

Kathoveddøren i Ribe Domkirke – endnu engang

Af Karen Sorgenfrey

»Kattehovedet«, som har givet døren navn, er i virkeligheden et løvehoved af bronze, et fornemt dørgreb som pryder indgangsdøren til søndre korsarm.¹ I bueslaget over døren er i tympanon udhugget en Korsnedtagelse i et usædvanligt højt relief. Det hører til Danmarks ældste og smukkeste granitskulpturer og har sammen med det store trekantrelief, som omfatter og afslutter hele dørindfatningen, påkaldt sig megen opmærksomhed gennem tiderne (fig. 1+2). Erik Moltke



Fig. 1. Kathoveddøren, Ribe domkirke. Korsnedtagelsen. Foto: Bodil Franck.

henviser i en afhandling om trekantrelieffet fra 1970² omhyggeligt til tidligere forskeres vanskeligheder og tolkningsresultater. Det er dog ikke Korsnedtagelsen i tympanon, som kan dateres til 1150-75, der har voldt de store spekulationer – bortset fra problemet om eventuelle tilhørsforhold til Europas øvrige romanske/senromanske kunst samt den gådefulde tekst, der løber langs underkanten af tympanon – men derimod trekantrelieffet, som formodes at være noget yngre end tympanon. Det er opdelt i flere horizontale zoner. Øverst i relieffets top ses Guds hånd og i de nedre zoner en vrimmel af hoveder, mænd og



Fig. 2. Kathoveddøren, Ribe domkirke. Civitas Hierusalem. Foto: Bodil Franck.

kvinder, kronede og ukronede, løftende deres ansigter og bedende hænder op mod den tronende Maria og Kristus i centrum. En konge rækker et kors op mod Maria, som synes at række samme kors videre til sin søn. Denne modtager korset med sin højre hånd, idet han samtidig med sin venstre hånd griber om en yngre, hueklædt mands hånd. To store engles elegant svungne stolaer flankerer midtfeltet over Kristus og Maria og her er indhugget ordene: Civitas Hierusalem. Andre engle bærer lange stolaer med tekster fra Det gamle og Det nye Testamente. Relieffet er blevet tidsfæstet fra Valdemar den Stores tid (1157-82) til efter Kristoffer den 1.'s død 1259. I tidligere omtalte afhandling af Erik Moltke dateres relieffet til at være udført mellem 1200-50,³ og Moltke tolker det som et epitafium over Valdemar Sejrs søn Valdemar den Unge (den hueklædte unge mand), som kom af dage ved et vådeskud 1231. En nogenlunde præcis datering er naturligvis nødvendig, dersom man mener, at her er tale om et mindesmærke over bestemte personer. Ved en stilistisk bedømmelse behøver en forskel på plus eller minus 25 år ikke at være af afgørende betydning i denne periode, og det

samme gælder, når talen er om et alment religiøst budskab, hvilket er mit udgangspunkt for en fornyet tolkning af de gamle relieffer. Jeg mener ikke, her er tale om et epitafium, idet det ikke var sædvane i hine tider at anbringe et sådant over en kirkeportal – portalens religiøse budskab var det væsentlige. Samme tankegang giver også Lise Godtfredsen udtryk for i sin omtale af Ribes kathoveddør så sent som i 1988, og hun slutter således: »Dermed være ikke sagt, at man ikke kan have haft samtidige eller nyligt afdøde historiske personer i tankerne ved udformningen; men hovedindholdet, det religiøse budskab, er langt mere alment.«⁴

Erik Moltke afviser i ovennævnte afhandling(er) på det bestemteste, at trekantrelieffet har nogen sammenhæng med Korsnedtagelsen. Andre forskere har imidlertid ment, at der måtte være en forbindelse mellem de to relieffer uden dog at uddybe emnet nærmere. I sin fine bog »Jydsk Granit« skriver Otto Norn bl.a. således: »Når man i Ribe fandt det nødvendigt ovenover Kathoveddørens fremstilling af Korsnedtagelsen, Christi sonoffer, at anbringe et relief af det himmelske Jerusalem, har det ikke været for at gøre kirkeportalen smukkere og mere anselig, men for at komplettere dens udsagn om den vundne salighed.«⁵ Man kan vel næppe se bort fra, at ønsket om at gøre kirkeportalen »smukkere og mere anselig« også har været tilstede – jo mere betydningsfuld en kirke var, jo fornemmere blev dens udsmykning – men det er også min overbevisning, at man helt bevidst har anbragt trekantrelieffet med sin indskrift »Civitas Hierusalem« over Kristi offerdød – *ikke* skildret ved en Korsfæstelse – men ligeledes helt *bevidst* ved en Korsnedtagelse.

De tidligste fremstillinger af motivet Korsnedtagelsen kan dateres til omkring midten af det 9. årh. Det drejer sig hovedsageligt om manuskriptillustrationer og elfenbensarbejder, hvilket også var de fremherskende kunstformer i det 9. og 10. årh. Først fra det 10. og 11. årh. med grundlæggelsen af de nye store munkeordener og de store katedraler begynder den monumentale kunst, som i den vestlige verden fra midten af det 8. årh. havde befundet sig i en lang dvaletilstand, igen at dukke op i form af skulptur, vægmalerier og glasmalerier. De fleste monumentale Korsnedtagelser møder vi i 1100-tallet og begyndelsen af 1200-tallet. Det skyldes dog ikke alene ovennævnte årsager, men har også en anden forklaring. I de fleste værker om den kristne kunst er motivet hidtil blevet betegnet som kun at være af fortællende karakter, en episode af passionshistorien og uden liturgisk betydning. Denne opfattelse kan man bl.a. læse hos Louis Réau, som omtaler motivet som: ... d »un épisode purement narratif, sans importance au point de vue

liturgie ...»⁶ Ved en nærmere undersøgelse har det imidlertid vist sig ikke at forholde sig således. Tværtimod blev det af visse teologer netop i det 12. årh., hvortil tympanon i Ribe må dateres, betragtet som det vigtigste eukaristiske symbol, idet man baserede denne opfattelse på den karolingiske teolog Amalarius af Metz' messeliturgi.

Amalarius af Metz tilbragte sin barndom ved klosterskolen Saint Martin i Tours, hvor den lærde Alcuin blev abbed og leder af skolen år 796. Vi kender ikke Amalarius' nøjagtige fødselsår, men da han i sine skrifter omtaler Alcuin som landets mest lærde lærer og hentyder til visse liturgiske ejendommeligheder, som han havde hørt Alcuin bruge, må vi formode, at Amalarius har studeret i Tours efter 796.⁷ Herfra rejste han omkring år 800 sandsynligvis først til Metz, hvor han virkede som præst og senere til Hornbach som abbed, men intet kan med sikkerhed fortælles om ham før år 809, hvor han blev ærkebiskop i Trêves, en stilling som blev ham fratrækt år 814 efter hjemkomsten fra Konstantinopel, hvortil han havde været udsendt år 813 som Karl den Stores ambassadør. Helt præcist hvorfor ærkebiskoptitlen blev ham fratrækt vides ikke, men formentlig skyldes det manglende administrative evner. Fremover helligede han sig først og fremmest sine studier, hvilket var en gerning, som i højere grad passede ham, og han anses da også for at være en af de mest begavede teologer i den karolingiske verden. Amalarius' mest berømte værk er »Liber Officialis«, som udkom første gang år 820, blev revideret og genudsendt omkring år 826/27, og 3. udgave udkom år 832/33. Værket består af fire bøger, hvori han søger at udlægge alle kirkeskikkernes enkeltheder allegorisk, og bog tre er helt helliget messen. På minutiøs vis diskuterer Amalarius messen til mindste detalje, og hans dramatiske og symbolske messeforklaringer vakte opsigt og en hel del modstand blandt hans samtidige. Dramatisk symbolisme i forbindelse med messen skal dog allerede have fundet sted i det 6. årh., beskrevet i en syrisk homilie tilskrevet Narsai,⁸ men i større skala er denne dramatisering særlig udviklet hos Amalarius. Hans fortolkning af messen er naturligvis ikke kun et resultat af egne »opfindelser« – selvom han hyppigt erklærede, at det forholdt sig således, ligesom han også påberåbte sig guddommelig inspiration – han trak på mange forskellige kilder, men især var det den østerlandske mysticisme, der prægede hans skrifter. I selve messehandlingen fulgte han dog i hovedlinierne den romerske ordo. Her er tale om fem hovedafsnit, som hver især igen er inddelt i flere afsnit, ca. 30 afsnit ialt. Første afsnit kaldes *Præparation*, dvs. forberedelse, som indledes med Introitus, en korsang, hvorunder samtlige presbytter (de ældste præster), diakoner og subdiakoner (yngre præster) og acolytter

(kirketjener) med biskoppen i spidsen træder ind i kirken. Andet afsnit kaldes *Oblation*, frembæring af offergaverne, og derefter følger den centrale del af messen – *Consecration* – *hvorunder brød og vin bliver indviet efterfulgt af den fælles altergang* – *Communion*, og tilsidst følger afskeden – *Dismissal*.⁹ Det vil føre for vidt at gennemgå alle enkeltheder i Amalarius' messehandling, og jeg skal derfor her kun gengive et sammendrag af konsekrationen.¹⁰

For at forstå Amalarius' form er det vigtigt at være opmærksom på følgende: gennem hele højmiddelalderen og den tidlige renæssance var Korsfæstelsen det vigtigste øjeblik i messehandlingen, og indvielsen af hostien og den efterfølgende elevation, hvor præsten løftede hostien, så den blev synlig for alle (vore dages »store« elevation), messens klimaks. For yderligere at dramatisere øjeblikket stod celebranten efter elevationen med armene løftede og udbredte i en symbolsk gestus som den korsfæstede Kristus – »*extensio manuum*«. ¹¹ For Amalarius begynder det virkelige drama *efter* at døden er indtrådt. Den korsfæstede »sover med hovedet hældet ind til korset« – »*inclinato capute in cruce dormivit*«. ¹² Nu følger det vigtige øjeblik, hvor celebranten påtager sig rollen som centurionen Longinus, som stikker sin lanse i Kristi side, hvorfra det mirakuløse blod og vand flyder ned i kalken, som på alteret var placeret til højre for patenen (fordi Kristi sidesår var i højre side). Så begynder elevationen, som for Amalarius var den vigtigste: (vore dages »lille« elevation) »*Hunc Joseph ad memoriam ducit archidiaconus, qui elevat calicem de altari ... Sacerdos qui elevat oblatam praesentat Nichodemum ... Christi depositionem de cruce monstrat elevatio sacerdotis et diaconi ...*« ¹³ dvs. ærkediakonen påtager sig rollen som *Josef af Arimathæa* og celebranten er *Nicodemus*, og sammen løfter de både kalken og hostien op, og *ved deres gestus viser de, at her er tale om en gentagelse af selve nedtagelsen fra korset*. ¹⁴ Efter Korsnedtagelsen følger Begravelsen, som illustreres ved, at ærkediakonen og celebranten (Josef og Nicodemus) indhyller Kristus i hans ligklæder og begraver ham, dvs. patene og kalk stilles tilbage på alteret, som her repræsenterer graven, og dækkes med sindon (klædet som dækkede Kristi legeme) og sudarium (klædet som dækkede Kristi hoved). Klimaks var opstandelsen, som Amalarius beskriver således: »*Subdiaconi, qui stant usque modo in facie sacrificii, et nunc recedunt, ministeria fiminarum ad memoriam nobis ducunt, quae recesserunt de monumento, sepulto Domino. Non enim ita recesserunt a sepulcro, ut abessent ministerio Domini, sed sabbato siluerunt: quo transacto, paraverunt aromata, ut ungerent corpus ejus ...*« ¹⁵ Som det fremgår heraf, lader Amalarius subdiaconerne forestille de hellige kvinder, som efter sab-

bat'en kommer til graven med urter for at salve Herrens legeme, men erfarer, at Kristus er opstanden. Sabbat'en anskueliggøres ved den tid, som subdiaconerne står afventende på hostiens deling. Dette var et meget væsentligt punkt i Amalarius' messefortolkning,¹⁶ og vel nok den egentlige årsag til, at hans modstandere ved et koncilium i Kierzy år 838 anklagede ham for kætteri. Dette medførte imidlertid ikke andet end, at Amalarius fredeligt trak sig tilbage til sin private residens i omegnen af Metz, og hans bøger fortsatte med at udkomme med en usædvanlig succes. Hvad hans modstandere mente om ham, kommer tydeligt til udtryk i følgende udtalelse fra præsteskrabet i Lyon (tilskrevet en vis Deacon Florus) år 853 – tre år efter Amalarius' død: »We are stricken with grief and sorrow«, they said, »that prudent churchmen have brought such harm upon themselves as to consult Amalarius about the Christian faith. That man has by his words, his lying books, his errors, and his fanciful and heretical discussion infected and corrupted almost all the churches in France and many in other regions ... All of his books should have been burned after his death so that those simpler ones, who are reputed to love them and read them assiduously, might not be thus foolishly occupied and so dangerously deceived.«¹⁷

På trods af at Deacon Florus af Lyons hævngherrige forbandelse forfulgte Amalarius uforsonligt selv efter døden, var det Amalarius som tilhørte fremtiden, ikke hans kritikere.¹⁸ Hans værker blev kopieret i hans egen levetid, resumeret og forfalsket af generationer af middelalderens kommentatorer og gjort til genstand for minutøs og kritisk granskning.¹⁹ At det må være Amalarius' messefortolkning, som ligger til grund for, at motivet Korsnedtagelsen – når det fremtræder alene, i en udvalgt placering og/eller speciel sammenhæng – ofte kan tillægges liturgisk betydning, er jeg stærkt overbevist om, hvilket jeg i en ikke-publiceret afhandling har søgt at redegøre nærmere for ved at inddrage en række betydningsfulde Korsnedtagelser i det øvrige Europa. Det er naturligvis ofte vanskeligt på grund af manglende kildemateriale, mis-saler el.lign., at kunne bevise, om man i den pågældende kirke har fulgt en messefortolkning inspireret af Amalarius af Metz' skrifter,²⁰ men motivet kan imidlertid også ses i relation til »Triduum Sacrum« – det liturgiske Depositio drama, der opførtes indenfor langfredagsliturgi-ens rammer, og *det er indenfor disse rammer, at vi skal betragte Korsnedtagelsen i Ribe*, og netop fordi Depositio dramaet i Vesten i sin form minder om messen, *ja i virkeligheden har sin rod i Amalarius' messefortolkning*,²¹ er det ikke uden betydning, at jeg her har lagt så stor vægt på denne teologs skrifter.

Depositio dramaet har sit udspring i Østens Adoratio Crucis (tilbe-

delse af korset) ceremonier, som opstod i Jerusalem i det 4. årh. Det fortælles, at det var Konstantin den Stores moder Helena (død 327), der fandt Kristi kors på Golgatha og i Jerusalem lod opføre Den hellige Gravs kirke, hvor relikvierne opbevarede indtil år 633, hvor de flyttedes til Konstantinopel. Disse ceremonier i forbindelse med Adoratio Crucis finder vi fuldt beskrevet af den spanske nonne Etheria, som år 392 besøgte Jerusalem. Ceremonierne fandt først indpas i Vesten omkring det 7. eller 8. årh. og ikke helt i samme skikkelse som de oprindelige, men der findes ingen direkte vidnesbyrd herom.²² Ceremonierne udviklede sig i de følgende århundreder, og de var ofte meget omfattende, vidt udbredte og findes i utallige versioner, som ikke her skal uddybes nærmere, men eksempelvis kunne en sådan ceremoni tage sig således ud: Den enkelte kirkes fornemste klenodie var som regel et juvelprydet kors »crux gemmata«, helst indeholdende en splint af det »ægte« kors. Bagsiden var prydet med forskellige motiver, ofte de fire evangelistsymboler og i selve korsskæringen en Majestas Domini – den tronende Kristus. Efter en procession, som gerne fulgte en bestemt fastlagt rute, blev korset bragt ind i kirken og båret op til alteret for adoration (tilbedelse).²³ Herefter fulgte Depositio Crucis, dvs. man begravde korset (og/eller hostien) i et skrin på alteret eller i en særlig påskegrav. Dette optrin fandt sted langfredag *inden* Vesper (inden kl. 16,30). Her fandt ingen egentlig messe sted langfredag, dvs. konsekration af brød og vin var udeladt. Istedet var det en kommunionsgudstjeneste, ved hvilken tidligere konsekreerede nadverelementer uddeltes.²⁴ Derefter fulgte opstandelsen – Elevatio Crucis – påskemorgen. Tidspunktet var kort *efter* midnat men *inden* Matins (kl. 2-2,30). Præsterne havde forinden fjernet korset fra graven og kunne istedet fremvise hostien eller et billede af den Korsfæstede med opstandelsesfanen i hånden, men der var også den mulighed, at man havde haft et krucifiks, hvor Kristusfiguren kunne løsrides fra korset.²⁵ Opstandelsen kunne også illustreres ved en »Visitatio Sepulcri«, som først fandt sted *efter* Matins, hvor de hellige kvinder kommer til graven og finder ligklæderne, sindon og sudarium, som korset og/eller hostien havde været indhyllet i, og som præsterne havde ladet blive tilbage i graven efter Elevatio. Denne scene var imidlertid *ikke* obligatorisk i det liturgiske Depositio drama, den var udtænkt helt for sig selv og kunne også fremføres alene.²⁶

Som tidl. nævnt, er det ofte vanskeligt at bedømme, hvornår en korsnedtagelse skal ses i relation til selve messen (bevarede liturgiske bøger, hvor motivet tilmed pryder forsiden, volder naturligvis ikke van-

skeligheder) eller til Depositio dramaet, men når det drejer sig om de monumentale fremstillinger, er det i visse tilfælde muligt at skelne, dersom man betragter placeringen af motivet i forbindelse med stedet for opførelsen af de store Depositio drama. De opførtes i nogle tilfælde i kirkens vestgalleri, i klostergården, i kirkens krypt eller omkring lektorieskranken.²⁷ Korsnedtagelsen i Ribe domkirke befinder sig i tympanon over syddøren i tværskibet (ofte benævnt som processionsdøren). Det er derfor meget tænkeligt, at syddøren er blevet anvendt som indgangsportal for processionen i forbindelse med opførelsen af et Depositio drama, som kan have fundet sted omkring lægmandsalteret i korsskæringen. Lad mig her citere Elisabeth Parker, som i sin doktorafhandling om det extra liturgiske Depositio drama skriver følgende: »As the setting for the Easter liturgy, various parts of the church have a specific symbolic value that enhanced the art placed there just as it did the drama's performance. *Of particular significance to the Depositio are the interlinking meanings of the Earthly and Heavenly Jerusalem at the Altar of the Cross and the westwork where the sepulchre was most apt to be located.*«²⁸ Forbindelsen mellem Korsnedtagelsen i tympanon og trekantsrelieffets »Civitas Hierusalem« synes hermed tydeliggjort, men for yderligere at understrege forbindelsen (den forbindelse, som Moltke afviser) bør vi studere inskriptionerne nærmere. Lad os starte med relieffet i tympanon.

Selve kompositionen volder ikke vanskelighed, den følger et traditionelt skema, og desuden er personernes navne indskrevet langs med relieffets runding. Nicodemus ses i fuld gang med nedtagelsen af Kristus, Josef Arimathæa støtter den segnende skikkelse og Johannes står yderst til højre med sin bog under venstre arm og højre hånd løftet op under kinden, en velkendt sørgegestus, medens Maria løfter sin døde søns højre hånd op til sin kind. Men den kunstneriske udførelse er *ikke* traditionel, her er tale om et kunstværk af høj karat. Alle bipersonerne er små, tætte figurer modsat den høje, slanke Kristusfigur, som bærer Krone, og hvis lange hår falder som en løvemanke ned over skuldrene. Alle linier er fint bøjede, ja selv korsets tværbjælke følger ganske let tympanons runding. Mest bemærkelsesværdig er dog Nicodemus, og jeg mener ikke at have set en lignende fremstilling andre steder. Med en bevægelse så graciøs som nogen danser støtter han med sin venstre arm Kristi allerede frigjorte venstre hånd, medens han samtidig med højre hånd forsøger at trække naglen ud af Kristi venstre fod. Indskriften, som løber langs den underste horisontale kant af tympanon og lidt videre op langs rundingen til højre, er derimod vanskelig at tyde, idet

relieffet blev meget beskadiget ved en ildebrand allerede år 1176, hvor størstedelen af Ribe by brændte. Teksten blev forsøgt tydet i 1736 – hvor relieffet var betydeligt mindre ødelagt end nu – af Peter Terpager i en historisk-typografisk beskrivelse af Ribe og senere af Jakob Helms, som i 1869 udgav et skrift om Ribe domkirke. Efter megen granskning er indskriften sluttelig tydet således: Rex obit, hic plorat, carus dolet, impius orat = Kongen (Kristus) dør, hun (Maria) græder, den kære (Johannes) sørger, den ufromme eller ugudelige (?) beder. En lignende indskrift kan læses omkring en Korsnedtagelse i klostret S. Domingo, Silos (Spanien), dateret 1080, hvilket Erik Fischer har gjort opmærksom på i en afhandling, som netop handler om en mulig forbindelse mellem Silos og Ribe.²⁹

I klostergården i S. Domingo findes på hver af de fire, store hjørnepiller to relieffer. På pillen i det nordvestlige hjørne er en fremstilling af Bebudelsen og Marias kroning, i det nordøstlige hjørne ser man Korsnedtagelsen samt en kombination af begravelsen og opstandelsen – her vist ved en »Visitatio Sepulcri« (fig. 3). Man har her tydeligt valgt en Korsnedtagelse fremfor en Korsfæstelse, og meget tyder på, at extra-liturgiske Depositio drama har været opført her. I det sydøstlige hjørne er skildret Kristus i Emmaus og Den vantro Thomas, og mod sydvest ser man en fremstilling af Himmelfarten og Pinseunderet, alle motiver, som kan sættes i forbindelse med Kristi opstandelse. Skal jeg forsøge at give en tolkning af den samlede udsmykning som helhed, kan man måske udtrykke det således, at den for munkene, som færdedes i klostergården, var en daglig påmindelse om deres egen opstandelse. Bebudelsen er begyndelsen til menneskets frelse gennem Kristus, og Marias Himmelkroning kan opfattes som en vision af *Det himmelske Jerusalem*, hvor alle de troende skal genforenes med Kristus og hans udvalgte brud – en tolkning jeg mener også kan overføres til trekantrelieffet i Ribe – men lad os først betragte Korsnedtagelsen i Silos lidt nøjere.

Motivet er skildret således: alle personer, bortset fra den Korsfæstede, er anbragt på et bølgende jordsmon. Nicodemus, med ryggen til Kristus, er i færd med at løsne dennes venstre hånd fra korset. Josef af Arimathæa, her iført nøjagtig samme klædning som Nicodemus, omfavner Kristi lænder, medens Maria med tilhylede hænder løfter Kristi højre, frigjorte hånd op til sin kind. Alle her nævnte personer synes rolige og fattede i deres holdning, kun Johannes yderst til højre i relieffet er skildret med lidt mere bevægelse i kroppens linier og dragtens folder. Han holder i sin venstre hånd den traditionelle attribut bogen og sin højre hånd en nagle. Under korsets fod ses den nu ødelagte



Fig. 3. S. Domingo, Silos, ca. 1085-1100. Korsnedtagelsen. Foto: efter La Nuit des Temps, Castille Romane.

buste af Adam, som rejser sig fra den halvt åbne grav, og over korsets tværbjælke ses to engle holdende i deres hænder to klædningsstykker, sindon og sudarium, medens hele ceremonien overvåges af tre svævende engle med svingende røgelseskar i hænderne – her kan ikke herske tvivl om motivets sakramentale karakter. I kanten af lunetten læses: *Hic obit, hec plorat, carus dolet, impius orat* – samme tekst som i Ribe – kun er »hic« her erstattet med »rex«. Erik Fischer hævder,³⁰ at dersom teksten i Ribe skulle være blevet kopieret af én, som havde set relieffet i Silos – hvilket absolut var tænkeligt, da klostret lå på en af de store pilgrimsveje til Santiago di Compostella, middelalderens store valfartskirke i det nordvestlige Spanien – ville der efter al sandsynlig-

hed have været stilistiske lighedspunkter, men sådanne spor ses ikke. Jeg er enig med Fischer i, at der ingen stilistiske ligheder er mellem de to relieffer, men jeg kan ikke tilslutte mig hans konklusion, idet der altid har eksisteret individuelle kunstnere. Lad mig i denne forbindelse citere Joan Evans, som i sit store værk om middelalderkunsten i Frankrig skriver således: »The ruling of the second council of Nice still held good: the *composition* is not the invention of the artist, but a product of the legislation of the Catholic church. *The art alone is the artist's*, the choice and arrangement are of the fathers who built the churches.«³¹ Relieffet i Ribe er et meget personligt følt og udført kunstværk, men *teksten* under billedet kan kun være indføjet på forlangende af »the fathers who built the churches« – og det er denne tekst, som af alle forskere – så vidt det er mig bekendt – hidtil er blevet betragtet som »gådefuld«. Det er især ordene »impius orat«, som volder vanskeligheder. Fischer har forsøgt at hæfte betegnelsen »impius« på både Josef Arimathæa, Nicodemus, Longinus, Adam og røverne på korset (disse er ikke afbildet på relieffet), men han afviser da også selv alle disse forslag. Måske kan en løsning imidlertid findes, dersom man sætter motivet i forbindelse med dåbs- og bodskeremonierne, som i middelalderen også fandt sted i forbindelse med påskehøjtiden.

Dåben blev betragtet som en død og genfødsel i lighed med Kristi død og opstandelse (Pauli 1. brev til Romerne, 6, 3-5), og den havde fra oldkristen tid fundet sted omkring påsken. Forberedelsen til denne »genfødsel« tog i oldtiden op til tre år, men den blev efterhånden afkortet, og i det 9. årh. begyndte forberedelsen askeonsdag. I det 9. årh. var man i Rom begyndt at gå over til barnedåb, hvilket ikke var tilfældet nord for alperne, hvor man fortsatte voksendåb helt op til 1200-tallet, hvilket også fremgår af talrige illustrationer. Katekumenerne (de som forberedte sig til dåben) brugte tiden til bønner, læsning, salmesang m.m., og det samme gjaldt for pønitenterne (de bodssøgende).³² I »Liber Officialis« har Amalarius af Metz også sine kommentarer hertil, han skriver bl.a.: ... »at arvesynden ved opstandelsen bliver vasket bort fra katekumenerne ved hjælp af dåbsvandet og vi andre (syndere) bliver rensset ved hjælp af bod ...« – ... »catecumini qui super hoc alligati sunt originali peccato, illi abluantur aqua baptismatis in resurrectione, et nos poenitentia ...«³³ Efterhånden som voksendåben afløstes af barnedåben, flyttedes dåben væk fra påsken – kun den pønitentiale fase fortsatte med at have direkte relation til påsken. Synderne nærmede sig kort før fasten deres præst for at anklage sig selv. Såvel fattige som rige var klædt i »sæk og aske« og stod med bøjede hoveder udenfor kirken, og hver især fik – alt efter alder, helbred og graden af

deres synder – tildelt forskellige bodsøvelser, som ofte var meget strenge: isolering fra familie og venner, afholdenhed fra al komfort, de måtte gå barfodede, sove på strå, faste m.m., men først og fremmest være optaget af stadig bøn.³⁴

Gåden i teksten under Korsnedtagelsen i Ribe mener jeg ligger gemt i disse oplysninger.

Dersom man ville fastholde oversættelsen af »impious« til »ugudelig«, kunne det være en hentydning til de *udøbte*, idet man – som nævnt før – stadig nord for alperne kunne træffe voksendåb helt op i 1200-tallet. »Impius« betyder imidlertid også andet end »ugudelig«, det kan også betyde »behæftet med synd«, dvs. at »impious orat« måske snarere hentyder til den *syndige*, som under sine bodsøvelser – og langfredag var den hårdeste af alle dage, hvor man helt identificerede sig med den lidende Kristus – flittigt beder om tilgivelse for sine synder, således at man efter at have været skilt fra »Det himmelske Jerusalem« i ugen fra Palmesøndag til påskesøndag igen ved Kristi opstandelse påskemorgen kunne vende tilbage til »Det himmelske Jerusalem«³⁵ – og herved bliver der overensstemmelse mellem udsmykningen i tympanon (langfredag) og trekantrelieffet (påskemorgen).

Allerede Augustin taler om tiden *før* påske, som præges af sorgen over vor syndige liv, og om tiden *efter* påske, som skal tilbringes i evig sikkerhed og glæde, og dette inspirerede Amalarius til at udtrykke sig således: »Agamus dies septuaginta, ut captivus in perigrinatione; luctus paenitentiae convertatur in gaudium in resurrectione Domini, per quam revertimur ad Hierusalem ...«³⁶ Dette lyder i oversættelse således: »Lad os fejre septuagesima lige som fangen i (den babylonske) udlændighed; må bodfærdighedens sorg vendes til glæde over Herrens opstandelse, hvorved vi kan vende tilbage til (det ny) Jerusalem«. Amalarius lærer os her, at septuagesima (dvs. allerede 70 dage før påske) symboliserer den sorgfulde periode, hvorunder vi er skilt fra »Det himmelske Jerusalem«, og han opfordrer os til at leve således, at sorgen kan blive vendt til glæde ved Herrens opstandelse, hvorved vi kan vende tilbage hertil.

Men »Det himmelske Jerusalem« var ikke kun opstandelsens og lyksalighedens bolig, det var også sædet for den sidste dom, og man kan derfor også tolke trekantrelieffet som en – omend noget utraditionel – dommedagsfremstilling, og de mange hoveder³⁷ symboliserer hermed menneskeheden, som afventer dommen, hvilket også underbygges af teksten i skriftbåndene. Til venstre i billedet læses: »Beati pauperes ...« – »Salige er de fattige i ånden thi Himmerigets Rige er deres.« Citatet er hentet fra Bjergprædiken (Matthæus 5,3) og med de »fattige i

ånden« menes dem, som for Guds skyld frivilligt har gjort sig fattige, dem hvis hjerter er fri for alt jordisk vedhæng, og hermed menes disciplene. Saligprisningerne fortsætter og de belæres om, at de er verdens lys (vers 14) og at de ikke skal sætte deres lys under en skæppe men lade det skinne for menneskene, så at de kan se (og lære) af deres (disciplene) gode gerninger. (vers 15-16). Belæringen fortsætter i kapitel 6 og 7, hvor man yderligere advares mod de falske profeter (vers 15), og kapitlet udmunder i en advarsel om, at ikke enhver (og her henvender Kristus sig også til skaren, som stod omkring og lyttede) kan komme ind i Himmerigets Rige, men »kun Den, der gør min Faders vilje, som er i himlen.« (vers 21). I det andet skriftbånd læses: »Venite ascendam ad Montem Dei ...« – »Kom lad os stige op på Guds bjerg«, og dette er et citat fra enten Esajas (2,3) eller Mikas bog (4,2) idet begge visioner ligner hinanden meget. Hos Esajas har vi i kapitel 1 hørt om Herrens klage over Folkets utaknemmelighed og om det syndige Jerusalem, som ved en rensende straffedom atter skulle blive en retfærdig by. Til dette fremtidige, herliggjorte Jerusalem skal hedningene strømme for at få del i Herrens velsignelse, men for at dette kan blive muligt, ... »skal Han lære os sine veje, så vi kan gå på Hans stier ...« (ligeledes Kap. 2,3) Her altså igen – som i Bjergprædiken – en belæring om, at vi skal opføre os ordentligt, ellers kan vi ikke gøre os håb om en bolig i det nye Jerusalem. Det nuværende Jerusalem er fuld af hedsnaskab, men dommens dag følger: »... Sine stolte øjne skal mennesket slå ned, mændenes hovmod skal bøjes og Herren alene være høj på hin dag.« (vers 11).

Noter

1. Francis Beckett: Kathoveddøren på Ribe Domkirke, Samlinger til jydsk Historie og Topografi. 3Rk. IV (1904-1905), s. 436-51. Afhandlingen forklarer bl.a. sagndannelsen omkring selve »kattehovedet«.
2. Erik Moltke: Trekantrelieffet over Ribe domkirkes kathoveddør. Et kongeligt epitaf. Ikonografiska studier framlagda vid det nordiska symposiet för ikonografiskt studium på Julita slott 1970, utgivna av Sten Karling, Stockholm 1972, s. 53-73.
3. Erik Moltke fastholder disse årstal i en senere artikel: Trekantrelieffet over Ribe domkirkes kathoveddør. Er det et epitaf over Valdemar Den Unge – eller er det ikke? Aarbøger for nordisk Oldkyndighed og Historie 1975 (København 1977), s. 120-133. Artiklen er et svar på en kritik fremført af Tage E. Christiansen: Valdemar den Unges Epitafium, Aarbøger for nordisk Oldkyndighed og Historie 1974 (København 1976), s. 161-171.
4. Lise Godtfredsen, Hans Jørgen Frederiksen: Troens Billeder, Romansk kunst i Danmark, Herning 1988, s. 312-317.

5. Otto Norn: Jydsk Granit. Romanske portaler og fonte, København 1968, s. 36.
6. Louis Réau: Iconographie d l'art Chrétien, II, Paris 1957, S. 513-19.
7. Allen Cabaniss: Amalarius af Metz, Amsterdam 1954.
8. O. B. Hardison Jr.: Christian Rite and Christian Drama in the Middle Ages, Baltimore 1965, s. 36, n. 5.
9. Karl Young: The Drama of the Medieval Church, vols. I+II, Oxford 1967, I, s. 15-43.
10. For diskussion af hele Amalarius' messefortolkning se Hardison, Op. cit., s. 35-79.
11. Hardison, Op. cit s. 65.
12. Amalarius af Metz' værker er at finde i Patrologia Latina, men her henvises kun til nyeste udgave af hans samlede skrifter ved J. M. Hanssens: Amalarii episcopi opera liturgica omnia, I-III, ed. Ioanne Michael Hanssens, Citta del Vaticano, 1948-50. (Studi e Testi, 138-40).
13. Hanssens, Op. cit. II, s. 346-47.
14. Det er dette afsnit, som Cabaniss omtaler som »the real igenuity of Amalarius ...« Op. cit., s. 62.
15. Hanssens, Op. cit., II, s. 349-50, 359-61.
16. »Triforme est corpus Christi ...« Hanssens, Op. cit., II, s. 367-68.
17. »De Tribus Epistolis«, Patrologia Latina, CXXI, 1054C, oversat af Cabaniss, Op. cit., s. 93, n. 35.
18. Tre århundreder efter Amalarius' død skrev englænderen William af Malmesbury følgende: »But for encyclopedic information about the liturgy you will look in vain for another than Amalarius. There may perchance be one who has written more elegantly, but certainly none more learnedly.« (Abbreviatio Amalarii, Patrologia Latina, CLXXIX, 1774, oversat af Cabaniss, Op. cit., s. 94, n.1a).
19. Blandt det 12. og 13. årh.'s mange teologer, som lod sig inspirere af Amalarius, må nævnes Honorius af Autun (død 1150). Han medvirkede til udbredelsen af Amalarius' ideer gennem sit skrift »Gemma Anima«, en populær og mystisk afhandling om liturgien. Honorius' udlægning af messen følger ikke blot indholdsmæssigt men også ord for ord Amalarius' tekst, Cabaniss, Op. cit., s. 95.
20. Ulf Björkman: Stilla Veckan i gudstjänst och fromhetsliv, Lund 1957. Björkman påviser i denne afhandling utallige steder, hvor man i de bevarede svenske missaler kan finde en direkte påvirkning fra både Amalarius af Metz og Honorius af Autun. I Strängnäs missalet kan man f.eks. læse, hvorledes de to ministranter, som repræsenterede Josef af Arimathæa og Nicodemus placerer kalken og patenen på alteret og ved deres gestus symboliserer »att Herrens krop, nedtagen från korset« begraves. Björkman, Op. cit., s. 298-99.
21. Elisabeth Parker: The Descent from the Cross. Its Relation to the Extra-Liturgical Depositio Drama, New York/London, 1978, s. 202.
22. Konrad Burdach: Der Gral, Forschungen zur Kirchen-und Geistesgeschichte, Stuttgart 1938. Kulturn omkring Det hellige Kors, Den hellige Lanse og Den hellige Gral (Kalk) beskrives indgående i denne afhandling.
23. I Vellev kirke, nær Randers, afdækkedes i 1898 et kalkmaleri af en gejstligt klædt person bærende på et sådant juvelprydet kors. Maleriet eksisterer desværre ikke mere, kun en akvarel af Eigil Rothe er bevaret (Nationalmuseets 2. afd.) Motivet har været meget omdiskuteret, bl.a. i Ico, 1975/1, s. 4-5 hvor Lise Godtfredsen beskriver den gejstligt klædte person som en stifter, der overrækker sin gave – det kostbare kors – til kirken. Jeg har imidlertid et andet bud. Måske har der på kirkens vægge været skildret et Depositio drama, hvor processionen finder sin afslutning foran

- alteret. Det er desværre ikke muligt mere at undersøge dette nærmere, men at sådanne ceremonier har fundet sted i denne periode (ca. 1175) kan ikke betvivles. I Ico 1975/4, s. 12-23 findes en artikel af Dorte Lorentzen Belling om kirkeportalerne i Tulstrup kirke ved Skanderborg. Meget fint søger DLB at påvise det nære samspil, som der altid har været mellem bestemte dele af liturgien og kirkens udsmykning. I sydportalens tympanonfelt ses Kristus på korset omgivet af to engle med store vinger og opløftede hænder, og dette motiv tolkes som en »illustration til liturgien ved langfredags højtidelige hyldning af korset, Adoratio Crucis.« Citat s. 15.
24. Young, Op. cit., s. 112-48. Her findes en nøjere gennemgang af disse Depositio ceremonier.
 25. De store Kristusfigurer med aftagelige arme hører til senere tiders passionsspil, herom hos: G. & J. Taubert: *Mittelalterliche Kruzifixe mit schwenkbaren Armen. Ein Beitrag zur Verwendung von Bildwerken in der Liturgie*, Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft, XXIII, Berlin 1969, s. 79-121.
 26. I Forshem kirke, Västergötland, findes nogle relieffer, som har givet lige så megen anledning til diskussion som Kathoveddøren i Ribe. Reliefferne befinder sig over døren i nordre korsarm, men det er ikke deres oprindelige plads, de har muligvis indrammet den tidligere sydportal. Her er tale om en særpræget Korsnedtagelse fra det 12. årh. samt et relief, der viser de hellige kvinders besøg ved Kristi grav påskemorgen. Her er flere andre relieffer, men jeg skal blot bemærke følgende: visse forskere har hævdet, at her var tale om en illustration af et »påskespil« – andre har afvist denne tolkning p.gr. af manglende bevis for, at »påskespil« opførtes i Sverige i midten af 1100-tallet. Jeg mener nu, at billederne taler deres tydelige sprog – her er tale om en illustration af et Depositio drama, som ikke må forveksles med de mange »påskespil« (passionsspil) af mere folkelig karakter. Litteraturhenvisningerne er mange, her skal blot eksempelvis nævnes: Axel E. Romdahl, *Reliefferna i Forshem kyrka. Studier tillägnade Otto Sylwan på sextiårsdagen, Göteborg 1924 s.I ff.*, Ingrid Swartling, *Passionsreliefferna i Forshem*, *Ikonografiska Studier*, (red. Sten Karling) Stockholm 1972, s. 43-51, Karen Sorgenfrey Ico 1990/2, s. 1-19.
 27. N. C. Brooks: *The Sepulchre of Christ in Art and Liturgy with special Reference to the Liturgical Drama*, University of Illinois Studies in Language and Literature, vol. VII, no. 2, 1921. Endvidere: Parker, Op. cit., s. 99-141. Man har også eksempler på, at påskegraven kunne befinde sig på kirkens *nordside*, og dette giver mig anledning til kort at nævne en af de få andre monumentale Korsnedtagelser i Danmark fra det 12. årh. I Trandbjerg kirke, Aarhus kommune, befinder motivet sig i *nordportalen* i tympanon over den tilmurede kvindedør – måske har her engang været en påskegrav, det kunne blot være en simpel stenkiste, som nu er forsvunden.
 28. Parker, Op. cit., s. 203.
 29. Erik Fischer: *Silos and the Cathedral of Ribe*, *Classica et Mediaevalia*, København 1947, s. 216-30.
 30. Fischer, Op. cit., s. 229-30.
 31. Joan Evans: *Art in Mediaeval France, 987-1498*, London 1948, s. 31.
 32. Hardison, Op. cit., s. 80-138.
 33. Hanssens, Op. cit., II, s. 30.
 34. Hardison, Op. cit., s. 93. Lignende ceremonier kan man stadig i dag træffe på visse steder i katolske lande, eksempelvis i Irland.
 35. Hardison, Op. cit., s. 89.
 36. Hanssens, Op. cit., II, s. 30.
 37. Samme vrimmel af kropsløse hoveder (dog ikke i så stort et antal) kan ses på en

døbefont i Freckenhorst (fig. 4). Det er en af Tysklands fornemste døbefonte, dateret 1129. I syv store felter indrammet af bueslag er skildret de vigtigste begivenheder i Kristi liv sluttende med en dommedagsfremstilling. Kristus ses siddende på en regnbue indrammet af en mandorla, en mandelformet nimbus, hvis spids adskiller de frelste fra de ufulste. Ud fra kristi udbredte arme falder to lange skriftbånd ned mellem hovederne og teksten i det højre skriftbånd lyder således: »Venite benedicti Patris mei ...« – »Kommer hid I min Faders velsignede ...« (Matthæus 25, vers 34), og på båndet i Kristi venstre hånd læses: »Discedite a me maledicti in ignem eternam ...« – »Gå bort fra mig I forbandede til den evige ild ...« (Matthæus 25, vers 41). Lise Godtfredsen, Op. cit., s. 317, mener, at man skal søge forklaringen om de hoveder, der frembæres flere steder, i Johannes' Åbenbaring, som jo ligeledes er en dommedagsskildring. Her står i kap. 20 vers 4: »Og jeg så deres sjæle, som var blevet halshugget for Jesu vidnesbyrds skyld og for Guds ords skyld ... de blev levende og blev konger med Kristus i tusinde år.«

Summary

At the end of the south transept of Ribe Cathedral we find the so-called »Kathoveddør« (Cat's head doorway«), but the »cat's head« – part of an exquisite door knocker – is, in fact, a bronze lion's head. The carved tympanum shows a Descent from the Cross (dat.app. 1125-50). The relief is one of Denmark's oldest and finest examples of granite sculpture and has, together with the triangular top relief (dat. app. 1200-50)



Fig. 4. Døbefont 1129, Freckenhorst. Dommedag. Foto: Bodil Franck.

completing the door case, claimed the attention of scholars throughout the ages. Dating problems and difficulties in placing it stylistically, but particularly motif and inscription interpretation, have been constant sources of debate and dispute. Thus the tympanum inscription has so far been regarded as »enigmatic«. Its text has been interpreted as reading: »rex obit, hic plorat, carus dolet, impius orat« – meaning the King (Christ) dies, she (Mary) weeps, the dear one (John) suffers, the infidel (?) prays. The problem is that nobody knows for certain who »the infidel« is, the word having been associated with Nicodemus, Adam, Longinus and others. In the top relief we see a multitude of heads, men and women, crowned and uncrowned, raising their faces and imploring hands towards Mary and Christ enthroned in the centre. The elegantly draped stoles of two large angels flank the centre piece above Christ and Mary, bearing the carved inscription »Civitas Hierusalem« (Heavenly Jerusalem). Other angels wear long stoles inscribed with passages from the Old and New Testaments. The left-hand side reads: »Beati pauperes ...« a quotation from the Sermon on the Mount (Matthew 5,3) and the right-hand side: »Venite ascendam ad Montem Dei ...«, a quotation from either Isaiah (2,3) or Micah (4,2), both versions being more or less identical. One widely accepted interpretation (1972) suggests that there is no connection between the top relief and the Descent from the Cross, but that very likely it is an epitaph commemorating named members of royalty who meet other departed souls in »Civitas Hierusalem«. Other scholars have submitted that the placing (although 100 years later) of the triangular relief signified further confirmation of the salvation found in the sacrificial death of Christ.

Personally, I do not subscribe to the idea of seeing it as an epitaph, since in those times it was not customary to place epitaphs over a church portal, *the religious message being the all-important thing*. I am also convinced that the triangular relief with its »Civitas Hierusalem« inscription commemorating Christ's sacrifice was placed there quite deliberately – *not* illustrated by a Crucifixion, but again quite deliberately by a Descent from the Cross. So far scholars have not focussed too much attention on this motif, the general view being that it was of no liturgical importance. That, however, is not the case. On the contrary, the Descent from the Cross was by certain 12th-century theologians regarded as the most important Eucharistic symbol, an assumption based on the Mass liturgy of the Carolingian theologian Amalarius of Metz, in which the Consecration is linked to the Descent from the Cross. The meaning of the motif is essential, too, in connection with

the liturgical Depositio drama performed within the framework of the Good Friday liturgy. The drama springs from the East, but in its Western form it is thought to be rooted in the Mass interpretation of Amalarius. Along with the Easter Depositio drama other ceremonies – christening and penance – occurred, too. I therefore interpret the Latin »impius« in this context as meaning »sinful«, – thus associating it with the penitents. Good Friday was one of the most strictly observed days of the time of fasting, when those fasting wholly identified themselves with the suffering Christ and vigorously asked forgiveness for their sins. In this week of sorrow (the period from Palm Sunday to Easter Sunday) believers were thought to be excluded from Heavenly Jerusalem and admonished to live in such a way that sorrow might turn to joy through the Resurrection of Christ and they might all return to »Civitas Hierusalem«. *Thus we have established a clear connection between the tympanum (Good Friday) and the triangular relief (Easter Morning).* The top relief inscriptions also corroborate such a theory. In the Sermon on the Mount Christ teaches us to behave properly and obey God's will if we are ever to enter His kingdom, and Isaiah tells us of sinful Jerusalem which is to be punished by divine judgment and later to rise again as a righteous city to which the heathens will flock to share the blessing of the Lord.

Mag. art. Karen Sorgenfrey
 Forhåbningsholms Allé 10
 1904 Frederiksberg C