

To senmiddelalderlige relieffer og deres grafiske forelegg

Stilkritiske refleksjoner omkring Mariafremstillingene i Eksingedalskapet og Rollagtavlen – eller: En mulig virus i operativsystemet

Av Henrik v. Achen

1. Innledning

Stilkritikken er en komparativ metode. Den ser nøye på verkenes formale karakteristika og sammenlikner dem. Metoden forutsetter at formale (visuelle) likheter indikerer en genetisk sammenheng mellom verker som besitter disse likhetene. Det må altså finnes en fellesnevner, og denne fellesnevneren er en *utøvende person*, som har mottatt, muligens bearbejdet, men i hvert fall uttrykt og dermed viderefremidlet en gitt impuls. Det ene verk tilhører således det andre verkets genetiske forutsetninger, og dette kommer til syne som kategorien ”likhet”. Naturligvis er det slik at en meningsfylt stilkritikk ikke utelukkende er formalt orientert, men forutsetter en viss a priori innsnevring av det komparative grunnmaterialet. Når dette ikke skjer, får man disse mengder av illustrasjoner alle steder fra, hvor den *faktiske* forbindelsen mellom disse som altså ”likner på” hverandre må oppfattes som umulig eller i hvert fall svært usannsynlig. At det finnes en litt eldre og liknende fremstilling i f. eks. Portugal, er ikke nødvendigvis relevant for behandlingen av en pommersk Madonna. Denne a priori innsnevringen, relevansvurderingen om man vil, skjer før selve stilkritikken og betinges først og fremst av sosio-økonomiske faktorer.

I det følgende skal jeg komme med noen enkle refleksjoner omkring stilkritikken som metode. Mitt

anliggende er å gjøre oppmerksom på et stilkritisk problemområde, og jeg gjør dette utfra situasjonen omkring et helt konkret verk, nemlig et lite senmiddelaldersk triptykon i Bergen Museums kirkesamling.

2. Stilkritisk metode som et nødvendig onde

I en viss forstand er stilkritikken et onde. Den er per definisjon subjektiv, blir fort preget av synsing og er i urimelig høy grad utsatt for å bli styrt av ønsketenkning eller behovet for å fastslå bestemte sammenhenger. For problemet er jo ikke at stilkritikken bryter med positivistisk inspirerte tvangstanker om forskningens objektivitet, men at den vil si noe om hvordan forbindelsene *faktisk* var; hvem som laget verkene, når og hvor. Idet stilkritikken således mener å kunne rekonstruere en gitt historisk virkelighet på et empirisk grunnlag, er den imidlertid for lite oppmerksom på det betydelige element av *konstruksjon* som inngår i dens praksis. Hvis vi kaster et blick på den kunsthistoriske litteraturens ytelser på dette punktet, kan det ikke herske tvil om at stilkritikken i så måte er et onde. Problemet er bare at den uansett ofte vil være et *nødvendig* onde, hva Erik Moltke da også slo fast i 1970 i sitt verk om Bernt Notke. Det målbar for øvrig i høy grad den kritiske holdningen til stilkritikken som var under utvikling i den kunsthistoriske litteraturen.¹ I en viss forstand kan man

nok se den økende interessen for kunstens sosio-økonomiske forhold, f. eks. verkstedsforskningen, som forsøket på å etablere et historisk fundert, empirisk, korrektiv til nettopp stilkritikken. I samme perspektiv kan man forstå den økende interessen for restaureringsvitenskapens naturvitenskapelige analyser av kunstverkene som fysiske gjenstander. Man var mindre opptatt av mestrene, men søkte derimot det objektive og ”sikre”, fremfor den i siste instans dog subjektive oppfattelsen av stiltrekk og særpreg basert på forskerens overblikk over en gitt kunsthistorisk epokes verker.² Nettopp verkstedsforskningen har jo vist hvordan dens resultater i betydelig omfang avgjør såvel stilkritikkens som de naturvitenskapelige analysenes evne til å si noe sikkert om verkets opphav.³

Uansett hvor mye forskningen griper etter det sikre og avviser den stilkritiske ”synsingen”, er det imidlertid slik at overfor et stort, uoversiktlig, anonymt og udatert materiale er stilkritikkens arbeid med å skape en viss orden i kaos helt nødvendig. Som Baxandall sa det: For i det hele tatt å kunne oppfatte kunsten på en aktiv måte, dvs. angripe utfra en bestemt problemstilling, må det foreligge en eller annen form for utvelgelse og ordning.⁴ Det betyr at stilkritikken ikke kan avvises som metode. I stedet må vi da reflektere over dens ”modus operandi”. Den nødvendige metoden må raffineres ved at mulige feilkilder identifiseres og dens begrensninger erkjennes.

3. Konstruksjon og rekonstruksjon i stilkritisk praksis

Et grunnleggende problem ved det stilkritiske arbeidet består i at dette ikke bare dreier seg om en så å si objektiv systematisering og stofforganisering. Der-

imot kan en stilkritisk bestemmelse sies å være en skapelsesprosess i nesten platonsk forstand. I dette perspektivet er jo skapelse ikke å skape noe ”a novo”, slik det f. eks. skjer i Bibelens Genesis, men å bringe orden hvor det er uorden, harmoni der det finnes konflikt, kosmos i stedet for kaos.⁵ På samme måte skaper stilkritikken en kunsthistorisk virkelighet av forbindelser mellom verker og personer, oppdiktete eller virkelige, mellom områder og verksteder. Stilkritikken strukturerer, dvs. bygger opp eller introduserer en struktur i kunstlandskapet. Den skaper mestre og lærlinger, fastslår hva som er gammelt og hva som er nytt, retardert eller avantgardistisk, ja, hele nettet av påvirkninger – gjerne utfra nye stilkritisk funderte og ofte relative kronologier. Stilkritikken binder sammen en gitt periodes kjente kunstverker i ett eller flere genetiske nettverk. Således dreier det seg altså ikke bare om systematisering, men om en angivelig rekonstruksjon. Fordi denne rekonstruksjonen ofte verken lar seg konkret bekreftede eller avkreftede, blir den heller ikke så meget rekonstruksjon som simpelthen konstruksjon – skapelse. Det vi i dag har bevart er en liten brøkdel av det som fantes i middelalderen. Hvordan kan man rekonstruere et nettverk av impulser og sammenhenger, når de fleste av knutepunktene ikke lengre finnes? Anbrakt i en av korsarmene i Haslum kirke i Akershus fylke fantes det ennå omkring 1700 en rekke middelalderske skulpturer, som i løpet av det 18. århundre enten ble kastet på kirkegården eller satt på loftet. En innberetning fra ca. 1810 nevner at det av disse fremdeles finnes fem stykker, mens det i dag bare er igjen to, en Maria med Jesusbarnet og en hellig biskop.⁶ Når kanskje 80% av de av Haslums kirkes skulpturer som hadde overlevd de første 160 årene etter Reformasjonen nå også er forsvunnet,

sier det seg selv at stilkritikken nødvendigvis må bevege seg på gyngende grunn. Kategorien ”likhet” baserer rimeligvis sine kriterier på det vi kan *se*, og her står vi overfor et landskap som er reelt nok, dvs. det *har* eksistert, men nå er det meste usynlig. Hvordan da beskrive dette landskapet? Det blir svært vanskelig å avgjøre hva som i det hele tatt er representativt. Stilkritikkens problem er således at den nesten ikke *kan* rekonstruere en historisk virkelighet, men derimot ”kun” skape en ny virkelighet i sitt bilde.

Likevel er metoden nødvendig, og har faghistorisk vært enda mer nødvendig, fordi det unge faget sto overfor et enormt systemiseringsarbeid for å skape en viss orden og struktur i kunsthistoriens samlede produksjon så langt. Det er i dette perspektivet vi må forstå Gombrich, da han ennå i 1975 hevdet at den grunnleggende ferdighet i kunsthistorisk forskning var evnen til utfra stilen å datere, lokalisere og om mulig attribuere.⁷ Selvsagt finnes det en rekke vel så grunnleggende ferdigheter, i ikonografisk sammenheng f. eks. evnen til å identifisere, men enhver vil jo uten videre innse betydningen av en datering eller plassering i et bestemt miljø også for problemstillinger av ikonografisk-ikonologisk art. Hvis stilkritikken i et visst positivistisk perspektiv er et onde, så er den altså i høy grad et nødvendig onde.⁸

Trangen til å datere, lokalisere og attribuere, med andre ord trangen til å konstruere et genetisk nett på grunnlag av stil, ligger dypt i kunsthistorikeren, nettopp utfra trangen til orden i kaos. Og vi vil jo gjerne kunne si i hvert fall *noe* om tingene. Så kan man spørre seg hvorvidt en hvilken som helst orden er bedre enn ingen orden, og i en viss forstand er den det: Den er kanskje ikke i samsvar med for øvrig ukjente historiske fakta, men den gir andre kunst-

historikere en plattform for aksept, videreutvikling eller voldsom kritikk, men uansett en plattform for det videre arbeidet. I så måte kan vi altså være enige med Platon om at orden er et ubetinget gode, simpelthen fordi alternativet er uhåndterlig, ja, umulig. En slik ny virkelighet, som skapes ved en attribusjon eller datering, danner igjen grunnlag for andre skapelsesakter, slik at en periodes hele kunsthistorie kan konstrueres uten at vi i og for seg vet så mye om hvorvidt konstruksjonen på noen måte kan sies å rekonstruere perioden. For selv om den orden som er skapt ikke nødvendigvis er ”objektivt sann” (og hva er nå det?), så er det ikke gitt at vi har et alternativ. Et sympatisk forsvar for stilkritikken i nettopp dette perspektivet ga Patrik Reuterswärd i 1984 i forbindelse med senmiddelalderens kunst: ”Som försvar må anföras att vi aldrig skulle komma någon vart inom detta fält om vi – i den historiska purismens namn – endast litade till skriftligt belagda data”.⁹ Denne avvisningen av hva vi kunne kalle en ”metodologisk agnostisisme” var betimelig, og gjelder for øvrig også andre områder enn det stilkritiske, f. eks. kunsthistorien som tolkningsvitenskap. Alt dette endrer selvsagt ikke ved det forhold at kunsthistorie, utover å være en estetisk disiplin og en tolkningsvitenskap, også er en historievitenskap. Således er det da også kunsthistorikerens oppgave å forsøke å skaffe frem så mange historiske fakta som mulig, slik at den stilkritiske praksis virkelig blir legitim, dvs. at konstruksjonen eventuelt korrigeres av det som faktisk lar seg rekonstruere.

I nyere humanistisk forskning møter vi nemlig ofte en forestilling om at det slett ikke er mulig å rekonstruere fortiden, at vi knapt kan vite noe om hvordan ”det virkelig var”. I et slikt perspektiv er fortiden utilgjengelig, og alt hva en kunsthistoriker

gjør og kan gjøre er å konstruere *sitt* bilde av fortiden. Med et fornuftig hermeneutisk forbehold er imidlertid fortiden ikke et fullt så lukket land. Vi må fastholde at det finnes mye vi faktisk kan vite, og alt vi *kan* vite *skal* vi vite, dersom det har betydning for vårt arbeid. Nå er det selvsagt ikke alltid slik at påvisningen av et gitt verks formale impulser i seg selv øker forståelsen av det, men stilkritikken er likevel et bidrag til å forankre tolkningen i denne delen av verkets konkrete "fortidighet".

Når vi nå i det følgende reflekterer litt over et av stilkritikkens problemer, så la oss ta utgangspunkt i et helt konkret eksempel, slik at vi kanskje av det konkrete kan si noe meningsfullt om det prinsipielle.

4. Eksingedalskapet og Rollagrelieffet

I det følgende skal to sengotiske relieffer drøftes nære. Det dreier seg om et relieff i midtskapet til et lite triptykon fra et kapell i Eksingedalen i Hordaland fylke, og et relieff sekundært montert inn i en etterreformatorisk altertavle i Rollag kirke i Buskerud fylke.

Eksingedalskapet

I Bergen Museums Kirkesamling befinner det seg et lite alterskap (corpus 79 × 74 cm, predella 22 × 75 cm) som i 1883 kom inn til museet fra Flatekvål kapell i Eksingedalen (fig. 1). Det betyr imidlertid ikke at proveniensen er på det rene, bare at vi kjenner til alterskapets siste oppholdssted før det i sin tid kom til museet. På Flatekvål kom det nemlig først kapell i det 18. århundre, så alterskapet må opprinnelig ha vært satt opp et annet sted. Ikke minst i stilkritisk sammenheng er det således viktig innledningsvis å erkjenne, at vi ikke vet noe om den stilkritisk rele-



Fig. 1. Alterskap fra Flatekvål kapell i Eksingedalen, Hordaland, ca. 1510 (MA 608). Foto: Svein Skare, Bergen Museum.

vante del av proveniensen, bortsett fra at vi med en viss rimelighet kan anta at alterskapet i sin tid ble bestilt til en kirke på Vestlandet i Norge.

Alterskapet fra Eksingedal har i corpus en fremstilling av den tronende Maria med Jesusbarnet på fanget. Tronstolen er flankert av tilbedende engler. På nordre fløy finnes gjennombrutt rankeornamentikk øverst, mens de to helgenfigurene som har stått i fløyen er forsvunnet. Innskriften i deres glorier som er punset i gullgrunnen viser imidlertid at det dreier seg om apostlene Peter og Paul. Det er ikke lengre mulig å vite hvem som sto i søndre fløy, eller hvilke malerier som var anbrakt på fløyenes utsider. Predellaen er interessant for så vidt som den bare besto av en innskrift i majuskler, men den er nå så avslitt og fragmentarisk at den ikke lar seg tyde. I tillegg er det på den naturmessig utformede grunnen som Marias trone står på anbrakt flg. inskripsjon: AV(E) MARIA GRA(TIA) PLEN(A), og på fronten derunder trolig en formel bestående av forboksta-



Fig. 2. Eksingedalskapets corpus. Foto: Svein Skare, Bergen Museum.

ver, men vanskelig å tyde. Det må også gjøres oppmerksom på at det i Marias kappesøm løper en lang, men svært avslitt, malt innskrift, som trolig utdyper motivets ekklesiologiske, mariologiske eller soteriologiske betydning. Også på fotbrettet under figurene i fløyene har det trolig vært tekst, kanskje forbønnsformularen ORA PRO NOBIS. Alt i alt har vi av alterskapets motiver altså bare bevart relieffet i corpus noenlunde intakt, men det er også det som interesserer oss her (fig. 2).

Forskningshistorikk

Alterskapet fra Eksingedalen ble første gang kort beskrevet av Harry Fett i 1909, men først mer inngående omtalt av B. E. Bendixen i 1911. Bendixen ga imidlertid kun en beskrivelse av skapet og daterte det til omkring 1500.¹⁰ Av betydning var det imidlertid at han, i sin gjennomgang av kirkene i Søndre Bergenhus Amt, nåværende Hordaland fylke, om alterskapet fra Flatekvål kapell nevnte at relieffet ikke passet til selve skapet ettersom det var kuttet av øverst for å passe inn.¹¹ Med andre ord syntes det som om relieffet slett ikke var laget til skapet, men sekundært plassert der. Vi vender tilbake til dette spørsmålet. Den første attribuering av skapet til en bestemt kunstner kom i Norges Kunsthistorie 1925, der Fett i sin omtale av Eksingedalskapet tilskrev det Benedikt Dreyer i Lübeck. Iflg. Fett var skapet et eksempel på Dreyers sene stil som angivelig skulle være "beveget og ganske romantisk". Da Dreyer var læregutt i Lüneburg 1506/7 og ellers virksom i Lübeck fra ca. 1510 til sin død omkring 1555, kan hans sene stil ikke godt være fra før 1520. Da Lübeck imidlertid ble luthersk i 1530, må Fetts bestemmelse indikere en datering til 1520-årene. Curt Habicht gjentok denne attribusjonen få år senere, i 1934. Dreyers eneste sikre verk er Antoniuskapet i

Burgkirche 1522, for her er avregningen bevart.¹² Dreyer utførte og stafferte hovedmotivet og de to bifigurene i alterskapets corpus. På bakgrunn av dette sikre verk kan en tilskrivning av relieffet i Eksingedalskapets corpus til Benedikt Dreyer ikke uten videre sies å være overbevisende. Det finnes lite i Antoniuskapets corpus som tilsier at samme billedskjærer skulle ha utført relieffet i Eksingedalskapet.

Da Eivind Engelstad i 1936 kom med sin samlede oversikt over senmiddelalderens kunst i Norge, viste det seg da også at han ikke delte Fetts oppfatning. Hans bestemmelse var: "Lübecker-arbeide av en middelmådig kunstner der anvender en nederlandsk påvirket draperibehandling". Med hensyn til datering skjøv Engelstad den tilbake til ca. 1510.¹³ Da jeg i 1981 behandlet alterskapet fra Eksingedalen, hadde det allerede gått lang tid siden Engelstads bok kom ut. Min eneste innvending mot hans bestemmelse var imidlertid at han var fiksert på lybsk. I stedet foreslo jeg å utvide bestemmelsen til "lybsk/nordtysk". Det nye besto i at jeg pekte på et bestemt grafisk forelegg for relieffet i corpus, og dessuten antydte en sammenheng mellom dette forelegget og relieffet i Rollag kirke i Buskerud.¹⁴ Samtidig utkom bd. 2 i Norges kunsthistorie med Per Jonas Nordhagens omtale av Eksingedalskapet. Her ble det karakterisert som et skap "av høy kvalitet fra tiden omkring ca. 1510, der den nye og utadvendte og "borgerlige" Madonnatypen er tolket av en stor kunstner... Stilen er livlig og realistisk...".¹⁵

Proveniens

Det er på det rene at alterskapet i 1883 kom til Bergen Museum fra det gamle Flatekvål kapell, hvor W.F.K. Christie allerede hadde sett det i 1824.¹⁶ Dette første kapellet ble trolig reist her engang på 1700-tal-

let for så å erstattes med en ny kapellbygning i mur i 1882. Alterskapet må altså ha kommet til Flatekvål fra en annen kirke. Nordhagen mente i 1981 at dette måtte være Krossen kirke i Modalen, sannsynligvis fordi det var nærmeste sted med kirke i middelalderen. Det er naturligvis mulig at man i 1593, da en ny tømmerkirke ble oppført i Mo, igjen satte opp det gamle Mariabildet, og at man så først engang på 1700-tallet solgte det gamle og slitte alterskapet videre til det nye kapellet på Flatekvål. Men alterskapet kan ha kommet mange steder fra, og strengt tatt kan vi ikke fastslå proveniensen nærmere enn til sannsynligvis en kirke i midtre eller nordlige del av Hordaland eller i Sogn. Enda mindre vet vi om til hvilken kirke skapet opprinnelig ble anskaffet.

Den usikre proveniens for de fleste stykker middelalderkunst på Vestlandet, både når det gjelder kirke og alter, er et betydelig problem for stilkritiske analyser, men faktisk også med hensyn til det ikonografiske arbeidet.

Rollagrelieffet

I stavkirken i Rollag i Buskerud står det i dag en altertavle fra 1670. Det gamle koret ble revet og et nytt og større oppført i 1666. Det var til dette nye koret at soknepresten Knud Jørensøn Winther og hans hustru forærte en ny altertavle. I denne tavlen ble et senmiddelalderlig relieff satt inn i andre register, over nattverdfremstillingen. Kanskje utgjorde relieffet hovedmotivet i et gammelt alterskap som nå ble for lite for det nye koret,¹⁷ eller muligens kom relieffet fra et annet stykke overflødig kirkekunst. Soknepresten kan også ha skaffet relieffet fra et helt annet sted – uansett ble Madonnamotivet altså satt inn i den nye altertavlen. Relieffet måler omtrent 45 × 35 cm og er i dag helt overmalt (fig. 3). Engelstad be-



Fig. 3. Tronende Madonna med Jesusbarnet på fanget. Relieff fra ca. 1500, trolig fra et forsvunnet alterskap, sekundært innsatt i altertavlen fra 1670 i Rollag kirke, Buskerud. Foto: Riksantikvarens billedarkiv.

handlet relieffet i sitt corpusverk om senmiddelalderens kunst i Norge og bestemte det slik: "Antagelig Lübeckerarbeide, sterkt nederlandsk påvirket, særlig i draperibehandlingen". Dateringen satte han til begynnelsen av 1500-årene.¹⁸ Sigrid Christies gjennomgang fra 1981 av inventaret i Rollag kirke, i serien "Norges Kirker", omfattet også Madonnarelieffet.¹⁹



Fig. 4. Tronende Madonna med Jesusbarnet. Kobberstikk av "Mester ES" ca. 1465. Foto: Fonds Albertina, Wien.

På s. 335 gjentok hun Engelstads bestemmelse, mens hennes billedtekst på s. 343 sammenfattat en bestemmelse som Anders Bugge i sin tid hadde gitt. Han hadde bestemt krusifikset som et lybsk eller

lybsk påvirket norsk arbeid fra 2. del av 1400-årene av nordtysk type, og hadde ment at relieffet antakelig stammet fra samme verksted. Som vi skal se, er det i forbindelse med Rollagrelieffet ikke helt uproblematisk å operere med et begrep som "nordtysk type". Det er vanskelig å vite hva Christie selv mente, men vi får tro hun sluttet seg til Bugges bestemmelse, både fordi den var den nyeste, og fordi hun bringer den senere i sin tekst enn Engelstad-bestemmelsen. Bugges og Christies datering kan man vel ikke ha sterke innvendinger mot. På samme tid, altså i 1981, antydet jeg så som nevnt at relieffets motiv måtte sees i sammenheng med forelegget for Eksingedalskapet.

5. Mester ES og foreleggene

Forelegget for de to relieffene i Norge er et kobberstikk som fremstiller en tronende Maria med Jesusbarnet, sittende under Helligåndsduen og flankert av to engler. Sticket måler 212 × 142 mm og har betegnelsen "Lehrs 82" (fig. 4).²⁰ Begge relieffene har omtrent samme forhold mellom høyde og bredde, og begge er bare litt bredere enn forelegget. Mariafiguren med Jesusbarnet er meget nært beslektet med to små daterte Einsiedeln-Madonnaer som "Mester ES" utførte i 1466, og sticket kan således antakelig dateres til omkring 1465. Eksingedalskapets corpusmotiv svarer nokså nøye til forelegget, mens Rollag avviker noe mer. Hovedmotivet i Rollag er en speilvendt utgave av sticket, mens omgivelsene er et stueinteriør, og over en kant i bakgrunnen er Marias store glorie flankert av to engler som spiller henholdsvis geige og lutt. Det er ikke mulig å finne igjen dette interiøret i andre stikk av Mester ES, så billedskjæreren har enten selv funnet på disse rekvisittene, eller hentet dem fra en eller annen fremstilling av Bebudelsen, hvor Maria får besøk av erkeengelen Gabriel i sitt kam-

mer. De to englene i bakgrunnen kan være bebudelses "vitner", eller en omdanning og forenkling av de to englene i bakgrunnen på Lehrs 82.

Det er altså et kobberstikk av Mester ES som kan antas å være forelegget for relieffene fra Eksingedalen og Rollag, men om denne "ES" vet vi lite. Han var muligens gullsmed, i hvert fall kobberstikker, og han var virksom i Oberrhein, rundt Strassburg og ved Bodensee. Vi kjenner ikke til hans fødsels- og dødsår, men en rekke av hans, stilistisk senere, stikk er datert 1466 og 1467.²¹ I vår sammenheng er det dessuten av særlig interesse å vite at kobberstikkeren Israhel van Meckenem den Yngre trolig ble utdannet hos Mester ES. Ikke bare kopierte Meckenem mange av mesterens verker, men en del av Mester ES-øvret kjennes bare gjennom elevens kopier. Israhel van Meckenem døde i 1503 og gjennom hans virksomhet knyttes således forbindelsen mellom Mester ES og tidlig 1500-tall. Imidlertid knyttes Mester ES-stikkene også direkte til det 16. århundrets første tiår gjennom verker, som med en viss rimelighet kan sies å ha stikkene som forelegg (fig. 5).²²

Et av de få konkrete spørsmålene som lar seg besvare utfra forelegget er, om det finnes grunnlag for Bendixens forestilling om at relieffet skulle være sekundært anbrakt i Eksingedalskapet. I så fall har verkstedet tilpasset et eksisterende og altså eldre relieff til et nytt corpus. Da kan nordre fløys rankeverk ikke datere skulpturen, og vi ville trolig også for Eksingedalskapets vedkommende vært mer tilbøyelige til å følge Bugge/Christies datering av Rollagrelieffet til omkring 1475. Bendixen mente at motivets noe abrupte øvre avskjæring indikerer en sekundær tilpasning. En slik fremgangsmåte var da heller ikke utenkelig for senmiddelalderlig verkstedspraksis, men når vi nå kjenner til forelegget forteller dette



Fig. 5. Tronende Madonna med Jesusbarnet, utført av "Mesteren for Geyeralteret" ca. 1490. Skulpturen kom fra kirken i Geyer, Kreis Annaberg, Sachsen, nå i Skulpturensammlung, Dresden. Foto: Skulpturensammlung, Dresden, Foto-Grahl.

oss i hvert fall to ting av betydning i så måte: Dels må Mariafiguren sees i sammenheng med bakgrunnen, dels har også forelegget øverst en brå avskjæring av tronstolens rygg. Det finnes ganske visst et glip på 3-



Fig. 6. Gestikulerende munke: benediktiner, fransiskaner, karmelitt og dominikaner. Fire tresnitt fra historieboken "Rudimentum Noviciorum" som utkom i 1475 hos Lucas Brandis i Lübeck. Ut fra denne bokens illustrasjoner har man ved stilistisk sammenlikning konstruert en hel produksjon og kalt dens angivelige opphavsmann "Rudimentum-mesteren". Imidlertid kan jo mange overarbeidete verksteder, ikke minst i Nordtyskland og Skandinavia, ha benyttet seg av slike tresnitt som egnet seg så godt som forelegg. De er små, ca. 6 × 5,5 cm, og meget enkle i stilen. Skyggepartiene er angitt med en meget enkel skravering – velegnet som forelegg for en billedskjærer.

4 cm mellom tronstolen og corpuskarmen, men ikke mer enn at dette har vært lite synlig med Helligåndsduen (og evt. krone) på plass, og dessuten bak midtskapets nå forsvunne, gjennombrutte rankeverk.²³ Forgylningen i corpus svarer ikke spesielt godt

til skulpturens kontur, og hele motivet synes heller ikke særlig tilpasset rommet under rankeverket, men utover dette finnes det ingen særlig grunn til å oppfatte midtskapets skulptur som eldre enn resten av skapet, dvs. eldre enn ca. 1510 – og slett ikke på grunn av motivets øvre avskjæring.

6. Konvensjonsbetinget og genetisk betinget likhet
I utgangspunktet skulle man tro at påvisning av konkrete forelegg for konkrete verker ikke i nevneverdig grad skulle åpne for personlig skjønn, men slik er det ikke. Det er ikke slik at det foreligger en art "objektiv likhet" som man kan gjøre rede for, og slik påvise eller avise at et gitt forelegg er brukt. Igjen og igjen undres man over hvor kreativt øyet er, i hvor høy grad det ser hva det ønsker å se og finner hva det søker. Nettopp når det gjelder å påvise konkrete forelegg må man derfor være nøye med kravspesifikasjonene. Bare slik kan man unngå den store feilgruven: Å forveksle tidens konvensjoner, vi kan kalle det "typelikheter", med genetisk betingede likheter.

En typelighet er altså en viss likhet mellom ulike fremstillinger av samme person eller den samme scenen, når det gjelder drakt, gestikk (fig. 6), attributter, scenografi, dramaturgi m.m. Denne form for likhet skyldes nettopp ikke at det ene verkstedet har sett på det andre – eller begge på et felles forelegg – men at det allerede eksisterer en bestemt måte slik gjøres på, en etablert tradisjon om man vil, en konvensjon. Konvensjonene var viktige, fordi den kompetanse betrakteren hadde overfor alteret ikke var litterær, men *visuell*, dvs. basert på gjenkjennelse av det sete. Tilgjengeligheten til det man så lå altså nettopp i at det var fremstilt konvensjonelt. Den genetiske likhet skyldes derimot en direkte forbindelse mellom ulike verker, enten gjennom samme produk-



Fig. 7. Tre skulpturer av den hellige Laurentius. Fra Vodder kirke i Sønderjylland, Tystrup kirke på Sjælland og Raksted i Sønderjylland. Ifølge Erik Moltke utgjorde nettopp disse tre figurene et skoleeksempel på figurer skåret ut fra samme forelegg. Det er dog like sannsynlig at vi her får illustrert et klassisk eksempel på typelikheten i motivet "diakonen Laurentius". Foto: Danmarks Kirker, fotoarkivet.

sjonsmiljø eller gjennom bruken av bestemte forbilder eller forelegg. Genetisk likhet indikerer altså en konkret sammenheng som vi kanskje kunne kalle "produsent-relatert" eller "prosess-relatert". Det betyr at de berørte verkene på et eller annet vis inngår i samme produksjonsprosess eller utføres av personer med innbyrdes forbindelse, og denne forbindelsen opptrer visuelt erkjennbar i konkrete verker. I motsetning til typelikheter avspeiler den genetiske likheten en konkret forbindelse mellom verker som likner på hverandre. Stilkritikken burde nettopp av den grunn være interessert i typer og konvensjoner, men når det gjelder attribusjoner er forvekslingen av genetisk og konvensjonelt betinget likhet et ikke uvanlig metodologisk problem.

For å kunne attribuere må stilkritikken være oppatt av de genetisk betingede likhetene mellom verker. Hvis nå slike likheter er enten produsent- eller prosessrelaterte, betyr det at vi må lete etter spor som røper et felles opphav, kunstner eller verksted. De kan også være deler av samme prosess, knyttet sammen av en foreleggsproblematikk eller gjennom ulike former for hel eller delvis kopiering. I første tilfelle lar det seg ikke nekte at vi synes å måtte bevege oss mot en interesse for detaljer som er beslektet med Morelli, altså den nesten ufrivillige, ja, ubevisste "måte å gjøre tingene på" som avsløres i små detaljer, bestemte preferanser osv. I andre tilfelle må vi kreve at denne antatte forbindelsen mellom verker må gi seg direkte utslag i konkret, påviselig og utvilsom likhet. Slik det f. eks. er tilfellet med Mester ES-stykket og Eksingedalskapet.

I begge tilfellet må likheter være tydelige, konkrete og gå ut over det som ligger innen tidens konvensjoner. Erik Moltke, som jo insisterte på den objektive vitenskapelighet og advarte mot overfortolk-

ning av alminnelige typelikheter, demonstrerte i 1970 selv problemet: Han viste tre fremstillinger av diakonen Laurentius, som et "skoleeksempel" på skulpturer skåret av tre forskjellige billedskjærere etter ett og samme forelegg (fig. 7). Det er imidlertid utfra skulpturene selv slett ikke slik at de nødvendigvis må ha vært utført etter samme forelegg, ja, det er kanskje ikke engang særlig sannsynlig. Den senmiddelalderlige konvensjonen for fremstillingen av Laurentius var en ung, skjeggløs man med lokket hår, ikledd dalmatika over en fotsid alba og med amikten synlig rundt halsen – altså en gjengs "diakontype". Frynser langs dalmatikaens kant er intet sjeldent trekk omkring 1500, og evangelieboken som er diakonens "embetstegn" er generelt attributt sammen med risten som spesielt attributt. Opp mot 1500 blir det frontale ofte avløst av en viss bevegelse i skikkelsen ved at den står med hovedvekten på den ene beinet og holder risten med den ene hånd og boken i den andre. Men hvis alle disse trekkene *måtte* på plass, ja, hvordan skulle man så kunne unngå at mange Laurentiusfigurer kom til å likne noe på hverandre, uten annen forbindelse mellom dem enn nettopp konvensjonen, typelikheter?²⁴ På Moltkes tre figurer faller dalmatikaens folder dessuten på tre nokså forskjellige måter. Man spør seg hva det er som gjør at disse tre skulpturene må være utført etter samme forelegg.

Et forhold som ytterligere kompliserer det stilkritiske arbeidet ligger i at man ofte brukte bare deler av et grafisk blad som forelegg. Slik kan det ferdige verket fremstå som en kompilasjonen av deler fra ulike forelegg, både med hensyn til enkeltfigurer og når det gjelder komposisjonelle trekk, uten at man kan tale om kopiering av noe enkeltblad.²⁵ Alt dette er heller ikke så rart, for en konvensjon blir jo nett-

opp til ved at motiver gjenanvendes. I ethvert blad, i ethvert verk, både uttrykkes og bekrefte konvensjonen – kunstner, kunsthåndverker og bestiller har alle levd i samme ikonografiske og formale ”felt”, og stort sett vært underlagt de samme konvensjonene. Dette gjaldt særlig i en tid hvor få eller ingen i Nord-Europa interesserte seg for kunstnerens personlighet og originalitet, mens alle var avhengige av at konvensjonene ble overholdt. Kriteriet for når vi kan tale om en genetisk betinget likhet må altså være påvisningen av felles trekk som går ut over det konvensjonelle. Det betyr ofte så godt som identiske trekk helt ned til detaljene.

7. Overføring av motiv fra forelegg til nytt verk

Bruk av et forelegg innebærer selvsagt ikke en direkte kopiering. Av en rekke grunner er det nye verket forskjellig fra forelegget: Lokale forhold eller en bestemt stifters ønsker gjør en tilpasning, justering eller anden forandring nødvendig. Ofte vil en ny komposisjon som sagt kunne være satt sammen av ulike forelegg, dvs. av figurer og komposisjonelle trekk hentet fra forskjellige grafiske blad. Han som bruker forelegget kan også være dyktigere eller mindre dyktig enn han som laget det, og uansett må forelegget av og til ”oversettes” fra to til tre dimensjoner. Selv her i Eksingedalskapet, hvor jo dog forelegget egentlig er fulgt ganske nøye, ser vi at det skjer forandringer, én vesentlig forandring som er lett å forklare, og et par forandringer, som kan skyldes lokale forhold eller ønsker.

Det første vi registrerer er en generell *reduksjon* av foreleggets motiv. Det er i og for seg ikke overraskende at den detaljeringsgrad og kompleksitet som lar seg frembringe ved å risse med en gravérnål i en kobberplate i et eller annet omfang må reduse-

res når motivet skal skjæres i eik. I Eksingedalskapet er dette da også helt tydelig (fig. 2 og 4). Hvis vi ser på tronstolens fialer, blir dette helt åpenbart, og vi kan f. eks. her også sammenlikne Eksingedalskapets fialer med dem på Geyer-Madonnaens trone – begge viser samme form for reduksjon av foreleggets delikate organiske gotikk med en fugl på toppen til nokså grove spir med tunge, skjematiske bladkrabber. Småfigurene i stikkets tronstolarkitektur er også sløyfet i relieffet. I et *maleri*, som omkring 1480 ble utført etter Mester ES-stikket, forekommer derimot en svært nøye gjengivelse av tronstolen med alle detaljer – noe som nettopp langt enklere kunne males fremfor å skjæres i træ.²⁶

I motsetning til en viss reduksjon i forhold til forelegget fremviser Eksingedalskapets relieff imidlertid også en figur som er et rent *tillegg*, altså et kompliserende element. Det er den lille djevlefiguren direkte under Marias venstre fot. Man vil se at billedskjæreren her fyller ut en tom plass ved siden av draperiet. Dette kan han ha gjort selv, men for øvrig er jo et symbol for det onde eller døden eller synden ikke uvanlig på dette eller et liknende sted i middelalderens madonnaer. Billedskjæreren synes altså å ha ønsket å fylle ut tomrommet og således kompensere for den asymmetrien som er tydelig i forelegget. Gud selv hadde jo varslet at Maria og Kirken, i inkarnasjonen og pasjonen, altså i nattverdens sakrament, skulle knuse Den Ondes hode (Genesis 3,15). At demonen i Eksingedalskapet nettopp er utstyrt med store bryster spiller trolig på kontrasten mellom den falne Eva og Maria/Ecclesia som ”Eva nova et sponsa Christi”. Samtidig innføres et mer folkelig trekk i forhold til foreleggets disiplinerte, ”finkulturelle” uttrykk.

Enda en forandring registrerer vi i forhold til forelegget; en forandring som selvsagt er en reduksjon,

men likevel ikke helt ventet, nemlig at Marias krone er fjernet. I Mester ES-stykket har Maria og Jesusbarnet glories og Maria bærer i tillegg en krone. Kronen kan ha vært utelatt fordi man på dette tidspunkt, omkring 1520, ikke så den som konvensjonelt nødvendig, og følgelig kunne arbeidet med å skjære den "spares" bort. Det er imidlertid mest sannsynlig at en opprinnelig krone har gått tapt uten å etterlate seg spor.²⁶ Geyer-Madonnaen fra omkring 1520 har jo krone, selv om den mer har karakter av et takket diadem sett i forhold til foreleggets mindre konvensjonelle vulst med bladkrabber og korsbøyle (fig. 5). De to tettsittende hullene, som finnes i baldakinen over Marias hode, kunne i og for seg være til henholdsvis en krone, svevende over hennes hode, og i tråd med forelegget en markering av stedet hvor Helligåndsdauen har vært anbrakt.²⁷ I motsetning til i Rollag har hovedfigurene i Eksingedalskapets relieff heller ingen glories. Her kan det selvsagt ikke utelukkes at Eksingedalskapet fremviser en bevisst modernisering av Mariafiguren fra 1400-årenes himmeldronning i retning av Nordhagens "nye, borgerlige Madonna-type". Da ville imidlertid Eksingedalskapets Madonna atskille seg fra nesten alle andre bevarte Madonnaer i Norden fra denne tid. Den nokså frontale plasseringen på en stor trone, omgitt av engler og ikledd en gyllen kåpe, virker heller ikke spesielt borgerlig – her er vi langt fra de nederlandske genrebildene og "Madonna med melkesuppen". Uansett forteller det oss at avvik fra et påvist forelegg i seg selv kan være svært interessante.

Med hensyn til formatet er jo forelegget i klart høyformat, mens Eksingedalskapets corpus er tilnærmet kvadratisk. Mariafiguren er også forholdsvis mindre, og derfor har treskjæreren anbrakt tronen på et stykke "jord". Fialene er plassert langs

corpus' sider, slik at Maria synes å sitte på en enorm trone, og i forhold til stykket finnes det således mye tom plass mellom Mariafiguren og fialene. Her kan to huller i bakgrunnen indikere at små figurer har vært plassert, som i et visst omfang har fylt ut dette rommet. Alt i alt fremviser Eksingedalskapet en ikke helt heldig justering av motivet i forhold til et annet format, et par forandringer av typologisk eller ikonografisk interesse, og ellers en generell reduksjon av forelegget i retning av forenkling og grovere detaljering, noe som i seg selv ikke kan sies å være spesielt overraskende.

Når det gjelder Rollagrelieffet, er fremstillingen mindre tett knyttet til Mester ES-stykket. For det første er hovedmotivet speilvendt og Jesusbarnet synes å gripe etter en blomst(?) som Maria holder frem. Forklaringen på speilvingingen må være at noen har tegnet etter Mester ES-kobberstykke og brukt tegningen til å lage et tresnitt (eller kobberstikk), som så har inngått i en del verksteders samlinger av forelegg. Nettopp i forbindelse med bruken av grafiske blad som forelegg forekommer speilvendte versjoner jo av og til. F. eks. kan eleven Israhel Mechenem jo ha laget en ny variant med utgangspunkt i mesters stikk. Det kunne forklare avvik i forhold til Eksingedalskapets forelegg og speilvingingen av sentralmotivet. For øvrig ser en jo at Rollag-Madonnaen som type er mer "borgerlig", et trekk som ytterligere forsterkes ved at resten av motivet er en så godt som selvstendig komposisjon, hvor mor og barn er plassert i et interiør med bokstol og hylle, altså et langt mer domestisert miljø. Selv om den markante glorien allerede bryter med genrebildets konvensjon, synes Maria ikke å ha båret noen krone. Puten med den markante kvasten og gesimsen bak er ikke helt



Fig. 8. Bebudelsen. Alterskap fra Øn kirke, Sogn og Fjordane, ca. 1520, lukket stand (MA 252). Predellaen mangler. Til venstre vises Bebudelsen, tresnitt ca. 1510 fra Albrecht Dürers serie "Den lille pasjon", utgitt i bokform i 1511. Foto: Svein Skare, Bergen Museum,

ulik tilsvarende trekk i Eksingedalskapets skulptur. Som hos Mester ES flankeres Marias store glorie av to geige- og luttspillende engler i bakgrunnen. Det åpenbart borgerlige i Rollagrelieffets fremstilling – en bevisst omforming av forelegget – kunne for så vidt tyde på en noe senere datering enn den Bugge/Christie antydet, altså mer i tråd med Engelstads datering av relieffet til begynnelsen av 1500-årene.

8. Foreleggenes betydning for stilkritikken

Et av de fenomenene som i middelalderen skapte genetiske forbindelser mellom kunstverker var altså bruken av forelegg, som man fant i skissebøker²⁸ eller fra tidlig 1400-tall i grafiske blad. Problemet er imidlertid at forbindelsene på denne måten kom til å skje i "genetiske sprang", som knyttes sammen verker på tvers av det som geografisk, tidsmessig eller individuelt kan oppfattes som "na-

turlig”.²⁹ Med mindre man mener at en periodes ”Stilwollen” faktisk finnes i betydningen personlig ”Stilmüssen”, dvs. at periodens eller områdets impulser alltid vil prege den individuelle prestasjonen og slik slå igjennom i detaljene uavhengig av et forelegg – altså i grunnen et Morelli-perspektiv – kan grafiske forelegg fungere som en ”virus” i det genetisk anlagte operativsystemet som stilkritikken anvender. Grafikkens oppkomst tidlig i det 15. århundre satte utvilsomt senmiddelalderens verksteder i en helt ny situasjon. Nå kunne grafiske blad, velegnete som forelegg, produseres og distribueres i hittil ukjent omfang. Således har Bergen Museums kirkesamling f. eks. et lite trefløyet alterskap fra Øn kirke i Sogn. Å dømme etter de bevarte fløymaleriene på yttersiden ble det utført omkring 1520. I lukket tilstand fremviser alterskapet Bebudelsen, og her er det åpenbart som forelegg brukt Dürers meget utbredte ”Lille Pasjon”, utgitt i bokform i Nürnberg 1511 (fig. 8).³⁰ Til langt opp i det 18. århundre fikk denne verkstedspraksis avgjørende betydning for måten kirkekunsten i Norden ble til på.

Nå er det som sagt slik at stilkritikken som metode ordner materialet med likhet som kriterium:

– Forsker A mener at Kx er så lik Ky at Kx på en eller annen måte må være influert av Ky, men ikke så lik at de kan være utført av samme mester.

– Forsker B arbeider også i sin forskning med Ky, og fastslår at Ky stilistisk er nært beslektet med Kz med en rekke felles detaljer, men mer beveget og følgelig senere i en utvikling som over tid løper fra det statiske til det dynamiske. (Stilkritikken forutsetter ofte strømninger som forløper homogent og lineært).

– Forsker C har allerede tidligere tilskrevet Kz til mester NN (eller Kz-mesteren).

– Forsker D sammenfatter den stilkritiske forskningens resultater i flg. konstruksjon:

Mester NN har skapt Kz, slik forsker C har fastslått, og senere utfører han så Ky. Eleven, knyttet til verkstedet i den senere del av mester NNs virke, har utført Kx. Denne eleven, som vi ikke kjenner navnet på, kan vi kalle ”Kx-mesteren”, og utfra Kx og en relativ plassering i tid, kan nå Kx-mesterens øvre bygges opp på stilkritisk grunnlag.

Liknende konstruksjoner har ikke vært uvanlige, og som man ser fungerer selve operativsystemet ved at identifisere ulike former for likhet mellom konkrete verker, og ut fra disse så å slutte sig til konkrete genetiske forbindelser. Det er slike likheter som skaper sammenhenger, mønstre og strukturer i et stort uoversiktlig og anonymt materiale. Og som sagt er et element av stilkritisk arbeid i en innledende fase helt nødvendig, simpelthen for å bygge et preliminært fundament for forskningen. Men så snart denne basis er etablert, må stilkritikken egentlig slå kontra og anstrenge seg for å bryte ned sin egen konstruksjon, så tvil om den, fremføre innvendinger osv., alt dette med henblikk på å finne mulige alternative forklaringsmodeller. Hensikten er at den forklaring som lanseres må tåle konfrontasjonen med alternativene for å fremstå som den mest sannsynlige. I en viss forstand må altså dialektikkens tese, antitese og syntese brukes som en selvkritisk ”modus operandi”.

Dette forandrer imidlertid ikke i seg selv noe ved operativsystemet, som jo også i en slik dialektikk vil operere med likhet, først og fremst visuell likhet, som kriterium. (Visuell, fordi det jo finnes andre likheter som kan fastslås ved anatomisk eller mikroskopisk). Det finnes imidlertid to ”virusser”, som i så måte byr på problemer og kan ødelegge stilkritik-

kens operativsystem. Den ene er en "mental" virus, den annen er en "materiell" virus. Den første skaper falske likheter, den andre erstatter likheter som burde finnes med likheter som strengt tatt ikke burde finnes.

Den første virus er forskersubjektets trang til eller behov for å se likheter; kunsthistorikerens behov for orden, sammenheng, for i det hele tatt å kunne si noe eller for simpelthen å få regnestykket til å gå opp. I sin bok fra 1980 om den tyske treskulpturen omkring 1500 nevnte Michael Baxandall sinnets behov for mønstre; "men are pattern finders".³¹ Nå er problemet at forskeren ikke bare søker og finner mønstre, men hun eller han lager dem hvis de mangler. Det er som med Platons skapelsesbegrep, ordningen er ikke bare konstruktiv men også kreativ; materialet kan slett ikke ordnes uten et mønster eller uten at et mønster blir til. Den første virus er altså kunsthistorikerens behov for å se likheter, et behov som skaper dem nokså uavhengig av i hvilket omfang de faktisk eksisterer.

Den andre virus er den vi her beskjeftiger oss med, nemlig den som så å si destruerer stilhistoriens genetiske logikk. Naturligvis inngår også et forelegg i et eller flere kunstverks genese, men ved "genetisk" forstås som sagt det nettverket av konkrete kontakter mellom produsentmiljøer, som resulterer i at produktene blir bærere av visse visuelt erkjennbare likheter. Nettopp her er det at et gitt forelegg opptrer som en "virus", et fremmedelement som ødelegger systemets logikk. Det innfører en ny årsak til likhet som verken har med tid, sted eller personer å gjøre – eller i så fall svært indirekte. Gjennom bruk av forelegg innføres jo former, komposisjoner, motiver og varianter som ikke nødvendigvis har noe organisk forhold til et verksteds øvrige produksjon, og

som derfor heller ikke "likner på" dets andre produkter. Årsaken til likheten mellom verker – eller til et gitt verk i det hele tatt – må nå søkes et helt annet sted enn i produsentens "Stilwollen". Bruk av forelegg synes altså å medføre et "genetisk brudd", eller et "visuelt sprang" om man vil, og ødelegger således operativsystemets grunnleggende modus operandi, som jo nettopp er utfra likheter å slutte seg til genetiske forbindelser.³² Den andre virus er altså den forstyrrelse av sammenhengen mellom visuell likhet og genetikk, som skjer ved bruk av grafiske forelegg.

9. Konklusjon

Med hensyn til stilkritikken står kunsthistorikeren således overfor det problemet at det finnes så rikelig med feilkilder: både "Interne", dvs. i forskersubjektet selv, som det er vanskelig å være oppmerksom på, og "eksterne", dvs. i det historiske kunstlandskapets sosio-økonomiske strukturer og praksiser, som kan være vanskelig å kjenne til og følgelig identifisere.

Forskeren kan derfor ha en rekke innvendinger mot hvordan stilkritikken har vært praktisert som metode, men av dette følger ikke at metoden kan forkastes som avleggs. Den er fortsatt nødvendig. Altså må metoden forbedres og raffineres. Man må forstå hvordan foreleggsproblematikken og det typiske i middelalderen begge på en annen måte enn rent genetisk var årsak til at et verk "liknet på" et annet. Når bruken av ett eller flere forelegg var det vanlige i et verksteds produksjon, spør vi oss hvordan det overhodet forholder det seg med regionale og lokale særpreg, eksisterte de etter hundre år med grafiske blad, og i så fall: på hvilken måte og hvor i verket kom de til syne?

Verkstedsforskningen vil også etter hvert ha fortalt oss mye om driften av senmiddelalderens verksteder, om mange håndverkeres samarbeid og mesterens kanskje primært juridiske og ”logo-relaterte” funksjon. I hvert fall er selv en liten skulptur som den i Eksingedalskapets corpus neppe noens egenhendige verk. Det betyr m. a. at et verksteds produksjon jo slett ikke behøver å ha vært noen stilistisk sett homogen størrelse. Dessuten kjenner vi mer til forhold omkring distribusjon, halvfabrikata, blanding av innkjøpte og egenproduserte verker osv.³³ Hva betyr så alt dette for stilkritikken? Kan den tilføre oss noe, er den viktig – eller må den degenerere til meningsløst subjektive detaljstudier av så å si ubevisste personlige eller helt lokale særtrekk?

Fordi stilkritikken fortsatt er en nødvendig metode, blir en stor fortrolighet med materialet, en evne til å se og vurdere form – i en viss forstand det gamle ”connaissanceurship” – en nødvendig kompetanse som kunsthistorikeren må erverve seg, oppøve og besitte. Med dette utgangspunktet gjelder det så om å reflektere over metodens praksis med henblikk på å gjøre den mer presis, mer historisk-kritisk, dvs. mer realistisk og bedre i samsvar med middelalderens måte å frembringe kunst på. Stilkritikerens grunnleggende kunnskap om og fortrolighet med verkbestand og formanalyse må koples med de teknisk-naturvitenskapelige analysene og verkstedsforskningens sosio-økonomiske innsikt i hvordan kunst ble bestilt, produsert, distribuert og omsatt, dvs. innsikt i hvordan relasjoner overhodet oppsto. Det gjelder å balansere det subjektive på en slik måte at stilkritikkens resultat vinner en (i det minste intersubjektiv) *gyldighet*. På et slikt grunnlag kan stilkritikken langt bedre enn hittil vurdere sannsynligheten for at en gitt visuell likhet faktisk indikerer en genetisk forbindelse. Stilkritik-

ken skal altså ikke avvises, ja, *kan* ikke avvises, men kunsthistorikerne må simpelthen gjøre den til et bedre redskap for utførelsen av det arbeid som nå engang *må* utføres på denne måten.

La oss til sist vende tilbake til de problemene påvisningen av forelegget for Eksingedalskapet midt-skulptur innebærer. Påvisningen av det konkrete forelegget gjør det nemlig ikke mulig for oss å bestemme eller datere skapet nærmere, for slett ikke å tale om å tilskrive det til en bestemt kunstner eller et verksted. Faktisk skaper vår viten om forelegget i så måte flere problemer enn det løser. Dateringen og bestemmelsen lybsk/nordtysk baserer seg da også på helt andre forhold, m.a. på en stilistisk datering av fløyens rankeverk.

Det er altså på det rene at skulpturen i corpus – og i alt vesentlig også Rollagrelieffet – er utført etter Meister ES-stikket fra ca. 1465. Det nordtyske verkstedet brukte altså et 40-50 år gammelt mellom-europeisk motiv som forelegg. Dette skulle i seg selv kunne forvirre en stilhistoriker, ettersom lite i selve utførelsen med noen nødvendighet peker på en langt senere dato. Redningen kommer imidlertid fra det for øvrig ikke uvanlige gjennombrutte, sengotiske ”blæretang”-rankeverket med kolbeblomst i Eksingedalsens nordre fløy (fig. 9). Dette rankeverket gir oss nemlig på *stilkritisk* grunnlag(!) en datering til tidlig 1500-tall, omkring 1510 eller muligens litt senere, og en antatt plassering i en nordtysk sammenheng. Engelstad, som jo behandlet både Eksingedalskapet og Rollagrelieffet, ga dem trolig utfra nettopp dette trekket samme datering. Bugge og senere Christie, som bare beskjefteget seg med Rollag, daterte derimot betegnende nok Rollagrelieffet til andre halvdel av 1400-årene, altså en datering i samsvar med forelegget – uten rankeverkets ”korrektur”.



Fig. 9. Rankeverk i Eksingedalskapets nordre fløy. Slikt sengotisk gjennombrutt "blæretang" med kolbeblomst finner vi ofte i nordeuropeiske alterskap og møbelfyllinger ca. 1505-20. Foto: Svein Skare, Bergen Museum.

I Norges Kunsthistorie fra 1981 fant Nordhagen i likhet med Fett at Eksingedalskapet var utført av en stor kunstner. Hvor Fett taler om en "beveget og ganske romantisk" stil, karakteriserte Nordhagen den som en "livlig og realistisk" tolkning av en ny Madonnatype. Hans oppfatning av Madonnaskulpturens alder baserte seg trolig på Engelstads datering. Når Nordhagen dessuten karakteriserte stilen som livlig og realistisk, ja, så må man, ansikt til ansikt med forelegget, konstatere at formen strengt tatt stammer fra 1460-årene. Og dermed ser jo karakteristikken litt annerledes ut. Hvor Fett fant "romantikken" er ikke godt å vite, og det eneste livlige er vel Jesusbarnets karakteristiske bevegelse. Eksingedalskapets midtskulptur er anstendig skåret, men Fetts og Nordhagens

oppfattelse av kunstnerens kvalitet må rimeligvis i høy grad basere seg på forelegget som billedskjæderen har brukt, og "ny" kan typen i hvert fall ikke uten videre kalles. Engelstad var på sin side ikke spesielt imponert over kunstneren, men oppfattet draperibehandlingen som henholdsvis nederlandsk (Eksingedalen) og sterkt nederlandsk påvirket (Rollag). Den kunsthistoriske litteraturen om "Mester ES" peker såvidt vites ikke på spesielle nederlandske påvirkninger, uansett er det imidlertid klart at det er av *ham* draperibehandlingen er påvirket. Hvorvidt han så var påvirket av nederlandsk maleri omkring midten av 1400-årene, er vanskeligere å avgjøre, interessen for å arrangere kåpens foldekast nokså monumentalt som et vesentlig formelement er utvilsomt tilstede,

uten at dette i seg selv er noen sikker indikasjon. Når det gjelder siste halvdel av 1400-årene mener man ganske visst å kunne påvise en resepsjon av nederlandske kunst i Lübeck, men dette forekom også mange andre steder i Tyskland, og Mester ES-stykket kan simpelthen ha avspeilet dette forhold.³⁴ Dersom vi ser bort fra rankeverket i Eksingedalskapets nordre fløy, er det ikke først og fremst på stilkritisk, men på sosio-økonomisk grunnlag at verkstedene bak Eksingedalskapet og Rollagrelieffet plasseres i Nordtyskland. Ingenting tilsier for øvrig at de nødvendigvis må være lybske, men de er sannsynligvis nordtyske.³⁵

Som man ser står vi altså overfor en rekke stilkritiske problemer. Disse skyldes i ikke ringe grad at våre trolig nordtyske relieffer fra årene omkring 1500 ble skåret etter et omtrent 40 år gammelt forelegg fra en helt annen del av det tyske området. Forelegget opptrer på denne måten som en virus i det stilkritiske operativsystemet ved å forårsake et ”genetisk sprang”.

Noter

1. Moltke 1970, bd. I s. 18.
2. Jeg har selv deltatt i dette, se Achen 1981. Artiklen hevdet dog også at stilkritikken kunne bli et nødvendig og verdifullt supplement til andre metoder, dersom den i høyere grad ble metodologisk reflektert (s. 46). For øvrig kan jeg i retrospektiv godt se at formuleringene kunnet vært mer ydmyke og mindre studentikost selvsikre!
3. I så måte er det ikke urimelig å vise til Bonsdorff 1993.
4. Baxandall 1980, s. 9.
5. I dialogen *TIMAIOS* 30a, forfattet ca. 355 f.Kr.
6. Se *Norges Kirker*, Akershus, Bd. 2, 1969, s. 373 ff.
7. Gombrich i Romanes-forelesningen 1975, utgitt på dansk, her s. 6.
8. En kombinasjon av tekniske, historiske og stilkritiske perspektiver anvender Krone-Balcke 1999. Her røper undertittelen at ikke minst stilkritiske refleksjoner inntar en betydelig plass, m.a. med henblikk på å fastslå Passauer-verkstedslederen Martin Kriechbaum som mester for Kefermarkt-alteret fra 1490-årene.

9. Reuterswärd 1984 s. 256.
10. Fett 1909 s. 129. B.E.Bendixen 1911 s. 34 ff.
11. Bendixen 1913 s. 638.
12. Fett 1925 s. 234-236. Samme sted tilskrev Fett for øvrig også Benedikt Dreyer Uggdal-skapet. ”*Benedict byldensnider*” fikk 80 mark lybsk, for å utføre og staffere ”*sunte Antonius bylde, myt den anderen bylden unde tobehorige, dat mydden in der tafelen steyt, to sniden unde to stofferende*”. Om kontrakten, se Achen 1981 note 50.
13. Engelstad 1936 s. 232. Om Engelstads grunnleggende bok og forskningen i senmiddelalderens kunst i Norge generelt, se Schruppf 1999.
14. Achen 1981 s. 20 og 41.
15. Nordhagen 1981 s. 398 f.
16. Nicolaysen 1862-66 s. 396.
17. Noe liknende fant f. eks. senere sted ved en besiktigelse ca. 1724 av Trømborg kirke i Østfold. Her fant man alterets Mariabilde ”baade forlidet og uanseelig”, hvorfor man gikk til anskaffelse av en ny altertavle, se *Norges Kirker, Østfold, Bd. 2*, 1959, s. 50.
18. Engelstad 1936 s. 219.
19. *Norges kirker*, Buskerud, Bd. 1, 1981.
20. Etter Max Lehrs grunnleggende verkfortegnelse, utgitt i Wien 1910.
21. Om Mester ES med oevre, bibliografi mm. se Appuhn 1989. ”ES” kan forstås som en art ”copyright-merke” for det kjente valfartstedet Einsiedeln i Schweiz, som nettopp i 1466 feiret et stort jubileum. ”E. S.” kan f. eks. stå for Eremus Sacrum, det helige Einsiedeln. Noen av stikkene bærer altså denne forkortelsen for å markere at de inngikk i den rekken av devosjonaler, som det store klosteret hadde enerett på å omsette på stedet, en rettighet klosteret hadde skaffet seg i 1451. Man har da mistolk- et forkortelsen som mesterens initialer. Så lenge vi ikke kjenner mesterens navn kan vi imidlertid bruke betegnelsen ”Mester ES” i mangel av bedre, siden det nå engang er innarbeidet i forskningshistorien.
22. Hessig 1935. Hessigs bok er ellers preget av mange feilslutninger, hvor typlikheter og almenne ikonografiske konvensjoner forveksles med ulike former for kopiering eller påvirkning. Men visse eksempler kan overbevise. Det gjelder f. eks. et relieff forestillende Jesu fødsel, utført i området rundt Brixen i Sør-Tyrol omkring 1500, nå i Oesterreichisches Museum für angewandte Kunst, Wien (Taf. 7 a-c), Maria med barnet i corpus i

- alterskapet fra Naters, kanton Wallis i Schweiz, ca. 1510, nå i Schweizerisches Landesmuseum, Zürich (Taf. 57 a-b), iflg. Hessig s. 65 "die genaueste Kopie, die sich überhaupt nach einem E.S.-Stich nachweisen lässt", og et relieff av Maria med barnet, utført av en elev(?) til Jodocus Vredis omkring 1530, i Landesmuseum, Münster, Hessig s. 107 f.
23. Et næyere blick på farger og spiker m.m. på Eksingedalskapets karmar tilsier at også corpus øverst har hatt et gjennombrutt rankeverk ned foran skulpturens øverste del. En rest, på en foring av pergament, finnes ennå festet til nordre karm. Desverre har det ikke vært mulig å underkaste alterskapet en gjennomgripende teknisk-naturvitenskapelig analyse – som burde inngå som standard i en hver monografisk sammenheng.
 24. Se Moltke 1970 s. 16 ff. Moltke anklager stilkritikken for dens subjektivitet, som bryter med hans positivistiske vitenskapsideal "hvor grundloven er objektivitet", s. 16. Hvor vanskelig det er å holde sin sti helt ren illustrerer han så selv. Eksempler på liknende diakoner er legio – det kan jo ikke alle være utført etter samme forelegg, se f. eks. en ca. 65 cm. høy Laurentius under Marias himmelkroning i corpus i alterskapet fra ca. 1520 på høyalteret i Mariakirken i Bernau, Brandenburg, jf. Sachs 1989 s. 32.
 25. Problemstillingen illustreres i Albrecht et al. 1996. Her ofres forholdet til grafiske blad betydelig oppmerksomhet, se s. 99 ff. Å avgjøre om noe er typelikkhet eller skyldes genetikk er ikke alltid like enkelt. Det er fristende, men neppe korrekt, å se likhet mellom en mellomeuropeisk ønskakkell med fremstilling av en tronende Madonna som Regina Coeli, datert 1450-75, og Meister ES-stykket som noe mer enn bare typelikkhet. Se katalogen *L'Art gothique tardif en Bohême, Moravie et Silésie 1400-1550*, utgitt i Bruxelles 1998, s. 220 f.
 26. Tronende Madonna kopieret fra Mester ES-stykket Lehrs 82. Olie på tre, 126,5 x 63,3. Brixen, diözesanmuseum, inv. nr. 67/2542. Trolig del av et alterskap fra ca. 1480, utført i kretsen rundt Michael Pacher, hvis verksted vi vet brukte Mester-ES-forelegg. Se katalogen *circa 1500*, Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Genève-Milano 2000, kat. nr. 2-14-2, avb. s. 264, tekst s. 366.
 27. En liknende situasjon, hvor små engler holder en krone over Marias hode, sees f. eks. i Diestelhuyens-epitafiet (sandstein) fra ca. 1502 i Mariæ Himmelfartkirken i Kleve, se *Gegen den Strom* 1996, s. 84 ff.
 28. Se Scheller 1995 generelt.
 29. Samme rolle spilte f. eks. senere de illustrerte arkitektur-tidskriftene for 1800-årenes arkitekter.
 30. Dürers "Lille pasjon" har tresnitt datert 1509 og 1510, men boken utkom først i Nürnberg 1511 og så i de følgende årene i en stor mengde kopier. Ønskapet er lite, og nå uten predella, inv.nr. MA 252. Det måler i lukket stand ikke mer enn 57,5 x 44,5 cm. Stykket gir selvsagt en "terminus post quem" og knytter skapet til en kontinental motivverden. Jf. også Christine Kitzlinger: Die künstlerische Umsetzung graphischer Vorlagen im Passionszyklus des Bordesholmer Retabels, i: *Der Bordesholmer Altar*, 1996, op.cit. s. 109 ff.
 31. Baxandall 1980 s. 10.
 32. Det finnes en nåtidig parallell til en slik virus, nemlig den som forstyrrer etnologenes forsøk på i det folk anbringer i sine stuer å lese noe sentralt om deres sosiale plassering og ambisjoner. Denne "virus" er affeksjonsverdien.
 33. Selv har jeg tatt opp slike spørsmål når det gjelder import eller egenproduksjon i senmiddelalderens Vest-Norge, se Achen 1996. I katalogen *In gotischer gesellschaft*, utgitt av Suermondt-Ludwig-Museet til en utstilling i Aachen 1998, blir en sittende madonna, som tydelig er stemplet med Antwerpens merke, stilistisk knyttet til en kunstner fra Utrecht, se s. 69 ff. Forfatteren, Dagmar Preising, antyder muligheten av at skulpturen er utført i Utrecht, mens merkingen simpelthen kan ha skjedd i forbindelse med at den skulle selges i Antwerpen. Således kan stilkritikken også bevisst søke å korrigere de forklaringene som base-res på det rent sosio-økonomiske.
 34. Se Hasse 1981 s. 27 ff.
 35. Selvsagt kan et lite relieff eller et lite alterskap ha vært utført av et nordtysk verksted i Bergen, se Achen 1996 s. 83 f.

Litteratur

- Achen, Henrik v.: Sengotiske alterskape i Hordaland. *Fortidsminnesmerkeforeningens årbok 1981*, Oslo 1981.
- : Hanseatische Kunst in Bergen während des Spätmittelalters: Import oder lokale Produktion?, *Bergen und die deutsche Hanse*, (red. I. Øye) Bergen 1996, s. 59-85.
- Albrecht, Uwe et al.: *Der Bordesholmer Altar des Hans Brüggemann. Werk und Wirkung*. Berlin 1996.
- Appuhn, Horst: *Meister E.S. Alle 320 Kupferstiche*. Dortmund 1989.
- Baxandall, Michael: *The Limewood Sculptors of Renaissance Germany*. New Haven, 1980.
- Bendixen, B. E.: Aus der mittelalterlichen Sammlung des Museums in Bergen. *Bergens Museums årbok 1911*.
- : *Kirkerne i Søndre Bergenshus Amt*. Samlet utgave, Bergen 1913.

- Bonsdorff, Jan v.: *Kunstproduktion und Kunstverbreitung im Ostseeraum des Spätmittelalters*. Helsinki 1993.
- Christie, Sigrid & Håkon: *Østfold bd. 2. Norges Kirker*, utg. Riksantikvaren, Oslo 1959.
- : Akershus bd. 2. *Norges Kirker*, utg. Riksantikvaren, Oslo 1969.
- : Buskerud bd. 1. *Norges kirker*, utg. Riksantikvaren, Oslo 1981.
- Engelstad, Eivind S.: *Senmiddelalderens kunst i Norge*. Oslo 1936.
- Fett, Harry: *Norges kirker i middelalderen*. Kristiania 1909.
- : *Middelalderens skulptur og maleri. Norges Kunsthistorie*, bd. 1, Oslo 1925.
- Gegen den Strom. Meisterwerke niederrheinischer Skulptur in Zeiten der Reformation 1500-1550. *Utstillingskatalog fra Suermond-Ludwig Museum i Aachen*, Berlin 1996.
- Gombrich, Ernst H.: *Kunsthistorie og samfundsvidenskab*. København 1978.
- Grimme, Ernst Günther: *Deutsche Madonnen*. Köln 1976.
- Hasse, Max: *Lübecks Kunst im Mittelalter. Kirchliche Kunst des Mittelalters und der Reformationszeit, Katalog St. Annen-museum*, Lübeck 1981.
- Hessig, Edith: *Die Kunst des Meisters E.S. und die Plastik der Spätgotik*. Berlin 1935.
- Kitzlinger, Christine: *Die künstlerische Umsetzung graphischer Vorlagen im Passionszyklus des Bordesolmer Retabels, Der Bordesolmer Altar*, 1996, s. 109-135.
- Krone-Balcke, Ulrike: *Der Kefermarkter Altar. Sein Meister und seine Werkstatt*. München 1999.
- Moltke, Erik: *Bernt Nothes altertavle i Århus domkirke og Tallinntavlen I-II*. København 1970.
- Nicolaysen, Nicolay: *Norske Fornleininger*. Fortidsminnesmerkeforeningen, Kristiania 1862-66.
- Nordhagen, Per Jonas: *Senmiddelalderens billedkunst 1350-1537. Norges kunsthistorie* bd. 2, Oslo 1981.
- Reuterswärd, Patrik: *Nederländska altarflyglar: Lofta och Västra Engelstad. Den ljusa medeltiden*, utg. Statens Historiska Museum, Studies 4, Stockholm 1984.
- Sachs, Hannelore: *Der Flügelaltar von St. Marien zu Bernau*. Berlin 1989.
- Scheller, Robert W.: *Model-Book Drawings and the Practice of Artistic Transmission in the Middle Ages*. Amsterdam 1995.
- Schrumpf, Anne Fredrikke: *Senmiddelalderens treskulptur i Norge. Eivind Engelstads verk fra 1936, i et nytt lys*. Upubl. hovedoppgave ved IKK, Universitetet i Bergen 1999.