



Fig. 1. Kung Herodes och tuppundret. Relief från 1100-talets första hälft, sekundärt uppsatt i koret i Skara domkyrka. Foto Herman Bengtsson.

King Herod and the cockerel. Early 12th century relief in Skara Cathedral, Västergötland.

Vem sparkar tuppen?

Kroppsspråk och berättarteknik i 1100-talets bildkonst

Herman Bengtsson

Title Who kicks the cockerel? Body language and narrativity in 12th century art

Abstract This article examines a series of 12th century stone reliefs attributed to the so-called Skara-Forshem master who was active in the Swedish province of Västergötland. Dating from the 1130s and 1140s, these reliefs are among the earliest extant examples of Romanesque stone carving in medieval Sweden. Scholars have pointed out the importance and the vivid expressiveness of this work. The aim of the present study is to demonstrate how the Skara-Forshem master also makes use of feudal body language and continental fashion in order to create vivid narrative scenes.

Keywords Romanesque, Body language, Gesture, Narrativity, The Skara-Forshem Master

Author Ph.D. in Art History, Associate Professor, Uppsala, Sweden

Email herman.bengtsson@upplandsmuseet.se

ICONOGRAPHISK POST

NORDISK TIDSKRIFT FÖR BILDTOLKNING • NORDIC REVIEW OF ICONOGRAPHY

NR 3/4, 2017, PP. 6–34. ISSN 2323-5586

I korpartiet i Skara domkyrka finns idag ett par sekundärt uppsatta romanska sandstensreliefer som brukar dateras till 1100-talets första hälft. Relieferna påträffades vid schaktningsarbeten 1891 och det är inte känt var de ursprungligen var placerade. Möjligen har de ingått i fasaddekoren till den äldsta domkyrkan som påbörjades under senare delen av 1000-talet.¹

Bildernas utförande är på en gång taffatt och expressivt. Stilmässigt finns stora

likheter med fasadutsmyckningen i Forshems kyrka norr om Skara. Båda bildsviterna brukar därför tillskrivas den s.k. Skara-Forshemsmästaren, vars verksamhet antas ha infallit under första hälften av 1100-talet. En av de oftast uppmärksammade domkyrkorelieferna visar en scen ur legenden om Sankt Staffan som föreligger i flera delvis motsägelsefulla versioner (fig. 1).² Staffan skall vid tidpunkten för Jesu födelse ha varit i tjänst hos kung Herodes. När

Betlehemsstjärnan började lysa på himlen förstod han att den härskare som judarna väntat på så länge till sist hade anlänt, vilket han också berättade för kungen som då satt till bords. Herodes svarade övermodigt att det där lät ungefär lika sannolikt som att den stekta tuppen på tallriken framför honom skulle få liv igen. Reliefen återger legendens dramatiska höjdpunkt, då tuppen plötsligt flaxar upp och förkunnar budskapet om Kristi födelse.

Skildringen är utförd med den raffinerat uttrycksfulla enkelhet som är kännetecknande för Skara-Forsshems-mästaren. Herodes sitter på en stol av karaktäristiskt romanskt snitt, dekorerad med svarvade knoppar. Något bord är inte synligt, utan det symboliseras av en kalkformad skål som tuppen tycks flyga upp ur. Istället för krona har kungen en hornformad huvudbonad av det slag som de manliga medlemmarna av den judiska befolkningen ofta tvingades bära i det medeltida Europa.³ Även hans beväpnade följeslagare längst till höger i bildfältet är iförd en sådan. Sin högra fot har kungen placerat på en låg pall, medan den vänstra är lyft i höjd med skålen. Med båda händerna griper han tag i sitt svärd i den uppenbara avsikten att döda tuppen. I konsthistoriska översikter brukar man dessutom framhålla att kungen i sin okontrollerade ilska först sparkar till tuppen innan han klyver den.⁴ Här föreligger emellertid ett missförstånd som kräver en liten utveckling om medeltidens kroppsspråk och visuella kultur. Därefter görs ett försök till en omtolkning av scenen och ett par av de övriga reliefer

som brukar tillskrivas Skara-Forsshems-mästaren.

Att se och förstå

När kristendomen under senantiken började vinna spridning i Europa var det knappast någon självklarhet att gudstjänstrummen skulle smyckas med bilder. Mosaiker, målningar och skulpturer uppfattades tvärtom av flera inflytelserika teologer som uttryck för en hednisk-romersk dekadens.⁵ För en kritiker låg det naturligtvis också nära tillhands att hänvisa till Gamla Testamentet, där det på flera ställen framhålls att det är syndigt att försöka avbilda Gud (2 Mos. 20:3–6, 20:23, 34:17; Jer. 10:3–16; Jes. 44:9–20; Psalt. 135:15–18; Mika 5:13).

Sedan påven Gregorius den store (död 604) slagit fast att illustrerade scener ur Bibeln kunde vara till stor hjälp när det gällde att förmedla kunskapen om den kristna läran till allmänheten skapades dock en ideologisk utgångspunkt för den rikt utsmyckade kyrkobyggnaden. Bildernas plats i gudstjänstrummet säkrades så småningom definitivt genom ett beslut vid en synod i Arras i Nordfrankrike 1025, där mötesdeltagarna särskilt förordade användandet av muralmålningar som ett led i den kristna förkunnelsen.⁶ Åtgärden kan närmast ses som ett avståndstagande från de olika former av ikonoklasm som hade florerat under de föregående århundradena, både i Väst- och i Östeuropa. Fördelarna med den visuella förkunnelsen framhölls även av den reformerade benediktinska klosterrörelse, som från och med 900-talet utgick från Cluny i östra Frank-

rike, och som kom att få stor betydelse för den romanska konstens och arkitekturens utbredning i Europa.⁷

Att de omfattande utsmyckningarna var avsedda att fungera i ett brukarsammanhang framstår närmast som en självklarhet. Ämnet har mycket riktigt också blivit föremål för en rad inflytelserika konstvetenskapliga undersökningar som Sixten Ringboms *Icon to Narrative* (1965) och Hans Beltings *Das Bild und sein Publikum im Mittelalter* (1981).⁸ Den pedagogiska förmågan och ambitionen varierade naturligtvis, men omfattande och genomtänkta bildsviter förekom i flera tidiga kyrkor, däribland Santa Maria Maggiore i Rom från 400-talets första hälft.⁹ Under hög- och senmedeltiden utvecklades berättartekniken ytterligare, vilket fick till följd att gudstjänstrummen fylldes med livfulla skildringar av hela frälsningshistorien, från skapelsen till yttersta domen. Hur bildreceptionen fungerade i praktiken är ofta svårt att avgöra. Teologer och encyklopedister som Thomas av Aquino (död 1274) och Albertus Magnus (död 1280) yttrade sig nästan alltid på ett abstrakt och filosofiskt sätt om de konstnärliga utsmyckningarna, samtidigt som de i nyplatonisk anda beskrev de vackra färgerna och formerna som en återspeglings av den himmelska härligheten.¹⁰ Kontrasten till det bildbruk som vid samma tid praktiserades i kyrkorna runtom i Europa framstår ofta som högst påtaglig. Här handlade det om ett direkt och taktilt förhållande till de heliga föremålen som vidrördes och kysstes.¹¹

En förutsättning för att kultbilderna skulle fungera var naturligtvis att de betraktades som trovärdiga. Intrycket av helighet förstärktes ofta med hjälp av guld, ädelstenar och kraftiga färger. På så sätt framstod själva prakten som en garanti för den inneboende gudomliga kraften. För att göra det möjligt för betraktaren att känna igen sig användes i regel dräkter och frisyren från den egna samtiden i de bibliska scenerna. Ytterligare ett sätt att underlätta för förståelsen var att låta kroppsspråk och gester spela en framträdande roll. Under högmedeltiden började man också i allt större utsträckning att förse de avbildade gestalterna med särskilda attribut, vilket gjorde det enklare att identifiera den snabbt växande skaran av nya helgon. Att det inte alltid lyckades framgå av ett underhållande anonymt tillägg till Geoffrey Chaucers *Canterbury Tales* från 1400-talets början. Här berättas om hur det brokiga pilgrimsföljet med riddaren, mjölnaren och avlatsförsäljaren i spetsen till sist anlände till Thomas Becketts grav i katedralen i Canterbury bara för att råka i gräl om vilka motiv det egentligen var som visades i glasmålningarna.¹²

Även om det i det senare fallet är fråga om en fiktiv berättelse är det tydligt att man inte alltid kan utgå ifrån att kyrkbesökarna verkligen förstod vad de såg i gudstjänstrummet. Förhållandet passar bra ihop med den jämförelsevis öppna attityd till bildtolkning som har utvecklats under de senaste årtiondena. För en äldre generation av konsthistoriker framstod det som något av en självklarhet att ett motiv

hade en fixerad innebörd som var ett resultat av tillverkarens och beställarens intentioner. Ett viktigt inslag i det vetenskapliga uppdraget blev därför att försöka klarlägga ursprungsbetydelsen och att spåra de bild- och textförlogor som målaren eller skulptören förmodades ha använt sig av. Analysen byggdes vanligen upp kring den ikonografiska tolkningsmodell, som hade genomgått en successiv utveckling och precisering under 1800- och det tidiga 1900-talet, och där identifikationen av symboler och attribut spelade en framträdande roll.¹³

Under 1980-talet inleddes en genomgripande teori- och metoddebatt inom konstvetenskapen, vars främsta resultat kan sägas vara att forskarna idag inte längre är lika övertygade om att det är möjligt att bestämma den exakta innebörden av ett motiv. Resultatet har blivit att den traditionella ikonografiska analysmetoden i allt högre grad håller på att ersättas av ett *visual culture*-perspektiv, som bejakar bildens mångtydighet, och där betraktarens roll betonas i högre grad än tidigare.¹⁴ Huvuduppgiften för en undersökning är inte heller längre att försöka avgöra vilka texter som kan tänkas ha legat till grund för en viss målning eller skulptur. Genom inflytande från framförallt den semiotiska forskningstraditionen har man istället försökt att lyfta fram bilden som ett självständigt medium i förhållande till de skriftliga källorna.¹⁵ Därmed uppstår en möjlighet att närma sig den medeltida visuella kulturen på ett sätt som tar hänsyn till det som betraktaren faktiskt kunde se. Utveck-

lingen har i praktiken inneburit att bildkonstens autonoma ställning förstärkts, samtidigt som det skriftliga källmaterialet naturligtvis kvarstår som ett omistligt hjälpmedel för en fördjupad tolkning och förståelse. Det betyder i sin tur att studiet av kroppsspråket framstår som en av de mest grundläggande uppgifterna för den som ägnar sig åt äldre berättande bildkonst.

Vad kroppen berättar

Kroppsspråk och gester har sedan 1980-talet fått en allt större uppmärksamhet i både inom- och utomvetenskapliga sammanhang. Orsaken bör framförallt sökas i de senaste årtiondenas ökade intresse för retorik och visuell kommunikation. Forskningsfältet befinner sig i den dynamiska skärningspunkten mellan ämnesområden som historia, socialantropologi, psykologi samt konst- och kommunikationsvetenskap. På internet finns idag dessutom ett ganska omfattande material som i första hand verkar rikta sig till olika aktörer inom näringslivet.¹⁶

För att kunna genomföra en trovärdig undersökning av kroppsspråket under olika tidsepoker krävs naturligtvis ett representativt urval av bilder och skriftliga källor. Bilderna bör i enlighet med den här presenterade tolkningsmodellen inte uppfattas som mekaniska återgivning av vissa texter, utan som bärare av egen mening. Det innebär samtidigt att konstvetenskapen framstår som ett av de viktigaste ämnen när det gäller utforskandet av kroppsspråket. Med tanke på att vissa gester tycks

Fig. 2. Sigill använt av drottning Sofia av Sverige, omkring 1260–75. Avbildning i Bror Emil Hildebrands Svenska sigiller från medeltiden, vol. 1 1862.

Seal of Queen Sofia of Sweden, c. 1260–75.



vara tämligen oförändrade genom århundradena finns också en möjlighet att med hjälp av iakttagelser i den egna samtiden kunna besvara frågor om förhållandena under tidigare epoker.¹⁷ På motsvarande sätt låter sig några av de mest grundläggande allmänna föreställningarna om kroppsspråket beläggas redan i den äldsta bildkonsten och litteraturen. Hit hör att en rak rygg och ett högburet huvud kan uppfattas som uttryck för självsäkerhet, vilket i sin tur brukar ha att göra med att personen ifråga är framgångsrik, högfärdig eller kommer från en betydelsefull familj.¹⁸ Är kroppen däremot ihopsjunkna betraktas det i regel som ett tecken på nedstämdhet, ödmjukhet eller låg social status. Ett likartat kommunikativt signalsystem kan även iaktas hos vissa djurarter, inte minst bland apor.¹⁹

Som den franske historikern Jean-Claude Schmitt framhållit uppstod under 1100-talet ett märkbart ökat intresse för kroppsspråket.²⁰ Utvecklingen var delvis en följd av klosterväsendets expansion och förnyelse, vilket ställde krav på detaljerade regler för en diskret kommunikation med hjälp av framförallt händerna. Samtidigt började man vid de världsliga hoven att använda sig av en alltmer förfinad gestik. En uppfattning om hur den var utformad får man i första hand genom bildkonsten och litterära källor som romaner och furstespeglar. Idealet tycks ha varit ett behärskat och belevat kroppsspråk, där varje avvikelse framstod som ett etiketsbrott. Särskild uppmärksamhet riktades mot händerna som bl.a. användes för att på ett elegant sätt fatta tag i olika delar av klädedräkten (fig. 2). Det förfinade sättet att uppträda åter-



Fig. 3. Kung Henrik II av England beordrar mordet på ärkebiskop Thomas Becket. Detalj av dopfunten i Lyngsjö kyrka, Skåne, omkring 1200. Foto Lennart Karlsson/Medeltidens bildvärld.

King Henry II of England directs the murder of Archbishop Thomas Becket. Detail of the baptismal font from Lyngsjö, Scania, c. 1200.

gick till vissa delar på det romerska statsmannaidealet, så som det hade beskrivits av Cicero (död 43 f.Kr.). Ett viktigt begrepp i sammanhanget var det latinska *curialitas* (hövishet) som under högmedeltiden översattes till *courtoisie* i Frankrike och till *kurteis* i de nordiska länderna.²¹ Etableringen av den höviska kulturen skulle därmed kunna betraktas som ett led i det kulturella skede som ibland brukar gå under beteckningen 1100-talets renässans. Det samma gäller för den romanska bildkonst-

en och arkitekturen som i flera avseenden kan ses som ett uttryck för en medveten strävan att efterlikna antiken.²² Här utgör inte minst de visuella framställningarna av kejsare, kungar och andra makthavare ett intressant källmaterial.

Furstebildens utveckling från senantiken till högmedeltiden kan förutom i kyrkokonsten framförallt studeras i bokmålningar och sigill, liksom på mynt. Redan tidigt utvecklades en ikonografi för det furstliga sittandet, där nästan varje de-

Fig. 4. Drottning Sancha av Aragonien avbildad tillsammans med sin make kung Alfonso I. Illustration ur Liber feudorum maior, 1190-talet. Arxiu de la corona d'Arago, Cancellerie reial, Registres No 1, Barcelona. Wikimedia Commons.

Queen Sancha of Aragon sitting cross-legged on her throne along with her spouse King Alphonso I. Illustration from Liber feudorum maior, 1190s.



talj tycks ha varit betydelsebärande. Sittställningen varierade något beroende på sammanhanget. En under högmedeltiden ofta förekommande variant var att kungar och andra makthavare avbildades tronande med korslagda ben (fig. 3).²³ Ställningen har antagligen varit lämplig för en härskare som måste tillbringa en längre tid sittande på en tronstol i offentliga sammanhang. Vanligen är det manliga regenter som återges på det här sättet, men det finns också exempel på kvinnliga makthavare (fig. 4).²⁴

I sammanhanget kan det dessutom vara av intresse att lägga märke till att Jesusbarnet i de romanska madonnaskulpturerna inte sällan uppträder som en miniatyrhärskare med korslagda ben (fig. 5). Till och med det kungliga lejonet i de illustrerade högmedeltida versionerna av den franska *Roman de Renart* intar ibland en liknande position (fig. 6). Förhållandet gör att det ligger nära tillhands att anta att sittställningen inte bara har haft en praktisk utan också en symbolisk innebörd.



Fig. 5. Maria med barnet. Träskulptur i Heda kyrka, Östergötland, omkring 1200.

Foto Lennart Karlsson/Medeltidens bildvärld.

Virgin and Child. Wooden sculpture from Heda Church, Östergötland, c. 1200.

Uppfattningen att korslagda ben är betydelsebärande kan underbyggas med hjälp av uppgifter i det skriftliga källmaterialet.²⁵ I en medeltida förordning från Soest i västra Tyskland uppges t.ex. att en domare bör sitta på sin tribun som ett ”grymt lejon” (*als eyn grysgrymmich lowe*) med benen korslagda.²⁶ Sittställningen tycks av

föreskriften att döma i första hand ha varit avsedd att markera att det pågick en juridisk session. Om domaren ändrade ställning eller reste sig var det ett tecken på att det aktuella ärendet var avslutat. Sådana rättssituationer finns återgivna på flera håll i den medeltida bildkonsten. Här framställs kejsare, kungar och befattningshavare som Pontius Pilatus ofta tronande med korslagda ben för att markera att ett ärende pågick (fig. 7). Att bildformeln har en lång historia framgår av den rikt utsmyckade sarkofagen över den senantike senatoren Junius Bassus (död 359) från den ursprungliga Peterskyrkan i Rom. Uppe till höger på en av sarkofagens långsidor finns en scen som visar Jesus inför Pontius Pilatus som återges sittande med benen korslagda och med den vänstra handen höjd mot hakan i en tankfull gest (fig. 8).²⁷ Den nedåtriktade högerhandens lång- och lillfinger formar samtidigt ett ontavvörjande tecken. Avsikten med gestiken har uppenbarligen varit att illustrera ståthållarens oro och tveksamhet inför det komplicerade rättsfallet. Ytterligare en motivtyp där korslagda ben kan beläggas redan under antiken utgör framställningarna av Paris dom.²⁸

Anknytningen till juridiska processer av olika slag verkar ha resulterat i att sittställningen under medeltiden kunde associeras till eftertänksamhet i vidare bemärkelse. Ett välkänt exempel utgör den tyske diktaren Walther von der Vogelweide som i ett par strofer från början av 1200-talet beskriver sig själv som sittande med benen i kors och med huvudet lutat i ena handen, djupt försjunken i reflektioner (*Ich saz uf*



Fig. 6. Kung Noble tronar med korslagda ben. Illustration ur Roman de Renart, 1300-talets början. Bibliothèque National, Ms Fr. 1580. Wikimedia Commons.

King Noble sitting cross-legged on his throne. Illustration from Roman de Renart, early 14th century.

eime steine und dahte bein mit beine / dar ufsatzt ich den ellebogen / ich hete in mine hant gesmogen / daz kinnen und ein min wange).²⁹ Raderna ligger också till grund

för den fiktiva återgivningen av författaren i den berömda handskriften *Codex Manesse* från 1300-talets första hälft (fig. 9). Bildformeln med korslagda ben och det i han-



Fig. 7. Kristus inför Pontius Pilatus. Kalkmålning i Ganthems kyrka, Gotland, omkring 1450. Foto Lennart Karlsson/Medeltidens bildvärld.

Christ before Pilate. Mural painting in Ganthem Church, Gotland, c. 1450.

den lutade huvudet skall i det här fallet troligen uppfattas som ett uttryck för en tankeverksamhet som befinner sig i gränslandet till melankoli och sorg. Antagandet styrks av att den svårt plågade Job framställs på ett sådant sätt i flera medeltida bibelhandskrifter. Under senmedeltiden och renessansen blev bildformeln dessutom ett standardinslag i allegoriska framställningar av melankolin.³⁰

Med utgångspunkt från det här anförda text- och bildmaterialet kan man dra slutsatsen att korslagda ben under medeltiden användes i samband med rättsprocesser för att markera att ett ärende pågick och att ställningen därför associerades med eftertänksamhet. I sammanhanget kan det kanske också vara motiverat att jämföra med det idag ganska utbredda bruket att lägga armarna i kors, vilket brukar uppfattas

som ett sätt att upprätta en barriär gentemot omvärlden.³¹ Utifrån ett sådant synsätt skulle de korslagda benen även kunna markera ett slags distansering, något som var särskilt lämpligt för en härskare som var i färd med att fatta ett viktigt beslut och som inte fick bli störd.³² Uppenbarligen har det varit en utbredd föreställning att det var olämpligt att distrahera kungen när han tänkte. Fenomenet behandlas i flera medeltida texter, däribland den norska furstespegeln *Konungs Skuggsja* från mitten av 1200-talet.³³ Anna Komnena beklagar sig också i sin biografi över sin far, den bysantinske kejsaren Alexios Komne-

nos (död 1118), över att de franska korsstågsriddare som vistades i Konstantinopel i början av 1100-talet inte gav honom ett ögonblicks lugn där han satt på sin tronstol, utan hela tiden plågade honom med sitt tröttsamma pladder.³⁴ Av episoden framgår att det uppfattades som ett etiketsbrott att tala för mycket med härskaren som istället i lugn och ro borde få bilda sig en uppfattning om de aktuella frågorna. Ytterst handlade det förmodligen om att en rättmätig regent ansågs vara utsedd av Gud. Därför kunde ett väl övervägt kungligt beslut också ses som ett uttryck för en gudomligt rättsskipning.³⁵



Fig. 8. Junius Bassus sarkofag från Peterskyrkan i Rom, 350-talet. Museo storico del tesoro della basilica di San Pietro, Vatikanen. Wikimedia Commons.

Christ before Pilate. Detail from the sarcophagus of Junius Bassus, c. 350 AD.



Fig. 9. Walther von der Vogelweide. Illustration ur Codex Manesse, 1300-talets första hälft. Universitätsbibliothek Heidelberg, Cod. Pal. germ. 848. Wikimedia Commons.

Walther von der Vogelweide. Illustration from the Codex Manesse, early 14th century.

Sittställningen med korslagda ben tycks under medeltiden ha förekommit i flera olika varianter. Erasmus av Rotterdam uppger t.ex. i sin *De civilitate morum puerilium* från 1530 att det tidigare var vanligt att kungar placerade sin ena fot ovanpå det andra knät när de uppträdde offentligt, men att den traditionen numera var avskaffad.³⁶ Han påpekar också att det ansågs högmodigt att sitta på ett sådant sätt.

Här åsyftas uppenbarligen en ställning, som är förhållandevis vanlig i bildkonsten under hög- och senmedeltiden, och som visar den tronande makthavaren med den ena foten vilande ovanpå knät (fig. 10). Att den kunde uppfattas som ett uttryck för högdragenhet bekräftas av flera medeltida skönlitterära texter. Materialet har sammanställts och kategoriserats som ”proud sitting” av den engelske litteraturhistori-



Fig. 10. Kung Salomo. Illustration ur Ordspråksboken i en fransk Bibel från omkring 1325. Morgan Library, New York, Ms M. 323 II. Wikimedia Commons.

King Solomon enthroned. Illustration from a French Bible, c. 1325.

kern J. A. Burrow.³⁷ Ett tidigt belägg finns i Chrétien de Troyes roman *Lancelot* från omkring 1180, där det talas om en högfärdig riddare som satt med korslagda ben på ett sådant sätt att han exponerade sin ena skosula för omgivningen.³⁸ Anknytningen till övermod medförde att ställningen ansågs särskilt olämplig för personer som eftersträvade en ödmjuk, andlig livsföring. I den engelska *Ancrene Wisse* från 1200-ta-

lets första hälft, som var avsedd som handbok för den som önskade föra en stilla, eremitliknande tillvaro, finns en intressant uppräkningslista av gester och kroppsrörelser som uppfattades som högmodiga.³⁹ Hit hörde att hålla huvudet högt, att böja halshalsen på ett tillgjort sätt, att gestikulera alltför mycket med händerna och att lägga det ena benet över det andra.⁴⁰

Uppenbarligen rör det sig här om en

fråga om *decorum*. En sittställning som ansågs lämplig för en härskare eller en domare betraktades förmodligen som synnerligen opassande för medlemmarna av de övriga samhällsklasserna. Som ett belägg för antagandet kan anföras en bokmålning i ett engelskt psalterium från 1300-talets början, där en bonde iförd hatt, grov kjortel och trasiga skor återges sittande på en tronliknande stol med sin högra fot placerad ovanpå det vänstra knät. Bilden åtföljs av inskriften *pauper superbus*, dvs. ”den högmodige trashanken”.⁴¹ Förhållandet förtjänar särskild uppmärksamhet, eftersom det visar att det redan under medeltiden fördes en debatt kring frågor om kroppsspråk och klass. De korslagda benen framstod här som ett särskilt kännetecken för de privilegierade. I bildkonsten finns också flera andra fall där medlemmarna av samhällets toppskikt har låtit sig framställas med benen i kors. En särskilt ofta uppmärksammas föremålskategori utgör de välbevarade engelska riddargravhällarna från 1200- och 1300-talen. Enligt konsthistorikern Paul Binski har de korslagda benen här inte något annat syfte än att ge uttryck för en viss ”aristokratisk nonchalans”, medan hans kollega Rachel Dressler menar att det i själva verket handlar om ett ytterst medvetet sätt att med hjälp av kroppen gestalta ett högmedeltida manligt ideal.⁴²

Tack vare det förnyade intresset för kroppsspråk och gester under det sena 1900- och tidiga 2000-talet har även sättet att sitta med korslagda ben återigen hamnat i blickfånget. Till de aspekter som upp-

märksammats hör framförallt kön, klass och olika kulturella och geografiska variationer.⁴³ I Europa är det socialt accepterat för både sittande kvinnor och män att placera det ena benet över det andra. Själva utförandet kan variera något beroende på personen längd, men resultatet blir i regel att även foten på det ”hängande” benet i stort sett når ner till golvet eller marken. Ställningen, som i nyare engelskspråkig litteratur brukar gå under beteckningen ”the European leg cross”, uppfattas i vissa delar av USA som omanlig.⁴⁴ Förklaringen tycks vara att den lämpar sig särskilt väl för kvinnor som bär klänning eller kjol och som önskar sitta bekvämt på ett sofistikerat och anständigt sätt.

Många amerikanska män föredrar därför istället en annan mer expansiv variant, där den ena foten är placerad ovanpå knät. Positionen har på senare tid börjat benämnas ”the American figure four”, eftersom benen på den sittande personen uppifrån ser ut att bilda siffran fyra. Nyare undersökningar visar att den fortfarande är mest frekvent i USA, men att den genom den ökade globaliseringen håller på att sprida sig till övriga delar av världen.⁴⁵ Ett av de mest iögonenfallande inslagen när det gäller ”the American figure four” är man exponerar sin fot- eller skosula för betraktaren. Ställningen uppfattas därför som starkt kränkande och provocerande i vissa länder, framförallt i Mellanöstern och andra delar av Asien.⁴⁶ Orsaken anses vara att den sittande personen signalerar att han eller hon befinner sig i ett överläge och kan trampa omgivningen under sina fötter.

Ytterligare ett kontroversiellt drag hos ”the American figure four” är att man indirekt riktar uppmärksamheten mot sina könsdelar. Eftersom ställningen nästan uteslutande förekommer hos män har jämförelser också gjorts med hur sittande schimpanshannar ibland försöker framhäva sina genitalier för att demonstrera sin makt och sin potens för omgivningen.⁴⁷

Av allt att döma är ”the American figure four” i stort sett identisk med den position, som i vissa offentliga sammanhang brukade intas av de medeltida furstarna, och som enligt Erasmus av Rotterdam hade slutat att användas vid 1500-talets början.⁴⁸ Trots skillnaderna i tid handlar det i båda fallen om att ge uttryck för makt, maskulinitet och en närmast arrogant självsäkerhet som framhövdes ytterligare genom att man exponerade skosulan för omgivningen. För den medeltida fursten kunde det som nämnts dessutom vara ett sätt att markera att ett rättsärende fortfarande pågick. Ursprungligen kan sittställningen också ha signalerat att makthavaren lyfte upp sin ena fot för att den skulle kyssas av undersåtarna. Som Jacques Le Goff påpekat kunde sådana ceremonier förekomma i det feodala samhället, även om de inte tycks ha varit särskilt vanliga.⁴⁹ Varför ställningen övergavs av furstarna i början av 1500-talet framgår inte av Erasmus beskrivning. Möjligen ansågs den helt enkelt primitiv och förlegad. Alldeles bortglömd kan den i varje fall inte ha varit, eftersom Erasmus särskilt påpekar att det var högmodigt att sitta på ett sådant sätt. Varningen upprepades dessutom i de många upplagor och

översättningar av hans traktat som publicerades under 1500- och 1600-talen.⁵⁰ Ställningens anknytning till ett övermodigt uppträdande kan även vara förklaringen till att den först på senare tid genom inflytande från den amerikanska kulturen har vunnit spridning i Europa och i Asien. I USA verkar den ha sin största utbredning i mellanvästern som är ett konservativt område präglad av traditionella maskulina värderingar.⁵¹

Oavsett vilka betydelsenyanser man tycker sig kunna utvinna ur det här presenterade materialet är det tydligt att det ibland kan vara motiverat att använda aktuella företeelser för att försöka förstå förhållandena under äldre tider. Risken för anakronistiska slutsatser kan med fördel uppvägas genom utnyttjandet av ett rikhaltigt källmaterial. Det återstår nu att se om resonemanget låter sig appliceras på den inledningsvis uppmärksammade reliefen med kung Herodes och tuppundret (fig. 1).

Tillbaka i Västergötland

Skara domkyrkas romanska fasadreliefer bör ha tillverkats för att kunna betraktas av ett stort antal människor från olika samhällsklasser. I vilken utsträckning de verkliga förstod vad de såg är naturligtvis svårt att yttra sig om. Vem som beställde utsmyckningen kan inte heller avgöras med säkerhet, men rimligtvis har den tillkommit på uppdrag av någon av Skarabiskoparna. En attraktiv kandidat är Styrbjörn, som dog omkring 1130, och som enligt äldre Västgötalagens biskopskrönika lät utfö-

ra omfattande arbeten på domkyrkan (*ful-læðhi mykyt aff Sancta Mariu kyrkiu i Skarum*).⁵²

Några upplysningar om skulptören föreligger inte, men beställarsituationen talar för att han har haft inblickar i de förhållanden som rådde i de högsta samhällskretsarna under det tidiga 1100-talet.⁵³ Det framgår inte minst av den redan uppmärksammade scenen ur Sankt Staffanslegenden som visar kung Herodes sittande till bords (fig. 1). En så pass betydelsefull företeelse som måltiden var i furstliga sammanhang omgärdad av en rad regler och förordningar om hur man borde uppföra sig.⁵⁴ I de medeltida skriftliga källorna uppges att Staffan var i tjänst vid Herodes hov, även om hans befattning beskrivs på lite olika sätt. Enligt en engelsk 1400-talsdikt hade han huvudansvaret för den kungliga tafeln den jul då Jesus föddes.⁵⁵ När Betlehemsstjärnan visade sig på himlen skulle han precis bära ut ett stekt vildsvinshuvud till kungen och hans män. Uppfattningen om Staffan som ett slags hovman går även att spåra i bildkonsten. I en av scenerna i antemensalet från Broddetorps kyrka i Västergötland från 1100-talets andra hälft knäfaller han t.ex. elegant vid Herodes bord med en stav i handen (fig. 11). Staven var möjligen avsedd som ett värddighetstecken för att markera att Staffan hade i uppdrag att upprätthålla ordningen i kungens hall.⁵⁶

Reliefen från Skara domkyrka är något annorlunda till sin karaktär. Framställningssättet är starkt förenklat och antalet avbildade personer har reducerats till

minsta möjliga. Vid Herodes sida befinner sig endast en man som av hållningen att döma skall uppfattas som ett slags livvakt. Staffan är det nog knappast fråga om eftersom han håller ett svärd i högsta hugg.⁵⁷ Det vänstra bildfältet domineras av den väldiga tuppen som flaxar upp från bordet för att förkunna att Kristus är född. Kungen återges som tidigare nämnts sittande på en stol. Med ledning av de här ovan anförda bildexemplen ligger det nära tillhands att anta att han framställs med det vänstra benet placerat ovanpå det högra knät så att ena skosulan exponeras. Det rör sig alltså om den sittställning som enligt Erasmus av Rotterdam användes av de medeltida kungarna och som tycks ha varit identisk med "the American figure four". Att det som hittills antagits skulle vara fråga om en spark måste alltså betecknas som ett missförstånd. Ett sådant kroppsspråk hörde helt enkelt inte ihop med det som ansågs passande vid hovet under 1100-talet, och det är knappast heller möjligt att belägga i den romanska bildkonsten.⁵⁸

Orsaken till att scenen närmast fått formen av en domssituation bör vara att Herodes här fattade ett viktigt beslut. I första hand handlade det naturligtvis om att döda den irriterande tuppen, men hans övervägande kan också ha inkluderat de efterföljande barnamorden i Betlehem som beskrivs kortfattat i Matteusevangeliet (Matt. 2:16–18). Ett stöd för ett sådant antagande är att tuppundret och barnamorden i Broddetorpsantemensalet har komprimerats till en gemensam scen (fig. 11). Ytterligare en intressant parallell utgör



Fig. 11. Kung Herodes, tuppundret och barnamorden i Betlehem. Detalj ur Broddetorpsantemensalet, Västergötland, 1100-talets andra hälft. Statens historiska museum. Foto Gabriel Hildebrand.

King Herod, the miraculous cockerel and the massacre of the innocents. Detail from the Broddetorp Altar, Västergötland, second half of the 12th century.

en dopfunt från Norra Lundby i Västergötland, där Herodes återges med korslagda ben i en bildsekvens som både skildrar tuppundret och hur han får besök av de

heliga tre kungarna i Jerusalem (fig. 12).⁵⁹ Sittställningen används här uppenbarligen för att förtydliga kungens lömska planer, samtidigt som den ger uttryck för hans

högmod och dåliga karaktär i största allmänhet. Antagandet bekräftas av att korslagda ben förekommer i en rad europeiska framställningar av hur Herodes beordrar barnamorden i Betlehem (fig. 13).⁶⁰ Trots det enkla utförandet framstår Skarareliefen därmed som det kanske tidigaste bevarade exemplet från det medeltida Sverige på en medvetet utformad hovscen. I och med att både Herodes och hans följeslag-

re är iförda hornformade judiska huvudbonader utgör motivet samtidigt ett vittnesbörd om den framväxande antisemitismen i Europa under högmedeltiden.⁶¹

Stenhuggaren som svarade för dekoren i Skara erhöll som nämnts även ett uppdrag i Forshems kyrka, vars takstol har blivit dendrokronologiskt daterad till 1130-talet.⁶² Här finns idag en serie uttrycksfulla reliefer av sandsten, av vilka de flesta efter



Fig. 12. Herodes tar emot de heliga tre kungarna och planerar att döda tuppen. Detalj av dopfunt i Norra Lundby, Västergötland, omkring 1150. Foto Lennart Karlsson/Medeltidens bildvärld.

King Herod receiving the three Magi and planning to kill the cockerel. Detail of a baptismal font from Norra Lundby, Västergötland, c. 1150.



Fig. 13. Herodes beordrar barnamorden i Betlehem. Codex Egberti, Stadtbibliothek, Trier Ms 24, sent 900-tal. Wikimedia Commons.

King Herod orders the massacre of the innocents, Codex Egberti, late 10th century.

en renovering på 1760-talet är sekundärt inmurade på olika platser i fasaden. Särskild uppmärksamhet har ägnats åt västportalens tympanonfält som visar hur Jesus tar emot en kalk av en man som troligen skall uppfattas som en aristokratisk stiftare. Hans häst återges i miniatyrformat längst till höger i bildfältet (fig. 14). Stiftarens identitet är inte möjlig att fastställa, men det skulle kunna röra sig om innehavaren av stormannagården Aranäs i Forshems socken som under loppet av

medeltiden byggdes ut till en borganläggning.⁶³ Längst till vänster i tympanonfältet avbildas en stenhuggare i arbete med en rejält överdimensionerad hacka. Som flera författare påpekat handlar det här av allt att döma om ett stiliserat självporträtt av Skara-Forshemsmästaren.⁶⁴

Ett annat iögonenfallande inslag i reliefen är att stiftaren vid överlämnandet av kalken ganska eftertryckligt trampar av Jesus på den vänstra foten. Förhållandet kan knappast vara en tillfällighet, utan det



Fig. 14. Tympanonfält med Kristus, en stiftare och en stenbyggare, Forshems kyrka, Västergötland, 1100-talets första hälft. Foto Bengt A. Lundberg. Riksantikvarieämbetet, kulturmiljöbild.

Christ, an aristocratic founder and a stone mason. Early 12th century relief, Forshem Church, Västergötland.

rör sig av allt att döma om en symbolhandling av något slag. Några mer uttömmande studier av fottrampandets innebörd under medeltiden verkar inte ha gjorts, men det förefaller som om betydelsen skulle ha varit ungefär densamma som ett handslag, dvs. att markera att en överenskommelse ingåtts.⁶⁵ I en handskrift av *Grand chroniques de France* från omkring 1275 finns en illustration till Karl den stores historia som visar den från *Rolandssången* välkände förrädaren Ganelon i samspråk med en muslimsk kung.⁶⁶ Kungen trampar Ganelon på högerfoten, vilket troligen skall uppfattas som ett tecken på att de har sl-

tit någon form av fördrag. Ytterligare ett belägg finns i den tyska versberättelsen *Meier Helmbrecht* från omkring 1250–80, där det berättas om en vigsel under vilken brudgummen trampade sin blivande hustru på foten för att visa att han nu tog henne i besittning.⁶⁷ Även om de här anförda exemplen inte kan betraktas som fullt jämförbara verkar det rimligt att anta att skulptören i Forshem har önskat skildra ett slags överenskommelse mellan stiftaren och Jesus som här kanske också fick framträda som en symbolisk representant för kyrkan. Uppfattad på ett sådant sätt visar reliefen prov på ett för svenska förhål-

landen ovanligt inslag av en feodal gestik som tillkommit vid en tid då handslag och andra åtbörder kunde uppfattas som lika juridiskt bindande som ett skriftligt dokument.⁶⁸

Bland fasadrelieferna i Forshem finns ytterligare en mycket uppmärksammas scen som illustrerar hur de tre kvinnorna besöker Kristi grav på påskdagen (fig. 15). Framställningssättet präglas av den för stenhuggaren karakteristiska uttrycksfulla enkelheten. Kvinnorna anländer från höger i bild iförda långa fotsida dräkter med stiliserad veckbildning. Till vänster återges en sittande ängel med rökelsekar och längst uppe till höger den uppståndne

Jesus med ett processionskors i handen. I det övre och nedre bildfältet avbildas dessutom fyra liggande romerska soldater utrustade med svärd och runda sköldar. Scenen har ansetts vara inspirerad av de enkla påskspel som redan på 900-talet finns belagda på den europeiska kontinenten. Här utgjorde dialogen mellan ängeln och kvinnorna vid graven ett särskilt betydelsefullt inslag.⁶⁹ Som stöd för antagandet har framförts att reliefen innehåller flera oväntade detaljer som kan ha använts som rekvizita vid sceniska framträdanden, däribland rökelsekaret och processionskorset. Man har också påpekat att kvinnorna ger ett ganska egendomligt intryck med något



Fig. 15. De tre kvinnorna vid graven, Forshems kyrka, Västergötland, 1100-talets första hälft. Foto Bengt A. Lundberg. Riksantikvarieämbetet, kulturmiljöbild.

The Three Marys at the tomb of Christ. Early 12th century relief, Forshem Church, Västergötland.

som nästan liknar skägg på hakan och hår som snarast påminner om peruker. Enligt ett tolkningsförslag skulle det därför röra sig om tre präster som klätt ut sig i kvinnokläder, medan rollen som ängeln spelades av en biskop utstyrd med vingar.⁷⁰

Vid en närmare granskning av reliefen visar det sig emellertid att kvinnorna bär avancerat utformade huvudbonader med haklin och slöja samt dräkter med långa, hängande ärmar.⁷¹ Vad som återges här är alltså i själva verket det nya bysantinsk-influerade mode, som under korstågstiden vann spridning i Västeuropa, och som av flera samtida författare beskrevs som opasande och sedeslöst.⁷² Trots den lite ovanliga ikonografin finns därför inte någon direkt anledning att anta att scenen har utformats efter mönster från ett skådespel. Att en biskop och ett par präster i det tidiga 1100-talets Västergötland skulle ha klätt ut sig till änglar och kvinnor framstår inte heller som särskilt sannolikt. Snarare kan man se reliefen som ytterligare ett i raden av exempel på hur Skara-Forshemsmästaren med hjälp av kroppsspråk, dräktskick och andra former av materiell kultur byggde upp enkla och slagkraftiga scener i den nya romanska stil som han var med om att introducera i Sverige.

Avslutning

Medeltidens bildvärld erbjuder ett rikhaltigt och mångskiftande material som ständigt lockar till nya tolkningsförsök. Det gäller inte minst för den romanska konsten med sitt fantasieggande och ibland något svårbegripliga innehåll. Här möts

betraktaren av ett expressivt och avskalat formspråk som ibland motiverar jämförelser med det tidiga 1900-talets modernism.

Avsikten med den här presenterade undersökningen har varit att försöka fördjupa förståelsen för ett par av de skulpterade reliefer som tillskrivits den s.k. Skara-Forshemsmästaren. Relieferna kan dateras till 1100-talets första hälft och de utgör därmed några av de äldsta kända beläggen för förekomsten av romansk bildkonst i Sverige. Trots det till synes enkla och tafatta utförandet visar scenerna prov på en avancerad berättarteknik med inslag av feodal gestik och kontinentalt högreståndsmode, vilket inte riktigt har framkommit i tidigare forskning. På så sätt framstår Skara-Forshemsmästaren som en nydanande representant för den internationella romanska stil, vars slagkraftiga formspråk måste ha gjort ett starkt intryck på kyrkobesökarna i 1100-talets Europa.

Noter

- 1 Fischer 1918, 23f; Svanberg 1995, 137; Sigsjö 2005, 12f; Sigsjö 2006, 38f; Svanberg 2011, 26ff.
- 2 Strömbäck 1972, sp. 23–27; Pegelow 2006, 248 f. Staffan har flera drag gemensamt med diakonen Stefanus som omnämns i Apostlagärningarnas kapitel 6 och 7. Bortsett från den uppenbara namnligheten uppfattas båda som protomartyrer som blivit stenade till döds den 26 december. Deras legendberättelser framstår dock som kronologiskt oförenliga, eftersom Staffans martyrium skall ha inträffat vid tidpunkten för Jesu födelse och Stefanus strax efter korsfästelsen omkring 33 år senare.
- 3 Jfr Lipton 2014, 15–128; Bengtsson 2016, 4–41.
- 4 Senast i Svanberg 2011, 29.
- 5 Ett tidigt exempel utgör Tertullianus *De idolatria* från 200-talets första hälft. Vid ett koncilium i Elvira i Spanien omkring 305–06 framhölls att det var olämpligt med bildutsmyckningar i kyrkorna (Bigham 2004).
- 6 Eco 1988, 157; Faas 2002, 66.
- 7 Secules 2001, 69ff; Schapiro 2006, 3–33.
- 8 Ringbom 1965; Belting 1981.
- 9 Miles 1993, 155–175.
- 10 Eco 1986.
- 11 Bynum 2011.
- 12 *The Canterbury Tales* 1992, v. 145–157.
- 13 van Straten 1994.
- 14 Bryson 1983; Baxandall 1985; *The new art history* 1986; Bryson 1992; Camille 1993; Holly 1993; Moxey 1993; Moxey 1994; *Art history, aesthetics, visual studies* 2002; Sturken & Cartwright 2001; Plate 2002; Liepe 2003a; Liepe 2003b.
- 15 Moxey 1991, 985–999; Camille 1993, 43–55.
- 16 Ett uttryck för det sena 1900-talets tilltagande intresse för gestik utgör den läsvärda antologin *A cultural history of gesture* (1991) som även innehåller en omfattande bibliografi. Ytterligare en användbar publikation på samma tema är *The Oxford companion to the body* (2001). När det gäller det nordiska materialet kan hänvisas till Lena Liepes *Den medeltida kroppen* (2003b) och Evert Lindkvists *Gotlands romanska stensulptur* (2015).
- 17 Jfr Morris 1994.
- 18 Jfr Bremmer 1991, 15–29.
- 19 Argyle 1987, 26–48.
- 20 Schmitt 1990; Schmitt 1991, 59–70.
- 21 Jaeger 1985, 156ff; Bumke 1986, vol. 2, 446ff; Scaglione 1991, 63ff; Bengtsson 1999, 18–51.
- 22 Jfr Haskins 1963; Brooke 1969, 90–154; Bengtsson 2015, 50–54.
- 23 Garnier 1982, vol. 1, 185ff, 227–233. Tack till Katarina Nimmervoll vid Statens historiska museer för snabb expediering av flera bilder!
- 24 Kosto 2001, 1–22.
- 25 Deus 1970, 18–22, 68–71; Stolt 1993, 76.
- 26 Deus 1970, 20. Lejonet sattes under medeltiden ofta i samband med domssituationer. En av orsakerna var naturligtvis att det uppfattades som härskare över de övriga djuren. Ytterligare en förklaring tycks ha varit att kung Salomos tron enligt Gamla Testamentet var utsmyckad med lejon (2 Krön. 9:17–19; Deimling 1995, 324–327).
- 27 Malbon 1990. För en utförlig redogörelse för Pontius Pilatus ikonografi hänvisas till Hourihane 2009.
- 28 Bull 2005. Korslagda ben förekommer även i andra antika bildframställningar. Den exakta innebörden kan vara svår att fastställa, men i regel tycks ställningen ha förknippats med makt och gudomlighet. Enligt en uppgift i Aristofanes komedi *Molnen* från 423 f.Kr. (v. 983) ansågs det olämpligt för unga män att uppträda ofentligt med korslagda ben.
- 29 Eriksson 1980, 12 ff; Bein 1997, Sprüche nr 16.
- 30 Eriksson 1980, 10ff; Garnier 1982, vol. 1, fig. 62; Mandel 1998, 583–589.
- 31 Morris 1994, 5.
- 32 Här kan det möjligen också vara på sin plats att hänvisa till den s.k. lotusställningen som brukar rekommenderas vid meditation, eftersom den anses ge upphov till ”goda tankar”.

- 33 *The King's mirror* 1917, 181, 186f.
- 34 *The Alexiad of Anna Komnena* 1969, 45of.
- 35 Jfr *The King's Mirror* 1917, kapitel 43–44.
- 36 Erasmus av Rotterdam 1541, 12.
- 37 Burrow 2002, 45f.
- 38 Burrow 2002, 45f.
- 39 Burrow 2002, 46f; *Ancrene Wisse* 1993, 95.
- 40 Burrow 2002, 47.
- 41 Garnier 1989, vol. 2, 133f.
- 42 Binski 1996, 100f. Jfr Dressler 2000, 91–121.
- 43 Morris 1994; Pease & Pease 2006. På senare tid har man dessutom genomfört medicinska undersökningar för att klargöra huruvida ställningen kan betraktas som anatomiskt olämplig (*Medical Daily* 19/10 2015).
- 44 Morris 1994, 152f.
- 45 Pease & Pease 2006.
- 46 Morris 1994, 77, 153.
- 47 De Waal 2000. Här skulle man även kunna hänvisa till det antika motivet törnutdragaren (*spinario*) som även förekommer i ett par romanska utsmyckningar på Gotland (jfr Gotfredsen 2006).
- 48 Erasmus av Rotterdam 1541, 12.
- 49 Jfr Le Goff 1980, 237–287.
- 50 De första engelska och franska översättningarna publicerades 1532 respektive 1536. En svensk version trycktes i Åbo 1670 under titeln *Des. Erasmi Rotedami Gyldenre bok om unga personers seders höfligheet*.
- 51 Morris 1994, 153.
- 52 *Äldre Västgötalagen och dess bilagor* 2011, vol. 2, 204.
- 53 Av stilistiska skäl brukar man anta att Skara-Forshemsmästaren har fått sin utbildning på Jylland (Svanberg 1995, 144).
- 54 Henisch 1985, 190–205; Bumke 1986, vol. 1, 282–286.
- 55 "Seynt Stevene and King Herod", ingår i *A Garland of Christmas carols* 1861.
- 56 En annan möjlighet, som föreslagits av Dag Strömbäck, är att det rör sig om en herdestav. Förklaringen skulle då vara att Staffan under medeltiden ibland identifierades med en av de herdar som på julnatten först mottog budskapet om Jesu födelse (Strömbäck 1972, sp. 23–27).
- 57 Med tanke på att det knappast har funnits någon fixerad legendikonografi under det tidiga 1100-talet kan det naturligtvis inte helt uteslutas att det faktiskt är Staffan som återges här. Avsikten har i så fall varit att framställa honom som ett slags beväpnad hirdman.
- 58 Reliefen uppvisar däremot vissa likheter med en motivtyp, som förekommer i ett par illustrerade versioner av *Romanen om rosen* från 1300-talet, och som i allegorins form åskådliggör ett ohöviskt uppträdande (jfr Garnier 1989, vol. 2, 155–158).
- 59 Konungarnas besök hos Herodes omtalas i Matteusevangeliet 2:1–12.
- 60 Nygren 1970.
- 61 Bengtsson 2016, 4–41.
- 62 Dahlberg 1998, 265.
- 63 Svanberg 1995; Lovén 1996, 275–278.
- 64 Svanberg 1972, 24f; Dahlberg 1998, 180f.
- 65 Jfr Bengtsson 2003, 233–244.
- 66 Garnier 1982, vol. 1, 64f.
- 67 Hirsch 2008, 32. Den aktuella passagen lyder: *dô gap er Gotelinde / ze wibe Lemberslind / und gap Lemberslind / ze manne Gotelinde / si sungen all an der stat / üf der vuoz er ir trat* (=Då gav han [vigselförrättaren] Gotelinde som hustru till Lemberslint och gav Lemberslint som man till Gotelinde och de stämde alla in i sången och han trampade henne på foten).
- 68 Jfr Le Goff 1980, 237–287.
- 69 Romdahl 1924, 9ff; Tuulse 1968, 89; Sorgenfrey 1990, 1–18; Svanberg 1995, 142f; Svanberg 2011, 40. En av de få som förhållit sig skeptisk till tanken på att motivet utgår från ett teaterstycke är Ingrid Swartling (Swartling 1970, 43–52). De aktuella bibelställen är Matt. 28:1–7, Mark. 16:1–8 och Luk. 24:1–10.
- 70 Svanberg 1995, 143; Svanberg 2011, 40.
- 71 Tack till Pia Bengtsson Melin vid Statens historiska museer för hjälp med identifieringen av dräkt detaljerna.
- 72 Bumke 1986, vol. 1, 187ff; Ribeiro 2003, 34ff.

Källor och litteratur

- The Alexiad of Anna Komnena*. Translation E. R. A. Sewter. Harmondsworth 1969.
- Ancrene Wisse. Guide for anchoresses*. Translation Hugh White. Harmondsworth 1993.
- Argyle, Michael. *Bodily communication*. Andra upplagan. London & New York 1987.
- Art history, aesthetics, visual studies*. Eds. Michael Ann Holly & Keith Moxey. Sterling & Francine Clark Arts Institute & Yale University Press 2002.
- Baxandall, Michael. *Patterns of intention. On the historical explanation of pictures*. New Haven & London 1985.
- Bein, Thomas. *Walther von der Vogelweide*. Reclam Verlag, Stuttgart 1997.
- Belting, Hans. *Das Bild und sein Publikum im Mittelalter. Form und Funktion früher Bildtafeln der Passion*. Berlin 1981.
- Belting, Hans. *Bild und Kult. Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*. Berlin 1990.
- Bengtsson, Herman. *Den höviska kulturen i Norden. En konsthistorisk undersökning*. Kungl. Vitterhets Historie och Antikvitetsakademien. Antikvariska serien 43. Diss. Stockholm 1999.
- Bengtsson, Herman. "Fornaldarsagorna och den höviska bilden i Norden", *Fornaldarsagornas struktur och ideologi*, red. Armann Jakobsson, Annette Lassen & Agneta Ney, 233–244. Uppsala 2003.
- Bengtsson, Herman. "Courtliness and the Gothic style. Art and society in Scandinavia, c. 1300", *The Eufemiavisor and courtly culture. Time, texts and cultural transfer*, red. Olle Ferm, Inge-la Hedström, Sofia Lodén, Jonatan Petterson & Mia Åkestam, 49–65. Kungl. Vitterhets Historie och Antikvitetsakademien. Konferenser 88. Stockholm 2015.
- Bengtsson, Herman. "Samtida mode eller antisemitism? Demonisering och rasistiska tendenser i medeltidens bildkonst", *Iconographisk post* nr 3–4 (2016): 4–41.

- Benson, R. G. *Medieval body language. A study of the use of gesture in Chaucer's poetry*. Köpenhamn 1980.
- Bibeln. Bibelkommissionens översättning. Örebro 2000.
- Biggam, Steven. *Early Christian attitudes towards images*. Rollinsford 2004.
- Binski, Paul. *Medieval death. Ritual and representation*. London 1996.
- Bremmer, Jan. "Walking, standing, and sitting in ancient Greek culture", *A cultural history of gesture*, eds. Jan Bremmer & Herman Roodenburg, 15–35. New York 1991.
- Brooke, Christopher. *The 12th century Renaissance*. London 1969.
- Bryson, Norman. *Vision and painting. The logic of the gaze*. New Haven 1983.
- Bryson, Norman. "Art in context", *Studies in historical change*, ed. Ralph Cohen, 18–42. Charlottesville 1992.
- Bull, Malcolm. *Mirror of the gods. How Renaissance artists rediscovered the pagan gods*. Oxford 2005.
- Bumke, Joachim. *Höfische Kultur. Literatur und Gesellschaft im hohen Mittelalter*, vols. 1–2. München 1986.
- Burrow, J. A. *Gestures and looks in medieval narrative*. Cambridge 2004. [2002]
- Bynum, Caroline Walker. *Christian materiality. An essay on religion in late medieval Europe*. New York 2011.
- Camille, Michael. "Mouths and meanings. Towards an anti-iconography of medieval art", *Iconography at the crossroads. Papers from the colloquium sponsored by The Index of Christian Art, Princeton University 23–24 March, 1990*. Index of Christian Art Occasional Papers 2. Ed. Brendan Cassidy, 43–58. New Jersey 1993.
- The Canterbury Tales. Fifteenth century continuations and additions*. Ed. John M. Bowers. Kalamazoo 1992.
- A cultural history of gesture*. Eds. Jan Bremmer & Herman Roodenburg. New York 1991.
- Dahlberg, Markus. *Skaratraktens kyrkor under äldre medeltid*. Skrifter från Skaraborgs länsmuseum nr 28. Skara 1998.
- Dale, Alfred W. *The Synod of Elvira and Christian life in the fourth century*. London 1882.
- De Waal, Frans. *Chimpanzee politics. Power and sex among apes*. Baltimore & London 2000. [1982]
- Deimling, Barbara. "Kirchenportal als Rechtstätte", *Romanik. Architektur, Skulptur, Malerei*, red. Rolf Toman. Köln 1995.
- Deus, Wolf Herbert. "Richter mit gekreuzten Beinen", *Soester Zeitschrift* nr 82 (1970): 18–22, 68–71.
- Dressler, Rachel. "Cross-legged knights and signification in English medieval tomb sculpture", *Studies in Iconography* 21 (2000): 91–121.
- Duby, Georges. *The age of the cathedrals. Art and society 980–1420*. Translation Eleanor Leveux & Barbara Thompson. Chicago 1981.
- Eco, Umberto. *The Aesthetics of Thomas Aquinas*. Translation Hugh Bredin. Cambridge Massachusetts 1988.
- Erasmus av Rotterdam. *De civilitate morum puerilium*. Amsterdam 1541. [1530]
- Eriksson, Torkel. "Olof den helige, Walther von der Vogelweide och Petter Dass. Till kunskapen om melankolins anatomi", *Iconographisk post* nr 4 (1980): 6–20.
- Faas, Ekbert. *The genealogy of aesthetics*. Cambridge 2002.
- Fischer, Ernst. *Västergötlands romanska stenkonst. Arkitektur- och skulpturstudier inom kinnnekulletraktens kulturområde*. Göteborg 1918.
- A garland of Christmas carols. Ancient and modern*. Ed. Sylvester, Joshua (pseud.). London 1861.
- Garnier, François. *Le langage de l'image au moyen âge*, vols. 1–2. Tours 1982–89.
- Gotfredsen, Lise. "Spinario. Tornen i foden", *Bilder i marginalen. Nordiska studier i medeltidens konst*, red. Kersti Markus, 247–263. Tallinn 2006.
- Haskins, Chales Homer. *The Renaissance of the 12th century*. Cleveland & New York 1963. [1927]
- Henisch, Bridget Ann. *Fast and feast. Food in medieval society*. University Park & London 1985. [1976]
- Hirsch, Angelica-Benedicta. *Warum die Frau den Hut aufhatte. Kleine Kulturgeschichte des Hochzeitsrituals*. Göttingen 2008.
- Holly, Michael Ann. "Unwriting iconology" *Iconography at the crossroads. Papers from the colloquium sponsored by The Index of Christian Art, Princeton University 23–24 March, 1990*. Index of Christian Art Occasional Papers 2. Ed. Brendan Cassidy, 17–26. New Jersey 1993.
- Hourihane, Colum. *Pontius Pilate, anti-Semitism, and the passion in medieval art*. Princeton & Oxford 2009.
- Jaeger, C. Stephen. *The origins of courtliness. Civilizing trends and the formation of courtly ideals, 939–1210*. Philadelphia 1985.
- The King's mirror*. Scandinavian monographs 3. Transl. Laurence Marcellus Larson. Oxford 1917.
- Kosto, Adam J. "The Liber feudorum maior of the counts of Barcelona. The cartulary as an expression of power", *Journal of Medieval History*, 27:1 (2001): 1–22.
- Le Goff, Jacques. *Time, work and culture in the Middle Ages*. Translation Arthus Goldhammer. Chicago & London 1980.
- Liepe, Lena. "Bildn, den historiska tolkningen och verkligheten", *Bild och berättelse*, red. Helena Edgren & Marianne Roos, 147–156. Åbo 2003a.
- Liepe, Lena. *Den medeltida kroppen. Kroppens och könets ikonografi i nordisk medeltid*. Lund 2003b.
- Lindkvist, Evert. *Gotlands romanska stensulptur. Visuella budskap i sten*. Visby 2015.
- Lipton, Sara. *Dark mirror. The medieval origins of anti-Jewish iconography*. New York 2014.
- Lovén, Christian. *Borgar och befästningar i det medeltida Sverige*. Kungl. Vitterhets Historie och Antikvitets Akademiens handlingar, antikvariska serien 40. Stockholm 1996.
- Malbon, Elizabeth Struthers. *The iconography of the sarcophagus of Junius Bassus*. Princeton New Jersey 1990.
- Mandel, Corinne. "Melancholy", *Encyclopedia of comparative iconography*, vol. 2, ed. Helene E. Roberts, 584–589. Chicago & London 1998.
- Miles, Margaret R. "Santa Maria Maggiore's fifth-century mosaics. Triumphal Christianity and the Jews", *Harvard Theological Review*, vol. 86, nr 2 (1993): 155–175.
- Morris, Desmond. *Bodytalk. A world guide to gestures*. London 1994.
- Moxey, Keith. "Semiotics and the social history of art", *New literary history*, vol. 22, 1991.
- Moxey, Keith. "The politics of Iconology", *Iconography at the crossroads. Papers from the colloquium sponsored by The Index of Christian Art, Princeton University 23–24 March, 1990*. Index of Christian Art Occasional Papers 2. Ed. Brendan Cassidy, 27–32. New Jersey 1993.
- Moxey, Keith. *The practice of theory. Poststructuralism, cultural politics and art history*. London 1994.
- The new art history*. Ed. A. L. Rees & Frances Borzello. London 1986.
- Nygren, Olga Alice. "Kindermord, Betlehemischer", *Lexikon der Christlichen Ikonographie*, vol. 2, red. Engelbert Kirschbaum, sp. 509–513. Rom, Freiburg, Basel & Wien 1970.
- The Oxford companion to the body*. Ed. Colin Blake-more & Sheila Jennett. Oxford University Press 2001.
- Pease, Barbara & Pease, Allan. *The definitive book of body language*. New York 2006.
- Pegelow, Ingalill. *Medeltida helgonlegender i ord och bild*. Stockholm 2006.
- Plate, Bent S. *Religion, art and visual culture*. New York 2002.

- Renaissance and renewal in the twelfth century*. Ed. Benson, Robert L. & Constable, Giles. Oxford 1982.
- Ringbom, Sixten. *Icon to narrative. The rise of the dramatic close-up in fifteenth-century devotional painting*. Åbo 1965.
- Romdahl, Axel. "Relieferna i Forshems kyrka", *Studier tillägnade Otto Sylwan 1924*, 1–10. Göteborg 1924.
- Scaglione, Aldo. *Knights at court. Courtliness, chivalry and courtesy. From Ottonian Germany to the Italian Renaissance*. Berkeley, Los Angeles & Oxford 1991.
- Schapiro, Meyer. *Romanesque architectural sculpture. The Charles Elliot Norton Lectures*, ed. Linda Seidel. Chicago & London 2006.
- Schmitt, Jean-Claude. *La raison des gestes dans l'Occident médiéval*. Paris 1990.
- Schmitt, Jean-Claude. "The rationale of gestures in the West. Third to thirteenth centuries", *A cultural history of gesture*, ed. Jan Bremmer & Herman Rodenburg, 59–70. New York 1991.
- Secules, Veronica. *Medieval art*. Oxford University Press 2001.
- Sigsjö, Ragnar. *Skara domkyrka. En kort historik och vägledning*. Skara 2005.
- Sigsjö, Ragnar. "Skaramissalets Skara", *Skaramissalet. Studier, edition, översättning och faksimil av handskriften i Skara stifts- och landsbibliotek*, red. Christer Pahlmblad, 25–52. Skara 2006.
- Sorgenfrey, Karen. "Passionsreliefferne i Forshem. En nyvurdering set i relation til motivernes forekomst i det øvrige Europa", *Iconographisk post* nr 2 (1990): 1–18.
- Stolt, Bengt. *Medeltida teater och gotländsk kyrkonst*. Visby 1993.
- van Straten, Roelof. *An introduction to iconography. Symbols, allusions and meaning in the visual arts*. London 1994.
- Strömbäck, Dag. "Staffan", *Kulturhistoriskt lexikon för nordisk medeltid*, vol. 17, sp. 23–27. Malmö 1972.
- Sturken, Marita & Cartwright, Lisa. *Practices of looking. An introduction to visual culture*. New York 2001.
- Svanberg, Jan. "Stenmästarbilder i Nordens romanska konst", *Ikonografiska studier framlagda vid det nordiska symposiet för ikonografiska studier på Julita slott 1970*, 16–42. Kungl. Vitterhets Historie och Antikvitetsakademien. Antikvariska serien 24. Stockholm 1972.
- Svanberg, Jan. "Stensulpturen", *Signums svenska konsthistoria* 3. *Den romanska konsten*, 116–227. Lund 1995.
- Svanberg, Jan. *Västergötlands medeltida stensulptur*. Stockholm 2011.
- Swartling, Ingrid. "Passionsreliefferne i Forshem", *Ikonografiska studier framlagda vid det nordiska symposiet för ikonografiska studier på Julita slott 1970*, 43–52. Kungl. Vitterhets Historie och Antikvitetsakademien. Antikvariska serien 24. Stockholm 1970.
- Tuulse, Armin. *Romansk kunst i Norden*. Stockholm 1968.
- Äldre Västgötalagen och dess bilagor i Cod. Holm. B59*, vol. 2 (Skara Stiftshistoriska sällsks skriftserie nr 60), red. Per-Axel Wiktorsson. Skara 2011.