

Imperialissima-mästaren som kategoriseringsproblem

Av Jan von Bonsdorff

Jag tar den anonyme Imperialissimamästaren som förevändning för att presentera några förslag till aktuella viktiga mål för diskursen om medeltida träskulptur. Jag levererar vidare några preliminära tankar om ursprunget för den speciella ikonografin man finner i altarskåpen tillskrivna Imperialissima-mästaren. Mot slutet av texten kommer jag in på vad jag vill kalla den "ikonologiska drömmen". Detta betyder att jag inte går in i detalj på diskussionen om Imperialissimamästarens vara och inte-vara, hans eventuella identitet och hans antagna samlade verk – även om jag skall försöka ge en kort översikt, som inte gör anspråk på att vara fullständig.

Andreas Lindblom myntade termen "Imperialissimamästaren" i samband med altarskåpet i Hald vid Randers (fig. 1).¹ Detta gjorde han i sitt tidiga verk över *Nordtysk skulptur och måleri i Sverige från den senare medeltiden* från 1916. Den anonyma mästaren blev snabbt införd som attributionsmagnet av andra konsthistoriker som Rudolf Struck, Carl Georg Heise i Nordtyskland och Eivind S. Engelstad i Norge.² Francis Beckett kallade samma bildhuggare för Bergenfarermästaren – då tog han sin utgångspunkt efter det såkallade Rese-skåpet i Lybeck, ett verk stiftat av Bergenfararen och köpmannen Hans Rese.³ Bergenfarermästaren slog emellertid inte an som samlingsterm. Det var istället Walter Paatz som framförallt ställde samman Imperialissimamästarens an-

tagna *œuvre*. Paatz försökte sig på en identifiering mellan Bernt Notkes medhjälpare, Hinrich Wilsing och Imperialissimamästaren. Kort sagt alla större översiktsverk som behandlar östersjöområdets träskulptur har mer eller mindre godkänt den samlade beteckningen "Imperialissimamästaren", så Viggo Thorlacius-Ussing i Danmark, Max Hasse i Tyskland, Sten Karling i Estland och C. A. Nordman i Finland.⁴ Också i nyare litteratur som Lena Liepes översiktsverk över den medeltida träskulpturen i Skåne brukas begreppet Imperialissimamästaren som kategoriseringsverktyg. Detta är väl en anpassning till en stark forskningstradition men utan explicit viktläggning på samma personbaserade taxonomi som i tidigare forskning.⁵

Skapandet av nödnamn var ett nödvändigt led i indelningen av det då till stor del okategoriserade materialet. Vi har alltså med *attributionsstragier* att göra. Ifråga om skulpturen från 1400-talets slut rörde sig den förgångna diskussionen främst om hur man skulle fördela olika verk mellan historiskt belagda namn som Bernt Notke, Henning von der Heide, Bernt Notkes medhjälpare Hinrich Wilsing och Tönies Hermenson m. fl. – och också Imperialissimamästaren skall räknas hit. Nätverket ansågs hierarkiskt uppbyggt, bestående av tunga centrala personligheter, som antogs vara centrum i en konstrukt man kallade "verkstad" (fig. 2). Jag kallar detta för

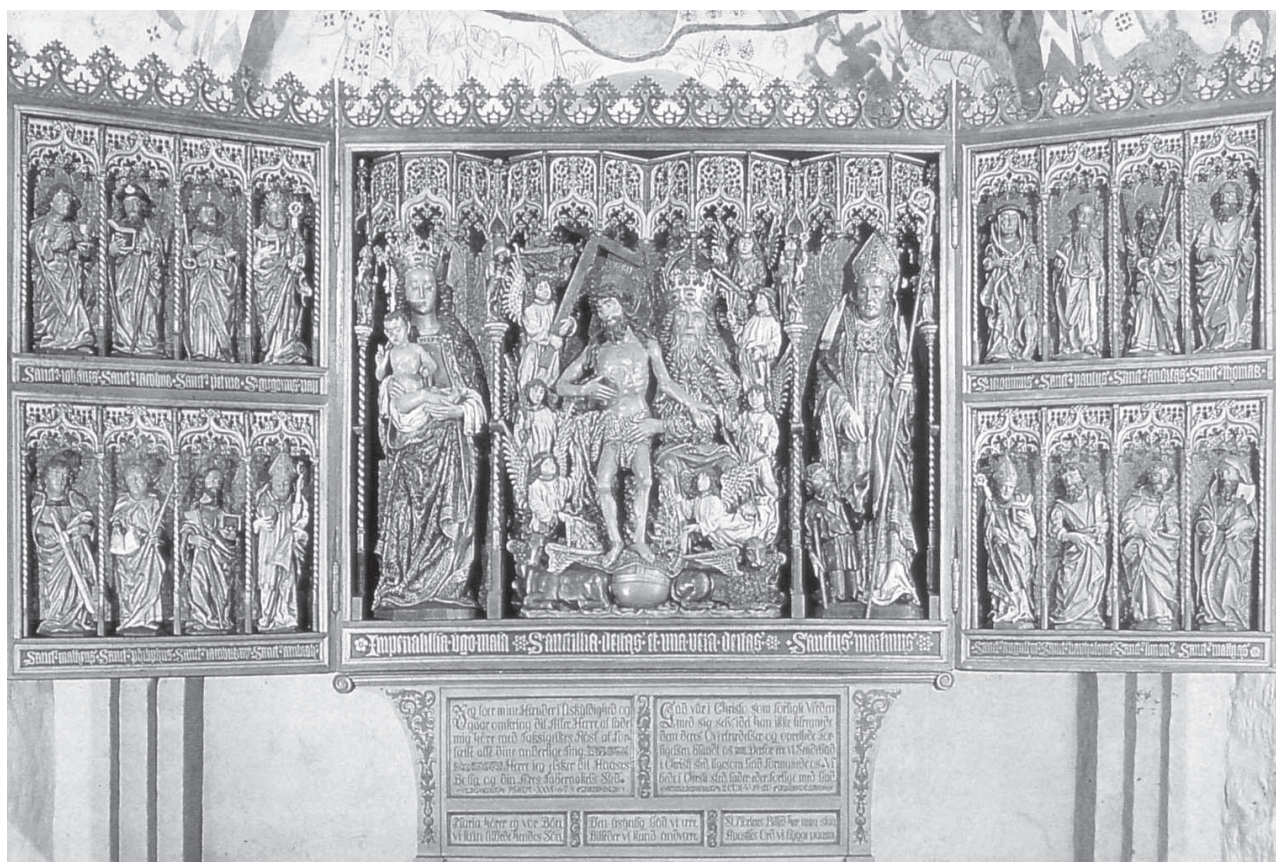


Fig. 1. Altarskåp i Hald, ca. 1500.

en konstrukt, eftersom man faktiskt hade (och fortfarande har) rätt tunt grundlag för att veta hur verkstäderna under senmedeltiden verkligen var organiserade. Verkstadsstrukturen byggde med andra ord på rätt allmänna antaganden, även om de hade en viss historisk underbyggnad. Centrum kallades för en "mästare" (skikt 1 i diagrammet). Till denna verkstad anknöts skickligare hantverkare som assi-

stenter och gesäller. Till detta andra skikt i verkstaden knöt sig ett tredje skikt, nämligen i urkunderna mer sällan omnämnda personligheter, som har antagits vara lärningar. Verkstäderna skall enligt denna uppfattning synkroniskt sett vara isolerade enheter med en kontinuitet över helst flera tiotals år. Inom verkstaden var det synkroniskt möjligt att skilja mellan olika aktörer, gärna samlade under synekdomen

”händer”. Diakroniskt sett kunde äldre mästare utöva inflytande på yngre.⁶ Så skall Bernt Notke ha infört den nederländska realismen i Lybeck, och sålunda influerat den något yngre Imperialissimamästaren.

Genom flitiga lokalhistoriker och ofta genom stadsarkivarerna hade konsthistorikerna goda insikter i vilka konstnärnamn som fanns tillgängliga under en viss tid i de större medeltida städerna. Arkivarens insats har varit ovärderlig för den konsthistoriska forskningen – utan tips om var man funnit omnämningen på Lybecks bildhuggare eller beställningshistorian runt Birgittaskåpet skulle konsthistoriker som Adolph Goldschmidt eller Henrik Cornell aldrig ha kunnat publicera sin banbrytande verk och artiklar. Bakom många konsthistoriker fanns en arkivar, kunde man säga: I Goldschmidts fall var det stadsarkivaren i Lybeck, Friedrich Bruns, som kom ifråga; i Cornells fall var det Nils Ahnlund.⁷

Till projektet i denna tidigare konsthistorieskrivning, jag nu talar om, hörde det att kategorisera konstverken. *Impulsen* ansågs här vara ett viktigt begrepp. Varför kan eventuellt förklaras på följande sätt:

Impulsen traderar epokala egenheter i konstverket över personligheternas substrat. Med det menar jag att bara individen kan överföra överindividuella tidsdrag till konstverket. Detta låter kanske motsägelsesfullt: individen som kanal för det icke-individuella. Emellertid kan det från varje personlighet lösgjorda konstverket aldrig existera. Den historiska produkten måste ha en historisk agent, och kan inte uppstå i ett kausalt vacuum. I sin enkelhet låter detta som en truism, men kan vara värt att framhäva i dagens metodiska diskussion, där det historiska undersökningsobjektet ofta reduceras till en text, som tillmäts stor betydelse på bekostnad av det

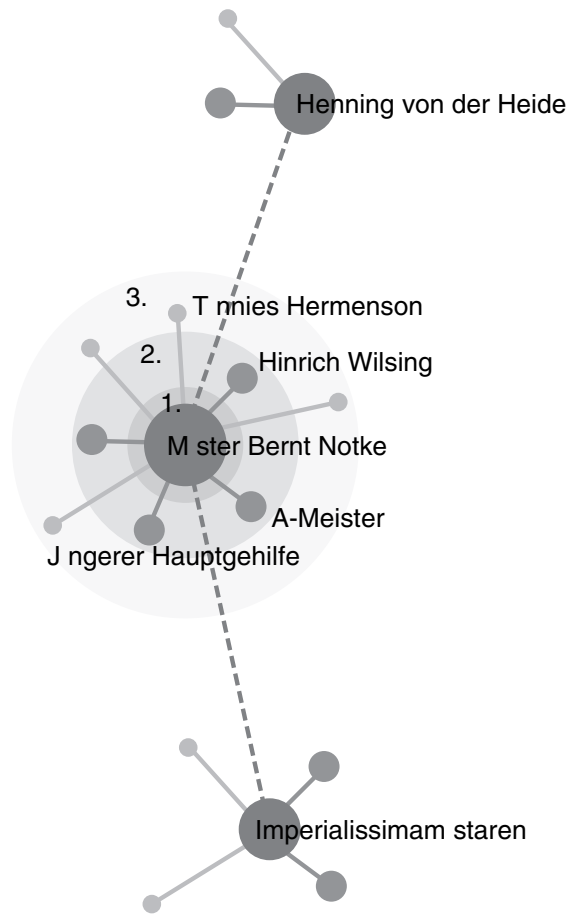


Fig. 2. Attributionsstruktur. Diagrammet visar den antagna verkstads- och personstrukturen runt lybeckmästaren Bernt Notke. Grafik: Jan von Bonsdorff.

historiska ramverket. Den överförande personligheten *kan*, men *behöver* inte vara medveten om sin roll som förmedlare av stil och innehåll. Bara i sammanhang med andra liknande konstverk kan sedan den



överindividuella stilen läsas – men överföringskanalen kvarstår som individuell. Eftersom epokens och platsens stil som sagt bara kunde kanaliseras, befästas och gro genom personsubstratet, var det – enligt min uppfattning – naturligt att använda de historiskt givna storheterna *namnen* som kategoriseringsstrategi. När konstverket fanns, men inga namn verkade att passa, fick man uppställa en anonymicus, ett nödnamn. *Namnet* står som antytt i en metonymisk förbindelse med *verkstaden*, där gränsen mellan mästare och verkstad är glidande. Strukturen i verkstaden ifrågasattes och diskuterades sällan: Monografier som explicit undersökte verkstadsväsendet som Hans Huths *Künstler und Werkstatt der Spätgotik* från 1923 hör till undantagen och har först under de senaste decennierna fått efterföljare.⁸

Det sena 1800-talets romantiserade uppfattning över det i näringsreformerna bortrationaliserade skråväsendet kan ha legat bakom denna sällan ifrågasatta uppfattning om verkstadsstrukturen. Möjligtvis kan också frimurarna och liknande organisationer ha spätt på verkstadsmyten med ingredienser som skråhemligheter och brödragemenskap. Men viktigare än verkstadsbegreppet är det romantiska och efterromantiska mästarbegreppet. I W. Wackenroders *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders* från 1797 finner vi motsättningen tysken Dürer mot italienaren Rafael.⁹ Rafael är den lyckosamma ynglingen, medan Wackernagel lyfter fram Dürers hantverkarskunnande, hans allvar, värdighet och fromhet. Det personifierade *Italia* ställs emot *Germania*. Detta för fram till en Dürer-kult under romantiken: Dürer var en symbol för det transalpina, det nordiska, den all-

Fig. 3. Apokalyptisk madonna, St. Annen-Museum, Lybeck. Ca. 1500. Efter Wittstock 1981.



Fig. 4. Triaden av altarskåp i Trondenes kyrka, Norge. Till höger det södra altarskåpet med en central Anna-grupp (ca. 1500) från Rhenlandet, i mitten högaltarskåpet med den Heliga familjen, kanske från Lüneburg (sista tredjedelen av 1400-talet), och till vänster det norra altarskåpet, som är tillskrivet Imperialissimamästaren (ca. 1500). Foto: Jan von Bonsdorff 1998.

varliga fromheten mot det cisalpina, sydliga, det hedniskt sinnliga. Den tyska Dürer-litteraturen är enorm, och genikulten överfördes också på andra medeltida konstnärer, som t. ex. Veit Stoß i Nürnberg. Veit Stoß har en skönlitterär parallellreception både i Tyskland och också i Polen under namnet Wit Stwosz i Krakow. Bernt Notke har också fått sin upp-

märksamhet i drama och romanskrivning.¹⁰ I Sverige har t. ex. Verner von Heidenstam i en novell utgående från St. Göransstatyn fritt fabulerat om mästaren och hans modell – han gick då tillbaka till traditionen som antog att bildhuggaren var nederländare.¹¹ Så projiceras åtminstone under början av 1900-talet en redan traditionell romantisk geniuppfattning om

konstnärens roll tillbaka på medeltidens mästarefigur. Det är en intressant fråga, som tyvärr inte hör hit, i vilken grad denna konstnärsbild fortfarande lever vidare idag i förhållande till medeltidens konstproducenter.

Man kan förstå befästandet av de nordliga stora konstnärnamnen som en strategi i nationsbyggnandet – också något som konsthistorikerna i allra högsta grad sysslade med. Det var inte bara tyskarna som intresserade sig för att definiera förgången storhet och nationell särart genom sina konstnärer – strävandena fanns också i Norden. Mer eller mindre medvetet står Vasaris historieskapande personkult i bakgrunden: var tid och var plats kräver sina stora män. Under nyare tid var det inte problematiskt att finna nationsbildande konst. Svårigheten låg snarare i att medeltidens mobila hantverkare oftast inte var infödda svenskar, finnar, danskar och normän. Thorlacius-Ussing hade inte större skrupler att anamma Claus Berg som dansk, trots att han eventuellt härstammade från Lybeck och slutade sina dagar i Güstrow. Andreas Lindblom hade däremot problem med Bernt Notke i Sverige: sålunda utesluts S:t Göran i Stockholms Storkyrka ur Lindbloms Svenska konsthistoria från 1944, eftersom Bernt Notke definierades som en såkallad passagemästare.¹²

Men från de medeltida bildhuggarnas nationalromantiska roll tillbaka till mellankrigstidens intresse för konstnärnamn: Man var alltså främst upptagen av attributionen i sig; när skulpturen var placerad i ett nätverk av konstnärnamn, var konsthistorikerns arbete gjort. Attribueringen var alltså en *interpretationsstrategi*, ett medvetet sätt att ordna och förklara ett översiktligt material.

Jag vill nu gå över till att försöka ge en ansats till förklaring för programmet i några av de viktigare al-

tarskåpen i Imperialissimamästarens krets, speciellt Haldskåpet: lägg märke till den krönte Maria och det välsignande Kristusbarnet (fig. 1). Texten *Imperialissima virgo Maria* som inskription under Madonnan verkar egendomlig, vilket bland annat påpekats av Frederiksen och Kolstrup i Ny dansk kunsthistorie.¹³ Rent filologiskt är det en egendomlig form, superlativ av *imperialis* verkar inte meningsfull. Antingen är man *imperialis* eller inte alls, att vara ”mest maktfullkommen” låter redundant.¹⁴ Detta får emellertid sin förklaring i böner i medeltida danska tideböcker, speciellt i Karen Ludvigsdatter Rosenkrantz’ tidebok från tiden runt 1500:¹⁵

”Ave, hielset och louet være thu iomfru maria, thu all ærlixtæ, Thu all hedærligestæ, Thu aall barmhiærtugæstæ, Thu all sødistæ, Thu all ødmygæstæ, Thu all sædæligstæ, Thu all renistæ, Thu all clarestæ, Thu all skiønnestæ, Thu all sæligestæ, Thu all skiærlistæ, Thu all visæstæ, Thu all mildæstæ, Thu all feyærstæ, Thu all vænestæ, Thu all tockæligstæ.”

Raden med de för många av böerna typiska superlativerna (du allra käraste, visaste, mildaste, fagrade, vänaste, täckaste etc.) innehåller inte maktfullkommenheten som attribut i detta fall. Däremot indikerar kompareringen av adjektiven Marias oöverträffade grad av upphöjdhet, påminnande om epitetet *imperialissima*. Adjektivet ”den mäktigaste” av jungfrur finner vi dock i andra böner (nr. 131) i samma bönebok:¹⁶

”O maria alzo mektugæstæ och edelestæ iomfrw maria, miskundz modær, i thine hinder och giømme befaler iæch i dagh myn siæl og liiff.”

Superlativen i början på bönen hör alltså till bönens egen retorik. Den usla bedjande syndaren vill väcka affekt hos den tillbedda, som skall bevekas till att göra förebedjan. Inga medlemmar av den Heliga familjen eller helgonen får så många rosande attribut som Jungfru Maria. Inte ens Jesus Kristus får, att döma av de danska bönböckerna, så många prisande adjektiv. Den affektiva bönen är vid sidan om den meditativa typisk för den senmedeltida fromheten och får sina egna genrer, där Mariehyllningen står centralt.¹⁷

Jungfru Maria som den "allrahögsta härskarinnan" är relevant i sammanhang med hennes roll som Regina coeli, himladrottningen (jfr. Ps. 45. 10). Mariekröning antyds ju gång på gång i bland annat Legendam aurea som en följdriktig höjdpunkt och avslutning på Marie kroppsliga upptagande i Himlen.¹⁸ Marias förhållande, som delvis härletts ur psalmerna, beskrivs inte speciellt noggrant i Legendam aurea: "hon blev satt på högra sidan om sonen på nådens tron"¹⁹. Ur en bön till Jungfru Maria i Karen Ludvigsdatters tidebok läser vi följande:²⁰

"Maria, iæch beder thik och paa mynner thik for then store frygdh som thu haudæ, tha thit kiære barn thic vældælig opp togh i himmelen och sattæ thik pa hans høgræ handh i then ouerstæ trone och gaff thik *makt och voldh ouer hemmel och iordh* och troloffuet thik meth himmerigis krone och meth the xii stjærner."

Introniseringen blir ju samtidigt ett tillträde till en maktposition – därav den mäktigaste härskarinnan. Men själva kröningen blir i olika variationer ett omtyckt motiv i senmedeltidens konst – i området vi talar

om nu (Slesvig och Holsten med Lybeck) är det det näst mest populära motivet efter Kalvariebergen.²¹

Det ikonografiska schemat i altarskåpen i Imperialissimakretsen har dock inte direkt med Mariekröning att skaffa. Vi har att göra med stående madonnor med barn. Påfallande ofta är det fråga om apokalyptiska madonnor med strålkran och övriga attribut. Sammansmältningen med Maria och den apokalyptiska kvinnan, som hade en kran av tolv stjärnor på sitt huvud, och som antyds i bönen ovan, har väl befäst motivet med Mariekrona. Kronan sågs eventuellt som ett betonande av en maktsymbol, vilket antyds i bönen ovan.

Det vore emellertid egendomligt om det inte vore meningen om Nådistolen skulle läsas ihop med Himladrottningen i ett altarskåp med ett så utvecklat koncept som altarskåpet i Hald. Sammanläsningen av de två motiven måste ske på ett mer abstrakt plan än hos en Mariekröning: Kristi och Marie tvåsamhet som de tillsammans tronande eller sponsus och sponsa måste förkastas här. Vi måste finna ett annat samband. Anna Nilsén påpekar i samband med de senmedeltida kalkmålningarna runt Mälaren och i Finland att Nådistolen i många fall placeras i samband med Marie förhållande: himmelsfärden, kröningen eller Himladrottningen.²² Nilsén tolkar detta som en önskan om att dra paralleller mellan Jesu och Marie liv: också Kristi död innebar ett förhållande. I de redan anförda bönerna i Karen Ludvigsdatters bönbok verkar man emellertid söka en mer direkt parallell:²³

"Gledes iomfru ihesu christi modær maria, thus om iensamen for skyllæde meth aldræ størstæ værdughet himmærigis gledhæ nest then hellighe trefoldughet. Amen, aue."



Fig. 5. Mittgruppen av det norra altarskåpet i Trondenes kyrka, Norge (ca. 1500). Foto: Jan von Bonsdorff 1998.

Enligt bönen skall näst efter Treenigheten himmelrikets glädje återföras till Maria. Men det verkar som om Maria kan tillmätas ännu större betydelse i form av det heliga karet eller skrinet. I Johanne Nielsdatters bönbok från tiden omkring 1480, och också

något senare i Karen Ludvigsdatters tidebok finner vi början på följande bön:²⁴

”Heel maria, then hellige trefoldughetz mynster, heel maria, then helligandz giømere hus, Hel maria, vors herre ihesu christi moder.”

Detta skall vi tolka som ”Hell Maria, den heliga trefaldighets tempel, hell Maria, den heliga andes väktarhus, hell Maria, vår Herre Jesu Kristi moder”. Det är väl den gamla motsägelsen i Marias väsen som menas här: att en skapad varelse som Maria fött sin egen skapare.²⁵ Maria sågs som ett tempel för gudomen, ett heligt rum, eftersom hon burit den högste i sitt sköte. När Kristus enligt Legenda Aurea återvänder för att hämta sin moders kropp, säger han:²⁶

”Res Dig, min moder, min duva, Du härlighetens tabernakel, Du lifvets käril, Du himmelska tempel.”

Detta kan illustrera, för att låna Yrjö Hirns ord, det katolska mysterium där man såg ett sorts erotiskt förhållande mellan skaparen och den främsta av de skapade varelserna.²⁷ Kristus förmäldes med sin jungfruliga moder, precis som han förmäldes med hennes symboliska motsvarighet, den heliga kyrkan. Paradoxen är att Maria både är jungfruligt sluten och öppen att föda det största av alla tänkbara innehåll. Om barnet sades det samma, som Salomo sade om Herren (1 Kon. 8:27): ”Himlarna och himlarnas himmel rymma dig ju icke; huru mycket mindre då detta hus, som jag har byggt!”. Antitesen uttrycktes spetsfundigt av de teologiska retorikerna: ”han, som icke kunde omslutas av himlarna, fann ej Marias liv för trångt”.²⁸ De olika höljen, som man använder för att beskriva Maria, kan vara av de mest skilda slag i



Fig. 6. Altarskåpet i Rabsted, Tønder amt (ca. 1500). Äldre fotografi.

böner och hymner: Hirn räknar upp tempel, konungaborgar, torn, vapenkamrar, härbärgen, garderobber och sakristior.²⁹ Maria benämnes tom. "sakristia för treenigheten" eller "camera trinitatis" – jämför bönen ovan, "then hellige trefoldughetz mynster".

Sammanfattningsvis kan sägas att uppfattningen om Jungru Maria som himmelens drottning var utbredd i senmedeltida böner. Bönerna är med stor

sannolikhet översatta från latin eller lågtyska. Detta tankegods har väl slagit sig ner i de aktuella altarskåpen.³⁰

Snabbt går vi vidare till Rese-skåpet i St. Annen-Museum i Lybeck.³¹ År 1499 stiftades ett vikariat och ett altare uppfördes i Mariekyrkan i Lybeck, som skulle tjäna privat andakt. Bergenfararen Hans Rese var tydligen en välbärgad och from man, vilket framgår ur hans testamenten. Madonnans långdragna,



Fig. 7. Sidoaltarskåp i Adventoft, Södertörn (kort efter 1500). Foto: Annette Henning 1991.

ovala huvudform och den "keglestubformede" hal-sen (så Moltke³²), med "Speckfalten" är typiska för verk i kretsen. Vidare kroppspositionen och det prominenta huvudet på bambinon, som lutar huvudet mot betraktaren, den kraftiga draperingen på Marias klädnad, där en kaskad av v-formade veck avtecknar sig. Tyget verkar tjockt och veckåsarna har en degig karaktär. Paatz anslöt en besläktad apokalyptisk madonna från Jakobikyrkan i Lybeck till Imperialissimamästarens förmenta *œuvre* (fig. 3).³³

Triaden av Trondeneskyrkans altarskåp i Vesterålen (fig. 5) har en motsvarighet i Højst kyrka i Sønderjylland – men triaden i Trondenes har sin medeltida prakt bibehållen, till skillnad från Højst. Det nordliga skåpet jämfördes redan av Lindblom med Rese-altarskåpet i Lybeck. Det är sällan vi får såda-

na här överensstämmelser en till en – man kan nästan tala om en fullständig isomorfi (fig. 4, 5). Rabsted i Tønder amt (runt 1500; fig. 6) hör också till de klassiska tillskrivningarna till Imperialissimamästaren, en något förenklad utgåva av Haldskåpet (baldakinerna har utbytts mot enkla slöjbräden, t. ex.). I Adventoft i Södertörn (fig. 7) hittar man ett sällan omnämnt, högklassiga sidoaltare. Vi känner igen madonnan och barnet med de höga pannorna samt den rika draperingen. Maria är omgiven av de kyrkliga och världsliga stånden – till vänster påven och en biskop, till höger kejsare och konung.³⁴

Några andra verk har satts eller kunde sättas i Imperialissimamästaren. Till Paatz' sammanställning fogar Moltke ytterligare några verk, och jag visar

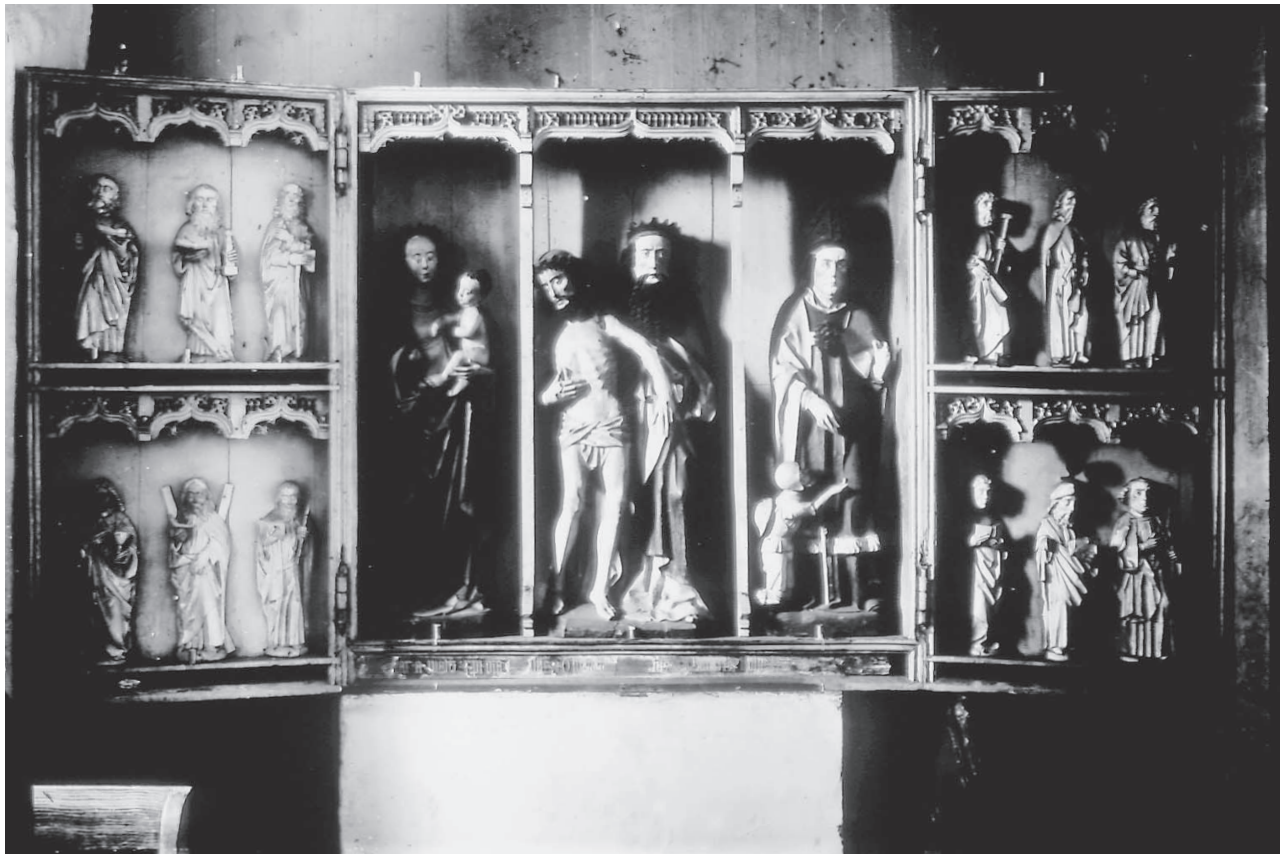


Fig. 8. Løgum klosterkyrkas altartavla, före restaureringen. Foto antagligen runt sekelskiftet 1900.

dem som befinner sig i Sønderjylland och Slesvig: Løgum klosterkyrkas altartavla (fig. 8) kommer ursprungligen från Jerne i Ribe amt. Skåpet fick en hård restaurering 1925, då hela skåpet tillpassades Hald, också inskrifterna, som ursprungligen löd: "...Maria Mater xpi ora ..." etc. – så kan man skapa konsthistoriska sammanhang genom anpassande restaureringar. I Abild-skåpet (fig. 9) har vi en motsva-

rihet till Rabsted. Mariaaltarskåpet i Daler visar madonnan i ensamt långdraget majestät. Alla dessa dateras då med utgångspunkt i det fast daterade Resealtarskåpet från 1499 och Haldskåpet från 1500 till runt sekelskiftet 1400 till 1500.

Hur skall vi förklara denna mängd av altarskåp som är avhängiga av "Imperialissimamästaren"? Det traditionella sättet skulle vara att börja attribuera

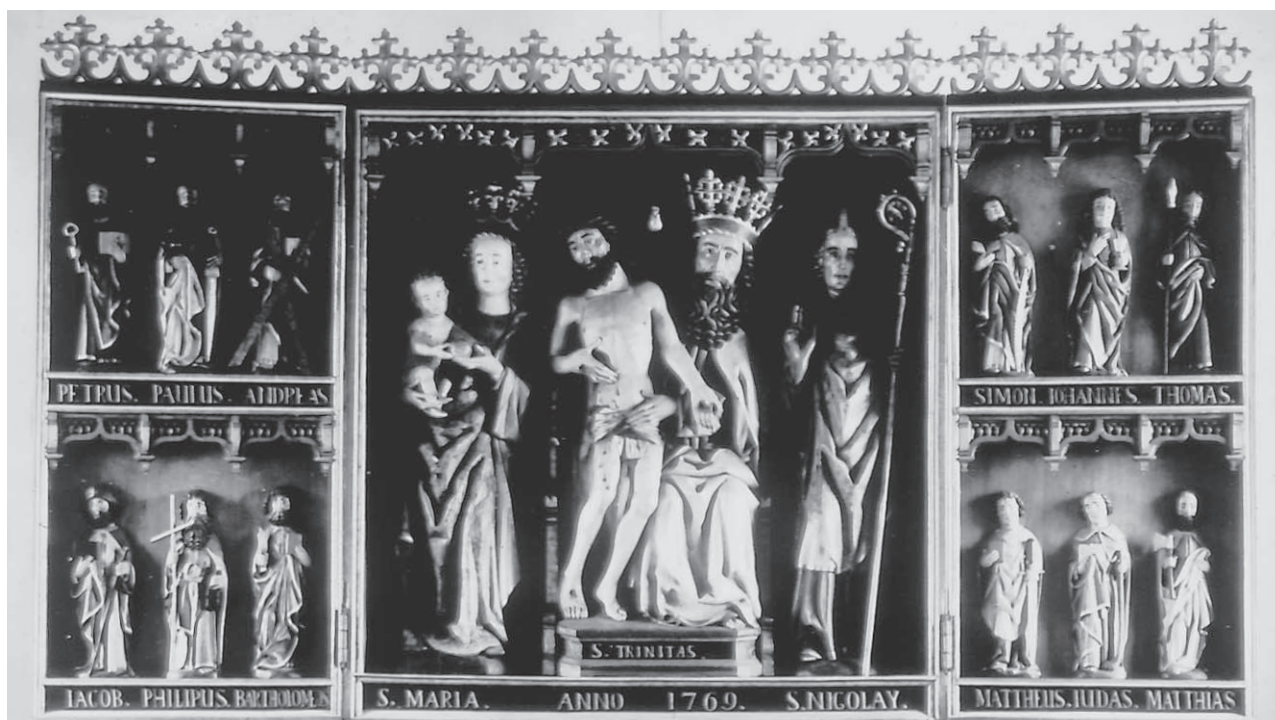


Fig. 9. Altarskåp i Abild kyrka, Tønder Amt (ca. 1500). Okänd fotograf.

skåpen till fler anonymici – som förresten Wilhem Johnsen redan prövade på, i det han förde bland andra in en "Magister amabilis", en "Magister rusticus" och en "Magister mitis sive benignus" i diskussionen, som skall ha stått Imperialissimamästaren nära.⁵⁵ Thorlacius-Ussing prövade sig också på en "Skærupmästare" under inflytande av Imperialissimamästaren.⁵⁶ Vidare skulle vi förutsätta lärar-elev-förbindelser samt tillgång till samma grafiska förlagor, vilket Moltke gör. Men det verkar föga givande att skapa nya nödnamn på basen av redan högeligen artificiella kategorier.

Istället prövar vi oss på det kontextuella, dvs. att sätta in konstverket i ett historiskt sammanhang. Konstverket uppfattas som en produkt av en serie sociala interaktioner, en produkt, som också i viss mån visar tillbaka till dessa aktioner. Problemet blir hur detta kontextuella skall förstås och värderas i förhållande till konstverket självt och till de historiska storheter som används för att kontextualisera konstverket.

En av de för altarskåpen relevanta kontexterna vi redan nämnt är verkstadssammanhangen. Ansatsen till en differentierad verkstadssammanhang finner vi re-

dan hos Paatz, som menar Imperialissimamästaren har sitt säte i Lybeck. Francis Beckett ser honom som dansk, medan Karling delar upp mästaren i två. Erik Moltke drar något överraskande slutsatsen att två verkstäder samarbetat i Lybeck och därefter exporterat skulpturen. Han skiljer också friskt mellan olika händer och menar att verkstäderna måste ha samarbetat.³⁷

Jag vill dra fram tre grunder för att jag anser att många av verken vi sett och några till som skall presenteras är gjorda i lokala verkstäder på Jylland och i Slesvig och Holsten. För *det första* verkar det finnas åtminstone en antydning till en lokal tradition med *föregångare* till Imperialissimamästarens madonnor och därefter en stark tradition med *efterföljare* som för vidare drag från kärngruppen:

Jag kan alltså hänvisa till ett exempel på en grupp madonnor som kan förklaras som förformer till Imperialissimamadonnan, nämligen Agerskov-madonnan (fig. 10) i Stadsmuséet i Flensburg.³⁸ De parallella smala vecken framme på madonnans dräkt visar till 1460- och 1470-tal. Flera exempel finns, som visar till senare förändringar av Imperialissimamästarschemat: Altarskåpen i Norderbrarup i Angeln (fig. 12) och Keitum på ön Sylt (fig. 13) kan ha uppstått ungefär samtidigt eller senast ett decennium senare än de redan visade verken. Keitum uppvisar redan något mer metalliska brytningar i veckfallet som pekar på ett senare datum. Rodenäs i Södtondern har redan ast- och rankverk i slöjbräderna (fig. 13), vilket tydligt visar till ett datum senare än 1500. Nikolausaltarskåpet från Østerløgum (Haderslev amt, nu i



Fig. 10. Madonna från Agerskov, Haderslev amt. Nu i Stadsmuséet i Flensburg (1460/70). Foto: Annette Henning 1991.



Fig. 11. Altarskåp från Norderbrarup, Angeln (efter 1500). Okänd fotograf 1959.

Stadsmuséet i Flensburg; fig. 14) är av sådan provinssiell natur, att bara grundschemat är gemensamt med vår utgångspunkt i Imperialissimamästaren.³⁹ Men vi kan se att bildhuggaren prövat att omsätta idealen med de höga välvda pannorna enligt bästa förmåga. Ett liknande altarskåp befinner sig i Vedsted vid Haderslev. Neukirchen-altarskåpet (fig. 15) är ett typiskt verk från ca. 1520 med kraftfullt sengotiskt masverk och genombruten predella. Bara sche-

mat med de tre nischerna och en central nådastol är bibehållet. När vi jämför Daler med det senare altarskåpet från Gettorf nära Kiel märks de hårt brutna metalliska vecken tydligt i det sistnämnda skåpet. Nästan sydtyskt verkar altarskåpet från Hütten (fig. 16), nu i Flensburg-muséet,⁴⁰ i de långdragna gumliknande veckåsarna och i madonnans renässansdräkt. Gettorf och Hütten har båda fasta datum, 1520 och 1517 respektive.

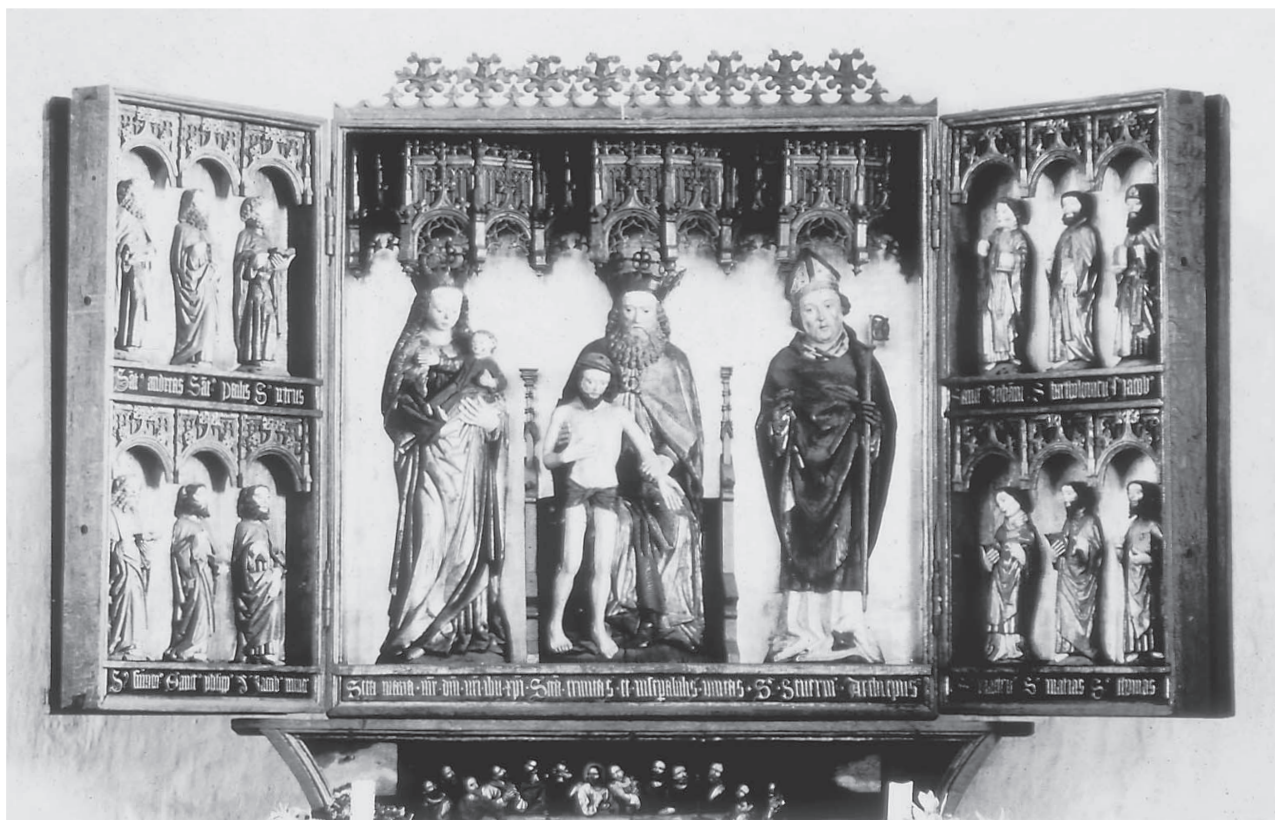


Fig. 12. Altarskåp från Keitum, Sylt (efter 1500). Foto: Annette Henning 1991.

Traditioner och variationer på typiska drag från Haldskåpet, Reseskåpet och andra centrala verk kan inte alla vara avhängiga av Lybeck, även om det ursprungliga incitamentet, nämligen madonnetyper, naturligtvis kan ha kommit därifrån. De ovan nämnda tydligen i hela Nordeuropa utbredda typerna av böner visar däremot till att de ikonografiska rötterna och det ikonografiska schemat lika gärna kan ha kommit från Danmark.

Nu den *andra* orsaken för utlokaliseringen för produktionen: just efter de första daterade Imperialissimamästarverken stagnerar Lybecks konstproduktion allvarligt. Efter Bernt Notkes död går det bara neråt. Orsakerna till detta är dunkla – ingen direkt ekonomisk kris finns under denna tid. Däremot blir det tydligt i Lybecks stora avnämningar att den hantverkliga differentieringen tilltar något decennium efter att Lybecks produktion avtar (jfr. fig.



Fig. 13. Altarskåp från Rode-näs, Södertörn (efter 1500). Okänd fotograf.

17). De specialiserade hantverkarna i Stockholm och Reval (Tallinn) visar en topp några år efter att hantverkarantalet i Lybeck verkar gå ner.⁴¹

Man kan säga att produktionen av kyrkokonst decentraliserades under de sista decennierna före reformationen; den lokala produktionen blomstrade på bekostnad av tidigare tätorter som framförallt Lybeck. Nu antar jag att hela den lokala Imperialismakretsen uppstår i en liknande våg av nya lokala bildhuggare just efter 1500. Något av början ligger i

Lybeck, iallafall vad madonnatypen beträffar. Men själva det ikonografiska schemat verkar att uppstå i Hald – man finner inte kombinationen av Nådastol och maktfullkommen madonna i Lybeck, bara på Jylland och på västkusten längre söderut. Samlingsbegreppet "Imperialissimamästaren" (observera anföringstecknen) kan följaktligen också ses som produkten av en ekonomiskt betingad konkurrensstrid mellan en centralort och flera mindre produktionssorter.



Fig. 14. Nikolaus-altarskåpet från Østerløgum, Haderslev Amt, nu i Stadsmuséet i Flensburg (efter 1500). Foto: Annette Henning (1991).

Så till den tredje orsaken för decentralisering av produktionen: Ett tecken på lokal verksamhet är att målarskrået i Flensburg konsoliderade sig år 1497, dvs. det fick sina statuter vid detta datum, vilket betyder att det kan ha verkat en tid före detta. I nästan alla senmedeltida större orter i Slesvig och Holsten har bildhuggare varit verksamma, när man ser närmare på urkunderna. I Flensburg finner vi i slutet på 1400-talet snidarna Poppe och Merten snitker och på 1520-talet Mäster Hans Grote, som omnämns ofta.⁴² Lütje Møl-

ler och Willem meler från Flensburg utför arbeten på Gottorp-slottet. I samband med Gottorp omnämns flera målare och snickare utan förnamn. Ur kyrkböckerna i Gettorf 1485-1523 får vi detaljerade uppgifter om vilka hantverkare och vilka materialleverantörer som användes – man gick sällan längre bort från den närmaste omgivningen utan köpte alla tjänster från de närmaste tätorterna.⁴³

Men hur förstår vi egentligen begrepp ”kontext” – verkstadssammanhangen är ju bara en del av kon-



Fig. 15. Altarskåp från Neukirchen, Südtirol (ca. 1520). Foto: Annette Henning (1991).

texten? Vi skall ta upp Erwin Panofskys åsikter om detta. Panofsky hyser drömmen om den intellektuella helheten. Han tänker sig ett isberg av händelser, sociala interaktioner, upptäckter, textförankrade intellektuella innovationer som monolitiskt bär upp sina synliga spetsar ovanför vattnet i form av konst-

verk. Bara man söker tillräckligt länge, så visar det sig att detta isberg är gemensamt och tillgängligt för hela den västliga kulturen. Panofsky söker "intrinsic analogies" (inneboende analogier) mellan sådana disparata fenomen som konsterna, litteraturen, filosofin, sociala och politiska strömningar, religiösa



Fig. 16. Altarskåp från Hütten, nu i Stadsmuseet i Flensburg (1517). Foto: Annette Henning (1991).

rörelser – åtminstone uttrycker han det så i *Gothic Architecture and Scholasticism* från 1951.⁴⁴ Panofskys dröm om ikonologin, där konstverket, "a man-made object demanding to be experienced aesthetically"⁴⁵

är olösligt bundet med den intellektuella helheten, kanske kan påvisas just i den stora konsten som eventuella paralleller mellan den gotiska arkitekturen och den filosofiska skolastiken. Hur kommunicerar

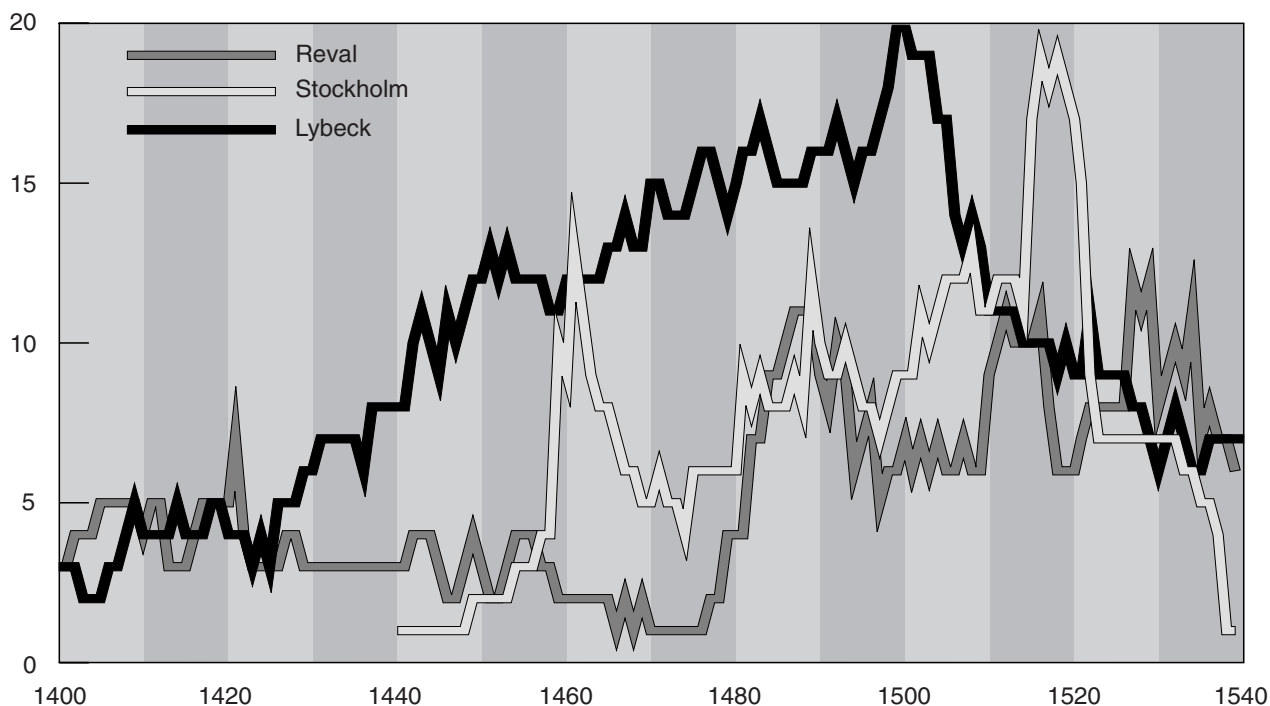


Fig. 17. Specialiserade hantverkare i Lybeck, Stockholm och Reval (Tallinn) 1400-1540. För Lybecks del har i stadsurkunderna omnämnda målare och bildhuggare beaktats; för Stocholms och Revals del målare, snickare, glasmästare och pärlstickare. Kurvorna visar till den tid hantverkarna omnämns i bevarade dokument, alltså inte själva levnadstiden. I stort sett borde omnämningarna sammanfalla med hantverkarnas tid som aktiva yrkesutövare. Grafik: Jan von Bonsdorff.

dessa två fenomen? I just brytningspunkten mellan den människoskapade konkreta artefakten och den filosofiska idévärlden, tar Panofsky sin tillflykt till begreppet "mental habit" – den mentala eller kanske snarare intellektuella vanan, även om "habit of mind" också kan betyda "andlig författning" el. dyl. Han tecknar upp en bild av trakten runt Paris som en smältdegel där det skolastiska tänkesättet stöttes och blöttes på ett sätt så att också byggarna av de gotiska strukturerna i samma område måste ha haft till-

gång till samma tankegods. Den professionella, belästa och högt i ära hållne arkitekten upphöjer Panofsky till rangen av "en sorts skolastiker".⁴⁶ Panofsky använder sig av en sorts analogiprincip, som verkar att i mycket bygga på eleganta metaforer hellre än på bevisliga kausala sammanhang; som när han jämför t. ex. västfasadernas rosettfönster med skolastiska *quaestiones*; dvs. retoriska bevisföringar.⁴⁷

Panofsky presenterar alltså begreppet "mental habit" som en instrumentell förbindelselänk mel-

lan kontext och verk. Lönar det sig att söka en sådan intellektuellt betingad kontext, en "intrinsic meaning" i verken i det aktuella sammanhanget? Faktum är att jag redan gjorde ett famlande försök i samband med Haldskåpet när jag talade om Maria som Himmelsdrottning. Man kan naturligtvis förutsätta ett planerat program vid den första leden av de ikonografiska sammanställningarna, dvs. vid Haldskåpet (eller kanske en okänd förebild). Vi antar då att en kyrklig potentat har formulerat programmet, och med en tydlig avsikt ställt samman den krönte, maktutövande Maria med den kraftlösa, lidande Kristus. Men hur blir det då med de talrika efterbildningarna? "Imperialissima"-texten finns ju bara i Hald och möjligtvis också i Rabsted. När modet och det ikonografiska schemat förs vidare förlorar verken sin intellektuella aura och ursprungliga innebörd. Bara det visuella skalet blir kvar. Vi kunde gå så långt som att tala om ett tomt tecken. Hur skall vi kunna förutsätta gemensamheter i djupinterpretationen i *alla* verk? Kunskapen om den djupa innebörden i konsten är distribuerad genom det sociala nätverket på ett diffust sätt – alla vet inte allt under alla tider. Varje enskilt altarskåp kan alltså inte ses som en exponent av samma monolitiska helgjutna kontext. Bara början på den ikonografiska traditionen (eller den ikonografiska traditionen som helhet) kan anses vara betydelsebärande, inte de diskreta förekomsterna av motiven.

Kontexten beskriver konstverkets plats i ett socialt, religiöst och kulturellt nät av behovsstyrda aktioner. Om man talar om en ikonografisk tradition, så verkar ikonografin bara vara intellektuellt behovsstyrd i början av processen: urkonstverket är omedelbart betydelsebärande, efterföljarna bara medelbart eller

inte alls. Stil och typ på ett mer abstrakt plan i träskulpturen, som t. ex. draperilösningar, masverk och ponderation, följer helt andra kausala processer än de man finner i det sociokulturella nätet. Utvecklingen ligger här i händerna på de utövande; det är fråga om konstnärliga lösningar. Det sociala, religiösa och kulturella nätet bereder plats för konstverket; den visuella lösningen är betingad av konstnären och konstnärens uppfattning om vad som är visuellt möjligt under en viss tid. Finns det andra betydelsedimensioner, som inte direkt betingas av sociokulturell ram, intellektuella önskningar om innehåll och konstnärens visuella intresse i konstverket? Jag vill gärna framhäva en dikotomi mellan den fastställda ikonografiska läsningen och själva *uttrycket* hos de i denna artikel behandlade madonnorna. Oberoende om madonnan bär epitetet "imperialissima" eller ej, så tyder krona och ponderationen hos madonnan på en utpekad maktposition. När man åberopar makt, så måste denna också utövas på ett eller annat sätt.

När man talar om uttryck är det säkrast att gå tillbaka till originalpolykromi (fig. 18, 19), som t. ex. i det norra Trondenes-skåpet. Man har beskrivit denna norröna skulptur med termer som för direkt tillbaka till Montesquieus klimatlära: som kärv, kylig, kraftfull, kysk. "Imperialissimamästarens människor äro buttra, tungsinta och stela", menar Karling.⁴⁸ Moltke däremot talar om "det samme bly kvindeideal, som er Imperialissima-mesterens". Jag är inte överens, i allafall inte här – här finns en antydning till ett småleende överseende, absolut en sorts tillvändning till en betraktare, en sorts teatrikalitet, för att använda Michael Frieds term.⁴⁹ Man har talat om borgerlig realism i detta sammanhang. En sorts realism är absolut på plats, men inte med ändamålet att



*Fig. 18. Detalj från det norra altarskåpet
i Trondenes, Vesterålen (ca. 1500): Ma-
donna. Foto: Jan von Bonsdorff 1998.*



*Fig. 19. Detalj från det norra altarskåpet
i Trondenes, Vesterålen (ca. 1500): Bar-
net. Foto: Jan von Bonsdorff 1998.*

kaschera konstverkets roll som konstverk, alltså inte Norman Brysons "the essential copy" – så kallar Bryson västvärldens latenta längtan efter förljungen illusionism.⁵⁰ Snarare kan man se den stiliserade, tillspetsade verklighetsanknytningen som ett framhävande av ett rollsammanhang. Maria blir en kvinna som både tilltalar en och talar till en. Rollen som den omsorgsamma modern stärks av Kristus, som också han lutar sig framåt och lyssnar intensivt. Maktens proxemiska tecken och kroppsretorik finns inte här: Istället förstärks intrycket av intercessio, av Maria som träder in som en förmedlare, mediatrix, mellan människa och Gud.

Detta sista korta resonemang befinner sig inte direkt i omfältet "kontext" men mer under frågeställningen "reception", som ett intellektuellt och emotivt samspel mellan betraktare och verkimmanenta drag i det betraktade konstverket. I sådana undersökningar med nya vinklingar och ny terminologi ligger eventuellt *en* riktning för vår diskurs om träskulptur efter attributionsstrategier och kontextualiseringar: ett försök att rekonstruera känslan, stämningen och den bindande affekten mellan konstverk och betraktare. I den vidare forskningen borde man undvika att blanda ihop olika kontextuella sammanhang med verkimmanent analys – som man gjort i försöket att konsolidera olika produktionsorter i en och samma personbaserade kategori. Ett vidare problem har varit sammanblandandet mellan en ikonograf (utbredningsområdet för ett eller flera bildmotiv) och olika verkstadssammanhang. Delvis täcker dessa varandra, delvis inte. I det föregående har jag inte dekonstruerat Imperialissimamästaren helt, men ansatsvis relativiserat grunderna till formeringen av anonyma konstnärsnamn samt relevansen av kontexten.

Noter

1. Lindblom 1916 s. 14 not 5. "Imperialissima-Meister", Thieme-Becker.
2. Struck 1919, 1921, 1926, 1930.
3. Moltke 1963, s. 223 (2833): "(Beckett, Francis.) Danmarks Kunst II, 1926, s. 163ff.". Wittstock 1981 nr. 97.
4. Thorlacius-Ussing 1950 s. 81-132; s. 108ff. Karling 1946, s. 181ff. Nordman 1964 s. 463f.
5. Liepe 1995. I samband med altarskåpet i Elleköpinge (nu i Åhus) samt madonnan från Smedstorp (pl.239; pl. 251).
6. Jfr. Baxandalls kritik av impulsbegreppet, där han förlägger den aktiva rollen till den efterkommande konstnären, som så att säga bearbetar och väljer ut sina intryck och på så sätt positionerar föregångaren. Baxandall 1985 s. 58ff.
7. Cornell 1916, (1981 s. 9).
8. Kempff 1994. von Bonsdorff 1993, 1996 s. 443ff.
9. Frenzel 1983 s. 171ff.
10. Isphording 1983 s. 81-103.
11. von Heidenstam 1900. Jfr. Svanberg 1993 s. 105, 223.
12. Lindblom 1944.
13. Frederiksen & Kolstrup 1993, s. 192.
14. Muntlig kommentar av Anders Piltz.
15. Otto, Alfred, "Indledning", Middelalderens danske bønnebøger I s. XXIII. Citatet från början av bön nr. 106. Här vill jag tacka Henrik von Achen för tipset om bönböckerna och också många andra värdefulla kommentarer ifråga om min text.
16. Middelalderens danske bønnebøger I, nr. 131, s. 303.
17. "Gebet VI", Theologische Realenzyklopädie, Berlin etc. 1984.
18. von Bonsdorff 1992 s. 7-25; 19f.
19. "a dextris filii in throno gloriae collocatur".
20. Middelalderens danske bønnebøger I nr. 105j, s. 270f. Min kursiv.
21. von Bonsdorff 1993 s. 19-39.
22. Nilsén 1986 s. 269f.
23. Middelalderens danske bønnebøger I nr. 119a, s. 294.
24. Middelalderens danske bønnebøger I XXII, nr. 38, s. 128; nr. 117, s. 293.
25. Hirn 1909 s. 183, 407.
26. Citerat efter Hirn 1909 s. 410.
27. Hirn 1909 s. 420.
28. Hirn 1909 s. 431, 433.
29. Hirn 1909 s. 434f.
30. Ikonografin i de senmedeltida altarskåpen i Imperialissima-

- kretsen är därmed inte fullständigt löst; sammanhangen med de övriga helgonen och scenerna i altarskåpen borde få sin förklaring, samt vidare vem som kan ha skapat det ikonografiska programmet.
31. Heise 1993 nr. 15. Wittstock 1981 nr. 97.
 32. Moltke 1963 s. 228 (2838).
 33. Kirchliche Kunst des Mittelalters und der Reformationszeit. Die Sammlung im St.-Annen-Museum Nr. 92, s. 148f. Madonnen är möjligen ett fragment från Gregoriusbroderskapets altarskåp.
 34. Jfr. altarskåpet i Hviding nära Ribe.
 35. Johnsen 1957 s. 34-52. Johnsen 1960 s. 37-48
 36. Thorlacius-Ussing 1950 s. 112.
 37. Moltke 1963 s. 223 (2833), 233 (2843).
 38. Barfod 1986 Nr. 27.
 39. Barfod 1986 Nr. 42
 40. Barfod 1986 Nr. 60. Jfr. Johnsen 1957 s. 51: "liebenswürdiger Unbekannter in Lübeck".
 41. För en utförlig förklaring av denna statistik se von Bonsdorff 1993, kap. II. B.: "Mehrberuflichkeit bei den Spezialhandwerkern im Ostseeraum des Spätmittelalters".
 42. von Bonsdorff 1994 s. 16f.
 43. Jfr. von Bonsdorff 1993, s. 128ff.
 44. Panofsky 1951 (nytryck 1985) s. 1.
 45. Panofsky 1940 (1995) s. 191.
 46. Panofsky 1951 s. 26.
 47. Panofsky 1951 s. 70.
 48. Karling 1946 s. 183.
 49. Fried 1988.
 50. Bryson 1983 s. 3, 18ff., 52f., 121.

Litteratur

- Barfod, Jörn: *Kirchliche Kunst in Schleswig-Holstein. Katalog der Sammlung des Städtischen Museums Flensburg*, Heide 1986.
- Baxandall, Michael: *Patterns of Intention. On the Historical Explanation of Pictures*, New Haven etc. 1985.
- von Bonsdorff, Jan: Jungfru Maria som Regina coeli, Sponsa Christi eller Maria Mediatrix?, *Iconographisk Post* 1992:4, s. 7-25.
- von Bonsdorff, Jan: Kunstproduktion och Kunstutbredning i Ostseeraum des Spätmittelalters, *Suomen muinaismuistoyhdistyksen aikakauskirja – Finska fornminnesföreningens tidskrift* 99. Helsingfors 1993.

- von Bonsdorff, Jan: Zur Methodik der kunsthistorischen Großraumforschung: Die mittelalterliche Holzsulptur in Schleswig-Holstein, *Figur und Raum. Mittelalterliche Holzbildwerke in ihrem historischen und kunstgeographischen Kontext – Probleme und Erfahrungen. Tagung Blumenburg in Selent/Holstein 7.-10.10.1992*. Uwe Albrecht & Jan von Bonsdorff, Berlin 1994, s. 9-20.
- von Bonsdorff, Jan: Hantverkare i senmedeltidens Stockholm, *Signums svenska konsthistoria. Den gotiska konsten*, Lund 1996, s. 443-449.
- von Bonsdorff, Jan & Uwe Albrecht: Mittelalterliche Holzsulptur in Schleswig-Holstein – ein Forschungsprojekt, *Christiana Albertina* 37 (N. F.), 1993, s. 19-39.
- Bryson, Norman: *Vision and Painting. The Logic of the Gaze*, New Haven etc. 1983.
- Cornell, Henrik: Några nya dokument till 1400-talets konsthandel, *Konsthistoriska sällskapets publikation* 1916, s. 25-41 (Också i: Från Birgitta till Carl Milles. Konsthistoriska studier och essäer av Henrik Cornell, u. O., u. Å. (Stockholm 1981), s. 9-19).
- Frederiksen, H. J. & I.-L. Kolstrup: *Ny dansk kunsthistorie I. Troens kunst*, Köpenhamn 1993.
- Frenzel, Elisabeth: *Stoffe der Weltliteratur*, Stuttgart 1983 (6. uppl.)
- Fried, Michael: *Absorption and Theatricality: Painting and Beholder in the Age of Diderot*, Chicago 1988.
- von Heidenstam, Verner: *Sankt Göran och draken. Berättelser*, Stockholm 1900.
- Heise, Brigitte & Hildegard Vogeler: *Die Altäre des St. Annen-Museums. Erläuterung der Bildprogramme*, Lübeck 1993.
- Hirn, Yrjö: *Det heliga skrinet. Studier i den katolska kyrkans poesi och konst*, Stockholm 1909.
- Ishphording, Eduard: Bekenntnisse und Erkenntnisse. Das Bild des Veit Stoß und seiner Kunst im 19. Jahrhundert, *Veit Stoß in Nürnberg* (Hg. Rainer Kahsnitz), München 1983, s. 81-103.
- Johnsen, Wilhelm: Magister amabilis, der letzte Meister mittelalterlicher Schnitzkunst in Schleswig, *Beiträge zur Schleswiger Stadtgeschichte* 2, 1957, s. 34-52.
- Johnsen, Wilhelm: Spätmittelalterliche Schnitzkunst der Stadt Schleswig II. Das Gesamtwerk dreier Generationen (um 1435-1525) und die Arbeiten des Meisters Lütje Möller (um 1465-1505), *Beiträge zur Schleswiger Stadtgeschichte* 5, 1960, s. 37-48.
- Karling, Sten: *Medeltida träskulptur i Estland*, Göteborg 1946.
- Kempff, Margareta: *Attribueringarnas mångfald. Johannes Stenvat och Hans Hesse. Den senmedeltida verkstadens produktion*, Stockholm 1994.

- Kirchliche Kunst des Mittelalters und der Reformationszeit. Die Sammlung im St.-Annen-Museum* (Hg. Jürgen Wittstock), Lübeck 1981.
- Liepe, Lena: *Den medeltida träskulpturen i Skåne. Produktion och förvärv*, Lund 1995.
- Lindblom, Andreas: *Nordtysk skulptur och måleri i Sverige från den senare medeltiden*, 1916.
- Lindblom, Andreas: *Sveriges konsthistoria. Från forntid till nutid 1: Från stenåldern till Gustav Vasa*, Stockholm 1944.
- Middelalderens danske bønnebøger I* (utg. Nielsen, Karl Martin), København 1946.
- Moltke, Erik: *Sønderjyllands kirker. Kunsthistorisk oversigt. (Danmarks kirker)* Köpenhamn 1963.
- Nilsén, Anna: *Program och funktion i senmedeltida kalkmåleri. Kyrkmålningar i Mälardalskapen och Finland 1400-1534*, Stockholm 1986.
- Nordman, C. A.: *Medeltida skulptur i Finland*, Helsingfors 1964 (Suomen muinaismuistoyhdistyksen aikakauskirja – Finska fornminnesföreningens tidskrift 62).
- Panofsky, Erwin: *Gothic Architecture and Scholasticism*, (Latrobe 1951), nytryck 1985.
- Panofsky, Erwin: *The History of Art as a Humanistic Discipline*, 1940 (omtryckt i: Eric Fernie : *Art History and Its Methods*, London 1995, s. 184-195).
- Struck, Rudolf: Zur Kenntnis des Imperialissimameisters, *Lübeckische Blätter* 47, 1919, s. 606-609.
- Struck, Rudolf: Beiträge zur lübeckischen Kunstgeschichte 3. Zur Kenntnis Bernt Notkes und Hermann Rodes. Der Imperialissimameister (= Hinrich Wilsing), *Lübische Forschungen*, 1921, s. 303-324.
- Struck, Rudolf, Materialien zur lübeckischen Kunstgeschichte, *Zeitschrift des Vereins für Lübeckische Geschichte und Altertumskunde* 23, 1926, s. 207-289.
- Struck, Rudolf: Materialien zur lübeckischen Kunstgeschichte. II, *Mitteilungen des Vereins für Lübeckische Geschichte und Altertumskunde* 15, 1930, s. 55-85.
- Svanberg, Jan: *Sankt Göran och draken*, Stockholm 1993.
- Thorlacius-Ussing, Viggo: Den senere Middelalder, *Danmarks Billedhuggerkunst fra Oldtid til Nutid*, Kopenhagen 1950, s. 81-132.
- Wittstock, Jürgen: *Kirchliche Kunst des Mittelalters und der Reformationszeit. Museum für Kunst- und Kulturgeschichte der Hansestadt Lübeck. Die Sammlung im St. Annen-Museum*, Lübeck 1981.