



Den senmiddelalderlige heksefigur som eksponent for nye seksuelle strømninger

Den senmiddelalderlige heksefigur fører en radikal ændring i samfundets normer for køn og seksualitet med sig. Det æstetiske felt skal i den forbindelse betragtes som kanal for disse nye seksuelle tendenser. Med udgangspunkt i værkanalyser af tværæstetisk genstandsfelt inden for det germansk dominerede kulturområde fra omkring år 1500 ønsker denne artikel at anskueliggøre disse nye strømninger.

Af Line Lauesgaard Jensen¹

I officielt regi overbyder starten af 1500-tallet overtroen, misogynien og den strenge seksualmoral fra før – alt sammen orkestreret omkring den kristne bekendelsespraksis, hvilket Michel Foucault behandler i *Seksualitetens historie 1* (Foucault, 1976/1994). I relation til dette samfundsmæssige skift kan der ligeledes registreres en æstetisk ændring. Før det 16. århundrede præsenteres vi i Norden for et religiøst billedmateriale, der i det store hele har et meget begrænset seksuelt fokus, og der findes i dette billedmateriale heller ikke nogen indikation på at opfatte kvinden som eksplicit syndig i kraft af sit køn (Liepe, 2003: 159-170).

Dette ændrer sig dog i det senmiddelalderlige samfund, og i den sammenhæng bygger jeg videre på Lena Liepes antagelser omkring et øget kønnet fokus i kunsten og kvindekønnets tiltagende syndige karakter i tiden omkring år 1500.

Kirkens seksualideologi bliver i starten af 1500-tallet med forøget fokus personificeret gennem den ubesmittede Jomfru Maria (Søndergaard, 1989: 59), og Maria bliver således den ideelle kristne identifikationsfigur, især for kvinder. I relation til kirkens bekendelsespraksis produceres analogt med Maria-dyrkelsen en heksefigur, der gennem sin altoverskyggende, syndige seksualitet og sin slagkraftige adfærd, vender op og ned på den kønsbestemte aktiv/passiv-dikotomi² og derfor står i et diametralt modsætningsforhold til Jomfru Maria-figuren. Heksen repræsenterer således et ideelt

kættersk spejlsbillede i forhold til de kristne dogmer og seksualmoral, og hun bliver således skræmmebilledet på, hvad det enkelte menneske kan forfalde til uden kirkens hjælp. Meningen med heksen er at anspore bevidstheden om den syndige og farlige seksualitet, der lurder under overfladen i det enkelte menneske, at italesætte det amoralske for at fremskynde bekendelsen hos den enkelte kirkegænger. Først i bevidstgørelsen om den latente menneskelige synd, kan man beskytte sig mod den (Jørgensen, 2004: 31).

Det vil være oplagt at argumentere for, at Maria-kultens svært opnåelige kvindeideal er med til at fastholde kvinden i troen og undertrykkelsen, hvilket Marina Warner gør (Warner, 1976: 337), men med udgangspunkt i Foucaults teori om seksualitet som diskurs og Vestens videnskabeliggørelse af seksualiteten gennem bekendelse (*scientia sexualis*) vil artiklen derimod argumentere for, at problematikken er langt mere kompleks. Således at der i italesættelsen af den forbudte seksualitet faktisk skabes rum og mulighed for en transgression af den normative seksualitet, og at den nye seksualitet skabes, idet heksen produceres.

Denne artikel vil forsøge at påvise, at kirken – der i sit forsøg på at få almindelige mennesker til at frygte den ustabilitet, som ligger i heksen ved at dæmonisere hende og udstyre hende med en fandenivoldskhed – i sidste ende bidrager til en friere kvindelig seksualitet.

Omdrejningspunktet for artiklen vil være det germanske kulturområde først i 1500-tallet. Store dele af Nordeuropa, herunder Tyskland og Norden, var i senmiddelalderen domineret af den germanske kultur og således et homogent kultursamfund, hvilket vil sige, at det var underlagt overensstemmende kulturelle påvirkninger, der strakte sig på tværs af nationalstaterne. Derfor vil artiklen med sit valgt af tysk og dansk analysemateriale forsøge at kaste lys over

¹ Denne artikel bygger på en eksamensopgave på kunsthistorie i forbindelse med temastudiet *Krop og køn på kanten af det moderne: Senmiddelalderens seksuelle og sakrale excesser* ved Hans Henrik Løhfert Jørgensen på institut for æstetiske fag i efteråret 2007. Teorien om kønnets modernisering omkring år 1500 var her en bærende ide, hvilken også danner grundlag for denne artikel.

² Om aktiv/passiv-dikotomien jf. afsnittet *Teologisk og filosofisk fundament*



nordeuropæiske tilstande omkring år 1500. I de første afsnit vil det teologiske, filosofiske og videnskabelige fundament for heksefiguren som inkarneret kvindelig seksualitet blive behandlet. Derudover vil artiklen være centreret omkring værkanalyser af et tværaestetisk genstandsfelt: træsnit af Hans Baldung Grien og fastelavnsspillet *Den utro hustru* fra omkring år 1531, for at behandle to forskellige typer af kvindefremstillinger, der hver især indeholder hekselignende karakteristika, med henblik på at udlede en art typologi over heksefiguren. I relation til artiklens overordnede tese, udfærdiges ovenstående med henblik på at argumentere for, at der i den måde, heksen italesættes og udspilles på gennem æstetikken omkring år 1500, sker en transgression af de officielle kirkelige dogmer, fordi den kønsbestemte aktiv/passiv-dikotomi brydes i den mandhaftige kvinde.

Den kvindelige seksualitet

Teologisk og filosofisk fundament

For at forstå ræsonnementet bag den syndige, kvindelige seksualitet omkring år 1500 skal den forudgående teologiske og videnskabelige rammesætning for den senmiddelalderlige heksekult skitseres i det følgende. Kari E. Børresen beskriver de bagvedliggende rammer for det kristne middelalderlige kvindesyn som værende tosidede. I forlængelse af den jødiske og den græsk-romerske arv kombineres både det androcentriske og det dualistiske verdensbillede i den middelalderlige kønsanskuelse (Børresen, 1989: 49). Især i den androcentriske betragtning udfylder kvinden en sekundær position i forhold til manden grundet sin skabergivne underordning, fordi hun er skabt for og af Adam. Dette argument modsvarer den middelalderlige ét-kønsteori, som er baseret dels på videnskabelige, fysiologiske undersøgelser af genitalier, dels på en stadigt gældende aristotelisk filosofi omkring kvindens og mandens delte kønsidentitet (Laqueur, 1990). Den kvindelige og den mandlige variant af dette "fælleskøn" skabes som følge af kroppens evne til at producere varme: kvindens genitalier er en indadvendt udgave af mandens – en "unborn penis" (Laqueur, 1990: 28).

Ifølge Aristoteles bestemmer anatomien også graden af aktivitet eller passivitet hos det pågældende menneske, (Laqueur, 1990: 31) – en teori der går igen i den gængse middelalderlige aktiv/passiv-dikotomi imellem kønnene, med kvinden som den indadvendte, passive udgave af manden – og manden som den udadvendte, aktive version af kvinden.

I den forbindelse sammenlignes af anatomisten Galenos (år 130-200) kvindens ufuldendte tilstand med en muldvarpes: udviklingsstadiet for en muldvarpens

øjne er ringe i forhold til udviklingsstadiet for andre dyrs øjne, idet den ikke kan se, kvindens genitalier er ligeledes tilbagestående, ergo er kvinden en ikke-fuldkommen udgave af manden (Laqueur, 1990: 28). Selvom Galenos' kønsteori udvikles i den græske tradition, varer hans anskuelse ved langt op i middelalderen og kommer blandt andet til udtryk i Thomas Aquinas' (1225-74) argumentation mod præstevieelse af kvinder. Aquinas eksemplificerer sin holdning ved at sammenligne en kvindes og en mandlig slaves status, slaven er socialt underordnet kvinden som foranlediget af syndefaldet, mens kvinden er biologisk underordnet slaven grundet sin skabergivne underordning (Børresen, 1989: 54). Denne kropsligt kønsmæssige rangordning går ifølge den androcentriske tankegang igen i det hinsides, hvor konventionelt mandlige metaforer knyttes til Gud. (Børresen, 1989: 49)

Den dualistiske tankegang derimod opererer med et metaseksuelt gudsbegreb, der distancerer sig fra og hæver sig over kønnet (Børresen, 1989: 52). I det dualistiske verdensbillede deles det enkelte menneske derfor i ånd og materie, hvoraf den kønnede krop står i et underordningsforhold til den ikke-kønnede sjæl. Augustins (år 354-430) udlægning af syndefaldsmyten giver den kvindelige underordning en symbolsk karakter: Sjælens laverestående del – personificeret gennem Eva – overtaler den højerestående del – personificeret gennem Adam til at forbyrde sig mod Guds ord. Augustin ser således de mandligt og kvindeligt definerede karaktertræk blot som sindbilleder på fællesmenneskelige egenskaber (Børresen, 1989: 52). Selvom den dualistiske kvindeopfattelse i udgangspunktet er mindre misogyn, legitimeres kvindens underordnede position dog alligevel gennem den androcentriske tradition, fordi begge strømninger påvirker hinanden gensidigt. Ved at sammenkøre disse to traditioner skal kvinden således både forholde sig til en gudgiven underordning i kraft af sit køn og en spaltning mellem krop og sjæl.

Den eneste mulighed middelalderkvinden har for ligeværd er ved at "afkvinde" sig selv gennem klosterlivet (Børresen, 1989: 53): Gennem Guds straf som er foranlediget af syndefaldet pålægges kvinden en underlegen rolle i forhold til manden, samtidig med at hun dikteres til et smertehelvede ved at skulle føde børn. Som klosterviet undgår kvinden derimod både ægteskab og moderskab – de to faktorer, som karakteriserer hendes rolle og underlegne position, og gennem nonnens jomfruelige tilstand praktiseres der derfor en art "omvendt syndefald" (Warner, 1976: 72-73) – en slags renselse. Nonnen bliver betegnet som Jesu



brud og kommer til at indgå i et helligt, metafysisk giftermål med Gud.

Mellem år 250-400 vokser tilslutningen til en tilbagetrukket, jomfruelig levevis markant, især omkring Rom, og det beskrives blandt andet af Palladius (ÅRSTAL), at omkring ti tusinde mænd og tyve tusinde kvinder har valgt et liv i ørkenen (Warner, 1976: 373).

I dyrkelsen af det "rene ægteskab" og jomfrueligheden som specifikt kvindeligt mål, for på den måde at unddrage sig syndefaldets dom over sit køn, sker der parallelt en intensivering af den ikke-klosterviede kvindes syndighed (Warner, 1976: 72-73), og i den forbindelse kommer Eva-figuren til at spille en væsentlig rolle.

Maria versus Eva

Ligesom Adam ses som en præfiguration på Jesus, opstår en tilsvarende sammenkobling af Eva og Jomfru Maria (Børresen, 1989: 54-55). Maria-figures betydningsfulde status i relation til frelserværket forstærker Evas antitetiske karakter i forhold til skaberværket. Eva introducerer synd i et syndeløst samfund - Edens have, hvorimod Maria skænker liv til en frelser i en syndefuld verden: ergo tager Eva paradiset fra menneskeheden, mens Maria indirekte giver menneskeheden en ekstra chance. Således ses de to kvinder som hinandens modbilleder. En afseksualiseret, nærmest androgyn fortolkning af Jomfru Maria profileres især med Rosenkransbroderskabet³ i starten af 1500-tallet som det normative kvindelige idealbillede. Antitesen til denne kyske fromhedsgudinde er lig seksualitet, der eksemplificeres gennem den udydige og fristende Eva. Kvindeligt seksualitet, inkarneret gennem Eva, fremskrives altså som syndig. Nonnen mimer Jomfru Maria gennem sin fromhedspraksis, og den ikke-klosterviede kvinde udfylder pladsen som Eva gennem sit jordiske liv som hustru og moder – på den måde legitimeres derfor forestillingen om, at kvinden i kraft af sit køn er i besiddelse af en syndig seksualitet.

Allerede Aristoteles og Galenos var overbeviste om, at kvinden har en farlig seksualitet og er vild af natur: det kvindelige skød bliver sammenlignet med et sultent dyr, som kun mættes gennem samleje og reproduktion (Zika, 2003: 252). Dette harmonerer imidlertid ikke med Galenos' definition af den kvindelige livmoder som et slapt og passivt hylster, designet blot til at fastholde fostret, mens det udvikles (Laqueur, 1990: 27-31). Antagelsen om den farlige kvindelige seksualitet harmonerer heller ikke med Aristoteles' teori om, at den kønsbestemte anatomi bestemmer graden af

aktivitet eller passivitet hos det pågældende menneske. Derfor ligger der helt tilbage i den antikke forståelse en ambivalens i den kvindelige karakter. Sideløbende med den herskende aktiv/passiv-kønsideologi opererer man altså også med muligheden for en transgression af dette normsæt, hvor kvindens vagina langt fra forbliver et passivt "hul" men derimod er aktiv og aggressiv.

Senmiddelalderens kvindesyn har mange lighedspunkter med antikkens, idet det opererer med et lige så værdiladet og ambivalent syn som det græske. Grundet en begyndende samfundsmæssig fokusering på det seksuelle og på det kønsmæssige som del af en strammere seksualmoral spalttes kvinden i to, en passiv Jomfru Maria og en aktiv Eva. Det syndige hos Eva ligger ikke kun i det seksuelle men også i hendes transgression af den normativt kønsbaserede aktiv/passiv-dikotomi: Hun lokker Adam gennem sin seksualitet og leder ham i fordærv. Denne spaltning af kvinden danner baggrund for den senmiddelalderlige heksfigur. Heksen overskrider normsættet for kønsbestemt opførsel, og i sin voldsomme og eksplicite seksualitet fremstår hun nærmest mandhaftig og truende – en ekstrem udgave af Eva.

Videnskabeliggørelsen af heksen

Scientia sexualis

I en foucaulsk optik synes den vestlige verden siden senmiddelalderen og frem til i dag at være gennemsyret af en bekendelseskultur og deraf en videnskabeligt funderet måde at gribe seksualiteten an på, *scientia sexualis*, der forsøger at finde "sandheden" om kønnet via bekendelse. Gennemsyret af moral er fokus at italesætte seksualiteten netop for at tage afstand fra den. Andre dele af verden har bibeholdt en art *ars erotica*, der producerer "sandheden" om kønnet gennem den umiddelbare nydelse. *Ars erotica* kan altså ses som en ikke-moraliserende elskovskunst, i modsætning til Vestens moraliserende videnskabeliggørelse af seksualiteten (Foucault, 1976/1994: 64-66).

Foucault ser det 4. Laterankoncil i 1215 som hovedaktør i udviklingen af en social diskurs omkring seksualitet i Vesten, fordi bodssakramentet bliver fastsat (Foucault, 1976/1994: 64-66). Bodssakramentet skal håndhæves gennem bestemte bekendelsesteknikker i form af detaljerede skriftehåndbøger, og anstødelige bekendelsesmotiver udpenslet i kirkerummet, alt dette for at "... fremme den ucensurerede individuelle bekendelse, der kun er mulig, hvis man dybt i sin sjæl virkelig konfronterede fristelsen i alle dens mere eller mindre forvanskede afarter." (Jørgensen, 2004: 31) I den forbindelse argumenterer Foucault for, at der i

³ Om Rosenkransbroderskabet jf. afsnittet *Heks versus Madonna*



kølvandet på den vestlige bekendelseskulturs videnskabeliggørelse af seksualiteten faktisk kan opstå en art *ars erotica*, hvilket er centralt i forhold til forståelsen af den senmiddelalderlige heksefigur. I bekendelsesritualet italesættes erotikken og kønnet:

[...] en proces, hvorved det seksuelle udsås på legemernes og tingenes overflader, en proces, som ophidser det seksuelle, bringer det frem og bringer det på tale, indplanter det i virkeligheden og pålægger det at sige sandheden[...] (Foucault, 1976/1994: 81).

Set i det lys kan man betragte den vestlige *scientia sexualis* som en art fordækt og perverteret *ars erotica*. Med den erotiske sideeffekt af bekendelsesritualet – denne lystens og tankens udpenslen – åbnes der op for muligheden af nye seksuelle formers konstitution. Således kan man argumentere for, at den syndige heks, der i sit udgangspunkt er en bekendelsesfigur, produceres i selve bekendelsen af synden. Charles Zika argumenterer for at bruge heksefremstillingerne til at udlede den senmiddelalderlige forståelse af kvindelig seksualitet (Zika, 2003: 252). Med udgangspunkt i Foucaults og Zikas teorier mener jeg, at der nødvendigvis må ske en videnskabeliggørelse af heksefiguren. Videnskaben er dybt indspundet i kirkens dogmer, det vil sige, at religion og videnskab står i et symbiotisk forhold, hvor både den videnskabelige og den religiøse rygdækning udgøres af den anden part. Således sker en verificering af begge sider.

Malleus Malificarum

Heksemyten kan spores helt tilbage til oldtiden, i gejstligt regi anses troldomsudøvelse dog som virkningsløs, da sort magi menes ganske uforeneligt med den middelalderlige udlægning af biblen (Nordberg, 1987: 339). Myten om trolddom og heksekundskaber lever alligevel i folketraditionen, overnaturlige kræfter menes dog ikke kun at være forbeholdt kvindekønnen, og der er ikke koblet noget kropsligt og seksuelt på heksefiguren (Zika, 2003: 244). Omkring år 1500 sker der imidlertid et skift og heksemyten får fornyet liv. I den forbindelse står *Heksehammeren* (*Malleus Maleficarum*) (Sprenger; Krämer, 1487/1906) fra 1487 som et udtryk for tidens nye tendens: her italesættes den kristne kirkes seksualdiskurs, og i skriftet ses for første gang en eksplicit forbindelse mellem "...kvindelighed, kætteri og seksualitet" (Jørgensen, 2004: 28). Dominikanermunken og inkvisitoren Heinrich Krämer er forfatter til denne publikation omkring hekse, der bliver takseret som en lødig videnskabelig afhandling

udover den middelalderlige samtid (Kors; Peters, 2001: 176).⁴ I *Heksehammeren* konkluderes det således:

Alt [hekseri] sker ud fra kødeligt begær, som er umætteligt hos dem [kvinder]. [...] og lovprist være Gud, som indtil denne dag har beskyttet det mandlige køn så vel mod en sådan skammelighed: for da han [Jesus] ville fødes som mand og lide for os i denne form, fortrækker han det også på den måde.

(Sprenger; Krämer, 1487/1906: Del 1: 106-107)
(Min oversættelse Jensen).

I dette autoritative skrift vendes, drejes, kategoriseres og udpensles heksefiguren i videnskabelighedens navn og folder sig ud som den kirkelige antitese i den middelalderlige forståelsesramme. Skriftet er tredelt, hvoraf første del fungerer som en platform for forståelsen af heksekaraktistika som specifikt kvindelige:

Hvad angår det første punkt, hvorfor der findes en større mængde hekse iblandt kvindernes så skrøbelige køn end blandt mændene, nytter det ikke at udlede argumenter for det modsatte, for udover vidnerne fra skrifterne og fra troværdige mænd gør erfaringen [med kvinder] i sig selv dette troværdigt. (Sprenger; Krämer, 1487/1906: Del 1: 93), (Min oversættelse Jensen).

Denne slutning er en blandt mange i skriftet, der er draget på baggrund af udsagn fra blandt andet den græske filosof Sokrates, kirkefaderen Hieronymus og i højeste instans verificeret gennem bibelcitater.

Heksehammerens anden del er en art typologi over trolddom og heksekunster, og sidste del behandler og diskuterer forskellige forhørs- og afstraffelsesmetoder. Med udgangspunktet i skriftets anden del skal en række typologiske træk ved heksefiguren i det følgende beskrives nærmere. Udledt af skriftet kan heksefiguren og hele den diabolske verden, der er bygget op omkring hende, siges at stå i et analogt modsætningsforhold til kirken og den kristne tro. Hekseidentiteten er her spundet op omkring en art diabolsk liturgi, der med omvendt fortegn nøje modsvarer de kristne dogmer og ritualer.

⁴ Dominikanermunken Jakob Sprenger er tidligere blevet krediteret som medforfatter til *Heksehammeren*, blandt andet i Kors, A. C.; Peters E. (2001): *Witchcraft in Europe 400-1700, A Documentary History*, samt Sprenger, J.; Krämer, H. (1487/1906): *Malleus Maleficarum. Der Hexenhammer*. Teil 1-3: Schmidt J.W.R. (red.), hvor jeg har hentet mine citater fra skriftet. Den nyeste forskning tillægger imidlertid Heinrich Krämer det fulde forfatterskab, hvilket denne artikel også tilslutter sig.



Imitatio Christi er en af grundpillerne i den middelalderlige kristendom (Camille, 1996: 107): Gennem kontemplation og indlevelse er det muligt at nærme sig Gud – en forestilling der indbefatter fysik så vel som psyke hos det troende menneske. Den hellige Frans af Assisi står i den sammenhæng som den ultimative imitationens mester, fordi han gennem sin lidenskabelige empati med Jesus, selv får påført Jesu sårmerker, stigma, på egen krop. Gennem den hellige Frans åbenbarer sig således den ultimativt ideale symbiotiske tilstand mellem krop og sjæl, der for det kristne middelaldermenneske er værd at stræbe efter (Camille, 1996: 107). Kirkens sakramenter har ligeledes stor betydning for *Imitatio Christi*-praksissen: Her bekender mennesket sig den kristne tro, og specielt i nadveren kulminerer indlevelsopotentialt gennem "smagsprøver" på selve Kristus i form af vinen og brødet (Bynum, 1989: 186).

Antitesen til den rette kristne levevej, *Imitatio Christi*, bliver *Imitatio Diaboli*, en efterstræbt djævlæfterlignende adfærd, der i sin ideale tilstand kaster *stigma diabolicum* af sig (Jørgensen, 2004: 40-41). Heksen er det ultimative billede på denne vrang fremtræden, og med sin kætterske levevej efterlever hun djævlens befalinger i stedet for Guds. Hun er altså ligesom den hellige Frans også en sand imitationens mester og modtager tilsvarende stigma-tegn på kroppen. Modpolen til kirkens sakramenter findes i hekstens dæmoniske ritualer (Jørgensen, 2004: 96). Gennem en art vrangnadver, "some frenetic ritual activity which involves the preparation of food and drink and possibly an act of sacrifice" (Zika, 2003: 242), der er spundet op over nøjagtigt samme skema, afsværges den kristne tro samtidig med, at hun bekender sig til djævelen og hans mørke kræfter (Kors; Peters, 2001: 191). Denne rituelle akt kategoriseres som en heksexabbat, og her fortærer heksen rent bogstaveligt de spædbørn, som hun har ofret (Kors; Peters, 2001: 188-189), ganske i tråd med at det kristne menneske gennem nadveren nyder godt af Jesus – det kristne offerlam – i en abstrakt kannibalistisk handling.

Heks versus Madonna

Nærmest simultant med *Heksehammerens* tilblivelse stifter en anden dominikanermunk og inkvisitor ved navn Jacob Sprenger broderskabet Rosenkransfromheden i Tyskland. Jakob Sprenger har de foregående år fra grundlæggelsen sidst i 1400-tallet og i årene efter sker der både nationalt og internationalt en nærmest eksplosiv tilslutning til denne orden, der helliger sig Jomfru Maria. "The cult of Mary is inextricably interwoven with Christian ideas about the dan-

gers of the flesh and their special connection with women." (Warner, 1976: 67). I dette regi bliver derfor en yderst asketisk linie lagt, hvor Maria profileres som fromhedsgudinde – den inkarnerede kyskhed i kvindeskikkelse. En del af forklaringen på dette kan være, at den kristne fest omkring Marias renselse i 700-tallet blev sammenkoblet med en hedensk lysfest – en markering mod naturkatastrofer, pest og andre sygdomme. Der kom derfor efterhånden en kausal forbindelse mellem Jomfru Marias hellighed, renselse og forebyggelse af urenheder, hvor hellighed bliver lig fysisk jomfruelighed (Warner, 1976: 67). Dette skildres i kunsten gennem et fravær af kropslighed. Ligesom Jomfru Maria i dette regi er en ekstrem version af kvindefiguren ud i kønsløs askese, er den senmiddelalderlige heksefigur lig en overdrivelse af den kvindelige seksualitet. I hende findes et ekstrakt af den senmiddelalderlige, vestlige mands diaboliske og seksuelle fantasier.

Den senmiddelalderlige *scientia sexualis*-diskurs, som *Heksehammeren* er et glimrende eksempel på, understøttes i skriftets afsnit om hekstens vrang seksualitet: Den syndige seksualitet sættes under lup, kategoriseres og videnskabeliggøres, så den helt ned på detaljeplanet nøje modsvarer Jomfru Marias asketiske fremtræden. Her beskrives det bl.a. nøjagtigt, hvordan heksen kopulerer med djævelen i forskellige afskygninger (Kors; Peters, 2001: 198). Djævlenskikkelsen er tvekønnet og kan både fungere som den aktive, penetrerende *incubus* og den passive, penetrerede *succubus* (Sprenger; Krämer, 1487/1906: Del 2: 53-68). I djævelen brydes altså den kønsbestemte aktiv/passivorden. Dette står i skærende kontrast til Mariologien, hvor de gængse kønsroller bliver intensiveret. Således karakteriseres Maria gennem fattigdom, tålmod, velgørenhed, medfølelse, lovprisning, sandhed, ydmyghed, forsigtighed og renhed, hvilket demonstrerer "the cleavage between feminine and masculine, between passive and active that had divided society into symbolic camps along sexual lines." Warner, 1976: 185).

Hvor Maria i Sprengers regi er fuldstændig ukønnet, bliver heksen nærmest "hyperseksuel": med sin voldsomme kropslighed og kropsbevidsthed fremstår hun mandhaftig og yderst foruroligende, idet hun truer med at slå samfundsordenen ud af kurs. Netop fordi der i heksen nedbrydes disse fasttømrede grænser mellem aktiv og passiv, bliver hun farlig. Hvor Maria lover evigt liv for menneskeheden, kommer heksen til at stå for det modsatte: menneskeligt forfald og dermed menneskehedens undergang. Hun kommer til at konnotere uorden, kaos og i sidste instans nedbrydning



af sociale strukturer. At overgive sig til kødets lyster betyder derfor andet og mere end blot den enkeltes fortabelse. Det vil have samfundsmæssige konsekvenser. Selvom der tilsyneladende er vandtætte skodder mellem heks og madonna, er begge typer paradoksalt nok uadskillelige poler og skal ses som hinandens gensidige spejlbillede. Derfor kan der argumenteres for, at de pga. en absolut spaltning får identifikation gennem hinanden og til dels ligefrem producerer hinanden.

Heksen i kunsten

Heksesabbat

Den tyske billedkunstner Hans Baldung Grien (1484-1545) fremstiller nogle af de mest udpenslende og erotiske billeder af hekse i starten af 1500-tallet. Gennem en eksplicit kobling mellem heks, kvindeskikkelse og typiske kvindelige attributter korresponderer han med *Heksehammerens* misogyne program. Baldung Griens radikale jargon medfører en art ikonografi over typiske kendemærker for heksefremstillingen i malerkunsten (Zika, 2003: 273), og gennem to af Baldung Griens træsnit⁵ vil jeg i det følgende se nærmere på en række af disse typologiske elementer i heksekildringen, der identificerer hekse som kvindelig. I nedenstående billedeksempler skildres både den sociale kvinde og den fysiske kvindeskikkelse. Da begge aspekter knyttes til det kætterske, kan kvinden derfor ikke undse sig at blive klassificeret som heks hverken i sin fysiologi eller i sit respektive kvindelige domæne.

På træsnittet *Hexensabbat*⁶ ses fem nøgne kvinder af varierende alder i naturomgivelser. Tre af dem er samlet omkring en krukke, hvorfra en tyk stråle af røg stiger kraftfuldt til vejrs, idet en af kvinderne letter på låget. Deres løsthvirvlende hår afslører denne ukendte krafts enorme styrke. Krukken – en buldrende heksekedel – er et gennemgående motiv i forbindelse med hekse, og ligesom i billedet her er den ofte omgivet af spredte knogler (Zika, 2003: 274). Kedlen er, ligesom forken, en rekvisit fra det kvindelige domæne, fødevareproduktionen, og betydningen af den skal forstås i sammenhæng med dette typiske kvindelige hverv (Zika, 2003: 274). Mad får erotiske konnotationer i den middelalderlige samtid, og i illustrationer bliver selve indtagelsen af føde metafor for seksuelt samvær (Zika, 2003: 274). Madens erotiske medbetydning klæber altså til kvinden, der i kraft af sit sociale køn

dominerer køkkenet. Følgelig sker der en sammensmeltning mellem hekse/trolldom og kvindelig seksualitet (Zika, 2003: 274). I kedelmetaforikken ligger altså forestillingen om den utøjlede kvindelige seksualitet, hvilket i Baldung Griens træsnit komplimenteres af de nøgne kroppe, deres løstflyvende hår og spredte ben. Den dominerende kvindelige seksualitet forstærkes yderligere gennem tilstedeværelsen af mad i billedet: pølser på fork og en steg fra et ubestemmeligt dyr. Pølser er et konventionelt billede på fallos i den samtidige karnevalstradition (Zika, 2003: 242). At de hænger hen over en fork, et traditionelt kvindeligt køkkenredskab, og steger over ilden, kan derfor ses som et billede på mandlig potensberøvelse. I *Heksehammeren* bruges et helt kapitel på at beskrive, hvordan en heks kan forårsage impotens hos mænd som følge af hævngrøthed (Sprenger; Krämer, 1487/1906: Del 2: 78-87)

Øverst i billedet rider en kvinde omvendt på en ged, mens hun holder en fork med en krukke frem for sig, hvorfra to ben stikker op – sandsynligvis et ofret spædbarn. Kvinder ridende på dyr eller redskaber af forskellig art er et ofte benyttet motiv i 1500-tallet: Især gedebukken går igen, og er et velkendt symbol for det onde (Zika, 2003: 272) – selveste djævelen. Forbindelsen mellem den senmiddelalderlige heksefigur og djævelen vil blive beskrevet mere indgående senere i artiklen. Begær og seksualitet er et andet almindeligt kendt symbol, der klæber til gedebukkefiguren i senmiddelalderens heksefremstillinger, hvilket tydeligt ses i billedet *Hexensabbat*: Nedenunder kvinden på bukken lidt tilbages trukket mod baggrunden sidder en ældre kvinde, op i luften mod gedebukkens genitalier rækker hun en fakkel, som for at tænde den ved hjælp af gedens flammende seksualitet (Zika: 272).

Kvinder i flok er et andet væsentligt træk ved heksekildringerne fra 1500-tallet, og på den måde bliver kvindelig socialisering mistænkeliggjort og dæmoniseret (Zika, 2003: 281). Enkeltstående individer, der nægter at følge trop i den sociale orden kan ikke true systemet, men i etablerede kvindegrupper ligger der en latent fare for et skred. Kvinder i flok kommer til at agere alternative fællesskaber til det etablerede samfunds normer, hvor mænd som oftest sidder på magten, og bliver på den måde en reel trussel, idet de kan underminere systemet. Ofte skildres disse kvinder i forbindelse med et træ, der konnoterer tidløs natur, hvilket også understreger deres position som værende fri af sociale og kulturelle bånd (Zika, 2003: 282-3). Omgivelserne, som danner ramme om hekse i illustrationer, er dog ofte sparsomme, hvilket skaber kontrast til og skærper opmærksomheden omkring de

⁵ Hans Baldung Grien: *Hexensabbat*, træsnit fra 1510 og *Nackte junge Hexe und Unhold in Drachengestalt*, 1515

⁶ Flere steder benyttes i stedet *Die Hexen* som titel til dette værk.



nøgne kroppe, der træder nærmest silhuetlignende frem. Som på en scene stilles det blottede kvindelige legeme altså til skue for den mandlige iagttager og kan betragtes umiddelbart.

Graden af naturalisme i Baldung Griens figurer er også en forholdsvis ny tendens i tiden omkring år 1500. Til sammenligning skal her blot nævnes nordeuropæiske kalkmalerier fra før det 16. århundrede, hvor det kropslige i menneskeskildringen i højere grad har symbolsk betydning, da kroppens proportioner er ukorrekte og uden spor af mandlige såvel som kvindelige genitalier (Liepe, 2003: 159-171). Den åbenlyse seksualitet i Baldung Griens billeder vidner om en ny form for kropsbevidsthed. Ligeledes må den påtrængende kønslighed i hans hekseskildringer uden tvivl fremkalde en pirrende fornemmelse hos betragteren, der efterlades i en ambivalent position mellem "desire and disgust, between misogyny and attraction which depends upon a contrast between the outer and the inner [...]" (Zika, 2003: 253). En dansk biskop betegner kvindens krop som "et silkedækket latrin" (Jørgensen, 2004: 27), og deri ligger samme misforhold mellem det ydre tiltrækkende legeme og dets virkelige syndige kapacitet. Heksen er forførende i al sin kropslighed – men bliver samtidig faretruende i kraft af sit kætterske og syndige væsen. Under den mandlige fascination af heksefigurens seksuelle krop ligger der en angst for potensberøvelse – et decideret magttab i den falloscentriske optik. Mange heksebilleder har også en antydning af seksuelt samvær mellem kvinderne, hvilket foranlediger mandlig potensberøvelse i overført betydning, fordi han bliver gjort overflødig i kønsakten.

Nøgen ung heks

En anden form for autoerotik (Zika, 2003: 284-285), hvilket jeg ville karakterisere det lesbiske samvær som, er skildret i et andet af Baldung Griens billeder, stikket *Nackte junge Hexe und Unhold in Drachengestalt*. Her udpensles den seksuelle akt mellem djævelen og heksen i en art "autoerotisk kredsløb", hvor begge figurer forbindes fysisk gennem udveksling af kropsvæsker og andre tvetydige elementer. Således kan beskueren følge en bevægelse fra dragens gab gennem en ubestemmelig genstand over i heksens vagina, og videre gennem heksens krop, op langs hendes hævede arme, ud gennem en pilelignende stav og videre ned i dragens hale, der udskiller en eller anden form for væske. Bevægelsen fortsætter op gennem dragens krop til hovedet og slutter cirklen ved dragens åbne gab. Genstanden mellem heksens vagina og dragens mund er intentionelt tvetydig: er det en kæp eller en tyk stråle af væske? Beskuerens forvirring forstærkes af, at der

både i dragens udspyede væske og i heksens stav ligger en mulig parallel. Og hvilken vej går bevægelsen? Begge figurer undsiger sig en kategorisering mellem dominans og underordning, mellem aktiv og passiv. Mellem de to foregår der en gensidig udveksling af kræfter, hvor forholdet mellem tryk og modtryk er nøje afstemt i et lukket seksuelt kredsløb. "The sexuality of the witch figure in early sixteenth-century German representation is closely linked, [...] to notions of female independence, self-control and autonomy." (Zika, 2003: 257). I Baldung Griens billede agerer heksen både *incubus* og *succubus*, og man må formode, at den mandlige beskuer på en gang pirres og ængstes af denne seksuelt virile heks, der af hele sin krop og sjæl betvinger selveste djævelen og ryster det herskende kønshierarki i sin grundvold.

I det teologiske værk *Summa contra Gentiles* fra midten af 1200-tallet kortlægger Thomas Aquinas magikerens virke og hensigter. Magikeren beskrives som en person, der ved hjælp af djævelen er i stand til at udrette onde gerninger: "Now, evil men often make use of these arts. Therefore, the intellectual nature from whose help these arts get their efficacy is not well disposed in relation to virtue." (Aquinas, 1258?/1975: 98). I værket betones netop forholdet og samarbejdet mellem magikeren og djævelen som nødvendigt grundlag for disse overnaturlige handlinger: "So, if there be any men who, by their own power, can change things by the words which express their intellectual thought, they will belong to a different species and will be called men in an equivocal sense." (Aquinas, 1258?/1975: 94). Mennesket er altså ifølge Aquinas ikke selv i stand til at bruge magi uden hjælp. Hans beskrivelse af denne interaktion mellem en bestemt type (mands-)person af skidt karakter og djævelen kan ses som en forløber for den senmiddelalderlige tanke om den kvindelige heks i ledtog med djævelen. I Baldung Griens *Nackte junge Hexe und Unhold in Drachengestalt* er denne sataniske og metafysiske forbindelse tydeliggjort helt ud i det ekstreme, gennem de to figurers fysiske og seksuelle interaktion med hinanden.

Illusionen vil, at heksen i Baldung Griens billede er subjekt for sit eget begær og dermed farlig. Reelt set er hun ikke subjekt men objekt for eget begær, idet fremstillingen af hende er så gennemsyret af den mandsdominerede kirkes moraldogmatik. At disse fremstillinger er tiltænkt bekendelsesmæssigt potentiale for mænd understreger blot denne artikels pointe. Ud fra et bekendelsesmæssigt aspekt tjener billederne til at anspore mandens dybeste og mest undertrykte, seksuelle fantasier, med henblik på at bevidstgøre



omkring den latente risiko, der ulmer i kringelkrogene af et hvert sind.

Den seksuelle kvinde i litteraturen

Fastelavnsspilstraditionen

Den utro hustru er en anden udgave af heksen, idet hun indeholder nogle af de samme karakteristika som bekendelsesfiguren - blot i mindre eksplicit form. Den utro hustru er derfor endnu et eksempel på, hvordan det kætterske og det syndige bliver knyttet specifikt til kvinden gennem både det sociale og det fysiologiske, men hun besidder derudover nogle træk, der på en måde transcenderer det normative værdisæt omkring kønnet i senmiddelalderen. Som tidligere nævnt ses der en tendens i tiden til et øget fokus på det seksuelle og perverterede i kirkelige sammenhænge tilsat en moralsk dimension. Den seksuelle kvinde bliver som noget nyt en velkendt bekendelsesfigur i senmiddelalderlige kalkmalerier. Hun optræder i forskellige skikkelser med betegnelser som "den liderlige kælling", "den utro hustru" og "den onde kvinde" men står for det samme: kropslig syndighed (Jørgensen, 2004: 27-28). Med et fast skema for denne kvindes afbildning i form af ledsagende "kvindeligt" arbejde og beklædning (Jørgensen, 2004: 28), kommer hun til at stå som arketyper på menneskets seksuelle last. Den kvindelige seksualitet bliver altså til en syndig seksualitet, når den spindes ind i kirkens morallære. Hvad der før var et værdineutralt fokus på det kønsmæssige menneske tilsættes en moralsk dimension og forpligtelse gennem kirken. Kirkens officielle moral udelukker dog ikke modtendenser, idet blandt andet "Fastelavnsspillet kvindebillede adskiller sig grundlæggende fra kirkens madonna-dyrkelse [...], hvor kvinden gøres til genstand for den høviske kærligheds ulegemlige tilbedelse." (Søndergaard, 1989: 72). Fastelavnstraditionen, hvilken ifølge Mikhail Bakhtin skal karakteriseres som en del af "den folkelige latterkultur" (Bakhtin, 1965/2001), bryder med den officielle kirkes værdigrundlag. Fastelavnperioden ligger lige umiddelbart før kirkeårets længste fasteperiode, og denne karnevalistiske tilstand bliver en slags "forkert verden" (Moser: Fastnacht, 1986: 34-44) - en direkte modstilling til den officielle samfundsorden. I denne verden på vrangen bliver der vendt op og ned på autoriteter, værdier samt sociale skel (Bakhtin, 1965/2001: 30), og i den forbindelse er fastelavnsspillet *Den utro hustru* (Hansen, 1531/2004) relevant at tage fat i. Udover at være en integreret del af fastelavnsspilstraditionen ser jeg stykket som banebrydende i forhold til dets kvindeskildring. Jeg vil karakterisere det som et eksempel på tidens moderne strømninger og deraf forandrende seksualitet. Den typiske model for et fastelavnstykke er en

trekantskonstellation omhandlende djæveln, manden og kvinden: djæveln som frister, manden som lokker, og kvinden der indvilger (Søndergaard, 1989: 73). Denne model resulterer i en passiv kvindefremstilling, hvilket må siges at segmentere den oprindelige rollefordeling i syndefaldsmyten, hvor Eva lokker Adam. Dette paradoks taget i betragtning, må den passive kvindefremstilling have ligget folkene bag fastelavnsspillene meget på sinde. Denne tendens brydes dog i 1500-tallet, hvor en mere aktiv kvindefremstilling vinder frem, denne gang med kvinden som egenhændig synder (Søndergaard, 1989: 73).

Den utro hustru

Fastelavnsspillet *Den utro hustru* står som indikator på en ny type kvindefremstilling i tiden. Strukturen i stykket mimer stadig den traditionelt passive kvindeskildring, hvor handlingen er spundet op omkring kvinden og ikke i kraft af hende. Her er hun genstand for bondens, munkens og til sidst adelsmandens tilbedelse, og det er den gamle kone og djæveln som de handlende, der "forårsager" hustruens utroskab. En umiddelbar udlægning af stykket på baggrund af strukturen kunne derfor være, at hustruen udfylder den normative kvinderolle som det passive køn. Dette ser jeg imidlertid ikke som tilfældet. Under den gængse aktiv/passiv-struktur ligger der på dialogniveauet en subtil segmentering af denne orden.

Stykkets hovedperson, hustruen, fremstilles af Leif Søndergaard som en "...aktiv handlende person med fysiske behov, ikke mindst en levende seksualitet" (Søndergaard, 1989: 72). I den optik agerer hun kønsvæsen, og hele spillets handling er spundet op på hendes forestående utroskab. Den anden kvinde i spillet, en gammel kone, kan ses som nøglefiguren i spillet i kraft af sine overnaturlige kræfter og sit ledtog med djæveln. I sidste ende tilskrives hun nemlig fortjenesten for, at hustruen "lokkes" i armene på den sidste bejler. I begge kvinderoller er et brud med den middelalderlige kønsbestemte aktiv/passiv-dikotomi. En indikator, på at den unge hustru er subjekt for eget begær, og at hun selv styrer slagets gang, er, at djæveln forgæves forsøger at lokke kvinden til utroskab: "*Diabolus: Then quinnæ hwn er i troen saa fast / myn roed skøder hwn ey ved et bast / Vore alle the dieffle i helwede eræ / the komme hynne ey tiil vkysk ad veræ*" (Hansen, 1531/2004: 30). End ikke djæveln har magt over kvinden til at påvirke hende. Derimod har den gamle kælling held med sig til at overbevise kvinden om det kloge i at acceptere den tredje bejlers tilbud, blot ved hjælp af en simpel løgnhistorie om sin



datter, der blev til en hund, alene fordi hun nægtede en bejler seksuelt samkvem:

Mulier: Meg thycker at være saa vnderligh / Aldri hade ieg theligt slich / Ieg letter et så thet for vdhen swigh / At kommer then mandt ighen tiil megh / Fføer en Ieg vorder thelighen hwnedt / Ieg siger hanum ia i samme stwndt. (Hansen, 1531/2004: 34).

Det virker ulogisk for en nutidig læser, at hustruen bliver narret af en så gennemskuelig løgn, netop fordi hendes påståede naivitet modbevises af hendes evne til at gennemskue djævlens intentioner og handle modsat ham: "Mulier: Bort dieffwel med tynne falske fwndt / tiil tyn leerdoem seer ieg ey god grwndt / Wore teg en entiidt saa wee / Ieg sigher thet skael aldri seee " (Hansen, 1531/2004: 30). Accepterer vi præmissen omkring Gud og Fanden, står djævelen i fastelavnsspillet i al sin kraft som negativ modpol til selveste Gud, og at hustruen ikke lader sig besnakke til moralsk forfald forstærker blot hendes position som subjekt: hun bestemmer egenhændigt, om hun vil bryde sit ægteskabsløfte, hvem af de tre bejlere hun vil have og hvornår hun indvilliger i dette. Kvindens syndige handling kan derfor ikke engang bortforklares med en svag og en – af djævelen – letpåvirkelig kvindesjæl. Hun er i den grad subjekt for sin egen kønsdrift.

Den utro hustru opfattes af Leif Søndergaard som et udefrakommende angreb på kirkens stramme køns- og seksualmoral (Søndergaard, 1989: 56-84). Hele fastelavnsspiltraditionen hviler imidlertid i skødet af kirken: fastelavnsspillene blev udfærdiget i gejstligt regi (Moser, 1986: 34), og *Den utro hustru* er ingen undtagelse. Stykkets betydning og kvindens rolle i spillet skal altså ses i lyset af en interaktion mellem den kirkelige praksis og den folkelige fastelavnstradition. Kirken som institution er en aktiv del i skabelsen af disse kvindefremstillinger, som rent faktisk mangler en eksplicit moralisering. Vi ser i stykket en "...betoning af det dennesidige: de materielle og kropslige behov" (Søndergaard, 1989: 64), som er modstridende med det kristne budskab og modbillede til den herskende ideologi om kvinden som den kyske. Ganske vist skal *Den utro hustru* ses som et billede på den syndige kvindelige seksualitet, men der findes ingen eksplicit moralisering i forbindelse med stykket. Den syndige adfærd fordømmes altså ikke utvetydigt i stykket. Kvinden er godt nok illustreret som en illoyal karakter, men det moralske aspekt ligger implicit i den enkelte tilskuers moralske bevidsthed om, at utroskab er forkert. Med den udeladte irettesættelse og fordømmelse af utroskaben i stykket forefindes der ikke belæg for, at stykket skal ses som et forsøg på en

affirmativ dogmatik fra kirkens side. Det har med andre ord ikke entydigt bekendelsespotentiale. Derimod peger stykket i retning af en åben betydningsstruktur, idet det er op til den enkelte beskuer at dømme eller rettere bedømme de enkelte karakterers handlinger. Den manglende moralisering og udeladte kategorisering af kvinden skaber en mulighed for, at kvinderollen kan redefinere sig selv som andet og mere nuanceret end enten Maria eller heks.

En ny kvindelig seksualitet

I takt med det øgede fokus på det kønnede i samfundet undergår især kvinden en seksualisering gennem heksefiguren og pålægges samtidig en rammestruktur for rigtig og forkert identitet gennem kirkens doktriner. I Heinrich Krämers dikotomiske skrift, *Heksehammeren*, vrides den kvindelige seksualitet til ekstreme positioner gennem den officielle moraldogmatik, og kvindefiguren spændes ud imellem den seksualiserede og syndige heks på den ene side og den afseksualiserede, hellige Madonna på den anden. Denne dikotomiske spaltning af kvinden kan siges at være kirkens officielt normative definition af kvindekvædet omkring år 1500 - en strategisk manøvre, der modarbejder kvindens begyndende emancipation i samfundet. Ved at dele kvindekvædet op i enten absolut fravær af seksualitet og synd eller overdreven seksualisering og synd er hun objektgjort, typificeret og anbragt i en kasse. Forestillingen om den vrang og perverterede kvindelige seksualitet, som *Heksehammeren* beskriver, omsættes visuelt, italesættes og næres gennem Hans Baldung Griens heksemotiver fra starten af 1500-tallet.

Parallelt med denne tendens forekommer der gennem fastelavnsspillet *Den utro hustru* et andet og mindre radikalt bud på kvindeskikkelsen. Her er det seksuelle ligeledes et underliggende og gennemgående tema, men selvom det kønslige er drivkraften i selve handlingen, er det moralske islæt fuldstændigt fraværende. Desuden gør spillet op med aktiv/passiv-dikotomien omkring kønnene, idet kvinden optræder som selvstændigt og aktivt kønsvæsen med lyster og begær. Den manglende moraliserende pegefinger i spillet læser jeg som en subversiv tendens i tiden, der kommer til udtryk som et modbillede til den dogmatiske, kyske kvindeskildring, der blomstrer op som led i tidens strammede moralbegreb. Til forskel fra Hans Baldung Griens hekse er den utro hustru derfor subjekt for eget begær.

Side om side forekommer altså kvindeskildringer, der på den ene fløj kan karakteriseres som affirmative, idet



de er konserverende i forhold til den kristne kirkes morallære omkring kvindelig seksualitet som syndig – skildringer af både heks og madonna – og på den anden fløj den begyndende emanciperede kvindeskikkelse i gestalt af et aktivt, selvstændigt kønsvæsen, som vender op og ned på de stive, dikotomiske kønsegenskaber mand og kvinde imellem. Det er derfor rimeligt at antage, at heksefiguren, der i sin oprindelse er et produkt af kirken, i sidste ende ansporer udviklingen af en moderne seksualitet og kvindernes begyndende emancipation. I udgangspunktet er hun en bekendelsesfigur, men gennem kirkens udpenslende moraldogmatik ender hun i sidste instans med at blive så ustyrlig, vild og ukontrollabel, at end ikke kirken – de retmæssige skabere af hende – magter at tøjle konsekvenserne.

I italesættelsen af heksen åbnes der op for at ændre seksualiteten langsomt fra den gængse aktiv/passiv-dikotomi mellem mand og kvinde til en mere ligebyrdig udveksling mellem dæmonologi og mariologi. Hun er altså aktivt med at producere det, hun har til hensigt at advare mod. En ny kvindelig seksualitet, hvor kvinden i højere grad kommer til at agere begærsobjekt frem for begærsobjekt, bliver derfor muliggjort gennem et koordineret forsøg på at luge potentialet ud.

Litteratur

Bakhtin, M. (1965/2001): *Karneval og latterkultur* (trans. Jan Hansen). Frederiksberg: Det lille forlag.

Bynum, C. W. (1989): "The Female body and Religious Practise in the Later Middle Ages". In: Feher, M. (red.) *Fragments of a History of the Human Body, Part One*. New York: Zone 3: 161-219.

Børresen, K. E. (1989): "Eva-Maria, Kvinnesyn i kristen middelalder". In: Kaspersen, S. (red.) *Kvindebilleder; Eva, Maria og andre kvindemotiver i middelalderen*. København: Akademisk Forlag: 49-57.

Camille, M. (1996): *Gothic Art Glorious Visions*. New York: Harry N. Abrams.

Foucault, M. (1976/1994): *Viljen til viden. Seksualitetens historie 1*, (trans. Søren Gosvig Olesen), Frederiksberg: Det lille forlag.

Jørgensen, H. H. L. (2004): *I kroppens spejl, Krop og syn i senmiddelalderlige danske kalkmalerier*, Aarhus Universitet: arbejdsrapporter nr. 5, Afdeling for Kunsthistorie.

Kors, A. C.; Peters E. (2001): *Witchcraft in Europe 400-1700, A Documentary History*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.

Laqueur, T. (1990): *Making Sex, Body and Gender from the Greeks to Freud*. London/Cambridge, Mass.: Harvard University Press.

Liepe, L. (2003): *Den medeltida kroppen. Kroppen och könets ikonografi i nordisk medeltid*. Lund: Nordic Academic Press.

Moser, D-R. (1986): *Fastnacht – Fasching – Karneval, Das Fest der "Verkehrten Welt"*. Graz/Wien/Köln: Edition Kaleidoskop.

Nordberg, M. (1987): *Den dynamiske middelalder*. Viborg: Per Kofod.

Søndergaard, L. (1989): *Fastelavnsspillet i Danmarks senmiddelalder, Om Den utro hustru og fastelavnsspillet tradition*. Odense: Odense Universitets Forlag.

Warner, M. (1976): *Alone Of All Her Sex, The Myth and the Cult of the Virgin Mary*. London: Weidenfeld and Nicolson.

Zika, C. (2003): *Excorsizing our Demons, Magic, Witchcraft and Visual Culture in Early Modern Europe*. Leiden/Boston: Brill.

Kilder

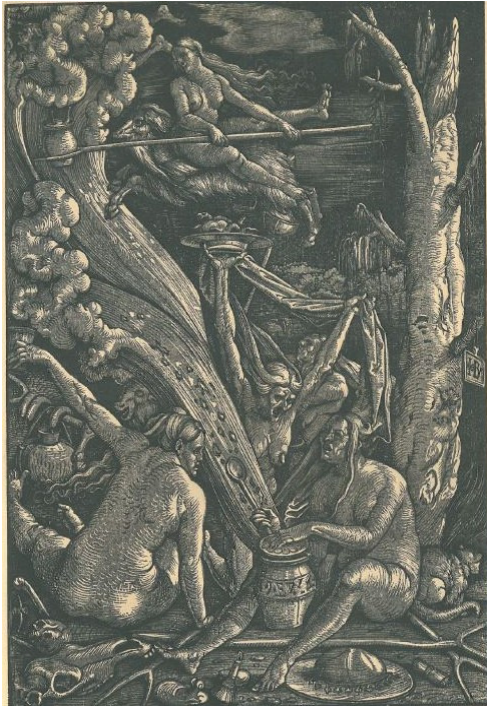
Aquinas, T. (1258?/1975): *Summa contra gentiles (Book III: Providence, part II)*. Bourke, V.J. (trans.). USA: Doubleday & Company, Inc.

Hansen, C. (ca. 1531/2004): *Den utro hustru*. (gammeldansk udg.) In: Stedstrup, L. (red.) *Tre skolekomedier fra tiden omkring 1530, En diplomatisk udgave af håndskriftet Thott 780 fol*. København: Det danske Sprog- og Litteraturselskab, C. A. Reitzel.: 15-35.

Sprenger, J.; Krämer, H. (1487/1906): *Malleus Maleficarum. Der Hexenhammer*. Teil 1-3: Schmidt, J.W.R. (red.). Berlin: H. Barsdorf Verlag.



Værker



Grien, H. B. (1510): *Die Hexen*. træsnit, 37,2 x 26 cm. Boston, Museum of Fine Arts. In: Curjel, H. (1923) *Hans Baldung Grien*. München: O.C. Recht Verlag.



Grien, H. B. (1515): *Nackte junge Hexe und Unhold in Drachengestalt*. stik, 295 x 207 cm. Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle. In: Koch, C. (1941) *Die Zeichnungen Hans Baldung Griens*. Berlin: Deutscher Verein für Kunstwissenschaft.

Oversættelser fra gammeldansk til nudansk

Følgende citater er hentet fra henholdsvis Christiern Hansens gammeldanske udgave og Leif Søndergaards nudanske oversættelse af fastelavnsspillet "Den utro hustru". Se litteraturfortegnelse for uddybende oplysninger om begge udgivelser.

Christiern Hansen:

"Diabolus: Then *quinnæ hwn* er i troen saa fast / *myn* roed skøder *hwn* ey ved et bast / *Vore* alle the dieffle i helwede eræ / the *komme* hynne ey tiil vkysk ad *veræ*" p. 30

Leif Søndergaards oversættelse:

"Den kvinde hun er i troen så fast. / Mod mine råd står hun last og brast. / Ved alle djævle, der i helved kan være. / Hun er ikke ukysk, hun holder på sin ære." p. 21

Christiern Hansen:

"Mulier: Meg *thykker* at være saa vnderligh / Aldri hade ieg theligt *slichth* / Ieg letter et så thet for vdhen swigh / At *kommer* then mandt ighen tiil megh / Fføer en Ieg vorder thelighen *hwndt* / Ieg siger *hanum* ia i samme *stwndt*." p. 34

Leif Søndergaards oversættelse:

"Jeg synes, der virker underligt, / At jeg aldrig hørte denne pligt. / Jeg lover nu uden svig og list, / At kommer han her, er det ganske vist, / At jeg siger ja i samme stund, / Før også jeg bliver forvandlet til en hund." p. 24

Christiern Hansen:

"Mulier: Bort dieffwel *med* *tyinne* falske *fwndt* / tiil *ty*n leerdoem seer ieg ey god *grwndt* / Wore teg en *entiidt* saa wee / Ieg *sigher* thet *skael* aldri *skee*." p. 30

Leif Søndergaards oversættelse:

"Væk djævel, med dit falske påfund. / Til at følge din lærdom ser jeg ingen grund. Skal jeg end få smerte og ve, / Så siger jeg, der skal skal aldrig ske." p. 21