

# Højalter, liturgi og andagt

Betragtninger over Bernt Notkes alterskab i Århus Domkirke

*Af Søren Kaspersen*

## 1. Indledning

I 1479 skænkede biskop Jens Iversen Lange et stort alterskab leveret af Bernt Notke og hans værksted i Lübeck til højalteret i Århus Domkirke. Der er tale om en skabstavle anbragt på en høj predella med gemmer – muligvis for relikvier – og kronet af en baldakin.<sup>1</sup> Her over rejser sig et topskab med et højt spir, fra hvis topblomst der udspringer et kors, hvorpå Frelseren hænger, og med fialer, der bærer små statuer af Maria og Johannes.<sup>2</sup> Storstykket består af et skrin med skulpturer (228,5 × 218 cm) og dobbelte, malede fløje, som ved åbning glider ind i to faste sideskabe også med malerier. I lukket tilstand ses på ydersiden af skabets fløje fremstillinger af St. Klemens og Johannes Døberen stående i kapellignende interiører og derunder i snævre rum – set gennem malede vinduesåbninger – henholdsvis Anna Selvtredje og en tilbedende biskop, nemlig stifteren Jens Iversen Lange, anbefalet af sin navnehelgen Johannes Evangelisten. Hertil kommer i hvert af de faste sideskabe to malerier med scener fra henholdsvis St. Klemens' og Johannes Døberens historie (fig. 1 & 2). I mellemtilstanden viser det åbne sæt fløje sammen med det endnu lukkede sæt otte store malerier i to rækker, de syv felter med scener fra Kristi passion, mens det sidste felt skildrer Opstandelsen. I båndet mellem de to zoner ses fire små episoder fra Jesu barndom (fig. 3 & 4). I åben tilstand træder skabets

tre store skulpturer af St. Klemens, Anna Selvtredje og Johannes Døberen frem i relief, stående i arkader smykket med små figurer af helgeninder og flankeret af 12 mindre apostle på fløjene, ligeledes i relief og stående i arkadebuer prydet med små helgenfigurer: 15 mandlige samt Maria Magdalene (fig. 5).

Også predella og topskab har hver et sæt bevægelige fløje med malerier: det nedre par, som åbner til tre skabe med jerngitterværk i lågerne, viser på ydersiderne tre faser fra 'Kristi bøn i Gethsemane have' (fig. 1, 3 & 6) og på indersiderne 'Pave Gregors messe' og et forbønsmotiv? (fig. 2, 4, 5, 10 & 11), mens topskabets fløje med St. Sebastian og St. Antonius Eremiten udvendig (fig. 1 & 3) i åben tilstand afslører et relief med 'Marias himmelkroning' og selv på indersiderne viser ærkeenglene Gabriel og Mikael, den førstnævnte som 'Bebudelsesengel', den sidstnævnte som dragebekæmper (fig. 2, 4 & 5). Endelig flankeres topskabet af to friskulpturer anbragt på baldakinen: den biskoppelige stifter Jens Iversen Lange og en engel, som oprindeligt har holdt hans våbenskjold, begge knælende.

Af de danske retabler er Bernt Notkes højalterskab i Århus Domkirke et af de mest publicerede værker. Alligevel er emnet langt fra udtømt, en stor del af forskningen har været rettet mod mester-/værkstedsproblematikken. Hvad angår en indholdsmæssig analyse: ikonografisk, teologisk og liturgisk-funk-

tionel, er der endnu kun ofret få sider på den sag. I denne artikel vil vi blot se på et par spørgsmål, der måske kan kaste lidt lys over den oprindelige brug af det komplekse skrin og dermed også sætte en vis ramme for forståelsen af dets program eller rettere dets vekslende og rigt kombinerbare billedfortællinger.

Udgangspunktet har været en undren over den måde, man i den hidtidige litteratur har forestillet sig skabets forskellige stillinger på. I de tidlige beskrivelser af alteret<sup>3</sup> fra 1666 og helt frem til Francis Becketts store altertavleværk fra 1895<sup>4</sup> tages der slet ikke stilling til, hvorledes forholdet primært kan have været mellem predellaen, storstykket og topstykket i de forskellige forvandlinger altertavlen gennemgik fra fuldt lukket til fuldt åben tilstand.<sup>5</sup> Det synes først at være Walter Paatz, der i sin afhandling om Notke og hans kreds tager delvis stilling til problemet. Han taler om en 'festdagsstilling' med åben predella<sup>6</sup> (fig. 5) og om en næste stand med lukket predella og med Passionen som tema (fig. 3).<sup>7</sup> Under den tredje og lukkede stand (fig. 1 & 2) omtaler han slet ikke predellaen, måske fordi han mener, at der til denne stilling kun hører malerier uden gulgrund.<sup>8</sup> Endelig siger han blot om topstykket, at det er "bei allen Wandlungen sichtbar,"<sup>9</sup> hvilket er ubestrideligt.

Uanset om Walter Paatz måtte bygge på ældre kilder, er det sikkert med ham, at grunden lægges til den nu fremherskende opfattelse, som tidligst – så vidt jeg kan overskue – træder frem i Erik Moltkes store værk fra 1970 om Bernt Notkes altertavler i Århus og Tallinn.<sup>10</sup> Moltke følger og udvider Paatz' skema, idet han beslutter sig for åbne fløje både på predella og topskab i såvel den første stand ('festdagsstillingen', fig. 5) som i den tredje stand (kaldet

'adventstillingen', fig. 2), og for lukket topskab og predella i anden stand med Passionen (kaldet 'fastestillingen', fig. 3).<sup>11</sup> I og med at Erik Moltke også kort efter redigerede afsnittet om højaltertavlen i *Danmarks Kirkers* beskrivelse af Århus Domkirke,<sup>12</sup> skabtes der en 'læsning', som nemt kunne opfattes som autoritativ, og som da også er blevet overtaget i alle senere behandlinger af skabet, hvor dets forskellige stillinger omtales: i første bind af *Politikens Dansk Kunsthistorie* fra samme år,<sup>13</sup> i en artikel af Wivan Munk Jørgensen,<sup>14</sup> i Erik Skovs bidrag til det internationale Bernt Notke symposium 1976,<sup>15</sup> i en artikel af samme og Verner Thomsen fra 1981,<sup>16</sup> i Gerhard Eimers Notke-monografi<sup>17</sup> og i Hans-Jørgen Frederiksens grundige omtale af tavlen i Fogtdals danske kunsthistorie fra 1993.<sup>18</sup> Kun i det seneste værk om Århus domkirke ved Hans Bjørn og Lise Gotfredsen sættes der i en billedtekst et berettiget spørgsmålstegn ved predellaens (og topskabets) stilling i 2. og 3. stand, her kaldet henholdsvis 'faste- og adventsstillingen' og 'hverdagssiden'.<sup>19</sup>

Det problematiske ved denne opfattelse af alterskabets forskellige stillinger er i første række, at Erik Moltke overhovedet ikke drøfter spørgsmålet om tavlens stillinger, og at de derfor nemt fremtræder som så selvfølgelig, at man må tro, at de baserer sig på præcise kilder enten omkring selve tavlen eller omkring den liturgiske brug af fløjaltertavler i middelalderen. Men sagen er, at der ikke er bevaret nogle kilder om selve tavlen, f. eks. en kontrakt eller et stiftelsesbrev, der kunne sige noget om ved hvilke lejligheder, den skulle åbnes og da hvordan. Ligeledes er de liturgiske kilder, vi indtil nu har kendskab til, meget lidt oplysende om, hvorledes fløjaltertavler – og ikke mindst alterskabe med et dobbelt sæt bevægelige fløje – skulle bruges under kirkeåret.<sup>20</sup> Hvis



*Fig. 1. Århus Domkirke, højalterskabet, 3. hovedstilling med alle fløje lukket. Foto: Torben Nielsen, Institut for Kunsthistorie, Aarhus Universitet, 1999.*

flere sådanne kilder havde været kendt, ville hele debatten om fløjaltertavlens opståen og funktion nok have ligget i et andet leje.<sup>21</sup>

## 2. Århus-skabet og de generelle kilder

Det, vi generelt ved, er, at kirkernes billedtavler 'åbnedes' ved de større fester i kirkeåret, endnu i højmiddelalderen dog ikke ved Bebudelsesfesten den 25. marts, utvivlsomt fordi denne fest altid faldt i fasten, hvor tavlerne var taget ned eller dækket til. Således hedder det i ordinariet for katedralen i Laon, skrevet af Adam fra Corlandon i slutn. 1100-/beg. 1200-tallet: "Ved de fester, som finder sted årligt, eller tilnærmelsesvis årligt, åbnes alterets tavler og alle bøger lægges på alteret, undtagen ved Herrens Bebudelse."<sup>22</sup> På hvilken måde tavlerne på alteret 'åbnedes' er uklart, da der omkr. 1200 sikkert kun har været tale om enkle retabler uden bevægelige fløje. Men af et dokument fra 1221 fremgår, at altertavlerne åbnedes med nøgler,<sup>23</sup> hvilket indikerer et fast dække i modsætning til de forhæng, som på festdage endnu var trukket for de åbne tavler, såvel frontaler som retabler, under matutinen frem til *Te Deum*.<sup>24</sup>

I Wilhelm Durandus' *Rationale Divinorum Officiorum* fra 1286 tales der om en generel tildækning af kirkerummets udsmykning i forbindelse med fasten: "Nu skal alle ting, som hører til kirkens udsmykning, fjernes eller tildækkes i fastetiden, hvilket ifølge nogen sker søndag før Palmesøndag, eftersom den gudommelige natur fra da af var gemt og tilhyllet i Kristus. . . Andre gør dette fra den første søndag i fasten, fordi Kirken fra da af begynder at vende sindet mod hans lidelse."<sup>25</sup> Her er tydeligvis tale om tildækning med klæder. Samtidig bemærkes det, at fastetidens påbud ikke længere overholdes så strengt, idet man nu tillader celebrering af de store fester:

"Ved fester med ni lektier [i matutinen] hæves og løftes det førnævnte forhæng ligeledes op, når de falder i fasten. Men det er ikke det, som indstiftedes i den første tid, fordi dengang blev ingen fest fejret i fasten. Men ifølge pave Martins kanon afholdtes da en ihukommelse den følgende lørdag og søndag, uanset hvilken dag en fest faldt på [under fasten]; og således også i Burchardus' 12. bog [= *Decretum Burchardi* fra 1008-1012 / 23]. Og alt dette grundet denne periodes [dvs. fastens] sorgfuldhed. Senere fik den modsatte brug overhånd: nemlig at fester med ni lektier i fastetiden højtideligt skulle helligeholdes, og en faste ikke desto mindre iagttages."<sup>26</sup>

For den engelske kirke under Sarum-liturgien – kendt i mss. tilbage fra første halvdel af 1200-tallet og bifaldet af pave Gregor X i 1274 – gjaldt også, at alle helgen-/ kultbilleder (*imagines*), krucifikser, relikviarer og tillige karret med hostien var tildækkede i fastetiden indtil påskemorgen.<sup>27</sup> Der nævnes dog i et ordinale fra slutn. af 1300-tallet to undtagelser fra regelen, nemlig at Mariabilledet på hovedalteret blev afdækket på Bebudelsesdag (25. marts) og de to hovedkrucifikser på Palmesøndag.<sup>28</sup>

Fra inventarlistes kendes mange eksempler på 'fasteklæder', oftest hvide med røde kors på svarende til de to farver, Sarum-liturgien foreskrev for fastetiden. Og på en miniature fra 1493, der illustrerer bodsofficiet i en bønnebog af måske flamsk oprindelse, kan man se, hvorledes både lægmandsalterets retabel og krucifiksgruppen oven over er svøbt i sådanne hvide klæder med røde kors på.<sup>29</sup> En anden måde at tildække billeder på, fremgår af et Daventry-dokument, rimeligvis fra 1400-tallet, hvor det siges, at helgenskulpturer i nicher er forsynet med træskodder for at kunne tillukkes i fastetiden fra askeonsdag til påskesøndag om morgenen.<sup>30</sup>

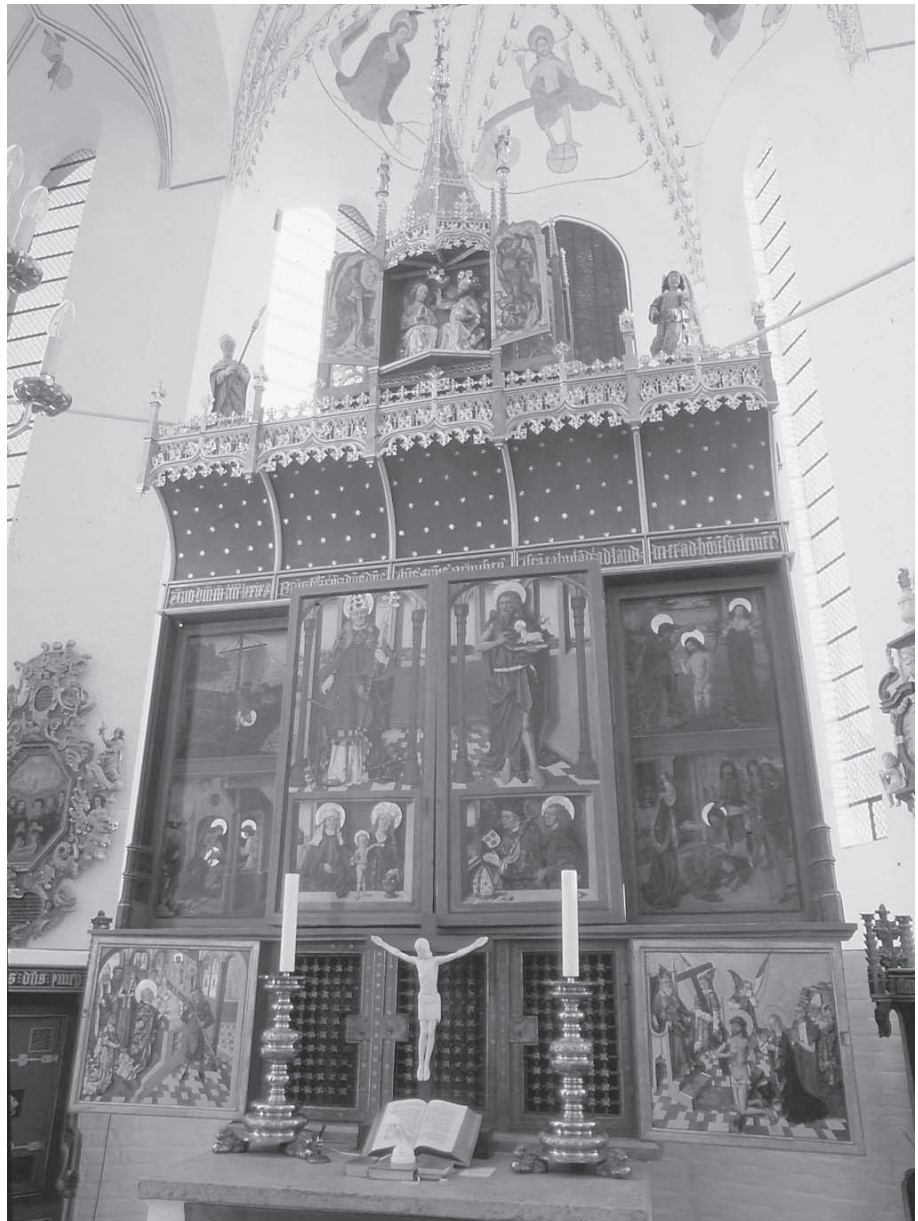


Fig. 2. Århus Domkirke, højalterskabet, 3. hovedstilling ifølge Erik Molike – med åben predella og topskab. Foto: Torben Nielsen, Institut for Kunsthistorie, Aarhus Universitet, 1999.

Det, de generelle kilder taler om, er altså en festdagsstilling og en hverdagsstilling, som sikkert oprindeligt har været billedløs, samt en fuld tildækning i fastetiden af kirkens ornamentter – ikke mindst de skulpturerede *imagines* men utvivlsomt også retabler med udvendigt bemalede fløje. Kilderne falder hovedsageligt i tiden før fløjaltertavlernes store udbredelse og udvikling, og de omtaler derfor kun retabler med fast dække, eventuelt i form af et sæt bevægelige fløje, og berører følgelig slet ikke spørgsmålet om predellaers og topskabes samspil med hovedstykket. Samtidig er det klart, at der ikke kan have været mere indgående anvisninger på området for den middelalderlige kirke i sin helhed, eftersom fløjaltertavler hovedsagelig var et nordeuropæisk fænomen og samtidig et rigt varieret fænomen med et, to eller tre sæt fløje, med eller uden standfløje og hertil igen med forskellige udformninger af eventuelle predellaer og topskabe.

Selv om det ikke er noget enkelt og afklaret billede, der tegner sig, er det på baggrund af det ovenstående nærliggende at tage Erik Moltkes ikke nærmere begrundede forslag til Århus-skabets tre hovedstillinger op til en kritisk vurdering. De tre faser, vi ovenfor har opregnet: festdagsstilling, hverdagsstilling og fuld tildækning i fastetiden, bliver hos Moltke til festdagsstilling, fastestilling og en såkaldt adventsstilling. Det er uklart om Moltke henter sidstnævnte begreb fra en bestemt kilde; det er mest sandsynligt, at hans 'trilogi' blot er baseret på kirkeårets grundlæggende struktur med advent/jul og faste/passion, der kulminerer i Opstandelsesfesten påskesøndag. I en sådan tænkning forsvinder hverdagsstillingen, den bliver et spørgsmål, Moltke slet ikke berører.<sup>31</sup>

Hvad angår alterskabets faktiske stillinger, har Moltke sikkert ud fra Paatz's version med åben og

lukket predella i henholdsvis 1. og 2. stilling sluttet sig til en åben predella igen i 3. stilling, den såkaldte adventsstilling, således at predellaen hele tiden veksler, og så yderligere ladet topskabets forvandlinger følge predellaens. I hvert fald finder man ikke i hans gennemgang af de tre stillingers billedprogrammer nogen liturgisk begrundede argumenter for disse stillinger. Stillingerne er snarere et faktum, som man må forsøge at forstå billedprogrammet ud fra. Således erkender Moltke i sin gennemgang af tavlens fastestilling, at det lukkede topskabs malerier ikke fortsætter forkyndelsen eller tankegangen fra storfløjenes Passionsserie eller Barndomshistorie *en miniature*,<sup>32</sup> men det får ham ikke til at overveje, om topskabet nu også skulle være lukket.

Ser vi på Paatz's idé om en lukket predella i anden stand, så skyldes den sikkert både, at fodstykkets Gethsemanescene har forgyldt baggrund ligesom storstykkets malerier, og at den også indholdsmæssigt knytter sig til Passionsserien, selvom han dog med udråbstegn gør opmærksom på, at "Christus am Ölberg" så "ist zweimal dargestellt" i denne stilling.<sup>33</sup> Sandt nok! – og selvom gentagelsen vel ikke i sig selv er et fældende bevis, rejser den i høj grad tvivl om rigtigheden af, at predellaens fløje skal være lukkede i mellemstillingen (fig. 3). Alterskabet rummer en række andre motiviske gentagelser, men ingen af dem kan ses på samme tid eller synes beregnet til det, når lige undtages stifterens dobbelte optræden i maleri og skulptur. Kun hvis man tænker sig festdagsstillingen med lukket topskab, ser man St. Sebastian i både malet og skulptureret fremtoning.

Genovervejer man på den baggrund altertavlens mulige hovedstillinger helt på ny, så vil det umiddelbart være naturligt at antage, at den i sammenhæng



Fig. 3. Århus Domkirke, højalterskabet, 2. hovedstilling ifølge Erik Moltke – med lukket prædella og topskab. Foto: Torben Nielsen, Institut for Kunsthistorie, Aarhus Universitet, 1999.

med det dobbeltfløjede skabs tre hovedstillinger har bevæget sig fra helt åben til lukket tilstand. Dvs., at mens den i feststillingens 1. stand har haft såvel åbent skrin som åben predella og topskab (fig. 5), så har den i 3. stand tilsvarende været lukket i alle tre zoner (fig. 1). For mellemstillingen har der været forskellige muligheder, som overvejes nærmere nedenfor.<sup>34</sup>

For en helt lukket tilstand som den ene hovedstilling taler – udover kilderne – selve altertavlens billedprogram. Både topskabet og den centrale del af storstykket viser helgenfigurer, og i disse fremstillinger er der himmelblå baggrund eller i det mindste udsigt til en sådan – ligesom i de flankerende episoder på de faste fløje. Kun predellaens udvendige malerier står her overfor med forgyldt baggrund, hvis ægthed den seneste restaurering har påvist.<sup>35</sup> Men ved primært at binde Gethsemane-fremstillingen til alterskabets 3. stand (fig. 1) undgår man fordoblingen af motivet i mellemstillingen. Samtidigt tegner der sig nok så væsentligt igen en indholdsmæssig korrespondance mellem den tredobbelte fremstilling af den lidende Kristus i bøn (fig. 6) og så de to tavler lige oven over med stifteren, biskop Jens Iversen Lange vendt i bøn både mod Anna og jomfru Maria og ikke mindst mod det nyfødte Jesusbarn (fig. 7a-b). Disse fremstillinger giver tilsammen alterskabet en andagtsmæssig dimension, som hidtil – af 'gode grunde' – har været overset.

### *3. Århus-skabets andagtsmæssige dimension*

Den senmiddelalderlige meditation og den hertil knyttede kunst fokuserede netop på to faser i Jesu liv: Inkarnationen og Passionen.<sup>36</sup> På den ene eller anden måde skabte man billeder, hvor fortællingens puls blev brudt, og der åbnedes rum for indlevelse

og kontemplation. Ofte er der tale om ahistoriske fremstillinger, en kategori stifterbilledet og Anna Selvtredje hører hjemme i. Eller en historisk scene kunne trækkes ud af fortællingen, som på Århustavlens predella, hvor den meditative karakter samtidigt fremhæves. I alterskabets mellemstilling har 'Bønnen i Gethsemane' tydeligt fortællende karakter: den indleder Passionsserien, og der fokuseres på grundskemaet med den knælende Kristus, engelen med kalken og de tre sovende disciple, Peter, Jakob Zebedæus og Johannes.<sup>37</sup> I baggrunden anes gennem haveporten Judas og vagten, der kommer for at arrestere Kristus, og i næste tavle følger så 'Judaskysset'.

Judas og vagten ses også tv. i baggrunden af predellaens tavle, men ellers befinder vi os gennem fortællingens tilskæring primært i et mentalt rum, hvor der fokuseres på faserne i Jesu bøn. Iflg. Matthæus (26, 36-46) og Markus (14, 32-42) henstiller Jesus tre gange til de tre disciple, han havde taget med sig videre ind i Gethsemane have, at våge, mens han beder: "Da sagde han til dem: "Min sjæl er fortvivlet til døden. Bliv her og våg sammen med mig!" / Og han gik lidt længere væk, faldt ned på sit ansigt (procedit in faciem suam) og bad: "Min fader, hvis det er muligt, så lad dette bæger (calix iste) gå mig forbi. Dog, ikke som jeg vil, men som du vil." / Han kommer tilbage til sine disciple, og finder dem sovende, og han sagde til Peter: "Så kunne I da ikke våge blot en time sammen med mig? / Våg, og bed om ikke at falde i fristelse. Ånden er rede, men kødet er skrøbeligt." / Atter, for anden gang, gik han bort og bad: "Min fader, hvis det ikke er muligt, at dette bæger går mig forbi, men jeg skal drikke det, så ske din vilje." / Og atter kom han og fandt dem sovende, for deres øjne var blevet tunge [yderligere hos Markus: ", og de vidste





Fig. 4. Århus Domkirke, højalterskabet, 2. hovedstilling med åben prædella og top-skab. Foto: Torben Nielsen, Institut for Kunsthistorie, Aarhus Universitet, 1999.

ikke, hvad de skulle sige til ham”]./ Han forlod dem igen, og for tredje gang gik han væk og bad den samme bøn./ Da kom han tilbage til disciplene og sagde til dem: ”Sover I stadig og hviler jer? Nu er timen kommet, da menneskesønnen overgives i synderes hænder./ Rejs jer, lad os gå! Se, han, som forråder mig, er her allerede” (Mt. 26, 38-46).

Tre gange knæler Kristus i bøn på Århus-predellaen, først oprejst, så faldende mere og mere forover ’in faciem suam’. Allerede fra sidste halvdel af 500-tallet og fra omkr. 600 kender man i østlig og vestlig kunst Gethsemane-billeder med ’simultane’ fremstillinger af Kristus – nemlig i henholdsvis det byzantinske Codex Rossanensis og i det evangeliar, pave Gregor den Store skænker til munken Augustinus i Canterbury: Begge steder ses han både knælende i bøn og talende til de sovende disciple.<sup>38</sup> Denne ’bøn-formaningstype’ bliver dominerende helt frem til beg. af 1300-tallet,<sup>39</sup> i Byzans især baseret på Lukas’ beretning (22, 39-46), hvor Kristus henvender sig til de 11 disciple i en samlet gruppe,<sup>40</sup> mens Vesten foretrækker Matthæus’ og Markus’ version, hvor Kristi formaning kun er rettet til de tre disciple, Peter, Jakob og Johannes, som er fulgt med ham ’videre ind i’ haven.

I nogle byzantinske fremstillinger er Lukas-typen udvidet til at omfatte Kristus i to bønstillinger: Med oprejst krop og i proskynesis.<sup>41</sup> Og i San Marco i Venedig viser en mosaik, der løber over hele syd-væggen i galleriet i den korsformede kirkes vestlige arm (=’skibet’), tre sammenhængende gengivelser af Gethsemane-episoden. Hvert optrin viser Kristus i bøn og Kristus talende til disciplen Peter, som i de to første scener fra højre ses alene, mens han i scenen yderst til venstre ses sammen med de øvrige disciple.<sup>42</sup> Hele kompositionen kan anskues som en

sammenkobling af ’bøn-formaningstypen’ efter Lukas og det trefasede forløb hos Matthæus og Markus, idet fremhævelsen og isoleringen af Petersfiguren måske skal forstås i lyset af Peters trefoldige fornægtelse, som forudsiges på vejen til Gethsemane<sup>43</sup> og jo bliver en realitet i timerne efter tilfangedelsen.<sup>44</sup>

Nogen præcis forløber for San Marco-mosaikken kendes ikke, men man har dog kendskab til en fragmentarisk freske fra 1. hd. af 700-tallet på et lunetteformet felt i Sta. Maria in Via Lata i Rom, der også viser tre Kristusfigurer i bøn. De tre faser, alle med Kristus i proskynesis vendt mod højre, følger her tæt efter hinanden, og nedenunder breder gruppen af sovende disciple sig tilsyneladende over hele feltet, så tæt på Kristusfigurerne, at der ikke kan have været plads til nogen ’formaningsscene’.<sup>45</sup> En tilsvarende komposition i Sta. Maria in Pallara i Rom, nok fra sidste halvdel af 900-tallet, er overleveret i en akvarel fra kardinal Barberinis tid.<sup>46</sup>

Ved sin koncentration om de tre faser af Kristi bøn ligger Sta. Maria in Via Lata-fresken tættere på Århusstavlens predella end nogen af de andre omtalte eksempler. Der synes dog ikke at gå ubrudte linier fra denne eller de andre typer af simultane Gethsemanescener til Bernt Notkes version. For i 1300-tallet fortrænges de flerfasede typer i Vesten helt af den kondenserede og velkendte type, som også indleder Passionsserien på Århusstavlen: Kristus i bøn i haven med tre eller flere disciple i sin nærhed.<sup>47</sup> Og det synes først at være i sengotisk tid, at den type, vi ser på Århusstavlens predella, dukker op her og der. Således på predellaen af nogle andre sengotisk altertavler: i Brarup Kirke på Falster (ca. 1450),<sup>48</sup> i Skelskør Kirke (ca. 1475<sup>2</sup>, nu tabt),<sup>49</sup> i Vossevangen Kirke i Hordaland i Norge (ca. 1500)<sup>50</sup> og i Horn-



Fig. 5. Århus Domkirke, højalterskabet, 1. hovedstilling med alle fløje åbne. Foto: Torben Nielsen, Institut for Kunsthistorie, Aarhus Universitet, 1999.

slet Kirke på Djursland (ca. 1525, nymalet 1576).<sup>51</sup> Til disse dansk-norske eksempler kan føjes et kalkstensrelief i Marienkirche i Lübeck fra ca. 1480, hvor Kristus dog kun ses to gange i bøn,<sup>52</sup> og et stort maleri (2,03 × 3,20 m) fra 1515, der hænger i koromgangen i domkirken i Osnabrück.<sup>53</sup>

De nævnte eksempler fra den sene middelalder tyder klart på, at den trefasede type af bønner i Gethsemane Have brugtes til isolerede fremstillinger af motivet, alene kalkstensrelieffet med kun to faser kan siges at indgå i en fortællende sammenhæng. Selv om der i hvert fald for de dansk-norske eksempler ikke er tale om tavler beregnet for andagt i private rum, så har hele scenen andagtsbilledets karakter, ja viser jo selve den indlevede bøn i dens mest inderlige og dramatiske form.<sup>54</sup>

På Århustavlen gentages denne andagtsmæssige karakter som nævnt i det lukkede storfelts 'sokkelzone', hvor stifteren Jens Iversen Lange, anbefalet af sin navnehelgen Johannes Evangelisten, er vendt i bøn mod Anna Selvtredje (Fig. 7a-b). Som Kristus i tre stadier mediterer så inderligt over sin egen passion, at han bliver ét med den og sveder blod, således kan man sige, at Jens Iversen Lange mediterer over Inkarnationens tre stadier: først gøres Anna til redskab for denne og føder på forunderlig (og ubesmittet) vis Maria, så gør Maria sig til Herrens tjenerinde og føder på ligeså forunderlig vis Jesusbarnet, som er guddommens fuldbyrdede inkarnation, dens legemlige billede.<sup>55</sup> Det er det nøgne Jesusbarn, der vises frem, og utvivlsomt det, biskoppen har som det endelige mål for sit indre blik. Det er gennem nærværendegørelsen af dette anskuelige billede af sin Frelser, at Jens Iversen søger fællesskab med brudgommen og evigt liv. Og som han selv lader sig vejlede og føre frem af sin navnehel-

gen Johannes, bidrager hans kvindelige protektor, Anna, til mødet fra den anden side, samtidig med at han også påkalder Gudsmoderen selv: "mater dei sis se[mper]..." ("Guds moder vær altid...") – og ikke forgæves.

Hengivelsen til og identifikationen med Kristi forløsningsværk er tegnsat på forskellig vis: på den store agraf, som holder den gyldne brokadekåbe sammen ses i relief en ungdommelig person med 'tomt' skriftbånd, med største sandsynlighed en engel,<sup>56</sup> og da utvivlsomt én, der viser hen til Kristi komme – hvis ikke Gabriel selv, mens krumningen på Jens Iversens hyrdestav omfatter et lille krucifiks flankeret af Maria og Johannes. Og ligesom Jesu mest elskede discipel synes Jens Iversen villig til at tømme den bitre kalk i efterfølgelse. Lange'ernes slægtsvåben med de tre røde roser er hængt op foran hans bryst, som prydede det hans hjertekammer.

Nok så vigtigt er, at Maria i venstre hånd holder en flettet kurv med røde og hvide roser og i forhold til Jesusbarnet synes at udpege en af de hvide, generelt sikkert som et tegn på kyskhed og renhed. I samtidens andagtstekster blomstrede havemetaforikken: haven som lukket og paradisisk betegnede ikke blot Maria og Kirken, men også sjælen, som skulle opdyrke den gennem sine dyder og på den måde gøre den til et rekreerende sted både for sig selv og brudgommen – med Højsangen som baggrund. De forskellige blomster og træer i haven betegnede forskellige dyder – uden at der var tale om en fastlagt symbolik. Et par eksempler kan give et indblik i genren.<sup>57</sup>

I en *Kleine Middelnederlandse boomgaard-tractaat* fra slutn. af 1300-tallet rådes den "elskende sjæl" (*minnende sele*) f.eks. til at skabe "en ædel frugthave"



Fig. 6. Århus Domkirke, højalterskabets predella, lukket. Jesu bøn i Gethsemane have. Efter: Bjørn & Gotfredsen 1996.

(*enen edelen boegart*) i sit hjerte, hvor Gud, brudgommen, "kan vandre med velbehag og besigtige dydens fint duftende og fint smagende plante" (*gerne in wandle ende besie dat wale rikende ende dat wale smakende crut der doegde*). Sjælen skal i haven plante blomster og træer, der repræsenterer forskellige dyder: "ydmyghedens violer" (*violetten der oetmoedecheit*), "kyskhedens liljer" (*lylien der kuscheit*), "røde roser mindende om vor Herres ædle lidelser" (*rode rosen van gedenckenisse der edelre martelen ons Heren*) og "brændende kærligheds morgenfruer" (*die goutblume der bernender minnen*), såvel som "nøddetræet for pønitisens (dvs. angerens/bodens) hårde arbejde" (*notbloem der harder wercke van penitentien*) og "granatæbletræet, der vederkvæger fra verdslige affærer" (*garnaten, dat es verkulnisse van erderschen sa-*

*ken*), samt "det ædle figentræ, der smager af vor Herres sødme" (*dien edelen vigboem, dats gevuelnisse der sutecheit ons Heren*).<sup>58</sup> Og i *Thooskijn van devotien* (Andagtens have) fra 1487 vandrer sjælen omkring i haven "for at lugte væksternes og frugternes smægtende dufte." "I denne jord gror de ydmyge tankers vækster, den højere kontemplations eller beskuelses træer: den ærbare konversations blomster: den helige fuldkommenheds frugter, og generelt gror i den (også) nådens gode... I dette gode modtager de hellige sjæle al den søde føde og alle kraftige opfriskninger. De sidder på det grønne af de velduftende vækster. De hviler sig under træernes skygge eller dunkelhed. De plukker blomsterne, de smager frugterne. Og af alle blomsterne og frugterne plukker den hellige sjæl især den sande barmhjertigheds



violer, som gror ved tom [dvs. ikke bunden af det jordiske] ydmyghed: og af disse laver den sig en krans til at smykke sig selv med og til at behage sin elskede desto bedre.”<sup>59</sup>

Blomsterne i den vidjeflettede kurv på Notkes tavle må være plukket i en sådan andagtsens have, måske i Marias 'Paradiesgärtlein' som et synligt udtryk for hendes talrige dyder.<sup>60</sup> Men i betragtning af, at Jens Iversen som nævnt anråber Maria, og at Maria synes at fremhæve en blomst for Jesusbarnet, er det mere sandsynligt, at blomsterne er plukket i biskoppens 'have' og nu præsenteres for Barnet som hans velduftende dyder. I så fald kan den hvide blomst som symbol på renhed være hentet fra Bernhard af Clairvaux's yndede udlægning af Højsangen. I den 62. prædiken over Højsangen udlægger Bernhard: "Min due sidder i klippens kløfter, i murens hulninger. Lad mig se dit ansigt, lad din stemme klinge i mine ører; for din stemme er sød, og dit ansigt er vakkert" (2, 14 – efter Vulgata). Prædikenen handler om, hvorledes mennesket på forskellige niveauer søger eller bør søge indsigt i den guddommelige visdom ved at grave i muren eller klippen.<sup>61</sup> Og de, som hverken har styrke eller skarphed til at grave i klippen eller i muren, kan ty til den korsfæstede Kristus med hans klippesprække og gennemboringer (cf. Ps. 21(22), 17), hvor den sårede sjæl så hurtigt kan blive frisk igen.<sup>62</sup>

Først når den kristne sjæl på denne vis fuldt ud har helbredt og renset sig, kan den med rette høre på brudgommens kalden og vise sit ansigt: "Den [sjælen] vil ikke være værdig til at blive set, så længe den ikke er skikket til at se... Det ansigt, som kan

Fig. 7a. Århus Domkirke, højalterskabet, storfeltets fløj tv., lukket. St. Klemens samt Anna Selvtredje i 'sokkelzonen'. Efter Moltke 1970.

vende sig mod Guds klare stråleglans (claritatem), må nødvendigvis være behageligt. For det kunne ikke dette, hvis ikke også det selv var strålende og rent, endeligt omdannet til det selv samme billede af den klare stråleglans, som det skuer. . . Når altså den rene [sjæl] er i stand til at rette blikket mod den rene sandhed, så vil Brudgommen selv begære at se dens ansigt og følgelig høre dens stemme.”<sup>63</sup> Og hvad ”er det indre ansigts sømmelige skønhed (décor) hvis ikke renhed?” spørger Bernhard.<sup>64</sup> Og det kan være denne (tilstræbte) renhed hos den bedende stifter Maria diskret gør brudgommen opmærksom på.<sup>65</sup>

Brud-brudgom-symbolikken og hele den andagtsmæssige dimension synes tillige kraftigt fremhævet gennem de to sceners rammeværk og åbninger. Begge steder ser man personerne gennem en bred kvadersat vinduesramme med en enkelt profil langs øverste kant. ”Se, nu står han bag vores mur, han kigger ind ad vinduet (respiciens per fenestras), spejder gennem gitteret (prospiciens per cancellos)” hedder det i Højsangen 2, 9. I de middelalderlige kommentarer forstås dette vers først og fremmest som en tale om brudens og brudgommens møde i lyset af Inkarnationen: Kristus kigger som den himmelske brudgom ind i huset til sin brud gennem vinduet, delvist skjult for sjælens blik af muren og gitterværket, dvs. af det kødelige legeme, af den menneskelige natur, han har hyllet sin guddommelige natur i.<sup>66</sup> Eller som Bernhard af Clairvaux formulerer det: ”Vores kød er muren, og Brudgommens nærmest er Ordets legemliggørelse.”<sup>67</sup>

Fig. 7b. Århus Domkirke, højalterskabet, storfeltets fløj th., lukket: Johannes Døberen samt biskop Jens Iversen Lange med Johannes Evangelisten i 'sokkelzonen'. Efter Moltke 1970.



På altertavlen i Århus domkirke ser vi, hvorledes brudgommen fra sit vindue kigger mod og – må vi forestille os – ind ad den frontalvendte vinduesåbning til den bedende biskop. Han har netop iklædt sig kødet og er på den måde kommet menneskene nær. Han er ikke skjult bag muren eller tilsløret af et gitterværk, men åbenbarer sig i fuld skikkelse for bruden. På den ene side, er det stadig ikke et møde 'ansigt til ansigt', da kødet her er muren, der omhyller hans guddommelige natur. På den anden side er det en fuldstændig åbenbaring i forhold til tiden under jødedommen, hvor den gamle lov er den mur og det gitterværk, der slører sandheden.<sup>68</sup> Derfor kan kødet, Jesu menneskelige legeme, også hos en række teologer forstås som det egentlige vindue, hvorigennem Logos har åbenbaret sig.<sup>69</sup> Så i vinduesrammen viser sig for Jens Iversen det sande vindue for indsigt i frelseshistorien og den guddommelige visdom. Biskoppen skuer dog ikke ud gennem sin tilsvarende vinduesramme 'direkte' mod Jesusbarnet, men ud gennem et vindue i det snævre rums ene sidevæg. Måske vil han dermed blot vise, at man ikke tåler det direkte syn af guddommen, men at det er vinduet med glas, der tilpasser lysets stråleglans til det menneskelige øje.<sup>70</sup>

Men anskuelsens form kan også gribe fat i et andet lag af mur-vindues-metaforikken: Modsætningen mellem krop og sjæl. Sjælen er på en og samme tid lukket inde i sit hus og i kontakt med omverdenen gennem vinduet, gennem husets åbninger. Allerede Heraklit betragtede – iflg. Sextus Empiricus – sanserne som 'sjælens vindue'.<sup>71</sup> De åbner på den ene side for fristelserne men på den anden side også for frelsende erkendelse. Gennem vinduet kan de dæmoniske kræfter trænge ind og gøre anslag mod sjælen, men vinduet er også en åbning mod himme-

len, som det f.eks. ses i fremstillingen af henholdsvis St. Antonius Eremiten og St. Sebastian på Isenheimeralterets faste fløje.<sup>72</sup> For at døden ikke 'skal stige op i vinduerne' og 'komme ind i paladserne' (cf. Jer. 9, 20), må sjælen åbne sig for brudgommens indblik, vende sig mod Logos. Origines, der har et klart blik for vinduets tvægede funktion, skriver bl.a. i sin kommentar til det pågældende vers i Højsangen: "Hvorledes 'stiger døden op i vinduerne'? Hvis synders øjne 'ser på kvinden for at begære' (cf. Mt. 5, 28); og eftersom jo "den, der ser således på kvinden, har begået ægteskabsbrud i sit hjerte" (cf. Mt. 5, 28), er 'døden' på denne måde gået ind til sjælen 'gennem' øjnernes 'vinduer'. Ligeledes, når nogen giver adgang for upålidelig høren og særlig for den falske videns fordrejede læresætninger, så træder 'døden' ind i denne sjæl 'gennem' ørernes 'vinduer'. Hvis, derimod, sjælen, idet den betragter verdens prydelser og ud fra skabningernes skønhed begriber Gud og hans værk, forundres over og priser værkernes Skaber, til denne sjæl træder livet ind 'gennem' øjnernes 'vinduer'. Ligeledes, når den hælder øret mod Guds ord og glædes ved hans visdoms og videns bevæggrunde, går visdommens lys hos denne ind til sjælen 'gennem' ørernes 'vinduer'."<sup>73</sup>

Det er netop den vide natur, Guds skaberværk, Jens Iversen begrunder eller i det mindste umiddelbart er vendt imod på Bernt Notkes tavle. Også rummet, hvor Anna, Maria og Jesusbarnet befinder sig, åbner sig i venstre side – gennem en døråbning – mod naturen, så man får et glimt af en enkel, 'lukket' have, på hvis mur en påfugl – symbolet på evigt liv – falder i øjnene, og bag hvilken et udstrakt landskab tegner sig. Senmiddelalderen er perioden hvor det metaforiske forhold mellem haven som 'hortus conclusus' eller 'Paradiesgärtlein' og Maria som



Gudsmoder folder sig ud som en rig flora i billedkunsten, og også en periode, hvor Maria med Barnet rykker ud i de større landskaber, eller hvor der fra de afgrænsede haverum er udsigt til sådanne. Jens Iversens anrøelse af Gudsmoderen og eksponeringen af Inkarnationens mysterium er altså indlejret i og relateret til rum, der hører til periodens mest symboladede, og hvis hele betydning netop udspringer af, at de er rammer for andagt over Guds dobbelte inkarnation, over skabelse og genskabelse. Den uendelige række af rigt varierede billeder med Maria med Barnet som den centrale gruppe i forskellige relationer til haverum og/eller landskab iscenesætter tidens mest grundlæggende metaforik – bundet op om Inkarnationen og Gudsmoderen, om brud og brudgom, om at føde Kristus i sin sjæl, og i sidste instans om guddommens totale nærvær i *unio mystica*.

På den baggrund forekommer det også sigende, at et yndet skema i tidens portætkunst viser udblik fra et interiør til naturen gennem et vindue eller andre slags åbninger, ikke mindst hvor den eller de portrætterede som på Århustavlen er forbundet med Maria med Barnet på en diptych eller triptych.<sup>74</sup> For hermed tales metaforisk om en individforståelse, der nok fortsat indbefatter den gamle dualisme mellem sjæl og legeme, men er ny ved at fokusere på sanserne, der griber ud i verden og giver indsigt ud fra det skabte og konkrete.<sup>75</sup> Det er en mennesketype, der vokser frem i senmiddelalderens og den frembrydende renæssances sociale og religiøse rum, forankret i og moduleret af tidens fromhedsliv. Og en mennesketype, som her træder frem i form af en fysiognomi, der virker meget virkelighedstro og måske er det tidligste egentlige portræt i 'dansk' kunst.<sup>76</sup>



Fig. 8. Eleonora af Portugals breviar, ca. 1497 (New York, Pierpont Morgan Library, ms. 52). Fol. 1v.: dronningen ved sin *prie-dieu*. Foto: Pierpont Morgan Library.

Århustavlen har næppe i noget særligt omfang været tilgængeligt for almenhedens blikke. Biskop, domkapitel og anden gejstlighed ved kirken er dem, der primært har haft adgang til personlig brug af alterskabet i højkorets lukkede rum. Optimalt har al-

teret – ikke mindst i sin lukkede tilstand – især fungeret i forhold til stifteren. Og det synes i relation til den knælende Jens Iversen foran tavlen, at den billedmæssige iscenesættelse af hans andagt endelig træder i karakter: De to tavler visualiserer andagten og dens mål, viser Jens Iversen, hvorledes hans mentale øje skal tjene som en åbning mod himlen for at brudgommen kan træde frem bag muren og blive fuldt nærværende i og gennem vinduet. Gennem interiøernes fælles karakter, som understreges af den markante og identiske indramning, glider de to rum nemt sammen for det indre blik. Og ligesom Guds billede hermed træder fuldt frem for biskoppen i repræsentationens rum, således skal den billedlige iscenesættelse udvirke, at den legemliggjorte guddom blive fuldt 'nærværende' for biskoppen i hans mentale forestilling. En indledende miniature i Eleonora af Portugals breviar fra ca. 1497 iscenesætter sandsynligvis en sådan brug af en altertavle: Stifterinden ses knælende i bøn ved sin *prie dieu* foran et alter, på hvilket Maria med Barnet troner i kød og blod, som var de udsprunget af altertavlen bagved og blevet nærværende gennem hendes meditation (fig. 8).<sup>77</sup>

Har biskoppen eller andre andagtssøgende løftet blikket fra den inderlige bønns afsondrede rum på predellaen, fra anræbelsen i den dybeste nød, over de to 'himmelvinduer' (*fenestras coeli*) i storfeltets sokkelzone og videre mod det høje, er det faldet på hovedstykkets store helgenskikkelser – på domkirkenes værnehelgen St. Klemens (fig. 7a) og på Jens Iversens ene store værnehelgen, Johannes Døberen (fig. 7b). Begge helgener står i lyse og luftige rum, der med deres 'forskudte' eller dobbeltskalsagtige arkitektur sikkert skulle løfte anskuelsen videre mod de himmelske sale. Metaforisk taler de enkle, grå

mure måske om et legeme, der med mange vinduesåbninger, fri for glas, tillader lyset at strømme frit ind, og hvis sjælekammer derfor er tilsvarende smukt: sirligt prydet med slanke, røde søjler, der på bronzerede kapitæler bærer forgyldte ribbehælv.<sup>78</sup> Med udblikkene til den rene natur fører også disse interiører over i det paradisiske.<sup>79</sup>

Og løfter blikket sig endnu et tag mod topskabets to helgenfremstillinger møder det et ommuret indelukke, en noget 'asketisk' men højliggende have, hvorfra man alene ser ud mod og op i den store, vide himmel (fig. 9). Med disse to helgener tages temaerne fra sokkelzonernes andagtsbilleder tydeligvis op igen: I form af eremitten St. Antonius, som var mønsteret *par excellence* på det kontemplative liv og overvindelse af fristelser gennem bøn og andagt, og i form af St. Sebastian, der i sit martyrium tydeligt efterligner Kristi korsfæstelse, ophængt som han er i et afgrenet men grønnende træ, let svævende over jorden.<sup>80</sup> Over muren bag ham hænger hans røde, 'sømløse' kjortel.<sup>81</sup> Ved siden af dette topskab knæler Jens Iversen endnu engang i bøn med en oprindeligt våbenbærende engel som pendant. Og når topskabet åbnedes åbenbares det højeste og endelige mål for hans andagt: brudens forening med brudgommen i den himmelske herlighed, indrammet af Bebudelsens ærkeengel og af den dragebesejrende Michael.<sup>82</sup> Gennem en sådan frelseshistorisk optik, hvor der igen fokuseres på Inkarnationen som den omvæltende begivenhed mellem Skabelsen og Fuldbyrdsen, dvs. mellem tidernes begyndelse og tidernes ende – eller det, der forudskikker tidernes ende, skuer biskoppen den store bryllupsfest, er med hele skulpturens konkrete nærvær til stede ved det, Augustin betegner som *magnum sacramentum*.

#### 4. Århus-skabets liturgiske stillinger

Denne indkredsning af andagtsmæssige aspekter ved det af Jens Iversen donerede alterskab har samtidig vist, at det giver god mening at se den trefoldige bøn i Gethsemane i sammenhæng med de øvrige malerier udvendig på skabets fløje og dermed at operere med en lukket stilling med overvejende 'naturalistiske' baggrunde. Men nu at kalde denne nye version af den 3. stand for 'adventsstillingen', eller for den sags skyld 'fastestillingen', er lige så problematisk som Erik Moltkes antagelse. Med sin afdæmpede stråleglans og sine to nedre zoner med andagtsbilleder rettet mod Inkarnationen og Passionen kan denne lukkede stilling nok siges at være passende til den karakter af bod og renselse, der kendetegnede både adventstiden op til jul og fastetiden op til påsken. Men samtidig er det mest nærliggende at antage, at det har været alterskabets hverdagsstilling kirkeåret igennem, hvilket gør det vanskeligt at tale om en særlig advents- og fastestilling. Alternativet er, at mellemstillingen med Passionsscenerne har repræsenteret den 'lukkede' hverdagsstilling i forhold til festdagsstillingen. Men det forekommer lidet sandsynligt, at man størstedelen af året skulle have eksponeret de forgyldte tavler.<sup>83</sup>

Af det middelalderlige kirkeårs fire store offentlige fastetider – i tilknytning til jul, påske, pinse og St. Michaelsdag (29. sept.) – var de 40 dage op til påsken klart nok den vigtigste fastetid og den tid, der var stærkest præget af bod og sorg.<sup>84</sup> Og overvejer vi nu først alterskabets mulige stilling i denne periode, så kan der i forlængelse af de ovenfor citerede kilder om fastetidens liturgi argumenteres for, at Århusskabet under de 40 dages faste primært trådte frem ikke blot i lukket stilling men også helt tildækket: med klæder som det kendes i Sarum-liturgien eller ved



Fig. 9. Århus Domkirke, højalterskabets topstykke, lukket: St. Sebastian og St. Antonius. Efter Moltke 1970.

hjælp af de drejelige forhæng, som vanligt var op hængt på hver side af altertavlerne.<sup>85</sup> Under alle omstændigheder var udsynet til højalteret i fastetiden sikkert stærkt beskåret af den såkaldte fastedug, som det var skik at hænge op mellem kor og skib – og i dom- og klosterkirker mellem kor og højalter – fra askeonsdag eller fra 1. søndag i fasten efter kompletoriet til onsdag i påskeugen eller helt frem til påskelørdag. På denne måde erindrede man om synden,

der skilte mennesket fra Gud, og imiterede tempelforhængen, der revnede ved Kristi død.<sup>86</sup> Fastedugen blev i perioden så kun trukket til side eller løftet op på søn- og helligdage og under messen – fra offertoriet eller konsekrationen til messens slutning.

Når alterskabets tilstand i fasteperioden alligevel er et problem, der bør diskuteres lidt videre, skyldes det, at malerierne på Århustavlens ydersider – predellaen undtaget – ligesom på mange andre fløjaltertavler er dæmpede i farvetonen i forhold til mellemstillingens malerier<sup>87</sup> og ikke mindst festdagsstillingens stafferinger. Dermed lægger de sig i nogen grad i forlængelse af de monokrome malerier *en grisaille*, som især kendes fra de udvendige fløje på nederlandske altertavler fra beg. af 1400-tallet og fremefter. Molly Teasdale Smith argumenterer i sin oplysende artikel om fastetid og alterudsmykning for, at denne type malerier er beregnet for fasten, og at de har deres rod i Frankrig, hvor der fra sidste tredjedel af 1300-tallet og op i 1400-tallet kendes flere eksempler på omtale af (silke)klæder med billeder i grisaille, beregnet til ophængning som retabler og antependier i privatkapeller i fastetiden.<sup>88</sup> Et bevaret eksemplar er det berømte 'Parement de Narbonne', udført for den franske konge, Karl 5. og hans hustru Jeanne de Bourbon ca. 1370-80. Samtidig mener M. T. Smith dog, at også retabler med mere farvestrålende ydersider end den nederlandske grisaille-type har været passende for fastetiden i lukket stilling, især hvor farver som rød og hvid dominerer.<sup>89</sup>

Sådanne ydersider mangler dog grisaillebilledernes prægning, og det er svært at se, at de ikke tillige har tegnet hverdagsstillingen – som det vel også må have været gældende for de monokrome malerier. De har derfor ikke haft nogen klar signalværdi. Kontrasten mellem altertavlens ydre og indre bliver

mere en almindelig kontrast mellem hverdag og fest, mellem gængs syndsbevidsthed og jubel over frelsens mulighed, end mellem en bestemt fastetid og kirkeårets højtider. Hvor syndsbevidstheden omsetter sig i grisaille-maleri, kan man så måske tale om tavler tilpasset et fromhedsliv, der har bredt fastens karakter af askese – og hvad der knytter sig til denne af bøn og renselse – ud over kirkeåret som helhed. Dermed kan man siges at bevæge sig fra det liturgisk bestemte over i det af fromhedslivet og andagten bestemte. Et fænomen som fremvæksten af altertavler med ikke-polykromerede skulpturer var sikkert heller ikke betinget af en ny liturgisk brug af retablerne men snarere af bestemte kredses eller gruppers holdning til billeder, ikke mindst plastiske, i en religiøs sammenhæng.<sup>90</sup> Selv hvor det førte til fløjdersider uden malerier, som f.eks. på Bordes-holm-alteret, er retablet rimeligvis blevet åbnet og lukket i relation til festdagene og har således haft en hverdagsstilling, der svarede til fastetidens radikale tilhyldning. Det er derfor karakteren af stifternes religiøsitet (og æstetik) mere end liturgien, der har ændret retablernes billedsprog i 'asketisk' retning.

En mulighed, Molly T. Smith slet ikke diskuterer, er, at man i fasten kan have hængt grisaille-stykker á la 'Parement de Narbonne' op foran de faste og lukkede retabler, for sådanne alterklædninger har vel også i de kongelige og hertugelige kapeller fungeret sammen med 'stationære' altertavler, selv om kilderne ikke nævner noget herom. I hvert fald hedder det i det oven for omtalte ordinarium fra Laon i forbindelse med Bebudelsesdagen: "Vokslys anbringes på samme måde som det er omtalt ved Marias renselse [=Kyndelmesse]; alterets tavler åbnes ikke, men alteret beredes med silketøjer med guld i vævningerne, på hvilke er afbildet, hvorledes englen hilser på den

velsignede Jomfru; . . .<sup>91</sup> Foran det 'lukkede' retabel eller foran alteret har man altså på denne dag op-  
hængt et klæde med et billede af Bebudelsen, som  
man meget vel kan tænke sig tegnet med guldtråd  
på ufarvet silke eller på silke i årstidens liturgiske  
farve.<sup>92</sup>

Praksis kan nemt have vekslet fra område til om-  
råde inden for det spektrum af muligheder, vi har op-  
regnet. Men for så vidt praksis ikke er gået helt på  
tværs af de kilder, der her er fremlagt,<sup>93</sup> turde det  
være udelukket, at Århustavlens fastestilling har  
været, som Erik Moltke antog. Mellemstillingens Pas-  
sionserie passer udmærket som motivkreds, men  
maleriernes guldgrund gør dem uegnede til fasteti-  
den. At tale om en 'Passionsstilling', som Gerhard  
Eimer gør, synes også problematisk, eftersom bille-  
der og fløjtavler først skulle afdækkes eller åbnes  
igen til påskemorgen.<sup>94</sup> Kun hvis billedernes blot-  
lægning i den sene fase af middelalderen (stedvis)  
er blevet koblet sammen med en nedtagelse af faste-  
dugen onsdag i påskeugen, er det muligt at tænke  
sig, at Passionserien har stået fremme i passionsu-  
gens sidste fase, 'de tre hellige dage' (triduum sa-  
crum).<sup>95</sup>

Men i betragtning af de generelle forhold fore-  
kommer det mere nærliggende at antage, at lidelses-  
beretningen her skal læses som optakt til seriens af-  
sluttende episode, Opstandelsen. Til trods for al fo-  
kusering på Kristi offerdød i senmiddelalderen for-  
blev Opstandelsen påskemorgen kirkeårets egentlige  
kulmination, det afgørende og dramatiske vende-  
punkt i forløsningsværket. Påskemorgen har så også  
været tidspunktet for højalterets åbning til mellem-  
stillingens guldglans efter lang tids tilhyllet eller i  
det mindste neddæmpet fremtoning, en åbning som  
i så fald også har omfattet predella og topskab. Pro-



Fig. 10. Århus Domkirke, højalterets skabets predella, fløjen tv. åben: St. Gre-  
gors messe. Efter Bjørn & Gotfredsen 1996.

blemet ved antagelsen af et sådant forløb er, at det  
utvivlsomt har krævet en videre åbning af tavlen i  
løbet af søndagen til den triumferende kirke inderst  
i det forgyldte skrin. Nedenfor skal derfor foreslåes  
en anden 'læsning'.

Hvad angår den såkaldte 'adventsstilling', så var  
der i middelalderen tilløb til at gøre adventen til en  
pendant til de 40 fastedage op til påske. Men i den  
vesterlandske kirke betegner adventen fra 1000-tal-  
let og fremefter alene tiden under de fire søndage  
op til jul. Og i modsætning til fasten havde adven-  
ten en heterogen karakter og prægedes ikke blot af  
bod og faste men også af glædestemaer, som hørte  
til de ældste liturgiske lag fra den oldkristne perio-  
de, da adventen var en forberedelsestid til epifanien  
6. januar.<sup>96</sup> Skabet passede i sin lukkede stilling på  
mange måder udmærket til adventen: festen for St.

Klemens faldt en måned før jul, den 23. november, og markerede således den sidste åbning af alterskabet før adventen, som begyndte mellem 27. nov. og 3. dec. På den anden side tegnede Johannes Døberen afslutningen på juletiden gennem Jesu dåb, som fejredes sammen med De hellige Tre Konger og Brylluppet i Kana den 6. jan. Med epifanien åbenbarede endegyldigt det nyfødte barns hele karakter og guddommelige udspring – gennem kongernes tilbedelse, gennem stemmen fra himlen ved Jesu dåb (cf. Mt. 3, 16-17, Mk. 1, 10-11 el. Lk. 3, 22) og gennem underet i Kana. Epifani-tekster med Johannes Døberen indgik også i selve adventsliturgien. I storfeltets sokkelzone vistes endelig Barnets jordiske udspring gennem Anna og Maria: festen for Marias undfangelse i Annas skød fejredes den 8. december og kunne trække en fest for Anna med sig den 9. december. Endelig: ligesom biskop Jens Iversen forbereder sig på at modtage brudgommen, var adventen som sådan en forberedelsestid for Kristi ankomst.<sup>97</sup>

Men en sådan adventsstilling vil altså heller ikke have adskilt sig fra hverdagsstillingen, og i stedet for at tale om en adventsstilling er det måske bedre at tale om et alterskab, hvis lukkede, hverdagsstilling omkranser og taler om adventen samtidig med, at den er tilpasset domkirkens særlige behov – tydeligst ved at afbilde værnehelgenen – og ikke mindst stifterens personlige fromhedsliv. Desuden: I og med at de lukkede fløjes billeder både varsler om Jesu barndomshistorie, Passionen og skrinets store helgenfigurer, kan stillingen siges at tale om det, der endnu er tildækket, men skal komme, når man blader i retablet. Man kan så spørge, om dele af skabet er blevet åbnet i forbindelse med de fire adventsøndages særlige karakter, f.eks. om topska-

bets fløje er blevet slået op den eller de søndage i advent, hvor officiet drejede sig om Bebudelsen og Maria som Gudsføderske – primært den første og sidste søndag.<sup>98</sup>

I selve juledagene har man utvivlsomt åbnet såvel corpus som topskab og predella til feststillingen. I hvilket omfang man også har brugt mellemstillingen med de små gengivelser af Jesu barndomshistorie er sværere at afgøre. I og med, at serien begynder med Besøgelsen har den sikkert været beregnet til i en eller flere sammenhænge at ses sammen med topskabets 'Bebudelsesscene', f.eks. ved Maria-festen den 25. marts. Men i forhold til festen for Jesu fødsel synes den for ubetydelig i sin fremtoning.

Inkarnationsfortællingen fungerer på Århustavlen snarere som en forudsætning for og henvisning til Passionshistorien og Opstandelsen. Denne serie kan så igen virke en smule 'forskudt' som folie for påskeugen i og med, at hovedvægten så decideret ligger på lidelseshistorien, mens der sikkert først – som omtalt – kunne åbnes til tavlerne om morgenen påskesøndag, og i og med at kun alterskabets feststilling fuldt ud har kunnet spille op til påskefestens glæde og jubel.

Det er derfor fristende at forestille sig, at spørgsmålet om mellemstillingens primære funktion eventuelt kan finde sin løsning ved at blive frigjort fra kirkeårets store cyklus og flyttet over i det mindre frelseshistoriske forløb, som gentog sig uge efter uge. Søndagen udskilte sig meget tidligt som den kristne festdag, kaldet 'Herrens dag', sikkert i en vis opposition til den jødiske sabbat, men nok så meget fordi søndagen var Kristi opstandelsesdag, både den første og den ottende dag i ugen. Samtidig blev onsdag og fredag tidligt ugens to fastedage, såkaldte 'stationsdage': fredagen tog karakter af Golgatha-

dramaet Langfredag, mens onsdag var dagen for Judas første forrædelse af Kristus og dermed begyndelsen på Passionen. Hver uge tegnede således en symbolsk gentagelse af påskeugen. Og i forhold hertil kan man godt forestille sig, alterskabets storfelt blev åbnet til mellemstillingen i det mindste hver søndag. Cyklens lidt særlige beskæring eller dens udstrækning fra Bønnen i Gethsemane til Opstandelsen passer godt til en sådan ugentlig ihukommelse af forløsningsdramaet med glimt tilbage til Barndoms-historien. Og hverdagsstillingen har ved predellaens Gethsemanescene over to tavler ugen igennem mindet om forræderiet og dramaets begyndelse, mens den korsfæstede Kristus altid har været synlig som topskabets øverste skud, som den altafgørende offerhandling, der gav hver fredag i kirkeåret en særlig karakter.

Tilsvarende forekommer det mig lettest at begribe predellaens funktion, hvis man rykker den ud af kirkeårets store cyklus og forbinder fløjenes åbning med alterets primære funktion som stedet for nadversakramentets forrettelse. Den ene tavle viser som tidligere nævnt pave Gregors messe, hvor Kristus på pavens bøn til Gud Fader materialiserer sig på alteret i form af en stående Smertensmand, fra hvis fem vunder blodet rinder ned i kalken (fig. 10). På den måde overbevises en tvivlende messetjener – ham, der er ved at tænde et lys? – om transsubstantiationsdogmets rigtighed: Kristus er korporligt til stede i nadversakramentet. Og det er den Kristus, der har lidt martyriet på Golgatha, som træder frem i kød og blod i eukaristien. Sakramentet er frem for alt en offerhandling, hvor det er det rene og lydefri offer, Kristus en gang har bragt på korset for menneskeheden, man beder den almægtige Gud om at modtage til forsoning.

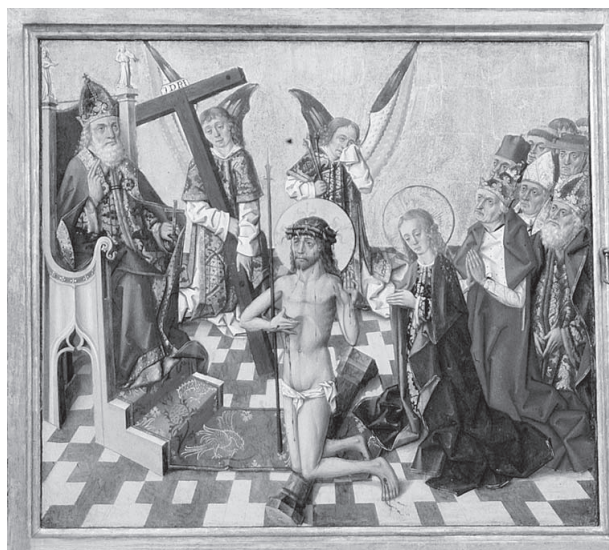


Fig. 11. Århus Domkirke, højalterskabets predella, fløjen th. åben: Bøn om modtagelse af nadverofferet. Efter Bjørn & Gotfredsen 1996.

Scenen på predallens anden fløj forstås bedst i lyset af denne offerhandling, som en visualisering af centrale bønner i messens kanon (fig. 11). Således hedder det i *Unde et memores*: ”Vi mindes nu Herre, vi dine tjenere og hele dit hellige folk, den samme din Søn Kristi, vor Herres salige lidelse, men også hans opstandelse fra de døde og hans herlige himmelfærd, og vi frembærer for din ophøjede majestæt af dine goder og gaver, et rent offer, et helligt offer, et lydefrit offer, det evige livs hellige brød og den evige frelser kalk.”<sup>99</sup> Og i bønnen *Supplices* kort efter bedes om, at offeret må blive båret frem for den guddommelige majestæts åsyn (*in conspectu divinae majestatis tuae*), ”så alle vi, som ved del i dette dit alter tager imod din Søns højhellige legeme og blod, må blive fyldt med al himmelsk velsignelse og nåde.”<sup>100</sup>

På tavlen ser vi, hvorledes offeret er blevet 'båret frem' for den tronende Gud fader i himmelen, igen i form af Kristus som 'smerternes mand',<sup>101</sup> ydmygt knælende på martersøjlen, med lansens standart, og ledsaget af to grædende engle med korset og naglerne.<sup>102</sup> Bag ham knæler repræsentanter for kirken, herunder den tysk-romerske kejser, i bøn, anført af Maria.<sup>103</sup> Anamnese, frembærelse og modtagelse af den Kristus, der har ofret sig for menneskenes frelse, er temaet i de to messebønner, og læst fra højre mod venstre viser predellaens fløje, hvorledes messeofferet modtages og velsignes af Gud Fader i himmelen for derefter at træde frem på alteret som det nådegivende sakramente i form af den historiske og ophøjede Kristi sande legeme og blod.<sup>104</sup>

Denne sakramentale tale kan så have været forstærket ved, at predellaens tilgittede rum ikke blot rummede relikvier men også en monstrans. En sådan udstilling af hostien ville også stå i resonans til tavlerne lige ovenover med Jens Iversen Lange, der ved vinduesåbningen søger forening med den netop inkarnerede guddom. Nedenunder trådte brudgommen så frem i sakramentets form: konkret nærværende men dog skjult bag mysteriets 'mur' har han spejdet til bruden gennem gitteret (jfr. Højsangen 2, 9).

Det har dog nok været forholdsvist sjældent, at man har set biskoppens andagt sammen med en opslået predella. For det er tvivlsomt, om der er blevet åbnet til den formodede monstrans under den daglige messe ved højalteret. Snarere har man forbeholdt de gyldne billeder til søndagenes højmesse, hvor vi forestiller os, at også hovedfløjenes Passionsserie – og Barndomshistorie – stod fremme. Og begge disse serier har så ikke blot kunnet tjene til den ugentlige, liturgiske ihukommelse af Kristi forløsningsværk, men

i lige så høj grad som en folie for nadverliturgiernes gennemspilning af den offerdød og opstandelse, som er selve sakramentets grund.<sup>105</sup>

For retablets åbning i den ene eller anden form i det mindste under højmesser taler også, at på de fleste afbildninger af sakramentets forrettelse, hvor der ses et retabel på alteret, er dette gengivet i åben stilling<sup>106</sup> – som f.eks. i Århustavlens skildring af St. Gregors messe. Desværre er der på sådanne gengivelser altovervejende kun tale om enkle retabler med højest et sæt fløje. Så disse billeder hjælper os ikke stort i forhold til spørgsmålet om anvendelsen af de mere komplekse retabler. Og i det hele savnes en samlet analyse af dem, for at vi bedre kan vurdere deres kildemæssige værdi.

Alt i alt tegner der sig muligheden af, at Århustavlens mellemstilling har været frigjort fra kirkeårets store cyklus og i stedet tjent de mindre ugentlige forløb – med de forbehold og usikkerheder som det manglende kildemateriale nødvendigvis afføder. I stedet for at tale om en faste- eller passionsstilling, er det nok mere rammende at tale om en søndagsstilling som en mellemstilling mellem hverdagsstillingen og festdagsstillingen – en søndagsstilling, hvor predellaen sikkert generelt har fulgt hovedfløjenes første åbning, mens det er sværere at ræsonnere sig til, om også topskabet almindeligvis har stået åbnet allerede i denne stand. Bebudelsestemaet og malerernes guldgrund kunne tale for en åbning, mens skulpturerne i skabet mere hører sammen med feststillingen.

Hvilke fester de enkelte middelalderlige retabler er blevet åbnet til i løbet af året, har i nogen grad været individuelt bestemt – kirkeårets store Kristus- og Mariafester har selvfølgelig dannet en rimelig fast ryggrad. For Veit Stoß' højalterskab fra 1520-23 til kar-



melitterkirken i Nürnberg – det såkaldte 'Bamberger-alter' – er i klosterets anniversariebog bl.a. angivet reglerne for alterets benyttelse: det skulle kun være åbent til jul, påske og pinse inklusiv de to følgende dage og desuden til Kristi himmelfart, Trinitatis, Allerhelgensdag, Epifani, Kristi Legemsfest samt til alle Mariafester, idet det dog straks skulle lukkes igen efter festdagens vesper.<sup>107</sup> Lignende forskrifter kan have eksisteret for mange andre altre, ikke mindst for højaltre og stiftelser som biskop Jens Iversen Langes, men disse kilder må i det store og hele anses for tabte. Århustavlen har selvfølgelig også stået i fuld glans på festdagene for Anna, Johannes Døberen og St. Klemens, men om den tillige er blevet åbnet på alle apostlenes festdage for slet ikke at tale om festdagene for alle de små helgener, der smykker arkaderne i første stilling, er derimod tvivlsomt. Samlet kan disse mange helgener vel have begrundet en åbning på Allehelgensdag. Endelig kan skabets feststilling være blevet brugt ved en række ekstraordinære begivenheder som f.eks. bispeordination, hvortil fremstillingen af Marias Himmelkroning i topskabet egner sig fint.<sup>108</sup>

Generelt kan vi konkludere, at Århustavlen i overensstemmelse med sin struktur sikkert har haft tre hovedstillinger: hverdagstilling, festdagsstilling og en mellemstilling, som vi her har kaldt 'søndagsstillingen', og at den derudover dels kan have indtaget en række varianter af disse stillinger,<sup>109</sup> og dels er fremtrådt i tildækket tilstand i (en del af) fastetiden og sikkert i hele påskeugen frem til påskesøndag. Endvidere kan man tale om tre betydningslag i tavlen: Et andagtsmæssigt, et nadversakramentalt og et liturgisk, der er knyttet til kirkeårets store og små cykler. Ved en nærmere analyse af tavlen bør de enkelte lags betydning for tavlens enkelte stillinger

kortlægges mere systematisk og indgående, end det her er sket. Men for en videre underbygning af de teser, der her er fremsat, vil det være nok så vigtigt at undersøge, om mønsteret for Århustavlen kan overføres på andre retabler med en tilsvarende struktur, eller sagt på en anden måde: Har motivationen for at lave mere komplekse retabler, end en hverdagsstilling og festdagsstilling umiddelbart kræver, generelt været ønsket om også at kunne følge de mindre forløb og styrke relationen til alterets hovedfunktion: Forrettelsen af nadversakramentet? Og blev det især predellaernes opgave at varetage denne sidstnævnte funktion? En typologisk orienteret analyse af retablerne, både med hensyn til deres placering – på højalter, lægmandsalter eller sidealter, i kirkeskib, kapel eller privatkapel -, deres kompleksitet og deres øvrige hovedstruktur<sup>110</sup> kunne være vejen frem til en bedre funderet forståelse af deres oprindelige brug trods det mangelfulde kildemateriale.

#### Noter

1. Denne står idag med guldstjerner på blå grund men har opr. haft malerier i de fem paneler – måske en stor Dommedags-scene eller blot med Dommedag i det sidste panel th., idet der her er bevaret en lille rest med flammer. Disse malerier blev på et tidspunkt så godt som helt afskrabet og erstattet med nye, "yderst daarlige Malerier", vistnok ved restaureringen 1871 – se Magnus Petersens rapport fra 1890, aftrykt hos Moltke 1970 s. 265-69. Af disse malerier viste det sidste (yderst th.) et apokalyptisk motiv med flammer (cf. s. 266), men da det er lidet sandsynligt og helt hypotetisk, om de fem paneler fra 1781 har afspejlet de opr. motiver, lades spørgsmålet om baldakinens rolle i helheden her helt ude af betragtning.
2. Skabets samlede højde er ca. 9,25 meter.
3. Jensen 1964 s. 104 ff., Moltke 1970 (I) s. 98, 100 og 256 ff.
4. Beckett 1895 s. 26-41, Tav. VI-XVI.
5. Man troede i samme periode, at topskabet først var føjet til af biskop Niels Clausen Skade i beg. af 1500-tallet. Men under-

- søgelse i forb. med den seneste restaurering har vist, at skabet i hvert fald fra starten var forberedt for et topskab.
6. "ERSTER ZUSTAND (FESTTAGSSEITE). Sichtbar der Hauptschrein und die Innenseiten der Innenflügel – ganz skulptiert. --. Predella: sichtbar der Reliquienschrein und die Innenseiten der bemalten Flügel", cf. Paatz 1939 (I) s. 307.
  - 7 "ZWEITER ZUSTAND (ERSTE WANDLUNG). Außenseiten der Innenflügel; Innenseiten der Außenflügel; Außenseiten der Predellenflügel. Gemälde auf Goldgrund; Thema: Passion", cf. Paatz 1939 (I) s. 308.
  8. "DRITTER ZUSTAND (ZWEITE WANDLUNG). Außenseiten der Außenflügel, Innenseiten des feststehenden zweiten Außenflügelpaares. Gemälde ohne Goldgrund. Programm: die Patrone des Aarhuser Domes und ihre Legende; der Stifter", cf. Paatz 1939 (I) s. 308. Predellaens malerier fremtræder med gulddgrund, også på fløjenes ydersider cf. nedenfor.
  9. Cf. Paatz 1939 (I) s. 308.
  10. Moltke 1970 (I-II).
  11. Cf. Moltke 1970 (I) s. 91ff., ill. og (II) fig. 4-6. Følgende betegnelser bruges synonymt i nærværende artikel: 1. stand/åben stilling/festdagsstilling; 2. stand/mellemstilling; 3. stand/lukket stilling.
  12. *Danmarks Kirker, Århus Amt* 1972 (II) s. 488-503, ill.
  13. *Dansk Kunsthistorie* (I) 1972 s. 257-61, ill.
  14. Munk-Jørgensen 1975 s. 7-30, ill.
  15. Skov 1978 s. 101-09.
  16. Skov & Thomsen 1981 s. 107-31, ill.
  17. Eimer 1985 s. 76 ff., 177-80, ill. – mellemstillingen kaldes dog her ikke 'Fastenstellung' men 'Passionsstellung'.
  18. *Ny Dansk Kunsthistorie* (I) 1993 s. 160-71, ill.
  19. Cf. Bjørn & Gotfredsen 1996 s. 83-97, ill. – billedtekst s. 88.
  20. En prominent forsker på området som Craig Harbison skriver: "We have surprisingly little illuminating documentary evidence about the terminology applied to, and the physical use and situation of, fifteenth-century northern European altarpieces... To my knowledge, no fifteenth-century document mentions the manner in which a painting, particularly a folding triptych or polyptych, could or should be used during a religious ceremony." Cf. Harbison 1990 s. 52. Det er usikkert, hvorvidt Craig Harbison er opmærksom på Bambergeralterdokumentet (cf. nedenfor) eller blot heller ikke betragter det som en kilde, der er sigende nok.
  21. Denne debat, som vi her ikke behøver at gå nærmere ind i, har primært handlet om motivationen til, at retablerne oprindeligt fik fløje, skyldtes et liturgisk bestemt ønsket om at de skulle kunne afspejle kirkeårets gang, eller om fløjene primært var beregnet som aflukke for de relikvier, som ikke mindst flere af de tidlige skrinretabler rummede. Den liturgiske position forfægtes allerede af Joseph Braun 1924 s. 355-57 – tillige med ideen om fløjene som en praktisk beskyttelse af de forgyldte malerier, mens relikvieteorien mest indgående er blevet fremført af Harald Keller 1965 s. 125-44, ill. Denne teoris holdbarhed er dog blevet kraftigt svækket af Donald L. Ehresmann 1982 s. 359-69, ill. Det kan endelig nævnes, at nederlandske forskere har forfægtet det synspunkt, at retabler blot tjente som 'fattigmandsbibler' – cf. Kim Woods 1990 s. 86 med henvisning til bl.a. Prims 1949.
  22. Cf. Chevalier 1897 s. 194 – cit. hos Smith 1957-59 s. 45. Allerede i det lidt tidligere ordinarium sammesteds (1150-1200), forfattet af dekanen Liziardus, tales i forb. med festdagene om, at 'tabulas altaris' åbnes – cf. Chevalier 1897 s. 56, 116, 142 og 149 og Braun 1924 s. 360.
  23. "Laicus custos -- aperit tabulas altaris et triangulos cum opus est. -- Subthesaurarius vero habet claves triangulorum et altaris et scrinii, ubi textus et cruces et palia et lintheamina non cotidiana reponuntur." Cf. Chevalier 1897 s. XXVI eller Braun 1924 s. 360, n.46.
  24. "Et notandum, quod in omnibus festis, in quibus tabulae altaris aperiuntur, dum matutinae cantantur, opertum est altare in anteriori [=frontale] et superiori [=retabel] cortina; eadem operte sunt cruces retro altare; illa autem cortina removetur a duobus clericis custodibus dum cantatur *Te Deum laudamus*." Cf. Chevalier 1897 s. 194 – cit. hos Braun 1924 s. 360. Braun bemærker også, at det er en læg 'custos', som låser dækket af tavlerne, mens det er to gejstlige 'custodes', som trækker forhængen fra ved matutinen *Te Deum*.
  25. Bog III, kap. 3, 34: "Sane omnia quæ ad ornatum pertinent tempore quadragesimæ, remoueri vel contegi debent, quod sit secundum aliquos in dominica de passione: quia ex tunc diuinitas fuit absconsa & velata in Christo,... Alii hoc faciunt a prima dominica quadragesimæ, quia ex tunc ecclesia incipit de eius passione agere." Cf. Durandus 1577 s. 11v – for engelsk version, se Durandus 1906 s. 56 – cit. hos Smith 1959 s. 47.
  26. Cf. Smith 1959 s. 49 og Durandus 1906 s. 60.
  27. "60. Quando cooperiende sunt ymagines per ecclesiam [et] de velo quadragesime: I. Feria secunda (prime) ebdomade qua-

- dragesime ad matutinas omnes ymagines et omnes cruces et reliquie et uas eciam continens eukaristiam sint cooperta usque post resurrectionem dominicam in die pasche” [i de tidlige mss. læses ”sit coopertum usque ad matutinas in die pasche”]. Cf. Frere 1898 s. 138-39 – cit. hos Smith 1959 s. 47.
28. ”sint cooperta,... nisi ymago beate virginis supra principale altare quando festum annunciacionis in quadragesima celebratur: et excepto similiter quod a processione dominice in ramis palmarum crux principalis in ecclesia et crux super principale altare illa dominica tantum permaneant discooperta.” Cf. Frere 1898 s. 139 – cit. hos Smith 1959 s. 47.
29. Cf. Smith 1959 s. 47-48, fig. 3.
30. ”- in a pillar of the church, was a lytle ymage of Seint Anne, made of allebaster, standyng fixed to the pillar, closed and clasped together with four bordes, small, paynted, and growynge round about the ymage, in maner of a compas, lyke as it is to see comonly and all abowt, where as suche ymages be wont to be made for, to be solde and set up in churches, chapells, croses, and oratories in many placis. And this ymage was thus shett closed and clasped, accordyng to the rules that in all churchis of England be observed, all ymages to be hid from Ash Wednesday to Easterday in the mornynge.” Cit. hos Smith 1959 s. 48 efter Bond 1916 s. 104 – kilden er ikke nærmere stedfæstet eller dateret hos Bond. Teksten vidner indirekte om, at skabe med et enkelt *imago* af helgenen har stået åbent det meste af året for så at blive lukket i fastetiden. De har altså fulgt et noget andet mønster end fløjaltartavler – cf. nedenfor.
31. Redaktør, mag. art. Birgitte Bøggild Johannsen har venligst luffet den mulighed for mig, at Erik Moltke helt enkelt har holdt sig til den fortsatte liturgiske brug af alterskabet, der finder sted i Århus domkirke, med en adventsstilling, en fastestilling og en ’festdagstilling’, der fungerer som hverdagsstilling.
32. Cf. E. Moltke 1970 (I) s. 118: ”Men topskabets to tilhørende malerier fortsætter ikke denne forkyndelse eller tankegang [om Jesu forløsningsværk]. Med opstandelsen er emnet om Jesu jordiske tilværelse slut. Programmet bliver imidlertid ved jorden og fastholder den jordiske tilværelse – under et andet aspekt [nemlig helgenerne – her de to fornemste pesthelgener – som hjælp mod sygdom og anden ulykke].”
33. Cf. Paatz 1939 s. 308.
34. Cf. afsnit 4.
35. Man kunne nemt fristes til at tro, at der var tale om et sekundært træk, eftersom netop disse malerier har været de hårdest medtagne og baggrundene har været helt nyforyldte – cf. f.eks. konservator Mogens Larsens restaureringsforslag af 25. juli 1973, hvor det om predellaens Gethsemanescene hedder (s. 5): ”Tre stadier af bønnen i Gethsemane... En del retouch (e) forekommer, men hertil også [et] større parti med kridtgrundsudbedring... Nyforyldning på himmel og de fleste glories.” Men rester af bolusgrunden og af oprindelig polerforyldning fandtes ved den seneste restaurering, hvilket konservator Verner Thomsen venligst har underrettet mig om og demonstreret for mig.
36. Det klassiske studie om andagtsbilleder og deres karakter er Erwin Panofsky, 1927. Se endvidere Ringbom, 1965; Belting, 1981 og Büttner, 1983.
37. Om motivet, der først for alvor vinder indpas i den vestlige kunst i senmiddelalderen, cf. Bartmuss 1935 og Schiller 1966 ff. (II) s. 58-61 + ill.
38. Schiller 1966ff. (II) fig. 11 og 142.
39. Ses endnu på Duccios Maestà-tavle fra 1308-11, cf. Schiller 1966ff. (II) fig. 17a.
40. ”Da han (Kristus) kom derud, sagde han til dem: ”Bed om ikke at falde i fristelse! / Og han fjernede sig et stenkast fra dem, faldt på knæ og bad: / ”Fader, hvis du vil, så tag dette bæger fra mig. Dog, ske ikke min vilje, men din.” / Da viste en engel fra himlen sig for ham og styrkede ham. / I sin angst bad han endnu mere indtrængende, og hans sved blev som bloddråber, der faldt på jorden. / Da han havde rejst sig fra bønnen og var kommet tilbage til diciplene, fandt han dem sovende, overvældede af sorg, / og han sagde til dem: ”Hvorfor sover I? Rejs jer, og bed om ikke at falde i fristelse” (22, 40-46).
41. Jfr. Bartmuss 1935 s. 44-46 og Schiller 1966ff. s. 60, fig. 148 – mistolker dog første fase af bønnen som Kristus, der er på vej til bønstedet.
42. Cf. Demus 1984 (1) fig. 18 & (2) s. 6-7, farvepl. 1-6 + pl. 1a/b-32. Der er uenighed om, hvor vidt mosaikken skal læses fra højre mod venstre eller fra venstre mod højre. Demus hælder mest til den sidstnævnte opfattelse, mens de fleste træk for mig at se privilegerer læsningen fra højre mod venstre: Kristi stadigt mere tyngede bønstilling; englen, der viser sig bag den endnu oprejste Kristus, der styrkes gennem stråler fra himlen (jfr. Lk. 22, 43); Peter, der ikke har noget at sige ved anden formaning (cf. Mk. 14, 40) samt det for det videre forløb logiske i, at Kristus afsluttende henvender sig til hele gruppen af disciple.
43. Cf. Mt. 26, 30-35, Mk. 14, 26-31 og Lk. 22, 31-34.

44. Bartmuss 1935 s. 42 tolker samtalen mellem Kristus og Peter th. på væggen som forudsigelsen af Peters fornægtelse.
45. Cf. Wilpert 1917 (II) s. 855 & (IV) pl. 177/1.
46. Cf. Wilpert 1917 (II) s. 855, fig. 399.
47. Cf. Bartmuss 1935 s. 62 & 63 ff.
48. Cf. Pentz 1985 s. 32, ill. Det trefløjede alterskab med et Korsfæstelsesrelief i corpus er meget nært beslægtet med det i Vålse Kirke, 6-7 km. nordligere på Falster, med samme hovedmotiv – cf. *Danmarks Kirker – Maribo Amt* 1951 (II) s. 1254-55, fig. 12-14 og s. 1208-10, fig. 6. Altertavlen i Brarup var ved publiceringen i *Danmarks Kirker* endnu præget af en staffing fra 1854, der lod predellaen stå sort med et religiøst vers i gylden fraktur. Vålse-skabet fik 1856 en lignende udsmykning på det forhøjede predella-stykke, men bag dette viser den opr. predella et maleri med Veronikas svededug.
49. Ifølge en kaldsbog ved embedet fra 1844 fandtes der i kirken "en Egetræs fod, som tidligere havde baaret Altertavlen, og som havde et Maleri af 'Kristus i Gethsemane' og den tre Gange gentagne Bøn, fremstillet i tre forskellige Afbildninger paa samme Maade som i Aarhus Domkirke" – cf. *Danmarks Kirker – Sorø Amt* 1936 (I) s. 252. En "munkeoverskrift" på latin henviste tre gange til Jesu bøn – cf. Pentz 1985. Selve altertavlen med et Korsfæstelsesrelief i corpus er bevaret – cf. *Danm. Kirker – Sorø Amt* 1936 (I) fig. 12.
50. Cf. Engelstad 1936 s. 236-37 (kat. 41), pl. 43/2. Skabet er et lybsk arbejde, men kun dele af den ornamentale udsmykning er bevaret.
51. Moltke 1970 (I) s. 181, n. 11, nævner også et relief på Claus Bergs højaltertavle til franciskanerkirken Odense, men det må skyldes en misforståelse – scenen her bygger især på et træsnit af Cranach d. Ældre med kun én Kristusfigur i bøn – cf. Haastrup 1983 s. 121-22, ill.
52. Cf. *Die Bau- und Kunstdenkmäler der Freien und Hansestadt Lübeck* 1906 (II) s. 307-09 + ill. Ialt fire kalkstensrelieffer med scener fra Kristi passion bev. som del af korskranken flankerende højalteret. Inscr. over Gethsemane-relieffet: ORAT CONVERSUS NRA AD MORTALIA CORPUS + CONCVTIT ATQUE PAVOR SANGVINE MANAT AQVA.
53. I olie på lærred, opr. klæbet op på planker – cf. Fritz 1936. Jeg takker mag. art. Ulla Haastrup for henvisning til dette eksempel.
54. Den senmiddelalderlige ikonografis mulige sammenhæng med påskespil – cf. R. Fritz 1936 (som P. Pentz 1985 kort refererer) – modsiger ikke motivets andagtsmæssige karakter, men skal snarere ses komplementært. Billedet i Osnabrück kan godt have forbindelse med et nedertysk Passionsspil, men ved – i hvert fald idag – at optræde som et isoleret motiv åbnes op for meditatív indlevelse i den dramatiske fortælling.
55. Jens Iversen Langes Annakult udsprang sikkert af hans birgittinske orientering – om denne cf. Wallin 1973 s. 141-42 og 1976 s. 27-28 og 42.
56. Både ansigtets ungdommelighed og frisuren med skulderlangt hår, der ender i krøller, taler mod, at det kan være en helgen endsigende en profet. Dog kan Johannes Døbereren fremstå som en Herrens engel.
57. Et indgående studie over haveallegorierne og deres stilling i det senmiddelalderlige fromhedsliv er Schmidtke, 1982.
58. Cit. hos Falkenburg 1994 s. 23-24 efter *De Limburgsche Sermoenen* nr. 39.
59. Fol. 12r: "... omme te rieckene die wellustelijke roken der cruyden ende harer vruchten." "In deser aerden wassen die cruyden van oetmoedighen ghedachten, die boomen van hogher contemplacien ende beschouwingen: die bloemen van eerbarer conversacien: die vruchten vander heyligher volmaectheit, ende gemeynliken wasset daer inne tgoet der gracien... In dit goet ontfanghen die heylighe sielen alten sueten voetsel ende alten grooten vermaken. Sy sitten opt groene des welrukenden cruyts. Sy rusten hem onder die lomre oft schine [nok fejl] for 'schime] vanden boomen. Sy lesen die bloemen, sy smaken die vruchten. Ende sonderlinghe onder alle die bloemen ende vruchten so plucket die salighe siele die vyoletten van gewariger caritaten: die wasset van leger oetmoedicheyt: ende van dien maect sy een cransken omme haer mede te chieren: ende haren lieven te bat te behaghen." Cit. efter Falkenburg 1994 n. 144. For hjælp med og diskussion af oversættelsen, der på nogle punkter justerer Falkenburgs (s. 36), takker jeg lektor Niels-Erik Larsen på Inst. for germansk filologi, Københavns Universitet.
60. Om motivet 'Paradiesgärtlein' og dets symbolik, se f.eks. Vetter 1965. Videre om plantesymbolik i middelalderens kunst, se Behling 1957.
61. "Felix mens quae sibi in hac maceria (mur) frequenter cavare studuerit, sed quae in petra (klippen) felicio!" Cf. Bernhard of Clairvaux 1995 s. 326.
62. "De reliquo in cavernis maceriae, ut qui in petra foedere per semetipsos aut non sufficiunt, aut non praesumunt, in maceria

- fodiant,... Si cui ne hoc quidem possibile sit, huic sane proponet Iesum, et hunc crucifixum, ut et ipse absque suo labore habitet in foraminibus petrae, in quibus non laboravit... Et si intelleximus fossam humum, illam quae ait: FODERUNT MANUS MEAS ET PEDES MEOS, non erit ambigendum de sanitate in ea citius adipiscenda animae vulneratae, quae in ea demorabitur." Cf. Bernhard of Clairvaux 1995 s. 332.
63. "Non erit digna videri, quamdiu non erit videre ideona... Placeat necesse est facies, quae in Dei claritatem intendere potest. Neque enim id posset, nisi clara ipsa quoque esset et pura, utique transformata in eamdem quam conspicit claritatis imaginem... Ergo cum pura puram intueri potuerit veritatem, tunc faciem ipsius Sponsus videre cupiet, consequenter et vocem eius audire." Cf. Bernhard of Clairvaux 1995 s. 334.
64. "Quid internae décor faciei, nisi puritas?" Cf. Bernhard of Clairvaux 1995 s. 334. For Kurt Knotzinger, der udleder en slags lærersystem af Bernhards udlægning markerer 'Reinheit' sammen med 'Sehnsucht', 'Gebet' og 'Verdienst' sjælen, der er forberedt til fuldbyrdelsen af kærlighedsforholdet til Kristus – cf. 1961, s. 9-88, skema s. 24.
65. Et vigtigt aspekt for biskoppen er også, at sjælens renhed ikke blot fører til den højeste skuen men tillige til den sande prædiken, som inderligt glæder Brudgommen og får ham til at kalde sjælens/brudens stemme for sød: "Nam quantum illi placeat cum puritate quidem mentis praedicatio veritatis, ostendit cum subinde infert: VOX ENIM TUA DULCIS." Cf. Bernhard of Clairvaux 1995 s. 334.
66. Cf. Horn 1967 s. 30-60, især 51 ff. og Gottlieb 1970 s. 65-84, ill., især 76 ff.
67. "Caro paries est, et appropriatio Sponsi, Verbi incarnatio." Sermo 56 – cf. Bernhard of Clairvaux 1995 s. 242 og Gottlieb 1970 s. 77. Jfr. også Origenes' 2. prædiken over Højsangen om bl.a. 2, 9: ". . . kom han [Kristus] til 'nettene' [den græske oversættelse af tekststedet taler ikke om 'gitterværk' men om 'fiske-net'], da han antog det menneskelige legeme, som holdtes i de fjendtlige kræfters 'snarer', sønderrev dem for dig, og du sagde: "Se, han er her bagved, bag vores mur, han kigger ind gennem vinduerne, bliver synlig gennem nettene." ("... venit ad >retia<, assumens corpus humanum, quoinimicarum fortitudinum >laqueis< tenebatur, ea tibi disrupti et loqueris: "ecce hic retro post parietem nostrum, prospiciens per fenestras, eminens per retia."). Cf. Origenes 1925 s. 58. For engelsk overs., se Origen 1957 s. 302.
68. Således lader Ambrosius muren betegne lovens, vantroens og overtroens forhindringer, ligesom vinduets gitterværk hæmmer udsigten – cf. Horn 1967 s. 53.
69. Horn 1967 s. 56 – bl.a. hos Klemens af Alexandria, Augustin og Alkuin (hans kommentar i middelalderen tilskrevet Isidorus af Sevilla).
70. Origenes skriver i en prædiken til Jesu fødsel, at på denne måde åbenbarede Logos sig for menneskene: det røde klæde Rachab hængte i vinduet for at israelitterne skulle kende hendes hus, bliver fæstet til vinduet, for at Kristus ved sin inkarnation ikke skulle overvælde vort syn med den rene anskuelse af guddommen: "Hic est sanguinis signum, quia hic est purificatio, quae per sanguinem constat. Quod autem in fenestra dependet hoc signum, illud arbitror indicari, quia fenestra est, quae illuminat domum et per quam non integrum, sed tantum, quantum oculis et visui nostro sufficit luminis capimus. Quia ergo et incarnatio Salvatoris non nobis merum ingressit et integrum Deitatis adspexit, sed tamquam per fenestram fecit nos per incarnationem suam lumen Deitatis adspicere, idcirco mihi videtur signum salutis per fenestram datum." Cit. efter Horn 1967 s. 57, n. 164.
71. Og det bliver en topos, der gennem forskellige kanaler vandrer over i såvel den hellenistisk-jødiske som den kristne skriftudlægning – cf. Horn 1967 s. 51 f.
72. Cf. Horn 1967 s. 41 med n. 73 og s. 53-54 samt f.eks. Scheja 1969, s. 14-15, pl. p. 6-7, 13 og fig. 2.
73. "Quomodo >mors ascendit per fenestras<? Si oculi, peccatoris >videant mulierem ad concupiscendum<; et quoniam >qui< ita >viderit mulierem, moechatus est eam in corde suo<, sic >mors< ingressa est ad animam >per<fenestras< oculorum. Sed et cum recipit quis auditum vanum et praecipue falsae scientiae dogmatum perversorum, tunc >mors per< aurium >fenestras< intrat ad animam. Si vero anima intuens ornamentum mundi et ex pulchritudine creaturarum conditorum omnium intelligat Deum et opera eius miretur laudetque operum creatorem, ad hanc animam vita >per fenestras< ingreditur oculorum. Sed et cum auditum inclinat ad Verbum Dei et rationibus sapientiae eius ac scientiae delectatur, huic >per< aurium >fenestras< ad animam sapientiae lumen ingreditur." Cf. Origenes 1925, s. 219-20. For engelsk overs., se Origen 1957 s. 234.
74. Eksemplerne er legio, ikke mindst i det nederlandske maleri i 1400-tallet og beg. 1500-tallet – cf. Friedländer 1967-76 (III) Cat. 12/pl. 20 (Dierec Bouts – med årstallet 1462) & (VIa)

- Cat. 14/pl. 52-53, Cat. 23a-c/pl. 66, Cat. 50 + 92/pl. 98, Cat. 67-68/pl. 110-11, Cat. 73/pl. 114, Cat. 74/pl. 115, Cat. 111/pl. 132, Cat. 122 + 134/pl. 143, Cat. 133/pl. 147, Cat. supp. 228/pl. 232, Cat. supp. 232/pl. 234. Bouts portræt fra 1462 er sandsynligvis det tidligste eksempel på et skema, som især Memlinc oplyrkede – cf. Friedländer (III) s. 27. Typens udbredelse er så vidt vides ikke kortlagt, her kan blot konstateres, at den også forekommer i miniaturemaleriet – f.eks. i den dobbeltsidede stifterminiature i Dr. Anton Kress' Missale fra 1513 – cf. Grote 1959 fig. 6-7.
75. For den filosofisk-teologiske baggrund, se Oberman 1960 s. 47-76 og 1963 s. 323-60 ('Nominalistic Mysticism').
76. Om portrættet, cf. Moltke 1970 s.166-70. Portrætligheden er dog omdiskuteret, da Jens Iversen i 1479 var omkr. 80 år gammel. Dog kan man vel godt tænke sig, at han – sin fremskredne alder taget i betragtning – har ladet sig portrættere allerede ved bestilling af alterskabet, dvs. flere / adskillige år før.
77. New York, The Pierpont Morgan Library, Ms. 52, fol. Iv. Cf. Winter 1981 s. 346, fig. 7 og Woods 1990 s. 86 og 89, fig. 40. To århundrede tidligere – i Yolande de Soissons psalter-tidebog fra ca. 1280-90 – er det en statue af Maria med Barnet, der synes at blive levende på alteret (New York, The Pierpont Morgan Library, Ms. 729, fol. 232v). Cf. Wieck 1997 s. 10-11, ill.
78. Man kan bemærke, hvorledes de to helgener selv træder frem som hvælvbærende 'søjler' i den himmelske aula.
79. Det kan bemærkes, at der tv. for St. Klemens er en døråbning svarende til den i Anna Selvtredje-tavlen, men mens rummene om St. Klemens og Johannes Døberen fremtræder som én stor 'havesal', ikke mindst på grund af tavlegulvet, så kan de ensartede interiører nedenunder stadig kun glide sammen til ét i det mentale rum, hvor skellet mellem jordisk og himmelsk, mellem det nærværende og det 'fraværende' ophæves.
80. Det er interessant at se på forholdet og gradueringerne mellem *historia* og *imago*, mellem det narrative og det ikoniske i helgenbillederne. I storfeltet har vi den klare modstilling af ikoniske helgenbilleder og fortællende scener fra deres liv. På topsykket er der grundlæggende tale om to *imagines*, men begge er tilføjet en grad af narrativitet, ja St. Sebastian kan ses som isoleret fra en *historia*, nemlig fremstillingen af hans martyrium, mens St. Antonius ved at træde en djævel 'under fode' med sin korsstav henviser til sin overvindelse af Djævelens angreb. Samtidig tegner han dog i sin statuariske ro, med sit fjerntskuende blik og med bogen, der har været slået op et bestemt sted, *vita contemplativa*, mens Sebastian i sin faktiske efterfølgelse af Kristi lidelse så kan siges at tegne *vita activa*.
81. Pelsbesætningerne på såvel kjortelen som den rundpuldede hovedbeklædning skal vel angive, at Sebastian var ridderlig anfører for kejser Diokletians livvagt. På den måde tegner de to helgener også de to øverste stænder i samfundet – riddere og gejstlige, ligesom ungdom eller moden alder står over for alderdommen.
82. St. Michaels dragekamp har nok et klart eskatologisk perspektiv, men det er ikke, som både Francis Beckett (1895 s. 33) og Erik Moltke (1970 s. 117) mener, en episode, der hører hjemme på den yderste dag – ligesom Michael ikke 'dræber' Satan. Tværtimod er episoden for det første bundet til universets skabelse, til de onde engles nedstyrtelse, betegnet ved mørkets adskillelse fra lyset (1. Moseb. 1, 4), og for det andet til universets genskabelse gennem Jesu fødsel og forløsningsværk – cf. Johannes Åbenbaring, kap. 12.
83. Havde det været tilfældet, måtte man også antage en større slidtage end tilfældet er: "Die Darstellung der Passion auf den großen Flügeln gehören zu den Gemälden am Altar, die noch am besten erhalten sind." Cf. V. Thomsen 1978 s. 124.
84. Cf. art. 'Fasta' i *Kulturhistorisk Leksikon for Nordisk Middelalder* 1956-78 (IV) sp. 182-89 (Åke Andrén)
85. For afbildninger af sådanne forhæng, se f.eks. Woods 1990 fig. 36 og 39. Fig. 38, 40 og 41 viser en større 'indhegning' af alterområdet. Cf. Braun 1924 s. 133 ff.
86. Cf. Braun 1924 s. 148ff. og art. 'Fastedug' i *Kulturhistorisk Leksikon for Nordisk Middelalder* 1956-78 (IV) sp.197-98 (Magnús Már Lárusson). Den latinske betegnelse for fastedug var 'velum templi'.
87. Allerede Niels Lauritz Høyen (1857-59 s. 176) bemærker i sin beskrivelse af Århustavlen fra 1857, at "Farven i disse Malerier [Passionsserien] er mørkere end i dem på Altertavlens Udside, og da man tillige i dem har beholdt den ældre Skik, at omgive Figurene med en gylden Grund, stikker den dybere Farve endnu mere af mod Guldets glans." Moltke (1970 s. 157) gør selv opmærksom på, at predellanes Gethsemanescene skiller sig tydeligt ud fra Passionsserien og Gethsemanescenen her: "Til dette indtryk bidrager billedets helt afvigende farveton... Allerede Beckett har bemærket, at de sengotiske altertavlers ydermalerier ofte stod lysere og mere douce end indermalerierne; dette... må være et bevidst træk, der angiver det nederste trin i stigningen mod festdagsstillingens guld- og farvepragt."

88. Cf. Smith 1957-59.
89. Cf. Smith 1957-59 s. 46-47 og 52 ff.
90. Af den omfattende litteratur om emnet kan nævnes Taubert 1967; Krohm & Oellermann 1980 og Rosenfeld 1992. J. Taubert (1967 s. 136) mener, at monokromien betyder overgangen til retablet som en 'Schauwand', som er synlig hele året, men J. Rosenfeld (1992 s. 73 ff.) argumenterer overbevisende mod en sådan opfattelse og placerer i stedet fænomenet i forlængelse af husitisk billedforståelse.
91. "Cerei ponuntur eo modo quo dictum est in Purificatione; tabule altaris non aperiuntur, sed paratur altare pannis sericis auro in textis, in quibus depictum est qualiter angelus salutavit beatam Virginem;" Cf. Chevalier 1897 s. 260 – cit. hos Smith 1959 s. 45, n. 9.
92. Det er klart, at en sådan praksis i forhold til altertavler med monokrome ydersider vil tegne en slags 'fordobling'. Men hvor disse (monokrome) ydersider var bestemt af forskellige lokale, liturgiske og fromhedsmæssige faktorer, kunne man med ophængning af sådanne 'grisaille'-tøjer mere specifikt markere den liturgiske årstid.
93. Forbeholdet tages i lyset af en tankevækkende artikel af Craig Harbison (1990), hvor han i tråd med den postmoderne 'tidsånd' plæderer for, at altertavler i deres indhold og funktion ikke var entydige og styret af de kirkelige myndigheder, men rummede en mangfoldighed af mulige betydninger og altså kunne tjene mange forskellige behov. Harbison forsøger dog ikke at skelne mellem forskellige grupper af altertavler, men synes generelt at tale om altertavler stiftet til mere eller mindre privat brug. Man kan imidlertid dårligt tænke sig, at højaltertavler var ude af de kirkelige myndigheders greb og blev brugt på tværs af officiel teologi og liturgi.
94. Således hedder det i dekanen Lizardus' Laon-ordinarium påskelørdag 'Ad nonam': "Custodes laici cortinis, tapetis, palliis parant ecclesiam; cerum magnum ante altare ponunt, tabulas altaris aperiunt. Clerici custodes ipsum altare, sicut in Natali predictum est, adornant." Cf. Chevalier 1897 s. 116. Og altertavlerne strålede nu ekstra efter netop at være blevet rengjorte skærtorsdag: "Post prandium canonici in ecclesiam ad lavanda altaria conveniunt. Laici custodes tabulas altaris aperiunt; sacerdotes ecclesie et custodes clerici et custos sacrarii et subthesaurarius, omnis albis induti et nudis pedibus, lavant prima majus altare, deinde alia, clericulis aquam deferentibus; laici vero custodes pavimentum lavant. Interim canonici cantant in choro *In monte Oliveti* et alia responsa que sequuntur." Cf. Chevalier 1897 s. 111.
95. Det er selvfølgelig værd at bemærke sig, at Passionsserien ikke begynder med 'Indtoget i Jerusalem' eller 'Nadveren' men med 'Bønnen i Gethsemane' og dermed i sin udstrækning passer til *triduum sacrum*.
96. Cf. art. 'Advent' i *Kulturhistorisk Leksikon for Nordisk Middelalder* 1956-78 (I) sp. 26-28 (Hilding Johansson); Lindberg 1937, især s. 212-24 og Croce S. J. 1954, som betoner adventens ihukommelse ikke blot af Inkarnationen men også af Kristi genkomst ved tidernes ende.
97. Forbederen Johannes Evangelistens festdag lå den 27. dec.
98. Cf. Croce S. J. 1954 især s. 458ff. Med St. Michaels Dragekamp og Marias Himmelkroning kan topskabet også siges at vise hen til adventens parousiekarakter.
99. Cf. f.eks. *Messeboken – Missale Romanum* 1961 s. 468 – med latinsk og norsk tekst. For en dybere forståelse af messebønnen indhold og deres tilblivelse, cf. Jungmann S. J. (I-II) 1958 – om 'Unde et memores' (II) s. 271-81.
100. Cf. *Messeboken* 1961 s. 468-69 og Jungmann (II) 1958 s. 287-95.
101. Cf. Es. kap. 53 – 'virum dolorum' (v.3).
102. I 'Supplices' bedes om, at offeret bæres frem 'per manus sancti Angeli tui', hvilket både er blevet opfattet som en særlig engel, f.eks. Kristus selv, eller som udtryk for engleskaren i almindelighed. I kirkelæreren Ambrosius' tidlige version af bønnen hedder det: "per manus angelorum tuorum." Cf. Jungmann (II) 1958 s. 287-91.
103. Man kan spørge om Maria her skal opfattes som Guds 'hellige engel' (cf. n. 100), eftersom hun i det lauretanske litani bl.a. betegnes som 'Englenes dronning' ('Regina Angelorum').
104. Allerede Francis Beckett (1895 s. 33) mener, at fløjen "hentyder til Kristi lidelse og hans Legemes Udgivelse;" Og Gerhard Eimer (1985 s. 84) anslår de samme toner som her: "Die Innenseiten der Predellenflügel bringen – eine damals in Norden noch ziemlich neue Deutung des Altarsakraments als Opferhandlung im himmlischen wie im irdischen Bereich. Rechts sieht man den vor Gottes Thron als lebendes Opfer knienden Schmerzenmann, begleitet von zwei als Diakone gekleideten Engeln mit den Leidenswerkzeugen. An diese schließt sich eine Gruppe betender an mit der Madonna im ersten Glied. Der gegenüberliegenden linke Flügel zeigt die Messe des Heiligen Gregor." Derimod lægger Erik Moltke (1970 s. 117) hele vægten i motivet på Jesu og Marias forbøn

- for den syndige menneskehed og forstår det altså som en version af 'Den dobbelte forbøn', et motiv som i sin specifikke form synes at gå tilbage til Ernaldus af Chartres' (+ c. 1160) *Libellus de Lau-dibus B. Mariae Virginis* – som man dog i middelalderen tilskrev Bernhard af Clairvaux, og som dukker op i *Speculum humanae salvationis* i 1300-t. – cf. Lane 1973 s. 4-26; *Lexikon der christlichen Ikonographie*, 1968-76 (II) sp. 346-52, ill. (D. Koepplin) og G. Schiller 1966ff. (II) s. 238-40, fig. 798-801. Men normalt for dette motiv er, at Maria viser sit bryst frem, enten for Kristus, som derefter går i forbøn for menneske hos Gud Fader, eller direkte for Gud Fader, som pendant til Kristi forbøn. På Århustavlen er Maria ikke sidestillet med Kristus og hendes gestik har ikke karakter af forbøn. Hun favner og præsenterer da heller ikke menneskeheden for Gud Fader men hører tværtimod i sin andagt sammen med repræsentanterne for Kirken. Så selv om 'ikonografierne' kommer tæt på hinanden, og selv om forbønsmotivet selvfølgelig ligger latent både i denne tavle og i St. Gregors messe, forekommer det sakramentale / eukaristiske aspekt her at være det dominerende.
105. For altertavlers relation til nadversakramentet – cf. bl.a. Barbara G. Lane (1984 s. 1), som konstaterer, at den tætte forbindelse "between religious art and the liturgical ceremonies it illustrates ought to be self-evident. In the late Middle Ages, it certainly needed no explanation for the generations of worshipers who saw paintings over the altar every day when they attended Mass." Desværre gør hun sig ingen overvejelser over altertavlernes forvandlinger i relation til liturgien.
106. En undtagelse fra regelen er f.eks. en fremstilling fra 1473 af St. Gregors messe på en altertavle i Wiesenkirche i Soest, hvor retablet viser en stor blank tavle på en smal alterfod. Cf. Schiller 1966ff. (II) fig. 806.
107. Cf. Haussherr 1985 s. 213.
108. Cf. miniature med bispeordination i Ferry de Clugnys pontifikale, gengivet hos Woods 1990 fig. 39.
109. Alle kombinationer er tænkelige – cf. f. eks. en lukket altertavle med åbent topskab på miniature med fremstilling af dødemesse i Jakob 4. af Skotlands tidebog fra ca. 1503 (Österreichische Nationalbibliothek, cod. 1897, fol. 141 r.) – De Winter 1981 Fig. 152. For Århus-skabets vedkommende er det f.eks. værd at overveje, om forgyldningen på predellaens ydersider er betinget af sådanne 'alternative' åbninger / kombinationer, eftersom den 'stikker af' i forhold til den lukkede stillings øvrige farveskala og næppe var beregnet til at ses sammen med mellemstillingen – eller feststillingen for den sags skyld.
110. Craig Harbison (1990 s. 49) taler for det ønskværdige i en analyse af de nordeuropæiske retablers forskellige former, f.eks. "of the rather sudden development, and then demise, of the elaborately scalloped shapes for altarpieces found in the second quarter of the sixteenth century."

## Litteratur

- Bartnuss, Marie: *Die Entwicklung der Gethsemane-Darstellung bis um 1400* (Diss.). Halle 1935.
- Bau- und Kunstdenkmäler der Freien und Hansestadt Lübeck* II. Lübeck 1906.
- Beckett, Francis: *Altertavler i Danmark*. Kbh. 1895.
- Behling, Lottlisa: *Die Pflanze in der mittelalterlichen Tafelmalerei*. Weimar 1957.
- Belting, Hans: *Das Bild und sein Publikum im Mittelalter – Form und Funktion früherer Bildtafeln der Passion*. Berlin 1981.
- Bernhard of Clairvaux: *Sämtliche Werke lateinisch / deutsch*, udg. Gerhard B. Winkler, VI. Innsbruck 1995.
- Bjørn, Hans & Gotfredsen, Lise: *Århus Domkirke Skt. Clemens*. Århus 1996.
- Bond, Francis: *The Chancel of English Churches*. London 1916.
- Braun, Joseph: *Der christliche Altar in seiner geschichtlichen Entwicklung* I-II. München 1924.
- Büttner, F. O.: *Imitatio Pietatis: Motiven der christlichen Ikonographie als Modelle zur Verähnlichung*. Berlin 1983.
- Chevalier, Ulysse: *Ordinaires de l'église cathédrale de Laon* (Bibliothèque liturgique, 6). Paris 1897.
- Croce S. J., Walter: Die Adventsliturgie im Licht ihrer geschichtlichen Entwicklung, *Zeitschrift für katholische Theologie* 76, 1954, s. 257-96 + s. 440-72.
- Danmarks Kirker*, udg. Nationalmuseet, *Sorø Amt*, I. Kbh. 1936.
- Danmarks Kirker*, udg. Nationalmuseet, *Maribo Amt*, II. Kbh. 1951.
- Danmarks Kirker*, udg. Nationalmuseet, *Århus Amt*, II. Kbh. 1972.
- Dansk Kunsthistorie – Billedkunst og skulptur*, red. Vagn Poulsen m.fl., I – Erik Lassen: *Fra runesten til altertavle – ca. 900 –1500*. Kbh. 1972.
- De Limburgsche Sermoenen*, udg. J. H. Kern (Bibliothek van middel-nederlandsche Letterkunde, Nr. 46-48 + 50-53). Groningen 1895.
- De Winter, Patrick M.: A Book of Hours of Queen Isabel la Católica, *Bulletin of the Cleveland Museum of Art* 67, 1981, s. 342-427, ill.



- Demus, Otto: *The Mosaics of San Marco in Venice* 1-2 (4 bd.). Chicago 1984.
- Ehresmann, Donald L.: Some Observations on the Role of Liturgy in the Early Winged Altarpiece, *Art Bulletin* 64, 1982, s. 359-69, ill.
- Durandus, *Gulielmus: Rationale divinatorum officiorum*. Venezia 1577.
- Durandus, William: *The Symbolism of Churches and Church Ornaments*, overs. J. M. Neale & B. Webb. London 1906.
- Eimer, Gerhard: *Bernt Notke – Das Wirken eines niederdeutschen Künstlers im Ostseeraum*. Bonn 1985.
- Engelstad, Eivind S.: *Senmiddelalderens kunst i Norge ca. 1400–1535*. Oslo 1936.
- Falkenburg, Reindert L.: *The Fruit of Devotion – Mysticism and the imagery of love in Flemish paintings of the Virgin and Child, 1450–1550*. Amsterdam & Philadelphia 1994.
- Frere, Walter Howard: *The Use of Sarum* I-II. Cambridge 1898-1901.
- Friedländer, Max J.: *Die altniederländische Malerei*, ed. Paul Cassirer, I-XIV. Berlin & Leyden 1924-37 – eng. vers.: Early Netherlandish Painting, ed. Ernest Goldschmidt, I-XIV. New York & Washington 1967-76.
- Fritz, Rolf: Das Oelbergbild im Dom zu Osnabrück, *Westfalen* 21, 1936, s. 72-76 + tav. XVII.
- Gottlieb, Carla: "Respiciens per fenestras": The Symbolism of the Merode Altarpiece, *Oud Holland* 85, 1970, s. 65-84, ill.
- Grote, Ludwig: Anton Kress als Mäzen, *Studies in the History of Art dedicated to William E. Suida*. London 1959, s. 154-70, ill.
- Harbison, Craig: *The northern altarpiece as a cultural document, The Altarpiece in the Renaissance*, udg. Peter Humphrey & Martin Kemp. Cambridge m.v. 1990, s. 49-75, ill.
- Haussherr, Reiner: *Der Bamberger Altar, Veit Stoß – Die Vorträge des Nürnberger Symposions*, udg. Rainer Kahsnitz. München 1985, s. 207-28, ill.
- Horn, Hans-Jürgen: Respiciens per fenestras, prospiciens per cancellos – Zur Typologie des Fensters in der Antike, *Jahrbuch für Antike und Christentum* 10, 1967, s. 30-60.
- Høyen, Niels Lauritz: Aarhus Domkirke, *Ny kirkehistoriske Samlinger* 1, 1857-59 (= *Kirkehistoriske Samlinger*; 3), s. 161-84 – genoptr. i Niels Lauritz Høyen, *Skrifter*, udg. J. L. Ussing, II. Kbh. 1874, s. 199-211 ('Aarhus Domkirke').
- Haastrup, Ulla: Brugen af forlæg i Claus Bergs værksted i Odense i 1. fjerdedel af 1500-tallet, *Imagines Medievals*, red. Rudolf Zeidler & J. O. M. Karlsson (Acta Universitatis Upsaliensis – Ars Suecica, 7). Uppsala 1983, s. 113-30, ill.
- Jensen, Jørgen Steen: Århus domkirke 1620–1780: Monumenter, antikviteter og inskriptioner', *Århus Stifts Årbøger* 57, 1964, s. 104-21.
- Jungmann S. J., Josef Andreas: *Missarum Sollemnia – Eine genetische Erklärung der römischen Messe* I-II. Wien 1958<sup>4</sup>.
- Keller, Harald: Der Flügelaltar als Reliquienschrein, *Studien zur Geschichte der europäischen Plastik – Festschrift für Theodor Müller*. München 1965, s. 125-44, ill.
- Knotzinger, Kurt: Hoheslied und Bräutliche Christusliebe bei Bernhard von Clairvaux, *Jahrbuch für mystische Theologie* 7, 1961, s. 9-88.
- Krohm, Hartmut & Oellermann, Eike: Die ehemalige Mütterstädter Magdalenealtar von Tilman Riemenschneider und seine Geschichte – Forschungsergebnisse zur monochromen Oberflächengestalt, *Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft* 34, 1980, s. 16-99, ill.
- Kulturarhistorisk Leksikon for Nordisk Middelalder* I-XXI + reg.bd. Kbh. 1956-78 (1982<sup>2</sup>).
- Lane, Barbara G.: The 'Symbolic Crucifixion' in the Hours of Catherine of Cleves, *Oud Holland* 87, 1973, s. 4-26, ill.
- Lane, Barbara G.: *The Altar and the Altarpiece – Sacramental Themes in Early Netherlandish Painting*. New York 1984.
- Lexikon der christlichen Ikonographie*, udg. Engelbert Kirschbaum m.fl. (Verlag Herder), I-VIII. Rom m. v. 1968-76.
- Lindberg, Gustaf: *Kyrkans heliga år*. Stockholm 1937.
- Messeboken – Missale Romanum*. Oslo 1961.
- Moltke, Erik: *Bernt Notkes altertavle i Århus Domkirke og Tallinntavlen* I-II. Kbh. 1970.
- Munk-Jørgensen, Wivan: Omkring Bernt Notke og altertavlen i Århus domkirke, *Århus Stifts Årbøger* 66, 1975, s. 7-30, ill.
- Ny Dansk Kunsthistorie*, red. Peter Michael Hornung, I – Frederiksen, Hans Jørgen & Kolstrup, Inger-Lise: *Troens kunst*. Kbh. 1993.
- Oberman, Heiko Augustinus: Some Notes on the Theology of Nominalism – With Attention to its Relation to the Renaissance, *The Harvard Theological Review* 53, 1960, s. 47-76.
- Oberman, Heiko Augustinus: *The Harvest of Medieval Theology – Gabriel Biel and Late Medieval Nominalism*. Cambridge / Mass. 1963.
- Origen: *The Song of Songs: Commentaries and Homilies* (Ancient Christian Writers, 26), overs. og udg. R. P. Lawson. London 1957.
- Origines: *Werke* VIII: *Homilien zu Samuel I, zum Hohenlied und zu den Propheten; Kommentar zum Hohenlied – in Rufins und Hieronymus' Übersetzungen*, udg. W. A. Baehrens (Die griechischen christlichen Schriftsteller der ersten drei Jahrhunderte). Leipzig 1925.
- Paatz, Walter: *Bernt Notke und sein Kreis* I-II. Berlin 1939.
- Panofsky, Erwin: 'Imago Pietatis', *Festschrift Max J. Friedländer*.

- Leipzig 1927, s. 261-308, ill.
- Pentz, Peter: Påskespil, *Skalk* 1985 / 2, s. 32, ill.
- Prims, F.: 'Altaartafels als schoolgerief', *Antwerpiensia* 19, 1949, s. 54-57.
- Ringbom, Sixten: *Icon to Narrative – The Rise of the Dramatic Close-Up in Fifteenth-Century Devotional Painting*. Åbo 1965.
- Rosenfeld, Jörg: Die nichtpolychromierte Retabelskulptur als bildreformisches Phänomen im ausgehenden Mittelalter und in der beginnenden Neuzeit, *Flügelaltäre des späten Mittelalters*, udg. Hartmut Krohm & Eike Oellermann. Berlin 1992, s. 65-83, ill.
- Scheja, Georg: *Der Isenheimer Altar des Matthias Grünewald*. Køln 1969.
- Schiller, Gertrud: *Ikonographie der christlichen Kunst* Iff. Gütersloh 1966 ff.
- Schmidtke, Dietrich: *Studien zur dingallegorischen Erbauungsliteratur des Spätmittelalters – Am Beispiel der Gartenallegorie*. Tübingen 1982.
- Skov, Erik: Die Altertafel im Dom zu Århus, *Internationales Kollegium zum Werk des Bernt Notke anlässlich der Restaurierung der Triumph-kreuzgruppe im Dom Lübeck 22.-24. September 1976*, udg. Gesine Taubert. München 1978, s. 101-09.
- Skov, Erik & Thomsen, Verner: Bernt Notkes altertavle i Århus domkirke – Nye undersøgelser, *Nationalmuseets Arbejdsmark* 1981, s. 107-31, ill.
- Smith, Molly Teasdale: The Use of Grissaille as a Lenten Observance, *Maryas* 8, 1959, s. 43-54 + ill.
- Taubert, Johannes: Zur Oberflächengestaltung der sog. ungefaßten spätgotischen Holzplastik, *Städel-Jahrbuch*, N.F. 1, 1967, s. 119-39, ill.
- Thomsen, Verner: Vorbericht von der Restaurierung des Altars in Aarhus, *Internationales Kollegium zum Werk des Bernt Notke anlässlich der Restaurierung der Triumphkreuzgruppe im Dom Lübeck 22.-24. September 1976*, udg. Gesine Taubert. München 1978, s. 110-25.
- Vetter, Evald M.: Der Frankfurter Paradiesgärtlein, *Heidelberger Jahrbücher* 9, 1965, s. 102-46, ill.
- Wallin, Curt: Birgittagilden i det medeltida Danmark, *Kyrkohistorisk Årsskrift* 73, 1973, s. 98-149.
- Wallin, Curt: Birgittinska kapell och altartiftelser i det medeltida Danmark, *Kyrkohistorisk Årsskrift* 76, 1976, s. 18-66.
- Wieck, Roger S.: *Painted Prayers – The Book of Hours in Medieval and Renaissance Art*. New York 1997.
- Wilpert, Joseph: *Die römischen Mosaiken und Malereien der kirchlichen Bauten vom IV. bis zum XIII. Jahrhundert* I-IV. Freiburg i. Br. 1916-17.
- Woods, Kim: The Netherlandish carved altarpiece c. 1500: type and function, *The Altarpiece in the Renaissance*, udg. Peter Humphrey & Martin Kemp. Cambridge et al. 1990, s. 76-89, ill.