

Krucifix-Eucharisti

En kunst- og liturghistorisk sammenhæng
belyst ved et par danske eksempler

Af *Otto Norn*

Da kunsthistorie i forrige århundrede blev anerkendt som en selvstændig videnskab, stod den under stærk indflydelse fra den positivistiske historieopfattelse og fra evolutionslæren. Det unge fags forskere lagde hovedvægten på stilbegrebet og var tilbøjelige til at anse stiludviklingen for resultatet af en slags naturlov.

At begrebet stil var ukendt i middelalderen vidste man vel, men fagets dyrkere følte sig fra begyndelsen helt afhængig af dette redskab til at bestemme genstanden for deres forskning og til at sætte den ind i en sammenhæng.

Den romantiske åndsretning, af hvilken kunsthistorien fremgik, befordrede ved sin religiøst farvede interesse for følelseslivet i særlig grad studiet af middelalderkunsten, i første omgang gotikken. Men den almindelige histories, litteratur- eller kirkehistoriens dengang udgivne kildekrifter ytrede sig kun sparsomt om middelalderens syn på, hvad eftertiden har kaldt kunst.

Middelalderens tanker om Det skønne[1] blev sent tilgængelige for kunsthistorikeren. Det skete i begyndelsen af dette århundrede, da kunsthistorikerne begyndte at øse af theologiens kilder. Da trådte modsætningen til den klassiske kunstopfattelse tydeligere frem; man bragtes til at indse, at Det skønne for middelalderens menneske var en objektiv given egenskab, identisk med Det sande og Det gode, hvilke guddommelige egenskaber tingen (kunstværket) afspejler. Samtidig fik man øjnene op for kunstværket som symbolbærer og herved beforder af gudserkendelsen. Vejen var banet for ikonologien, indholdskundskaben, der afgørende har præget kunstvidenskaben i sidste slægtled[2].

Beskrives og analyseres et middelalderligt kunstværk isoleret eller i en topografisk, pædagogisk museumsopstilling, løber man risikoen for ikke at fatte det i oprindelig sammenhæng – og fuldtud. Nyere tids talrige textudgivelser af liturgiske skrifter, har imidlertid stærkt medvirket til forståelsen af middelalderkunstens oprindelige funktion. Formen, hvortil stilen er knyttet, var ikke for middelalderen som for vor

tid indholdets dække, men blev i kraft af sin anskuelighed betragtet i sig selv at være budskabet.

I sit værk: *Missarum Sollemnia*, som indledning til afsnittet: *Die Messe im Zeitalter der Gotik*[3], fremsætter J. A. Jungmann nogle betragtninger over Gotikken som tidsstil, ikke blot kunststil, lærerige ord for den, der vil beskæftige sig med kunst, hvis tilknytning til messen var en direkte. Her skal gives et par eksempler på at kunstværker, der mere indirekte har forbindelse med messen, lader sig analysere ikonologisk, i liturgihistorisk sammenhæng.

Alterbordet, der ifølge Durandus symboliserer Christi Legeme[4], har altid været betragtet som kirkebygningens midtpunkt, hvorfor dets udsmykning har krav på ikonologiens mest levende interesse.

Krucifixet fik sin anbringelse enten lige bagved eller over alterbordet. Drejede det sig om lægmandsalteret da ophængt eller opstillet foran kordøren i triumfbuen[5]. Der er i Vesteuropa bevaret triumfbuekrucifixer i uafbrudt rækkefølge lige fra karolingisk tid. Alterbordskrucifixer i mindre format kom først i brug efter år 1000, Durandus siger, stillet: Midt på alteret, mellem de to lysestager »Hedenskabets« og »Jødedommen«[6].

Ved sin anbringelse på eller lige over alterbordet fik krucifixet en fremtrædende liturgisk funktion, alene dette billede, som ofte indeholdt relikvier, tilkom en særlig ærefrygt (relativ kult). Det isolerede og ophøjede billede erindrer ikke blot om den korsfæstede frelser som nærværende i eucharistien, men repræsenterer ham.

I vore berømte romanske alterprydelers mikrokosmos indgår krucifixet, eller har gjort det, direkte og centralt i retablet lige bagved, kun lidt hævet over sepulchrum (helgengraven), på hvis dæksten kalken (»Christi grav«) stod under konsekrationen; således også de løse alterbordskrucifixer. Præsten har kunnet omfatte krucifix og kalk i ét blik, men for menigheden var mysteriet skjult bag hans ryg.

Kun Sahlaltret har bevaret sit oprindelige krucifix; de øvrige gyldne retablets krucifixer er for store til stedet og må oprindeligt have været placeret i korbuen, ifald kirken har haft et lægmandsalter da tilknyttet dette.

Som et sejrstegn er disse krucifixer markeret ved den krone, som figuren bærer; billedet af en alterkalk nederst på Tirstrup-, Broddetorp- og Ørtingkrucifixernes korstræ, oprindeligt umiddelbart over alterbordet, viser tilknytningen til eucharistien. Korset i sig selv opfattede man som forbillede og prototype for det kristne alter[7].

Blandt vore gyldne krucifixer er det fra Aaby, af hvilke dog kun



Fig. 1. Krucifixfigur, o. 1318, bortstjålet fra Ribe S. Katharinæ kirke 1960. Torsoens højde er 53 cm. I figurens baghoved et 5 cm dybt hul, opr. dækket af en metalplade, som utvivlsomt har indeholdt relikvier, jfr. s. 13.

Fig. 2. Krucifixfigur, o. 1318, fra Vester Nebel Kirke, Skast herred. Figurens højde 101 cm. I figurens hoved et 8 cm dybt hul, dækket af en plade af kobberblik, heri fandtes 1954 relikvier: nogle bensplinter i en stump silketøj, samt en strimmel pergament med indskrift, der oplyser, at benene af de 11.000 jomfruer i året 1318 er nedlagt i krucifixet af kantor Tyge fra Ribe, jfr. s. 13.

figuren findes bevaret, utvivlsomt det ældste og mærkeligste. Meget er skrevet om denne undersætsige, indtil det abstrakte »tegn«forenkledede figur, hvori nutidens betragter har set sin opfattelse af den rå og barske vikingefyrste bekræftet[8]. Uanset sin stil, der kan være vanskelig nøjere at bestemme, er Aabykrucifixet i eminent grad at forstå som det kongens vartegn, der skal opstilles i hans hus som i en kongelig residens, således som Honorius Augustodunensis udtrykker det[9]. Herom vidner den tunge krone, men billedet synes at forkynde mere end guddommelig herskermagt. Netop på grund af sin stærke forenkling har denne figurs få, men yderst markante træk krav på særlig opmærksomhed. Den mærkelige halskrave har vakt undren, Poul Nørlund mener[10], at den snarest er relik af en hel dragt. Man kunne i den sammenhæng tænke på den symbolbærende præstedragt tunikaen. Et dragtstykke – og ikke et metalsmykke – synes Aabykrucifixets halskrave at være, uden tvivl også et symbol. Martin Blindheim[11], som har undersøgt skandinaviske krucifixer med værdighedstegn, er tilbøjelig til at mene, at Aabykrucifixets halskrave skyldes byzantinske impulser, og at den skal opfattes som symboliserende herskerværdigheden. Der findes imidlertid også grunde til at sætte det mærkelige smykke i forbindelse med efoden, det gammeltestamentlige, ypperstepræstelige tegn (Ex. 28,6-30). Figuren fra Aaby ville i så tilfælde repræsentere Christus som konge og som ypperstepræst, det sejrbringende offer på korset, og tilhørsforholdet til messen hermed være markeret på en anden og mere direkte måde end for Tirstrup-, Broddetorp- og Ørtingkrucifixernes vedkommende.

Aabykrucifixet er et Majestasbillede og hører til kategorien Kongekrucifixer. Denne omfatter skulpturer af højst forskelligt, mere eller mindre lokalt bestemt stilpræg. Grundformen, den foran korset stående, kronede skikkelse er theologisk – derfor også tidsbestemt.

Det gotiske krucifix har theologisk sin baggrund i højskolastikkens betoning af det konkrete og realistiske, liturgisk i den ændring af messen, som var en følge af menighedens krav om at se hostien ved forvandlingen. Elevationen bød så at sige sig selv som en symbolsk gestus for Jesu ophøjelse på korset[12].

Høgotikkens sjælfulde Christusskikkelse har Danmark, navnlig Østdanmark rigt repræsenteret, ypperligst i Benediktinerklostret Holm (Herlufsholm) ved Næstved, hvis store elfenbensskulptur må have haft sin plads på hovedalteret.

Det skyldes næppe alene formale grunde, at det omtrent samtidige korbuekrucifix i Sorø klosterkirke er af en helt anden karakter.



Fig. 3. Krucifixfigur, o. 1150–1200, fra Aal Kirke, Vester Horne herred, i senmiddelalderen delvis omdannet ved efterskæring: kongekrone erstattet af snoet tornekrone, ansigtstræk retoucherede, hænder, fødder og sidevunde forsynet med (nu forsvundne) trælus, hvori utvivlsomt har været skåret blodklaser, jfr. s. 13.

Middelalderens reformbevægelser var alle mere eller mindre billedfjendske, dette gælder også Cistercienserne med deres af Bernhard vel udviklede fromhedsmystik. Navnlig skulptur, det tredimensionale billede, tog spiritualisterne afstand fra, også når det gjaldt det eneste Cistercienserne tilladte billede korset (krucifixet): »... cruces tamen pictas, quæ sunt lignæ habemus« [13].

Men de strenge krav lod sig ikke efterleve, og da Sorø Kloster næppe længe efter branden 1247 anskaffede et krucifix, blev dette et

udskåret billede, det endnu bevarede, hvis oprindelige plads har været over konversernes alter, omtrent midt i langhuset. Christusfiguren i fladskåret relief, direkte udarbejdet i korstræet er uden friskulpturens sansebedragende illusion. Dette ejendommelige træk har den morfologiske kunsthistorik forklaret ved jævnføring med samtidige arbejder i et andet materiale og andre dimensioner, de vidt spredte processionskrucifixer af emalje fra værkstederne i Limoges, som også ofte er forsynet med figurer på korstræets ender[14]. Nederst på Sorøkrucifixets lodrette korstræ findes en fremstilling af Maria stående med Jesusbarnet på armen, et på dansk grund enestående billede, som Beckett[15] overbevisende sætter i forbindelse med fransk portalskulptur fra begyndelsen af 1200'rne.

Om Sorøkrucifixets relieffigurer bør opfattes som en formoverførsel eller -afsmitning fra et forlæg turde være et spørgsmål. Den tilbageholdenhed i anvendelse af de plastiske virkemidler, som fladrelieffet viser, kunne snarere tænkes at bero på Cistercienserordenens principielle indstilling til billeder. Ved sin mangel på volumen kommer dette krucifix så nær det af ordensreglerne tilladte, som en skulptur overhovedet kan komme.

At Cistercienserne ikke i længden formåede at overholde billedforbudet findes talrige eksempler på, også i Sorø. Det vældige krucifix, som klostrets sidste katolske abbed Henrik Tornekrans lod Claus Berg skære til afløsning af det lige omtalte højgotiske, har en Christusfigur af ekstrem plastisk virkning og sanselig illusion. Men det vendte mod konversernes pladser, på bagsiden mod brødrekoret fandtes en Christusfigur – malet.

Da krucifixet i slutningen af 1200'rne fra at skildre Christus som ophøjet skøn i lidelsen går over til fremstillingen af den legemligt nedbrudte, af pine og døds kamp mærkede, var muligheden tilvejebragt for et dramatisk samspil mellem billedet og den celebrerende præst. Når denne under forvandlingen, der symbolsk forstås som korsfæstelsen, hævdede hostien op imod krucifixet over alterbordet, smeltede den for menighedens blik så at sige sammen med den fremover bøjede figur.

At »kongekrucifixet« ved den nye, stærkt allegoriserede og dramatiserede, »gotiske« messeform måtte virke forældet, er naturligt. Typen erstattes da også med en ny, der gør sig ligeså alment gældende, »lidelleskrucifixet«. At også denne type kendes i talrige varianter indenfor forskellige »kunstlandskaber«, »skoler« og »værksteder« skal her blot lige nævnes.

Om de ydre forhold ved anskaffelsen af et krucifix har korbuekrucifixet i Vester Nebel kirke[16] givet oplysninger af almen interesse. Sognet lå under kantoratet i Ribe, hvorfor kantor Tyge 1318 foranledigede krucifixet anskaffet. Denne interessante oplysning meddelte en pergamentseddel, som under en restaurering 1954 blev fundet i figurens hoved sammen med nogle relikvier af de 11.000 jomfruer nedlagt til Det hl. kors' ære. Fra et andet Ribe-krucifix stammer en lignende, samtidig seddel, der oprindeligt må have ligget i en mindre krucifixfigur, som meget tragisk i 1960 blev stjålet fra Kathrine Kirkes præsteværelse i Ribe[17]. At de to figurer stammer fra samme hånd, er tydeligt. Billedskæreren, en overordentlig dygtig mand har rimeligvis arbejdet i Ribe, hvor han i kantoren havde en god bestiller, for det var en kantors embedspligt at administrere den gudstjenesten tillagte del af fabrica.

Ved at være underlagt kantoratet var Vester Nebel kirke i den helde situation at kunne erhverve et korbuekrucifix, hvis form og kvalitet absolut var på europæisk niveau. I andre af stiftets sogne kan ønsket om tidssvarende kirkeinventar have været ligeså brændende, men betingelserne for opfyldelse ringere.

Aal kirke var fra begyndelsen af 1200'rne i besiddelse af et korbuekrucifix af »kongetypen«, som med de nye aspekter på messen må have forekommet gammeldags. På et tidspunkt, som ikke nøjere lader sig fastlægge, sandsynligvis mindst et hundredår efter anskaffelsen, trængte en fornyelse sig på, og da kirken åbenbart fattedes midler til en nyerhvervelse, valgte man den mindre kostbare udvej at modernisere det gamle »kongekrucifix«. Figurens strunke grundform stod ikke til at ændre, men kongekronen kunne ombyttes med en tornekrone og sidevunden yderligere markeres. Endvidere lod denne, sårene i hænder og fødder sig forsyne med blodklaser udskåret i indfældede træstykker »lus«. Hertil må føjes, hvad maleren ved sin staffing kunne præstere for at forvandle indtrykket af Den sejrende til Den lidende. Aal kirke gik ud af middelalderen med sit gamle korbuekrucifix fuldt funktionsdygtigt som liturgisk inventar.

Reformationen satte de katolske billeder ud af spillet, rent bogstaveligt, for messen var efterhånden blevet et helligt skuespil. Af sparsommelighed og sædvane bibeholdt man dog meget af det gamle. Som et erindringstegn vedblev korbuekrucifixet at have sin betydning, men næsten overalt lod man det flytte fra sin dominerende plads til et tilfældigt sted på en af skibets langvægge. Med nadveren havde krucifixet ikke længere funktionssammenhæng. Forbindelsen alterbord-kru-

cifix ophørte, uanset en fremstilling af Jesus på korset bevarede gyldighed til erindring om Frelserens pine og død.

Mange senkatolske altertavler rummer en figurrig korsfæstelses-scene, som nok kunne tolereres, selvom de første superintendenter helst så dem erstattet af Verbum Dei i gylden skønsskrift[18].

Krucifixets historie i dansk kunst slutter dog ikke helt med reformationen, og opfattelsen af det centrale motiv: Christus på korset undergik flere afgørende forandringer, indtil rationalismen gjorde det totalt af med den kirkelige, i alt fald den liturgiske kunst.

Jørgen Rosenkrantz, der ellers intet sparede for at gøre sin kirke i Hornslet tjenlig til evangelisk brug og til mausoleum for slægten, lod den store senkatolske korsfæstelsestavle genopstille på alteret i det ombyggede kor, dog ikke uden først at have ladet den underkaste et par mindre, men betydningsfulde ændringer.

Hornslettavlen kan tilskrives Claus Bergs værksted[19], hvorfra lignende arbejder kendes. Dens korsfæstelsesfremstilling hører til periodens gængse type, der altid er både dramatisk og realistisk, og som for Christusfigurens vedkommende intet dølger af dødens rædsel. Jørgen Rosenkrantz har ikke kunnet forlige sig med en sådan opfattelse af Den korsfæstede, men ladet Claus Bergfiguren udskifte med en ny, der er skåret i alabast af den såkaldte »Københavns Alabastermester«[20]. Hans figur står i skarp kontrast til omgivelserne og til Claus Bergs krucifixer ved sin idealiserede skønhed, sin ophøjede ro, som kunsthistorikeren finder helt overensstemmende med højrenais-sancens harmoniserende, forædlende stilretning, men som – omstændighederne ved dens tilblivelse taget i betragtning – bedst tolkes ved at henvise til, hvorledes Luther ønskede Christus fremstillet: freundlich, lockend und süß[21].

Den Christusfigur, som Jørgen Rosenkrantz kasserede, kender vi ikke, men det kunne meget vel tænkes, at den har indeholdt et gemme, enten for relikvier[22] eller for hostien. I så fald har Jørgen Rosenkrantz heri nok set de alvorligste grunde til at lade den udskifte. At ære Det hellige kors ved at nedlægge relikvier i dets billede krucifixet, således som bl. m. a. Henrik Tornekrans 1527 havde gjort i Sorø, ville have været ganske u-evangelisk[23].

[1] Rosario Assunto: Die Theorie des Schönen im Mittelalter, Köln 1963.

[2] Günter Bandmann: *Ikonologie der Architektur*, Darmstadt 1969, s. 1–8.

[3] Herder, Wien 1962, Bd. 1. S. 137.

[4] Joseph Sauer: *Symbolik des Kirchengebäudes*, Freiburg im Breisgau 1924, S. 159.

[5] Medens der foreligger talrige vidnesbyrd om lægmands- eller hl. korsaltre i større danske kirker, lader sådanne sig desværre vanskeligt påvise i sognekirkerne, fordi gulvet foran triumfbuen i disse næsten altid er forstyrret af begravelser fra nyere tid. Mange af vore sengotiske krucifikser er så høje, at man må formode, at de ikke har hængt, men stået foran korbuken.

[6] J. Sauer: op. cit. S. 177.

[7] J. Sauer: op. cit. S. 158.

[8] F. Beckett: *Danmarks Kunst*, I, Kbh. 1924. S. 220. P. Nørlund: *Gyldne Altre*. Kbh., 1926. S. 61 f. Samme forf.: *Danmarks Billedhuggerkunst*. Kbh., 1950. S. 50.

[9] Johannes Kollwitz: *Bild und Bildertheologie im Mittelalter. Das Gottesbild im Abendland*. Witten u. Berlin, 1959. S. 125.

[10] *Gyldne Altre* 1926. S. 64.

[11] Skandinaviske krusifiks med verdighedstegn. 1970. Kungl. Vitterhets, Historie och Antikvitetsakademiens Handlingar. Antikvariska Serien 26. S. 88 ff.

[12] J. A. Jungman: Op. cit. I. S. 149 og s. 155, og II. S. 256 f. Peter Browe: *Die Verehrung der Eucharistie im Mittelalter*, Rom 1967. S. 26 ff (om elevationen). E. Dumoutet: *Le Désir de voir L'Hostie*, Paris 1936. S. 37 om kalkens elevation ved ordene Hoc est corpus. Præstens udbredning af hænderne efter forvandlingen er en anden symbolsk gestus i den gotiske messe, hvorved han efterlignende antyder korsfæstelsen og gentager krucifiksets billede heraf.

[13] Carl R. af Ugglas: *Gotlands medeltida Träskulptur*. Stockholm 1915. S. 153 ff. om Cistercienserne og Billedkunsten.

[14] Paul Thoby: *Le Crucifix des Origines au Concile de Trente*, 1959. S. 104, 143 ff.

[15] *Danmarks Kunst* II. Kbh. 1926. S. 124.

[16] O. Norn: *Smertens-Krucifixet i Vester Nebel Kirke*. Flensborg Avis, 21. oktbr. 1966. Samme forf.: *Berlingske Tidende* søndag den 10. april 1966. Om kantoratet, Troels Dahlerup: *Det danske Sysselprovsti i Middelalderen*. Kbh. 1968, om kantor Tyge, J. F. Kinch: *Ribe Bys Historie og Beskrivelse* I.

[17] O. Norn: *Krucifikset fra Sct. Catharinæ kirke i Ribe*. Vestkysten 23. august 1960.

Indskriften på pergamentstrimlen fra Vester Nebel-krucifixet (krucifixet findes i kirken, sedlen i Nationalmuseet) lyder: Hoc os de coste s(an)c(t)a(rum) XI milium v(ir)ginu(m) positu(m) hic p(er) mag(ist)r(u)m thucone(m) cantore(m) ripen(sem) anno d(omi)ni m(ilesimo) trecentesimo octavo decimo in octana ascen-c(i)o(n)is d(omi)ni ad honore(m) s(an)c(t)e crucis.

I Fortegnelse over Det Kongelige Museum for nordiske Oldsagers Begyndelse og Forøgelse i årene 1806–1816 er under nr. 104 (1808) indført »Reliquier af Christi Kors og af de 11.000 Jomfruer med hosføiet Seddel fundne i Hovedet af et Christus-billede i fuld Størrelse; ligeledes Reliquier af de 11.000 Jomfruer med Seddel hos fra 1318; fundne i et, med Blikplade tildækket Reliquieggjemme i Hovedet af et mindre Christusbillede. Begge Billeder opbevares endnu i Kirken«. Jfr. Efterretninger om nordiske Oldsager 1808. S. 74. Nationalmuseet II. Det her nævnte mindre

krucifix må være det samme, som 1960 blev frastjålet Ribe S. Kathrine Kirke, efter at forf. havde haft lejlighed til at lade det undersøge og fotografere. De 11.000 jomfruer fra Köln havde deres kapel i Ribe Domkirkes Stormklokketårn. Om Ribeværkstedets lokale udstråling, se Danmarks Kirker, Sønderjylland. Haderslev Amt. S. 802.

[18] Jacob Madsen noterer 1591 under sin visitats i Svindinge kirke, at Kristofer Valkendorf havde stillet en ny altertavle i udsigt til afløsning for det katolske korsfæstelsesbillede. Anders Sørensen Vedel havde givet udkast både til denne og til alterbordet, men kun sidstnævnte blev udført. Erik Skov: Svindinge Kirke. Fyens Stiftsbog 1970. S. 63. O. Norn: Ripensiske Patriciere. Festskrift til Astrid Friis, Kbh. 1963. Pl. 3 (A.S. V, s. tegning). O. Norn: Ord og Billede. Festskrift til Chr. Westergård-Nielsen. Kbh. 1975. S. 197 ff (»Katekismustavler«).

[19] V. Thorlacius-Ussing: Billedskæreren Claus Berg, Kbh. 1922.

[20] C. A. Jensen: Danske adelige Gravsten, II, Kbh. 1953. S. 18. Sidsel Oxe og Erik Podebusks gravmæle, 1576 i Aarhus Domkirke. Krucifixfiguren. Danmarks Kirker. Århus Amt. S. 674.

[21] Hans Freiherr v. Campenhausen: Zwingli und Luther zur Bilderfrage. Das Gottesbild im Abendland, Witten und Berlin, 1959. S. 157.

[22] Christusfiguren på Claus Bergs store Odensetavle havde et relikviegemme i sidevunden, dækket af en sleben sten. K. F. Viborg: Altertavlen i Frue Kirke i Odense. Kirkehist. Saml. II. Jfr. Altertavlen i Halsted Kirke. Danmarks Kirker. Maribo Amt. S. 600 og note 12.

[23] Helt overdådigt udstyrede Marinæ Krumpen efter sin første ægtefælle møntmester i Malmø Hans Myndels død 1455 et stort og smukt korbuekrucifix i Maribo klosterkirke med relikvier. Danmarks Kirker. Maribo Amt. S. 65 f. og s. 1586.