

Birger Gunnersens og Adam van Dürens kapel i Lund Domkirkes krypt

Af Minna Heimbürger

Krypten i Domkirken i Lund gemmer på et af hovedværkerne fra senmiddelalderens Danmark. I denne kritiske undersøgelse leveres en fortolkning af det gådefulde værk, Adam van Düren leverede i første tiår af 1500-tallet. Desuden gives der et bud på, hvem der som opdragsgiver kan have stået bag værket.

Lunds domkirke og ikke mindst dens krypt har ofte været genstand for studier, og monumentets bygningshistorie er stort set klarlagt. Men heller ikke mere end stort set, og hvor dokumenterne tier, har folketroen til tider fundet plads for overleverede sagnhistorier, som end ikke seriøse forskere har formået at eliminere gennem troværdige analyser og teorier. Just en sådan sagnfortælling har været årsag til, at kirkens krypt har vundet berømmelse i langt videre kredse end alene i den beskedne, der udgøres af sagkundskaben og specielt interesserede besøgende.

Der tænkes her på sagnet, der forbinder kryptens to figursøjler med jætten Finn, hans kone og deres barn (fig. 1 og 2).¹ Selv om forskningen har præsteret andre og mere sandsynlige forslag til, hvem og hvad søjlerne forestiller, har jættelegenden i den grad domineret, at de fortsat går under benævnelsen ”Finn-søjlerne”.²

-
1. Fra det 16. århundredes sidste tiår (se note 14) har de to figursøjler været omtalt som visende henholdsvis jætten Finn og hans kone med deres barn i forstenet tilstand. Sagnet vil vide, at kirkens skytshelgen St. Laurentius (i nogle versioner er der blot tale om en munk) havde indladt sig på et væddemål med den for ham anonyme jætte (der byggede kirken), hvilket gik ud på, at denne skulle få hans øjne, dersom han ikke inden kirkens fuldførelse havde fundet ud af jættens navn. I allersidste øjeblik opsnappede han navnet og reddede hermed sit syn, medens Finn, som jætten hed, styrtede ned i den nyopførte kirkes krypt og greb om en af søjlerne for at omstyrte bygningen, men blev i samme øjeblik forvandlet til sten og gjort til et med søjlen.
 2. Det skal dog siges, at ingen af de mange forslag, der har været fremført som eventuelle emner for de gengivne figurer, har været enstemmigt accepteret af forskerne, hvilket formentlig også har medvirket til, at søjlerne fortsat kaldes for ”Finn-søjlerne”.



Fig. 1. Adam van Düren (?): Samson-søjlen, ca.1508, Lunds domkirkes krypt (© Lunds universitets historiska Museum).



Adam van Düren (?): Abraham-Lazarus-søjlen, ca.1508, Lunds domkirkes krypt (© Lunds universitets historiska Museum).

Dog eksisterer også andre mere eller mindre uafklarede spørgsmål i forbindelse med krypten, dens skulpturer og tolkningen af disse. Til forståelse heraf er vi i besiddelse af i alt fem skriftlige fremstillinger, der frem for alle andre er af vigtighed, idet de tilsammen bibringer nutiden de væsentligste oplysninger om de komplicerede teologiske og kunstneriske forhold, der har betinget kryptens tilblivelse og den form, hvori den er overleveret til vor tid. De nævnes her i kronologisk følge:

Sanctuarium Birgerianum fra 1512-1518,³ Carl Georg Brunius' pub-

3. *Sanctuarium Birgerianum* er et håndskrift omhandlende indstiftelsen af en daglig gudstjeneste i krypten, forfattet og attesteret af Lunds domkirkes ærkebiskop fra 1497, Birger Gunner- sen. Det findes nu i Den arnamagnæanske Samling i København og er publiceret i P.F. Suhm: *Samlinger til den danske Historie*, I, 3, København 1779, s. 1-89.

likation fra 1836,⁴ Lauritz Weibulls afhandling fra 1906,⁵ Sten Karlings artikel fra 1967⁶ og Louise Lillies artikel fra 1989.⁷

Også andre forfattere har beskæftiget sig med kapellet og dets udsmykning fra begyndelsen af det 16. århundrede, dog fortrinsvis med henblik på en fortolkning af kunstværkerne, der forekommer alt andet end umiddelbart indlysende. Da jeg ikke på alle punkter kan tilslutte mig de hidtidige forskeres fortolkninger, skal jeg i det følgende så kortfattet som muligt resumere kendsgerningerne, sådan som de fremgår af de nævnte fem historiske og videnskabelige bidrag, samt i gennemgangen af værkerne redegøre for de foreliggende udlægninger heraf, inden jeg fremkommer med mine egne forslag til en interpretation og konkretiserer min opfattelse af rollefordelingen mellem den ordregivende ærkebiskop og den udøvende kunstner.

Kryptens bygningshistorie

Domkirken påbegyndtes (det vil sige med krypten som første byggetape) kort før år 1100 (i romansk stil) og indviedes i 1145 til St. Laurentius. Men da Birger Gunnersen (ca.1445-1519) blev ærkebiskop i Lund i 1497, var krypten stærkt misligholdt og stod med gulvet under vand, så gudstjeneste kun sjældent kunne forrettes her. Ved sin ansættelse nærrede den nye ærkebiskop et stærkt ønske om at skabe et kapel til Jomfru Ma-

4. C. G. Brunius: *Nordens äldsta metropolitankyrka*, Lund 1836. Brunius var en yderst alsidig personlighed, aktiv som klassisk filolog, arkitekt og kunsthistoriker. I sin forskning var han blandt de første i Skandinavien, der behandlede romansk og gotisk kunst. I tiden 1833-1859 virkede han som leder af restaureringsarbejdet i Lunds domkirke.

5. L. Weibull: *Studier i Lunds domkyrkas historia*, Lund 1906. Det er kapitlet "Adam van Düren", der i vor forbindelse er af betydning, og som foreligger i særtryk, hvis paginering fra 1 til 40 her er benyttet.

6. S. Karling: "Kolonnskulpturerna i Lundadomens krypta", *Nordisk medeltid. Konsthistoriska studier tillägnade Armin Tuulse*, Universitatis Stockholmiensis 13, Uppsala 1967, s. 114-137. Forfatteren har her som den første og endnu eneste viet kryptens figursøjler et omhyggeligt studium og fremført, at de ikke som formodet af eftertiden stammer fra den romanske byggeperiode, men er gotiske i deres formsprog og formodentlig skabt i 1300-tallet.

7. Louise Lillie: "Birger Gunnersons gravmæle i Lunds domkirkes krypt", *Ale. Historisk tidskrift för Skåneland*, nr. 3, 1989, s. 1-17. Denne forskers indfaldsvinkel til undersøgelsen af kryptens indretning under ærkebiskop Gunnersen er af teologisk-historisk tilsnit, hvorved hun har bragt overraskende nyt for en dag til forståelse af den tilgrundliggende idé for det af ham her placerede kapel.

rias ære og planlagde at placere det på kirkens nordvestlige side.⁸ De nærmest følgende år gik med pengeindsamling og forberedelser til byggeriet, indtil kong Hans aflagde besøg – formentlig i januar 1508 – og gav hr. Birger nogle gode råd med hensyn til de arbejder, der burde foretages ved det gamle monument. Et af disse råd var at opgive tanken om opførelse af et nyt kapel i tilknytning til kirken og i stedet istandsætte krypten, kirkens stærke fundament, og henlægge den ønskede Mariatjeneste hertil.⁹

Dette råd blev fulgt, og en istandsættelse af krypten med Adam van Düren (ca.1468-1532?) som bygmester blev iværksat. Hvornår vides ikke; men det nærmeste, man har kunnet tidsfæste påbegyndelsen, er tiden mellem 1506 og 1510. I sidstnævnte år har ærkebiskoppen i hvert tilfælde stiftet Mariatjenesten i krypten. Hvorefter restaureringen helt præcist bestod, har forskningen heller ikke kunnet fastslå; men dræning og installering af en effektiv vandledning var helt sikkert begyndelsen herpå.¹⁰ Brunius, der omkring midten af det 19. århundrede foretog restaureringsarbejder og tekniske undersøgelser i kirken, mente, at Adams øvrige arbejder i krypten indskrænkede sig til at omfatte forbedringer af søjlebaser samt konsolidering af hvælvene. Siden har dette spørgsmål kun været periferisk berørt, og i krypten har ingen specifikke bygningsarkæologiske undersøgelser været foretaget siden Brunius' dage.¹¹

Selve istandsættelsen af krypten var tilendebragt inden 1513 – det år Kong Hans døde og efterfulgtes af Christiern II – og bygmesteren fortsatte sit virke med den dekorative del af krypten nogenlunde samtidig med, at han begyndte at lede de nødvendige bygningsarbejder oppe i

8. Maria-kulten var udbredt i Middelalderen og nåede højdepunktet i periodens slutning i de årtier, den katolske kirke måtte kæmpe mod de stærke reformbevægelser, der førte til Reformationen. Det kan næppe udelukkes, at et af motiverne for Birger Gunnersens ønske om oprettelsen af et kapel til dyrkelsen af Jomfru Maria har været at stadfæste hans ståsted som en tro kirkens mand, det vil sige som en ubetinget talsmand for Romerkirken i en tid, hvor ønsker om reformer inden for denne var stærkt udbredt også i Skandinavien. Det vides, at Birger Gunnersen var en ivrig og engageret kirkefyrste, og intet tyder på, at han har sympatiseret med de kræfter, der satte sig op mod kirken i Rom, selv om han i sin tid i Roskilde havde medvirket ved den franciskanske reformbevægelse i Danmark og ved indførelsen af en ændret observans i franciskanerklostret i nævnte by, forhold der vidner om en ikke ubetinget reaktionær holdning.

9. I *Sanctuarium Birgerianum* beretter Birger Gunnersen selv detaljeret om kongelig Majestæts råd, der også omfattede nedbrydelse af et par kapeller, hvilke fandtes på domkirkens sydside (historien om kongens råd til ærkebiskoppen er genfortalt af Weibull 1906, s. 6-7).

10. Vandledningen fik udgangspunkt i den brønd, som fra gammel tid fandtes på stedet, og blev af mester Adam ført videre ud til byens gader og gårde. Rørlægningen omtales som fuldført i april 1512.

11. Se note 4.

kirken. I året 1512 var gravmonumentet over den endnu ikke afdøde Birger Gunnersen fuldført og anbragt på den plads i krypten, hvor det endnu befinder sig. Det skal her bemærkes, at dette stenhuggerarbejde er dateret, men ikke signeret af Adam, således som tilfældet er med brøndkarret, hvilket sidste af nogle forskere anses for at være hans hovedværk. Alligevel regnes ærkebispens gravmæle for at skyldes denne mester.

Adam van Dürens brønd

De fire sandstenskvadre, som omgiver brønden, og som på ydersiderne bærer billedrelieffer samt inskriptioner på plattysk, er til gengæld et sikkert værk af Adam van Düren, idet han har anbragt sin signatur herpå samt dateringerne 1513 og 1514. De har været genstand for forskellige forskeres langtfra samstemmende fortolkninger. Da de umiddelbart forekommer gådefulde, har de i høj grad bidraget til, at kunstnerens moderne biografer har kaldt ham ejendommelig, mærkelig, gådefuld, spidsfindig, med mere. Faktum er nemlig, at eftertiden er gået ud fra, at ikke alene selve udførelsen, men også udtænkningen af tekster og billeder skyldes stenhuggeren. Da tolkningen af de fire relieffer er af betydning i nærværende undersøgelse, skal sentenserne citeres her i dansk oversættelse.

Den *østvendte* karm (fig. 3) viser til venstre en konge i halvfigur med scepter og skriftrulle og til højre en siddende (beruset?) mand i helfigur med en pengepung i hånden og foran sig småhylder med blandt andet en fyldt pung og et drikkekrus. På den kongelige rulle står skrevet: *1513 Æren går over alle ting*, medens svaret fra den anden side lyder: *Nej, udtaler penningen, hvor jeg vender mig, dér har kærligheden en ende.*



Fig. 3. Adam van Düren: Brøndrelief mod øst, 1513, Lunds domkirkes krypt (© Lunds universitets historiska Museum).

Den *sydvendte* karm (fig. 4) fremstiller i halvfigurer til venstre en munk, der peger demonstrativt over mod en kvinde til højre. Påskriften foroven kundgør: *Begyndelsen har et godt behag, slutningen må trække læsset*, medens forneden står skrevet: *Mange giver andre et godt råd skønt han selv ikke retter sig herefter*. Til venstre har billedhuggeren signeret relieffet: *van Duren 1514*.



Fig. 4. Adam van Dürer: Brøndrelief mod syd, 1514, Lunds domkirkes krypt (© Lunds universitets historiska Museum).

Den *vestvendte* karm (fig. 5) præsenterer i et lidt højere relief end de to foregående karme en fed, overdimensioneret lus fastbundet med en kæde og hængelås til reliefbaggrunden og i færd med at bide et får, der er gået i knæ. Hertil lyder teksten: *Den sultne lus bider fåret det er vist. Gud hjælpe det får, der er skurvet, det der er skurvet og ikke kan klø sig. Det må den sultne lus vel fryde sig over. 1514 ADAM*.

Den *nordvendte* karm (fig. 6) er optaget alene af en indskrift, hvis ordlyd er som følger: *Skønt at love og lidt at holde er dårernes glæde blandt vise. Det har jeg vel fornemmet. Vogte sig enhver vel, før han bliver bundet. Når han er bundet, byder Logica kun eet det er vist. O Logica, du er en sælsom gæst; hvad du fanger det holder du fast*.



Fig. 5. Adam van Düren: Brøndrelief mod vest, 1514, Lunds domkirkes krypt (© Lunds universitets historiska Museum).



Fig. 6. Adam van Düren: Brøndrelief mod nord, 1513-1514 (?), Lunds domkirkes krypt (© Lunds universitets historiska Museum).

Som nævnt har forskellige tolkninger i tidens løb været foreslået. Således har teksterne været sat i relation til datidens politiske forhold samt til Birger Gunnersens forbindelser til hans foresatte, de to danske konger, eller de har været opfattet som samfundssatiriske eller moraliserende formaninger, eller set under eet alle fire som hentydninger til de fire stæn-

der. Forsøgsvis har man endvidere fremdraget tyske billedfremstillinger og ordsprog som mulige forbilleder for den tyskfødte billedhugger.¹² Det mest enigmatiske af reliefferne, nemlig det, der viser lusen og fåret, har nogle endog villet tolke som dennes opfattelse af sig selv som fåret, der udsuges af sine bestillere.¹³

Således som situationen ser ud i dag, hersker der med andre ord uenighed om tydningen af kapellets mest særprægede elementer, ”Finn-søjlerne” og brønddekorationerne. For at imødegå denne uenighed vil vi med udgangspunkt i de ovenfor anførte fem forfatters undersøgelseresultater i det følgende forsøge at analysere og fortolke disse billedhuggerarbejder.

Søjlerne

Lad os først rette blikket mod de to søjler. Hvis vi i lighed med praktisk talt alle forfattere, der har beskæftiget sig med problemet, ser bort fra den tanke, at de tre gengivne figurer skulle være en billedlig fremstilling af Finn-legenden,¹⁴ har den måske nok mest sejlivede interpretation været, at figurerne forestillede Samson og Dalila. Vi skal ikke her komme nærmere ind på de mere eller mindre fantasifulde idéer, der yderligere har været fremsat, da de hurtigt igen er blevet forkastet. Og med rette.

At den stående mand, der omklamrer den nordlige søjle, og som bærer et typisk styrkebælte, vitterlig må fremstille Samson, er det resultat, Sten Karling er kommet til i sin ovenfor citerede artikel fra 1967. Men scenen gengiver ikke nogen af de to episoder, som tidligere forskere havde foreslået, ”Samson og Dalila” eller Samson, der belaver sig på at styrte filistrenes palads ned over sig selv og den enorme mængde af Israels fjender, der var forsamlet her til fest for deres gud Dagon. Helten er tværtimod vist

12. Se Jan Svanberg: ”Adam van Düren. A German Stone Mason in Scandinavia in the Early Sixteenth Century”, *Hafnia. Copenhagen Papers in History of Art*, 1976, s. 125-139.

13. D. Schäfer & C. Walther, ”Niederdeutsche Inschriften in der Krypte der Domkirche S. Laurentii zu Lund”, *Jahrbuch des Vereins für niederdeutsche Sprachforschung*, 1883, IX, s. 127, 131; K. E. Steneberg: ”Nordisk renæssans och barock”, *Tidens konsthistoria*, III, Stockholm 1950, s. 175 (citeret af Svanberg 1976, note 22).

14. Den eneste, der synes at have holdt fast ved troen på det gamle folkesagn, er Erik Lassen i *Fra runesten til altertavle ca. 900-1500*, *Dansk kunsthistorie*, I, København 1972, afsnittet ”Adam van Düren”, s. 297-312. Grunden hertil er sandsynligvis, at det passede ind i forfatterens forslag, om at de to omhandlede søjler skyldtes Adam van Düren, som her havde foreviget det gamle folkesagn. Spørgsmålet er blot, om sagnet er ældre end søjlerne. I hvert tilfælde nævnes Finn-legenden ikke tidligere end i et dokument fra 1593, hvor det fortælles, at søjlefigurerne illustrerer denne. Lassen troede ikke på andre af de foreslåede fortolkninger af søjlefigurerne og slet ikke på teorien om Samson: ”Men hvorfor skulle Samson, en gammeltestamentlig Kristusbebuder styrte en kirkes søjler? Det var jo netop det hedenske tempels søjler, han væltede” (ibid).

som støtte for kirken, således som han ofte var fremstillet i Middelalderen, hvor han opfattedes som den gammeltestamentlige figur, der modsvarede Kristus i Det nye Testamente. Han optrådte således som et symbol på Paradiset og den tryghed, som den, der går i offerdøden, her vil finde.

Et bevis for denne udlægning af figuren fandt Karling blandt andet i søjlens kapitæl, der er et karakteristisk symbol på Edens have med sin vegetative rankeornamentik (stiliserede akantusblade), hvor små mennesker titter frem mellem løvet som repræsentanter for de frelste sjæle og for selve forløsningen efter døden.

Før Sten Karling viede søjleproblemerne sin opmærksomhed, havde man sat søjlen med den siddende mandsfigur i forbindelse med den romanske døbefont i Gråmandstorps kirke uden for Hälsingborg, hvor en tilsvarende siddende figur optræder ligeledes med en lille person i sine arme. Den indiskutable forbindelse havde man set som et bevis for den indflydelse på Skånes stenkunst, som Lunds domkirke havde udøvet.¹⁵ Karling påviste imidlertid, at lige det omvendte var tilfældet, nemlig at man i Lund havde efterlignet figurkompositionen fra Gråmandstorps døbefont.

Aldeles overbevisende er endvidere forfatterens konklusion, at søjlens figurudsmykning viser Abraham med Lazarus i skødet (Lukas 16, 19-31). Hvor døbefonten viser flere scener, der tilsammen fortæller Jesu lignelse om Lazarus og den rige mand efter døden, er i Lund kun gengivet scenen med den fattige mand bragt til Abrahams skød i Paradiset (Lukas 16, 22). Grunden hertil er, stadig ifølge Karling, at man ikonologisk her kun havde brug for denne fremstilling, idet den henviste til det evige liv i Paradiset efter døden for de frelste.

Som yderligere støtte for sin interpretation kunne forfatteren henvise til den omstændighed, at blandt andre relikvier havde fragmenter af Lazarus' grav været nedlagt i kryptens alter ved dettes indvielse den 30. juni 1123.¹⁶ Konklusion: begge søjler refererer med deres figurer til *opstandelsen og forløsningen*.

Med hensyn til dateringen af søjlerne var den svenske forfatter som den første af den opfattelse, at de var fra en senere periode end den roman-

15. Karling 1967, s. 114 og note 1 med henvisning til O. Rydbeck: *Bidrag til Lunds domkyrkas byggnadshistoria*, Lund 1915, s. 206 ff., mf.

16. Karling 1967, s. 121 og med henvisning til den publikation, der har givet oplysningen: W.Anderson: "Jätten Finn" på cluniacensernas pilgrimsvägar", *Fornvännen*, 1926, s. 133-147. Sidstnævnte forfatter var nået frem til meget nær den rette fortolkning af søjlefigurerne, men uden at bringe en nærmere redegørelse herfor, idet han kun antydede, at der var tale om symbolske hentydninger til opstandelsen og forløsningen. Mærkelig nok har ingen før Karling taget Andersons interessante forslag til en interpretation op til mere dybtgående overvejelser.

ske, i hvilken domkirken var opført. Her inddrog han Samson-kapitælet i sine overvejelser. Man kan fuldtud tilslutte sig hans betragtninger, at det ikke har nogen modsvarlighed i domkirken, at det er af byzantinsk oprindelse, men modelleret på en måde, "som mera følger ett gotiskt bladverks fria växt än romansk formdisciplin",¹⁷ at lignende romanske vegetative motiver men udhuggede i gotisk tid er betegnende for gotlandsk bygnings-skulptur helt frem til 1300-tallets første årtier, og at kapitælets lave form viser overensstemmelser med denne nordiske arkitektur.

Videre har han set rigtigt, når han om søjlefigurerne fastslår, at deres skulpturelle tyngde og plasticitet og deres sensuelle runde former er utænkelige før gotikkens gennembrud. Til gengæld er jeg uenig med ham i hans konklusion, at søjleskafterne med relieffigurerne og Samson-kapitælet må være udført samtidigt og stamme fra en af de kirkereparationer, der har været foretaget både i det 13. og det 14. århundrede, højst sandsynlig fra en af de dokumenterede i 1318 og 1334. Stilistisk vil jeg derimod henhøre de to søjleskafter med figurer i højrelief til Adam van Dürren. Og jeg er ikke den første, der er kommet på slige tanker.¹⁸ De skulpturelle karakteristika, Sten Karling påpeger i figurerne, svarer desuden også præcist til denne mesters figurstil.¹⁹

De omhandlede figurer har i fordums dage været udsat for overgreb for ikke at sige direkte vold, hvilket er beklageligt så meget mere som en detaljeret undersøgelse af dem herved er umuliggjort.²⁰ Især ville kendskabet til personagernes ansigter og udførelsen af ansigtstrækkene have været af betydning for tilskrivningen af værkerne til den tyske stenhugger. Det kan imidlertid anføres, at Karling i sine stilistiske sammenligninger af figurerne med andre skulpturer i det nuværende Sverige også nævner nogle arkitekturdekorative elementer i Linköpings domkirke

17. Karling 1967, s.131.

18. En tilskrivning til van Dürren har allerede forsøgsvis været foreslået af Erik Lassen (se note 14).

19. "Artikleringen av kropp och lemmar är helt frigjord från bysantinsk stilisering och romansk abstraktion. Männan utgör inte någon del av blocket, ur vilket de är huggna utan frigör sig som levande organisk form från underlaget. I de delar där den ursprungliga ytbehandlingen bevarats såsom i Abrahams hår samt Lazarus ben och fötter finner man en stoffbehandling som är gotisk i sin nyansering" (Karling 1967, s. 132).

20. De nærmere omstændigheder, der har ført til en tilsyneladende bevidst molesting af figurerne, ligger i dunkelhed. Dokumenterne taler kun om et besøg af Gustav III i 1785 og dennes utilfredshed med skulpturerne. Det menes, at indgrebene er foretaget ved denne lejlighed. Det er ikke usandsynligt, at figurerne fra kunstnerens hånd har været bemalet, hvilket ikke ligefrem faldt i Neoklassicismens smag og derfor er blevet hugget rene. Man ved således, at Adam van Dürrens skulpturer ofte har været udført med henblik på at blive belagt med farver, og at koloritten skulle skabe værkernes definitive effekt.

hidrørende fra bygningsarbejderne på et nyt korparti i perioden 1487-1498. Jeg kan tilføje, at disse arbejder udførtes af hidkaldte tyske stenhuggere, hvoriblandt netop den unge Adam van Düren optrådte.²¹

Her kan til yderligere sammenligning peges på et kendt værk af denne kunstner, nemlig en konsolfigur i kapitelsalen i det tidligere karmeliterkloster i Helsingør (fig. 7).²² Den viser en ganske tilsvarende figuropfattelse og figurbehandling, hvor en krop er dannet af enkle, tunge og bastante, let konvekse former, hvor parallelskraving er benyttet til udformningen af hår, hvor en klumpet hånd med fire tæt samlede fingre fatter om hanken på en lille tønne (Abraham fatter med venstre hånd på samme måde om et reb, der ligesom også styrkebæltet hjælper ham med at holde sig fasttrykket mod søjlen), og hvor samme udifferentierede manér kendetegner fodbeklædningen.

Hvor Gunnarsen-van Düren har kunnet indføre et nyt søjleskæft med Abraham og Lazarus i den gamle, romanske indfatning af base og kapitæl, hvilke to bygningselementer åbenbart har været anset for at være bevaringsværdige ved kryptens restaurering, må de tilsvarende arkitekturedele for nordsøjlen vedkommende have krævet fornyelse, og her har man fundet en løsning med udskiftning til en lavere sokkel og et lavere kapitæl, imellem hvilke et ligeledes nyt søjleskæft kunne indpasses. Som nævnt tvivler jeg ikke på Sten Karlings instruktive redegørelse, der ender i en konstatering af, at dette kapitæl er hugget i begyndelsen af 1300-tallet og opsat samtidig med søjleskæftet. Det kan måske lyde lidt ulogisk; når jeg nu vil tilskrive selve søjlen til van Düren; men forklaringen er, at jeg er af den opfattelse, at kapitælet er et stykke genbrugsskulptur hentet til Lund fra en gammel bygning på Gotland. Karling har selv bragt gotlandsk bygningsskulptur på bane i sin stilistiske karakteristik af denne skulptur, så min konklusion er ikke i strid med hans datering af den.

21. Om Linköping domkirkes sengotiske kor og Adam van Dürens medvirken ved dets opførelse se B. Cnattingius: *Linköpings domkyrkas kor*, Kungl. Vitterhets Historie och Antikvitets Akademien, Antikvariska serien, 22, Stockholm 1979.

22. Adam van Dürens hvælvingkonsoller og slutsten i den tidligere kapitelsal i Helsingør kloster (også kaldet Laxmandsalen efter Danmarks rigshovmester, der i 1493 havde skænket klostret en anelig pengegave, der muliggjorde rummets opførelse) fremstår endnu med rester af deres oprindelige bemaling. Tydningen af disse skulpturer har voldt eftertiden vanskeligheder, blandt andet den her gengivne konsolfigur visende en foroverbøjet, ung fyr, der svinger en lille tønne med den ene hånd og med den anden synes at holde sig på sin bagdel. Denne lidt ejendommelige stilling har nogle udlagt som obscen og tydet figuren som symbol på fuldskab, medens andre har ment, at den skal tolkes som en tyv (der har stjålet og drukket altvinden, som opbevarede i netop en sådan minitønne).



Fig. 7. Adam van Dürer: Konsolfigur, ca.1498, Vor Frue Kloster, Helsingør (© Ruben Blædel, Humlebæk).

Genbrug?

Skriftlige kilder fra perioden, hvor restaureringen af krypten i Lund var under udførelse, taler om forladte kirker på Gotland, som kunne plyndres for arkitekturelementer – eller disse kunne i bedste fald erhverves for lave priser. På Visborgs slot sad Jens Holgersen som den danske konges lensmand i tiden fra 1487 til 1509, og denne store godsbesidder havde selv ladet sende bygningsskulpturer af ældre dato fra øen til byggeriet af sin borg i Skåne, Glimmingehus, der i øvrigt også for en stor del blev opført af gotlandske sandsten. Denne bygherre havde ansat Adam van Dürer til at udføre nye stenudsmykninger og muligvis også lede selve byggeriet af sin nye, stærkt befæstede bolig i Glimminge i årene 1499-1504. Disse skulpturer, udført ligeledes i gotlandsk sandsten, har billedhuggeren efter al sandsynlighed forarbejdet i selve stenbruddene eller på Visborg i vintermånederne, hvor byggeriet i Skåne lå stille hen. Alt tyder på, at bygherren også har sendt sin stenmester rundt på øen for at opsnuse gode, romanske søjler, kapitæler, omfatninger til døre og vinduer, etc., alt sammen bygningsdele, der er at se den dag i dag på Glimminge-

hus.²³ Med sin erfaring har mester Adam således nogle få år senere kunnet lade sin nye bygherre i Lund vide, at han nok vidste, hvor på den stenproducerende ø det kunne tænkes at finde, hvad man ved istandsættelsen af krypten havde brug for i al almindelighed – og et paradis-kapitel i særdeleshed.

Et argument mod min teori kan måske være, at Sten Karling noterede stilistiske overensstemmelser mellem de små figurer i det omhandlede kapitel og søjlefigurerne – og derfor konstaterede, at der måtte være tale om en og samme kunstner. Man kan være enig eller uenig med forfatteren på dette punkt; men faktum er, at Adam van Düren i sin kunst og specielt her ved udarbejdelsen af søjlefigurerne havde taget stærkt ved lære af romansk stilopfattelse. Hans kunstneriske baggrund kendes ikke; men hans fødsel og opvækst i Tyskland (højest sandsynligt i og omkring Köln) taler stærkt for et vist kendskab til romanske og gotiske kirkebygninger syd for østersøområderne – rent bortset fra, at han i årene mellem sin ankomst til Linköping i 1487 og sit virke ved krypten i Lund fra ca. 1510 og fremefter må have haft lejlighed til at besøge adskillige kirker både øst og vest for Øresund. Som Karling da også understreger, så er søjlefigurerne i Lund afledt af tilsvarende billedfremstillinger fra 1100-tallet og har deres fjerne forudsætninger i 1000-tallets norditalienske billedhuggerkunst og dennes langlivede forgreninger i Europa fra Alperne til Jylland.²⁴ Intet i denne forfatters observationer taler med andre ord imod min tilskrivning til Adam van Düren af de to søjleskafters figurrelieffer.

Tydning

Tilbage står tydningen af reliefferne, som samme kunstner har udført på karmene omkring brønden i krypten, og til opklaring heraf er Louise Lillies ovenfor anførte publikation af stor betydning. Med afsæt i selve rummets indretning samt sanktuariet og Birger Gunnersens egen oplysning heri om tanken med kapellet i krypten har denne forsker foretaget en prisværdig analyse, der har skabt klarhed over punkter, der endnu henlå i dunkelhed.

Birger Gunnersens officielle og primære formål med nyindretningen af kryptkapellet var, at det skulle være ramme om afholdelse af Jomfru Marias tidebønner, hvilke han havde forsømt på trods af, at han engang i

23. Om Glimmingehus, van Dürens virke ved byggeriet og eksporten af bygningssten fra Gotland se *Glimmingehus 500 år*, Lund 1999. I dette værk behandles fænomenet genbrugs-skulpturer fra øen af L. Berggren: "Brottsplats Gotland", s. 59-65.

24. Karling 1967, s. 132.

et skriftemål havde afgivet løfte herom. Andre motiver har også gjort sig gældende, og det er disse, forfatteren har klarlagt, og som her kort refteres.²⁵

Man forstår, at Lunde biskoppen, der ikke var født adelig, men ikke desto mindre var steget til et af Danmarks højeste embeder om ikke ligefrem det allerhøjeste, kendte sit eget værd og ikke gik af vejen for at demonstrere det. Herom vidner ikke blot de forskellige processioner og ceremonier, som han ønskede skulle afholdes jævnlige ved hans grav i krypten, men også selve udformningen af gravmælet (af tumbaform, der i Europa kun var konger, paver og andre højtstående gejstlige personer beskåret) samt dettes centrale placering i rummet.

Louise Lillie kommer således til det resultat, at "der fremstår et enestående kompleks, hvor grav, rum og gudstjeneste går op i en højere enhed og med ærkebispens som den absolutte hovedperson".²⁶ Hun påviser dernæst, at forbilledet hertil skal søges i Rom, hvor arkitektur, kunst (skulptur) og liturgi på tilsvarende vis udtrykker en grundlæggende idé i Pave Sixtus IV's gravkapel i det af ham indrettede Cappella Sixti IV i Peterskirken (indviet i 1479, men inddraget cirka 150 år senere ved basilikaens udvidelse). Også her var selve gravmonumentet, der var skabt af Antonio Pollaiuolo i 1493 ni år efter Pavens død (dækpladen i bronze er

25. Kapellet i krypten, der oprindeligt var indviet til Johannes Døberen, indrettedes efter istandsættelsen først og fremmest til ære for Treenigheden, Jomfru Maria og St. Laurentius, for hvilke gudstjenester skulle afholdes. Louise Lillie gør gældende, at den i fundatsen angivne liturgi afslører, at endnu en hovedperson figurerer, nemlig Birger Gunnersen selv: "Bønner for ærkebispens sjæls frelse er tilbagevendende, og gennem de forskellige processioner fremtræder hans grav som gudstjenestens visuelle midtpunkt" (Lillie 1989, s. 2). Personen Birger Gunnersen, hans exceptionelle karriere og ikke mindst hans gudstjenestestiftelse i Lund har med forskellige indfaldsvinkler også været behandlet af andre forskere. Her skal blot peges på to af de utvivlsomt vigtigste undersøgelser. Den ene er Henry Bruun: *Poul Laxmand og Birger Gunnersen. Studier over dansk politik i årene omkring 1500*, København 1959, hvor tidens politiske magtkamp i Danmark behandles. I den forbindelse har forfatteren viet Gunnersen, hans konfrontation med højadelen og baggrunden for hans nyindretning af Lund-krypten indgående opmærksomhed. Den anden er Per Ingemann: "At mageskifte det timelige med det åndelige. Religiøs gavegivning i vesteuropæisk middelalder", *Religionsvidenskabeligt Tidsskrift*, nr. 28, 1996, s. 3-27. I denne artikel har forfatteren som et dansk eksempel på religiøs gavegivning i Senmiddelalderen koncentreret sig om ærkebispens i Lund. Her klarlægges således sidstnævntes hensigter med gudstjenestestiftelsen, hvor et gennemgående træk ifølge forfatteren er stifterens "faste overbevisning, at ligesom en herre belønner sin tjener og en patron sin klient, således vil gode gerninger mod ens medmennesker og indstiftelsen af gudstjenester til ære for Gud, Jomfru Maria og helgenerne få sin sikre belønning i himlen i form af evig glæde og fryd for sjælen. Således bliver der også hos Birger tale om en udvekslingsproces, hvor man kan give gaver på jorden og få løn i himmerige", s. 22-23.

26. Lillie 1989, s. 8.

eneste bevarede del heraf), i overensstemmelse med afdødes udtrykkelige ønske anbragt foran kapellets alter.

Det er ikke vanskeligt at godtage Lillies argumenter, at lighederne mellem de to mausolæer er så eklatante, at der ikke kan være tale om en tilfældighed. Man har ganske vist ikke belæg for, at Birger Gunnersen har været i Rom; men della Rovere-kapellet var højt berømmet i samtiden, og den danske forfatter nævner personer i ærkebiskoppens *entourage*, som har været i pavernes by og kan have beskrevet gravkapellet for ham.²⁷ Hendes konklusion er, at de to kapeller i helhed og detaljer udtrykker en fælles idé: kirkernes fyrster var de verdslige fyrsters ligemænd.

Dette er da muligt; men umiddelbart hæfter jeg mig mere ved et andet aspekt, nemlig at begge bygherrer ved udtænkningen af deres respektive gravkapeller har været mindst lige så interesseret i at formulere deres håb om og tro på opstandelsen og forløsningen efter døden. Jeg kan forestille mig, at en kirkefyrste, der nærmer sig døden, er fuldt så optaget af sin sjæls frelse og udsigten til det evige liv som af sin sociale position i det jordeliv, der er ved at ebbe ud. For krypten i Skånes vedkommende vidner alt i hvert tilfælde – og her ikke mindst gudstjenestefundatsen i *Sanctuarium Birgerianum* – om, at det er opstandelsen og hermed også forløsningen, der stod i centrum.²⁸ Alene den omstændighed, at kapellets stifter nedfældede ønsket om, at der skulle foretages bønner ved hans grav for hans sjæls frelse, er et tilstrækkeligt overbevisende vidnesbyrd om, hvad der dybest set lå ham på sinde.²⁹ Hertil kommer kapellets to figursøjler, der, som alt nævnt, peger i helt samme retning med deres fremstillinger af personager, der har gjort sig fortjente til et evigt liv i Guds rige.

For at forblive endnu et øjeblik i forestillingens verden er jeg stærkt tilbøjelig til at mene, at kryptens istandsætter på visse punkter har identificeret sig med Samson-skikkelsen. Denne havde været en nasiræer (indviet til Herren), og biskop Birger Gunnersen har helt sikkert også følt sig

27. Sst., s. 15 og note 51.

28. Allerede William Anderson havde strejft dette problem, da han i sit forsøg på at tyde figurerne på de to centrale kryptsøjler fastslog: "Kryptan är inom den kristna kyrkan en så viktig beståndsdel i församlingens hopp om den kommande uppståndelsen, att så monumentala och framträdande scener som dessa knappast kunna syfta på något annat än återlösningen. En kyrkas konstnärlige udsmyckning, plan og redning tillkom dock ej på måfå; bakom varje detalj låg en liturgisk tanke och ett väl ordnat program. Stenmästarna ägde ej den bildning som erfordrades för att uppgöra planen till en kyrkas konstnärliga utsmyckning i vad det rörde idéinnehållet och scenarnas ordningsfölj; detta kan blott ha skett genom skolade teologer", Anderson 1926, s. 140.

29. Se note 25 (citatet i Lillie 1989, s. 2).

som en af Gud begunstiget person, der i kraft heraf var udstyret med enorm magt og styrke; men som den israelske helt havde han heller ikke levet op til, hvad der forventedes af ham. Samson havde for sin svigten bragt et udsoningsoffer til bedste for sit folk, inden han gik i døden, og det samme gjorde Lundebispen, da han indstiftede Mariatjenesten og efterlod en formue til sin domkirke.

Det er dokumenteret, at Birger Gunnensen var kryptkapellets bygherre ved nyindretningen og Adam van Dören dets arkitekt-ingeniør-billedhugger. Men rollernes fordeling er der ingen dokumenter, der omtaler. Sædvanligvis har man antaget, at den sidstnævnte var ansvarlig for udformningen af den kunstneriske udsmykning. Dette problem kom William Anderson ganske kort ind på i sin artikel fra 1926,³⁰ og i nyere tid er det igen blevet drøftet af Louise Lillie.³¹ De to forfattere blev ført ind på denne diskussion ved at behandle forskellige værker i krypten (Anderson under gennemgangen af "Finn-søjlerne", som man på hans tid anså for at stamme fra domkirkens opførelse, Lillie under analysen af brøndrelieferne), men nåede uafhængigt af hinanden frem til præcis samme resultat, nemlig at ikke kunstneren (en anonym, romansk billedhugger for søjlernes vedkommende og Adam van Dören for brøndrelieffernes vedkommende), men en teolog (ifølge William Anderson) og Birger Gunnensen (ifølge Louise Lillie) har været ordregivende.³² Denne stadfæstelse forekommer mig såre evident og er i sidste instans også af betydning for vor opfattelse af Adam van Dören som kunstner.

Underlig nok er der ingen, der hidtil har foretaget en sådan analyse. Den eneste publikation, der i nyere tid har bragt en omtale af van Dören og hans kunst, er jubilæumsbogen om Glimmingehus fra 1999, og heri berøres dette spørgsmål end ikke, selv om denne borgs bygherre ganske som ærkebiskoppen i Lund var en herre med ganske præcise ønsker og meninger, hvad et byggeri angik, og derfor med lige så stor sandsynlig-

30. Se noterne 16 og 28.

31. Lillie 1989, s. 5.

32. "Kunstneren som fri og uafhængig skaber hører en senere tid til; på dette tidspunkt – i 1500-tallets begyndelse – har han været opdragsgiverens lydige redskab. Uanset at indskrifterne på brønden er formuleret på Adams sprog, plattysk, og ikke på ærkebiskoppens skånsk-danske, kan der ikke være tvivl om, at ideen til udsmykningen er kommet fra Birger Gunnensen. At ærkebiskoppen skulle have overladt initiativet til en anden for så blot at godkende, hvad denne havde frembragt, er uforeneligt med det billede, der specielt ved gennemlæsningen af gudstjenestefundatsen fremstår af ham ...", Lillie 1989, s. 5. Angående Andersens argumentation se citatet i note 28.

hed kunne forventes at have undfanget ideerne til de dekorative elementer i sit byggeri.³³

Den almindelige opfattelse er stadig, at når et kunstværk er signeret, så hersker der ingen tvivl om dets ophavsmand. Og Adam var en af sin tids få billedhuggere i Norden, der holdt af at printe sit navn eller sit stenhuggermærke på sine skulpturer. Han har gjort det i Linköping Domkirke, gør det igen i Glimmingehus og atter i Lundekrypten. De af hans værker, der indeholder skrevne ord, er til tider som her i brøndrelietterne affattet på hans modersmål plattysk, hvilket for eftertiden har været en slags garant for, at teksterne også skyldes ham. Man kan da også umiddelbart studse over, at indskrifterne ikke er affattet på dansk/skånsk, når det nu ifølge Anderson og Lillie er Birger Gunnersen, der skal ses som forfatteren hertil og ikke hans tyske stenhugger. Men det har sin forklaring: på det tidspunkt, da vor biskop havde kapeludsmykningen under arbejde, var hans domkirke også sognekirke for den stedlige ikke helt lille tyske menighed og havde faktisk været det helt tilbage fra ærkebiskop Esgers forordning af 1310.³⁴ Tysk var i Østersølandene handels sproget, der beherskedes af praktisk talt alle lokale indbyggere, hvorefter kendskabet til de respektive landes egne sprog ikke forventedes af de tyske kolonier, der i den hanseatiske æra slog sig ned i områderne for kortere eller længere tid. Birger Gunnersen selv, der havde studeret i Tyskland (og var blevet magister ved det nyoprettede Universitet i Greifswald, hvor han også havde undervist), var naturligvis (dialektal?) tysksproget og kan have forfattet reliefindskrifterne også uden mester Adams hjælp, selv om det mest sandsynlige nok er, at de to herrer (der talte tysk indbyrdes?) under planlægningen har drøftet dem med hinanden.

Et gådefuldt værk?

Når van Dören af eftertiden er blevet betegnet som mærkelig, gådefuld, med mere, skyldes det vist nok udelukkende kendskabet til værker af ham, hvor billedfremstillingerne ledsages af skrevne tekster af dunkelt indhold. En undersøgelse af hans samlede produktion, som den kendes i nutiden, viser imidlertid, at de værker, han har udført, før han blev engageret af Birger Gunnersen, alle er uden skrevne kommentarer. Hverken i Linköpings domkirke eller i klostret i Helsingør eller i Glimmingehus

33. *Glimmingehus 500 år*. I denne ellers så instruktive publikation med bidrag af flere forfattere er billedhuggeren kun ganske kort behandlet af Thomas Rudén i kapitlet "Adam van Dören", s. 75-79.

34. Weibull 1906, s. 7-8.

forekommer kombinationen billede og tekst i hans arbejder. Til gengæld gør han brug af denne genre efter fuldførelsen af Lundekapellet.³⁵ Fra denne konstatering er der ikke langt til at formode, at den omhandlede kunstneriske udtryksform ikke er blevet foreslået den danske ærkebiskop af ham, men omvendt er blevet Adam foreskrevet af denne.

Inden vi forsøger at dechiffrere betydningen af brøndkarmenes tekster, er det værd at dvæle et øjeblik ved den kunstneriske meddelelsesform, de repræsenterer, og som i begyndelsen af 1500-tallet endnu var usædvanlig. Den danner nemlig en slags forløber for den kunstart, der netop på dette tidspunkt var i sin vorden, og som vi forstår ved begrebet ”emblematiske kunst”. Eftertiden har kun vist beskeden interesse for denne kunstgenre, hvilket i og for sig kan undre, eftersom den har været af stor betydning for kunstnere overalt i Europa fra midten af det 16. århundrede og til slutningen af det 18. Det skal dog indrømmes, at studiet heraf volder ikke så få vanskeligheder, idet skaberne ofte bevidst har tilsløret meningen med deres kunstværker. Det var, efter hvad man forstår, en del af ”kunstoplevelsen” for publikum, at man selv ud fra egen erfaring og intellektuel kapacitet skulle nå til erkendelse af de enkelte emblemers indhold. Kunstarten var muliggjort takket være bogtrykkerkunsten, og i begyndelsen blev værkerne trykt som enkeltblade for senere at samles i bogform. Som et eksempel på denne kunstform gengives her et af træ-

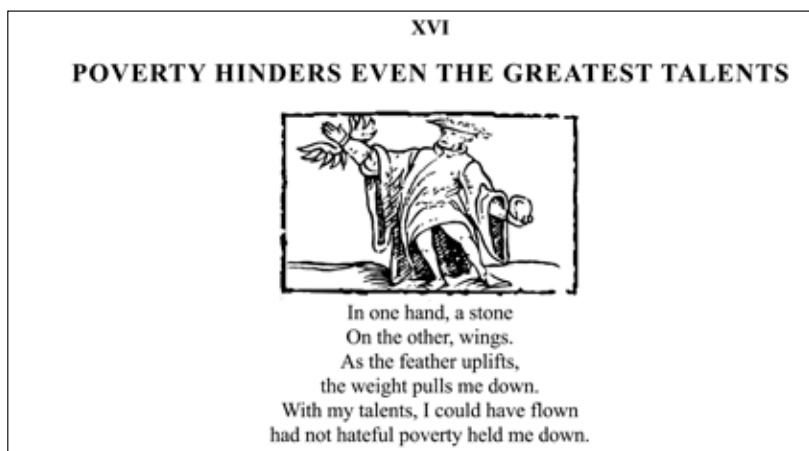


Fig. 8. Stefania d'Onghia efter Andrea Alciati, *Emblematum liber*, nr. XVI (© Stefania d'Onghia, Rom).

35. På en søjlebase i Storkyrkan i Stockholm har stenhuggeren skabt et sådant værk i 1521; et andet findes på en søjlebase i midterskibet i Lunds domkirke med dateringen 1527.

snittene fra den berømte *Emblematum liber*, som eftertiden anser for at være den ”officielle” start på denne kunstgenre vel vidende, at løbsblade har cirkuleret tidligere – under alle omstændigheder fra århundredets begyndelse (fig. 8).³⁶

Et emblematisk blad bestod af tre separate elementer, foroven et motto (gerne et ordsprog, et mundheld eller måske et bibelcitát), i midten et allegorisk billede og forneden et epigram (en forklarende tekst ofte forfattet af en professionel digter), der tilsammen omhandlede et fænomen eller et begreb af moralsk opdragende tilsnit, og som skulle tjene til intellektuel opbyggelse hos publikum. Middelalderens sakrale symbolsprog og heraldikkens allegoriske tale var et par af de faktorer, der befordrede udformningen af denne nye genre.

At Birger Gunnersen har vidst at navigere i dulgt tale, bliver man til fulde klar over ved at læse hans forsvarstale med en yderst spidsfindig forklaring på betydningen af lindetræet, der indgik i det heraldiske våben, han havde ladet udfærdige til sig selv, men som blev angrebet af en rigsråd, hvis slægt i over hundrede år havde haft et våbenskjold, hvori figurerede netop en lind.³⁷ Man forstår, at en person, der var i stand til at udtænke og udstyre et billedelement med så mange lærde og komplicerede symbolværdier, må have rettet opmærksomheden med begejstring mod de træsnit med emblematisk-epigrammatisk indhold, der allerede var begyndt at blive produceret i Tyskland på hans tid – ifald han har

36. Den første emblem bog blev udgivet i Augsburg i 1531 under titlen *Emblematum liber*.

Træsnittenes allegoriske billeder var skabt af den tyske tegner Jörg Breu og teksterne (epigrammer på latin) af den italienske advokat Andrea Alciati. Dette bogværk blev af enorm betydning, og det genoptryktes på originalsproget og i oversættelser til andre sprog henved halvandet hundrede gange indtil udgangen af det 18. århundrede. Alciati var begyndt at skabe emblemer allerede i det andet årti af 1500-tallet, og hans træsnit kan som enkeltblade meget vel også være nået til hansestæderne – dog nok først efter at krypten i Lund stod færdig efter nyindretningen. På den her omhandlede tid var træsnit og kobberstik endnu ret kostbare og henvendte sig da også til velstående og litterært dannede samlere for først siden at tiltrække udøvende kunstneres opmærksomhed. Også af denne grund må man tro, at det er Lundebispens og ikke hans stenhuggers idé at benytte den nye pædagogiske genre som udtryksform på brøndkarmene i Lund.

37. Den fornærmede adelsmand var Henrik Krummedige, en af Danmarks mest indflydelsesrige personer på denne tid, hvor Birger Gunnersen efter udnævnelsen til ærkebiskop havde ladet udføre et våbenskjold. I rigsrådsforsamlingen fandt bispens velunderbyggede udredning stort behag såvel hos Kong Hans som hos de andre rigsråder, og sagen bilagdes således. Referatet af striden om lindetræet bragtes af Arild Huitfeldt i hans gejstlige historie fra 1604 og er genfortalt i S. Tito Achen: *Heraldikkens femten Glæder*, København 1978, s. 97-100.

kendt dem.³⁸ I hvert tilfælde er det under denne synsvinkel, jeg mener, reliefferne på brøndkarmene i hans gravkapel bør dekrypteres.³⁹

Den på nordsiden af brønden anbragte karm eller side (fig. 6), den eneste, der bærer en tekst uden billedfremstilling, er allerede blevet fyldestgørende udlagt af Louise Lillie i hendes ovenfor anførte artikel. ”Skønt at love og lidet at give ...” er Gunnersens bekendelse næsten et skriftemål, hvor han bekender at have syndet (ved ikke at have holdt sit forlængst afgivne løfte at læse tidebønner for Jomfru Maria) og derfor nu videregiver det råd til andre, at de skal vogte sig for at love noget, thi løfter binder moralsk og holder et menneske fanget.

På den østvendte karm med en konge og en mand med pengepose (fig. 3) siger kongefiguren, som det sig hør og bør for en konge, at æren går over alle ting. I dag ville man nok snarere sige, at æren er det fagreste træ i skoven. I middelalderen var æren foruden et kongeideal også et ridderideal. Figuren personificerer med andre ord et af tidens højeste principper. Som modstilling står rigmanden omgivet af sine luksusgenstande og -symboler, men uden ædle principper og uden kærlighed (til Gud og til sin næste). Her er det et imaginært pengestykke, der er talerør for den morale, hvorom sagen handler.

I dette emblem før emblemkunstens egentlige gennembrud⁴⁰ har ærkebiskoppen med andre ord på bedste emblematiske vis modstillet repræsentanter for to diametralt modsatte livsfilosofier til beskuerens personlige overvejelse og erkendelse af, hvilken der rettelig bør følges.

38. Vi er just i de år, hvor en vis Albrecht Dürer (1471-1528) fra sit værksted i Nürnberg udsender træsnit og kobberstik til det meste af Europa. Med den tyskorienterede kulturelle dannelse, som Gunnersen var i besiddelse af, må han helt klart have haft kendskab til denne mesters epokegørende grafik. Især den højt estimerede træsnitserie *Marialeben* fra årene 1500-1505 kan have haft hans bevågenhed, for så vidt som han i samme periode var engageret i Maria-kulten og omgikkes planer om skabelsen af et kapel i Lund for denne helgeninde. I så fald må man tro, at bladet visende præsentationen af Jesus i Templet har påkaldt hans specielle interesse. Det viser nemlig et kapel af tilsvarende arkitektur – et søjlebåret, kvadratisk rum – som Lund-kryptens og med en tilskuer set fra ryggen og omklamrende en søjle ganske tilsvarende Samson. Ydermere har Dürers søjle en base og et kapitæl, der minder stærkt om Samson-søjlen. Ligheder beroende på rene tilfældigheder?

39. Under redigeringen af nærværende artikel er det blevet mig bekendt, at brøndkarmenes fremstillinger allerede er blevet analyseret i en emblematiske sammenhæng, nemlig af Carsten Bach-Nielsen i artiklen ”The Runes. Hieroglyphs of the North” i *Die Domänen des Emblems*, Herzog August Bibliothek, Wolfenbüttel, Memmingen 2004, s. 157-172, der anser dem for at være en tidlig prøve på et nordeuropæisk sidestykke til, hvad der i Sydeuropa var under udvikling og *qua* Alciati skulle ende med at blive det, eftertiden forstår ved emblematiske kunst. Personlig kan jeg helt tilslutte mig denne observation.

40. Det er evident, at ordsproget, der er lagt i munden på Kongen, er et motto, medens svaret er den forklarende kommentar hertil.

Syd-karmens relief er opbygget lidt anderledes (fig. 4), idet det består ikke af et, men af hele to mottoer; til gengæld mangler en forklarende tekst. De allegoriske billeder viser to halvfigurer tilsvarende dem i øst-karmen, til venstre en munk med hovedet lagt på skrå⁴¹ og en formanende gestus med hånden pegende på kvinden til højre. Det volder ikke større vanskeligheder at tolke denne munk som en personificering af talemåden, der er indgraveret forneden, om de mange, der giver gode råd, etc., etc. Som man siger nu om stunder: man skal gøre som præsten prædiker og ikke, som han selv gør. Valget af en munk som repræsentant for ord-sproget kan være sket på baggrund af ærkebiskoppens lidet opløftende erfaringer med klosterbrødre i hans stift. Han kunne også have valgt en præst, der i skriftestolen var vant til at give sognebørnene gode råd, men har måske i så fald set en risiko for at skabe forurettelse hos visse af standen, der måtte have følt sig truffet.⁴²

Sentensen foroven i relieffet, som den gamle kvinde med det rynkede ansigt synes at være et allegorisk billede på, er straks mindre let at dekryptere. Hun indtager en ret speciel stilling med armene krydset over brystet og håndfladerne holdt udstrakte mod kroppen under skuldrene. Dette er ikke nogen bedestilling, ej heller en adorantbevægelse, men en gestus, som den troende gør brug af, når vedkommende for eksempel modtager et tegn fra Himlen; i kunsten kendes den især fra gengivelser af Jomfru Maria i bebudelsesscener. Denne positur skal udtrykke underdanighed eller underkastelse og tilkendegive, at personen er lydhør og parat til at underordne sig et budskab eller en befaling.⁴³

41. Denne stilling er bemærkelsesværdig og må være studeret efter naturen, thi den er karakteristisk for mange af Herrens tjenere selv i vor tid, når de henvender sig med en indtrængende meddelelse til en tilhørerskare. Munkens blik er derimod undvigende og fordækt vendt bort fra den person, han henvender sig til. Hvad angår personkarakteristik er denne personage ubetinget kryptskulpturens højdepunkt.

42. Præsterne i Europa havde ikke for godt et ry i denne religiøse brydningstid, og Birger Gunnersen havde allerede skabt en ufrivillig provokation i sit stifts præstekredse ved at have udarbejdet nye regler for præsternes virke i sognekirkerne.

43. Albrecht Dürer har i sin grafik gengivet Jomfru Maria i denne underdanighedsattitude også i andre scener end i bebudelsesbilleder, således i fremstillinger, hvor hun knæler ved det nyfødte Jesusbarns side, hvor hun står ved korset med den korsfæstede søn, hvor hun som Himmeldronning sidder i det høje samt i træsnittet fra *Marialeben*, der viser fremstillingen af barnet i Templet (se note 38). Også Kristusfiguren har han vist i denne stilling, nemlig i bladet fra den kobberstukne Passionsserie, der forestiller den forhåned Kristus. Det er svært at finde denne gestus i den grafiske kunst før Dürer; derimod påtræffes den ikke sjældent i miniaturemaleriet fra det 15. århundrede, hvor den forekommer især hos Maria i bebudelsesscener, men også hos mandlige personer som for eksempel en knælende munk fordybet i læsning i en åben bog (ms IV, 111, f.13, ca. 1455, Bibliothèque royale, Bruxelles) eller David med harpen tiltalt af Herren (ms 1194, f.93, ca. 1460, Bibliothèque de l'Arsenal, Paris).

Vi må med andre ord formode, at konen er gået til en munk med et problem og af denne nu har fået et råd, som hun med sin gestus tilkendegiver at ville følge. Arten af hendes problem kan vi læse mellem linjerne i mundheldet foroven om, at begyndelsen er velbehagelig, men slutningen byrdefuld. Den livsfilosofi, hun højst sandsynlig skal repræsentere, er menneskets livscyklus, hvor både barndom og ungdom nydes i leg og glade oplevelser, medens alderdommen er svær at udstå med sine sorger, lidelser og sygdomme. Hun bærer da også præg af at være både svækket og sorgfuld med sine hængende træk, og man kan forestille sig, at den hykleriske munks tale har kredset om at berede sig på den nært forestående død, opstandelsen og det evige liv ved at holde sig fri af synder i gerninger som i tanker.

Den vanskeligst tilgængelige karm er den vestvendte med lusen og fåret (fig. 5). Det er også den mest omdiskuterede og har været genstand for mere eller mindre fantasifulde udlægninger, såsom at den fede mus, en blodsuger, skulle repræsentere den verdslige magt, der er gået til angreb på det forsvarsløse får, kirken, for at komme i besiddelse af dennes rigdomme.⁴⁴ Andre har i fåret set et sindbillede på kunstneren⁴⁵ – og andre igen har foreslået, at der er tale om en samfundskritisk allegorisk tale, hvor blodsugeren skal referere til adelen, der udnytter bønderne.⁴⁶

Af gode grunde kan jeg ikke tilslutte mig en eneste af de i tidens løb fremførte forslag. Den første og absolut væsentligste grund er, at Birger Gunnensen, som vi må regne for idémanden til ikke alene brøndrelief-fernes allegorier, men til hele kapellets udformning, næppe nogensinde ville have indføjet et samfundsrevsende argument i en helhed, der i stort som småt var baseret på et ganske andet grundprincip. Kunstværkernes subjekter omhandler religiøse/teologiske, moralske og etiske spørgsmål, og et verdsligt-politisk argument må anses for udelukket i en sådan emne-kreds.

Tidens tegn

Det har ovenfor allerede været nævnt, at kapellets nyindretning faldt i en tid præget af kirkereformatoriske tanker og idéer, hvor kirken blev angrebet af kræfter, der ønskede nytænkning. Disse kræfter blev stadig stærkere og stadig mere omsiggribende i befolkningen ikke blot i Norden,

44. Weibull 1906, s. 16.

45. Se note 13.

46. Denne udlægning har vundet de fleste forskeres tilslutning, senest Svanberg 1976, s. 134.

men over det meste af Mellemeuropa.⁴⁷ Jeg tror, det er denne for Romerkirken yderst truende situation, den kirketro Lundebisp har set i øjnene og ønsket at kommentere i dette relief ud fra sit naturligtvis hundrede procent partiske synspunkt.⁴⁸

Jeg ser således i det stakkels får, der er tvunget i knæ, en symbolsk fremstilling af Kirken som institution, der bliver angrebet af en voldsom oppositionsbevægelse, der vokser sig stadig større. Nok er den forvoksede lus bundet, for der er trods alt ”kun” tale om en uofficiel parasitbevægelse, der er i gang med at suge kraft af den ”syge” Romerkirke. Men situationen er truende og uholdbar i det lange løb. Enten kommer nogen med låsens nøgler og befriir lusen, eller den sprænger selv kæden ved sin fortsatte vækst. Og hvad vil da ske?

Relieffet er dateret 1514, og toogtyve år senere oplevede man dette, thi med Reformationens indførelse i Danmark i 1536 fandt lusen sin frihed og fåret sit endeligt. Dette drama blev både Birger Gunnersen og Adam van Dören⁴⁹ imidlertid forskånet for at opleve: den katolske ærkebiskop var stedt til hvile i sit gravmæle i 1519, og i 1532 var hans tyske billedhugger rejst til sit fædreland og, som man formoder, død dér kort efter.⁵⁰

47. Reformatoriske ønsker havde allerede inden, Martin Luther opslog sine tesar, gæret i Tyskland, og i Danmark havde der i mange år hersket uvilje både blandt adelen, borgerne og bønderne mod gejstligheden og dens skrupelløse ophobning af rigdomme.

48. Med vort kendskab til Birger Gunnersen er der ingen grund til at tro, at han har været blandt dem, befolkningen opponerede imod. At han har været opmærksom på, at visse forhold burde ændres, viser hans indsats for mere disciplinerede forhold inden for franciskanerordenen og hans udfærdigelse af nye regler for præsterne. Men dette var langt fra ensbetydende med, at han sympatiserede med de (præ)reformatoriske bevægelser. Tværtimod tyder alt på, at han vedblev til det sidste at være en from og overbevist tilhænger af Romerkirken (se også note 8).

49. En vis ”Doem van Dywren”, som eftertiden mener, er identisk med Adam van Dören, fik af kancelliet i 1532 rejsepas til Tyskland og tilbage igen. Herefter tier kilderne om ham, af hvilket man har konkluderet, at han aldrig er vendt tilbage til Danmark og må være død forholdsvis kort tid efter sin afrejse. Det vides ikke, hvorfor han har ønsket at foretage denne rejse. En mulighed kan være, at han har befundet sig i en periode uden bestillinger og som så mange andre i Danmark har forudset, hvad fremtiden indebar ved de stadig mere omsiggribende uroligheder, der især accelererede, efter at en gruppe lutheranere en af de sidste dage i 1531 havde foretaget en raserende billedstorm i Københavns domkirke. Rent faktisk stod landet da også over for en flerårig oprørsperiode med borgerkrig, ”Grevens fejde”, voldsomme opgør med den katolske kirke og udbredte ødelæggelser overalt i Riget, alt sammen begivenheder, der for en rum tid lammede dansk kunsth.

50. En varm tak bringes her til Louise Lillie, som har haft den godhed at læse manuskriptet til nærværende artikel, og som har givet konstruktive kommentarer, af hvilke jeg har kunnet drage nytte.

