tydelig eksempel på i omtalen av altertavla i Weimar.

Før det skal vi imidlertid se på to bibelske motiver som Lucas Cranach har lagt sin elsk på. Det ene er motivet med Jesus og barna som han faktisk innfører som et nytt motiv i kirkekunsten. Det andre er motivet med kvinnen som ble grepet på fersk gjerning i ekteskapsbrudd. *Aller* først skal vi imidlertid se på et bilde som bygger bro mellom gammelt og nytt.

Gjenbruk av katolske bilder

En kveld i juli 1505 – forteller historien - hadde den unge jusstudenten Martin Luther vært på besøk hos sine foreldre i Mansfeld, og var på vei tilbake til sitt studiested i Erfurt, da han ble overrasket av et voldsomt tordenvær. I dødsangst kastet han seg ned og ropte ut: ”Hjelp, Sta. Anna, jeg vil bli munk!” At det nettopp var Sta. Anna han henvendte seg til, var neppe noen tilfeldighet. Sta. Anna var bergmennes skytshelgen, og siden Luther kom fra en bergverksfamilie var det naturlig at han påkalte henne. Dessuten sto Annakulten sterkt i Sachsen, og ganske særlig i Wittenberg hvor det noen år seinere (1510) ble knyttet en særlig sjenerøs avlat til den. I Fredrik den vises store relikviesamling befant det seg også en finger fra Sta. Anna. Hvem var hun så?

For å få svar på det, må vi gå til det apokryfe Jakobs protevangelium som ble til en gang på 100-tallet. Det forteller historien om Marias foreldre, Anna og Joakim, om hvordan Maria ble unnfanget og født og om hennes oppvekst i templet. Da hun ble tolv år kunne hun ikke være i templet lenger fordi hun ville gjøre det urent,⁵ og prestene sendte bud på alle enkemenn i Israel for å finne ut hvem de skulle overlate henne til. Valget falt på Josef som var en gammel mann

⁵ forestillingen om urenheter knyttet til menstruasjonen ligger bak dette

med voksne sønner. Dernest fortelles det – mye mer utførlig og med langt flere detaljer enn i de kanoniske evangeliene - om Jesu unnfangelse og fødsel og omstendighetene omkring den. Til tross for skriftets helt åpenbart legendariske karakter (for eksempel er det en historisk umulighet at Maria skulle være oppvokst i templet i Jerusalem) ble det en hovedkilde for Maria-fromheten både i øst- og vestkirken.

Men det stoppet ikke med Jakobs protevangelium. Legenden vokste i løpet av middelalderen, og ble til en hel familiekrønike: Da Joakim døde ville Anna egentlig gå i kloster (noe som historisk sett også ville vært en umulighet – det fantes ingen kvinneklostre i jødedommen), men i stedet fikk hun bud fra en engel om at hun skulle gifte seg igjen. Hennes neste ektemann ble Kleopas, og med ham fikk hun også en Maria som i sin tur ble gift med Alfeus, og fødte ikke mindre enn fire sønner som seinere ble Jesu disipler. Da Kleopas døde fikk Anna enda en ektemann, Salomas, og fødte nok en Maria, som i sin tur ble gift med Sebedeus. De ble foreldre til disiplene Jakob og Johannes, de som i de kanoniske evangeliene ganske riktig kalles Sebedeus-sønnene. På denne måten ble jo Jesusbevegelsen nærmest en ren familieaffære.

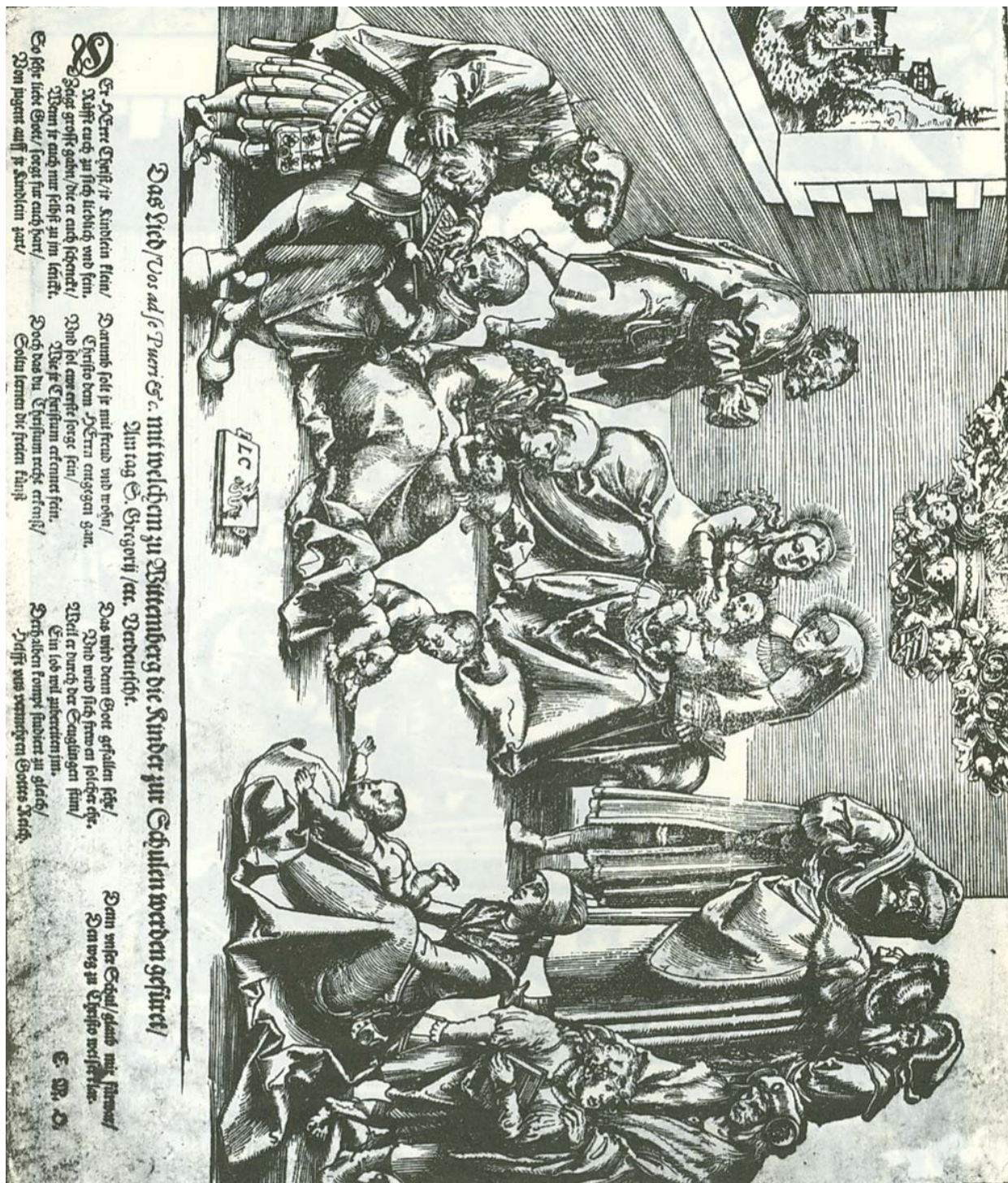
Når denne familiekrøniken nedfelles i kunsten, får vi et motiv som kalles ”Die heilige Sippe⁶” (den hellige familie/slekt) som er kjent i tysk kunst fra 1200-tallet av.⁷ Motivet var uhyre populært. Bare i Sachsen skal det finnes 20 altertavler med dette motivet. Cranach alene malte det i en mengde innbyrdes litt forskjellige utgaver, og han laget også tresnitt med motivet. Det siste dateres gjerne til 1510, samme år som Anna-avlaten ble erklært.

Her har vi tatt med både tresnittet fra 1510 (bilde 18) og en av de mange replikkene av maleriet (bilde 19). Hvis vi først ser på tresnittet (foreløpig holder vi innskriften utenfor og konsentrerer oss om bildet), ser vi at det i pakt med tradisjonen viser hele den omtalte storfamilien. I sentrum ser vi Anna med den lille Jesus og hans mor Maria ved siden av, som strekker armene ut etter barnet. Til venstre for dem står den gamle Josef respektfullt i utkanten med hatten i hånden. Som så ofte ellers er han en halvt utenforstående i forhold til Maria og jesusbarnet. Til høyre står Annas tre ektemenn i tilsynelatende ivrig samtale. Siden dette er et andaktsbilde, ikke et historisk bilde, reflekteres det ikke over at de alle tre skulle være sammen og i live på et tidspunkt hvor de som hadde hatt henne til kone etter tur, alle er blitt bestefedre til Annas barnebarn. Til venstre i forgrunnen finner vi Alfeus med sin Maria og fire barn, til høyre Sebedeus med sin familie. Vi kan identifisere de to gruppene ut fra antallet barn. På golvet i forgrunnen ser vi også en liten plakett med kunstnerens våpenskjold, den bevingede slange, og hans initialer LC.

Går vi til maleriet, ser vi øyeblikkelig at det er samme motiv. Bare arrangementet er litt annerledes. I sentrum er fremdeles Anna med jesusbarnet

⁶ Det tyske begrepet Sippe er et videre begrep enn det norske familie. Når man på tysk omtaler et motiv som ”Die heilige Familie”, refererer det på tysk som på norsk til et bilde med Maria og Josef med jesusbarnet.

⁷ I omtalen av dette motivet støtter jeg meg i hovedsak til Christiane Andersson.



Bilde 18: Die heilige Sippe 1510.
 Tekst av Philipp Melancthon ca 1520



Bilde 19: Die heilige Sippe, 1512

og Maria, men de to kvinnene har byttet plass i forhold til på tresnittet. Her sitter alle Annas tre ektemenn på balkongen bak, og i nisjen til høyre sitter Josef. Han er aldeles tilbaketrasket og utenfor familiescenen. En hund ligger på plattformen foran balkongen og forsterker inntrykket av familiebilde. De to andre kjernefamilie er gruppert noenlunde som i tresnittet. Akkurat denne replikken av maleriet er for øvrig særlig interessant i forhold til malerens private historie. Alfeus bærer Lucas Cranachs egne trekk, og Sebedeus er sannsynligvis malerens svigerfar. Noen har også ment å kunne identifisere Alfeus' Maria som Cranachs hustru Barbara Brengbier og Sebedeus' Maria som hennes mor. Andersson henleder også oppmerksomheten på våpenskjoldet øverst til høyre over portalen som viser to sammenlagte hender, og antyder at bildet på en subtil måte blir Cranachs eget bryllupsbilde. På denne bakgrunn dateres det også gjerne til 1512 da ekteskapsinngåelsen mellom maleren og rådsherredatteren fra Gotha sannsynligvis ble inngått. Sta. Anna var skytshelgen for gravide, småbarn og bruder, og i forbindelse med bryllup trodde man at hun kunne velsigne ekteskapet med mange barn.

Disse bildene fra Cranachs hånd er altså førreformatoriske. Hva kunne reformasjonen som tok avstand fra helgenkulten, bruke et slikt bilde til? Den knuten var det Philipp Melanchton som løste. Han grep fatt i en detalj i bildene: På tresnittet ser vi at Alfeus gir to av sine sønner leseundervisning. Han kjennetegnes som lærer ved riset (!) han holder i hånden. Den litt større eldstesønnen til Sebedeus holder ei bok. Han har tilsynelatende allerede lært seg lesekunsten. Maleriet oppviser de samme to fenomener. Til venstre i forgrunnen sitter to av Alfeus-sønnene og leser i ei bok, mens en av Sebedeus-sønnene til høyre får leseundervisning av sin far. I likhet med Alfeus på tresnittet har han et ris i hånda, dermed er han også utpekt som lærer.

Lesende barn og/eller barn som får undervisning finnes på alle variantene av bildet, både på maleriene og tresnittene. Dette poenget grep altså Melanchton tak i, gjorde det til et hovedpoeng i bildene, og forsynte dem med tekster som agiterte for skolegang for barna. Den utgaven av tresnittet som er gjengitt her, er nettopp et eksempel på slik ny bruk. Man har ganske enkelt forsynt tresnittet fra 1510 med en tekst som henleder oppmerksomheten på annet enn Anna-kulten.

Slik ser innskriften ut, opprinnelig brukt til Gregoriusfesten 1. mai som markerte begynnelsen på skoleåret. Antakelig skjedde dette omkring 1520.

Das Lied/vos ad se pueri Etc. Mit welchem zu Wittenberg die Kinder zur Schulen werden gefueret/

Am tag S. Gregorii/etc. Verdeuscht (Sangen til dere barn. Med hvilken barna i Wittenberg blir kalt til skolene. På st. Gregoridagen. Fortysket)

<p>Der Herre Christi Jr Kindlein klein Ruefft euch zu sich lieblich vnd fein. Zeit grosse gabn Die er euch schenkt Wenn jr euch nur selbst zu jm lenckt, So sehr liebt Gott Sorgt für euch hart Von jungent auff jr Kindlein zart.</p> <p>Darumb solt jr mit freud und wohn Christo dem Herrn entgegan gan. Vnd sol ewr erste sorge sein Wie jr Christum erkennet fein. Doch das du Christum recht erkenst Soltu lernen die freien kuenst.</p> <p>Das wird den Gott gefallen sehr Vnd wird sich frewe solcher ehr. Weil er durch der Seuglingen stim Ein lob will zubereiten jm. Derhalben kompt studiert zu gleich Helfft uns vermehren Gottes Reich. Den vnser Schul Glaub mir fuerwar Dem weg zu Christo weiset klar.</p>	<p>Herren Kristus⁸ Dere små barn Kaller dere til seg kjærlig og ømt. Viser store gaver Som han skjenker dere Når dere bare holder dere til ham, Elsk Gud så høyt Pass på deres hjerte Fra ungdommen av dere sarte småbarn.</p> <p>Derfor skal dere med glede og fryd Gå Herren Kristus i møte Og det skal være deres fremste anliggende Hvordan dere skal erkjenne Kristus godt For at du skal kunne kjenne Kristus rett Skal du lære de frie kunster.</p> <p>Det vil behage Gud svært Og vil fryde seg over slik ære. Fordi han gjennom diebarns stemme Vil berede ham ære. Derfor kom og studer straks Hjelp oss å utbre Guds rike For skolen vår Tror jeg for visst Viser klart veien til Kristus.</p>
--	--

Tresnittet med Melanchtons tekst fikk stor utbredelse. Og teksten er utvilsomt interessant. Melanchton ikke bare erklærer skolen som veiviser til Kristus. Han lar faktisk også lese- og skrivekunsten være en forutsetning for å erkjenne

⁸ Oversettelsen er en direkte oversettelse fra tysk, det er ikke gjort forsøk på å lage norsk poesi av den. Den tyske teksten bærer også preg av å være direkte oversatt fra latin.

Kristus! Det er ikke helt i overensstemmelse med Luthers syn på frelsen. Hos ham er det dåpen som er veien til frelse. Kunnskapstilegnelsen er ikke en forutsetning for, men en følge av dåpen.

Bildene av Sta. Anna og "Die heilige Sippe" får altså en ny funksjon. På denne måten unngikk man å ta fra folk noe de var glad i. Denne gjenbruken viser framfor noe annet reformatorenes pedagogiske klokskap.

Originale reformasjonsmotiver

Jesus velsigner barna (bilde 20)

Motivet med Jesus og barna er så velkjent for oss at det kanskje kommer som en overraskelse at det faktisk ikke fantes som tavlemaleri før reformasjonen. Lucas Cranach har skapt dette motivet som altså er å anse som en genuin reformatorisk nyskaping, og som er blitt så alminnelig etter ham. Det finnes over 20 replikker av dette maleriet, og en av dem har også funnet veien til Norge hvor det henger i Larvik kirke.⁹ I Tanum kirke i Vestfold er det en kopi av Larvik-maleriet hvor det i alle fall har hengt siden før 1831 da en av 1800-tallets fremste norske kulturpersonligheter, forfatteren og prestefruen Hanna Winsnes kom flyttende dit. Hennes datter, Maren Vinsnes forteller tilbakeskuende om sitt første møte med kirken og maleriet: "Over Døbefunten var et Maleri, der forestilte Christus velsignende de smaa Børn. Christusfiguren havde en stærk gul Glorie om sit Hoved, Kvinderne vare alle lige hverandre og lyse af Hudfarve og med en Masse rødt Haar; fyldige, halvsnøgne Børn bleve rakte frem i alle mulige Stillinger. Det var langt fra noget Kunstværk, men det opbyggede Almuen."¹⁰ Maren Vinsnes var altså ikke videre imponert av maleriet som heller ikke er en særlig god kopi. *Motivet* er allikevel umiskjennelig Cranachs, og når Vinsnes har observert at "det opbyggede Almuen", bekrefter hun at motivet faktisk fungerte etter sin hensikt, også 300 år etter at originalen ble malt, og på et ganske annet sted!

Plasseringen over døpefonten bekrefter at man har oppfattet hensikten med maleriet. Det er utvilsomt ment som et forsvar for barnedåpen mot de såkalte gjendøperne som mente at en ikke kunne bli døpt før en hadde mottatt undervisning om kristendommen. Derfor var barnedåpen i deres øyne ugyldig. Luther forsvarer energisk barnedåpen mot dette synspunktet, og får altså hjelp av maleren. Denne tolkningen av bildet bestyrkes av teksten på en del av replikkene, også den som er gjengitt her. Den er fra Markus-evangeliets versjon av fortellinga og lyder – i norsk oversettelse: "La de små barn komme til meg, og hindre dem ikke! For Guds rike hører slike til."

⁹ Dette er ett av (så langt jeg har kunnet bringe på det rene) bare tre Cranach-bilder som finnes i Norge. De andre to befinner seg i Nasjonalgalleriet, men Larvik-bildet er det eneste med religiøst motiv.

¹⁰ Maren Vinsnes: Præstens Ansøgning, Chr. 1881, s. 105. Hilde Diesen, forfatter av boka "Hanna Winsnes. Dagsverk og nattetanker" skal ha æren for at jeg har kommet over dette sitatet.



Bilde 20: Jesus velsigner barna

Christiane Andersson (s.55) mener at bildet også inneholder en brodd mot det katolske kravet til prestene om sølibat. Denne tolkinga anser jeg som noe søkt. Vel kan en kanskje si at bildet taler om lykke ved familieliv og barneoppdragelse, men det var heller ikke ukjent for katolsk ideologi. Det var tross alt bare prester og klosterfolk, ikke folk generelt som var pålagt sølibat.

Kristus og ekteskapsbrytersken (Bilde 21)

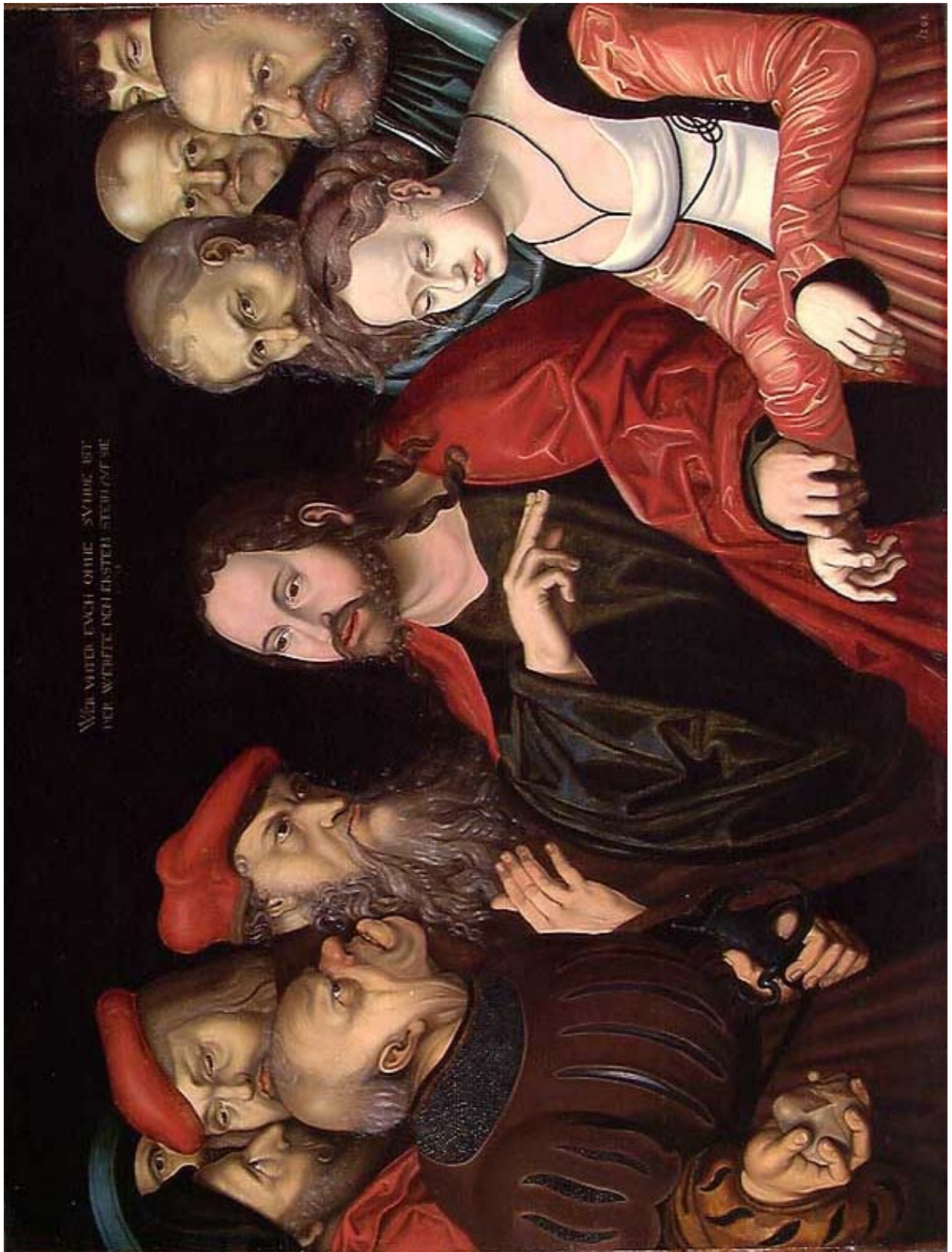
Dette bildet finnes også i mange varianter. Det framstiller den kjente fortellinga fra Johannes-evangeliet om kvinnen som ble grepet i ekteskapsbrudd. De som brakte henne til Jesus ville at hun skulle steines, hvortil Jesus svarte: "Den av dere som er uten synd, kan kaste den første steinen på henne." (Joh. 8,7). Dette utsagnet er også malt inn i bildet rett over Jesu hode, på tysk selvfølgelig, ikke på latin. Teksten skulle jo, i pakt med et reformatorisk hovedanliggende, kunne forstås også av folk som ikke kunne latin.

Men bildet vil mer enn bare å anskueliggjøre ei bibelfortelling. Det er et didaktisk bilde. Fortellinga som bildet illustrerer, er nemlig sentral i den lutherske teologi. Et annet billedlig eksempel på det, finner vi i slottskirken i Torgau som ble innviet av Luther selv i 1544. Dette var den første kirken som ble bygget som evangelisk kirke, og er utsmykket etter Luthers egne anvisninger. Kirkerommet er nokså nakent, uten utsmykning på alteret. Derimot innledes en tendens som skulle komme til å bli karakteristisk for mange evangeliske kirker: Oppmerksomheten trekkes mot den utsmykkede prekestolen, for prekenen skulle være det sentrale i gudstjenesten. Her, på prekestolen i slottskirken i Torgau, finner vi blant annet dette samme motivet som i Cranachs bilde. Motivet på prekestolen er selvsagt ikke tilfeldig valgt. For Luther var dette ei sentral fortelling som illustrerer forholdet mellom lov og evangelium. Slik uttrykte han det i en preken i 1531, året før Cranach malte det første bildet med dette motivet:

Denne historien er skrevet for at man kan skal kunne se en klar forskjell mellom loven og evangeliet under Kristi rike og verdens rike. Fariseerne hadde hørt at Herren hadde preket mye om Guds rike, at det var nådens rike, hvor det fantes forlatelse for synden. Jødene hadde derimot Moseloven, som truet dem som overtrådte Guds bud med intet annet enn vrede, at synden skulle straffes og ikke tilgis.¹¹

Betrakter vi bildet med dette utgangspunktet, ser vi hvordan Cranach har formet bildet etter Luthers oppfatning av fortellinga: Motstanderne, til venstre i bildet,

¹¹ Etter sitat i Andersson s. 51. Egen oversettelse



Bilde 21: Kristus og ekteskapsbrytersken

de som vil steine kvinnen, er framstilt med harde, dømmende ansikter, mens disiplene til høyre i bildet er forbauset, skeptiske, tvilende. Jesus peker på kvinnen som er fortvilet, utlevert og sier de kjente ord "Den av dere som er uten synd, kan kaste den første steinen på henne." Han peker på kvinnen med sin høyre hånd, men blikket hans er rettet mot dem som vil dømme henne etter loven. Det bildet forteller er altså dette: Loven dømmer. Evangeliet frigjør. Et billedmotiv som var velkjent fra før, er under Cranachs pensel omformet til et didaktisk lærestykke som propagerer for Luthers oppfatning av forholdet mellom loven og nåden. Slik kan bildet også fungere i en undervisningssammenheng: Ikke bare som eksempel på illustrasjon av fortellinga i Joh. 8, men også som illustrasjon på det lutherske syn på forholdet mellom loven og nåden. De sinte ansiktene til dommerne illustrerer med all ønskelig tydelighet det syn på loven som kommer til uttrykk i luthersk teologi. Sinte ansikter forstår også et barn. Et abstrakt begrep som "loven" er atskillig verre.

Billeddidaktisk framstilling av den lutherske lære om kirken

I Confessio Augustana, det lutherske bekjennelsesskrift fra 1530, ført i pennen av Philipp Melanchton, uttrykkes læren om kirken på denne måte: "Kirken er de helliges forsamling, i hvilken evangeliet læres rent og sakramentene forvaltes rett." Altertavla i Wittenberg (bilde 1) som vi omtalte i begynnelsen, er Cranachs billedpedagogiske konkretisering av denne læren.

Bildet er altså et triptykon¹²) med innstiftelsen av nattverden som sentralmotiv¹³. På venstre og høyre side ser vi henholdsvis en dåpshandling og en skriftemålssituasjon. Men vi begynner med predellaen. Det viser en menighet som lytter til prekenen. Kvinnene sitter på klappstoler, til dels med barn på fanget eller ved siden, mens mennene står. Vi kan identifisere tre personer i menigheten, nemlig Luthers hustru Katharina von Bora som sitter i forgrunnen med sønnen Johannes ved siden av seg, og maleren selv som står i forreste rekke blant mennene. Menigheten i Wittenberg kunne sikkert identifisere flere andre av sine bysbarn. Predikanten er Martin Luther. Hans venstre hånd ligger på Bibelen. Det er ingen tilfeldighet. Det er utvilsomt ment å henvise til det reformatoriske prinsipp: "Skriften alene". Gesten viser altså at det er i Bibelen han finner grunnlaget for sin preken. Med høyre hånd peker han på den korsfestede Kristus som er malt midt på bildet. Dette bildelementet er selvsagt ikke å forstå som en gjengivelse av en reell situasjon. Et krusifiks ville ikke bli plassert på denne måten. Plasseringen av krusifikset i bildet er det naturlig å forstå som en konkretisering av predikantens budskap: "Se den korsfestede." Nettopp dette var sentrum i den reformatoriske teologi. Dette understrekes av at

¹² Midtbildet måler 2,42 x 2,55 m, sidefløyene 1,08 x 2,55 m og predellaen 0,93 x 2,33 m.

¹³ Altertavla har fire like store bilder på "baksiden", men dem lar vi ligge her, selv om de er interessante nok.

de fleste i menigheten ikke har blikket rettet mot predikanten, men mot krusifikset.

Sentralmotivet framstiller innstiftelsen av nattverden. Vi kjenner igjen en av disiplene, nemlig Martin Luther i skikkelse av Junker Jörg, den forkleddingen han bar da han satt i skjul på Wartburg. Det ligger kanskje også her en ledetråd: Det var mens han satt på Wartburg som Junker Jörg at Luther oversatte Det nye testamente til tysk og dermed gjorde det tilgjengelig for folk flest. Bibelen på folkespråket var jo en av reformasjonens kongstanker. De øvrige disiplene er formodentlig Wittenbergs egne borgere. Da er det lett å tenke seg at menigheten må ha fått følelsen av at innstiftelsen av nattverden skjedde midt i blant dem. Handlingen skjer ikke bare der og da i en fjern fortid, men her og nå. Det er liten tvil om at kunstneren skildrer det øyeblikket som evangelisten Johannes forteller slik om (13,21-26):

Da Jesus hadde sagt dette, ble han rystet i sitt innerste og utbrøt: "Sannelig, sannelig, jeg sier dere: En av dere skal forråde meg." Disiplene så på hverandre; de skjønnte ikke hvem han mente. En av dem, den disippel som Jesus hadde kjær, satt til bords ved siden av Jesus. Simon Peter nikket til ham for at han skulle spørre hvem han mente. Han lente seg da tilbake mot Jesus og sa: "Herre, hvem er det?" Jesus svarte: "Det er han som jeg gir det stykket jeg dytter nå." Så dyppte han et stykke i fatet og gav det til Judas, sønn av Simon Iskariot.

Trekker vi også inn Matt. 26,21 – 22 blir det ekstra tydelig:

"Mens de spiste, sa han: "Sannelig, jeg sier dere: En av dere skal forråde meg." Da ble de meget bedrøvet, og den ene etter den andre sa til ham: "Det er vel ikke meg, Herre?"

På bildet ser vi tydelig at det er uro i disippelflokken. De vender seg parvis mot hverandre og betrakter den annen med vantro: Det er vel ikke deg – eller meg? Peter, nummer to til venstre for Jesus, henvender seg direkte til ham og disippelen Johannes med sitt spørsmål. Alt dette skjer i samme øyeblikk som Jesus gjør det tegn som utpeker forræderen: Han gir ham et stykke brød direkte i munnen. Judas har allerede en fot utenfor kretsen, han er klar til å forlate dem. Som om dette ikke var nok til å identifisere ham, kjennetegnes han også på pengepungen som han ofte framstilles med. I følge Johannes-evangeliet (12,6) hadde han hånd om disippelflokkens felleskasse og pleide å forsyne seg av den.

Så langt om de bibelske referansene i bildet. De er enkle å identifisere hvis en kjenner fortellinga. Selv små barn, ja, kanskje særlig små barn, vil med

letthet kunne identifisere det øyeblikk i fortellinga som kunstneren har valgt å framstille.

Men det er en scene i bildet som vi ikke får hjelp av bibelfortellinga til å tolke. Mens ti av disiplene har all sin oppmerksomhet rettet mot det som skjer mellom Jesus og Judas, ser den siste – han som bærer Junker Jörgs skikkelse – ikke ut til å ense denne scenen. Tvert imot snur han seg halvt bort og bryter det som ellers ville vært en sluttet sirkel av disipler rundt det runde bordet. Han tar imot et vinbeger av den fjortende personen i bildet som åpenbart opptrer som munnskjenk. Disippelen har blikket fast rettet mot munnskjenken som på sin side ser på – eller ned i – vinbegeret.

Denne detaljen er så oppsiktsvekkende at den umulig kan bero på en tilfældighet. Det er helt åpenbart at kunstneren vil noe med å bryte opp en ellers forholdsvis tradisjonell nattverdsframstilling på denne måten. Det ligger nært å trekke inn tanken om det allmenne prestedømme. Munnskjenken er ikke en av disiplene, og til alt overmål har han skikkelse av malerens sønn, Lucas Cranach d.y. som var lekmann. Dessuten – siden denne scenen er konsentrert om overrekkelsen av vinbegeret – er det like nærliggende å se en henvisning til striden om utdeling av vinen til menigheten i nattverden. På reformasjonstida var det for lengst blitt vanlig i den katolske kirke at lekfolket bare mottok brødet, ikke vinen under nattverden, en skikk som først ble lempet på av den katolske kirke ved det annet vatikankonsil på 1960-tallet, da man ga adgang til at også lekfolket kunne motta både brødet og vinen i nattverden. Et av reformasjonens viktige anliggender var nettopp å avskaffe denne skikken.

De to bildene til venstre og høyre viser henholdsvis en dåps- og en skriftemålssituasjon. Nattverden og dåpen var de to eneste av den katolske kirkes sju sakramenter som ble beholdt i de protestantiske kirkene. Skriftemålet havnet i en mellomposisjon. Luther ville først beholde det som sakrament, men forlot seinere dette standpunktet fordi det ikke hadde et synlig tegn slik som vannet i dåpen og brødet og vinen i nattverden. Allikevel ville han beholde det, men ikke som sakrament, og ikke som obligatorisk. At skriftemålet framstår så tydelig sammen med dåpen og nattverden på selve reformasjonaltavla viser at det nok ble ansett som mer sentralt i reformasjonstida enn det som er praksis i de lutherske kirkene i dag. Dermed har vi også et godt eksempel på hvordan religiøs praksis endrer seg gjennom tida.

Det venstre bildet framstiller altså en barnedåp. Vi legger merke til at døpefonten er svært stor. Tidligere i middelalderen ble barnet dukket helt ned i dåpsvannet.¹⁴ På reformasjonstida var man begynt å overøse barnets rygg og bakhode med vannet slik vi også ser det på dette bildet. Først enda seinere kom skikken med bare å øse vann over barnets hode.

¹⁴ Slik er fremdeles skikken i den ortodokse kirke.

Det ligger noe programmatisk i dette at maleren framstiller en *barnedåp* i sin samtid, og ikke for eksempel Jesu dåp. For man har gjennomlevd striden med de såkalte gjendøperne, de som hevdet at barnedåpen ikke var en gyldig dåp. Ved at man nettopp framstiller en *barnedåp*, blir det lutherske standpunktet understreket.

Det er heller ingen hvem som helst som forretter dåpen. Det er Philipp Melanchton, Luthers nære medarbeider og han som førte den augsburgske bekjennelse i pennen. Men Melanchton var ikke presteordinert. I virkeligheten har han vel neppe foretatt noen dåp, i alle fall ikke i den katolske tradisjon. Ved siden av å framheve dåpen som konstituerende for kirken, kommer altså et annet budskap til syne: Det alminnelige prestedømme, prinsippet om at en hvilken som helst kristen kan utføre de oppgaver som i den katolske kirke er forbeholdt presten.

Vi ser ganske mange mennesker rundt døpefonten, atskillig flere enn barnets faddere. De er antakelig plassert der for å understreke at dåpen er en menighetshandling. Personene lar seg ikke identifisere, men en liten kuriositet kan vi vel koste på oss: En lokal tradisjon mener å vite at damen i den praktfulle pelsen som står med ryggen til, er Cranachs hustru, Barbara Brengbier. I følge den samme tradisjonen brukte han henne som modell for flere av sine aktbilder, derfor ville han ikke vise hennes ansikt på et kirkebilde. Det lar seg selvsagt ikke verifisere om dette stemmer.

Tavla til høyre viser en skriftemålssituasjon som foregår i all offentlighet. (Slik har den selvsagt ikke foregått i virkeligheten.) Den botferdige får sin synd tilgitt, den ubotferdige sendes bort med hendene bundet. Budskap: Behold skriftemålet, men det er botferdigheten, ikke avlaten som teller! Den som holder "Peters nøkler"¹⁵, symbolet på fullmakten til å tilgi synder på Guds vegne, er en annen av reformasjonens hovedskikkelser, Johan Bugenhagen, han som ble sendt til Danmark for å hjelpe til med innføringen av reformasjonen i Danmark-Norge, han som sørget for at den dansk-norske kirke ble kvitt (som noen lutheranere gjerne vil se det) eller gikk glipp av (til andres beklagelse) den apostoliske suksesjon¹⁶ (Bugenhagen var prest, men ikke biskop).

Cranachs store katekisme

Martin Luther skrev sin store katekisme. Lucas Cranach malte sin. Det begynte med en billedtype som finnes i flere varianter¹⁷ og som avvekslende kalles „Fordømmelse og forløsning“ og „Lov og nåde“ (bilde 22). Treet i midten som

¹⁵ MTT 16,19 Jeg vil gi deg himmelrikets nøkler; det du binder på jorden, skal være bundet i himmelen, og det du løser på jorden, skal være løst i himmelen."

¹⁶ Den katolske lære om at det er en ubrutt rekke av biskoper fra apostlene og framover. Den apostoliske suksesjon formidles ved håndspåleggelse av en biskop som selv står i den ubrutte rekke av biskoper.

¹⁷ Cranach selv laget aldri to identiske utgaver av et motiv. Når slike finnes, er det snakk om kopier laget av andre.



Bilde 22: Fordømmelse og forløsning (også kalt lov og nåde eller lov og evangelium) 1529. Gothatypen.

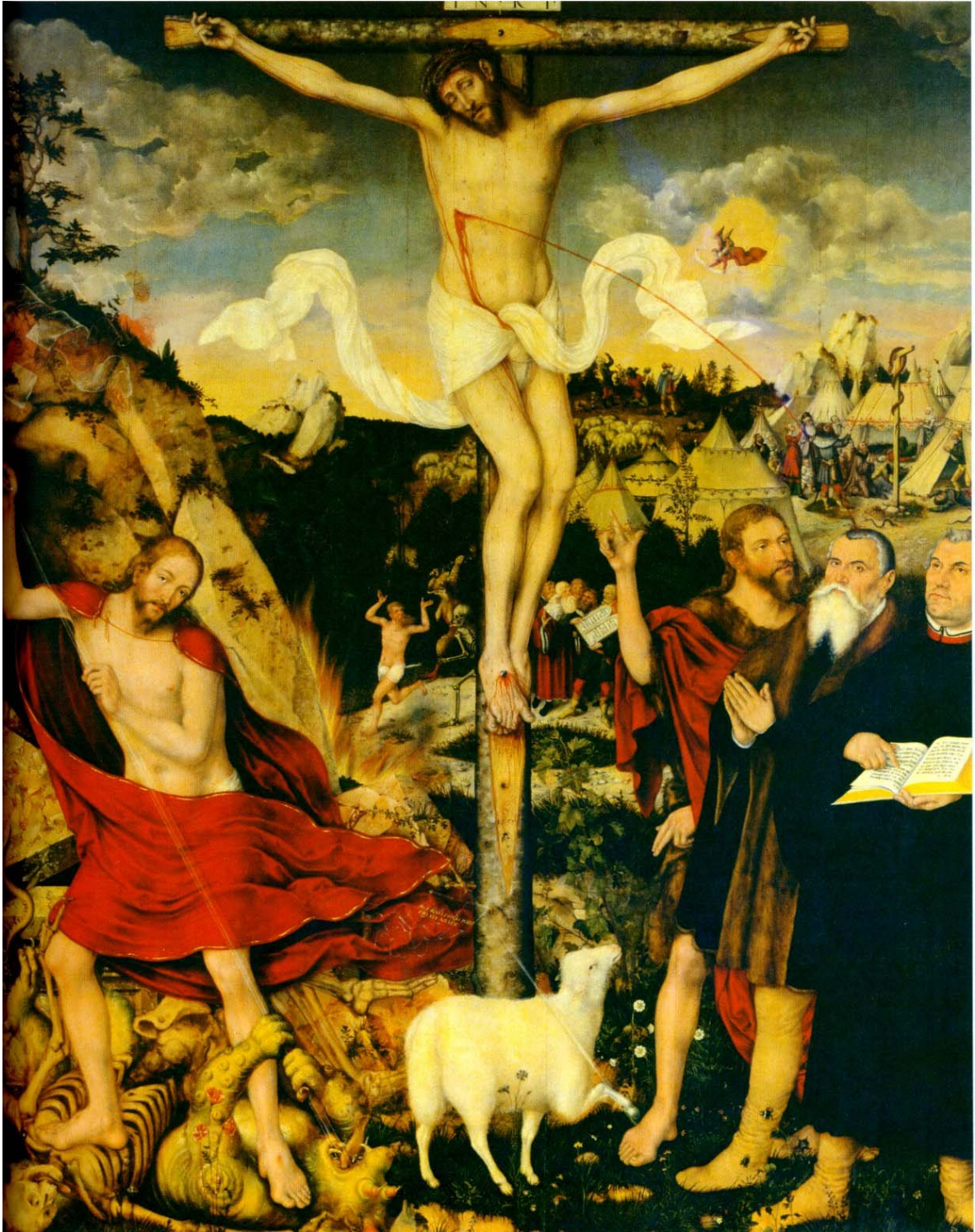
er tørt og bladløst på venstre side og friskt og grønt på den høyre, deler bildet så presist i to at vi har følelsen av å sitte med ei oppslått bok, og som ei bok må det også leses: først venstre, så høyre side. På venstre side ser vi scener fra Det gamle testamente: Syndefallet, Moses med lovens tavler og tre profeter ved hans side og israelittenes teltleir i ørkenen. Og sentralt i bildet: Mennesket som jages av djevelen og av døden i form av et skjellett. Dette mennesket er redningsløst fortapt, i luthersk teologi er dette „mennesket under loven“. Det en kan stusse litt over er at over det hele troner Kristus som dommer. Dette har sin forklaring i at i luthersk teologi kan Kristus bare være dommer så lenge mennesket er under loven.

I høyre billedhalvdel har bildet snudd, og de ulike scenene er fra Det nye testamente. På sletta i bakgrunnen kommer englengene med bud til gjeterne om at Kristus er født. Adam står nå med løftede hender som i bønn bak Johannes døperen som peker på Kristus på korset. Ved korsfoten står et lam som henspiller på Døperens ord ved Jesu dåp: ”Se der Guds lam som bærer verdens synd”. Lammet, som altså symboliserer Kristus, trækker på døden og djevelen. Bak korset ser vi den åpne graven og den oppstandne Kristus med seiersfanen. Det er ingen tvil om at vi står overfor en billedliggjøring av den lutherske tanke om lov og evangelium. Forklaringen til de enkelte elementene i bildet vil komme fram under omtalen av det neste bildet som viderefører motivet. Det handler om den monumentale altertavla i St. Peter og Paulus’ kirke i Weimar (bilde 23) hvor Cranach tilbrakte det siste året av sitt liv. Det er riktig nok uklart hvor store deler av den han utførte selv. Dateringen er 1555, så den er helt sikkert *fullført* etter hans død i 1553, formodentlig av hans sønn Lucas Cranach den yngre sammen med verkstedet som han hadde overtatt og flyttet til Weimar. Men det synes sannsynlig at den eldre Cranach har stått for selve *utformingen* av motivet.

I denne altertavla får hele den reformatoriske troslære et billedlig uttrykk. Det sentrale i bildet er korsfestelsesscenen, hvor selve korstreet overtar plassen som livstreet har i det forrige bildet. Men vi begynner et annet sted i, litt over midten til venstre for korset. Der ser vi Adam som drives ut av paradiset. Han er skremt, forfulgt som han er av døden (i form av et skjellett) og djevelen. Dette henspiller selvfølgelig på syndefallet. Men dette er ikke bare syndefallsfortellingas Adam, det er mennesket som sådant som er drevet ut av paradiset.

Dette mennesket konfronteres ikke bare med sitt eget fall, men også med forpliktelsene i forhold til loven. For bak ham, til høyre for korsstammen (under Johannes døperens høyre arm) ser vi Moses med lovens tavler.

Øverst, til høyre i bildet, kan vi se en teltleir som henspiller på fortellinga i 4. Mos. 21: Under ørkenvandringen gjør folket opprør mot Moses. De klager over den elendige maten og mener de hadde det bedre i Egypt. Som straff for opprøret sender Gud giftslanger, mange blir bitt og noen dør. Da angrer de, kommer til Moses og sier: "Vi syndet da vi talte mot Herren og mot deg. Be nå



Bilde 23: Alteret i Weimar

til Herren at han må ta slangene bort fra oss!" Så går Moses i forbønn for folket, og får beskjed om å reise en kopperslange opp på en stang. Når de som er blitt bitt ser opp på den, berger de livet. Det er nettopp dette som er framstilt i bildet: Vi ser mennesker som bøyer seg for kopperslangen og blir berget.

I følge Joh. 3,14-15 sier Jesus om seg selv: "Og likesom Moses løftet opp slangen i ørkenen, slik skal også Menneskesønnen løftes opp, for at hver den som tror på ham, skal ha evig liv." Johannes-evangeliets Jesus sammenligner altså sin egen korsfestelse og følgene av den med slangen i ørkenen. Slik israelittene fikk livet tilbake når de så på slangen, slik skal mennesker som ser Jesus korsfestet ha evig liv. Og når Jesus bruker dette bildet om seg selv, er det ikke til å undres over at dette typologiske motivet er brukt hyppig både i kristen teologi og i kristen kunst. Typologi i denne sammenheng betyr at en tolker et gammeltestamentlig motiv som en *type* på det som skal komme, nemlig Jesus. Et annet motiv som er hyppig brukt typologisk, er fortellinga om da Abraham fikk beskjed om å ofre sin sønn, Isak.¹⁸ Dette sees som en type på hvordan Jesus skal ofres. Dette er for øvrig typiske eksempler på hvordan kristendommen tolker den hebraiske bibel på en måte som selvsagt er fremmed for jødedommen. I religionsundervisningen er ikke det noe uvesentlig poeng! Det er viktig at vi får fram at den typologiske tolkningen nettopp er en *kristen* tolkning.

Til venstre for ørkenleiren er vi i Det nye testamente. Vi ser gjeterne med saueflokkene sine som bøyer seg for en engel som kommer i skyen. Dette henspiller på fortellinga om Jesu fødsel i Lukasevangeliet, der det fortelles at gjeterne som var ute og vaktet buskapene sine, fikk englebesøk som fortalte om frelserens fødsel. Så hopper maleren direkte fra budskapet om Jesu fødsel til hans korsfestelse. Og nå er vi ved bildets sentralmotiv som alle de andre motivene peker fram mot.

Den lille gruppen menn ved korsfoten viser oss øyeblikkelig at dette ikke er et bilde som vil fortelle hva som skjedde da Jesus ble korsfestet. Snarere vil det fortelle om noe som skjer her og nå og hele tida. For mens man vanligvis finner disippelen Johannes og Maria, Jesu mor ved korset, ser vi på dette bildet en person som allerede var død da Jesus ble korsfestet, og ved siden av ham to personer som ikke skulle bli født før nærmere 1500 år seinere. Ved siden av Johannes døperen har Lucas Cranach plassert seg selv (eventuelt: Lucas Cranach den yngre har plassert sin far) og Martin Luther som hadde vært død i flere år da tavla ble malt. Slik blir de to reformatorene samtidige med korsfestelsen, og samtidige med de andre bibelske begivenhetene som framstilles på altertavla. De står der ikke som bakgrunnsillustrasjoner, men hører hjemme i det totale budskapet som Cranach vil uttrykke med bildet sitt.

Johannes døperen peker på den korsfestede med høyre hånd, og på lammet ved korsfoten med venstre. Dette er en billedliggjøring av evangeliefortellinga om møtet mellom Jesus og Johannes. I følge Johannes-

¹⁸ Dette motivet finnes blant annet på et av baksidebildene til den store altertavla i Wittenberg.

evangeliet så døperen Jesus komme og sa: "Se, der er Guds lam, som bærer verdens synd." Johannes peker altså på Jesussymbolet med den ene hånda, og på virkeligjørelsen av det – den korsfestede – med den andre. Lammet bærer seiersfanen på en glasstav. På fanen står nettopp døperens utsagn (på latin): "Se der Guds lam som bærer verdens synd."

Lengst fra korset står Martin Luther med en oppslått bibel i venstre hånd. Men slik han holder den kan han vanskelig lese i den selv. Han holder den derimot fram mot tilskueren slik at denne kan lese selv. Med høyre hånd peker han ned i boka. Teksten på boksida som han holder fram, er samling utvalgte skriftsteder som ytterligere tjener til å belyse bildets budskap. Selvsagt er teksten på tysk, ikke latin. Dermed kommer enda et av reformasjonens hovedanliggender til uttrykk: Bibelen på folkespråket, slik at folk kan lese selv og ikke være henvist til prestenes/kirkens tolkning. Teksten lyder slik, i norsk oversettelse:

Jesu Kristi blod rensar oss for all synd. La oss derfor med frimodighet tre fram for nådens trone, så vi kan få miskunn og finne nåde som gir hjelp i rette tid. Og likesom Moses løftet opp slangen i ørkenen, slik skal også Menneskesønnen løftes opp, for at hver den som tror på ham, skal ha evig liv.

(Kombinasjon av Hebr. 4,16 Joh. 3,14 og 1Joh. 1,7)

Den mest interessante personen i gruppen er kanskje Lucas Cranach selv. Han plasserer seg mellom Johannes døperen og Martin Luther med hendene holdt sammen som i bønn, og med øynene rettet mot *tilskueren*, ikke mot korset. Kan man tolke det slik at han ved å plassere seg selv ved siden av reformatoren regner seg selv som en av dem? Et blikk på blodstrålen som går fra den korsfestedes side og treffer maleren i hodet bekrefter dette inntrykket, i alle fall at han identifiserer seg med Luthers teologi. En detalj som dessverre er vanskelig å se på gjengivelsen her, bekrefter tolkningen: Blodet fra Jesu føtter renner ned over årstallet og kunstnerens signatur (den bevingede slange). For vår tids estetiske oppfatning kan disse detaljene, særlig den med blodstrålen i hodet, virke noe merkelig, kanskje endog ubehagelig eller uestetisk. Men i middelalderen var bilder hvor blodstrålen står ut av Jesu side helt vanlige. Det uvanlige i Cranachs bilde er *retningen* blodstrålen tar. For tidligere bilder av denne typen lar blodstrålen renne ut i en nattverdiskalk. Dermed får man gitt uttrykk for den offisielle katolske teologi, at det er *kirken* som formidler nåden. På Cranachs bilde får han selv strålen midt i hodet. Det samme ser vi med den nakne Adam på det forrige bildet. Han får også blodstrålen fra Jesu side i hodet. Budskapet er krystallklart: Nåden går direkte fra Kristus til det enkelte menneske. Det er ikke nødvendig med noen formidler mellom Gud og menneske. Ved å avbilde seg selv på denne måten får Cranach også sagt: Denne tankeverden identifiserer jeg meg med. Jeg er en av dem som har fått direkte

tilgang til Gud. Og ved å se på tilskueren gir han denne anledning til å identifisere seg med ham.

Og så sluttbildet – når vi leser bildet den veien vi har gjort her – den oppstandne Kristus som trækker på døden og djevelen og kjører seierslansen inn i gapet på ham.

På denne måten får Lucas Cranach fortalt store deler av den lutherske troslære i ett eneste bilde: Mennesket etter syndefallet er helt utlevert til de onde maktene, døden og djevelen. Det har loven, men den kan ikke frelse det fra undergangsmaktene, den holdes bare opp som et krav som gjør menneskets situasjon verre. Men så kommer lyset: Jesus blir født. Ved sin korsfestelse gir han liv til menneskene. Det viser han ved å stå opp fra de døde og derved tilintetgjøre dødens og djevelens makt.

Didaktisk bruk av Cranachs bilder

Den estetiske dimensjonen ved religionene har vel aldri manglet helt i religionsundervisningen, men med innføringen av KRL-faget i 1997 fikk den en selvstendig status i læreplanen for grunnskolen. Dermed fikk den også en helt ny aktualitet innen lærerutdanning, både på høgskole- og universitetsnivå.

Det ligger opplagt en del mulige fallgruver ved bruk av bilder i religionsundervisningen, også når det dreier seg om en overveiende billedvennlig religion som kristendommen. Den største faren ligger kanskje i at en kan komme til å misbruke kunstverkene rent instrumentalistisk, slik at de bare blir illustrasjoner av et teoretisk innhold i stedet for selvstendige religiøse og kunstneriske uttrykk. Når det derimot gjelder Lucas Cranachs bilder, kan vi ta dette med ro. De bildene som er presentert i det ovenstående – og som bare er en liten brøkdel av hans omfattende produksjon – er nettopp tenkt som didaktiske bilder. Bruker vi dem som sådanne, bruker vi dem altså etter deres opprinnelige intensjon.

I det ovenstående har jeg her og der antydnet bruk av bildene. Hvordan en bruker dem, vil selvsagt avhenge av hvilket nivå en opererer på. Der eksempelvis små barn kan gå på jakt etter de underliggende bibelfortellingene i Wittenberg- og Weimaraltertavlene, kan studenter få hjelp til å forstå den reformatoriske tankeverden og dessuten få en visuell støtte for sin hukommelse. Vi kan altså si at det er ulike didaktiske nivåer i bruk av bildene, avhengig av alder og utdanningsnivå. Her skal de bare kort antydes:

Det biografiske og historiske nivå

I pedagogisk sammenheng har Cranachs lutherportretter ofte vært brukt som biografiske illustrasjonsbilder. Det finnes knapt en læreboktekst om

reformasjonen som ikke har med et av disse portrettene. Noen ganger får vi også et av Katharina von Bora og/eller Philipp Melanchton. Slik bør de selvsagt fortsatt brukes. Et portrett av en person man leser om hjelper hukommelsen, og noen ganger endog forståelsen. Det gjelder både de rene portrettbilder som Cranach malte av alle de viktigste reformatorene på ulike stadier i deres liv, det gjelder Katharina von Bora som likeledes er malt ved flere anledninger, og det gjelder portrettene av Martin Luthers foreldre som regnes som noe av det ypperste innen portrettkunsten. Portretter av historiske personer kan man lese mye ut av, fra rent historiske opplysninger som klesdrakt og interiør til hvordan de kan ha vært som personer. Minst like interessante er de bildene der de viktigste personene i reformasjonshistorien plasseres inn i bibelske bilder slik som i altertavlene i Wittenberg og Weimar. Hvordan kan det ha seg at Martin Luther kan plasseres ved siden av Jesu kors, han som var født 1500 år seinere? I beste fall kan dette hjelpe barn til å forstå hvordan religionenes fortellinger generelt, og kristendommens fortellinger spesielt, kan oppleves som samtidige av de troende.

Men vi har sett at portrettene har potensial for et mye videre anvendelsesområde. De kan gi oss ny forståelse av noen av de krefter som var på gang i den tidlige reformasjonshistorien, om hvordan man argumenterte og polemiserste, og om hvordan det politiske spillet var. Ikke minst kan bildene, særlig de fire første lutherbildene, være en motiverende faktor for å lære om reformasjonshistorien. Enhver – også en tolvåring i sjuende klasse da reformasjonen dukker opp i læreplanen for første gang – vil umiddelbart se at dette er fire høyst forskjellige bilder av en og samme mann. Hva er grunnen til det? Da er man straks i gang, og kan gå rett inn i begivenhetene i de turbulente åra fra 1517-22.

De polemiske bildene vi har sett eksempler på, gir et historisk tidsbilde. De dokumenterer hvordan man så på hverandre på begge sider i kirkekampene på 1500-tallet, og på hvilken måte man kommuniserte. Var bildene ”sanne” i den forstand at f eks Cranachs framstillinger av pavedømmet samsvarte med hvordan det faktisk ytret seg? Det vil utvilsomt være et sentralt spørsmål – Hvorfor og på hvilken måte var Luther så farlig for den bestående orden at han måtte framstilles som et sjuhodet uhyre? Kan vi trekke linjer til vår tid og den måten vi debatterer på i politiske og ikke minst religiøse spørsmål?

Bildet ”Die heilige Sippe” har vi brukt som eksempel på hvordan reformatorene ikke bare kunne være polemiske, men også høyst pragmatiske. Det gir også et historisk tidsbilde. Men bildet er også pedagogisk interessant som førreformatorisk eller rettere middelalderkatolsk bilde. Motivet (som Cranach på ingen måte er alene om) illustrerer godt hvordan legendestoff kunne legges til bibelfortellinger og hvordan legendestoff kunne (og kan?) formere seg.

Bildene, både portrettene og de polemiske bildene som er nevnt ovenfor, kan også gi gode innspill i tverrfaglige sammenhenger hvor man arbeider med bilder for ulike formål. F eks kan de settes inn i sammenhenger hvor man arbeider med hvordan bilder brukes til å påvirke og manipulere oss, eller til – bokstavelig talt – å forme virkeligheten i sitt bilde. Bruk av såpass gamle bilder i en slik sammenheng gir en smule historisk perspektiv: dette er ikke noe som er oppstått i våre dager. Kanskje virket de langt sterkere på 1500-tallet enn de gjør i dag fordi folk var langt mindre vant til bilder enn det vi er. Men fenomenet er det samme.

Det bibelhistoriske nivå

Dette er allerede antydnet ovenfor. Det kan bli en spennende jakt på bibelfortellinger i albertavlene og de andre bildene vi har omtalt. Det minst spennende for barn er kanskje – paradoksal nok – bildet av Jesus som velsigner barna. Bildet av ekteskapsbrytersken er mer spennende pga de uttrykksfulle, til dels karikerte ansiktsuttrykkene i disse bildene. Man kan gjerne gå begge veier, enten fra bibelfortellinga til bildet, eller omvendt. Litt mer avansert blir det når man trekker inn den typologiske bibeltolkning som vi særlig finner i Weimartalertavla og i ”Lov og nåde”-bildet (bilde 22)

Synet på Bibelen

Bildene vi har sett på, illustrerer tydelig reformasjonens syn på Bibelen som den sentrale kilde for den reformatoriske kristendomsoppfatning. Vi ser det for det første i den sentrale betydning det har å vise fram selve boka, slik som når Luther holder hånden på Bibelen på Wittenbergtavla og holder den fram for tilskueren på Weimartalavla. For det andre ser vi det ved bibelsitatene som er malt inn i enkelte av bildene, og til sist ved at det som vises fram, konsekvent er på tysk. Dermed framheves også tanken om Bibelen på folkespråket. Derfra kan man kanskje trekke noen linjer til *norsk* reformasjonshistorie. Hva betydde det at dette faktisk ikke skjedde i Norge pga vår spesiell politiske situasjon som gjorde at vi fikk Bibelen på dansk, ikke på norsk?

Læren om kirken

Dette punktet trenger ikke mange kommentarer utover det som allerede er sagt om albertavla i Wittenberg. Men jeg vil anta at med dette bildet beveger vi oss på grensen av hva barn kan forstå fullt ut. For studenter vil derimot tavla kunne visualisere den lutherske forståelse av kirken. Den er som nevnt en direkte illustrasjon av den augsburgske bekjennelses definisjon av kirken: ”Kirken er de

helliges forsamling, i hvilken evangeliet læres rent og sakramentene forvaltes rett.”

Rettferdiggjørelseslæren

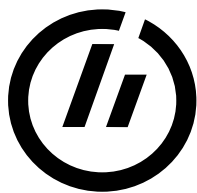
Vi er nå på et så avansert nivå at mange voksne har problemer med å gripe det teologiske innholdet. Altertavla i Weimar kan være til god hjelp her. Den lutherske rettferdiggjørelseslære illustreres ledd for ledd i denne tavla. Den lar seg ikke forstå uten videre, man trenger en forklaring, men når først den er på plass, åpner den for forståelsen. Og det var nettopp malerens mening!

Litteraturliste

- Luther und die Folgen für die Kunst : Hamburger Kunsthalle [11. November 1983 - 8. Januar 1984](1983). . München : Prestel
- Martin Luther : 1483 - 1546 : Katalog der Hauptausstellung in der Lutherhalle Wittenberg / [Texte: ... Martin Treu ...et al.](1993). . Berlin. : Schelzky & Jeep.
- Gesetz und Gnade. Cranach, Luther und die Bilder Ausstellung im Cranach-Jahr 1994(1994). . Eisenach, Museum der Wartburg
- Andersson, Christiane D.(1981). Religiöse Bilder Cranchs im Dienste der Reformation. In L. W. Spitz, O. Büsch, & B. Rollka (Eds.), Humanismus und Reformation als kulturelle Kräfte in der deutschen Geschichte : ein Tagungsbericht / herausgegeben von Lewis W. Spitz in Verbindung mit Otto Büsch und Bodo Rollka ; mit Beiträgen von Christiane D. Andersson ... [et al.]. Berlin. : de Gruyter.
- Bach-Nielsen, Carsten(1991). Cranachs Pragmaleri af mennesket mellom lov og evangelium som udtryk for det lutherske menneskesyn. In M. Blindheim, E. B. Hohler, & L. Lillie (Eds.), Tro og bilde i Norden i reformasjonens århundre : med tyske resuméer : Det Nordiske symposium for ikonografiske studier (11 : 1988). Granavollen. Oslo: Universitetets oldsaksamling
- Belting, Hans (1990). Bild und Kult : eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst. München : Beck
- Bugge, R. (1972). Kultgjenstand eller pedagogisk hjelpemiddel. Holdninger til kirkekunst i middelalderen. I: Lumen, , nr. 44, s. 105-122
- Cranach, Lucas (1969). Wittenberger Heiltumsbuch. Unterschneidheim
- Cranach, Lucas d.ä (1972). Passional Christi und Antichristi : mit einem Nachwort hg. von Hildegard Schnabel. Berlin
- Danbolt, G. (1986). Noen trekk fra alterutsmykningens historie. I: Foreningen til norske Fortidsminnesmerkers Bevaring, Årbok, , s. 13-43
- Friedländer, Max J. (1978). The paintings of Lucas Cranach. London : Sotheby Parke Bernet

- Friedländer, Max J. (1933). Lucas Cranach i Norge. Oslo
- Hintzenstern, Herbert von (1975). Lucas Cranach d.ä. : Altarbilder aus der Reformationszeit. Berlin : Evangelische Verl. anstalt
- Hofmann, Werner & Hamburger Kunsthalle (1983). Luther und die Folgen für die Kunst : Hamburger Kunsthalle [11. November 1983 - 8. Januar 1984]. München : Prestel
- Karling, Sten (1969). Konstens mästare i färg : Cranach
- Laugerud, H. (1996). "I Guds bilde". Noen sider ved middelalderens billedsyn. I: Schola, nr. 3, s. 39-44
- Ohly, Friedrich (1985). Gesetz und Evangelium : zur Typologie bei Luther und Lucas Cranach : zum Blutstrahl der Gnade in der Kunst. Münster : Aschendorff
- Osten, Gert von der (1973). Deutsche und niederländische Kunst der Reformationszeit. Köln
- Perrig, Alexander(1986). Lucas Cranach und der Kardinal Albrecht von Brandenburg. In W. Schöne, W. Schlink, & M. Sperlich (Eds.), Forma et subtilitas : Festschrift für Wolfgang Schöne zum 75. Geburtstag. Berlin ; New York : De Gruyter
- Rogge, Christian (1912). Luther und die Kirchenbilder seiner Zeit. Leipzig : Verein für Reformationsgeschichte
- Schade, Werner (1974). Die Malerfamilie Cranach / Werner Schade. Dresden. : VEB Verl. der Kunst.
- Schuchardt, Günther (1994). Lucas Cranach d.Ä. : Orte der Begegnung. Leipzig : Kranichborn
- Scribner, Robert(1991). Reformatorische Bildpropaganda. In Tolkemitt, Brigitte und Wohlfeil, Rainer (Ed.), Historische Bildkunde. Probleme - Wege - Beispiele. Berlin
- Starke, Elfride (1982). Die Zehn-Gebote-Tafel : Leipzig
- Starke, Elfride(1983). Luthers Beziehungen zu Kunst und Künstlern. In H. Junghans (Ed.), Leben und Werk Martin Luthers von 1526 bis 1546: Festgabe zu seinem 500. Geburtstag. Göttingen : Vandenhoeck & Ruprecht
- Stepanov, Alexander (1997). Lucas Cranach the Elder : 1472-1553. Bournemouth : Parkstone

- Stirm, Margarete (1977). Die Bilderfrage in der Reformation. Gütersloh : Gütersloher Verlagshaus Mohn
- Tacke, Andreas (1992). Der katholische Cranach. Mainz : Philipp von Zabern
- Thulin, Oskar (1955). Cranach-altäre der Reformation. Berlin : Evangelische Verlagsanstalt GmbH, Berlin
- Treu, Martin(1999). Theologie als Praxis - Das Leben der Katharina von Bora. Schriften des Torgauer Geschichtsverein, , s. 5-17
- Ullmann, Ernst(1983). Die Luther-Bildnisse Lukas Cranachs d. Ä. In Vogler, Günther u. a. (Ed.), Martin Luther, Leben - Werk - Wirkung. Berlin : Akad. Verl.
- Warnke, martin (1984). Cranachs Luther. Entwürfe für ein Image. Frankfurt am Main : Fischer Taschenbuch Verlag
- Wohlfeil, Rainer(1986). Lutherische Bildtheologie. In V. Press & D. Stievermann (Eds.), Martin Luther : Probleme seiner Zeit / herausgegeben von Volker Press und Dieter Stievermann. Stuttgart. : Klett-Cotta.



HØGSKOLEN I ØSTFOLD. RAPPORT

Høgskolen i Østfold

1995

- 1995:1** Salthe, Gunnar:
Hensikter og prinsipper i omsorgen for mennesker med psykisk utviklingshemming.
ISBN 82-7825-000-6
- 1995:2** Haaland, Frode H.:
Lederutvikling - læring uten handling. Evaluering av "Program for lederutvikling" i Østfold Fylkeskommune.
ISBN 82-7825-001-4
- 1995:3** Dybvik, Kjell-Arne:
Psykisk utviklingshemmedes muligheter og begrensninger for sosial integrasjon i nærmiljøet sett på bakgrunn av ansvars-reformens intensjoner.
ISBN 82-7825-004-9
- 1995:4** Bakke, Nils Arne:
Reconciling Conflicting Principles of Production Planning & Control within Make to Order Companies.
ISBN 82-7825-005-7
- 1995:5** Bakke, Nils Arne:
Principles of Cost Accounting and the Analysis of Set-up Cost.
ISBN 82-7825-006-5
- 1995:6** Haaland, Frode H.:
Sakskunnskap, forståelse eller problematisert forståelse? Veiledning som del av et lederutviklingsprogram.
ISBN 82-7825-007-3

1996

- 1996:1** Billeau, Jacky:
Typologie comparée des migrations de fonction. Regards sur culture d'accueil. Enquête auprès des personnels d'entreprises français en Norvège et norvégiens en France.
ISBN 82-7825-019-7

- 1996:2** Jacobsen, Karsten:
Competitive Advantage through College-Industry Cooperation in Østfold.
ISBN 82-7825-022-7
- 1996:3** Ramsdal, Helge:
Kan psykiatrien reformeres innenfra? Evaluering av "Prosjekt psykiatri".
ISBN 82-7825-023-5
- 1996:4** Lie, Alfred:
Aldersblanding i skolen. Evaluering av aldersblanding som organiseringsmåte ved Kambo skole i Moss.
Av Alfred Lie og Kjell Arne Solli.
ISBN 82-7825-025-1
- 1996:5** Flaata, Stig:
Humorstrategi og pedagogisk handling.
ISBN 82-7825-029-4
- 1997**
- 1997:1** Lie, Alfred:
Aldersblanding ved Steinberg skole. Evaluering av et skoleutviklingsprosjekt.
Av Alfred Lie og Kjell Arne Solli.
ISBN 82-7825-031-6
- 1997:2** Fjellvang, Tormod:
Klasser, lagdeling, konsekvenser.
ISBN 82-7825-032-4
- 1997:3** Stene, Fridtjov:
Interesse for idrett. Tanker og opplevelser blant skoleungdom.
ISBN 82-7825-033-2
- 1997:4** Nilsson, Thorbjørn:
Søkelys på lokaldemokratiet. Noen organisasjonsformer i skandinaviske kommuner.
Av Thorbjørn Nilsson, Geir Conrad Tufte og Lars Zanderin.
ISBN 82-7825-034-0
- 1997:5/Part1** Fryberger, David:
A model for ball lightning.
Part 1 of the proceedings from the "First international workshop on the unidentified atmospheric light phenomena in Hessdalen"
ISBN 82-7825-035-9

1998

- 1998:1** Lyngmo, Thor Vidar:
Ledelse av sykepleietjenesten i sykehus. En undersøkelse av et utvalg avdelingssykepleieres utøvelse av ledelsesfunksjonen i noen norske sykehus.
ISBN 82-7825-042-1
- 1998:2** Billeau, Jacky:
La France et l'Europe: Choix et nécessité 1945-1957.
ISBN 82-7825-044-8
- 1998:3** Kristoffersen, Nina Jahren:
Motivasjon og kompetanse – viktigere enn tid og penger for sykepleiere som er veiledere? Et utviklingsarbeid rettet mot kvalitetsutvikling i praksisstudiene i sykepleierutdanningen.
ISBN 82-7825-045-6
- 1998:4** Rosenberg, Arnljot:
Den nye kommunale særomsorgen for mennesker med psykiske utviklingshemninger. Særomsorgens framvekst og konsekvenser.
ISBN 82-7825-046-4
- 1998:5** Strand, Erling:
Experimental Methods for studying the Hessdalen-Phenomenon in light of the Proposed Theories: a Comparative Overview.
ISBN 82-7825-047-2
- 1998:6** Dybvik, Kjell-Arne:
Livskvalitet for mennesker med psykisk utviklingshemming. En sammenligning mellom fire kommuner i forhold til brukernes sosiale relasjoner, bosituasjon og fritidsaktiviteter.
ISBN 82-7825-049-9
- ## 1999
- 1999:1** Sandell, Ove:
Veiledet praktisk læring. En vernepleiefaglig forskningsrapport.
ISBN 82-7825-056-1
- 1999:2** Fritz, Axel:
Faust - ein deutscher Mythos und ein Stück europäischer Kulturgeschichte. Mit einem Kommentar zu Goethes Faust I.
ISBN 82-7825-058-8
- 1999:3** Solli, Kjell-Arne:
Lederopplæringsbehov. En undersøkelse blant ledere i grunn- og videregående skole i Østfold.
Av Kjell-Arne Solli, Kjeld Qvortrup og Alfred Lie.
ISBN 82-7825-061-8

- 1999:4** Fritz, Axel:
Zusammenhänge. Politik, Gesellschaft und Kultur in den deutschsprachigen Staaten nach 1945 Mit einer historischen Einführung.
ISBN 82-7825-063-4
- 2000**
- 2000:1** Avias, André:
Organisation séquentielle du discours économique.
ISBN 82-7825-071-5
- 2000:2** Solerød, Erling, Tor Hammervold og Steinar Wennevold:
Studiemiljø og læring.
ISBN 82-7825-076-6
- 2000:3** Sandvik, Ninni:
Når munterhet rommer livets alvor. Fenomenet munterhet blant 1-3-åringene i en barnehage.
ISBN 82-7825-078-2
- 2000:4** Tufte, Geir:
Hvordan kommunal eldreomsorg organiseres - spiller det noen rolle?
ISBN 82-7825-082-0
- 2000:5** Kolle, Tonje:
Ordene som ble borte. Et historisk og feministisk perspektiv på Åse Gruda Skards bøker om barneoppdragelse.
ISBN 82-7825-078-9
- 2000:6** Björk, Eva Lambertsson og Vestli, Elin Nesje (Utg./Hrsg.):
Stationen - Stationer
Festschrift für Axel Fritz – Festschrift till Axel Fritz.
ISBN 82-7825-084-7
- 2001**
- 2001:1** Fritz, Axel:
Von Goethe zu Grass.
ISBN 82-7825-086-3
- 2001:2** Sandell, Ove:
Helse og sosialfaglig veiledning: Nye perspektiv på den varme kunnskapen.
ISBN 82-7825-090-1
- 2001:3** Eschenbach, Jutta og Schewe, Theo (Hrsg./Eds.):
Über Grenzen gehen – Kommunikation zwischen Kulturen und Unternehmen (Crossing Borders - Communication between Cultures and Companies).
Festschrift für Ingrid Neumann.
ISBN 82-7825-092-8

2001:4 Bostrøm, Edgar:
Informasjonsteknologi i videregående skole – en faglig og didaktisk analyse av lærerplanene i faget etter Reform 94.
ISBN 82-7825-094-4

2002

2002:1 Nilsen, Sigurd Roger og Hansen, Gunnar Vold:
Økte personalressurser – bedret tjenestetilbud?
ISBN 82-7825-096-0

2002:2 Christiansen, Kari og Moser, Thomas:
Sammenhengen mellom motorisk og språklig-kognitivt funksjonsnivå hos 11/12 åringer.
ISBN 82-7825-097-9

2002:3 Skærbæk, Eva:
Who cares – Ethical Interaction and Sexual Difference.
ISBN 82-7825-099-5

2003

2003:1 Winther, Rune og Dahll, Gustav
Utvikling og bruk av kritiske programmerbare systemer : en kartlegging av kompetanse og behov i norsk industri.
ISBN 82-7825-111-8

2003:2 Akerjord, Mari-Ann og Rusås, Per-Olav
Mappeevaluering og veiledningsbasert undervisning – hvem tjener og hvem taper? : erfaringer fra dataingeniørstudiet ved Høgskolen i Østfold.
ISBN 82-7825-106-1

2003:3 Ulseth, Brit et al.
From Language Teacher to Teacher of Languages : Results from a Socrates Project
ISBN 82-7825-109-6

2003:4 Bråten, Ivar, Strømsø, Helge I. and Olaussen, Bodil S.
Self-regulated learning and the use of Information and communications technology in Norwegian Teacher education : the project ICT as a factor of change in teacher education
ISBN 82-7852-113-4

2003:5 Skærbæk, Eva
Anerkendelse, frihed og faglighed : en forskningsrapport
ISBN 82-7852-121-5

2004

- 2004:1** Danielsen, Ruth
Reformasjonen i bilder : reformasjonsmaleren Lucas Cranach som didaktiker
ISBN 82-7825-137-1
- 2004:2** Sandell, Ove
Om faglig veiledning, om ulike perspektiver på læring, om kunnskap
ISBN 82-7825-135-5
- 2004:3** Eriksen, Odd
IKT som endringsfaktor i lærerutdanningen : rapporten fra PLUTO-prosjektet (2000-2003) ved Høgskolen i Østfold. Avdeling for lærerutdanning
ISBN 82-7825-139-8
- 2004:4** Solli, Kjell-Arne og Lie, Alfred
Prosjekt lese- og skriveopplæring : et samarbeid mellom PP-tjenesten, kommunene Hobøl, Skiptvedt og Spydeberg og Høgskolen i Østfold. Evaluering av Prosjektet : første delrapport desember 2003
ISBN 82-7825-144-4

Publikasjonene koster kr. 150,- og kan bestilles ved Høgskolen i Østfold - Fellesadministrasjonen, Remmen, 1783 Halden.
Det beregnes moms for enkelte publikasjoner.
Telefon: 69 21 50 00, telefax: 69 21 50 02, E-post: post-fa@hiof.no