

1

INTRODUKTION

“Dét, som ikke har én form”. Sådan lyder oversættelsen af det oldnordiske begreb *eigi einhamr*, der lægger navn til denne bog, og som beskriver et af de mest centrale aspekter ved jernalderens billedverden. *Hamr* er det nærmeste, vi kommer et oldnordisk ord for kroppens fremtræden; kroppen som form. Med rod i ordene *ham* og *skikkelse* finder vi i “Eyrbyggja Saga”¹ sammenstillingen *eigi einhamr*, ‘ikke énformet’, der altså betegner dén, hvis skikkelse ikke altid er identisk med sig selv, men er i stand til at antage andre former. *Eigi einhamr* handler om en overskridelse af kroppens egen integritet; en udvidelse af dens natur. Begrebet har yderligere den nuance, at mennesket ikke er en privilegeret kropslighed skabt i Guds billede, som vi kender det fra den kristne dogmatik, eller den formstabile målestok for verden fra den klassiske antropocentrisme. At *skipta* eller *víxla hómum*, at skifte ham og dermed være hamskifter, favner menneskets såvel som dyrets skikkelse. Som et fikserbillede, der på paradoksal vis både er singulært og pluralt, er hamskiftets realitet en transformation; en forandring af form. Denne bog er en undersøgelse af jernalderens visuelle kultur set gennem det flerformede, gennem periodens kropsbilleder – og dermed gennem en særlig formopfattelse, der kommer til udtryk i én af periodens væsentligste billedmedier: guldbrakteaterne.

Brakteater (af latin *bracteātus/bractea*: tynd metalplade, guldblik) er den fagtekniske betegnelse for gruppen af énsidigt prægede runde hængesmykker fra hovedsageligt 400- og 500-tallet. De varierer i størrelse fra ca. to til fem centimeter og blev båret som vedhæng om halsen via en øsken,

der blev påloddet, efter skivens matricepræg var afsluttet og en eventuel randtråd påsat. I det skandinaviske område var de altid lavet af guld. Brakteater er et udpræget skandinavisk fænomen, og skønt der er fundet brakteater så langt væk som England og Ungarn, er koncentrationen af fund fra de skandinaviske områder altdominerende. Der findes herudover ingen tegn på, at man fortsatte med at lave brakteater i vikingetidens smedjer, og produktionen af dem synes at høre op i slutningen af 500-tallet. Lidt senere, hvis man medregner afledte genstandstyper.

Bogens periodemæssige afgrænsning er derfor brakteaternes tid plus en estimeret margin fastlagt ud fra billedmæssige slægtskaber fremad og bagud i tid, altså 350 til 750 e.v.t. Brakteaternes tidsalder falder således under både ældre (400-550 e.v.t.) og til dels yngre germansk jernalder (550-800 e.v.t.). Folkevandringstid er en anden sammenfaldende betegnelse. Den rammer sætter de etniske migrationsbølger i Europa, der medvirkede til destabiliseringen af Romerriget. Bogen igennem bruges betegnelserne jernalder, germansk jernalder og folkevandringstid derfor synonymt. Alle dækker de det, som er denne bogs fokus, nemlig den periode, hvor Skandinavien var rigt på guld importeret primært fra Romerriget. Guldet blev ofte smeltet om, og de skandinaviske guldsmede skabte – for første gang i historien – deres helt egne billeder: brakteaterne.

Ambitionen med denne bog har været at forankre undersøgelsen af jernalderens billedkultur i kunstneren og forfatteren Asger Jorns (1914-1973) omfattende arbejde med det, han selv

kaldte *den nordiske folkekunst*. Hele livet, men særligt op gennem 1960'erne, beskæftigede Jorn sig med det nordiske billede og dets egenart – og han gjorde det i både samklang med og udfordringen af den etablerede arkæologiske oldtidsforskning. Jorns teorier om *morfologi*, det at studere billeder og deres variationer som visuelle udsagn i egen ret frem for som litterært-mytologiske illustrationer, benytter jeg som inspiration for bogens studier af brakteaterne. I 1961 stiftede han et institut med det slagkraftige navn *Skandinavisk Institut for Sammenlignende Vandalisme* (SISV), der ud over at være et nordisk akademi for billedforskning også skulle udgøre den organisatoriske ramme for det enorme bogprojekt “10.000 års nordisk folkekunst” på i alt 32 bind, hvortil tidens førende arkæologer og kunsthistorikere havde indvilliget i at bidrage. Over 25.000 fotografier af genstande blev nyoptaget til formålet af den dygtige franske kunstoffotograf Gérard Franceschi, og de befinder sig i dag på Museum Jorn i Silkeborg.

Samarbejdet mellem den kunstfaglige og arkæologiske forskning, udvekslingerne mellem kunst og videnskab, var en drivende kraft for Jorn. Skønt dette perspektiv i sig selv ikke er nyt, er det værd at forfølge i relation til den norrøne billedforskning, for ingen videnskab bør være immun overfor et kritisk eftersyn af sine iboende forståelsesrammer og -traditioner. Jorn mente, at jernalderens og den førkristne kunsts billedgenstande i den etablerede faglitteratur blev behandlet på en måde, der videnskabeligt set var lødig, men billedligt set fratog forskerne muligheden for at få det fulde udbytte af de små genstande *som billeder*; som en “struktur sui generis”. Jorn ønskede at lade billederne selv komme til orde, og han og Franceschi gik med nyfotograferingerne helt tæt på brakteaternes detaljerigdom i opposition til datidens normer for videnskabelig praksis. Han så billederne som selvstændige udtryk for menneskelig tænkning, der var i stand til at generere forestillinger og nye formdannelser uden litterære forlæg. Dette arbejde har jeg samlet valgt at betegne ‘Jorns nordiske projekter’, og de danner udgangspunkt for denne bogs udvikling af en ny tilgang til førkristen billedforskning.

Der er dermed tale om en dobbelthed af historisk og tematisk art, idet bogen både behandler Asger Jorns nordiske projekter og jernalderens visuelle kultur udtrykt gennem brakteaterne. I stedet for at undersøge Jorns arbejde med den nordiske folkekunst for at tilvejebringe ny viden om Jorn som kunstner, tager jeg afsæt i Jorns billedforståelse og synsmåde med det formål at tænke videre. Hans morfologiske tænkning baserer sig på en generativ antagelse om den fødende form, altså hvor billeder afføder nye billeder, og jeg anvender begrebet analytisk for at indkredse en forståelse af fænomenet *eigi einhamr* som en særligt norrøn formopfattelse forankret i det flerformede og kropsudvidende. Bogen handler således ikke om Jorns kunst eller Jorn som kunstner, men om jernalderens guldbrakteater. Denne præmis, at anvende en modernistisk kunstners billedsyn som anslag for et nyt syn på jernalderens billeder, kan med en vis ret kaldes eksperimenterende. Jeg mener imidlertid, de to dele kan arbejde sammen ved at se jernalderen, bogens emne, gennem en udvidet læsning af Jorn, bogens optik.

Dette er grundlæggende en kunsthistorisk og billedteoretisk bog, men den har et tværfagligt sigte. Min forhåbning er, at den kan bane vejen for en tiltrængt dialog på tværs af fagskel. Nordisk kunsthistorie behandles generelt ud fra en kronologi, der for alvor starter med kristendommens indførelse. Den omstændighed, at man kan tale om en selvstændiggørelse af det skandinaviske billedsprog allerede i jernalderen har endnu ikke ændret på denne praksis. De førkristne billedgenstande hidrørte, på Jorns tid såvel som i dag, fra arkæologiens domæne. Derfor kan vi ikke udvikle en norrøn kunsthistorie uden en faglig åbenhed mellem billedkundskab og arkæologisk fagkundskab. Denne bogs forsøg på nytænkning bør dog ikke betragtes som en fuldgyldig norrøn kunsthistorie. Blot som et forsøg på at åbne den særligt nordiske billedverden i et kunsthistorisk perspektiv gennem studiet af jernalderens guldbrakteater.

Midtvejs under manuskriptets tilblivelse holdt jeg et foredrag om guldbrakteaterne, og en af tilhørerne spurgte efterfølgende: “Jeg bemærkede, at brakteaternes figurer bærer fibulaer, der

ofte er cirkelrunde, men jernalderfibulaer var jo for det meste aflange eller afsluttede med korsformer. Hvordan kan det være?”. Præmissen for dette spørgsmål – at det var underligt og påfaldende, at jernalderens billeder ikke afbildede jernalderens virkelighed og hverdag – fik mig som kunsthistoriker til at overveje vores moderne tendens til at ville se billeder som naturalistiske eller referentielle: Som billeder *af* noget. Især billedmateriale fra ældre tider, hvor øvrige former for kilder og vidnesbyrd er beklageligt fraværende. Min tilhørers spørgsmål afslørede således en trang til at ville afkode de gamle billeder som dokumentaristisk kildemateriale. Det afslørede også en faldgrube i vores historiske fantasi om, at billederne giver os et umedieret kig ind til det autentiske liv dengang. Hvordan så der ud? Hvad omgav folk sig med? Hvordan klædte de sig? Hvilke redskaber brugte de. Hvilke ritualer udførte de? Vi har en tendens til at overse den menneskelige erfaring, vi ellers problemløst anvender på nye billeder og på kunst: At al billeddannelse altid allerede er en *fortolkning* af verden. Det er svært at forestille sig, at man ville afkræve eksempelvis Asger Jorns ekspressive maleri en dokumentaristisk eller naturalistisk virkelighedsrelation. Alligevel vil de færreste nok hævde, at hans malerier derfor ikke er udtryk for menneskelig kognition og erfaring samt et særligt syn på verden – og at malerierne kan forstås i relation til deres samtid.

At skabe billeder, og at fortolke og sansе billeder intuitivt, er en fundamental menneskelig aktivitet, der udfolder sig i historisk tid og rum. Og al billeddannelse, materiel som immateriel, er på et helt grundlæggende niveau netop dette: En kulturel *aktivitet*. Jeg ser ingen grund til, at brakteater skabt i jernalderens orale kultur skulle opføre sig anderledes – selvom fraværet af eksempelvis skriftlige kilder kunne få os til at ønske det. Denne bog er derfor baseret på et generativt og morfologisk billedsyn. Her tænker jeg ikke alene på formdannelsens fleksibilitet, men også på den legemstænkning, brakteaternes billeder og den norrøne digtning kan forstås som parallelle udtryk for – samt på de forestillinger om det kraftfulde potentiale i kropsmanipulationer og

grænseoverskridelser, som afspejles i begge medier. Denne tilgang kræver en udvidet begrebslighed for billeddannelse end illustrationens paradigme. En sådan findes hos kunsthistorikeren Hans Belting, der forstår ‘billeder’ som flertydige udsagn, der kommunikerer via en tredelt praksis: billede, medie/form og krop.²

I bogen vil jeg derfor inddrage referencer til den norrøne litteratur – primært gudedigtningen som den findes i henholdsvis Snorres Edda og Den poetiske Edda. Disse litterære værker kaldes ofte Den yngre Edda og Den ældre Edda, men jeg benytter Kim Lembek, og Rolf Stavnems betegnelser, de fremfører i deres nyoversættelse af Snorres Edda fra 2012. Der er så store indbyrdes forskelle imellem de to edda'ers versioner af de digte, som optræder begge steder, at “de fleste i dag mener, at det ikke kan lade sig gøre at bevise, at den ene version ligger til grund for den anden og dermed er ældre end den anden. [...] Man må altså regne med, at Snorri har opfattet og fremstillet den nordiske mytologi mere logisk og sammenhængende, end hvad der har været tilfældet i vikingetiden.”³ Når jeg, på trods af denne grundlæggende usikkerhed hvad angår digtningens spændvidde bagud i tid, aktivt anvender det poetiske stof i mine analyser, er det således *ikke* med henblik på at finde litterære forlæg for brakteaternes billeder eller konsistente gudeikonografier. Jeg anvender dem ud fra den betragtning, at hhv. mundtlig fortælling og billeddannelse i en oral kultur bør forstås som parallelle udtryk for en fortolkende kulturaktivitet – og at poesien univers står i en analog relation til den visuelle kultur i øvrigt.

På et overordnet plan er både poesien og brakteaternes billedskabende aktiviteter, der berettiger til at forstå begge dele inden for rammerne af en norrøn visuel kultur i Skandinavien. Jeg deler ikke den opfattelse, som blandt andre den tyske professor Karl Hauck anlægger, at edda'ernes mytologiske konsolidering – nedskrevet i 1200-tallet – tilfredsstillende kan appliceres som ikonografisk referencenøgle for brakteaternes billeder. Hertil er de cirka 600-800 års tids-spand behæftet med for stor usikkerhed i forhold

til, hvorvidt de senere nedskrevne myter overhovedet eksisterede i jernalderen i den form, vi kender i dag. Jernalderens billeder blev til i en oral kultur, og det er problematisk alene at betragte dem ud fra litterære strukturer. Hertil kommer, at en sådan tilgang nødvendigvis må basere sig på, at der ikke i de mellemliggende århundreder er tilløbet nyt materiale i den mytologiske digtnings korpus. Et korpus, der ikke har været hverken betydningsstabil eller formstabil, men som er blevet genfortalt og – må man formode – også har været løbende genstand for improvisation og formforskydning. Det bør fra starten gøres klart, at mit argument er, at såvel digtning som billeddannelse har baseret sig på en dynamisk betydnings- og formtilskrivning. De bør betragtes som fælles bestræbelser skønt i hver sit medie; en oral og visuel kultur.

Når jeg taler om billeder og billeddannelse som en del af en *visuel kultur* i Skandinavien, positionerer denne terminologi mine billedstudier i forhold til den traditionelle Kunsthistorie med stort 'K'. Siden 1970'erne har Visuel kultur som kunsthistorisk fagområde fokuseret på de aspekter af kulturen, der udtrykkes i visuelle medier på tværs mellem populærkultur og finkultur, og den opererer derfor ikke med et decideret værkbegreb. I den forbindelse foregriber Jorns insistensen på termen *folkekunst* – en bred betegnelse for et givent samfunds billedpraksis – Visuel Kulturs fokus på billedet som et bredt kulturelt fænomen. Det står dermed ikke i modsætning til Kunsthistorien, men betegner blot den del af kunsthistoriestudierne, der arbejder med et udvidet genstandsfelt i forhold til det klassiske kunstbegreb.

Kunsthistoriens opgave er at studere visuelle billeder bredt forstået, og det er mange år siden, kunsthistorikere var forpligtede til at værdisidomme elitens eller institutionernes billeder som *kunstværker* for at kunne studere dem. Slægtskabet mellem visuel kultur og materiel kultur – mellem kunsthistorien og arkæologien – er således blevet større de seneste 30 år.⁴ I braktheaternes tilfælde, og i det hele taget for studier af billeder fra før renæssancens konsolidering af et decideret kunstbegreb, giver det ikke mening at tale om

'kunst' som andet end *billeder*. Derfor omtaler jeg ikke braktheaterne som 'kunst' eller de smede, der frembragte dem, som 'kunstnere', men taler i stedet blot om billeder og billedgenstande. Heri ligger der ingen værdisidomme. Blot en opmærksomhed over for det faktum, at 'kunstbegrebet' i en kunsthistorisk fagtradition aktiverer en kompleks institutions- og begrebshistorie fra tiden efter renæssancen, som denne bog ikke vil beskæftige sig med. At braktheaterne naturligvis fortsat er udtryk for en bestemt æstetisk sensibilitet, samt at de personer, der skabte dem, har truffet motiverede og kompetente valg, hvad angår figurtegning, design, udførelse og tolkning, ændrer denne begrebsbrug ikke på.

Min tilgang til braktheaterne i denne bog er altså at se på dem som billeder og formdannelser. Jeg vil undersøge, hvad vi kan udlede, hvis vi accepterer den omstændighed, at den væsentligste kilde til braktheaterne og deres billedunivers er braktheaterne selv. Målet er at undersøge, hvorvidt der er tale om så konsistente billedsproglige strategier, at vi kan tale om en norrøn visuel kultur i jernalderens Skandinavien. Det er min forhåbning, at denne tilgang kan åbne braktheaternes billeder som de unikke og selvstændige billedudsagn, de hver især er – og derigennem udvide vores forståelse for, hvad de nordiske billeder er, hvad de kan, og hvad de vil. I denne tværfaglige optik håber jeg, at et visualitets- og mediehistorisk perspektiv kan bidrage til forskningen inden for feltet: Brakteatforskningen specifikt såvel som jernalderens billedkultur generelt.

Som *eigi einhamr* antyder, inddrager jeg bogen igennem nedslagsvis et oldnordisk vokabular for form, formdannelse og kropsopfattelse. Det gør jeg i stedet for at bruge klassiske billedanalytiske termer såsom abstraktion, stilisering, *pars-pro-toto*, *horror vacui* og andre begreber udsprunget af et naturalistisk billedparadigme. Jeg betragter det som perspektivrigt at aktivere den oldnordiske begrebsverden på et nordisk billedmateriale, skønt jeg er opmærksom på, at det detaljerede kendskab, vi i dag har til oldnordisk eller norrønt, primært knytter sig til vestnordisk fra ca. 800 til 1350 e.v.t.⁵ Sådanne begrebsekskurser kan, håber

jeg, bidrage til en overordnet forståelsesramme for periodens kognitive univers. En forståelsesramme, der vil kunne understøtte billedlæsningerne. Når jeg derfor lidt ukonventionelt taler om 'den norrøne visuelle kultur', udvider jeg *det norrøne* til ikke blot at omfatte det skrevne, men også den særegne nordiske kultursfære og dennes visuelle udtryk. Hverken "det oldnordiske" eller "det førkristne" alene er efter min mening begrebsligt tilstrækkelige til at adressere det norrøne som et autonomt alternativ til det latinske eller det kristne. Hertil kommer, at det norrøne er en mere neutral betegnelse end den genealogiske ladning i helholdsvis "oldnordisk" og "førkristent" – og som sådan vil det norrøne som begreb kunne benyttes langt bredere, sågar i en kunsthistorisk fagtradition.

Hvad angår bogens illustrationer er det afgørende, at de enkelte brakteatanalyser ledsages af gengivelser af hver enkelt brakteat i teksten. Skønt Jorns og Franceschis fotografier er detaljerige, har jeg valgt ikke at anvende dem konsekvent. Dette har flere årsager. For det første var deres arbejde selektivt: Jorn traf nogle valg og fravalg i forhold til, hvilke genstande der skulle fotograferes til "10.000 års nordisk folkekunst" – og dette betyder, at antallet af færdigbehandlede brakteatfotos tæller 78 samt cirka samme antal brakteater på ubehandlede negativer og kontaktark i forskellige beskæringer. Dette er ud af et samlet antal brakteater, der i dag tæller ca. 1088,⁶ og jeg ville således afskære mig selv fra en stor del af genstandsfeltet, hvis jeg udelukkende skulle bruge disse fotos.

For det andet er Franceschis fotos sort/hvide, og på trods af, at Franceschi som kunstfotograf var uovertruffen til at orkestrere et bredt og rigt spektrum af gråtoner og højlys, så er braktheaterne af guld. En materiel omstændighed, der betinger væsentlige billedmæssige kvaliteter, jeg ikke kan se bort fra. Jeg har derfor valgt at indhente så mange farvefotos af de udvalgte braktheater som muligt fra museernes samlinger samt at få foretaget nyoptagelser, hvor det har været praktisk og økonomisk muligt. En stor del af illustrationerne er indhentet i form af udtegninger af braktheaterne fra Karl Haucks "Ikonografiske Kataloger" (IK),⁷

idet de visse steder kan understøtte fotografierne i detaljeklarhed. Da de ikonografiske kataloger er referenceværk i brakteatforskningen, har alle illustrationerne IK-numre anført til identifikation, så katalogerne vil kunne konsulteres for fundoplysninger, størrelse og anden relevant information. Det skal også bemærkes, at brakteatgengivelserne i bogen ikke optræder efter fast målestok. Hvordan objekter er gengivet, styrer i høj grad vores syn på og oplevelse af dem. Og et af bogens hovedargumenter består netop i at frigøre braktheaterne fra traditionel arkæologisk skematik for i stedet at fokusere på deres kvaliteter som billedmedier, nemlig æstetik, formdannelse og udtrykskraft.

Bogen er overordnet bygget op af syv kapitler. De to første – ud over introduktionen – handler om Jorns nordiske projekter og billedsyn og rammesætter bogens analytiske greb og problemstillinger. Herefter følger et kapitel om, hvordan braktheaterne historisk har været behandlet. Dette danner tilsammen baggrund for bogens hjerte, analysedelen på to kapitler, hvor jeg går helt tæt på braktheaterne og deres billedverden, for til sidst at opsamle bogens pointer og perspektiver i det afsluttende kapitel. De følgende resuméer af kapitlernes indhold har til formål at give et stærkt kondenseret overblik, således at læsere med forskellige interesser eller faglige baggrunde kan vælge at springe frem og tilbage mellem kapitlerne – skønt bogen naturligvis med fordel kan læses fra start til slut.

Efter nærværende introduktion, kapitel 1, starter bogen med kapitel 2, "I begyndelsen var billedet", som er en gennemgang af Jorns nordiske projekter i deres sammenhæng.⁸ I Jornforskningen har der ikke været skrevet ret meget om dette, og både SISV og det store bogprojekt optræder i den eksisterende litteratur ofte generelt eller ud fra modernistiske eller kunstteoretiske perspektiver. Derfor var der ikke tegnet et tilstrækkeligt præcist billede af hverken Jorns syn på de gamle billedgenstande eller af hans motiver bag det omfattende samarbejde med arkæologien. Kapitlet etablerer således den nødvendige baggrund for at forstå Jorns syn på de gamle

billedgenstande og den arkæologiske tradition – og dermed også de bestræbelser og idéer, der i approprieret form har inspireret mine undersøgelser af brakteaterne, og som jeg uddrager og diskuterer i kapitel 3, “Asger Jorn – motor eller metode?”.

I kapitel 4, “Guldet i Norden – kontekst og forskningshistorie”, vender jeg blikket mod brakteaterne og redegør overordnet for deres historiske kontekst, deres forskningshistorik samt udvalgte positioner inden for fagfeltet. Kapitlet beskriver også brakteaternes typologiske inddeling og udviklingen af denne – herunder de romersk inspirerede medaljonefterligninger. Jeg introducerer desuden Karl Haucks paradigmatisk kontekstikonografi og kommenterer dens selektive afhængighed af udvalgte skriftlige kilder. I dag må Haucks position siges at indtage en dominerende og skoledannende, skønt ikke uimodsagt, position inden for studierne af brakteaternes billedverden. Dette kapitel er en rammesætning af feltet forud for bogens to analysekapitler.

Kapitel 5, “Fra romersk magtbillede til nordisk kraftbillede”, er det første analysekapitel. Her følger jeg de såkaldte medaljonefterligningers vej mod en nordisk selvstændiggørelse. De skandinaviske samfund importerede guld via deres kontakter til Romerriget, og af dette omsmelte guld blev brakteaterne smedet. Jeg undersøger forholdet mellem medaljonefterligningerne, de romerske kejsermønter og -medaljer og brakteaterne, hvor førstnævnte dobbeltprægede hals Smykker kan betragtes som forløbere for de senere enkeltprægede brakteater. Jeg foreslår, at medaljonefterligningerne studeres ud fra deres aktive appropriationer af de romerske magtbilleder i stedet for blot ud fra deres ligheder som efterligninger. Gennem de morfologiske analyser peger jeg på træk ved de tidligere medaljonefterligninger og brakteaterne, der kan ses som udtryk for en egen nordisk form- og kropsofattelse: Det, jeg kalder det nordiske *kraftbillede*.

I kapitel 6, “Den åbne krop som form”, omfatter mine analyser 40 brakteater fordelt på fem tematiske nedslag. Der er ikke tale om tekniske eller typologiske grupperinger, men om illustrative billedtemaer, der indkredser væsentlige figurationer og strategier i brakteaternes æstetiske univers. Formålet er at vise, hvorfor og hvordan brakteaterne med fordel kan betragtes som kraftbilleder og selvstændige billedudsagn. De fem temaer er: “Dyret i mennesket – et legemsfællesskab”, “Død, liminalitet og tærsklen mellem selv og kollektiv”, “Køn som kropsafgrænsning”, “Excentricisme og det kinetiske billede” og “Det orale som kanal og kraftpunkt”. Her undersøger vi gennem visuelle analyser, hvordan kraftbilledet på forskellige måder benytter kroppen, bevægelsen og det organiske som udgangspunkt for formdannelse, animation og tænkning. Brakteatbillederne er fundamentalt fleksible og modellérbare, og deres kropsbilleder er underlagt en grundlæggende forvandlingskraft, der forplantes i guldsiverne og gør brakteaten til en transformer: *eigi einhamr*. Brakteaternes billedkroppe bliver på den måde til verdensbilleder: Spejlet for individuelle og overindividuelle kræfter og disses åbninger. Jernalderens visuelle kultur afslører sig som en *kropsbilledlighed* baseret på legemstænkning og udtrykt gennem kropsformer.

I bogens opsamlende slutkapitel 7, “Mod en norrøn visuel kultur”, diskuterer jeg forholdet mellem referentiel ikonografi og norrøn visuel kultur som en udvidet forståelsesramme for jernalderens billedkultur, og jeg vurderer perspektiverne i Jorns billedsyn som motor for analytisk udvikling. Jeg diskuterer herudover de implikationer for kunsthistoriografien, bogens konklusioner giver anledning til – herunder perspektiverne i at forstå visualitetens forskellige roller i helholdsvis en skriftkultur og en oral kultur.

Noter

1. “Ørboernes Saga”. Dele af islændingesagaen har overlevet i fragmenter fra 1200- og 1300-tallet. Stavne 2014, s. 163-254. Prof. i nordisk filologi & germanistik ved Universität Kiel, Klaus Bödl, udgav i 2005 sine studier af Eyrbyggja Saga og andre islændingesagaer under titlen *Eigi Einhamr*, Bödl 2005. Bödls studier er litterært og historisk forankrede modsat denne bogs fokus på det billedmæssige.
2. “Image, Medium, Body: A New Approach to Iconology”, Belting, 2005; “An Anthropology of Images: Picture, Medium, Body”, Belting 2011.
3. Sturluson 2012, s. 11-16, oversætternes indledning.
4. Denne bevægelse fremhæves også af prof. Nancy L. Wicker i: “Archaeology and Art History: Common ground for the new Millennium”, Wicker 1999.
5. Flere sprogforskere mener, at urgermansk (fra ca. år 200 e.v.t.) og urnordisk (fra ca. 400-tallet), hvorfra vi har skriftlige vidnesbyrd, var forståelsesmæssigt beslægtede med det senere og mere konsistente oldnordiske – på trods af bogstavs- og lydforrykninger. Nielsen, H.F. 2010; Torp 1998; Melberg 1951.
6. “Ca.” skyldes, at registreringen også medtager brakteater, der ikke længere fysisk foreligger, men som er beskrevet i ældre protokoller/andre kilder. Kilde: Dr.phil. Morten Axboe, Nationalmuseet, Kbh., som varetager brakteateregistreringen, d. 30. marts 2020.
7. De ikonografiske kataloger udkom i 7 bind: Et indledningsbind samt 3 sæt m. hhv. tekst og tavler. Se bibliografisk oversigt: Karl Hauck m.fl.: *Ikonographischer Katalog – Die Goldbrakteaten der Völkerwanderungszeit*. Siden blevet suppleret med et katalogajourførende bind v. Axboe og Heizmann 2011 samt to tematiske bind, Axboe 2004; Pesch 2007.
8. Kapitlet er en omskrevet version af dén bog om Jorns nordiske projekter, jeg udgav på Moesgaards Forlag i samarbejde med Museum Jorn som start på forskningsprojektet. Pedersen 2015.