

hæc pictura completa fuit

Om kalkmalerier og rammer

Af Axel Bolvig

Hikuin 34. 2007

De fleste, der besøger et museum for kunst, følger et bestemt adfærdsmønster. Det første vi gør, er at styre hen imod et billede for at finde ledsageteksten. Vi må læse os til, hvad det er, vi ser på. Og meget ofte bliver vi skuffet, især hvis kunsten er fra dette århundrede. Billedteksten siger blot: *'uden titel'*. Billedet selv er hyppigt hængt på væggen uden ramme, kun det maledede lærred. Ved at undlade en tekstlig forankring tvinger kunstneren eller kuratoren os betragtere til at gå til billedet uden forudfattede meninger. Mangelen på ramme kan opfattes som et forsøg på at lade billedet indgå i omgivelserne. Vi har fri adgang til vores egne fortolkninger. Kun udstillingssammenhængen kan påvirke betragterens sanseapparat. Vi mangler en hjælpende hånd eller rettere en styrende tekst til at fortælle os, hvad vi skal se på og hvor. Det er ikke kun en situation, som gælder for moderne maleri. I *Billedets retorik* skriver Roland Barthes, at på massekommunikationens niveau ser det ud til, at det lingvistiske budskab er til stede i alle billeder. "Vi er stadig og mere end nogensinde en skriftens civilisation"¹. Indrammet eller ej, vi er ikke i tvivl om, hvad billedteksten – selv den intetsigende 'Uden titel' - hentyder til, nemlig det materiale, som er hængt på og dermed adskiller sig fra væggen. Således har forholdet ikke været i den etablerede religiøse kunst. Billederne har sjældent forklarende ledsagetekster, for de var fyldt med ikonografi, der fungerer som forankring. Det var nyttesløst at sætte en seddel med titel under *Korsfæstelsen, Fødslen, Nadveren* osv. Denne faktuelle information er lagret i selve billedet.² Ofte ville det også være forbundet med vanskeligheder at placere denne tænkte billedtekst i kalkmalerierne, fordi billederne netop ikke adskiller sig fra den omgivende murflade. I Sulsted kirke findes der en mængde indskrifter, hvoraf nogle henviser til det hosstående motiv, eksempelvis læses under *Bebudelsen*: 'hvorledes engelen gabriel hilser maria' og under *Besøgelsen*: 'her kommer maria och hilser elisabeth'. Udsmykningen er fra 1548 og disse forklarende billedtekster kan måske ses som et udtryk for, hvor hurtigt efter Reformationen det ikonografiske indhold forsvandt i befolkningens fælles erindring. Det er interessant, at kunstneren Hans Maler forsøger at indramme de enkelte motiver ved hjælp af hvælvrubberne.³ Den fynske biskop Jacob Madsen havde i århundredets slutning flere gange besvær med at sætte en verbal etikette på de

middelalderlige katolske billeder, han så på sine visitatsrejser.⁴ På døbefonten i Å kirke har stenmester Sighraf i 1100-tallets sidste halvdel på tilsvarende måde givet motiverne en verbal forklaring: "Dette er de tre konger, som først ofrede til Vor Herre. Her tog han, Vor Herre, mod kongernes offer. Her red de bort, de tre konger, efter at de har ofret til Vor Herre"⁵. Mester Sighraf forsøger ligeledes at ramme sine delmotiver ind i en række bueslag. Kan hans forklarende billedtekster mon hænge sammen med en erkendelse af, at den etablerede religiøse ikonografi endnu i 1100-tallets slutning ikke var en selvfølgelighed hos de tiltænkte betragtere på Bornholm?

Det er tit forbundet med problemer at definere udstrækningen af et ikonografisk motiv. Størsteparten af den litteratur, der omhandler billedteorier og billedanalyse, tager udgangspunkt i én bestemt type billeder, *de indrammede eller de klart afgrænsede*. Fra oliemaleriets og træsnittets tid har afgrænsningen været den naturlige bestemmelse for definitionen på et billede. Det er rammen eller beskæringen, der definerer billedet og dermed motivet. Et maleri kan sagtens rumme flere delmotiver, men rammen sætter klare grænser for det visuelle budskabs indhold og udstrækning.⁶

Billeder kan defineres ved deres materialitet. De er lavet på et fysisk materiale, papir, lærred, kalk, træ osv., og de er produceret ved hjælp af farvernes materielle substans. De er skabt med hånden,⁷ og man kan røre ved dem.⁸ Billedets materielle substans medfører, at det har en fysisk afgrænsning i forhold til noget, som er *ikke-billede*. Billedbeskæringen eller rammen sætter grænsen. Billeder har en eksistentiel varighed. De er naturligvis knyttet til synssansen. Modsat det talte ord, som er sfærisk, immaterielt. Det skabes med munden og opfattes med øret. Man kan ikke gribe om ordet, som er ophørt med at eksistere, straks det er fremsat.⁹ Billedet har som en materiel størrelse en udstrækning,¹⁰ og som sådan kan det defineres i forhold til højde og længde.¹¹ Et billede har per definition en afgrænsning, en ramme. Den påsatte materielle ramme er ikke en del af billedet. Den kan udskiftes, uden at det visuelle udtryk og indhold ændres. Rammen er således en del af det ydre rum, beskuerens rum. Rammen kan også forstås som *rammesætning*, det vil sige den distinktion, der adskiller billede fra ikke-billede. Rammesætningen er følgelig en del af billedets eksistensbetingelse. Den *er* selve billedets strukturprincip og følgelig principielt altid til stede. Billedrammen afgrænser på den ene side billedet. På den anden side omformer den rummet uden for rammen og spaltes det i to: et rum ved siden af billedet og et rum foran billedet, beskuerens rum.¹²

Med de fleste kalkmalerier forholder det sig anderledes. Deres ramme er ikke klart defineret. Rammen bliver i sidste instans det arkitektoniske rum, hvori udsmykningen befinder sig.¹³ I det romanske kirkerum med fladt loft er denne ramme typisk todimensional, mens den i senmiddelalderens overhængede rum udvikles til en tredimensional ramme, der omfatter betragteren.¹⁴ Når arkitekturen optræder som ramme, sker der ikke en udspaltning i et rum ved siden af og foran rammen. Der er ikke noget ved siden af billedet og betragterens rum er så at sige midt i og undertiden også under billedet.¹⁵ Betragteren er trådt inden for selve rammen, omkranses af billedet og bliver således på en måde en del af den kalkmalede udsmykning, der udgør billedet.

Sammenhængen mellem arkitektur, rum og billede understreges i senmiddelalderen ved den hyppige visuelle udnyttelse af de såkaldte ventilhuller i hvælvkapperne. Hullerne har vist en ren praktisk bygningsmæssig funktion som luft- og udtørningskanal for den tykke mørtelmasse bag sviklerne. Men de anvendes ofte af malerne som en del af et motiv. Oftest bliver ventilhullerne udnyttet som den åbne mund på groteske hoveder.¹⁶ Fugten fra hullerne har flydt ud som savl og dermed yderligere levendegjort figuren. Det er ikke kun ventilhullerne, der inddrages i fladernes billedverden. I Århus domkirke har en kunstner i 1300-tallets første halvdel udnyttet lysåbningen i et lille spidsbuet vindue i en større niche. Omkring vinduet er malet en skægget helgen, hvis kjortel er aftegnet som en ramme uden om vinduet. I nichens vestside er en helgen eller helgeninde gengivet stående i et malet tårn. Med højre hånd peger vedkommende på vindueshelgenen. Vinduet og nichens funktion har været tolket som et arrangement, hvorigennem en præst kunne betjene spedalske, der opholdt sig uden for kirken.¹⁷ I givet fald er såvel lyset som de hellige handlinger foregået gennem maleriets skæggede helgen. Billede og arkitektur hænger sammen og udgør en helhed. Den arkitektoniske opbygning kan undertiden fungere på samme måde som oliemaleriets ramme. Majestas Domini gengives ofte i kirkernes apsider, hvor apsis' kvartcirkulære [er apsis ikke halvrund] opbygning danner en naturlig ramme for dette herskermotiv.¹⁸ I de romanske kirker kan de enkelte murflader danne naturlige men omfattende afgrænsninger for en udsmykning, der dog som regel rummer adskillige ikonografiske delmotiver.¹⁹ Mange murmalerier specielt i kapeller er udført inden for klart bygningsmæssigt afgrænsede felter, hvor arkitektoniske detaljer udnyttes som ramme eksempelvis tilmurede vinduesnicher.²⁰ Undertiden ser vi eksempler på, at kunstneren maler en ramme omkring et motiv for at isolere det. Det kan være tilfældet ved andagtsbilleder, der skal skabe de bedste betingelser for et direkte og uforstyrret forhold mellem den afbildede, billede og den

bedende.²¹ Det er ofte tilfældet med gengivelser af St. Christoffer, der som mytologisk skikkelse som en kæmpe rager op blandt alle andre og dermed adskiller sig fra sine omgivelser.²² For Christofferfremstillingernes vedkommende skal den malede indramning også fungere ved at isolere motivet, således at betragteren let kan koncentrere sig om det. Den, der havde set et Christofferbillede, var sikret mod pludselig død samme dag.

En vægudsmykning er typisk skabt med basis i arkitekturens naturlige afgrænsninger. En langvægs dekoration afgrænses af de tilstødende vægge samt af loftet. Derimod har man sjældent, måske aldrig, ført udsmykningen helt ned til gulvet. Billedernes nedre afgrænsning er ofte malerisk markeret ved et draperi, der formodentlig skulle illudere et egentlig tæppe.²³ Sådanne malede draperier er kunstnerens forsøg på med de samme farver og på den samme flade at male en ramme, der som tæppeimitation pr. definition ikke tilhører det motiviske billede - men egentlig heller ikke det arkitektoniske rum.

En måde, hvorpå det romanske billede afgrænser sig selv i forhold til omgivelserne, er ved den totale udmaling med en stærk ofte blå baggrundsfarve.²⁴ På denne måde sættes der et skel mellem udmalet felt og den hvide kalk uden for maleriet. Dette skel understreges ved en slags malede rammer i form af bånd og borter, der fungerer som et dekorativt skel mellem figurativt maleri og tomt felt udenfor. Susanne Stangier har foretaget de mest gennemgribende studier i de romanske kalkmaleriers ornamentik, herunder de malede ornamentrammer. Figurmalerier og ornamentale dekoration er forenet i ét program, der anskueliggør kirkens magt og rigdom. Ornamentrammerne bestemmer scenernes udstrækning og placering i helhedsudsmykningen. Af i alt 221 dokumenterede romanske udsmykninger er de 157 forsynet med ornamentik, hvorfor Susanne Stangier konkluderer, at de ornamentale rammer om de figurlige scener må opfattes som et fast element i helhedsudsmykningen.²⁵ På trods af samhørigheden mellem romansk udsmykning og kirkerum er der dog et markeret skel imellem dem.

De senmiddelalderlige malerier findes hovedsagelig i hvælvene men også ofte på væggene.²⁶ Hermed ophæves en billedafgrænsning eller -indramning ved hjælp af arkitekturens forskellige flader og former. Der er altid tale om bløde overgange. Desuden har man i senmiddelalderen ikke benyttet baggrundsfarve men malet på den hvide kalk. Hermed bliver hele det hvidkalkede rum til den flade, som danner baggrund for billederne. Der er ingen forskelsmarkering mellem baggrunden for et malet motiv og den tilstødende hvide murflade. De dekorative bånd og draperier, som indrammede de romanske kalkmalerier er borte. Derimod er senmiddelalderens forskellige motiver forbundet og adskilt på en og samme tid ved en levende bladornamentik, der slynger sig ind og ud imellem dem og uden om dem uden

at isolere dem.²⁷ Murmaleriets sammenhæng med arkitekturen forårsager således ofte en diffus og flydende situation, som er mest udtalt i senmiddelalderens overhvævede kirkerum. Hele kirkebygningen udgør som arkitektur kalkmaleriernes ramme.²⁸ Inden for denne ramme er der som nævnt mange delmotiver, der undertiden har deres lokale rammesætninger men langt fra altid. På denne måde kommer de enkelte deludsmykninger til at udgøre summen af ét billede, *rummets* billede. Betragterne står således ikke uden for billedets ramme men er derimod indbefattet i og omfattet af rammen og de funktioner, som bygningen også er ramme for. Afstanden mellem billede og betragter er således ikke en mental afstand, kun en fysisk. Udtrykket *at gå ind i et billede* er relevant i bogstaveligste forstand når det drejer sig om kirkernes kalkmalede udsmykninger. I sin skildring af kalkmalerierne i engelske kirker understreger Ellen M. Ross kalkmaleriernes specielle funktion i forhold til bogillustrationerne. Mens billeder af den lidende Jesus i tidebøgerne ofte er orienteret imod 'kirkelig tid' er kalkmaleriernes fortællende billeder om frelserens lidelser orienteret mod 'kirkeligt rum'. Den kunstneriske gengivelse af bibelske begivenheder inde i det hellige rum lokaliserede kirkegængerne inden for det kristne symbolsystems 'narrative rum og tid'.²⁹

I Gimlinge kirkes kor skabte Morten Maler en udsmykning 1409. I korhvælvets kapper og på nord- og sydvæggene er der ikonografiske motiver med blandt andet *Tornekroningen*, *Piskningen*, *Gethsemane Have*, *Korsbæringen*,³⁰ *Tilfangetagelsen*, *Jesus for Herodes*,³¹ *Gravlæggelsen* og *Opstandelsen*.³² Alle motiverne i tre af kapperne handler om påskeugen hvilket svarer til den indskrift, der findes under *Himmelborgen*.³³ Anno milleno quadringento modo nono Tunc pyctura [fuit] pasche testudine picta (I det år tusind, fire hundrede og nys det niende, da maltes påskebilledet i hvælvet (da maltes billedet i hvælvet i påsken). Det er interessant, at kunstneren omtaler disse mange delmotiver i *ental* som en samlet udsmykning - pictura. Rammen for hans billede er i snæverste forstand kirkens kor, i bredere forstand hele Gudshuset. Betragteren af Morten Malers billede er i snævrere forstand præsten (og Vorherre) i bredere forstand alle, der besøgte Gudshuset. Men for kunstneren er der kun tale om ét billede.

Gennem resten af middelalderen bibeholdt kunstnerne denne helhedsopfattelse af deres arbejde. Kort før år 1500 blev Bellinge kirkes kor og skib udsmykket med kalkmalerier. På en vægpille i nordsiden i skibet har totaludsmykningens to kunstnere skrevet: Anno domini millesimo quadringentesimo nonagesimo sexto hæc pictura completa fuit per manus ebonis olai et simonis petri (Det Herrens år 1496 blev dette billede fuldført af Ebbe Olsen og Simon Petersens hænder).³⁴ I Linderöd kirke i Skåne er situationen identisk. Kor og skib har

kalkmalerier. På gjordbuen står der 'Anno millesimo quadringentesimo nonagesimo octavo completum est pictura per manus andree iohannis' (År 1498 er maleriet fuldført ved Johannes Andreasens hænder)³⁵. Man fristes til at se disse indskrifter som kunstneres opgør med den litterære elites skelnen mellem ord og billede, når de i skriftlig form – endog på latin - understreger, at udsmykningen er gjort ved deres hænder. Med et lille århundredes forskel har kunstnerne givet udtryk for den samme opfattelse af deres udsmykning som ét billede. På en måde kan vi sige, at det er vor tids historikere og kunsthistorikere, der skaber fragmenteringen af de udsmykninger, der har kirkebygningen som ramme. Gennem vores fotografering, beskæring og udvælgelse skaber vi en slags nye billeder.³⁶ Bellinge kirkes *pictura* er præsenteret ved 74 enkeltoptagelser. Der kunne ligeså vel være tale om mange hundrede enkeltbilleder, afhængig af detaljegraden. Det er mangfoldigheden som sætter os i stand til detailundersøgelser og -sammenligninger, men den skaber nye registreringsproblemer, der rækker langt ud over de traditionelle religiøst ikonografiske indholdsbestemmelser. Det bliver vores 'billedtekster', der forankrer de nye billedes indhold. Med udgangspunkt i billedbasen ved Institut für Realienkunde i Østrig skriver Gerhard Jaritz og Babara Schuh, at muligheden for at sammenligne emnerne i en analyse er en væsentlig del i billedforskningen. Det er vigtigt at kunne udsondre detaljer i billederne, hvilket er det samme som at trække dem ud af deres oprindelige sammenhæng. Det kan enhver bruger gøre ved at klippe detaljerne ud og lægge dem ind i egne arkiver med et selvvalgt verbalt indeks.³⁷ Det er således forskerne, der skaber de nye billeder, løsriver dem fra gamle sammenhænge, det vil sige giver dem rammer. Cut and paste funktionerne [??? Hvad mener du?] er vor tids største rammesætter, men på samme tid er det også computerteknologien, der bedst kan illudere kirkerummets totalfunktion. Forsøg på i de seneste år at opbygge tredimensionale kirkerum med deres samlede udsmykning kan vise sig at blive en frugtbar vej til i et virtuelt rum at genskabe de gamle kalkmaleres opfattelse af arkitekturen som rammen for deres billede.

Litteratur

- A Catalogue of Wall-Paintings in the Churches of Medieval Denmark 1100-1600. Scania, Halland, Blekinge II.* Ed. by Knud Banning. København 1976.
- Barthes, Roland. "Rhétorique de l'image", In *Communications* 4, 1964, pp. 40-51. Red. Centre d'Etudes des Communications de masse. Paris. Dansk oversættelse i Bent Fausing & Peter Larsen, *Visuel kommunikation I*, 1980,
- Berger, John. *Ways of Seeing*. London 1972. Dansk oversættelse: *Se på billeder*, (1977) 1984,
- Bolvig, Axel. *Reformationens rindalister*. København 1996.
- Danmarks kirker, Århus amt*, Vol. I. København 1968.
- Danmarks Kirker. Bornholm*. København 1954.
- Didi-Huberman, Georges. *Devant l'image. Question posée aux fin d'une histoire de l'art*, Les Édition de Minuit. Paris 1990.

- Evans, Harold, *Pictures on a Pages [er du sikker på denne titel – der er da kongruensfejl]*. *Photo-journalism, Graphics and Picture Editing*. London 1978.
- Haastrup, Ulla. "Danske kalkmalerier 1080-1175", In *Danske kalkmalerier. Romansk tid. 1080-1175*. Red. Ulla Haastrup & Robert Egevang. Nationalmuseet. København 1986.
- Jaritz, Gerhard & Schuh, Barbara. "Describing the Indescribable", In *Images and Manuscripts in Historical Computing*, Ed. by Manfred Thaller. Göttingen 1992.
- Ross, Ellen M. *The Grief of God. Images of the Suffering Jesus in Late Medieval England*. New York, Oxford 1997.
- Stangier, Susanne. *Ornamentstudien innerhalb der dänischen romanischen Wandmalereien*. København 1995.
- Toft, Jens. "Om billedrammer og rammesætninger. Betragtninger over billedets grænser", In *Periskop*, no. 3, 19xx
[Årstal]
- Ulla Haastrup, "Danske kalkmalerier 1375-1475", In *Danske kalkmalerier 1375-1475*. Red. Ulla Haastrup & Robert Egevang. Nationalmuseet. København 1985.

Noter

- ¹ Barthes. 1964, p. 40-51. Fausing & Larsen 1980, p. 43: "Nous sommes encore et plus que jamais une civilisation de l'écriture"
- ² Didi-Huberman 1990, p. 22 f.
- ³ www.kalkmalerier.dk/ 15/ 15
- ⁴ Bolvig 1996, p. 73 ff.
- ⁵ *Danmarks Kirker. Bornholm*. 1954, p. 166.
- ⁶ John Berger kommenterer rammens udvikling: "Før oliemaleritraditionen brugte middelalderens malere ofte bladguld i deres malerier. Senere forsvandt bladguldet fra malerierne og blev kun anvendt på rammerne". Berger 1972. Dansk oversættelse: *Se på billeder*, (1977) 1984, p. 99. Guldets symbolske rigdom i middelalderens billeder bliver overført til den eksterne ramme, som kan erstattes af billedets ejer. Guldrammer blev foretrukket gennem århundreder, siden afløst af malede eller metalrammer for til sidst som nævnt i vores egen tid ofte helt at blive opgivet
- ⁷ Det håndgjorte understreges i flere malerindskrifter, eksempelvis i Bellinge kirke, www.kalkmalerier.dk/ AB/ 2-30
- ⁸ Det projicerede lysbillede har ingen materialitet, da det forsvinder når projektoren slukkes og kun lærredet bliver tilbage, men det har et diapositiv til forudsætning. Derimod kan man diskutere det fysiske ved elektroniske billeder, der kun eksisterer i form af udskiftelige digitale enheder. Det er da også sigende, at computersprogets digitale enheder knytter billede tættere sammen til verbalsproget, hvis opbygning af udskiftelige fonemer gør, at det kan betegnes som et digitalt system, Barthes 1964, p. 40-51.
- ⁹ Ordets eksistens er knyttet til modtagerens langtidshukommelse. Talesproget kan overføres til materiel form i skrift eller på tryk, hvilket ikke rækker ved verbalsprogets immaterialitet. Den skriftlige gengivelse er en slags billedgørelse af det talte udsagn. Til sammenligning kan vi sige, at en skannet teksts side i computeren defineres som et billede.
- ¹⁰ Udstrækningen kan være to- eller tredimensional. Da det her udelukkende drejer sig om kalkmalerier kan skulpturens traditionelle tredimensionalitet udelukkes, men det bør bemærkes, at et kalkmaleri i et kuplet hvælvet på en måde er tredimensionalt.
- ¹¹ Det er for eksempel karakteristisk, at stort set alle museums kataloger meddeler mål på de enkelte billeder foruden materiale.
- ¹² Toft 19xx, pp. 120 ff..
- ¹³ F.eks. [www.kalkmalerier.dk/ sh/ 50](http://www.kalkmalerier.dk/sh/50) Jørlunde
- ¹⁴ F.eks. [www.kalkmalerier.dk/ ko108](http://www.kalkmalerier.dk/ko108) Tingsted
- ¹⁵ [www.kalkmalerier.dk/ 17/ 32](http://www.kalkmalerier.dk/17/32) Keldby
- ¹⁶ [http://www.kalkmalerier.dk/ vrængemaske](http://www.kalkmalerier.dk/vrængemaske)
- ¹⁷ *Danmarks kirker, Århus amt*, Vol. I. 1968, p. 383 ff..
- ¹⁸ F.eks. [www.kalkmalerier.dk/ sh/ 241](http://www.kalkmalerier.dk/sh/241) Alsted
- ¹⁹ F.eks. [www.kalkmalerier.dk/ 29-2/ 11](http://www.kalkmalerier.dk/29-2/11) Råsted
- ²⁰ F.eks. [www.kalkmalerier.dk/ 18/ 164](http://www.kalkmalerier.dk/18/164) Roskilde domkirke
- ²¹ F.eks. [www.kalkmalerier.dk/ 30-2/ 26](http://www.kalkmalerier.dk/30-2/26) Sorø klosterkirke
- ²² F.eks. [www.kalkmalerier.dk/ 18/ 142](http://www.kalkmalerier.dk/18/142) Roskilde domkirke
- ²³ F.eks. [www.kalkmalerier.dk/ 11/ 59](http://www.kalkmalerier.dk/11/59) Tilst
- ²⁴ F.eks. [www.kalkmalerier.dk/ 25/ 46](http://www.kalkmalerier.dk/25/46) Todbjerg; Haastrup, 1986, p. 39 ff..
- ²⁵ Stangier 1995, pp. 54 ff..
- ²⁶ F.eks. [www.kalkmalerier.dk/ Ko57](http://www.kalkmalerier.dk/Ko57) Åstrup. Haastrup 1985, p. 35. Det er i høj grad et spørgsmål om bevaringstilstand og om fremdragelse, at væggene billedmæssigt er underrepræsenteret i forhold til hvælvene
- ²⁷ F.eks. [www.kalkmalerier.dk/ 12/ 192](http://www.kalkmalerier.dk/12/192) Lyngby
- ²⁸ F.eks. [www.kalkmalerier.dk/ sh/ 572](http://www.kalkmalerier.dk/sh/572) Elmelunde
- ²⁹ Ross 1997, p. 54. Det kunne være spændende, om man kunne undersøge virkningen af denne form for visuel perception sammenlignet med perceptionen af de indrammede - og dermed de flytbare - billeder.
- ³⁰ [www.kalkmalerier.dk/ sh/ 64](http://www.kalkmalerier.dk/sh/64) Gimlinge
- ³¹ [www.kalkmalerier.dk/ sh/ 69](http://www.kalkmalerier.dk/sh/69) Gimlinge
- ³² [www.kalkmalerier.dk/ sh/ 100](http://www.kalkmalerier.dk/sh/100) Gimlinge
- ³³ [www.kalkmalerier.dk/ sh/ 206](http://www.kalkmalerier.dk/sh/206) Gimlinge
- ³⁴ [www.kalkmalerier.dk/ ab/ 2-30](http://www.kalkmalerier.dk/ab/2-30) Bellinge. Den ikonografiske registrant rummer 22 numre, som alle samlet udgør 'hæc pictura'. Billedbasen rummer med delmotiver i alt 74 gengivelser af Ebbe Olsen og Simon Petersens 'billede'
- ³⁵ Banning 1976, p. 262. Den ikonografiske registrant rummer 52 numre, som alle samlet udgør 'pictura'
- ³⁶ Evans 1978, pp. 183-236.
- ³⁷ Jaritz & Schuh 1992, pp. 146 ff.