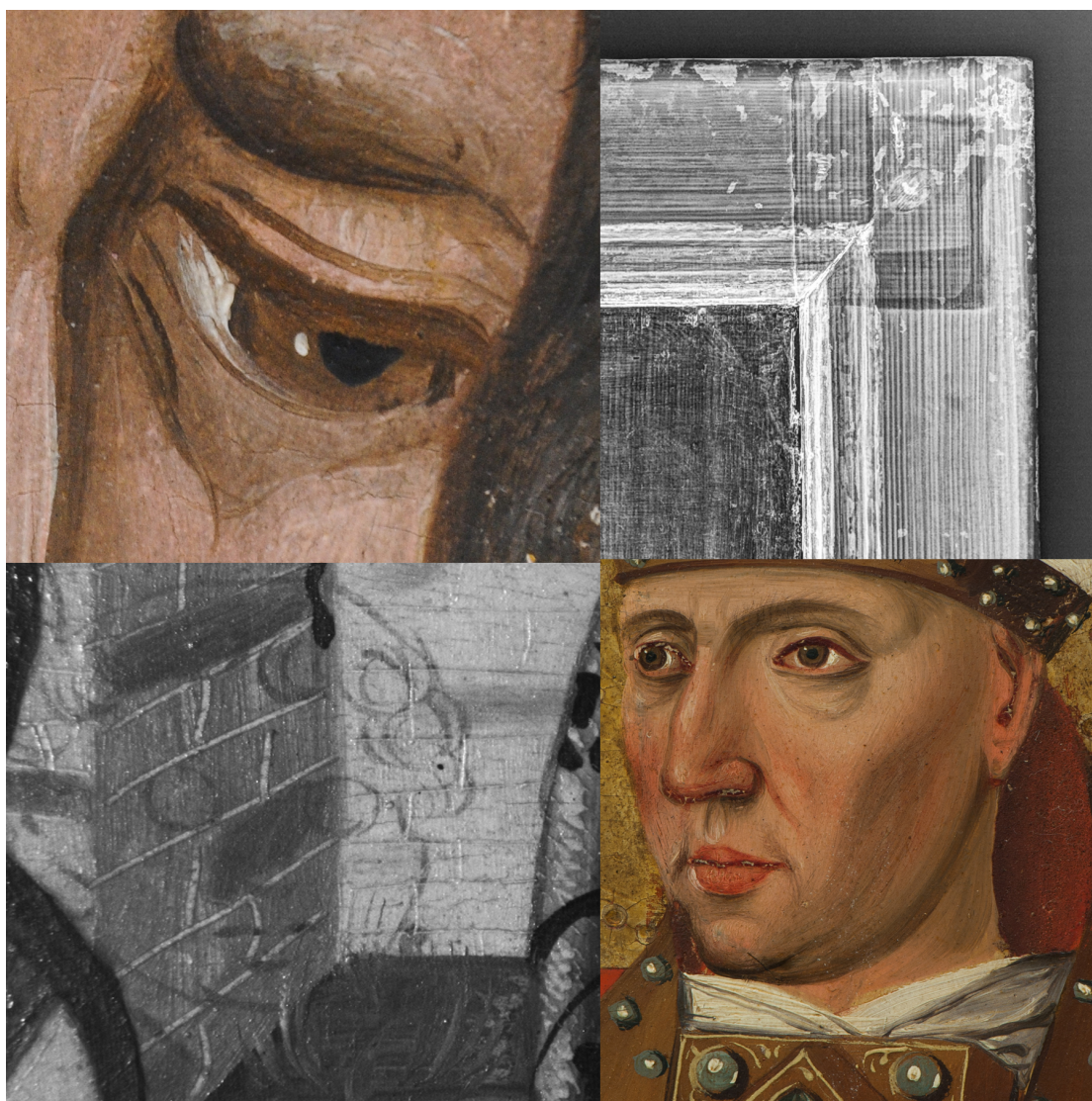


Daniela Pawel

**Kunsthistoriske og kunstteknologiske betraktninger av senmiddelalderens
importkunst fra hansabyen Lübeck i Tyskland**

Dørmaleriene fra fem alterskap ved NTNU-Vitenskapsmuseet



Masteroppgave i kunsthistorie ved NTNU-Det humanistiske fakultet, Institutt for
kunst- og medievitenskap

Vardøskapet T858 St. Andreas, øye © D. Pawel	Vikskapet T329 røntgenbilde hjørnet © D. Pawel, NTNU-VM
Fosnesskapet T328 IR-bilde ansikt © D. Pawel, NTNU-VM	Horgskapet T4648 St. Erasmus, ansikt © D. Pawel

Førord

Interessen for NTNU-Vitenskapsmuseets kirkekunstsamling og spesielt for de senmiddelalderiske alterskapene, ble inspirasjon og motor bak denne oppgaven. Allerede i 2001, da jeg ble intervjuet for stillingen som malerikonservator falt mitt øye på disse fantastiske skapene. Med tiden fikk jeg mulighet til å konservere to av alterskapene. Mulighetene for en kombinasjon mellom kunstteknologi og kunsthistorie åpenbarte seg under konserveringene. Røntgenfotografier og infrarødfotografier viste langt mer informasjon enn vanlige fotografier og flere sammenligningskriterier kunne fortelle mer om kunstnerne bak maleriene. Mitt første yrke som malerikonservator gjorde det mulig å tolke denne informasjonen og tilføre malerne personlighet.

Margrethe C. Stang var overbevist om at kunsthistoriske attribusjoner kunne vinne nye impulser i sammenligning med kunstteknologiske kjennetegn. Hennes interesse, oppmuntring og hjelpende diskusjoner er uvurderlig for ferdigstilling av oppgaven. Min veileder Margrethe C. Stang fortjener derfor min største takk. Oppgaven kombinerer to fagfelt, derfor trengte jeg også støtte innenfor konservering. Noëlle Streeton ved Universitet i Oslo ble min biveileder og jeg vil gjerne takke henne for oppklarende diskusjoner rundt senmiddelalderens maleteknikk. Under studiereisene til Trondenes, Bergen og Oslo fikk jeg god hjelp. Min takk går til Terje Bratli fra UIO-KHM, Alexandra Böhme fra UIB-UMB og prestekontoret fra Trondenes kirke. Dere alle har bidratt til fantastisk tilrettelegging slik at jeg kunne konsentrere med fullt om de aktuelle fløydørene.

En stor takk må også rettes til min arbeidsgiver, NTNU-Vitenskapsmuseet, seksjon for arkeologi og kulturhistorie. Jeg kunne bruke opplysningene fra dokumentasjonene og jeg ble fristilt i fire uker under den siste kritiske fasen av oppgavens ferdigstilling. Kidane Fanta Gebremariam fra NTNU-VM takker jeg for produktivt samarbeid og mange fine diskusjoner om bladmetaller, bindemidler og pigmenter. Tusen takk for mange analyserte prøver.

Jeg vil gjerne takke familie og venner, uten deres støtte og motivasjon under delvis krevende perioder ville oppgaven ikke har blitt avsluttet. Jeg takker Edvard Bergene, Dag-Øyvind Engtrø Solem, Marte Iversen Rønning og Anders Todal Jensen for korrekturlesing og mange nyttige kommentarer. Spesiell gjelder min takknemlighet Merete Letnes Ødegaard for korrekturlesing av utallige versjoner av oppgaven og tålmodig forståelse for delvis tyskpregete setninger.

Takk til at dere hadde tro på meg og oppgaven.

Trondheim, november 2015

Daniela Pawel

Innholdsfortegnelse

1. Innledning	7
1.1. Problemstilling	9
1.1.1. Avgrensning	10
2. Forskningshistorikk, teori og metode	13
2.1. Forskningshistorikk	13
2.2. Teori	20
2.3. Metode	21
2.3.1. Stilkritikk	22
2.3.2. Kunstteknologi	28
2.3.2.1 Stereomikroskop	29
2.3.2.2 Infrarød-reflektografi	29
2.3.2.3 Ultrafiolett-fluorescens	30
2.3.2.4 Røntgen	31
2.3.2.5 Portabel røntgen-fluorescens med mikroskop (pXR-F)	31
2.3.3. Triptyk	33
2.3.4. Middelalderens maleteknikk på trepanel	33
2.3.5. Hanseatiske forbindelser til Bergen	35
3. Visuelle og kunstteknologiske beskrivelser av dørmaleriene	37
3.1. Dørmaleriene fra alterskapet fra Vardø kirke, Varangerhalvøya i Finnmark, Norge	37
3.1.1. Visuell beskrivelse av dørmaleriene på Vardøskapet	37
3.1.2. Kunstteknologisk beskrivelse av dørmaleriene på Vardøskapet	38
3.2. Dørmaleriene fra alterskapet fra Horg kirke, Melhus i Sør-Trøndelag, Norge	44
3.2.1. Visuell beskrivelse av dørmaleriene på Horgskapet	45
3.2.2. Kunstteknologisk beskrivelse av dørmaleriene på Horgskapet	46
3.3. Dørmaleriene fra alterskapet fra Høylandet kirke, Høyland i Nord-Trøndelag, Norge	53
3.3.1. Visuell beskrivelse av dørmaleriene på Høylandskapet	53
3.3.2. Kunstteknologisk beskrivelse av dørmaleriene på Høylandskapet	53

3.4.	Dørmaleriene fra alterskapet fra Fosnes kirke, Flatanger i Nord-Trøndelag, Norge	54
3.4.1.	Visuell beskrivelse av dørmaleriene på Fosnesskapet	55
3.4.2.	Kunstteknologisk beskrivelse av dørmaleriene på Fosnesskapet	56
3.5.	Dørmaleriene fra alterskapet fra Vik kirke, Flatanger i Nord-Trøndelag, Norge	60
3.5.1.	Visuell beskrivelse av dørmaleriene på Vikskapet	61
3.5.2.	Kunstteknologisk beskrivelse av dørmaleriene på Vikskapet	62
4.	Analyse av dørmaleriene	69
4.1.	Malerverkstedpraksis hos malerlauget i hansabyen Lübeck	70
4.2.	Analyse av dørmaleriene på Vardøskapet	73
4.3.	Analyse av dørmaleriene på Horgskapet	82
4.4.	Analyse av dørmaleriene på Høylandskapet	85
4.5.	Analyse av dørmaleriene på Fosnesskapet	86
4.6.	Analyse av dørmaleriene på Vikskapet	91
4.7.	Verkstedpraksis i hansabyen Lübeck og sammenligning med dørmaleriene i Trondheim	98
5.	Sammendrag og konklusjon	103
	Litteratur	107
	Innhold: DVD til masteroppgaven	113
	DVD til masteroppgaven	

1. Innledning

„Lebendig wird das Kunstwerk erst vor unseren Augen, wenn wir in seinem Wesen den Menschen suchen, der es geschaffen hat.“ Alfred Lichtwark, 1905

Denne masteroppgaven kombinerer to akademiske fagfelt; kunsthistorie og malerikonservering. Gjennom kombinasjonen av disse to fagfelt kan man tilføre kunstverkene mer informasjon. Det blir mulig å sammenligne flere kriterier for å danne seg et bilde om malerienes opprinnelse. Tidligere stilistiske attribusjoner kan bekreftes eller avkreftes gjennom kunstteknologiske kjennetegn. Oppgaven byr på utfordringer angående formidling av fagterminologi og fremgangsmåte. Metodekapittelet er av den grunn litt større enn vanlig og forklarer de anvendte undersøkelsesteknikkene fra kunstteknologien. Beskrivelsene av primærmaleriene er detaljrike. Dette er nødvendig for å se på mindre forskjeller i fremstillingsmåten i analysekapittelet. Store forskningsprosjekter består som regel av et forskerteam med historikere, kunsthistorikere, kjemikere og malerikonserveratorer. De siste årene har noen malerikonserveratorer spesialisert seg i det man kan kalle kunstteknologisk kunsthistorie.¹

Masteroppgavens tema er den kunsthistoriske og kunstteknologiske analysen av fløydørene fra fem senmiddelalderske alterskap. De fem alterskapene som skal undersøkes oppbevares ved NTNU-Vitenskapsmuseet i Trondheim.² Disse alterskapene er utformet som triptyk. Eivind S. Engelstads dateringer og attribusjoner grupperer de fem alterskapene. Engelstad daterer disse skapene innenfor en tidsperiode på 50 år mellom 1460 til 1510 og attribuerer dem til

¹ Babette Hartweg, dissertasjon om den kunstteknologiske analysen av Göttinger Barfüßer Altar fra Dresden i 2010. Kristin Kausland, stipendiant ved UiO med forskningstema om metoder og materialer som forteller den fysiske historien til senmiddelalderens maleri og polykromi i Norge.

² Forfatteren er ansatt som malerikonserverator ved museet og har gjennom konserveringer mulighet for undersøkelser av fløydørene. To av alterskapene er undersøkt i forbindelse med tidligere konserveringer. Et tredje alterskap er under pågående konservering. NTNU-Vitenskapsmuseet blir i den følgende teksten forkortet til NTNU-VM.

hansabyen Lübeck i Tyskland.³ Denne oppgaven har ikke som mål å attribuere alterskapene på nytt, men tar Engelstads vurderinger om Lübeck som produksjonssentrum av senmiddelalderens importkunst som utgangspunkt.⁴ Alterskapsgruppen må differensieres siden maleriene fra Vardø- og Horgskapet er veldig godt bevart, Høylandskapet har bare rester av den originale grunderingen igjen og på Fosnes- og Vikskapet finnes en del overmalinger som gjør tolkning vanskelig. Målet med oppgaven er å komme nærmere personene og prosessene bak alterskapsdørene. Noen kriterier ved måten fløydørene ble fremstilt på, vil peke mot verkstedpraksiser. Disse kriterier kan sammenlignes med arbeidsmetoder fastsatt av de lokale malerlaugene i Lübeck. Ikke bare den maleriske og kunstneriske stilen vil bli grunnlag for sammenligning, men også maleteknikk og materialvalgene som omfatter treverk, grundering, forgyllning og malingslag.

Få skriftlige kilder som forteller om arbeidsmetoder i malerhåndverket fra siste halvdel av 1400-tallet er bevart. Kunstverkene må derfor delvis fortelle historiene selv. Alterskapsdører avslører mye. Noe av informasjonen er ødelagt gjennom slitasje eller skader, andre deler er dekket av overmalinger som skjuler den originale maleteknikken. Tolkninger av de kunstteknologiske undersøkelsene vil gi ny kunnskap om hvordan malerne har jobbet og hvilke materialer som var tilgjengelig og hva som ble valgt. Spesielt materialvalg innenfor metallfolier og pigment gir mye informasjon om de økonomiske aspektene. Maleteknikken er en indikator for tidsforbruket under produksjon, dette vil ha innvirkninger på prisen. Sammen vil maleteknikken og de kunstneriske uttrykksformene resultere i et mer komplett bilde av det hanseatisk eksportmaleriet i senmiddelalderen. Materialet krever ytterlige forskning, spesielt i Lübeck. Oppgaven kan være starten på videre forskning og øke mengden av systematisk kunnskap om fremstillingsprosesser av hanseatisk panelmaleri fra senmiddelalderen.

³ Engelstad Eivind S., Senmiddelalderens kunst i Norge ca. 1400-1530, Universitets Oldsaksamling Oslo 1936: 264, 268, 269, 271 og 326

⁴ Fra 30-31. oktober 2015 gjennomføres et symposium som omhandler også nye attribusjoner av senmiddelalderens kunst i Lübeck.

http://www.portalkunstgeschichte.de/meldung/luebeck_1500_kunstmetropole_im_ostseeraum_st_annen_museum_luebeck_bis_16_januar_2016-7066.html (åpnet 18.10.2015)

Oppgaven er delt inn i fem kapitler: Innledningskapittelet gir en innføring i temaet, problemstillingene og avgrensninger. Kapittel to omhandler forskningshistorikken, teori og metodene innenfor kunsthistorie og kunstteknologi. I tredje kapittel beskrives fløydørene til de fem alterskapene. Kapittel fire er analysekapittelet. Dette kapittelet er størst og inneholder tolkninger og analyser av de fem alterskapene. Her diskuteres forskningslitteraturen og egne undersøkelser av utvalgte alterskapsmalerier som er attribuert til Lübeck. Det femte kapittelet gir en oppsummering og avslutter oppgaven.

1.1. Problemstilling

Utgangspunkt for denne masteroppgaven er Engelstads gjentagende attribusjon til Lübeck. Målet med oppgaven er å tilføre den senmiddelalderske verkstedpraksisen i Lübeck mer informasjon og kommer dermed nærmere menneske som laget maleriene. Litteraturstudier av laugsregler fra hansabyen støttes opp av inngående kunstteknologiske undersøkelser av fløydørene. Antagelig ble disse alterskapene laget med formål om eksport til kirker i mindre byer eller tettsteder i Midt- og Nord-Norge. Forskningsmaterialet blir kunsthistorisk analysert gjennom stilkritisk sammenligning med utvalgte alterskapsmalerier fra Norge og Tyskland. For sekundærmaterialet er få kunstteknologiske undersøkelser tilgjengelig og maleriene trekkes mest inn for stilistisk sammenligning. Tyngdepunktet ligger på primærmaterialet; fløydørene fra disse alterskapene er forsket på med ikke-ødeleggende undersøkelsesmetoder basert på forskjellige lyskilder. Slike metoder forteller mye om fremstillingsprosessen og malerienes originale tilstand. Maleriene fikk skader gjennom bruk i kirken og dette førte til omfattende rengjøring, store retusjer og delvis overmalinger. Disse forandringer tilfører maleriene noe nytt. For å komme nærmere malerienes originale tilstand må forandringene lokaliseres og tydelig omtales i de stilistiske beskrivelsene.

I analysekapittelet blir de fem alterskapene tolket etter kunsthistoriske og kunstteknologiske kjennetegn. Andre alterskapsmalerier datert til samme tid og attribuert til Lübeck blir sammenlignet med fløydørene fra Trondheim. I løpet av studiereiser kunne forfatteren se selv på alterskapene fra Trondenes kirke i Troms, Universitetsmuseet i Bergen og Kulturhistorisk Museum ved Universitet i Oslo.⁵ Disse betraktninger er tatt med i analysene og blir sammenlignet med primærmaterialet. Gjennom middelalderen var fremstilling av trerammene, trepanelene, grunderingen og måten malingslagene ble bygget opp relativt like. Alterskapenes fløydører viste ofte både forgyllninger og malerier. Likevel finnes det små tekniske kjennetegn som kan tyde på lokale variasjoner og disse er antagelig verkstedspesifikke. Gjennom kombinasjonen av stilistiske likheter og likheter i materialvalg og fremstillingsprosess, kan alterskapsmaleriene med større sikkerhet tilskrives samme verkstedstradisjon.

Tre delproblemstillinger stikker seg fram og blir forsøkt besvart med denne masteroppgaven. Er den kunsthistoriske typelikheter på dørmaleriene så stor at de sannsynligvis stammer fra samme kilde og er denne kilden malerverkstedene i Lübeck? Finnes det kunstteknologiske kjennetegn ved fløydørene fra de fem alterskapene som er like hverandre, og passer disse inn i laugsregler fra hansabyen Lübeck i senmiddelalderen? Hva slags ny informasjon gir de kunsthistoriske og kunstteknologiske resultatene med tanke på verkstedpraksis og det økonomiske aspektet for alterskap laget for eksport?

1.1.1. Avgrensning

Nødvendigvis må materialet til en masteroppgave begrenses. Det er derfor valgt å sette fokus bare på fløydørene til de fem primæralterskapene. Avgrensningen i tid og sted settes gjennom Engelstads dateringen til slutten av senmiddelalderen

⁵ Universitet i Bergen, Universitetsmuseet i Bergen, avdeling for kulturhistorie, kirkekunstsamlingen, i følgende forkortet til UIB-UMB se: <http://www.uib.no/universitetsmuseet/67681/kirkekunstsamlingen> (åpnet 23.10.2015) og Universitet i Oslo, Kulturhistorisk Museum, i følgende forkortet til UIO-KHM se: <http://www.khm.uio.no/forskning/samlingene/index.html> (åpnet 23.10.2015)

og attribusjon til Lübeck. Utvalget er basert på flere kriterier. Alterskapene er sammensatt av flere elementer og inneholder som oftest skulpturer. Spesielt tredimensjonaliteten til skulpturene gir utfordringer som passer bedre for et mer omfattende arbeid. Av den grunn ekskluderes skapenes midtpartier og skulpturer. Maleriene på fløydørene er nærmest todimensjonale og kan derfor lettere sammenlignes selv om bare fotografier er tilgjengelige. Masteroppgaven fokuserer bare på forbindelser mellom Lübeck og Norge. Andre hansabyer har også drevet handel med Norge og kunstimport kan ha kommet fra flere byer enn Lübeck. Nederlandsk og engelsk kunstimport spilte en mindre rolle i norsk senmiddelalder. Andre byer enn Lübeck er utelatt fra dette arbeidet.

Alterskapene kom inn i samlingen til NTNU-VM mellom 1865⁶ og 1894⁷. De ble gitt fra prestegjeldene for bevaring, samtidig som kirkene fikk nytt inventar. Kirkekunstsamlingen ble altså ikke til gjennom systematisk innsamling, men vokste fram gjennom ulike gaver fra kirker i Midt- og Nord-Norge helt fra Møre i sør til Finnmark i nord. Før 1803 hørte disse områdene til Nidaros bispedømme. I 1803 ble Nidaros bispedømme mindre etter dannelsen av Hålogaland bispedømme i Nord-Norge og i 1983 ble det ennå mindre etter Møre bispedømme ble opprettet.⁸

Avgrensninger innenfor den utvalgte gruppen alterskap er også basert på bevaringstilstanden. De fem alterskapene har svært forskjellig bevaringstilstand. Det er derfor ikke mulig å sammenligne alle utfra de samme kriteriene. Grovt kan man dele dem inn i tre grupper. Alterskapene fra Vardø kirke og Horg kirke er i veldig god stand. I tillegg har begge disse alterskapene gjennomgått omfattende konservering i løpet av de siste årene. Konserveringen har ført til at de to alterskapene er godt dokumentert, nøye undersøkt og analysert. Fløydørene til alterskapet fra Høylandet kirke er i svært dårlig stand og alt av originale malingslag er tapt i dag. Treverkssammenføyninger kan sammenlignes med de

⁶ Disse er alterskapene fra kirkene i Fosnes og Vik.

⁷ Dette er alterskap fra Horg kirke.

⁸ <https://snl.no/bispedømme> (åpnet 18.10.2015)

andre alterskapene, men der ender alle muligheter for å trekke alterskapet ytterligere inn i oppgaven. Alterskapene fra Fosnes og Vik har begge til dels store overmalinger. Overmalingene søker å etterligne senmiddelalderens utforming, dette gir begrensede muligheter til sammenligning av kunsthistorisk stil. De kunstteknologiske undersøkelsene vil avgjøre hvor mye som er originalt og hvor mye som kan sammenlignes med de andre fløydørene.

Sekundærmaterialet består av andre alterskapsmalerier som stammer fra omtrent samme tidsperiode og har opphav fra hansabyen Lübeck. Alterskapene er i dag oppbevart på forskjellige norske museer eller de står fortsatt i kirkene. Det var ikke mulig å besøke alle disse alterskapene og undersøke dem like nøye under forskjellige lyskilder. Denne masteroppgaven inkluderer alterskapsmaleriene fra alterskapene i tyske byer slik de er beskrevet i litteraturen og fotografiene.

Fotografier er viktig i denne masteroppgaven. Primærmaterialet, fløydørene fra de fem alterskapene, er dokumentert gjennom forskjellige undersøkelsesmetoder. Høyoppløselige bildefiler ligger på DVD-en i tif- eller jpg-format istedenfor i en trykt bildekatalog. Fordelen med dette er at man kan zoome inn på detaljer og åpne flere billedfiler samtidig for bedre sammenligning. På DVD-en ligger billedfilene av primærmaterialet i fem mapper merket med navn og inventarnummer. I undermapper finnes det bilder fra de forskjellige undersøkelsesmetodene. I tillegg finnes det pdf-filer med tegninger av ansiktskonturer, hjørnekonstruksjoner og brokademønstre. Fotografier av andre alterskapsdører ligger i egne mapper. I en fotnote i teksten henvises det til spesielle fotografier eller tegninger med mappenavn og filnavn. Copyright er navngitt i fotografiene. Bruken av bildefilene og tegningene på DVD-en er begrenset til denne masteroppgaven. Innholdsfortegnelse for filene på DVD-en ligger bak litteraturlisten.

2. **Forskningshistorikk, teori og metode**

2.1. Forskningshistorikk

I denne oppgaven berøres to felt innenfor forskningshistorikken: Kunsthistorisk forskning og kunstteknologisk forskning. Fra slutten av 1800-tallet ble det forsket på den hanseatiske kunsten, først av tyske kunsthistorikere, og ikke mange år etter, av skandinaviske kunsthistorikere. Publikasjonene omhandler hanseatisk kunst, malerlaugenes regler og middelalderske verkstedpraksiser. Primærmaterialet i masteroppgaven var sannsynligvis eksportkunst⁹, derfor må man også se på den hanseatiske handelen med Bergen og med resten av Norge. Engelstad attribuerer de fem alterskapene til Lübeck, derfor rettes fokus på maleri og verkstedpraksis fra Lübeck. I følgende beskrives den kunsthistoriske og kunstteknologiske litteraturen. Litteraturen om hanseatiske forbindelser mellom Lübeck og Bergen avrunder forskningshistorikken.

Den første viktige publikasjonen om senmiddelalderske kunstverk fra Lübeck er av den tyske kunsthistorikeren Adolf Goldschmidt. I 1889 skrev han doktoravhandlingen "Lübecker Malerei und Plastik bis 1530" og la dermed grunnsteinen for systematisk kunsthistorisk forskning på hanseatisk kunst. Goldschmidt gir i sin doktoravhandling en grundig oversikt over maleri fra Lübeck i middelalderen. Han trekker allerede paralleller til tidsnære kunstverker fra Westfalen og de nedre områdene av Rhinen.¹⁰ Goldschmidt er også den første som publiserer skriftlige kilder om kontakten mellom malerne fra Lübeck og predikermunkene¹¹ i Trondheim i 1436.¹² Alfred Lichtwark publiserte boka "*Meister Bertram – tätig in Hamburg 1367-1415*".¹³ Han er den første kunsthistoriker som betegner en gruppe kunstverk under begrepet hanseatisk

⁹ Kunstverk laget for eksport, i disse tilfelle antagelig hanseatiske produkter fremstilt for Norge.

¹⁰ Goldschmidt, Adolph, *Lübecker Malerei und Plastik bis 1530*, Dissertation an der Philosophischen Facultät der Universität Leipzig, Druck von Max Schmidt in Lübeck, 1889: 16

¹¹ Antagelig menes det her dominikanerne.

¹² Goldschmidt 1889: 91 og 115

¹³ Lichtwark, A., *Meister Bertram – tätig in Hamburg 1367-1415*, Lütcke & Wulff, Hamburg, 1905

kunst.¹⁴ Hansabyene Hamburg og Lübeck hadde tette forbindelser og mestrene Bertram og Francke fra Hamburg var viktige kunstnere innen hanseatisk kunst før 1450.¹⁵ Lichtwark mener at en kunstner i middelalderen var en person som blir tydelig gjennom sin kunst "unpersönliche Kunst gibt es nicht, oder sie ist, soweit es sie geben kann, wertlos".¹⁶ Masteroppgaven prøver å identifisere flere personlige trekk til malerne bak alterskapene.

Tyske kunsthistorikere har forsket på hanseatisk kunst bevart i Tyskland, mens norske kunsthistorikere har behandlet den hanseatiske kunsten som befinner seg i Norge. I 1925 skrev Harry Fett kapitlet "Skulptur og Malerkunst i Middelalderen" i første bind av Norsk Kunsthistorie.¹⁷ Fett attribuerer mange norske senmiddelalderske alterskap til hansabyen Lübeck og grupperer de forskjellige stilbevegelser rundt Herman Rode, Bernd Notke og Benedikt Dreyer. I 1933 publiserte Eivind S. Engelstad "Die hanseatische Kunst in Norwegen"¹⁸. Engelstad beskriver verkstedssituasjonen i Lübeck grundig og støtter seg mye på Goldschmidt, som han mener dannet grunnlag for all forskning om Lübecks kunst i middelalderen.¹⁹

Engelstads publikasjon "Senmiddelalderens Kunst i Norge ca. 1400 til 1535" fra 1936²⁰ er en grundig gjennomgang av bevarte kunstverk fra senmiddelalder i Norge. Boka beskriver kunstverkene og hanseatenes innflytelse på det norske kunstmarked. Engelstad mener at hanseatene nærmest oversvømte Norge med importerte kunstverk, slik at den norske kunsthistorien avtok dramatisk.²¹ Begrepet "lübeckerkunsten" brukes ofte av Engelstad og danner for ham nærmest en kunsthistorisk stilkategori.²² Alle de fem alterskapene som danner

¹⁴ Lichtwark 1905: 172-178

¹⁵ Lichtwark 1905: 176

¹⁶ Lichtwark 1905: 177. Fritt oversatt: upersonlig kunst eksisterer ikke, eller den er, hvis den eksisterer, verdiløs.

¹⁷ Fett, H., Skulptur og Malerkunst i Middelalderen, Norsk kunsthistorie Bind 1, Gyldendal Norsk Forlag, Oslo 1925: 197-238

¹⁸ Engelstad, Eivind S., Die hanseatische Kunst in Norwegen, Brøggers Boktrykkeri A/S, Oslo, 1933

¹⁹ Engelstad 1933: 12

²⁰ Engelstad, Eivind S., Senmiddelalderens kunst i Norge ca. 1400-1530, Universitets Oldsaksamling Oslo 1936

²¹ Engelstad 1936: 12

²² Engelstad 1936: 18

det primære forskningsmaterialet i denne masteroppgaven omtales av Engelstad i publikasjonen fra 1936. I alle fem ser han tydelige trekk fra verksteder i Lübeck. Engelstads "Senmiddelalderens kunst i Norge" er fortsatt den mest omfattende katalogen over norske kunstverk fra senmiddelalderen. Katalogdelen med gode svart-hvitt fotografier summerer opp denne tidsepoken grundig. I tekstdelen sammenligner Engelstad stilistiske detaljer med andre alterskap bevart i Norge. I boka beskriver han maleteknikken, bevaringstilstand og gir delvis en bedømmelse av kvaliteten.²³ Ofte attribuerer Engelstad til de store kunstnernavn fra Lübeck. Dette gir veldig lite rom til den store andelen av kunstverk fra anonyme verksteder. Kunstproduksjonen fra Lübeck, spesielt i andre halvdel av 1400-tallet, er for stor til å bare bli levert av de få store kunstnerpersonligheter som Bernd Notke eller Hermen Rode. Dette bildet må nyanseres og ukjente kunstnere trekkes mer fram i lyset.

Sverre Marstrander²⁴ er forfatter av den lille publikasjonen "Fører for kirkesamlingen" fra 1959. Dette heftet beskriver i korte trekk noen kunstverk fra NTNU-Vitenskapsmuseets kirkesamling. Marstrander var arkeolog og var i perioden 1948-1968 bestyrer for oldsaksamlingen på NTNU-VM. Heftet støtter seg tungt på Engelstads publikasjon fra 1936. Marstrander gjentar Engelstads oppfatning om at Norge "drukner i strømmen av importerte saker, først og fremst alterskapene".²⁵ Han skriver at de fleste av alterskapene i kirkesamlingen stammer fra verksteder i Lübeck fra tiden mellom 1450 og 1500. Utvalget av helgener på alterskapene viser i følge Marstrander at disse kunstverk er laget for eksport til Norge. Marstrander gir også mer personlige oppfatninger og mener at alterskapet fra Vardø kirke er det kunstnerisk mest verdifulle av alterskapene i kirkesamlingen til NTNU-VM.²⁶

²³ Engelstad 1936: 264 (Horg), 268 (Høylandet), 269 (Vik), 270 (Fosnes) og 325 (Vardø).

²⁴ https://snl.no/Sverre_Marstrander (åpnet 11.10.2015)

²⁵ Marstrander, Sverre, Vitenskapsselskapets oldsaksamling - fører for kirkesamlingen, AS Nidaros og Trøndelagens boktrykkeri, Trondheim 1959: 12

²⁶ Marstrander 1959: 13

I de siste årene har Henrik von Achen²⁷, Anne Frederikke Schrumpf²⁸ og Marianne Krohn²⁹ skrevet om hanseatisk kunst, kunst importert til Norge og Vardøskapet. Von Achen beskriver kunstverkene fra kirkesamlingen ved Universitet i Bergen og belyser kunsthandelen med Bergen, oppdragsgivere og tegninger som dannet ideskisser for kunstverkene. Von Achens artikkel "To senmiddelalderlige relieffer og deres grafiske forelegg" gir viktige metodiske momenter i den stilkritiske diskusjonen.³⁰ Schrumpf belyser i oppgaven sin muligheten for kunstproduksjon i Norge parallelt med eksportkunst fra hanseatene. Oppgaven er en nyansering av Engelstads formening³¹ om at egen kunstproduksjon i Norge nesten ikke eksisterte i senmiddelalderen og at hanseatenes kunst oversvømte Norge. Krohn konkluderer i sin hovedfagsoppgave med at Vardøskapet antagelig ble fremstilt i området Rostock³² heller enn i Lübeck og at skapet ble produsert i to trinn med deler utført av andre malere på et senere tidspunkt.³³ I analysekapittelet diskuteres de ulike attribusjonene til de fem alterskapene.

I 2009 skrev Uwe Albrecht i første bind av "Corpus der mittelalterlichen Holzskulptur und Tafelmalerei in Schleswig-Holstein" om kunstverkene i Sankt-Annen-Museum i Lübeck.³⁴ Katalogen med fantastiske fotografier beskriver kunstverkene i stor detalj og inkluderer den tekniske tilstanden på treverk, forgyllninger og malingslag. I Lübeck er noen alterskap signert. Andre alterskap kan tilskrives på grunn av sikker skriftlig proveniens fra arkivene. Alterskap som med sikkerhet stammer fra bestemte verksteder tillater å attribuere andre alterskap gjennom sammenligning av stilistiske og kunstteknologiske analyser. Fremtidig vil det ligge et stort potensial i å sammenligne de kunstteknologiske detaljene fra fløymaleriene i Norge med sikker attribuerte malerier fra Lübeck.

²⁷ Achen von, Henrik, Hanseatenes kunst – tidsbilder 1400-1550, Utstillingskatalog fra Bryggens Museum i Bergen, Bergen, 1985

²⁸ Schrumpf, Anne Frederikke, Senmiddelalderens treskulptur i Norge, Universitet i Bergen, 1999

²⁹ Krohn, M., Det gamle alterskapet fra Vardø kirke; opprinnelse, bestiller og bruk, hovedfagsavhandling i kunsthistorie, Institutt for kunstvitenskap, Universitet i Tromsø, 2005

³⁰ Achen von, Henrik, To senmiddelalderlige relieffer og deres grafiske forelegg, Hikuin 26, Forlaget Hikuin, Høggjerg, 1999: 7-28

³¹ Engelstad 1936: 12

³² Krohn 2005: 106

³³ Krohn 2005: 107

³⁴ Albrecht, Uwe (Hrsg.), Corpus der mittelalterlichen Holzskulptur und Tafelmalerei in Schleswig-Holstein, Verlag Ludwig, Kiel, 2009

Spesielt kjente kunstnernavn fra Lübeck som Bernd Notke er blitt forsket på i forskjellige prosjekter. I 1977 ble boka "Triumphkreuz im Dom zu Lübeck – ein Meisterwerk Bernd Notkes"³⁵ publisert og prosjektet er et samarbeid mellom kunsthistorikere og malerikonservatorer. Notkes arbeidsmetoder blir her dokumentert og analysert med utgangspunkt i kalvariegruppen fra Lübecker Dom. I 2000 publiserte Kerstin Petermann "Bernd Notke – Arbeitsweise und Werkstattorganisation im späten Mittelalter".³⁶ Denne svært omfattende publikasjonen gir svar på mange spørsmål angående Notkes verkstedorganisasjonen, oppdragene og fremstilling av verkene. Enkelte av Bernd Notkes kunstverk blir vurdert hver for seg og inkluderer kunstteknologiske beskrivelser.

Forskningslitteraturen og forskningsmetodene innenfor kunstteknologi har vokst betraktelig de siste 15 årene, men også før det fantes det publikasjoner som beskrev undersøkelsesmetoder for malerier. Spesielt har kvaliteten og nøyaktigheten i metodene utviklet seg raskt slik at det finnes mange nye ikke-ødeleggende muligheter for undersøkelser i dag. Den nødvendige prøvemengden for nøyaktigere undersøkelser har blitt stadig mindre og analyseresultatene mer presise. Utstillingskatalogen "Unsichtbare Meisterzeichnungen auf dem Malgrund – Cranach und seine Zeitgenossen" fra 1998 gir en god oversikt over historien og fremskritt innen infrarøde undersøkelser av malerier.³⁷ Identifikasjon av tegneutstyr og metodene er en viktig del av katalogen og kan sammenlignes med infrarøde bilder fra primæralterskapene.

Tilgjengelighet av materialer for fremstilling av senmiddelaldersk panelmaleri gir, sammen med fremstillingsprosesser opplysninger om mulig opphavssted for

³⁵ Stoll, Karlheinz, Vetter, Ewald M. og Oellermann, Eike, Triumphkreuz im Dom zu Lübeck – ein Meisterwerk Bernd Notkes, Dr. Ludwig Reichert Verlag Wiesbaden, 1977

³⁶ Petermann, Kerstin, Bernd Notke – Arbeitsweise und Werkstattorganisation im späten Mittelalter, Dietrich Reimer Verlag GmbH, Berlin, 2000

³⁷ Sander, I., Unsichtbare Meisterzeichnungen auf dem Malgrund – Cranach und seine Zeitgenossen, utstillingskatalog, Wartburg-Stiftung Eisenach & Fachhochschule Köln, Verlag Schnell und Steiner, Regensburg, 1998

kunstverkene. Kostnadsforskjeller innenfor bladmetall³⁸ og pigment er viktige faktorer som bestemmer prisen på oppdragskunstverkene. Konferansen i London med tittelen "Trade in artists materials – Markets and commerce in Europe to 1700" ga, sammen med publikasjonen med samme tittel, et stort bidrag til forståelse av handel, pris og tilgjengelighet for kunstnermaterialer.³⁹

Det har vist seg at publikasjonen "Das Maleramnt und die Innung der Maler in Lübeck 1425-1925"⁴⁰ av Professor W. L. Lütgendorff er den viktigste publiserte kilden til arkivforskning i Lübeck fram til 1925. Boka er viet lite oppmerksomhet i Skandinavia, muligens på grunn av språket.⁴¹ Han klargjør en del begreper som for eksempel at laugene i Lübeck heter "Amt"⁴² og reglene som organiserte disse er dokumentert i "Amtsrollen"⁴³. En annen viktig publikasjon om senmiddelalderens håndverkstradisjoner, materialer og laugsbestemmelser i hansabyene er avhandlingen av Jan von Bonsdorff om "Kunstproduktion und Kunstverbreitung im Ostseeraum des Spätmittelalters" i 1993.⁴⁴ Han beskriver eksport av kunstverkene til Skandinavia og kvalitetskontrollene fra laugene.⁴⁵

I 2010 publiserte Babette Hartwieg sin doktoravhandling "Kunsttechnologische Analyse des Göttinger Barfüßerretabels von 1424 im Kontext zeitgenössischer norddeutscher Altarwerke".⁴⁶ Spesielt bruk av sjablonger for ansikter og dekorative detaljer viser til sterk rasjonalisering innenfor middelalderske malerverksteder. I 2011 ble det holdt et symposium i Wallraf-Richartz-Museum i Köln som resulterte i en publikasjon med samme navn: "Die Sprache des

³⁸ Prisen bestemmes av de forskjellige størrelsene av bladmetaller og kvalitetsforskjeller i metallsammensetning, som regel gull, sølv og zwischgold.

³⁹ Kirby, J. (editor), Trade in artists materials – Markets and commerce in Europe to 1700, Archetype Publications Ltd., London, 2010

⁴⁰ Lütgendorff, W.L. von, Das Maleramnt und die Innung der Maler in Lübeck 1425-1925, Festschrift zur Fünfhundertjahrfeier, Druck von Gebrüder Borchers GmbH Lübeck, 1925

⁴¹ Lütgendorff skriver på sütterlin og gjengir arkivkildene i en direkte oversettelse fra den gamle tyske lübeckske dialekten til sütterlin.

⁴² Lütgendorff 1925: 1

⁴³ Lütgendorff 1925: 2

⁴⁴ Bonsdorff, Jan v., Kunstproduktion und Kunstverbreitung im Ostseeraum des Spätmittelalters, Finska Fornminnesföreningens Tidskrift, Helsinki, 1993

⁴⁵ Bonsdorff 1993: 58-59

⁴⁶ Hartwieg, B., Kunsttechnologische Analyse des Göttinger Barfüßerretabels von 1424 im Kontext zeitgenössischer norddeutscher Altarwerke, Hochschule für Bildende Künste Dresden, Dresden, 2010

Materials – Kölner Maltechnik des Spätmittelalters im Kontext”.⁴⁷ Symposiet og publikasjonen markerte avslutningen på forskningsprosjektet ”Die Sprache des Materials – Technologie der Altkölner Malerei vom Meister der Hl. Veronika bis Stefan Lochner (1380-1450)”.⁴⁸ Gjennom tilflytting av befolkning fra Westfalen til Lübeck fantes det forbindelser mellom westfalske malere og Lübeck.

Forbindelsene ble antagelig opprettholdt og kunstnerne og verkstedtradisjoner var under innflytelse fra området rundt Köln.⁴⁹ I tillegg reiste kunstnere mye som et ledd i utdanningen, og Köln var et svært viktig sentrum innfor kunstverdenen gjennom hele middelalderen og derfor sikkert ettertraktet for videre utdanning.

I 2014 startet Noëlle Streeton ved Universitetet i Oslo et forskningsprosjekt med tittelen ”After the Black Death: Painting and Polychrome Sculpture in Norway, 1350-1550”,⁵⁰ som har fokus på senmiddelalderens maleri og skulptur. Streeton leder dette NFR-finansierte prosjektet og jobber sammen med et internasjonalt team bestående av historikere, kunsthistorikere, malerikonservatorer og kjemikere. De forsker på forskjellige emner innenfor norsk senmiddelalderkunst.

Tydelige spor etter kunstverk finnes i testamentene til hanseatiske handelsmenn i Bergen. I 1900 publiserte Friedrich Bruns⁵¹ en bok om de såkalte ”Bergenfahrer”, handelsmenn fra Lübeck som drev handel med Bergen. Bruns går gjennom testamentene til bergenfahrer fra Lübeck i tidsrom mellom 1307 til 1529. Flere av testamentene dokumenterer pengedonasjoner og kunstgaver fra bergenfahrer til Nidarosdomen og andre kirker i Trondheim. Testamentene selv er gjengitt på sütterlin.⁵²

⁴⁷ Gabler, Wolfram (ed), Schaible, Volker (ed) og Krekel, Christoph (ed), Die Sprache des Materials – Kölner Maltechnik des Spätmittelalters im Kontext, Wernersche Verlagsgesellschaft mbH, Worms, 2012

⁴⁸ <http://www.wallraf.museum/das-museum/forschung/forschungsprojekte/die-sprache-des-materials/information/> (åpnet 11.10.2015)

⁴⁹ Se Goldschmidt 1889:16 og Lütgendorff 1925: 7

⁵⁰ <http://www.hf.uio.no/iakh/english/research/projects/medieval-painting/> (åpnet 11.10.2015)

⁵¹ Bruns, F., Die Lübecker Bergenfahrer und ihre Chronistik, Pass & Garleb. Berlin, 1900

⁵² Sütterlin er et skrift med noen spesielle bokstaver som stammer fra gammelt tysk håndskrift.

2.2. Teori

Kunsthistorisk forskning støtter seg på optiske, stilistiske studier og skriftlige kilder. Den norske kunsthistorikeren Martin Blindheim har observert og beskrevet verktøyspor på baksiden av skulpturer og hull fra arbeidsbenken på toppen og bunnen av skulpturene.⁵³ Kunstverk fra tidlig norsk middelalder er i flere tiår blitt intensivt forsket på av norske og internasjonale kunsthistorikere, historikere, malerikonservatorer og kjemikere. Unn Plather fra Universitet i Oslo er sentral i den kunstteknologiske forskningen og publikasjonen om denne tidsepoken. Mye ny kunnskap har blitt tilført om fremstillingen og materialbruk av de tidlige middelalderske kunstverkene og spesielt alterfrontalene.⁵⁴

Siden midten av 1900-tallet har kunstteknologisk forskning gitt viktig informasjon om til dels ikke åpenbare detaljer på kunstverkene.⁵⁵ For kunstverkene fra norsk senmiddelalder mangler det som oftest forskning som kombinerer kunsthistoriske og kunstteknologiske analyser. Når kunstverkets tause kunnskap forteller om håndverkstradisjoner, tidssparende produksjonsmetoder og materialvalg kommer man mye nærmere kunstnerne. Kombinert med stilistiske kunsthistoriske analyser er det antagelig mulig å skille enkelte kunstnere fra hverandre, spesielt i tilfeller hvor signaturer og skriftlige kilder i form av kontrakter mangler. Så langt er det ikke funnet noen signaturer på alterskapene som er eksportert til Norge. Kunstnersignaturen kan ha vært viktigere i de hanseatiske byene, så å si som reklame, slik at andre oppdragsgivere kunne bestille kunstverk fra den samme kunstneren. Ved eksportalterskapene er kunstneren mer anonym.⁵⁶ Verkstedtilhørighet må derfor bestemmes gjennom sammenligning med sikkert attribuerte alterskap.

⁵³For mer informasjon se: Blindheim, M., Gothic – Painted Wooden sculpture in Norway 1220-1350, Messel Forlag, Oslo, 2004: 18ff

⁵⁴ For mer informasjon se: Plather, U., Hohler, E. B., Morgan, N. J., Wichstrøm, A., Painted Altar Frontals of Norway 1250-1350, volumes 1-3, Archetype Publications Ltd., London, 2004

⁵⁵ Ikke åpenbare detaljer betyr her informasjonen som synes under spesielle lyskilder eller med hjelp av stereomikroskop, så vel som forståelse av fremstillingsprosesser og materialer.

⁵⁶ Videre forskning rundt dette tema kan være interessant for fremtidige prosjekter, men ligger litt utenfor oppgavens problemstillinger.

Alterskapene med mindre og kompakt utforming er lett å transportere til Norge. Montering på kirkens alter trenger lite kunnskap og oftest må man bare sette alterskapet på bordet. Slike mindre triptyk utgjør en stor andel av importalterskapene til Norge.⁵⁷ Bruk av mindre kostbare materialer som for eksempel zwischgold framfor bladgull og pigmentet azuritt istedenfor den finknuste halvedelstenen ultramarin, kan gi indikasjoner på det økonomiske aspektet. Fremstilling av typisk norske helgener som St. Olav og Sta. Sunniva tyder på spesielle ønsker fra norske oppdragsgivere. En stor ulempe for norske oppdragsgivere var kvalitetskontrollen. Alterskapets størrelse, antall helgenskulpturer og fremstilling av spesielle historier eller helgener kunne bestemmes av oppdragsgiveren, men antagelig var det ikke praktisk mulig å godkjenne et utkast før produksjonen startet. Oppdragsgivere i produksjonsbyer for alterskapene har sikkert besøkt verkstedene selv eller godkjent materialvalgene og komposisjonsskisser før fremstillingen ble satt i gang. Reklamasjoner var antagelig også enklere når man hadde kort vei å gå og var kjent med mange andre alterskap fra byens kirker.

2.3. Metode

Metoden til besvarelse av problemstillingene stammer fra to fagfelt, derfor er metodekapittelet litt mer omfattende enn vanlig. Den kunsthistoriske stilkritikken er støttet av et utvalg kunstteknologiske undersøkelsesmetoder som beskrives kort i dette kapittel. Alterskapets utforming, middelalderens maleteknikk og et kort innblikk i hanseatisk handel mellom Tyskland og Norge er underkapitler. Etter korte beskrivelser av fløydørene følger de kunstteknologiske innblikkene i selve primærkilden: maleriene på fløydørene. I det etterfølgende analysekapittelet blir de kunstteknologiske resultatene kombinert med kunsthistorisk stilkritikk. Denne metoden vil forhåpentligvis gi ny innsikt i importerte panelmalerier. Spesielle kjennetegn i stil og/eller

⁵⁷ Det finnes også store alterskap utformet som triptyk i Norge, men andelen av de mindre skapene er langt høyere.

kunstteknologi kan eventuelt indikere på om maleriene stammer fra senmiddelalderens Lübeck.

I løpet av de siste tiår har det skjedd mye innenfor teknologiske undersøkelser av kunstverk. Teknikker og metoder har blitt stadig mer utviklet og trenger lite eller intet prøvemateriale. Dette resulterer i kunnskap som er med på å avgjøre kunstverkets opprinnelse. Samarbeid mellom kunsthistorikere, malerikonservatorer og kjemikere har blitt vanlig og belyser kunsten på en mer utfyllende måte. Dette bidrar til økt forståelse for fremstillingsprosesser og materialer og kan dermed bringe forskningen litt nærmere personen som laget kunstverket. Treverkssammenføyninger, undertegninger, forgyllninger og malingslagene har sine særpreg som ble bestemt av tilgang til materiale, kunnskap innad i verkstedet, kunstnerisk stil, motebildet, håndverkslaugene og ikke minst pris.

2.3.1. Stilkritikk

Den kunsthistoriske metoden baserer seg på stilkritikk. Innenfor den stilistiske metoden brukes Morellis detaljorienterte metode for å komme nærmere kunstnerens karakteristiske maletekniske stil. Morelli sammenlignet detaljer, spesielt ører og hender, som etter hans mening viser mye av kunstnerens personlige utfoldelser og dermed danner en særegen stil. Den detaljorienterte klassiske stilkritikken brukes ofte for å klassifisere kunstverkene i epoker og for å tilskrive kunstverk til enkeltkunstnere. Henrik von Achen og Erla Hohler er to norske kunsthistorikere som har beskrevet denne metoden i artikler fra 1999⁵⁸ og 2008.⁵⁹

Giovanni Morelli (1816-1891) var fra Italia. Han var lege med spesialisering i anatomi og drev omfattende naturvitenskapelige studier. Han betegnet seg som

⁵⁸ Achen v., H., To senmiddelalderlige relieffer og deres grafiske forelegg, Hikuin 26, Hikuin, Høbjerg, 1999

⁵⁹ Hohler, E. B., Stilanalytisk metode og norsk middelaldermaleri, Collegium Medievale, Interface Media AS, Oslo, 2008

vitenskapsmann, senator og kunstkjenner. Først sent i livet publiserte han artikler og bøker om kunst og kritiske kunststudier basert på gjenkjennelse av enkle karakteristiske detaljer hos forskjellige italienske malere.⁶⁰ Metoden vakte sterk kritikk og harme hos tyske og franske kunsthistorikere fra denne tiden. Morelli differensierte mellom kunsthistorikere og kunstkjenner eller connoisseur.

Morelli beskrev sin metode i boken "Italian Painters – Critical studies of their works" og diskuterte metoden gjennom eksempler fra to gallerier i Roma.⁶¹ Morelli mener at det finnes en fundamental form (Grundform) i kunstverkene hos uavhengige mestere som spesielt viser seg i hendene og ørene. Den ytre formen blir bestemt av mesterens indre forfatning.⁶² Etter Morellis mening er form og teknikk grunnlag for alle kunststudier. For å forstå et kunstverk fullstendig må man være en kunstner selv eller lære seg å se på alt med kunstneriske øyne.⁶³ Morelli går veldig langt her, men han støtter seg på Leonardo da Vinci og siterer ham: "Beware of the teaching of these theorists because their reasoning is not confirmed by experience".⁶⁴ En kunsthistoriker er i Morellis øyne en teoretiker som studerer dokumenter istedenfor å se på kunstverket selv som sikkert bevis for kunstneridentifikasjon.⁶⁵ Malerikonservatorer hadde heller ikke høy aktelse hos Morelli: "Ærlige og kompetente malerikonservatorer er så sjelden som hvite fluer".⁶⁶

Richard Wollheim har i sin samling av tekster og forelesninger fra 1973 skrevet om Morelli i "Giovanni Morelli and the origins of scientific connoisseurship".⁶⁷ Wollheim gjentar Morellis syn på form (Grundform) og ser den gjentakende formen som karakteristisk for mesteren. Med unntak av ansiktet, er ingen annen del av menneskenes kropp mer individuell og karakteristisk og dermed

⁶⁰ Giovanni Morelli publiserte under pseudonymet Ivan Lermolieff.

⁶¹ Morelli, G., Italian Painters – Critical studies of their works, John Murray, London, 1900 (II. Edition)

⁶² Morelli 1900: 45

⁶³ Morelli 1900: 11 (Principles and method)

⁶⁴ Morelli 1900: 20 (Principles and method)

⁶⁵ Morelli 1900: 31 (Principles and method)

⁶⁶ Morelli 1900: 32 (Principles and method)

⁶⁷ Wollheim, R., On art and the mind – essays and lectures, Cox and Wyman Limited, London, 1973

signifikant og uttrykksfull, enn hånden.⁶⁸ Morelli er ekstremt opptatt av hendene og ørene, han mener nokså bestemt at enkelte kunstnere kan skilles fra hverandre gjennom sammenligning av disse kroppsdelene.

Vernon Hyde Minor⁶⁹ sammenligner Morellis metode med metoden Sherlock Holmes bruker for å løse krimgåter. Sir Arthur Conan Doyle, som skrev historiene om detektiven Sherlock Holmes, hadde lest Morellis bøker og var kjent med hans deduksjonsmetode. Prinsipielt er det sikkert riktig, at hvis man ser nøye på et kunstverk vil man finne mange ledetråder som danner brikker i et puslespill og leder fram til attribusjon til verkstedtilhørighet eller enkelte kunstnere. Men, Morellis metode har noen svakheter. Morelli beskriver kunstverk av enestående, individuelle kunstnerpersonligheter som med rette kalles store kunstnere. Mer problematisk blir det når man sammenligner slike kjennetegn på kunstverk som stammer fra produktive verksteder med anonyme mestere.

Eksportkunsten kommer fra slike verksteder hvor flere malere, mester og svenner, jobbet sammen og en egen individuell stil ikke var etterspurt. Samtidseksempler finnes fra verkstedene til Bernd Notke og Hermen Rode; begge hadde store verksteder. For Notke finnes det belegg for at han ansatte flere medarbeidere til store utsmykkingsprosjekter.⁷⁰ Cranachs verksted var i drift noen år etter at primæralterskapene ble laget. Cranach-familien hadde bygget opp en stor bedrift med mange ansatte. En differensiering av enkelte kunstnere er knapt mulig, siden alle jobbet med hverandre. I tillegg ble det brukt formsjablonger og like motivtegninger. Autentisitet var ikke etterspurt, men en enhetlig verkstedstil var målet.⁷¹ Det er likevel mulig å anvende Morellis metode, men antagelig mer gjennom sammenligning av de tekniske detaljene fra fremstillingsprosessen og materialbruk. Likhetene i kunstverkene vil peke mot

⁶⁸ Wollheim 1973: 183

⁶⁹ Minor, V. H., *Art History's History*, Prentice-Hall Inc. Upper Saddle River, New Jersey, 2001 (II. Edition)

⁷⁰ Bonsdorff v. 1993: 60

⁷¹ Se: *Der Meister und seine Werkstatt* <http://wege-zu-cranach.de/cranach-magazin/beitrag/article/lucas-cranach-seine-werkstatt-und-die-buchkunst-315.html> (åpnet 15.8.2015)

verkstedet til en anonym kunstner som ble inspirert av de ledende kunstnerpersonlighetene fra byen. Eventuelt prøvde disse verkstedene å etterligne stilen til Notke og Rode.

Den norske kunsthistorikeren Henrik von Achen behandler den stilkritiske metoden i artikkelen "To senmiddelalderlige relieffer og deres grafiske forelegg" fra 1999.⁷² Von Achen beskriver stilkritikken som en komparativ metode, hvor formelle likheter indikerer en genetisk sammenheng mellom kunstverk som viser disse likhetene. Fellesnevner mellom kunstverkene er en utøvende person, kunstneren, som uttrykte likhetene.⁷³ Han skriver om stilkritikken: "I en viss forstand er stilkritikken et onde. Den er per definisjon subjektiv, blir fort preget av synsing og er i urimelig høy grad utsatt for å bli styrt av ønsketenkning eller behovet for å forstå bestemte sammenhenger".⁷⁴ Den subjektivt orienterte stilkritikken kan kombineres med den mer teknisk analyserende kunstteknologien. Interpretasjonen av de kunstteknologiske analysene bygger også på en subjektiv tolkning, ofte basert på erfaring. Likevel kan disse tolkningene lettere etterprøves gjennom de faktiske analytiske resultatene i form av tall eller fotografier.

Von Achen nevner i artikkelen at det finnes en økt interesse i "verkstedforskningen og restaureringsvitenskapens naturvitenskapelige analyser av kunstverkene som fysiske gjenstander"⁷⁵. Her følger han Morellis tese om at man skal gå tilbake til kunstverket som kilde til kunnskap. Von Achen ser i stilkritikken et viktig verktøy i strukturering av store materialgrupper. Han skiller mellom de to begreper "typelighet" og "genetisk likhet". I typelighet ser von Achen en etablert tradisjon, en bestemt måte å fremstille for eksempel klesdrakt, gestikk, attributter eller scenografier. Typelighet betyr ikke samme person eller samme verksted. Den genetiske likheten har derimot en direkte forbindelse mellom ulike kunstverker fra samme produksjonsmiljø.⁷⁶ Her kan

⁷² Achen v., H., To senmiddelalderlige relieffer og deres grafiske forelegg, Hikuin 26, Hikuin, Høbjerg, 1999

⁷³ Achen v. 1999: 7

⁷⁴ Achen v. 1999: 7

⁷⁵ Achen v. 1999: 8

⁷⁶ Achen v. 1999: 16

det være at samme forlegg er brukt. I de genetiske likhetene må man også lete etter spor som roper etter felles opphav, kunstner eller verksted.⁷⁷ Avsluttende skriver han at det gamle "connoisseurship" må kobles med de teknisk-naturvitenskapelige analysene. På denne måten legitimeres de stilkritiske resultatene og får gyldighet.⁷⁸

Erla Bergendahl Hohler publiserte artikkelen "Stilanalytisk metode og norsk middelaldermaleri" i 2008.⁷⁹ Hohler skriver om stilkritikken: "Ved å sammenligne iakttagelsene med tilsvarende trekk i andre kunstverk, og konstatere likheter og ulikheter, blir det ofte mulig å trekke konklusjoner om verkets datering, opprinnelse, bakgrunn eller forbilder. Metoden kalles stilkritikk"⁸⁰. Hohler mener at det er bedre å kalle metoden stilanalyse, for å fjerne ordet kritikk. I artikkelen nevner Hohler at kunstverk kan analyseres omtrent på samme måte som naturvitenskapelige gjenstander. Her har hun nesten identisk syn som Morelli. Også Morelli mente at den naturvitenskapelige kategorisering etter form og egenskaper kan anvendes innenfor systematisering av kunstverk. Hohler refererer til Meyer Schapiro som mente at stil er et system av former og at slike form-systemer er de individuelle formelle elementene som kombinert med andre, skiller epoker og kunstnere.⁸¹ Flere kunsthistoriker tar utgangspunkt i Morellis metode, og metoden blir ennå viktigere i dag når de kunstteknologiske analysene åpner for mange flere muligheter til å sammenligne arbeidsprosesser og materialer til forgyllninger og malingslagene.

Hohler skiller stilkritikken, eller stilanalysen, i to faser. Den morfologiske fasen som beskriver formen, og den normative kritikken som vurderer og sammenligner disse med andre kunstverk for å trekke konklusjoner. Det er viktig at beskrivelsene inneholder kriterier som gjør en sammenligning mulig og fører til en konklusjon, såkalte diagnostiske kriterier.⁸² Ordet diagnostikk blir

⁷⁷ Achen v. 1999: 18

⁷⁸ Achen v. 1999: 24

⁷⁹ Hohler, E. B., Stilanalytisk metode og norsk middelaldermaleri, Collegium Medievale, Interface Media AS, Oslo, 2008

⁸⁰ Hohler 2008: 67

⁸¹ Hohler 2008: 69

⁸² Hohler 2008: 71

også brukt for å beskrive metoden i doktoravhandlingen til Babette Hartweg som presenteres senere i oppgaven. Hohler behandler middelaldermaleri og verkstedtradisjoner i middelalderen ofte ut fra anonyme kunstnere. Derfor foreslår hun at den morfologiske analysen definerer stiltrekk gjennom en håndverksutdannelse. Hohler deler dannelsen av stiltrekkene inn i tre deler: Tradisjon, innovasjon og personlighet. Tradisjonsdelen får kunstneren i løpet av utdannelsen, og den følger ham livet ut. Innovasjonsdelen tilegner han seg senere idet han lærer nye ting. Personligheten utgjør den tredje komponenten og kommer ut fra kunstnerens individuelle syn.⁸³ Kunsthistoriske stilanalyser og kunstteknologiske undersøkelser er viktige ledd og støtter hverandre. De kan bekrefte eller kaste tvil over stilkritiske metoder og da må stilanalysen gi seg.⁸⁴

Morellis stilkritiske metode har vunnet fotfeste innenfor kunsthistoriefaget; metoden har også forandret seg og Morellis syn på detaljer som ører og hender blir ikke brukt på samme måte. Allikevel er deduksjon, å trekke logiske slutninger av enkelting som former og detaljer ut fra allmenne observasjoner, en fast bestanddel i kunsthistorien. Den naturvitenskapelige systematiseringen tas opp igjen gjennom metodiske kunstteknologiske undersøkelser. Sammen med stilkritikken kan den tilføre kunstverkene mye ny kunnskap og som Hohler skriver, bekrefte eller kaste tvil over stilkritiske metoder. Morellis stilkritiske metode baserer seg på detaljer som settes sammen til et stort bilde, som et puslespill. Metoden er nokså lik en malerikonservators arbeidsmetode: Små og delvis mindre betydningsfulle detaljer blir observert og dokumentert i håp om å stille en diagnose på tilstanden og finne den beste metoden for konservering. Dette er hovedgrunnen til at den stilkritiske metoden brukes her, helt ned til små stilistiske og maletekniske detaljer. Resultatet vil antagelig ikke gi en attribusjon til en kjent kunstner, men verkstedpraksisen vil gi mer kunnskap til de mer anonyme kunstnerne. Karakteristiske tendenser kan eventuelt føres tilbake til verkstedpraksis i Lübeck.

⁸³ Hohler 2008: 76

⁸⁴ Hohler 2008: 82

2.3.2. Kunstteknologi

Babette Hartwieg bruker i sin doktoravhandling en systematisk funnanalyse (diagnostikk) av originaltilstanden i kombinasjon med historiske kilder om kunstverket til sammenligning med andre kunstverk. Den mer teknologisk baserte kunsthistorien støtter seg på kunstteknologiske undersøkelser og kunsthistoriske analyser. Det har ikke vært mulig å undersøke alle primærfløydørene med alle metodene.⁸⁵ Bevaringstilstanden til dørmaleriene er for ulike og noen av metodene ville ikke gitt resultater. Informasjonsmengden spriker dermed og dørmaleriene kan ikke sammenlignes med alle kriterier. For de to nylig konserverte alterskapene⁸⁶ foreligger ytterlige analyseresultater fra malingsprøver. Disse resultatene er tatt med i oppgaven for å bekrefte de andre undersøkelsene. Spesielt fløydøren fra Høylandskapet er lite undersøkt. I den optiske betraktningen ble det tydelig at treverket er delvis skadet og bare rester av originalgrunderingen er bevart på fløydørene. Dermed har det ikke vært hensiktsmessig å undersøke disse fløydørene med alle metoder. Fosnesskapet er ikke røntgenfotografert. Dette fordi det ikke har blitt konservert i løpet av de siste årene. Vikskapet har store områder med overmaling, noe som gjør bedømmelsen av det originale malingslaget vanskelig.

Gjennom undersøkelser under forskjellige lys- og strålingskilder fremstår mye av fremstillingsprosessen med treverk, grundering, forgyllninger og malingslag. Disse kriterier gir utgangspunkt til å sammenligne maleriene. Dessverre er ikke resultater fra slike analyser tilgjengelige for sammenligningsmaterialet anvendt i analysekapittelet. De anvendte metodene blir forklart i den påfølgende teksten. Undersøkelsene ble gjennomført av forfatteren ved konserveringslaboratoriet ved NTNU-VM.

⁸⁵ Dendrokronologi av treverket kan gi sikre svar på vekstområde av trærne og fellingsår. Dessverre kan denne metoden ikke anvendes, siden dørene er malt på begge sider og er rammet inn. En representativ mengde av årringer er dermed ikke synlig.

⁸⁶ Alterskapene fra Vardø og Horg ble konservert mellom 2009-2015.

2.3.2.1 Stereomikroskop

Stereomikroskopet gir et tredimensjonalt og sterkt forstørret bilde av maleriets overflate. Når man i tillegg belyser fra bare en side blir maleriets "relieff" veldig tydelig og penselstrøkene trer fram. Gjennom stereomikroskopet kan man få informasjon om oppbygging av malingslagene. I overgangene mellom forskjellige farger ligger noen malingslag over andre og rekkefølgen under maleprosessen blir tydelig. Områder hvor malingen i dag mangler på grunn av skader kan gi nyttige opplysninger om grunderingen og undertegningen.⁸⁷

2.3.2.2 Infrarød-reflektografi

Infrarød-reflektografi hører til standard undersøkelsesmetoder for maleri innenfor konservering. Infrarøde bølgelengder ligger rett ved siden av bølgelengder for synlig lys, mens for eksempel ultrafiolett og røntgen⁸⁸ ligger på den andre siden av spekteret for synlig lys. Infrarød stråling finnes i synlig lys. Stråling fra halogenlysene treffer maleriet og reflekterer tilbake til kameraet. Før denne refleksjonen treffer bildesensoren i kameraet må den gå gjennom et av de valgte filtrene for eksempel nær infrarød trinn 1 eller trinn 2. Disse filtrene filtrerer bort alle andre enn nære infrarøde bølgelengder. På denne måten treffer bare refleksjonen av bølgelengder fra 670 nanometer til 2000 nanometer sensoren. Disse lange bølgelengdene reflekteres ikke direkte fra overflaten, men trenger litt dypere inn i malingslagene. Hvor langt infrarød stråling rekker inn er avhengig av brytningsindeksen som igjen bestemmes av pigmentstørrelsen, bindemiddelfordelingen rundt pigmentene og tykkelsen av malingslagene.

⁸⁷ For undersøkelsen av fløyddørene fra de fem alterskapene fra NTNU-VM er stereomikroskopet Leica M 651 på gulvstativ brukt. Mikroskopet er bygget opp med objektivet Leica 150mm og to Leica okularer (10x21B) som tillater forstørrelsestrinn fra 6 til 40 ganger forstørrelse. To belysningskilder er montert på stereomikroskopet, en ringbelysning (12V/50W) i objektivet for direkte lys og to kaldlyskilder med fleksible armer for arrangement i sidebelysning. Begge belysninger kan reguleres i styrke. Spesielt for sterkt reflekterende overflater som polert metallfolie er det helt avgjørende med belysning fra siden for undersøkelser.

⁸⁸ Ultrafiolett og røntgen har korte bølgelengder og avgir mye energi.

Når malingslagene kan gjennomtrennes av langbølget infrarødt lys virker en hvit grundering som et speil og reflekterer lyset tilbake. Mørke kulltegninger eller mørke tusjtegninger blir da lett synlig på grunderingen. Tegnestil og penselstrøk kan analyseres nesten som om man kunne se den første skissen på grunderingen før malingslagene ble påført. I tillegg blir små punkter eller gitterlinjer fra eventuelle overføringsteknikker ofte synlig under infrarødundersøkelser. Når malingslagene er veldig tykke, lysabsorberende eller undertegningen er gjennomført med rødt kull eller rød maling, forblir undertegningen usynlig. Derfor kan undertegninger være til stede selv om de forblir usynlig.⁸⁹

2.3.2.3 Ultrafiolett-fluorescens

Ultrafiolett stråling i synlig lys er ikke intensivt nok for maleriundersøkelser. Derfor blir det brukt lyskilder som bare avgir ultrafiolett lys, rommet ellers må være mørkt. Overflatene på fernissbelagte malerier fluorescerer under ultrafiolett lys, for det meste i gulgrønt til grønnblått. Fargen til fluorescens fra fernisslaget varierer etter materialbruk og alder på fernissen. Veldig gammel ferniss er ofte gulaktig snarere enn grønlig. Når fernisslaget er veldig tynt eller ikkeeksisterende blir pigmentene stimulert til fluorescens. Forskjellige pigmenter viser forskjellige fargenyanser under ultrafiolett-fluorescens, ofte gult til oransjrosa. Hovedsakelig blir ultrafiolett-fluorescens på malerier utført for å finne overmalinger og retusjer. Disse absorberer alt lys og fremstår svart eller veldig mørk, fordi aldringsprosesser mellom pigment og bindemiddel er mye yngre enn originalen. Overmalinger kan ikke gjennomtrennes og fremstår som mørke flekker. Ultrafiolettfluorescensbildet er i farge.

⁸⁹ Infrarød-reflektografi og ultrafiolett fluorescens er gjennomført med et multi-spektral-kamera Artist® fra firma Art-Innovation i Nederland. Kameraet brukes med et 23mm objektiv som har maksimal blendeåpning 1,4. Dette digitale multi-spektral-kameraet har en CCD progressive scan-image-sensor og syv filter innebygget som gir mange flere muligheter enn bare infrarød-reflektografi og ultrafiolett fluorescens fotografi. Undersøkellesområder skjer i nær infrarød trinn 1 og 2 som dekker et område mellom 760 nanometer til 2500 nanometer. Jevn belysning av undersøkelsesområde skjer med hjelp av to CPS halogenlys. Det ferdige bildet er svart-hvitt.

2.3.2.4 Røntgen

Røntgenstråling består av veldig korte høyenergibølger som er usynlige for det menneskelige øye. Røntgenstråling går gjennom de fleste materialer. Tunge metaller som bly stopper røntgenstråling. Blypigmenter som blyhvitt, blyrød (mønje) eller bly-tinn-gul er mye brukt i middelalderske maleri. Røntgenbildet viser tydelig områdene med blypigmenter. Røntgenstråling går gjennom treverk og markerer treverkets forskjellige tetthetsgrader på røntgenbildet. Dette gjør for eksempel skadedyrangrep synlig, men også framstillingsprosessen til treverket og spesielt de forskjellige typene av hjørnesammenføyninger.⁹⁰

2.3.2.5 Portabel røntgen-fluorescens med mikroskop (pXR-F)

Når røntgenstråling treffer en overflate setter den elektroner i bevegelse og lar elektronene hoppe kortvarig fra ett elektronskall til et annet. Gjennom eksponering til stråling sparkes elektroner kortvarig ut fra det innerste skall. Elektroner fra ytre skall flytter seg til midten og energien frigjøres. Stålingens bølgelengde og retning blir forandret i denne prosessen. Detektoren i pXR-F fanger opp de endrede bølgelengdene som er karakteristiske for ulike grunnstoffer.⁹¹ Gjennom programmer og valg av filter kan man bestemme de enkelte kjemiske elementene i målingsområdet. Egne erfaringer, samlet fra nøyaktig utførte malingstests, kurs og faglitteratur gir en indikator på hva slags metaller og pigmenter som befinner seg i målingsområdet. I senmiddelalderen fantes forskjellige typer bladmetall og forskjellige kvaliteter av disse, som oftest ble det brukt gull, sølv og zwischgold (gull- og sølvfolie slått ut sammen), men

⁹⁰ Ved NTNU-VM brukes det et røntgenapparat som har muligheter for innstillinger mellom 5-160 kilovolt og 0,1-40 milliampere. Filmsystemet er i dag digitalt. Bildeplatene, skanner og programvaren er levert av General Electric Company. Fordelen er at den digitale prosessen ikke krever kjemikalier, bildeplatene kan brukes mange ganger og ikke minst at man kan få se resultatet etter noen minutter. De digitale bildefilene kan bearbeides gjennom den medfølgende programvaren. Røntgenbilder er svart-hvitt.

⁹¹ NTNU-VM bruker en portabel Niton XL3t GOLDD+ røntgen-fluorescens analyser fra firma Holger Teknologi. Røntgen-fluorescens analyser har innebygget digitalkamera og muligheter til å minimere målingsområde fra 8mm til 3mm i diameter. Denne såkalte mikroskop er spesielt viktig for målingene av pigmenter. I prinsippet sender apparatet ut røntgenstråling, strålene treffer på maleriets overflate og blir reflektert tilbake. På vei tilbake inn i røntgen-fluorescens apparatet treffer strålene et eller flere filter og etterpå blir informasjonen samlet av en detektor.

også tinnfolie kan forekomme. Kunstnerne hadde relativt få pigmenter tilgjengelig. Spesielt jordpigment viser ofte modifikasjoner og sporelementer alt etter hvor de ble hentet fra i verden. Dermed kan det være ganske store variasjoner i sammensetningen. I tillegg ble pigmenter ofte blandet med hverandre før bindemiddelet ble tilført, eller de ble påført lag på lag over hverandre.

Hvor dypt røntgenstråling trenger inn i maleriet er avhengig av materialet. Resultatet av røntgen-fluorescens analyser må derfor sees i sammenheng med mikroskopiske undersøkelser og kunnskap om oppbyggelsen av malingslag. Generelt er det enklere å analysere bladmetaller enn pigmenter og tunge elementer framfor lette elementer. Bly kan for eksempel komme fra forskjellige pigmenter eller pigmentblandinger, men oftest hjelper fargen til å bestemme om det dreier seg om blyhvitt, blyrød eller bly-tinn-gul. Grønne pigmenter er derimot ikke mulig å identifisere med røntgen-fluorescens, siden nesten alle hovedsakelig består av kobber. Røde pigmenter er kanskje lettest å skille med denne metoden. Kvikksølv indikerer sinober, bly tyder på blyrød (mønje) og jern henviser til jordpigmentet rød oker. Middelalderens mest brukte blåpigment azuritt består av kobber, mens det dyre og derfor sjeldne ultramarin identifiseres hovedsakelig gjennom lettelementene silisium og aluminium.

Sammenfattende kan man si at de kunstteknologiske metodene antagelig vil tilføre de kunsthistoriske betraktningene ny kunnskap, og gir i kombinasjon med hverandre nye opplysninger og forhåpentlig svar angående proveniensen og datering av fløydørene. Fremstillingsdetaljer og opplysninger om materialvalgene gir bedre innsikt i maleprosessen og er dermed viktige kriterier for verkstedtradisjoner. Spesielt undertegningene på grunderingen kan være avgjørende for å skille malere og verksteder. Her vises det bruk av pensel, fjær eller penn, men også eventuelle overføringsteknikker fra trykk, tegning eller bruk av sjablonger. I undertegningene blir det tydelig om kunstneren hadde en søkende, usikker stil med mange korrekturer i motsetning til undertegninger som er frie og uttrykksfulle.

2.3.3. Triptyk

Alle de fem primæralterskapene består av et firkantet skap med to dører. Denne utformingen av alterskap kalles triptyk. Et triptyk tillater to forskjellige posisjoner. I lukket posisjon vises hverdagssiden og i åpen tilstand ser man festdagssiden. Disse alterskapene består av et enkelt skap, en såkalt korpus, som gir plass til to eller tre skulpturer. Skulpturene står foran en forgylt bakgrunn med utskårete, dekorerte avslutninger og nisjeinndelinger. Skulpturene og fløydørens innsider var gjennom middelalderen, eller i den katolske tradisjonen, bare synlig på søndager og høytider, og kalles derfor også festdagssiden. Disse alterskapene har forgyllninger og malingslag på begge sider av dørene. Festdagssiden viser som regel mer forgyllning og mer detaljerte malingslag. Ofte er helgener eller flere bildescener med helgenens historier fremstilt på festdagssiden.

Prinsipielt hadde alterskapene oftest en predella under korpuspartiet og en toppavslutning over korpusen, men ingen av de primære alterskapene viser tegn til slike utforminger. Fire av alterskapene har en dybde som holder halvplastiske skulpturer, mens alterskapet fra Horg var opprinnelig relativt grunt og kunne dermed bare ha relieffskulpturer med flat rygg. Alterskapet fra Vik mangler selve korpuset i dag, men har bevart bakveggen, skulpturer og begge dører. I masteroppgaven beskrives bare dørene på alterskapene.

2.3.4. Middelalderens maleteknikk på trepanel

Laugsregler fra Lübeck drøftes i kapittel fire. I de kunstteknologiske beskrivelsene i kapittel tre drøftes små karakteristiske forskjeller i stil og teknikk. I metodekapittelet beskrives middelalderens maleteknikk og dette danner grunnlag for å forstå de små detaljene som er forskjellige ved maleriene.

Panelets overflate måtte slipes jevn og forberedes grundig før grunderingen ble påført. Treverket kunne ha ujevnheter som for eksempel kvister, eller panelet ble satt sammen av flere biter og i slike tilfeller var det best å lime på pergament, hår eller lerret før grunderingen. Ved treverksskjøter ligger ikke nødvendigvis årringene i samme retning. Ved påfølgende klimasvingninger vil treverket suge til seg fuktighet og trekker seg fra hverandre. I middelalderen var det mest vanlig å lime gamle lerretsbitene⁹² på treoverflaten, enten bare på skadene, hjørneforbindelsene eller over hele overflaten. Som regel ble treet forbehandlet med et isolerende lim-lag, slik at det etterfølgende bindemiddel fra grunderingen ikke ble sugd opp av treverket.

Selve grunderingen består som regel av mange lag kritt bundet med lim. På grunderingen ligger ofte et lag med bindemiddel som isolerer den porøse grunderingen. Noen ganger er dette laget tonet inn med pigment og heter *imprimitur*. Først nå begynner den kunstneriske maleprosessen med den tegnede komposisjonen. Undertegninger bærer ofte mer karakteristiske kjennetegn enn det ferdig utførte maleriet. Undertegningene var ment å være usynlig, da de ble tildekket av forgyllning og maling. Veldig ofte ser man at undertegningene er friere i uttrykk og usensurert fra tidens stil. Noen ganger brukte kunstneren det grunderte panelet som tegneark også utenom den planlagte komposisjonen. I senmiddelalderen var det fortsatt vanlig å forgylle deler av kunstverket med forskjellige typer bladmetall. Skisseringslinjene som møter eller ligger under områder som senere skal belegges med bladmetall må risses inn i grunderingen, fordi pensel- eller blyantlinjer ville være usynlige etter forgyllingen. Derfor er det mest vanlig med en kombinasjon av malte og rissede undertegninger. Forgyllinger er neste trinn i maleprosessen. Polerte forgyllinger trenger relativt tykk grundering (rundt 2mm) og et eller to lag med poliment⁹³, slik at bladmetallet kan poleres på den myke grunnen.

Malingslagene er påført lagvis og er enten bundet med lim, tempera eller olje. I senmiddelalderen var det mulig at alle tre bindemidlene ble brukt samtidig.

⁹² Lerretsbitene til liming på treverk ble kokt flere ganger for å gjøre dem mindre hygroskopisk og ta mest mulig spenning i trådene ut av tekstilet.

⁹³ Poliment er en leire blandet med eggehvite som gir et mykt underlag til polering av bladmetall.

Pigmentene ble blandet forholdsvis lite med hverandre, med det var vanlig med hvite og svarte avtoninger av fargene. Generelt var de første malingslagene ofte tynne. Lasurer, med mye bindemiddel og lite pigment eller fargestoff, ble mye brukt til den siste finishen for å gi et emaljeligende uttrykk. Bindemiddelet var som regel tempera med forskjellig mengde olje. Olje som bindemiddel forekommer med blyholdige pigmenter, som forbedrer tørkeegenskaper hos malingen. Spesielt ved ansiktene ble den tørkende oljeholdige malingen drevet ut med tørr pensel. Penselstrøkene jevnes ut og overgangene ved forskjellige farger blir mykere. Malingslagene ligger i overgangene over bladmetallet, men noen detaljer som for eksempel smykker, gaver eller våpen ble forgylt etter maleprosessen var avsluttet og ble bundet med olje som bindemiddel for bladmetallet.⁹⁴ Ferniss er siste lag på maleriet. Fernissen har ikke bare en beskyttende funksjon, men den gjør også at fargene blir mettet og brillante. Bladmetall som sølv og zwischgold ble også behandlet med ferniss. Sølv trenger ferniss eller lasur, ellers blir det svart på grunn av sølvsulfiddannelsen i luft.

2.3.5. Hanseatiske forbindelser til Bergen

Før 1343 betegnet uttrykket "hansa" et handelsforbund bestående av tyske borgere fra samme by eller region som drev med handel og var bosatt i utlandet.⁹⁵ In 1343 forhandlet Lübeck handelsbetingelsene med Norge. Uttrykket hansa ble da definert annerledes og skal omfatte alle nordtyske handelsmenn selv om de er ikke bosatt i utlandet. Begrepet blir til tysk hansa.⁹⁶

Geir Atle Ersland mener at reisetiden fra Lübeck til Bergen var 3 uker. Hanseatene hadde strengt forbud mot å seile nord for Bergen.⁹⁷ Såkalte norderfahrer leverte tørrfisken fra de nordlige delene av Norge til hanseatene i

⁹⁴ Teknikken er oljeforgyllning oppkalt etter bindemiddelet som fester bladmetallet.

⁹⁵ Nedkvitne, A., Quellen und Darstellungen zur Hanseatischen Geschichte, Böhlau Verlag GmbH, Köln, Weimar, Wien, 2014: 343

⁹⁶ Nedkvitne 2014: 344

⁹⁷ Denne informasjonen fikk forfatteren i en muntlig kommunikasjon 2010 i Oslo.

Bergen.⁹⁸ Norderfahrer dro to ganger i året til Lofoten og Vesterålen for å hente tørrfisk. Bergenfahrer, de hanseatiske handelsmenn i Bergen, måtte stole på vareleveransene. Det var tette bånd mellom norderfahrer og bergenfahrer, disse gode forholdene dokumenteres i testamentene. Flere bergenfahrer fra 1400-tallet testamenterte opphevelser av gjeld til norderfahrer.⁹⁹ Fridrich Bruns har gått gjennom testamentene til Lübecker bergenfahrer fra 1307 til 1529. Flere av testamentene dokumenterer gaver fra bergenfahrer til Nidarosdomen og andre kirker i Trondheim. St. Olav var skytshelgen for bergenfahrer og det er derfor ikke overraskende at handelsmennene nevner St. Olavs gravkirke Nidarosdomen spesielt. Noen ganger ble det bestilt pilegrimsreiser til Nidarosdomen for å be for deres sjel. Testamentet til bergenfahrer Tydeke Grasdorff nevner i 1479 at hans testamentfullmektig skal bestille et bilde av St. Olav for oppstilling i Nidarosdomen i Trondheim.¹⁰⁰

Det mest synlige beviset for hanseatisk panelmaleri og den forbindelsen med det tyske kontoret i Bergen er det søndre alteret i Trondenes kirke i Troms.¹⁰¹ På den venstre festdagssiden er to glassvinduer malt med våpenskjold fra Lübeck bestående av en svart ørn på gul farget bunn og våpenskjold fra det tyske kontoret i Bergen med en halv ørn og hvit tørrfisk på rød bunn.¹⁰² De tre bevarte alterskapene fra Trondenes kirke er alle attribuert til senmiddelalderens Lübeck av Engelstad.¹⁰³

⁹⁸ Brand, H. (ed.), *Trade, Diplomacy and Cultural Exchange – Continuity and change in the North Sea area and the Baltic c. 1350-1750*, Uitgeverij Verloren, Hilversum, 2005: 138

⁹⁹ Brand 2005: 147

¹⁰⁰ Bruns 1900: 104 (Tydeke Grasdorff) og 121 (Tydeke Grasdorff)

¹⁰¹ Se fotografi på DVD-en, i mappen Trondenes kirke, Trondenes kirke.tif.

¹⁰² Se fotografi på DVD-en, våpenskjoldene Lübeck Trondenesskapet – sør.tif.

¹⁰³ Engelstad 1936: 297, 299 og 301

3. Visuelle og kunstteknologiske beskrivelser av dørmaleriene

I dette kapittel beskrives dørmaleriene fra de fem alterskapene visuelt og kunstteknologisk. Dørmalerienes fremstillingsprosesser og materialer blir beskrevet kronologisk, det vil si fra treverket via grundering, forgylling, malingslag til ferniss. Gjennom kunstteknologiske undersøkelser er det mulig å finne tilbake til malerienes originale tilstand. Når det lokaliseres overmalinger eller andre senere tilføyinger kan man ekskludere disse fra den stilkritiske analysen og vi får et mer autentisk bilde av fløydørene. Beskrivelsene danner grunnlag for sammenligninger av alterskapene i analysekapitlet. Stilistiske kjennetegn vil vise seg og finnes igjen i andre alterskapsmalerier fra Lübeck i den samme tidsperioden. Produksjonsmessige karakteristiske kjennetegn kan også sammenlignes med produksjonsprosesser som er kjent fra Lübeck.

3.1. Dørmaleriene fra alterskapet fra Vardø kirke, Varangerhalvøya i Finnmark, Norge

I 1871 ble alterskapet fra Vardø kirke for første gang registrert i tilvekstkatalogen ved NTNU-VM under inventarnummer T858. Fotografier av alterskapet ligger på DVD i mappen T858 Vardø alterskap.

3.1.1. Visuell beskrivelse av dørmaleriene på Vardøskapet

På utsiden eller hverdagssiden av alterskapet er en stående helfigur malt på hver dørblad. Helgenen står foran en rød bakgrunn med applikasjoner av jevnt fordelte stjerner. Bakken er grønn og fremstiller gress med små planter. Begge helgenene er enkelt kledd i en ensfarget fotsid kjortel og lang åpen kappe. Venstre dør viser en eldre mann med grått hår og skjegg som holder et x-formet kors i sin venstre hånd. Dette er St. Andreas med korset som sin attributt. Foran St. Andreas kneler en proporsjonalt veldig liten munk med et skriftbånd som krøller seg opp mot helgenen. Skriftbåndet leser: *memento mei du stete`is in*

conspectu die. På høyre dør ser man Sta. Katarina, en ung kvinne med et langt sverd i høyre hånd og et forholdsvis lite hull i den venstre armkroken. Både St. Andreas og Sta. Katarina ser ned på munken, mens munken ser opp på St. Andreas.

Innsiden eller festdagssiden av alterskapsdørene viser fire bildescener som gjengir Inkarnasjonen slik det står i Lukas' og Matteus' evangelier.¹⁰⁴ Bildescenene er Bebudelse, Visitasjon, Jesu fødsel og Kongenes tilbedelse. Bildene leses fra den venstre øvre scenen via den høyre øvre og den venstre nedre til den høyre nedre scenen. De to øverste scenene er framstilt innendørs. Rommene har lukkede bakvegger, relativt åpne sidevegger, tak med markante utsmykninger og gulvfliser i to forskjellige farger. Bakgrunnen er forgyldt ved alle fire bildescener. De to nedre scener er plassert utendørs. Begge scener viser fem personer og to dyr i motsetning til bare to personer ved de øvre scenene. De ytre bildekantene nedre blir begrenset av enkle trekonstruksjoner som fremstiller stallen. Dyrene er plassert i stallen, mens Maria kneler foran eller sitter under taket. Ved Jesu fødsel ligger Kristusbarnet på bakken, flankert av Maria og Josef. To engler¹⁰⁵ er plassert litt i bakgrunnen og landskapet viser åpne grønne bakker med lite vegetasjon. Landskapet er ikke synlig i kongenes tilbedelse. Kristusbarnet sitter på Marias fang og kongene kneler eller står foran.

3.1.2. Kunstteknologisk beskrivelse av dørmaleriene på Vardøskapet

Materiale i dørblad og ramme er av eik.¹⁰⁶ Rammen er satt sammen av fire rammedeler.¹⁰⁷ Hjørneforbindelsen er veldig spesiell og kan best forklares

¹⁰⁴ Lukas-evangelium kapittel 1: bebudelse og visitasjon, kapittel 2: tilbedelsen av Maria, Josef og englene. Matteus evangelium kapittel 2: tilbedelse gjennom utsendte fra kong Herodes med presanger av gull, røkelse og myrra. I senere tid ble de utsendte personene tolket som tre vise menn eller tre konger.

¹⁰⁵ Lukas evangelium nevner engler ved tilbedelsen etter Jesu fødsel i kapittel 2.

¹⁰⁶ Begge dørene er 128 cm høye, men bredden varierer litt, den høyre døra er 56,5 cm bred mens den venstre døra er 57 cm bred. Dybden på begge dørene er 3,5 cm ved rammen. Rammene er 128 cm høye, 5,5 cm brede med unntak av den ytre høyre rammedelen som er 5 cm bred og 3,6 cm dyp. Panelet i rammen er 117 cm høyt, 46,5 cm bredt og 0,9 cm dypt.

¹⁰⁷ Profiltegning ligger på DVD-en, rammeprofilene alterskapsdører NTNU-VM.pdf.

gjennom tegningen av sammenføyningen.¹⁰⁸ De to horisontale rammedelene har en tapp og de to vertikale delene har en splitt, men både tappen og splitten er modifisert i forhold til enkel tapp-splitt forbindelse. De horisontale delene har en tapp på begge sider. På utsiden av rammen er tappen tykkere i den ytterste halvdelen. På de vertikale rammedelene er denne halvdelen skåret ut. Hjørnene passer dermed perfekt i hverandre og er veldig stabile selv uten treplugg eller spiker. I det øvre ytterste rammehjørnet er en jernspiker med et lite, flatt og sirkulært hode slått inn fra festdagssiden.

Den indre tredje delen av rammeprofilen er skrå ned mot billedpanelet. Alle rammedeler har fals slik at panelet sitter godt festet i rammen. Rundt én centimeter av den ytre delen av billedpanelet er skrået til og er dermed tynnere langs kanten for å passe nøyaktig inn i rammefalsen. På undersiden av begge rammer vises to runde hull per dør omtrent 10 centimeter fra de ytre rammekantene. Hullene har en diameter på 1,6 centimeter og er fylt med eikeplugg. Oversiden av begge dørrammer har også to hull på hver side, men her er hullene bare 0,8 centimeter i diameter og tre av dem har mistet sine eikeplugg. Det er mulig at disse hullene stammer fra produksjonsprosessen for å fiksere dørene på et staffeli mens de ble grundert, forgylt og malt.

Hjørneforbindelsene på Vardøskapet har små biter med lerret limt på treverket. Disse lerretsbitene virker å være rester siden de har forskjellig tetthet på vevegraden¹⁰⁹. Gamle og kokte tekstilbiter er "støtdempere" som avleder eventuell spenning som oppstår mellom treverk og grundering. Grunderingen består av kritt og glutenlim uten tilsetning av pigmenter. Den hvite grunderingen ligger over både rammen og panelet. Grunderingen ble påført etter at billedpanelet var fiksert i rammen. Dette blir tydelig ved overgangen mellom panelet og rammen, her har grunderingen samlet seg litt opp til en såkalt grunderingsgrad. Tykkelsen er i gjennomsnitt nærmere 2 millimeter. Analyser av

¹⁰⁸ Tegningen ligger på DVD i mappen T858 Vardø alterskap, hjørnekonstruksjon Vardø T858.pdf.

¹⁰⁹ En tett vevegrad betyr at det finnes mange kjede- og skuddtråd per kvadratcentimeter lerret.

tverrsnitt¹¹⁰ og med pXR-F tyder på at et blyholdig isolasjonslag ligger på grunderingen, antagelig blyhvitt i olje.¹¹¹

Undertegningen er delvis risset inn i grunderingen og delvis tegnet på med et tyntflytende medium, påført enten med pensel eller fjær. Når deler av panelet senere blir forgylt er det helt nødvendig at komposisjonslinjer som grenser til eller blir liggende under bladmetall må risses inn med en spiss metallgjenstand. Slik blir disse komposisjonslinjene synlige etter at bladmetallet er lagt på billedpanelet. Områder som ikke blir dekket til eller grenser til forgyllninger, er malt med tynn pensel eller spiss fjær. Undertegningsstrekene viser tydelig forskjellige tykkelser og penselen eller fjæren ble brukt med forskjellig trykk, slik at farge kom ut i varierende mengde. Hvor den malte komposisjonen følger undertegningene nøyaktig er disse som regel ikke lenger synlig.

Undermalingsstrekene ligger her delvis under mange lag med maling av akkurat samme komposisjon. Med infrarød fluorescens kan deler av malingslagene gjøres optisk transparente, slik at den underliggende mørke undertegningen skiller seg fra den lyse grunderingen. Spesielt tydelig vises undertegningen der hvor den malte versjonen ikke samsvarer med undertegningsstrøkene på grunderingen.¹¹²

Undertegningene er spesielt fine og uttrykkssterke på hverdagssiden hos St. Andreas. Ansiktsfysionomien er skissert med sikker stil. Ansiktsform, øyne, nese og munn virker skissert, slik at formen søkes å korrigeres på grundering framfor på eget tegneark.¹¹³ Foldene i kjortelen er enkelt og raskt tegnet på grunderingen. Skyggepartier i klesfoldene er antydnet med skravering.¹¹⁴ Få detaljer er utført annerledes senere i maleprosessen enn i undertegningen. Sta. Katarina viser langt færre undertegningsstreker i ansiktet. Øyelokket fremstilles

¹¹⁰ En liten malingsprøve preparert i harpiks som viser stratigrafien gjennom de forskjellige lagene av maleriet. Slike prøver blir sjelden tatt ut og bare i sammenheng med konserveringer.

¹¹¹ For tiden jobbes det med flere undersøkelser av tverrsnitt prøver og en artikkel om resultatene forberedes av Kidane Fanta Gebremariam og Daniela Pawel, begge konserveringslaboratoriet ved NTNU-Vitenskapsmuseet.

¹¹² Infrarød-fluorescens fotografier ligger på DVD i mappen T858 Vardø alterskap, undermappe infrarød fotografier.

¹¹³ Se fotografiet Andreas ansikt IR1.tif.

¹¹⁴ Se fotografiet Andreas munk IR2.tif.

med to parallelt forløpende øyelokkstrek som blir veldig tydelig med infrarød-fluorescens. Muligens er dette et personlig kjennetegn hos kunstneren.

Klesfoldene hos Sta. Katarina er malt i enkle linjer i undermalingen.

Skyggepartiene fra foldene er ikke markert med parallelle linjer. Den eneste tydelige forandringen mellom undertegning og malingslag finnes ved hennes høyre pekefinger. Den er tegnet utstrakt men malt slik at den omfatter sverdgrepet.

Undertegninger på festdagssiden viser også litt forskjellig tegnestil og noen få avvik fra den senere maleriske utføringen. De fire bildescener blir beskrevet i samme rekkefølge som den forangående beskrivelsen. Bebudelsen har rissete linjer ved flisgulvet, selv om gulvet ikke ble dekket av bladmetall. Linjene er her risset inn med hjelp av metallpenn og linjal og antagelig var det lettere å bruke metallpenn og linjal i stedet for pensel med tyntflytende maling. Malingen kunne da flyte under linjalen og streken bli mindre tydelig. Ved den ytre venstre bildekanten er det tegnet en rund søyle i samme utførelse som man ser på høyre side. Søylene viderefører arkitekturen fra rommet. I den malte versjonen står en lesepult på plassen søylene ville ha inntatt. Foldene fra Marias kappe er nøyaktig tegnet i undermalingen, skyggepartiene er også her angitt med skraveringer. Skraveringene er mindre parallelle enn hos St. Andreas. Mange av foldene virker søkende i utformingen, strektykkelsene varierer veldig sterkt og undertegningene på kappen virker uordnet. De nederste partiene på kappen har tydelig enklere undertegning og disse ble kanskje tilført senere i undertegningsprosessen.¹¹⁵ I Marias ansikt og hår kommer rissete og malte undertegningslinjer sammen. Undertegningsstrekene er forholdsvis tykke for å angi fysionomien og er langt finere i den malte utføringen.

Visitasjonen har veldig få undertegningslinjer som avviker fra malingslagene. Søylebasene har flere horisontale streker i undermalingen, noe som tyder på at baseprofilen skulle utformes litt annerledes. Kannen på fatet som står på en liten pidestall er tegnet litt videre i den øvre delen. Scenen med de fleste forandringene mellom undertegningene og malingslagene er Jesu fødsel.

¹¹⁵ Se fotografiet Maria bebudelse kappe IR2.tif.

Undertegningene er her veldig nøyaktige og det virker som om scenen var planlagt i detalj før maleprosessen startet. På noen områder er det litt vanskelig å si om forandringene skjedde allerede mens undertegningen ble laget eller om de ble til i løpet av maleprosessen. Et typisk eksempel er fremstillingen av Josef. Kjortelen viser forandringer på knappene, klesfoldene og kniven i sliren.¹¹⁶ Intensiteten på undermalingsfargen og strektykkelsen varierer. Skyggepartier i klesfoldene og ved inkarnatpartiene¹¹⁷ er antydnet gjennom parallelle skraveringer. Klesfoldene er nøyaktig og sikkert tegnet, spesielt hos Josef og de to englene. Marias kappe viser flere formforandringer og virker mer formsøkende. Ansiktsformen hennes er tegnet litt mer oval og spesielt øret er detaljert tegnet. Stallens støttebjelke foran Marias kappe må ha vært tegnet før kappfoldene ble utført. Undertegningslinjene på foldene føres ikke videre under stallbjelken.

Forgyllninger på innsiden av dørmaleriene ble påført før maleprosessen startet. På grunderingen ligger et tynt rødfarget lag som kalles poliment, dette er det røde jordpigment jernoksid bundet med lim. Polimentet blir fuktet med svakt lim eller en gelatinløsning og fester bladmetallet til seg. Etter laget har tørket kan bladmetallet poleres. Festdagssiden har mer bladmetall enn hverdagssiden. På hverdagssiden er de to gloriene og Sta. Katarinas sverd pålagt bladmetall. Gloriene består av zwischgold og sverdet er pålagt bladsølv. I tillegg finnes det bladmetall ved de sjablongerte dekorasjonene på rammen, men disse ble pålagt med zwischgold etter maleprosessen var avsluttet. For himmelfremstillingene ved festdagssiden er det brukt rent bladgull som etterligner massivt gull etter poleringen. Bladgull er brukt ved alle gloriene, ved kjolen til alle fremstillinger av Maria, den nest eldste kongenes kjortel og englenes kappe. Kjolen til Sta. Elisabeth, kjortelen til den eldste kongen og den korte kjortelen og kappen til den yngste kongen består av polert bladsølv.¹¹⁸ Malte komposisjonslinjer ville ikke vært synlig under bladmetallet, men de rissete linjene synes fortsatt

¹¹⁶ Se fotografiet Kristi fødsel Josef IR2.tif.

¹¹⁷ Inkarnat betegner områder som gjengir hudtoner.

¹¹⁸ Metallanalysene er basert på pXR-F, mikro FTIR og SEM-EDS undersøkelser og en artikkel om resultatene forberedes av Kidane Fanta Gebremariam og Daniela Pawel, begge konserveringslaboratoriet ved NTNU-Vitenskapsmuseet.

gjennom metallet og hjelper på den etterfølgende maleprosessen.¹¹⁹ På forgyllninger med bladgull og bladsølv fra klesdraktene er det påført maling som skyggelegger foldene og dekorerer den med brokademønster. Mønsteret er antagelig påført med sjablong, men malt ut med pensel. Brokadeimitasjonen følger ikke foldene i klærne. Marias kjole har det samme brokademønsteret på alle fremstillingene.¹²⁰ På bladsølvet ligger et lag med ferniss som beskytter mot oksidasjon.

Malingslagene er tynnere på hverdagssiden av fløydørene enn på festdagssiden. På hverdagssiden er det også brukt bredere pensler og maleprosessen virker svært rutinert og hurtig utført med færre detaljer enn på festdagssiden. Likevel har kunstneren skapt et sterkt uttrykk spesielt i ansiktet til St. Andreas.¹²¹ De tynne, matte malingslagene tyder på tempera som bindemiddel, men oljeandelen varierer sikkert med de forskjellige pigmentene.¹²² Malingen på gressbakken er derimot påført i flere malingslag. En grønn grunntone er nyansert til mørkere grønn mot den røde bakgrunnen, dermed virker den nesten perspektivisk selv om ingen skygge synes. På gresset er et rikt utvalg planter malt med mørk og lys grønn. Plantene virker litt skjematisk, men er nøyaktige nok til å differensieres til forskjellige plantefamilier.

Festdagssiden er delt opp i fire billedscener som viser flere personer, landskap og arkitektur. Personene er mindre på festdagssiden, men de er omhyggelig malt med nesten pastose penselstrøk. Maleprosessen på festdagssiden krever mer tid og finere pensler for å få fram detaljene. Malingslagene på festsiden er generelt tykkere og ligger i flere lag over hverandre. De første lagene med maling er tynnere og mer ensfargete, disse legger en basis for de påfølgende malingslagene som blir gradvis tykkere. De tykkeste malingslagene er lyse områder med

¹¹⁹ Detaljfotografier ligger på DVD i mappen T858 Vardø, undermappe detaljfotografier. Se fotografiene hånd ung konge.jpg og rissete linje stall.jpg.

¹²⁰ Tegningen av brokademønster fra Marias kjoler ligger på DVD-en i mappen T858 Vardø alterskap.

¹²¹ Detaljfotografi av ansikt ligger på DVD i mappen Vardø T858 alterskap, undermappe detaljfotografier. Se fotografiet Andreas øyne.jpg.

¹²² Se undermappe detaljfotografier, Katarina ansikt.jpg.

forholdsvis mye hvitt pigment.¹²³ Noen steder er malingen tykk og penselstrøkene vises fortsatt i malingslaget. En mørk og delvis svart strek rammer inn deler av komposisjonen og danner klare, strenge avgrensninger rundt klesdetaljer, hudtoner og gjenstander.¹²⁴

Et rødt horisontalt bånd er malt mellom den øvre og nedre billedscenen. Båndet er pyntet med et enkelt, stilisert plantemotiv som er applisert med sjablonger og pålagt zwischgold. Sammen med den røde rammen rundt dørmaleriene, dannes det en avgrensning av de enkelte scener. De brede ytre rammedelene er malt røde på begge dørsidene. På hverdagssiden er denne rammedelen pyntet med enkle blomstersjablonger, mens innsiden har sjablongmotiv av stiliserte planter som tvinner seg rundt rammen. Den indre skrå kanten av rammen er grønn på festdagssiden med et enkelt meanderbånd som pynt. På hverdagssiden er den indre rammedelen mørk. Gjennom sjablonger ble et oljeholdig bindemiddel påført rammedelene og det ble deretter festet zwischgold som i dag fremstår mørkt og er sterkt oksidert.

I 2013 ble en omfattende konservering avsluttet og alterskapet viser nå de originale malingslagene. Mindre rester av store retusjer og overmalingsrester ble fjernet under konserveringen.

3.2. Dørmaleriene fra alterskapet fra Horg kirke, Melhus i Sør-Trøndelag, Norge

I 1894 kom alterskapet fra Horg kirke inn i samlingen til NTNU-VM og ble i løpet av dette året første gang registrert i tilvekstkatalogen under inventarnummer T4648. Bilder av alterskapet ligger på DVD-en i mappen T4648 Horg alterskap.

¹²³ Blyholdige pigment som for eksempel blyhvitt virker som katalysator i tørkeprosessen av oljebunnet maling, derfor kan malingslagene tørke selv om lagene er påført i et tykkere lag.

¹²⁴ Se undermappe detaljfotografier, eldste konge ansikt.jpg, Josef ansikt.jpg, kongens tilbedelse Maria ansikt.jpg, Kristi fødsel Maria ansikt.jpg, Kristusbarnet ansikt.jpg, Maria bebudelse ansikt.jpg, Maria visitasjon ansikt.jpg, nest eldste konge ansikt.jpg og ung konge ansikt.jpg.

3.2.1. Visuell beskrivelse av dørmaleriene på Horgskapet

Disse alterskapsdørene viser en stående helgen på hver av de fire billedpanelene. På hverdagssiden står Sta. Sunniva på venstre side og St. Olav på høyre side. Begge helgenene ser mot hverandre og er fremstilt stående på en sti med gress på begge sider. På hverdagssiden angis den romlige begrensningen av en grå murvegg bak Sta. Sunniva og St. Olav. Over muren er det malt himmel med hvitt nederst og lysere blå maling i øvre del. Begge helgener på hverdagssiden har glorier med bladmetall. Sta. Sunniva er fremstilt som ung kvinne med krone. Hun har langt, blondt utslått hår som faller ned over skuldrene til midjen. Den venstre armen er bøyd og holder en steinblokk som hun støtter ytterlige med høyre hånd. Sta. Sunniva er rikt kledd i en fin brokadekjole som er ettersittende i livet. Kjolekantene er dekorert med hvit pels. Over skuldrene henger en lang kappe. Både kappen og kjolen er fotsid. Spisse røde sko komplementerer antrekket. St. Olav vises som en litt eldre, skjeggete konge. Han står på en flerfarget drage med kronet menneskehode som ser opp mot ham. St. Olav er kledd i trange røde bukser, kort kjortel i brokade som er holdt sammen med et smalt rødt belte. På skuldrene henger en lang kappe foret med hvit pels. På hodet har han en pelshatt med krone. I den høyre hånda holder han en hellebard og i den venstre et ciborium.

Festdagssiden har St. Johannes fremstilt på venstre side og St. Erasmus på høyre side. St. Johannes er vendt mot midten, men ser litt nedover. St. Erasmus derimot, ser mot St. Johannes. Begge helgenene står innendørs på tofarget flisgulv og har et brokadeteppe hengende i bakgrunnen. På festdagssiden er den øvre delen forgylt og forgyllningene omfatter også gloriene og hele rammen rundt billedpanelet. St. Johannes fremstilles som en ung mann med skulderlangt utslått hår. Han er kledd i en fotsid kjortel i brokade som holdes sammen med et rødt belte og har en turkisblå armkant. På skuldrene henger en åpen, lang, grønn kappe. St. Johannes holder kalken med venstre hånd og med den høyre velsigner han den. St. Erasmus fremstår som biskop med mitra og bispestav i høyre hånd. I den venstre hånden holder han en enkel metallsnelle som har tarmene hans

surret på. St. Erasmus' klær er veldig rike. Over en lang, hvit alba har han en kort dalmatika i brokade og den lange messehagelen er også laget av brokade. Messehagelen er foret med rødt tekstil og holdes sammen av et stort smykke. Festdagssiden viser tydelig bruk av komplementærfarger. St. Johannes har rødt teppe, gulvfliser i rødt og oker, grønn kappe og rødt brokademønster. St. Erasmus har grønt teppe, grønn- og okerfargende fliser, kappe med rødt fôr og rødt brokademønster.

Bortsett fra fremstillingen av utendørsscener på hverdagssiden og interiør på festdagssiden har de indre dørpanelene mye mer forgyllninger enn hverdagssiden. Alle fire dørpaneler er malt like omhyggelig og detaljrikt. Kostbare tekstiler er fremstilt med brokademønster og gyllne gjenstander er ikke forgylt men malt for å etterligne gull. Bare bispestaven er forgylt, siden den befinner seg i den forgylte delen av dørinnsiden. Bakgrunnen på utendørsscenene har vært lettere og raskere å male enn forgyllninger, brokadeetterligninger på teppene og flisgulv på innendørsscenene. De fire helgenfigurene er derimot kvalitativt helt like. Sta. Sunniva og St. Erasmus har begge likt brokademønster på klærne.¹²⁵

3.2.2. Kunstteknologisk beskrivelse av dørmaleriene på Horgskapet

Materialet i panelene og rammene er av eik.¹²⁶ Hjørneforbindelsene er av tapp og splitt-typen. Hvert rammehjørne er festet med en liten rund treplugg. Den nøyaktige hjørnekonstruksjonen sees på tegningen lagt ved på DVD-en.¹²⁷ Rammene har en bred ytre kant og en halvrund smal indre kant på tre sider. Den nedre kanten er skrå ned mot billedpanelet. Rammeprofilene er like på utsiden

¹²⁵ Tegningen av brokademønster ligger på DVD-en i mappen T4648 Horg alterskap, brokade Sunniva og Erasmus Horg.pdf

¹²⁶ Dørene har litt forskjellig høyde; den høyre døra er 80,5 cm og den venstre 81 cm. Dørbredden er 33 cm og dybden 2,9 cm. Rammene har samme høyde og dybde som dørene og er 3,7 cm brede med unntak av den nedre rammedelen som er 4 cm bred. Panelet i rammen er 73,5 cm høyt, 25,8 cm bredt og omtrent 0,5 cm i dybden. Begge dørpaneler er helt like i størrelsen.

¹²⁷ Tegningen av rammehjørnet ligger på DVD-en i mappen T4648 Horg alterskap, hjørnekonstruksjon Horg.pdf.

og innsiden.¹²⁸ Panelene er veldig tynne med bare 0,5 centimeters tykkelse. Begge øvre horisontale rammedeler har to hull på hver dør. Alle fire hullene er 0,5 centimeter i diameter og stammer antagelig fra en festeanordning på staffeli under maleprosessen.

Horgskapet har ingen lerretsbiten limt over fugene og grunderingen ligger rett på treverket. Grunderingen er hvit og består av kritt og lim, den er relativt tynn med rundt 1,5 millimeter i gjennomsnittlig tykkelse. Antagelig ligger et lag med bindemiddel på grunderingen for å isolere den porøse kritt og lim grunnen. Muligens består isolasjonslaget av blyhvitt og olje, men pXR-F målingene er ikke helt tydelig siden det er en stor andel blypigmenter i malingslagene som ligger øverst.¹²⁹

Undertegningen består av en kombinasjon mellom noen rissete linjer og tegnede komposisjonslinjer.¹³⁰ Disse ligger direkte på grunderingen eller isolasjonslaget og er tegnet med tyntflytende maling og pensel eller fjær. Rette linjer er trukket med linjal og metallstift. Slike linjer kan sees ved murveggen, teppekantene og ved flisgulvet. Disse linjene er risset direkte inn i grunderingen. Det ville være vanskelig å bruke linjal og tyntflytende maling, derfor var metallpenn sannsynligvis en raskere løsning. De rissete komposisjonslinjene vises godt gjennom malingslagene. Forsvinningspunktet av linjene under St. Johannes møtes der han fester blikket sitt. På fløyddøren med fremstillingen av St. Erasmus møtes ikke disse linjene, og blikket til St. Erasmus festes litt høyere enn de fleste forsvinningspunktene. Gloriene er risset inn med passer og passerhullet er fortsatt godt synlig. På hverdagssiden vises rissede linjer langs de vertikale rammekantene. Funksjonen til disse linjene er ikke kjent. Komposisjonen av helgenene og attributtene er ikke risset inn men tegnet med tyntflytende maling og pensel eller fjær.

¹²⁸ Profiltegningen ligger på DVD-en, rammeprofilene alterskapsdører NTNU-VM.pdf.

¹²⁹ For tiden jobbes det med flere undersøkelser av tverrsnittprøver og en artikkel om resultatene forberedes av Kidane Fanta Gebremariam og Daniela Pawel, begge konserveringslaboratoriet ved NTNU-Vitenskapsmuseet.

¹³⁰ Se røntgenfotografier som ligger på DVD-en i mappen T4648 Horg, undermappe røntgenfotografier, T4648 Olav nede.tif og T4648 Sunniva nede.tif.

Undersøkelser under infrarød-fluorescens viser noen avvik fra undertegningene.¹³¹ Spesielt i ansiktsfysionomien og på hendene finnes forskjeller mellom undertegningen og malingen.¹³² Undertegningslinjene virker her frie og skisserende. Undertegningsmalingen ser ut til å være svart, dette er noe uvanlig siden svart er for dominant og lett vises gjennom de påfølgende malingslagene. Penselføringen i undertegningen har mye sving, linjene virker raske, spontane og sikkert utført.¹³³ Det finnes ingen spor etter overføring av skissen fra et annet medium. Komposisjonen hadde kanskje et forbilde eller forlegg, men formoverføringen er tegnet med frihånd. Infrarød-fluorescens fotografier tyder på at kunstneren som utførte undertegningene var rutinert og antagelig verkstedets mester eller utlært svenn.

Halsen til Sta. Sunniva er litt bredere i malingen og linjen fra hennes venstre skulder går videre under klippen. I undertegningen vises en mørk trekant ved pannen, dette indikerer eventuelt hårlinjen.¹³⁴ I den malte versjonen har Sta. Sunniva derimot barbert panne. Skoene hennes ble tegnet runde, mens den malte versjonen viser spisse sko.¹³⁵ Hendene fremstår lengre og med litt tykkere fingre i den malte versjonen. Klesdetaljene som kanten på ermet er malt litt mer firkantet. I det opprinnelige forbildet var det kanskje planlagt et tynnere tekstil enn pels. Det samme gjelder for pelskanten på den nedre delen av kjolen.

St. Olavs ansikt er tegnet smalere og viser markante kinn og knokler i undertegningen. Ansiktsfysionomien virker i undertegningen nesten mager og innsunket, mens den malte versjonen er mildere og noe fyldigere. Hendene er fint skissert med få sikre penselstrøk. Ciboriet er tegnet litt større i foten og i den øvre delen. Øksebladet på hellebarden er tegnet litt lengre og kroken på den andre siden er satt høyere i undertegningen. De mest formsøkende penselstrøkene fra undertegningen finnes ved hans venstre legg. Her svinger

¹³¹ Infrarødfotografier ligger på DVD-en i mappen T4648 Horg alderskap, undermappe infrarødfotografier.

¹³² Se i mappen infrarødfotografier, Erasmus ansikt IR2.tif, Johannes ansikt IR2.tif, Johannes hendene IR2.tif, Olav ansikt IR2.tif, Sunniva ansikt IR2.tif og Sunniva hendene IR2.tif.

¹³³ Se i mappen infrarødfotografier, Erasmus albe nede IR2.tif.

¹³⁴ Se i mappen infrarødfotografier, Sunniva ansikt IR2.tif.

¹³⁵ Se i mappen infrarødfotografier, Sunniva kjole nede IR2.tif. Muligens var det forandring i moten som førte til at pannen ble malt barbert og skoen ble fremstilt spisse.

dragehalen seg rundt leggen og gjør det antagelig vanskeligere å bestemme den endelige formen. I undertegningen er dragekroppen delvis skissert litt tynnere ved overgangen til hals og hale.¹³⁶

På festdagssiden finnes det likedan små ulikheter mellom undertegningen og malingslagene som blir synlige under infrarød-fluorescens. Ansiktsfysionomien hos St. Johannes er minimalt forandret ved nesen og munnen. Nesen er i undertegningen tegnet som en oppstoppnese og underleppen er mye fyldigere. Ved hendene finnes det noen forandringer. I undertegningen er fingrene, spesielt på hans høyre hånd, malt fine og smale. Den malte versjonen har bredere fingre. Kalken er i undertegningen komponert litt mer mot bildekanten og virker større i diameter. St. Johannes skulderparti er malt litt annerledes i undertegningen i forhold til den utførte malingen. Kappen er tegnet mer bølgete og antyder dermed et tynnere tekstil enn tekstilet i den malte versjonen.¹³⁷

Fremstillingen av St. Erasmus har flere store forandringer mellom undertegning og malingslagene. Ansiktet, spesielt ved kinnet, virker som om det er tegnet frontalt istedenfor i sideprofil. Dette må ha vært den første linjen som bare grovt markerte posisjonen av ansiktet.¹³⁸ Undertegningen på spennen viser et enkelt bånd, antagelig bare et tekstilbånd. Den malte versjonen viser her et stort firkantet smykke som fester messehagelen og dominerer veldig. Mindre forandringer finnes i nedre delen av snellen som tarmene hans er tvinnert rundt. Kantene på tekstilene er tegnet bølgete, men er malt langt mer rett i formen.¹³⁹

Områdene som senere er forgyllt viser et svært tynt lag med rødt poliment. Dette laget har tydelig penselstruktur som viser mye av den hvite grunderingen. Hverdagssiden viser forgyllning bare på de to gloriene. Festdagssiden har mange flere områder med bladmetall. Her er de øvre delene av billedpanelene og hele rammen forgyllt. Analyser av bladmetallene gjennom portabel røntgen-

¹³⁶ Se i mappen infrarødfotografier, Olav dragenhode og leggene IR2.tif og Olav dragekropp IR2.tif.

¹³⁷ Se i mappen infrarødfotografier, Johannes ansikt IR2.tif, Johannes hendene IR2.tif og Johannes kappe IR2.tif.

¹³⁸ Se i mappen infrarødfotografier, Erasmus ansikt IR2.tif.

¹³⁹ Se i mappen infrarødfotografier, Erasmus albe nede IR2.tif.

fluorescens (pXR-F) viser et overraskende resultat: Ved alle forgyllninger består bladmetallet av zwischgold med litt forskjellig sammensetning av sølv og gull.¹⁴⁰ Mengden med forgylte områder varierer på hverdagssiden og festdagssiden, men ikke gjennom differensieringer i bladmetallkvaliteten, fra gull for himmelfremstillingene og mindre edle metaller som sølv og zwischgold for resten av fløydørene. Sølv som bladmetall eller annet sølvfarget bladmetall mangler fullstendig. Alle overflater med zwischgold er dekket med en gylden tonet ferniss eller lasur. Det tynne polimentet har ingen hensikt med tanke på å være en myk undergrunn for å polere bladmetallet, siden alle disse zwischgold forgyllingene virker å være upolert.

En litt tykkere metallpenn og rundt metallstempel er brukt for å dekorere gloriene hos de fire helgenene, spesielt de to indre gloriene er rikt utsmykket med mønster stemplet i den nye og fleksible grunderingen. På festdagssiden ble det i tillegg brukt et tannhjul av metall for å lage linjer med små prikker i grunderingen.¹⁴¹ Disse prikkete linjer strekker seg fra sentrum radial utover glorien. Bruk av tannhjul og små stempler finnes ofte på panelmalerier.

Malingslagene er bygget opp i flere lag og fremstår relativt matt. Pastositeten og glansen tilsier at det antagelig er tempera med varierende høy andel av olje.¹⁴² Spesielt de hvite malingslagene er pastose og inneholder antagelig mye olje. Det hvite pigmentet er blyhvitt og bindemiddelet olje vil tørke fort med bly som katalysator i tørkeprosessen. Slik som på Vardøskapet er røde og grønnbrune fargetoner mattere og oljeandelen er her antagelig mindre. Jordpigmenter som jernoksidrød eller umbra er veldig finkornete pigmenter og trenger forholdsvis mye bindemiddel. Malingslagene kan derfor delvis virke litt matte. De grønne malingslagene på Sta. Sunniva må inneholde mer olje. Grønnmalingen er veldig mørk, pXR-F viser kobber i pigmentet, men kobber finnes, bortsett fra grønnlige

¹⁴⁰ Artikkel med resultatene er under forberedelse av Kidane Fanta Gebremariam og Daniela Pawel, begge konserveringslaboratoriet ved NTNU-Vitenskapsmuseet.

¹⁴¹ Detaljfotografier ligger på DVD-en i mappen T4648 Horg alterskap, undermappe detaljfotografier, Erasmus ansikt.tif og Johannes ansikt.tif.

¹⁴² Ingen bindemiddelanalyser er gjennomført og utsagn støtter seg på stereomikroskopiske undersøkelser og er basert på erfaringer.

jordpigmenter, i alle andre grønne pigmenter. Fargen tyder på at det antagelig er brukt rent verdigris i malingen.

På hverdagssiden ble rammeprofilene malt før maleprosessen på billedpanelene startet. Bakgrunnsmalingen bestående av himmel, mur og sti er malt med store og raske penselstrøk. Delvis skimtes grunderingen gjennom malingslaget på muren. Ingen skygger er malt på muren. Himmelen over muren går fra hvitt nederst til lyseblå ved øvre billedkant. Det hvite pigmentet er utelukkende blyhvitt. De røde malingslagene på rammer og klær består av et blyholdig rødt pigment, antagelig mønje, og den høye andelen av kvikksølv tyder på pigmentet sinober. Jern finnes her i mindre mengder og kan stamme fra jernoksidrød. De grønne pigmentene kan ikke sikkert analyseres siden alle middelalderlige grønnpigmenter inneholder kobber. Blåpigmentet inneholder mye kobber og må derfor være azuritt, et vanlig og rimelig blåpigment i middelalderen. De gule lysrefleksene består av bly-tinn-gul med tilførsel av blyhvitt. Mens malingslagene i oker har mye jern som stammer fra jordpigmentet jernoksidgul. Under ultrafiolett-fluorescerer begge leggene til St. Olav litt forskjellig, men under stereo mikroskop og ved pXR-F analysene virker de helt like.

Helgenene er omhyggelig og detaljrikt malt. Mønsteret på brokadetekstilene er malt på, men ble antagelig først skissert gjennom en sjablong. Mønsteret følger ikke foldene på klærne. Lysreflekser i lysegul eller rent hvitt danner den siste finishen på malingslagene. Et spesielt kjennetegn er at St. Johannes' grønne kappe ikke viser noen gul strek rundt kantene. Malingslagene er bygget opp med okerfarget maling, brune streker for foldene og en grønn lasur, antagelig verdigris i olje. Høylys dannes hvor okerfargen skimtes gjennom grønn, men med lysegule lysreflekser.

For å oppsummere kan det bemerkes at ansiktskonturene til Sta. Sunniva og St. Johannes viser mange likhetstrekk, mens ansiktskonturene til St. Olav er enda mer markante enn ansiktstrekene hos St. Erasmus.¹⁴³ Festdagssiden har

¹⁴³ Tegningen av ansiktskonturene ligger på DVD-en i mappen T4648 Horg alterskap, ansiktskonturer Horg.pdf.

forgyllinger på øvre bildedel og rammen. Malingslagene er påført etter forgyllingene. Komposisjonen er tredelt med flisgulv, veggteppe og forgylling. Flisgulvet og veggteppet på festdagssiden er relativt enkelt bygget opp med bare to malingslag. Maling av brokademønsteret var mer tidkrevende enn muren på hverdagssiden. Sammen med forgyllingene danner dette en økning av betydningen mot festdagssiden.¹⁴⁴ Brokadeteppet er malt i to lag, en grunnfarge i rødt eller grønt og mønsteret i en lysere tone av samme farge.¹⁴⁵ Det finnes ingen tegn på overføring av mønsteret, men bruk av en sjablong er svært sannsynlig. Malingen av mønsteret er påført frihånd med pensel. På brokadeteppene finnes ingen folder som fremstiller noen form av tredimensjonalitet. Klærne har en grunntone bestående av oker, grønt, rødt eller hvitt. Denne grunntonen er modellert med en noe mørkere fargetone i skyggepartiene. Brokademønsteret tar ingen hensyn til foldene i klærne. Dette er den sterkeste indikatoren for at en slags mal ble brukt til mønsteroverføringen. Den siste detaljen i malingen er lysrefleksene. Disse finnes i hår, ansikt, hender, metallgjenstander, edelsteiner og brokadene på klesdraktene. Lysrefleksene er enten hvite eller lysegule og består av en blanding av blyhvitt og/eller bly-tinn-gul i olje.

En omfattende konservering ble avsluttet i 2015. Den nåværende tilstanden viser ingen overmaling av malingslagene, men deler av forgyllningene har fått påført en farget ferniss i senere tid som ikke er blitt fjernet.

¹⁴⁴ Festdagssiden er bare synlig på søndager, kirkelige festdager og til feiring av helgenene. For utsmykningen brukes her ofte mer kostbare materialer eller mer tidkrevende detaljerte fremstilling av helgener.

¹⁴⁵ Tegningen av brokademønster ligger på DVD-en i mappen T4648 Horg alterskap, brokade Johannes Horg.pdf, brokade Sunniva og Erasmus Horg.pdf og brokade teppe Horg.pdf.

3.3. Dørmaleriene fra alterskapet fra Høylandet kirke, Høylandet i Nord-Trøndelag, Norge

I 1871 ble alterskapet fra Høylandet kirke for første gang registrert i tilvekstkatalogen under inventarnummer T452 ved NTNU-VM i Trondheim. Det lave inventarnummeret, T452, tyder derimot på at alterskapet har kommet inn i samlingen mellom 1865 og 1871. Bilder av alterskapet ligger på DVD-en i mappen T452 Høyland alterskap.

3.3.1. Visuell beskrivelse av dørmaleriene på Høylandskapet

Hverdagssiden er overmalt med brunrød maling og festdagssiden er overmalt med ubehjelpelige fremstillinger av Moses og Aron. Det finnes ingen rester etter forgyllninger eller originale malingslag på disse alterskapsdører. Dørene kan derfor ikke beskrives fra hverdagssiden eller festdagssiden.

3.3.2. Kunstteknologisk beskrivelse av dørmaleriene på Høylandskapet

Fløydørene er laget av eik.¹⁴⁶ Tegningen av rammeprofilene ligger på DVD-en.¹⁴⁷ Hjørneforbindelsen er satt sammen med en tapp og splitt konstruksjon. Tappen går ut fra de vertikale rammedelene og er formet som en T, det vil si at enden av tappen er like bred som selve rammedelen. De horisontale delene av rammen har en splitt i midten og er skåret av i den ytre delen, slik at den T-formete tappen passer perfekt inn. I tillegg er to små treplugger festet gjennom den tynneste delen av tappen.¹⁴⁸ I alle rammedelene er en fals skåret inn for å fiksere billedpanelet. Falsen er 0,7 centimeter bred. På den øvre rammedelen finnes tre

¹⁴⁶ Dørene er 116 cm høye, 49 cm brede og 3 cm dype. Rammene har samme høyde som dørene og er omtrent 5,5cm brede og 3 cm dype. Panelet i rammen er 105 cm høyt, 38 cm bredt og 0,6 cm dypt.

¹⁴⁷ Tegningen av rammeprofilen ligger på DVD-en, rammeprofilene alterskapsdører NTNU-VM.pdf.

¹⁴⁸ Tegningen av hjørneprofilen ligger på DVD-en i mappen T452 Høyland alterskap, hjørnekonstruksjon Høylandet T452.pdf.

små runde hull som er fylt med treplugger. Deres funksjon er ikke kjent, men de kan stamme fra produksjonsprosessen. Hvert dørpanel er limt sammen av to panelbrett. Panelbrettene er proporsjonert omtrent 2/3 og 1/3 brede. De smalere panelbrettene er plassert på utsiden av alterskapet. Begge paneler har sprekker i treverket. Eikepanelene virker å være laget av treverk av lavere kvalitet. Panelene er satt sammen av smale brett og treverket har sprukket opp. De to øverste rammedeler har to hull på hver dør. De to hullene på venstre dør er 0,8 centimeter i diameter, mens de bare er 0,7 centimeter på den andre døren. Antagelig stammer hullene fra festeanordninger på staffeli under maleprosessen.

På treverket ligger noen få rester av grunderingen. Disse restene befinner seg i all hovedsak i midten av trepanelet. Rammene rundt er helt fri for noen grunderingsrester. Undersøkelsene under infrarød-fluorescens viser at ingen undermaling er synlig på grunderingen.¹⁴⁹ Grunderingsrestene er veldig tynne og mye tyder på at tykkelsen på grunderingen ble sterk redusert i ettertid. Eventuelle undermalinger ble fjernet samtidig med de øverste lagene av grunderingen.

3.4. Dørmaleriene fra alterskapet fra Fosnes kirke, Flatanger i Nord-Trøndelag, Norge

NTNU-Vitenskapsmuseet i Trondheim fikk alterskapet fra Fosnes kirke i januar 1865. Samtidig med alterskapet fra Fosnes kirke ble alterskapet fra Vik kirke gitt som gave til museet etter en beslutning i Fosnes prestegjeld i 1865.¹⁵⁰ I 1871 ble alterskapet for første gang registrert i tilvekstkatalogen under inventarnummer T328. Bilder av alterskapet ligger på DVD-en i mappen T328 Fosnes alterskap.

¹⁴⁹ Infrarødfotografier ligger på DVD-en i mappen T452 Høyland alterskap, undermappe infrarødfotografier, Høylandet Aron IR2.tif og Høylandet Mose IR2.tif.

¹⁵⁰ Brevet er fra brevarkiv på NTNU-Vitenskapsmuseet og har arkivnummer: 037642.

3.4.1. Visuell beskrivelse av dørmaleriene på Fosnesskapet

Alterskapet fra Fosnes kirke viser to mannlige helgener på hverdagssiden. De er fremstilt i rustning og står på hver sin drage. Rammene er overmalt i svart og sølvfarget maling med en rød strek malt langs rammekantene. Framstillingene på hverdagssiden er begge veldig like i utformingen. På venstre dør står St. Olav som er vendt mot midten av alterskapet. På høyre dør framstilles det en ung kriger, antageligvis St. Georg, som står vendt mot betrakteren. Begge helgenene har lik helkroppsrustning og også dragekroppene er svært like. Bakgrunnen er todelt og viser et grønt veggteppe i de øvre to tredjedelene og en ensfarget lysebrun bakke. Rustningene er sølvfarget, men har en varm, nesten gylden tone. St. Olav har en lang rød kappe over skuldrene og røde sko. Halen til begge dragene er røde. På St. Georg vises røde, trange klær under rustningen. Han har røde sko og et rødt skjold i sin venstre hånd. Med den høyre hånda svinger han et krumsverd over hodet. Begge dragene er mørkegrønne med lysegule buk. Dragen under St. Georgs føtter har klør, men klørne mangler på dragen under St. Olav. St. Olavs drage har ring rundt halsen.

På festdagssiden er fire billedscener fremstilt. Tre av billedscenene er satt utendørs og en scene gjengir innendørs interiør. Alle de fire scenene viser fire personer i hver billedscene. Gjentakende hovedperson i alle billedscener er en eldre helgen med skulderlangt brunt hår, brunt skjegg og rød, lang kjortel. Billedscenene leses fra øvre venstre via den øvre høyre og den nedre venstre til den nedre høyre scenen. Mest sannsynlig er det fremstilt fire episoder fra St. Andreas' liv, som ender med korsfestelsen på ett x-formet kors, det såkalte Andreaskorset. De andre scenene viser fengslingen, varsling av en biskop mot djevelen i form av en ung kvinne og preken foran høytstående personligheter. Ved de tre utendørsscenerne er billedflaten tredelt, med himmelfremstillingen og grønt landskap, en rød halvhøy teglsteinmur og jord på bakken. I fengslingsscenen ligger St. Andreas på bakken og er bundet bak en hest. Bak hesten står en mann med pisk og bak St. Andreas står to menn i diskusjon med hverandre. Billedscenen med biskopen er fremstilt innendørs. Gjennom vinduet ser man forgylt himmel og et stort bord opptar en stor del av bildet. Bak bordet

sitter en ung kvinne og biskopen. Foran bordet står tjeneren og St. Andreas som er på vei inn i rommet. St. Andreas' preken foran tre kvinner er malt utendørs. En av kvinnene er veldig kostbart kledd og kneler foran St. Andreas. Korsfestelsen er det siste bildet på alterskapsdørene. St. Andreas blir her bundet på korset av to menn. En tredje mann, som er kledd helt likt som i den første scenen, står ved siden og peker på helgenen. St. Andreas' martyrium blir beskrevet i Jacobus de Voragine's "Legenda aurea".¹⁵¹

3.4.2. Kunstteknologisk beskrivelse av dørmaleriene på Fosnesskapet

Rammen og dørpanelene er laget av eik.¹⁵² Rammeprofilen er lik på hverdagssiden og festdagssiden. Den består av en bred kant ytterst og en halvrund profil mot billedpanelet. De nederste rammedelene viser ingen halvrund profil, men er skåret på skrå mot dørpanelet.¹⁵³ Dørpanelene er omtrent 1 centimeter tykke og består av ett stykke. Rammehjørnene er satt sammen med tapp og splitt forbindelse og er ytterlige fiksert med to små runde treplugger i hvert hjørne. En av trepluggene er festet i hjørnet hvor de brede rammedelene møtes. Den andre trepluggen befinner seg litt lenger ned, på høyde

¹⁵¹ Voragine, Jacobus de, *Legenda aurea – Lateinisch/Deutsch*. Philipp Reclam Jun., Stuttgart, 1988: 7-35. Sammenfattet og fritt oversatt til norsk av Daniela Pawel: St. Andreas legende begynner med en historie om at St. Andreas gikk til byen Skythien for å frigjøre St. Matteus fra fengslet. Etter flukten av St. Matteus ble St. Andreas fanget av myndighetene, bundet på hendene og trukket gjennom byen som straff. Han gikk deretter til byen Achaia. I Achaia omvender han Maximilla, kona til prokonsulen Ageas, til den kristne tro. Legenda aurea forteller om at St. Andreas ble tilbedt av en biskop og dette falt ikke i smak hos djevelen. Djevelen bestemmer seg derfor å lure biskopen, han forvandler seg i en pen, ung høytstående kvinne som søker hjelp hos biskopen. Biskopen lover å hjelpe kvinnen og ber henne å spise sammen med ham. I følge legenda aurea er det flere personer som sitter å spise sammen, men på denne billedscenen er det bare biskopen og kvinnen. En pilgrim ber om innpass til biskoppalasset mens middagen pågår, men kvinnen vil gjerne at den nye gjesten først skal svare på tre spørsmål. Biskopen går med på dette og pilgrimen må svare på hennes spørsmål. Tjeneren til biskopen overbringer alle svarene, men med det siste svaret avslører han djevelen i kvinneskikkelsen. Hun løser seg opp og den forskrekkete biskopen gjenkjenner St. Andreas i pilgrimen og takker for redningen. Prokonsulen Ageas er veldig opprørt over at St. Andreas har omvendt konen hans til den kristne tro. Han fengsler St. Andreas og dømmer ham til døden på korset.

¹⁵² Dørene er 99 cm høye, 47 cm brede og 3,1 til 3,3 cm dype. Rammene har samme høyde som dørene og er 6 cm brede med unntak av den nedre rammedelen som er 5,5 cm bred og rammene er 3 cm dype. Panelene i rammen er 87,5 cm høye, 35,5 cm brede og 1 cm dype.

¹⁵³ Tegningen av rammeprofilen ligger på DVD-en, rammeprofilene alterskapsdører NTNU-VM.pdf.

med de indre rammelistene.¹⁵⁴ På de øvre horisontale rammedelene synes to hull per dør. Alle fire hull er 0,5 centimeter i diameter og hjalp antagelig å feste dørene på staffeliet under maleprosessen.

Under grunderingen er små biter av lerret festet ved rammehjørnene. Grunderingen er hvit og består antagelig av kritt og lim.¹⁵⁵ Store deler av grunderingen mangler, spesielt ved rammene. På grunderingen ligger undertegningene. Hverdagssiden og festdagssiden har varierende store områder med forgyllinger og undertegningene er derfor delvis utført i form av rissede linjer. De rissede linjene viser flere indre detaljer av rustningene som er annerledes enn i de malte, svarte strekene på bladmetallet. Spesielt tydelig blir dette i hoftepartiet hos St. Georg og ved benskinne på begge helgenene. De rissete linjene har halvrund form, mens den malte versjonen viser strekene nesten horisontalt. Ved benskinne var det opprinnelig tegnet spissere former istedenfor horisontale linjer. St. Georgs benskinne er tegnet forfra og med detaljrike spisse former. De malte svarte strekene derimot, er vridd til siden, selv om helgenen står vendt mot betrakteren. Den rissete versjonen er adskillig mer sentrert og detaljrik enn den malte versjonen.

Den malte undertegningen¹⁵⁶ er utført med tyntflytende mørk, men ikke svart, maling og pensel eller fjær. Skyggepartier er antydnet med parallellskraveringer. Dette blir veldig tydelig på St. Olavs kappe og på buken på dragene. Øyne virker å være konstruert fra sirkler og det runde uttrykket forblir tydelig i malingslagene.¹⁵⁷ St. Olavs ansikt viser ekstremt høye, markante kinnbein. Ansiktsfysionomien til St. Olav er mer nøyaktig tegnet enn ved St. Georg. St. Olavs og dragens ansikter er veldig like og begge ansiktsfysionomiene er like omhyggelig tegnet.¹⁵⁸

¹⁵⁴ Tegningen av hjørnekonstruksjonen ligger på DVD-en i mappen T328 Fosnes alterskap, hjørnekonstruksjon Fosnes T328.pdf.

¹⁵⁵ Ingen analyser er utført.

¹⁵⁶ Infrarødfotografier ligger på DVD-en i mappen T328 Fosnes alterskap, undermappe infrarødfotografier.

¹⁵⁷ Se i mappen infrarødfotografier, Andreas kvinnene ansiktene IR1.tif.

¹⁵⁸ Se i mappen infrarødfotografier, Olav ansikt IR1.tif og Olav bein og dragehode IR2.tif.

Undertegninger på festdagssiden er hovedsakelig utført med mørk, tyntflytende maling og pensel eller fjær. Fengslingsscenen gjemmer en stor overraskelse. Her er ansiktet til en ung gutt tegnet, et barn som ikke har noen sammenheng med billedscenen. Ansiktet er mye større enn ansiktene som ble etterfølgende malt. Denne tegningen er en unik kilde til å se undertegningsstilen uforstyrret av den senere overlappende malingen. Gutten har små sirkler som antyder plasseringen av øynene. Nesen er bare definert i nedre del, mens munnen er tydeligere tegnet. Barnet har korte lokker og et rundt ansikt. Stilen tyder på at barnefremstillingen er malt av samme kunstneren som utførte alle de andre undertegningene.¹⁵⁹ Undertegningsstrekene er av forskjellig tykkelse og intensitet. Dette tyder på at penselen eller fjæra gikk delvis tom for maling.¹⁶⁰ Infrarød-fluorescens gjennomtrenger røde partier spesielt lett. Kjortelen til St. Andreas synliggjør derfor alle undertegningslinjene.¹⁶¹ Foldene er malt som en enkelt strek, mens skyggepartier antydes med parallelle skraveringer. I fengslingsscenen er hendene tegnet litt lavere på kroppen. Ved de øvre delene med forgylling er undertegningene risset inn.

Bankettscenen med den unge kvinnen og biskopen viser i infrarød-fluorescens mange forandringer ved maten og bordserviset. Glasset er forandret og en skål er tegnet, men ikke malt. Brettene og knivene er tegnet i litt annerledes posisjon.¹⁶² På venstre side er det tegnet en søyle med tydelig firkantet base, men ved malingen er denne detaljen ikke gjengitt.¹⁶³ Folder og skraveringer på kvinnens røde kjole er veldig lik de fra St. Andreas og er sikkert tegnet av samme person. Hatten til den unge kvinnen er tegnet i en halvrund form og med en utsmykning over ørene. Antagelig skulle hun også se litt mer ned da sirkelen som markerer posisjonen av hennes høyre øye er tegnet lengere ned.¹⁶⁴ Biskopens ansiktsfysionomi er tegnet litt mer frontal. Også tjenerens ansikt viser tegn til at øyene, nese og munn er skissert litt høyere og mer frontal, vendt mot St. Andreas

¹⁵⁹ Dette virker å være et eksempel for at kunstneren brukte det grunderte panelet som tegneark før billedkomposisjonen ble tegnet på.

¹⁶⁰ Se i mappen infrarødfotografier, Andreas bak hest gutt IR1.tif og Andreas bak hest gutt IR2.tif.

¹⁶¹ Se i mappen infrarødfotografier, Andreas bak hest IR2.tif.

¹⁶² Se i mappen infrarødfotografier, Andreas middag bord IR1.tif.

¹⁶³ Se i mappen infrarødfotografier, Andreas middag søyle ved kanten IR1.tif.

¹⁶⁴ Se i mappen infrarødfotografier, Andreas middag kvinnen IR2.tif.

eller betrakteren. Hendene hans var i undertegningen ustrakt i en åpen gest mot bordet.

St. Andreas' preken foran kvinnene har en god del forandringer fra undertegningen til den utførte malingen. Tegningene av folder og parallellskraveringer vises veldig godt på kjortelen hans og på kvinnens gulfargete underkjole og røde kappe.¹⁶⁵ De mørke partiene fra St. Andreas' kappe og kjolene til de to unge kvinnene lar ingen infrarød-fluorescens komme tilbake til kameraets billedsensor. Bak St. Andreas finnes noen lett bølgete vertikale linjer, men det er ikke tydelig hva dette skulle framstille. Eventuelt kan dette ha vært undertegningen av et tre. Ved den fint kledde kvinnen vises flere endringer, hendene er tegnet mer bøyet mot helgenen og en bølget linje fra turbanen ned til hendene er spor etter et tynt slør som ikke ble malt. Alle fire ansikter viser tegnede sirkler som angir posisjonen til øynene. Øynene er som regel ikke malt i akkurat denne posisjonen.

Korsfestelsesscenen har mange komposisjonselementer foran den opprinnelig forgylte himmelen. Derfor har denne scenen flere innrissete linjer ved undertegningen. Infrarød-fluorescens gjennomtrenger også overmalingen og gjør den svarte innrammingen av glorien til St. Andreas synlig.¹⁶⁶ Ansiktene til de tre stående mennene følger konturene fra undertegningen godt. Under teglsteinmuren er det tegnet noen rette linjer som ikke samsvarer med maleriet. Mannen som binder St. Andreas på korset er kledd i kjortel med skriftbånd. Skriften blir veldig tydelig under infrarød-fluorescens, men dessverre virker det som fantasibokstaver. Dette ville ha vært en fin plass for en eventuell signatur eller årstall.¹⁶⁷ St. Andreas' venstre fot er tegnet med mer hæl. Den knelende mannen ved foten av St. Andreas har mange tegnede linjer ved bakhodet, eventuelt skulle han ha blitt fremstilt med hår.¹⁶⁸

¹⁶⁵ Se i mappen infrarødfotografier, Andreas kvinnene arm kvinnen IR2.tif og Andreas kvinnene kappen kvinnen IR2.tif.

¹⁶⁶ Se i mappen infrarødfotografier, Andreas kors glorie IR2.tif.

¹⁶⁷ Se i mappen infrarødfotografier, Andreas kors kjortel kant IR1.tif.

¹⁶⁸ Se i mappen infrarødfotografier, Andreas kors liten mann IR2.tif.

På hverdagssiden er begge rustningene forgylt i tillegg til attributtene, gloriene og kronene. Eventuelt var også veggteppene pålagt bladmetall.¹⁶⁹ Festdagssiden har himmelfremstillingene forgylt og gloriene til St. Andreas. Påfallende og utypisk er at hverdagssiden har flere forgylte områder enn festdagssiden.

Malingslagene er bygget opp i flere lag. Bindemiddelet fremstår relativt matt og er antagelig tempera. De siste detaljene som lysrefleksene og malingslag som inneholder mye blyholdige pigmenter har antagelig store mengder olje tilført temperaen. En grunntone er påført først. Skyggene i klesfoldene og strukturer i landskapet og teglsteinmuren er dannet med en mørkere fargetone enn grunnfargen. Brokadene er malt og brokademønsteret følger klesfoldene. Lysrefleksene fremstilles som parallelle små skraveringer. Delvis virker malingslagene tidskrevende og detaljert malt, men landskapet, teglsteinmuren og bakken er sikkert raskt utført. Ingen pXR-F analyser er utført på dette alterskapet.

Rammene er fullstendig overmalt på begge sider. Ofte ligger overmalingen direkte på treverket. Det finnes rester av grunderingen, men ingen original maling, forgylling eller forgylte applikasjoner på malingen er synlig.

3.5. Dørmaleriene fra alterskapet fra Vik kirke, Flatanger i Nord-Trøndelag, Norge

Alterskapet fra Vik kirke kom inn i samlingen til NTNU-VM i januar 1865, samtidig som alterskapet fra Fosnes kirke. Alterskapet ble gitt som gave til museet etter en beslutning i Fosnes prestegjeld.¹⁷⁰ I året 1871 ble det for første gang registrert i tilvekstkatalogen under inventarnummer T329.

Tilvekstbeskrivelsen presiserer at Vik kirke er annekskirke til Fosnes kirke. Bilder av alterskapet ligger på DVD-en i mappen T329 Vik alterskap.

¹⁶⁹ Ingen pXR-F analyser er utført og metallfoliene kan derfor ikke bestemmes nærmere.

¹⁷⁰ Brevet er fra brevarkiv på NTNU-Vitenskapsmuseet og har arkivnummer: 037642.

3.5.1. Visuell beskrivelse av dørmaleriene på Vikskapet

På alle fire alterskapsdørene er det framstilt stående, kvinnelige helgener i helfigur. Vik kirke var i middelalderen annekstkirke til Fosnes kirke¹⁷¹ og Fosnes kirke har et alterskap (T328) med mer mannlige motiver. På tre av dørsidene står en kvinnelig helgen og på et dørpanel fremstilles den gruppen som kalles Anna selv tredje. Noen områder på dørene er overmalt, men overmalingene har stort sett prøvd å etterligne den antatte originale formen. De følgende beskrivelsene omfatter både originalen og overmalingene. Senere i teksten (kapittel 4) blir områdene med overmalingene tatt tydelig ut av den stilkritiske analysen.

På hverdagssiden er Sta. Katarina og Sta. Dorothea framstilt. Hverdagssiden viser et rutet flisgulv med fliser i tre farger. Halvparten av flisene er lys oker og den andre halvparten er vekselvis rød og grønn. Bakgrunnen ellers er overmalt med rødt og fremstår ikke original i dag. Sta. Katarina og Sta. Dorothea er framstilt med sine attributter og begge vender ansiktene mot midten av alteret. Sta. Katarina ser litt opp selv om ansiktet er vendt nedover. Sta. Dorothea vender sitt ansikt nedover, mens hun ser mot Sta. Katarina. Begge kvinner er unge og vakre. De har langt, blondt hår og gullkrone med glorie bak hodene. Klærne er nokså like med lange, okerfargede kjoler med rødt brokademønster som sitter tett rundt livet og har V-utsnitt med rett bringeklut. Over kjolene henger en lang, grønn kappe fra skuldrene ned til gulvet. Sta. Katarina viser sitt høyre øre til betrakteren.

Festdagssiden viser to utendørsscener og har samme flisgulv som hverdagssiden av alterskapet. I bakgrunnen er en grå mur og over den er en himmelfremstilling fra hvitt mot blått. Gruppen med Anna selv tredje står tett sammen, Maria ser opp mot Sta. Anna og Sta. Anna ser ned mot midten av alterskapet. Maria og Barnet viser et øre til betrakteren, mens ørene til Sta. Anna er dekket til av hodelinet. Sta. Sunniva på den andre siden ser også mot midten, men løfter

¹⁷¹ Brendalmo 2006: 683 og museumstilvekst fra 1871.

blikket mer oppover selv om ansiktet er vendt litt ned. Kjolene er fremstilt i kostbare brokade og faller løst rundt kroppene. De lange kappene er ensfarget røde eller grønne og henger på skuldrene. Maria og Sta. Sunniva er fremstilt unge, vakre, med langt, blondt utslått hår og krone. Sta. Anna er fremstilt som eldre kvinne med hvitt hodelin. Alle tre kvinner har glories. Barnet er nakent og har et rødt kjede i hendene. Han holdes av både Maria og Sta Anna. Brokademønsteret virker å være likt på alle tre kjolene.

3.5.2. Kunstteknologisk beskrivelse av dørmaleriene på Vikskapet

Treverket på rammene¹⁷² og panelene er av eik.¹⁷³ Hjørneforbindelsene¹⁷⁴ er satt sammen med en tapp- og splittkonstruksjon. De horisontale rammedelene har skåret ut de fremste 1 centimeter som overlappes fra de vertikale rammedelene. I tillegg går en tapp fra de horisontale rammedelene inn i splitt fra de vertikale rammedelene. En treplugg i hvert hjørne stabiliserer forbindelsene.¹⁷⁵ Den øvre rammelisten viser to små hull på hver dør. De fire hullene har en diameter på 0,7 centimeter og ble antagelig brukt til å feste fløydøren på staffeli under maleprosessen.

Ingen lerretsbiter er limt på treverket under grunderingen. Grunderingen er hvit og består av kritt og lim. Grunderingen er veldig tynn og ofte mindre enn 1 millimeter tykk. Den tynne grunderingen utjevner ikke skadene i billedpanelets treverk. Små hakk fra nivelleringsverktøy er fortsatt synlig gjennom grundering og maling. Malingslagene på grunderingen har dannet et fint kvadratisk sprekkemønster som stammer fra spenninger i treverket. Den tynne grunderingen kan ikke forhindre at slike spenninger kommer til syne i

¹⁷² Tegningen av rammeprofilen ligger på DVD-en, rammeprofilene alterskapsdørene NTNU-VM.pdf.

¹⁷³ Størrelse på dørene er 92 cm høy, 42 til 42,5 cm bred og 3,8 cm dyp. Rammene har samme høyde som dørene og er 5,5 til 6 cm brede og 3,8 cm dype. Panelene i rammene er 80,5 cm høyt, 31 cm bredt og 0,7 cm dypt.

¹⁷⁴ Tegningen av hjørnekonstruksjonen ligger på DVD-en i mappen T329 Vik alterskap, hjørnekonstruksjon Vik T329.pdf.

¹⁷⁵ Røntgenbilder av hjørneforbindelsen ligger i mappen T329 Vik alterskap, undermappe røntgenfotografier, T329 høyre fløydør hjørnet.tif og T329 venstre fløydør hjørnet.tif.

malingslagene. Analysene med pXR-F viser mye bly i nesten alle måleområder. Dette tyder på at det antagelig finnes et isolerende lag bestående av blyhvitt og olje på krittgrunderingen. Det blyholdige isolasjonslaget må være veldig tynt, fordi røntgenstrålingen lett gjennomtrenger billedpanelet hvor gloriene fra begge sider overlapper hverandre.¹⁷⁶

Hverdagssiden viser Sta. Katarina og Sta. Dorothea. Undertegningene er stort sett bare markeringer basert på brede, korte streker med mørk tyntflytende maling.¹⁷⁷ Sta. Katarina har nese og munn tegnet i litt høyere posisjon. Kinnene er vendt mer mot betrakteren på undertegningen.¹⁷⁸ Ellers synes lite av den malte undertegningen. Glorien, flisgulvet og sverdklingen er risset inn i grunderingen. Sta. Dorotheas ansikt viser undertegningen tydeligere enn Sta. Katarina. Sta. Dorothea er tegnet med et smalere og litt spissere ansikt. Tegningen av ansiktskonturen på høyre side er veldig tykk og synes som en mørk og lett bølgende strek. Over- og underlepper er malt for tett til kinnene i undertegningen. Øynene er markert med runde flekker omtrent på høyden av de malte nedre øyelokkene.¹⁷⁹ Sta. Dorotheas tettsittende liv er tegnet som svak v-utringing og brystene er markert med halvsirkler. Hennes venstre armkrok er malt med en tykk bølgende strek og antyder antagelig et tynnere kjolestoff. Sta. Dorotheas venstre hånd var planlagt i en litt høyere posisjon enn ved det utførte maleriet og skoen hennes er rundere på undertegningen.¹⁸⁰

Festdagssiden med fremstillingen av Sta. Anna selv tredje og Sta. Sunniva viser lignende undertegningsstil. Undertegningsmalingen er litt mørkere enn ved hverdagssiden, derfor skimtes den gjennom de lyse malingslagene i maleriet.¹⁸¹ Også her er strekene korte, bølgede og ofte avbrutt. Undertegningen virker å være raskt utført og gir bare grove formantydninger. Skravering som antyder

¹⁷⁶ Røntgenbilder ligger i mappen T329 Vik alterskap, undermappe røntgenfotografier, T329 høyre fløydør øvre del.tif og T329 venstre fløydør øvre del.tif.

¹⁷⁷ Infrarødfotografier ligger på DVD-en i mappen T329 Vik alterskap, undermappe infrarødfotografier.

¹⁷⁸ Se i mappen infrarødfotografier, Katarina ansikt IR2.tif.

¹⁷⁹ Se i mappen infrarødfotografier, Dorothea ansikt IR2.tif.

¹⁸⁰ Se i mappen infrarødfotografier, Dorothea overkropp IR2.tif.

¹⁸¹ Se i mappen infrarødfotografier, Kristusbarnet IR1.tif og sammenligner med venstre festdagsside Vikskapet.tif.

skygge finnes sjelden. Man kan se litt skravering under Barnets venstre legg. Sta. Anna har et annerledes uttrykk i undertegningen. Hodelinet er tegnet lengre ned mot ansiktet og også den nedre kanten av linet dekker til en større del av ansiktet i undertegningen. Bølgelinjen antyder at tekstilet var ment tynnere. Munnen og nesen er markert lengre opp. I undertegningen synes ansiktet mindre rundt enn i det ferdige maleriet.¹⁸²

Kjolene til alle tre kvinner fra festdagssiden er forgylt og har derfor ikke malte, men rissete undertegningslinjer. Foldene i kappene er nesten ikke tegnet ut, men er heller antydnet med noen få streker. Skoene er malt rundere i undertegningene. Marias ansikt viser bare tydelige undertegninger ved kinn og hals. Fordi han er posisjonert foran Sta. Annas forgylte kjole, har Barnet rissete konturlinjer. Selv om barnets kropp er risset i konturene, finnes også malte undertegningslinjer. Disse indre linjene fastlegger posisjonen av armene og rygg- og beinlinjen i forhold til Sta. Annas og Marias hender.¹⁸³ Linjene er delvis streket opp to ganger og virker lett formsøkende. Billedpanelet med fremstillingen av Sta. Sunniva har få synlige undertegningsstreker. Den nedre kinnlinjen er godt synlig i infrarød-fluorescens, men ble fulgt i den senere malingen. Munn, nese og øyne er tegnet litt lengre ned.¹⁸⁴ En mørk strek ligger over steinklippens øvre avgrensning under himmelovermalingen.

Maleriene har relativt få områder med forgylling. Forgyllinger begrenser seg til gloriene, noe som også inkluderer kronene, deler av sverdet til Sta. Katarina og de tre kjolene til helgenene på festdagen. Hverdagssiden har tydelig mindre forgyllinger enn festdagssiden. Metallfolien på glorien består av sølv med andeler av bly, jern og kobber. Gull ble ikke påvist i glorien. Andelen av bly er veldig høy og kan delvis stamme fra isolasjonslaget på grunderingen. Bladmetallet fra kjolen inneholder heller ikke gull. Under mikroskop virker begge metallfolier optisk som zwischgold, men målingene viser at bladmetallet antagelig består av urent sølv. Brokademønsteret er håndmalt på kjolene, men

¹⁸² Se i mappen infrarødfotografier, Anna ansikt IR2.tif og sammenligner med venstre festdagsside Vikskapet.tif.

¹⁸³ Se i mappen infrarødfotografier, Kristusbarnet IR1.tif.

¹⁸⁴ Se i mappen infrarødfotografier, Sunniva ansikt IR2.tif.

en sjablong har antagelig vært forlegg, både på de malte kjolene fra hverdagssiden og de forgylte kjolene fra festsiden. Mønstrene ligner på hverandre, men er ikke like på de fem kjolene.¹⁸⁵ Malingslagene ligger over forgyllinger, dette blir spesielt godt synlig ved Sta. Katarinas sverdhånd.¹⁸⁶

De originale malingslagene fremstår sterkt reduserte i dag. Den antageligvis slitte eller skadede originale malingen er i forskjellig grad overmalt på alle fire billedpanelene. Maleriet med fremstilling av Sta. Katarina viser proporsjonalt de fleste overmalte områdene. Den venstre siden av kappen hennes er malt i senere tid. Originalen gikk tapt sammen med grunderingen og overmalingen sitter direkte på treverket. De grønne partiene fra andre siden av kappen har også overmalte områder. Bakgrunnsmalingen i rødt er overmaling, men den var også rød originalt. På røntgenfotografiet er det ikke mulig å se om stjerner med metallfolie var applisert på bakgrunnen.¹⁸⁷ Den røde bakgrunnen er også overmalt på billedpanelet med Sta. Dorothea. De grønne malingslagene fra hennes kappe er bedre bevart og viser mer original maling. Store retusjer finnes spesielt langs yttersiden og nederst. Den nedre delen av Sta. Dorotheas kjole er overmalt med svart, slik at den fremstiller nå en underkjole. Kjolen og kurven har store retusjer og retusjene ligger delvis på rester av original maling og delvis direkte på treverket. Overmalingen av den røde bakgrunnen følger konturene til originalen nøye, men dekker over noen av hårlokkene. Rester av den originale røde malingen vises på begge paneler ved lokkene.¹⁸⁸ Denne er mørkere og mer brunrød. De mørkebrune innstrammende penselstrøkene på ansiktene er litt forskjellige på Sta. Katarina og Sta. Dorothea. På Sta. Katarina ble det brukt en bredere pensel og strøkene er malt en gang. Sta. Dorothea derimot har streker malt med tynn pensel og strøkene er ført minst to ganger over hverandre. Penselstrøkene følger ikke hverandre fullstendig i strekendene.¹⁸⁹

¹⁸⁵ Brokademønstrene ligger på DVD-en i mappen T329 Vik alterskap, Vik T329 brokademønster Maria.pdf, Vik T329 brokademønster Sta. Anna.pdf, Vik T329 brokademønster Sta. Dorotea.pdf, Vik T329 brokademønster Sta. Katarina.pdf og Vik T329 brokademønster Sta. Sunniva.pdf.

¹⁸⁶ Se i mappen detaljfotografier, Katarina sverdhånd.tif.

¹⁸⁷ Blypigmentet blyhvitt fra himmelfremstillingen og muren er for dominerende og tynne metallfolier vil derfor ikke markere seg på røntgenfotografiet.

¹⁸⁸ Se i mappen detaljfotografier, Dorotea arm og hår.tif, Dorotea rød overmaling.tif, Katarina ansikt og hals.tif, Katarina bok og overmaling.tif og Katarina overmalte hår.tif.

¹⁸⁹ Se i mappen detaljfotografier, Dorotea ansikt.tif og Katarina ansikt.tif.

Festdagssiden har mange store overmalinger på begge dørpaneler. Himmelfremstillingen og den øvre kanten på muren er overmalt på begge dørene. På røntgenfotografiene vises penselstrøkene fra overmalingen ved himmelen veldig tydelig.¹⁹⁰ Analysene med pXR-F ved himmelen detekterer sølv. Det er derfor mulig at billeddelen over muren var forgylt med sølvfolie slik som glorien. Den delvis høye andelen av kobber stammer nok fra blåpigmentet azuritt. Den tydeligste indikatoren på at overmalingslaget i himmelen og muren er senere enn middelalderen, er at malingen inneholder det hvite pigmentet bariumhvitt. Områder fra muren uten overmaling gir ingen utslag på barium. Fotografiene fra Engelstads publikasjon viser at rammene fortsatt var overmalt med svart og hvit maling og også de store overmalingene på billedpanelene synes godt på fotografiene fra 1936.¹⁹¹ Alterskapet kom inn i samlingen til NTNU-VM i januar 1865. Det finnes ingen skriftlige belegg for at overmalingene ble påført mellom 1865 og 1936. Aldringssprekker i overmalingslaget er veldig tette og fine. Utformingen av aldringssprekkene i originale malingslag og overmalingslag er relativt like, dette tyder på at overmalingene er gamle og faller antagelig sammen med overmalingen på rammene. Analysene viser at de hvite overmalingene inneholder bly og barium. Fra slutten av 1700-tallet, men spesielt på 1800-tallet, ble bariumhvitt brukt til å erstatte noe av det helseskadelige blyhvitt. Fargen ble solgt under navnene Venezia-hvitt (1 del bly og 1 del barium), Hamburg-hvitt (1 del bly og 2 deler barium) og Nederlandsk-hvitt (1 del bly og 3 deler barium).¹⁹² Det er godt mulig at malingen ble brukt allerede før 1865.

Fremstillingen av himmel med glidende overgang fra hvitt nederst til blått øverst var vanlig i senmiddelalderens tavlemaleri. Forgylling som fremstilling av himmel var minst like vanlig. Sølv stammer muligens fra bladmetall slik som det finnes i forgyllningen av gloriene. Betrachtinger under stereomikroskop gir

¹⁹⁰ Røntgenbilder ligger i mappen T329 Vik alterskap, undermappe røntgenfotografier, T329 høyre fløyddør øvre del.tif og T329 venstre fløyddør øvre del.tif.

¹⁹¹ Engelstad 1936: Pl. 86 og Pl. 87

¹⁹² Harley, R.D., *Artists' Pigments c. 1600-1835, A study in English documentary sources*, Archetype Publications Ltd. London, 2001: 175

tydelige indikasjoner av bladmetall ved siden av glorien til Sta. Anna. I andre områder vises derimot blå himmelmaling under den nåværende himmelen.¹⁹³ Forgylting ved siden av glorien til Sta. Anna tilhører gloriens bladmetall. Det er vanskelig å forgylle en rund form som en glorie nøyaktig med bladmetall. Derfor er gloriens form definert gjennom den innrissete linjen i grunderingen. Metallfolie som ligger utenfor blir etterfølgende tildekket av maling og glorien avsluttende innrammet med en malt svart strek. I dette tilfelle legges ikke vekt på pXR-F analysene, men heller på de visuelle observasjoner gjennom stereomikroskop. Disse tilsier at himmelmaling fra veldig lys blå til mørk blå ligger under den nåværende himmelovermalingen. Dette samsvarer også bedre med de andre overmalte områder på Vikskapet som alle følger den originale utformingen.

På festdagssiden finnes det mindre overmalte partier på alle tre kappene. I kjolene og på flisgulvene er en del store retusjer. Best bevart er ansiktene. Sta. Anna og Kristusbarnet har inkarnattonene malt med relativt tyntflytende maling. Lysrefleksene og brune linjer som innstrammer komposisjonen er ikke pastos.¹⁹⁴ Marias ansikt viser relativt pastose lysreflekser hvor penselstrøket fortsatt er synlig. De brune innstrammingslinjene er mørkere og tydelig definert.¹⁹⁵ Den svarte konturlinjen rundt ansiktet hennes er bredest i sammenligning med ansiktene til Sta. Anna og Kristusbarnet. Inkarnatet til Kristusbarnet er sterkt slitt og svært tynt. Sta. Sunnivas ansikt er veldig likt ansiktet til Sta. Dorothea. Begge kvinner har samme holdning på hodet og øyne, nese og munn er posisjonert likt. Sta. Sunniva har litt finere fordelte lysreflekser og innstrammingslinjene er mye lysere.¹⁹⁶ Ansiktsuttrykket fremstår derfor mildere.¹⁹⁷ Brokademønstrene på alle kjoler er malt med tynn pensel. Mønstrene tar ikke hensyn til foldene i tekstilet og er mest sannsynlig overført fra sjablonger. Kronene er malt med svarte streker og tversskraveringer fremstiller skyggepartier.

¹⁹³ Se i mappen detaljfotografier, Anna gull under himmel.tif og Anna blå under himmel.tif.

¹⁹⁴ Se i mappen detaljfotografier, Anna ansikt.tif og Kristusbarnet ansikt.tif.

¹⁹⁵ Se i mappen detaljfotografier, Maria ansikt.tif.

¹⁹⁶ Se i mappen detaljfotografier, Sunniva øyne.tif.

¹⁹⁷ Ansiktskonturer er tydelig forskjellig og kan ikke stamme fra ansiktskonturformer til formoverføring. Ser DVD-en i mappen T329 Vik alterskap, Vik T329 ansiktakonturer.pdf.

Rammene på hverdagssiden og festdagssiden er veldig slitte. På hverdagssiden er bare rester av grunderingen igjen og den indre listen er overmalt med gul maling. Festdagssiden har rød ramme med rester av forgylte blomsterapplikasjoner med jevne mellomrom. Den indre rammelisten var antagelig gul farget. På malingslagene ligger rester av ferniss som fluorescerer blålig under ultrafiolett lys. Fernissen er påført med bred pensel og er veldig ujevnt fordelt over overflaten. Overmalingene ligger rett under fernissen, men noen overmalinger og retusjer er påført på fernisslaget.

Alterskapet fra Vik kirke er for tiden under konservering ved konserveringslaboratoriet på NTNU-Vitenskapsmuseet i Trondheim.

4. Analyse av dørmaleriene

”Et sikkert lybsk trekk”

Eivind S. Engelstad, 1936

I dette kapittelet beskrives malerlaugsreglene fra Lübeck. Deretter blir dørmaleriene analysert etter maletekniske og stilkritiske kriterier. Avslutningsvis sees det på om maleteknikkene oppfyller kravene fra malerlauget i Lübeck. Målet er å finne like stilelementer i andre malerier og dermed kanskje forbilder som kan ha preget produksjonen av disse fem alterskapene. Engelstads dateringer og attribusjoner til Lübeck danner grunnlag for grupperingen av primærmaleriene. Målet med oppgaven er ikke å datere eller attribuere alterskapene på nytt, men heller å se på Engelstads attribusjon med utgangspunkt i de kunstteknologiske resultatene. Andre alterskapsmalerier blir trukket inn etter følgende kriterier; deres attribusjon til hansabyen Lübeck, lignende stilelementer og dateringen mellom andre halvdel av 1400-tallet og begynnelsen av 1500-tallet. Forbildene til disse alterskapsmaleriene finnes antagelig i Tyskland. Formmessig viser noen av maleriene mange likhetstrekk med malerier fra Westfalen, spesielt området rundt Köln og Soest.

De kunstteknologiske undersøkelsene danner grunnlaget for å komme nærmere malerens og verkstedets arbeidspraksis. Når det finnes fellestrekk kan disse antageligvis tyde på opphavssted med samme tradisjon. Små forskjeller i fremstillingsprosessen grupperer fløydørene ytterlige og resulterer i karakteristiske kjennetegn. Engelstad attribuerer både Horg- og Fosnesmaleriene til Rodes verksted, selv om han mener at Horg også kan stamme fra Notkes verksted.¹⁹⁸ Vardøskapet er tilknyttet til Hermen Rode av Bugge, mens Engelstad mener at maleriene er inspirert av Rogier v. d. Weyden.¹⁹⁹ Krohn mener derimot at Vardøskapet stammer fra området rundt Rostock.²⁰⁰ Vardø, Horg og Fosnes ble sett i sammenheng med Rodes verksted,

¹⁹⁸ Engelstad 1936: 264 og 271

¹⁹⁹ Engelstad 1936: 326

²⁰⁰ Krohn 2005: 62

men mest sannsynlig stammer ingen av de undersøkte maleriene i Trondheim fra samme verksted. Så langt mangler det flere tekniske undersøkelser for å attribuere maleriene til kjente kunstnernavn fra Lübeck. Selv om alterskapene ble laget av anonyme verksteder kan disse eventuelt stamme fra Lübeck. Byens størrelse og de mange oppførte malermestre i malerlauget dokumenter en stor produksjon i Lübeck rundt 1500. Det er relativt sannsynlig at maleriene stammer fra verksteder med fortsatt ukjente, anonyme malermestre.

4.1. Malerverkstedpraksis hos malerlauget i hansabyen Lübeck

De fleste malere og treskjærere fra Lübeck var bosatt rundt plassen kalt Pferdemarkt (hestemarkedet). Gjennom laugsreglene fra Lübeck ble det fastsatt at verkstedene ikke kunne være større enn fire personer inkludert mesteren. I middelalderen bestod et vanlig verksted av mesteren, to håndverkssvenner og en læregutt. For å kunne bli læregutt måtte gutten bevise at han var født innenfor ekteskapet og stamme fra borgerskapet. Fram til 1700-tallet tillot ikke laugene i Lübeck læregutter, svenner eller mestre av vendisk²⁰¹ opprinnelse.²⁰² Læretiden var tre år, pluss ett år med betaling i samme verksted. Når guttene ble håndverkssvenner dro de på reise til andre verksteder og ofte også til andre byer for å videreutvikle utdanningen sin. Maleryrket hørte gjennom middelalderen til de såkalte reisende yrkene. For å kunne lede et eget verksted i Lübeck måtte man være mester og være gift. I Lübeck måtte håndverkssvenner levere malte skulpturer for å bevise sine kunnskaper og ferdigheter innenfor faget. Fra 1400-tallet var opptaksprøven en kalvariegruppe, en St. Johannes og en St. Georg til hest som ble levert inn til malerlauget i Lübeck.²⁰³

Komposisjonsideer og forleggene ble tradisjonelt formidlet gjennom skissebøker. Fra midten av 1400-tallet utbredte tresnitt og kobberstikk seg raskt; disse ble også brukt som forlegg for malte fremstillinger av helgener og

²⁰¹ Vendere er et vestslavisk folkeslag.

²⁰² Bonsdorff J. v., Kunstproduktion und Kunstverarbeitung im Ostseeraum des Spätmittelalters, Finska Fornminnesföreningens Tidskrift nummer 99, Helsinki, 1993: 51

²⁰³ Bonsdorff 1993: 55 og 56

helgenscener.²⁰⁴ Skisser, tresnitt og kobberstikk var sikkert en del av verkstedsinventaret, og malersvenner kan ha tatt disse med seg når de dro på reise, byttet verksted eller ble selvstendige mestere. Spredning av populære helgener, ansiktskonturer, brokademønster og bakgrunnsmotiver kan forklares på denne måten.

Oldermenn, de eldste medlemmene i malerlauget, var ansvarlige for kvalitetskontrollen før eksport av kunstverkene. Det var nødvendig å opprettholde en høy kvalitetsstandard for å beholde det gode ryktet. Eksportkunstverk fikk kvalitetsterminus "Kaufmannsware".²⁰⁵ I Lübeck var det påbudt å bruke eik som materiale for kirkekunst. Andre regioner hadde mer variert bruk av forskjellige tresorter. I Rostock, Danzig og Hamburg var eik ikke eneste tillatte tresort, også lind og nøttetre kunne brukes. Treverk som måtte limes sammen måtte tørke i minst en dag før videre bearbeidelse.²⁰⁶ I Hamburg finnes det en tilføyelse i reglene i malerrollen²⁰⁷ som sier at kunstverk som leveres til områder med høy luftfuktighet²⁰⁸ måtte ha oljeimpregnert grundering²⁰⁹ og ferniss også over forgyllinger.²¹⁰ Denne regelen blir ikke nevnt i den lübeckske malerrollen, men man kan anta at dette gjaldt også der. Senere i teksten blir den oljeimpregnerte grunderingen og fernissen over bladmetall viktige kriterier for dørmaleriene.

Hans Huth beskriver forgyllinger i forskjellige kategorier. Det dyreste og mest tidskrevende er polimentforgylling med rent bladgull. På den tykke grunderingen ligger poliment som fester til seg bladgullet. Gullfolien blir polert til høyglans og etterligner rent gull. Det finnes flere andre metoder for forgyllinger. Matte forgyllingsteknikker er mindre tidskrevende. Bladmetallet trenger ingen polering og kan derfor være tynnere. Tynne gullfolier, sølvfolier

²⁰⁴ Huth, H., *Künstler und Werkstatt der Spätgotik*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft Darmstadt, 1967: 35

²⁰⁵ Bonsdorff 1993: 57

²⁰⁶ Bonsdorff 1993: 58

²⁰⁷ Amtsrollen var reglene til laugene og malerrollen betegner reglene til malerlauget.

²⁰⁸ I amtsrollen nevnes det Hadeln, et område preget av ofte oversvømt land og myr mellom elvene Elbe og Weser i Niedersachsen.

²⁰⁹ Det er litt utydelig, men antagelig menes en imprimitur av blyhvitt og olje over grunderingen.

²¹⁰ Bonsdorff 1993: 59

eller zwischgold blir festet til underlaget med olje. Disse forgyllinger ligger også delvis på malingslagene, spesielt for applikasjoner på rammen. For gullimitasjon av mattforgyllning påføres det en gul farget lasur på sløvfolien. Denne lasuren forhindrer samtidig at metallet korroderer ved kontakt med luft.²¹¹

Lütgendorff nevner forsinkelser i levering av altertavler som et problem. Oppdragsgiver betalte deler av summen i forveien, slik at kunstnerne kunne skaffe materialene. Enkelte mestere slet veldig med betalingene sine og hus eller kunstverk ble truet av tvangssalg.²¹² Den 24. september 1474 ble det skrevet en tilførelse til amtsrollen fra Lübeck som presiserer en tidsavtalt levering av kunstverk og begrenser i hvilken grad svenner, ikke mesteren, kunne utføre verket.²¹³ Importerte senmiddelalderske kunstverk til Norge har ingen kunstnersignaturer. Verkstedmesteren hadde rett til å sette sine kunstnersignatur på kunstverk laget under hans ledelse. Dette betyr ikke nødvendigvis at han selv var ansvarlig for fremstillingen av hele kunstverket. Mesteren kunne dermed signere kunstverk laget av svennene i sitt verksted. Svenskene forble som oftest anonyme og signaturen kjennetegner mer verkstedsstilen enn selve mesteren.²¹⁴ Lütgendorff skriver "der Ruf unserer Maler ist so gestiegen, dass es kaum eine größere Kirchengemeinde in Schweden, Norwegen oder Dänemark gab, die nicht ihren Ehrgeiz drein gesetzt hätte, einen Lübecker Altar zu erwerben, und was man heute an mittelalterlicher Kunst dort noch vorfindet, ist fast ausnahmslos lübeckischen Ursprungs".²¹⁵ I testamentet til den lübeckske maleren Wilhelm Klover (han døde etter 1504) står det at verkstedet inneholder flere uferdige Mariabilder og et stort krusifiks med Maria og St. Johannes. Muligens ble disse kunstverkene laget for å lagre dem til det fantes behov for ferdigstilling.²¹⁶

²¹¹ Huth 1967: 62-63

²¹² Lütgendorff 1925: 29

²¹³ Lütgendorff 1925: 30

²¹⁴ Huth 1967: 67

²¹⁵ Lütgendorff 1925: 33 oversettelse av forfatteren: omdømmet til våre malere har økt betydelig, slik at det nesten ikke finnes en større menighet i Sverige, Norge eller Danmark, som ikke har satt sin ære i å få tak i et alterskap fra Lübeck og hva som er bevart der av middelalderkunst er nesten utelukket av lübeckske opphav.

²¹⁶ Lütgendorff 1925: 47

Notkes verksted var antagelig det største malerverksted i Østensjø område.²¹⁷ Korsgruppen fra Lübecker Dom inneholder to innskrifter i skulpturene av Maria og St. Johannes som er datert til 1471 og 1472. Verkstedsmedarbeidere er ført opp med navn og arbeidsområde. Innskriftene nevner Bernd Notke som mester, to svenner og tre "bereder".²¹⁸ Bereder er en håndverker uten laugstilhørighet som forberedte treverket med grundering og hjelp til med forgylling og tilberedelse av maling.²¹⁹

Under analysene av dørmaleriene sammenlignes en del kriterier. Kunstteknologisk sees det på produksjonsprosesser og maleteknikk for å sette disse i sammenheng med laugsreglene fra Lübeck. Her er treverk, treverksforarbeidelse, grundering, undertegning, forgylling og malingslag elementene som sammenlignes. Stilen i undertegningene er et sammenligningskriterium så vel som malestilen av det ferdige maleriet. Kunsthistorisk sammenlignes motiver, utforming av helgener, forlegg for komposisjon og kunstnerisk stil. Spesielt merkes måten malerne malte ørene, øyne, arkitektur og brokade. Noen av elementene som for eksempel ensfarget bakgrunn, finnes i hele Europa, men maleteknikken og forgylte applikasjoner kan være ulike i de enkelte geografiske områdene.

4.2. Analyse av dørmaleriene på Vardøskapet

Gjennom kunstteknologiske undersøkelser er det mulig å få ny kunnskap om verkstedpraksis og maletradisjon bak dørene fra Vardøskapet. Treverket, eik, både i rammen og panelet følger laugsreglene fra Lübeck. Originale hull i øvre og nedre kant av rammen tyder på festeanordninger ved bruk av staffeli under maleprosessen.²²⁰ Lerretsbiter limt på utsatte deler av treverket viser godt, solid håndverk. Grunderingen er tykk og gir et fint grunnlag for polimentforgylling.

²¹⁷Bonsdorff 1993: 60

²¹⁸ Pawel 2014: 191

²¹⁹ Bonsdorff 1993: 35

²²⁰ Disse hullene virker nøye plassert og er delvis fylt med eike treplugg som er optisk helt lik rammedelen. Eventuell ble hullene brukt til å spenne dørbladet i et staffeliet.

Isolasjonslag av olje finnes ikke direkte beskrevet i laugsreglene fra Lübeck, men ble nevnt i Hamburg og var antageligvis utbredt praksis i senmiddelalderens maleteknikk.²²¹ Undertegningen kan ha vært utført før eller etter påføring av isolasjonslaget. Bindemiddelet fra forgyllinger eller malingslagene trakk ikke like langt inn i den porøse kritt-lim grunderingen når den fikk et isolerende lag. Forgyllingene er veldig tradisjonelle på Vardøskapet: Mindre edelt bladmetall er lagt på hverdagssiden, mens bladgull og sølv dominerer festdagssiden. Malingen på hverdagssiden er påført raskt, rutinert, tynt og på bakgrunnen bare i ett lag. Bindemiddelet virker å være tempera og malingslagene er relativt matte. Noen malingslag har mer glans og har sikkert en høyere andel av olje i bindemiddelet, dette gjelder spesielt blypigmentene blyhvitt og bly-tinn-gul. Azuritt og verdigris virker optisk bundet i bindemiddel av ren olje. Klestekstilene er ensfargede og enkle. På alterets festsida finnes mye gull og sølv. Klærne viser kostbare brokade. De fire scenene fremstiller mange små personer og maleprosessen er mer tidskrevende og detaljert. Typiske kjennetegn i malestilen er de to strekene ved øyelokk, de fine plantefremstillingene, tynne matte malingslag definert med mørkere skygger og lysere lysreflekser, brokademønster påført via sjablong, brune konturlinjer rundt inkarnatene og en gul strek rundt de grønne kappene. Marias blå kappe er malt med azuritt og virker litt grønlig nå, antagelig på grunn av reaksjonen med oljedelen i bindemiddelet.

Ansiktene på Vardøskapets hverdagsside er malt veldig karakteristisk. Malingslagene er tynt påført. På en grunntone modelleres det mørkere skyggepartier i fine nyanseringer og få svake lysreflekser drives godt ut med nesten tørr pensel. Resultatet er en tynn maling som virker slik at grunderingen lyser gjennom. Ansiktsfysionomien viser en sikker penselføring og mye erfaring. Spesielt øynene og øret til St. Andreas er karakteristisk for malestilen.²²² Et veldig typisk trekk er de to øvre streker til øyelokk og den detaljerte tegningen i ørene til St. Andreas og Sta. Katarina. I slutten av maleprosessen ble ansiktskonturene og hendene rammet inn med en tynn strek i brun farge. I denne prosessen formes også fingerne. Svarte streker rundt forgylte

²²¹ Bonsdorff 1993: 59

²²² Fotografier ligger på DVD-en i mappen T858 Vardø alterskap, detaljfotografier, Andreas øyne.jpeg. Eller zoom inn på hverdagsside Vardøskapet.tif.

områder strammer inn komposisjonen. Noen lysegule eller hvite lysreflekser settes i håret, langs kantene av kappene og i ansiktene.²²³

Klærne er fremstilt enkle i snitt og i ensfarget stoff. Opprinnelig virket tekstilene annerledes enn i dag. Malingslagene er påført raskt, tynt og med relativ bred pensel. Grunderingen skimtes delvis gjennom. De røde tekstilene fremstår rosa, men opprinnelig var de mye mørkere. Antagelig ble foldene modellert med en rød fargelakk bestående av fargestoffet krapplakk og oljeholdig bindemiddel. I dag synes noen brune foldemarkeringer, litt brunrød maling i de dypeste foldene og svake lysoker lysreflekser. Krapplakk er ekstremt lysfølsomt og blir lett blass gjennom år med lyseksponering. Antagelig var også de grønne malingslagene bygget opp på lignende vis med et tynt lag verdigris over en grønlig okerfarge. Det grønne pigmentet verdigris er relativt bestandig i olje som bindemiddel og gir en fin grønn farge. Den fine tynne gulfargede streken rundt St. Andreas' kappe er nesten usynlig, men var antagelig mer iøynefallende når grønnfargen var klarere.

Komposisjonen på Vardøskapet er gjennomtenkt og balansert. Øverst på dørene er to innendørs scener og nederst to utendørs scener. Rommene og stallbygningene gir en fin ramme rundt figurene og balanserer komposisjonen. Perspektivet er ikke nøyaktig utført, men elementene blir mindre i bakgrunnen og overlapper delvis hverandre. Maleriene er detaljerte, men virker litt skjematisk og stive. Antagelig har komposisjonen fulgt et forlegg nøye. Ansiktene er omhyggelig modellert med små fine penselstrøk. Ører, øyne, neser og munn er svært detaljert malt med tynn pensel. De malte tekstilene har dramatiske, sterke folder som virker veldig kontrastrike, siden mørke skyggepartier som regel ligger rett ved siden av partier med høylys. Det er mulig at pigmentforandringer har ført til at malingslaget med blå grunntone fra Marias kappene virker grønnlig og at malingen har bleknet noe. I blåtonene vises penselstrøkene mer utpreget i de mørke partiene, i tillegg virker det som om malingen her har trukket seg litt mer sammen under tørkeprosessen. Spesielt i Marias blå kappe trer skyggetonene og høylyset sterkere frem. Bleking av

²²³ Fotografier ligger på DVD-en i mappen T858 Vardø alterskap, zoom inn på hverdagsside Vardøskapet.tif.

malingslag er også synlig i filsgulvet, og noen fliser virker bare svakt rosa, mens malingen på de grønne flisene fortsatt fremstår fargesterk.

Mesteren og verkstedet jobbet veldig tradisjonelt og brukte tidstypiske bladmetaller, pigment og bindemiddel. De tynne malingslagene på bakgrunnen og arkitekturen var sikkert tidsbesparende, mens forgyllinger og detaljer i maleriet virker tidkrevende. Alterskapet er den største i gruppen fra de fem alterskapene fra NTNU-VM. Samtidig er det brukt kostbare bladmetaller og mange figurer er avbildet, inkludert donorportrett. Alt dette gjorde sikkert alterskapet dyrt for oppdragsgiveren. Vardøskapet er det eneste alterskapet i gruppen fra NTNU-VM med donorportrett. Maleriene fra Vardø skiller seg også fra de andre maleriene idet det inkorporerer tekst i maleriene.

Disse svært tradisjonelle maleriene har antagelig forbilder fra tiden før 1460. Karakteristiske elementer er billedtema med Inkarnasjon, forgylling ved himmel, forgylling av tekstil, arkitekturutforming, ansiktsformene, plassering av personene og mindre klesdetaljer. Befolkningen i Lübeck vokste sterkt rundt 1400, mest gjennom tilflytting. Bruns nevner i mange av testamentene at arvingene er bosatt i Westfalen. Antagelig flyttet ikke bare handelsmenn, men også malere til Lübeck tidlig på 1400-tallet. Felles stiltrekk ved flere andre malerier peker mot innflytelse fra Westfalen. Conrad von Soest malte et alterskap i Bad Wildungen i 1403.²²⁴ I scenen med Kongenes tilbedelse ser man der de samme brede beltene som på Vardøskapet. Arkitekturfargen og spesielt takkonstruksjonen er svært lik Vardømaleriene. Alterskapet fra "Zirkelgesellschaft" (Zirkelbrüderaltar) og minnetavlene til familien Crispin oppbevares begge i Sankt Annen-Museum i Lübeck.²²⁵ Maleriene til alterskapet fra "Zirkelgesellschaft" dateres til 1430 og deler av alteret er attribuert til Westfalen.²²⁶ Noen stilelementer virker like Vardøskapet. Brokadene, naturfremstillingene og skriftbåndene kan sammenlignes med Vardø, men er

²²⁴ Fotografier og nærmere informasjon se <http://www.bad-wildungen.de/de/buerger/kultur-veranstaltungen/kunst-geschichte/altarbild.html> (åpnet 24.10.2015)

²²⁵ For fotografier se Albrecht 2009: 124 (Zirkelbrüderaltar) og 175 (familie Crispin).

²²⁶ Albrecht 2009: 123

mye mer detaljrike på "Zirkelgesellschaft"-alteret.²²⁷ Epitafiene til familien Crispin har helt lik takkonstruksjon som Vardø. Maleriene dateres til rundt 1440 og attribueres til Lübeck.²²⁸

Måten grønt gress og planter er fremstilt på Vardøskapet, i lysegrønt, minner om trekk i kölnermaleriet. Slike grønne gressbakker med lysegrønne planter er malt på alterskapet med Marias slekt²²⁹ i Köln som dateres til 1420/1430. Midtfeltet viser Marias slektninger sittende i en hage med plantemotiver som minner sterkt om Vardøskapet. Maleriene på fløydørene har dessuten fire scener med samme bildeprogram som Vardøskapet. Antallet personer er også likt bortsett fra at Josef også er tilstede i scenen med Kongenes tilbedelse.

Selv om alterskapet fra Köln er litt yngre har det flere likhetstrekk med Vardøskapet. Både Köln og Lübeck var i middelalderen generelt, og senmiddelalderen spesielt, aktive og store sentre for kunstproduksjon. Kunstnere reiste mye i løpet av, og etter, utdannelsen og utveksling mellom anerkjente store kunstsentre var sikkert ettertraktet. Wallem beskriver alterskapet fra Vardø kirke og trekker paralleller til westfalsk kunst, særlig til Köln, idet han mener at ansiktstypen med det typiske skjønnhetsideal i den nordtyske kunsten opprinnelig stammer fra Kölnerskolen.²³⁰ Det er mulig at forbildet og eventuelt også den tradisjonelle håndverkstradisjonen til Vardøskapet stammer fra Westfalen og kom til Lübeck via tilflytting.

Engelstad (1936) mener at Vardøskapet ble laget i Lübeck, og han daterer det til 1460. Han mener at maleriene bærer preg etter Rogier v. d. Weydens skole.²³¹ Engelstad mener at maleriene på Vardøskapet kan sammenlignes med alterskapsdørene fra Brekke kirke,²³² som han også daterer til 1460-årene.²³³ Han mener Brekkeskapet er laget i Lübeck og maleriene er påvirket av flamsk

²²⁷ Se detaljfotografier ved Albrecht 2009: 126

²²⁸ Albrecht 2009: 174

²²⁹ Alterskapet "Die Heilige Sippe" oppbevares ved Kölner Wallraf-Richartz-Museum (inventarnummer WRM 59). Bilder av alterskapet finnes i ZKK 2012/1 på side 116.

²³⁰ Wallem 1905: 9

²³¹ Engelstad 1936: 326

²³² Alterskapet er oppbevart ved Universitetsmuseum i Bergen under inventarnummer M.A.-29.

²³³ Engelstad 1936: 48

malestil.²³⁴ Både Vardøskapet og Brekkeskapet har nesten identisk ikonografisk program.²³⁵ Brekkeskapet har Bebudelsesscenen på hverdagssiden, med Maria til venstre og engelen til høyre. Begge står på tofarget flisgulv og har ensfarget rød bakgrunn. Engelen i Bebudelsen er fremstilt med kryssede bånd over beltet, dette er et motiv vi også finner i Vardøs Bebudelse. Stilistisk sett har Vardøskapet "typelighet"²³⁶ med Brekkeskapet. Scenografien, klesdrakten og gestikk viser likhetstrekk, men typelighet betyr ikke at maleriene stammer fra samme verksted eller kunstner. Både Vardøskapet og Brekkeskapet har ulike maleteknikk og stil, de er sikkert ikke laget av den samme mesteren.

Festdagssiden på Brekkeskapet viser fire scener med Visitasjonen, Jesu fødsel, Kongenes tilbedelse og Frembæringen i tempelet. Bildene på festdagsiden har mange likhetstrekk med maleriene fra Vardøskapet. Motivene til tre av billedscenene kan stamme fra felles forlegg som Vardø, selv om de er litt annerledes utført i kroppsholdning og stil. Festsiden til begge alterskapene har forgylt himmel med landskapsfremstilling på utendørsscenen. Brekkeskapet angir et atmosfærisk perspektiv idet landskapet fremstår i blåtoner i bakgrunnen. En slik perspektivisk fremstilling finnes ikke ved maleriene på Vardøskapet. På alterskapet fra Vardø er plantene detaljrikt fremstilt, mens maleriene fra Brekke viser steiner isteden. Bygningene er på begge maleriene plassert i kanten og Maria sitter eller kneler i stallen. Den nærmeste stolpen i stallarkitekturen krysser over Maria og lar henne perspektivisk sitte i stallen. Innendørsscenen er fremstilt helt frontalt med vinduer ut til naturen.

Marias klesstil og fargevalget er svært likt. Maleriene på begge alterskapene viser Maria med forgylt kjole som har påmalt rød brokadeimitasjon. Kjolens utringing er rund på Vardøskapet og mer firkantet på Brekkeskapet. Den lange åpne kappen har rødt fôr på Brekkemaleriene, men ensfarget blått tekstil på maleriene fra Vardø. Foldene i tekstilene virker ulike malt på de to dørmaleriene. På Vardøskapet legger spesielt kappetekstilene seg i små, skarpt utformede

²³⁴ Engelstad 1936: 239

²³⁵ Fotografier ligger på DVD-en i mappen Universitet i Bergen, Brekke alterskap MA29. For å se på detaljer, zoom inn på fotografiene.

²³⁶ For nærmere begrepsforklaring se von Achen i kapittel 2.3.1. av denne oppgaven.

folder. Kappene på Brekkeskapet har færre folder og tekstilene bøyer seg mykere. Ansiktsfysionomiene og behandlingen av de siste lysrefleksene, spesielt på håret, avviker sterkt fra hverandre. Hendene er finere malt på Brekkeskapet, mens ansiktene er mer uttrykksfulle på Vardømaleriene.

Brekkeskapet²³⁷ har flere detaljer som tyder på byliv, som for eksempel sko. Tjenestepiken bak Maria i visitasjonsscenen har fine lærsko, den yngste kongen har halvhøye støvler og Josef vises med platåsko av tre.²³⁸ Maleriene på Vardø alterskap har ingen synlige sko. Likhetene ligger mest i motivvalgene og posisjonering av personene. Begge dørmaleriene skiller billedscenene med en tykk, rød strek og metallpålagte applikasjoner. Ørene til minst en av personene fra de fire billedscenene fra Brekkeskapet vises til betrakteren. Sta. Elisabeth, Josef, Maria med Kristusbarnet og den eldste kongen så vel som presten har et øre vendt mot betrakteren. På festdagssiden på Vardøskapet vender bare noen av personene i de nedre to scenene et av ørene sine til betrakteren. Malestilen tyder ikke på at maleriene er utført av samme verksted. Vardøskapet virker litt mer gammeldags og tradisjonelt, for eksempel i den mer skjematiske stilen i hårets lysreflekser. På maleriene fra Brekke er lysrefleksene mer naturlig malt inn i håret, men håret virker på avstand mye flatere enn på Vardøskapet.

Stecknitzfahrer-alteret fra Lübecker Dom dateres til 1422, og det har en viss typelighet med Vardøskapets billedprogram.²³⁹ Fløydørene på festsiden har fire scener med samme bildeprogram som Vardøskapet. Posisjoneringen av scenene varierer på begge alterskap. Stecknitzfahrer-alteret fremstiller på venstre dør Bebudelse og Visitasjon, mens Jesu fødsel er øverst på høyre dør og Kongenes tilbudelse nederst. Fargen på arkitekturen og utformingen av taket ved Stecknitzfahrer-alterets bebudelsesscene er lik bakgrunnsarkitekturen som i visitasjonsscenen fra Vardø. Stillingen til Maria og Sta. Elisabeth er byttet om i de

²³⁷ Den nest eldste kongen i tilbudelsesscenene holder en lik gave på Brekkeskapet og alterskapsdørene fra hovedalteret i Mariakirken i Bergen som Engelstad daterer til 1500 og attribuerer til Bernt Notke eller elev. Fotografier ligger på DVD-en i mappen Mariakirke Bergen.

²³⁸ Fotografier ligger på DVD-en i mappen Universitet i Bergen, Brekke alterskap MA29. For å se på detaljer, zoom inn på fotografiene.

²³⁹ Alterskapet fra Maria-Magdalena-brorskap av Stecknitzfahrer den såkalte "Stecknitzfahrer alteret" oppbevares i domkirken i Lübeck. Fotografiet av alterskapet finnes i Wolfgang Grusnick, *Der Dom zu Lübeck, Die Blauen Bücher*, Verlag Langewiesche, Königstein, 1996, på side 26.

to alterskapene. Sta. Elisabeth har ingen stukk i fremstillingen på Stecknitzfahrer-alteret. I tillegg har dette alteret mange flere personer i billedscenene, bortsett fra i bebudelsesscenen. Arkitekturen på stallbygningene er relativt lik, men mest påfallende er at kongene og gavene deres kan sammenlignes, selv om klærne til den yngste kongen ikke stemmer overens. Hvis Vardø alterskap stammer fra Lübeck må maleren ha hatt kunnskap om Stecknitzfahrer-alteret fra Lübecker Dom.²⁴⁰ Mye tyder på at Vardøskapet ble inspirert av en minst 50 år gammel billedtradisjon og virker derfor litt gammeldags i forhold til dateringen rundt 1460.

De to tyske alterskapene, Marias slekt fra Wallraf-Richartz-Museum i Köln og Stecknitzfahrer-alteret i Lübecker Dom, er begge datert til mellom 1420 og 1430. Maleriene på disse alterskapene kan ha vært et slags forbilde for dørmaleriene til Brekke og Vardø. Både Brekke- og Vardøskapet dateres av Engelstad til rundt 1460. Noen typelighetstrekk blir tydelige, som den forgylte bakgrunnen på festdagssidene og den ensfargete bakgrunnen på hverdagssidene. Den genetiske likheten, som tyder på felles opphav, er ikke tilstede og alterskapene kommer nok fra forskjellige verksteder. Alterskapene fra Brekke og Vardø er begge attribuert til hansabyen Lübeck. Stecknitzfahrer-alteret fra Lübecker Dom var nokså sikkert inspirasjonskilde for maleriene på begge alterskap i Norge.

I Norge, slik som i resten av Europa, finnes flere eksempler på rød bakgrunn og stjernedekorasjoner. Granvinskapet fra UIB-UMB er samtidig med Vardøskapet.²⁴¹ Granvinskapet har rød bakgrunn og stjerneapplikasjoner, men det har også andre fellestrekk med Vardøskapet. Beltet på Granvins St. Olav er likt beltet til den yngste kongen på Vardø. Stilistisk stammer begge alterskapene sikkert fra forskjellige verksteder. Ensfarget rød bakgrunn med og uten metallfolieapplikasjoner finnes i Norge og Lübeck gjennom hele 1400-tallet. Det samme gjelder de røde rammedelene med applikasjoner av zwischgold. Formen på applikasjonene varierer mellom blomster, planteranker, stjerner og

²⁴⁰ Skulpturene fra begge alterskap har veldig mange stilistiske likhetstrekk, men skulpturer fra alterskapene ekskluderes i oppgaven.

²⁴¹ Engelstad 1936: Pl. 16 og Pl. 17

geometriske mønster. Bladgull-forgyllninger og flisgulv bestående av fliser i to farger virker å forkomme sjelden på slutten av 1400-tallet.

Frisyren og ørene er et påfallende trekk ved Vardøskapet. Maria har akkurat samme frisyre med langt utslått hår i alle fire bildescenene.²⁴² I kun tre av dem bruker hun et pannebånd i håret, men likevel vises det bare ett tydelig øre i de nederste to scener. Den samme frisyren skulle tilsi at ørene er tildekket i alle scener. I de nedre bildescener viser også Josef og den eldste kongen et øre til betrakteren. Ved alterskapets utsider ser man ørene til begge helgenene og også til munken (donoren). Dette elementet er gjentakende og må ha vært av betydning. En teori kan være at det hjalp menigheten til å sende sine bønner til den "rette" helgenen. I dette tilfelle kunne man velge om man ville be til ei kvinne, en mann, et barn eller til munken. På veldig mange middelalderske alterskap ser man noen av de fremstilte helgenene med tydelig eksponert øre. Dette stilelement er interessant for fremtidig forskning.

Vardøskapet er veldig tradisjonelt i stil og maleteknikk. Forbilder finnes delvis fra westfalske områder, men også fra Lübeck. Krohn mener at Vardøskapet stammer fra området rundt Rostock med stilistiske likheter fra Westfalenområdet.²⁴³ Hun argumenter med at antallet prestestudenter fra Norge og spesielt fra Trondheim økte i Rostock mot slutten av 1450-tallet. Prestene var sikkert kjent med kirkekunsten i Rostock og var muligens oppdragsgiver for Vardøskapet.²⁴⁴ Det finnes noen likhetstrekk på Nikolaiskapet fra Mariakirken i Rostock. Spesiell ved foldene av Marias kappe og ved frisyren.²⁴⁵ Disse likhetstrekk kan stamme fra samme forlegg slik som mange andre alterskap har lignende billedprogram, men ingen andre malerier har de samme maletekniske stiltrekk for eksempel i behandling av øynene. Det er mulig at maleriene ble fremstilt i Lübeck eller Rostock. Forleggene av motivene var sikkert i bruk over et stort område, også øst fra Lübeck. Vardøskapet har likhetstrekk med

²⁴² Fotografier ligger på DVD-en i mappen T858 Vardø alterskap, detaljfotografier, kongens tilbedelse Maria ansikt.jpg, Kristi fødsel Maria ansikt.jpg, Maria bebudelse ansikt.jpg og Maria visitasjon ansikt.jpg. Eller zoom inn på høyre og venstre festdagsside Vardøskapet.tif.

²⁴³ Krohn 2005: 62 og 63

²⁴⁴ Krohn 2005: 76

²⁴⁵ Fotografi se Krohn 2005: 144

alterskapene i Soest, Stecknitzfahrer-alteret i Dom i Lübeck og Brekkeskapet fra UIB-UMB. Om Nikolaiskapet fra Mariakirken i Rostock kan ha blitt laget av samme verksted som Vardøskapet er ikke mulig å si uten gode fotografier eller befarings i Rostock.

4.3. Analyse av dørmaleriene på Horgskapet

Alterskapsdørene fra Horg stammer fra et verksted som jobbet veldig forskjellig fra de som laget Vardøskapet. Horgskapet er laget av eik og hjørnekonstruksjonen, så vel som rammeprofilen, er lik mange andre alterskap. På den øvre rammekanten finnes hull, antagelig fra feste på staffeli. Lerretsbiter mangler og grunderingen er tynnere enn på mange andre alterskap med forgyllning. Polimentlaget under forgyllningen er ekstremt tynt og ville ikke oppfylt funksjonen som mykt poleringsunderlag for bladmetall. Alle forgyllninger består av zwischgold som ikke er polert og har tykk gul farget lasur. Malingslagene består oftest bare av to lag, men er veldig effektivt og rutinert malt. Brokademønsteret er malt med pensel. Sjatteringer i malingslag får maleriet til å virke tredimensjonalt. Skygger på flisgulvet forsterker dette inntrykket. Lysegule lysreflekser finnes i håret, på brokadeklær og ved gylne gjenstander. Ansiktene er fine og uttrykkssterke, men malingen er ikke drevet ut med tørr pensel og penselstrukturen vises godt på nært hold.²⁴⁶ Noen konturstreker i ansiktet er mørkerøde og ikke brune. Det finnes hvite lysreflekser i øynene. Følgende tyder på en vel øvet mester: mange fritt skisserte forandringer i undertegningen, sterke uttrykk i ansiktene, fine sluttmodelleringer i form av velplasserte lysreflekser, skygger og effektiv fremstilling av tekstiler innenfor bare to malingslag. Bruk av kostnadsbesparende zwischgold viser mesterens store økonomiske sans. Han økte antagelig kundemengden når han kunne tilby rimeligere alterskap.

²⁴⁶ Fotografier ligger på DVD-en i mappen T4648 Horg alterskap, detaljfotografier, Erasmus ansikt.tif, Johannes ansikt.tif, Olav ansikt.tif og Sunniva ansikt.tif. Zoom inn for ytterligere detaljer.

I senmiddelalderen brukte kunstnerne ofte fargene rødt og grønt. Sammen med gullet fra forgyllningene dominerer disse fargene mange alterskapsmalerier. På Horgskapet er fargeharmonien eksepsjonelt godt gjennomført og gir innendørs- og utendørsscenene en fin balanse. Kontrastfargene grønn og rød er satt ved siden av hverandre. Gullfarget bladmetall, grå mur og himmels blåtoner gir en rolig bakgrunn til helgenene. Lyse farger som hvitt og oker setter fine aksenter. Svart maling forekommer veldig sparsomt og brukes bare for å stramme inn komposisjonen eller fremheve detaljer. Sta. Sunniva og St. Olav har pelsverk på klesdrakten. Brokadene er okerfargede med grønne mønstre som er aksentuert med lysegule lysreflekser. Klesdrakten til de to helgenene i innendørsscenene mangler pelsverk. Her domineres maleriene av store veggtepper i bakgrunnen og rike brokader i klesdraktene. Brokadeimitasjoner er malt på Horgskapet, men mønsteret ble sikkert markert med sjablong. Wallem (1905) bemerker at kjolen til Sta. Sunniva og dalmatikaen til St. Erasmus har helt likt mønster.²⁴⁷ Bakgrunnsteppene har samme mønster, lyserød på rød og lysegrønn på grønn.²⁴⁸ Flisgulvet tar opp disse fargene og består av fargede kvadrater i lyserødt og lys oker ved det røde veggteppet, og lysegrønt med lys oker foran det grønne teppet. Maleren hadde en god følelse for fargeharmonien, og fremstår som en veldig rutinert og stilsikker kunstner.

Engelstad daterer alterskapet fra Horg kirke til 1470-årene og stedfester det til Lübeck. Maleriene viser ifølge Engelstad stilistiske trekk både til Rodes og Notkes verksted.²⁴⁹ Engelstad begrunner attribusjonen med at figurer plassert foran mur eller bakteppe er sikre trekk på kunst produsert i Lübeck. Sta. Sunnivas høye panne minner Engelstad om malerier av Rode.²⁵⁰ Undersøkelser med infrarød-reflektografi viser at hennes ansiktsform og hårfeste er skissert annerledes i undertegningen. Den malte versjonen viser en barbert og høy panne, mens i undertegningen ble det anlagt et trekantet hårfeste.²⁵¹ Fra Rode finnes malerier som er signert og datert på alterskapet fra Lukasbrorskapet i

²⁴⁷ Wallem 1905: 26

²⁴⁸ Tegningene av brokademønstrene ligger på DVD-en i mappen T4648 Horg som pdf.

²⁴⁹ Engelstad 1936: 264

²⁵⁰ Engelstad 1936: 50

²⁵¹ Fotografi ligger på DVD-en i mappen T4648 Horg alterskap, infrarødfotografier, Sunniva ansikt IR2.tif.

Lübeck. Rode har her også portrettert seg selv.²⁵² Hverdagssiden av alterskapet fra Lukasbrorskapet viser to stående kvinnelige helgener: Sta. Katarina og Sta. Barbara. Begge har høye, barberte panner og en lignende ansiktsform som Sta. Sunniva på Horgskapet. Barberte panner finnes på mange malerier fra senmiddelalderen og var svært moderne på denne tiden.²⁵³ Rodes malerier virker mer realistiske, og spesielt kvaliteten i tekstilavbildninger er fin og mer tredimensjonell hos Rode enn på Horgskapet. Det er mindre sannsynlig at Rodes verksted har produsert Horgskapet. Spesielt hendene virker veldig ulikt.

I Norge er det bevart flere alterskap fra senmiddelalderen med like formelementer som Horgskapet. Fløydører med fremstilling av mur bak helgenen, og himmel eller forgylling i øvre del av bildet finnes også på Vikskapet. På alterskapet fra Fosnes kirke har tre av fire scener på festsiden mur bak figurene. Engelstad daterer de fire alterskapene Bygland, Røldal, Berg og Skjervøy fra UIO-KHM²⁵⁴ til begynnelsen av 1500-tallet.²⁵⁵ Alle disse alterskapene har murfremstilling som stilelement på hverdags- eller festdagssiden. Over muren vises det himmel eller forgyllning. Samlingen til UIB omfatter to alterskap med fremstilling av mur som Engelstad daterer til rundt 1500. Alterskapet fra Trondenes kirke, nå oppbevart på UIB-UMB, viser tegelsteinmur og også Hjørundfjordskapet har en grå steinmur.²⁵⁶

Helgener på fløydører som fremstilles med ensfarget bakgrunn eller fremstilling av mur, står som regel på flisgulv eller bakke med sti eller gress. Alterskapene datert til 1500 eller til begynnelsen av 1500-tallet har ofte flisgulv med fliser i fargene lyseoker, rød og grønn istedenfor tofarget flisgulv. De røde og grønne flisene alternerer med fliser av lys oker farge. Gressunderlag forekommer

²⁵² Albrecht 2009: 248-257 Alterskapet av Lukas broderskap er malt av Hermen Rode i 1484. Opprinnelig sto den i Katarinakirken i Lübeck, men i dag oppbevares den ved St. Annenmuseum i Lübeck under inventarnummer 1892/193. Fotografi av selvportrett se side 254.

²⁵³ Fotografi av hverdagssiden se Albrecht 2009: 251.

²⁵⁴ Kulturhistorisk Museum ved Universitet i Oslo

²⁵⁵ Alterskap fra Bygland kirke har inventarnummer C6113, skapet fra Røldal kirke C5067, Berg alterskapet er registrert under C2911 og Skjervøy kirke under inventarnummer C3000. Fotografier ligger på DVD-en i mappen Universitet i Oslo i undermapper. Zoom inn for å se på detaljer.

²⁵⁶ Alterskapet fra Trondenes kirke er inventarisert under MA230 og Hjørundfjordskapet har inventarnummer MA249. Fotografier ligger på DVD-en i mappen Universitet i Bergen i undermapper. Zoom inn for å se på detaljer.

omtrent like ofte. Mange alterskap med malerier av enkeltstående helgener på flisgulv eller gress, så vel som foran mur eller teppe, er attribuert til Lübeck. Maleteknikken er effektiv og økonomisk. Videre maleteknisk forskning i Lübeck er nødvendig for å undersøke om dette kan være et kjennetegn på hanseatiske handelsvarer.

4.4. Analyse av dørmaleriene på Høylandskapet

Dette alterskapet er tatt med i oppgaven fordi Engelstad attribuerer det til Lübeck i tidsrommet mellom 1460 og 1510. Engelstad daterer alterskapet til 1470-årene.²⁵⁷ Ingen originale malerier er bevart og dermed finnes ingen mulighet for stilistisk sammenligning med andre dørmalerier.

Kunstteknologisk kan bare treverket og rammesammenføyninger sammenlignes med de andre alterskapsdørene. Både billedpanel og rammen består av eik. Hjørneforbindelsene ligner litt på rammesammensetning fra Vardøskapet, men på Høylandskapet er hjørnene ytterligere fiksert med to treplugger. Begge dørene fra Høylandskapet har to hull øverst på rammen. Disse ble antagelig brukt til å feste dørene på et staffeli under maleprosessen. Slike hull finnes på alle fløydørene som danner primærmaterialet for oppgaven, men i tidligere forskningslitteratur er hull ved over-og/eller underkanten av rammen ikke nevnt.

²⁵⁷ Engelstad 1936: 268

4.5. Analyse av dørmaleriene på Fosnesskapet

Mesteren bak dette alterskapet gir seg til kjenne i undertegningen. Spesielt undertegningen av gutteansiktet i scenen med St. Andreas bundet bak hesten virker svært personlig og står hverken komposisjonsmessig eller størrelsesmessig i sammenheng med maleriet. De rissede undertegningene til begge rustningene på hverdagssiden avviker fra utførelsen av de svarte strekene som former den indre strukturen av rustningen. Spesielt St. Georg er tegnet mer frontalt; muligens fremstilte forlegget, i form av trykk eller tegning, denne ridderen mer vendt mot betrakteren. For alterskapet måtte forlegget modifieres, slik at St. Georg vender seg litt mer mot St. Olav. Allikevel ser St. Georg på betrakteren og ikke på alterskapets midte og St. Olav. Verkstedet jobbet sikkert med motivforlegg i avbildningen av begge helgener. Mye bladmetall er påført alterskapet og sammen med fremstilling av mange figurer på festdagssiden var utføringen mest sannsynlig tidkrevende og kostbar for oppdragsgiveren. Motebildet viser bruk av turbanlignende hodeplagg. Lignende turbanfremstillinger finnes på det nordlige alterskapet i Trondenes kirke.²⁵⁸ Trondenes kirke i Troms har fortsatt tre senmiddelalderske alterskap i korrommet, disse blir betegnet som hovedaltar, sørlige alterskap og nordlige alterskap.²⁵⁹

Hverdagssiden viser St. Olav og St. Georg kledd i helrustning stående på hver sin drage foran et grønt teppe. Fosnesskapet er det eneste alterskap fra NTNU-VM med to krigerske mannlige helgener på hverdagssiden. Oftest forkommer St. Olav sammen med Sta. Sunniva. De veldig mannlige motivene fortsetter på festdagssiden. Her vises fire billedscener fra livet til St. Andreas. Tidligere kunsthistorikere er ikke enige i at alle scener fremstiller St. Andreas. Wallem går spesielt inn i diskusjonen rundt identifikasjonen av helgenen på festdagssiden. Han mener at det antagelig er St. Hippolyt eller St. Triphons. Wallem begrunner dette med et tresnitt fra Lübeckerpassionalet fra 1507. Helgenen fra passionalet fremstilles bundet på hender og føtter bak en hest, slik som ved dørmaleriet fra

²⁵⁸ Fotografiet ligger på DVD-en i mappen Trondenes kirke, Nordre alterskap Maria Magdalena Trondenes kirke.tif.

²⁵⁹ Fotografiet ligger på DVD-en i mappen Trondenes kirke, Trondenes kirke.tif

Fosnes alterskap. Wallem mener at dette tresnittet viser St. Triphons.²⁶⁰ Det finnes flere helgener som har blitt slept etter en hest som tortur, for eksempel St. Andreas. Felles for maleri og tresnitt er helgenens kroppsholdning og at bare den nedre delen av hesten er synlig. I tillegg står det på tresnittet en mann bak helgenen som peker med pekefingeren, slik som på Fosnesskapet. Tresnittet fra Lübeckerpassionalet er datert 1507, mens Fosnesskapet trolig er yngre i følge Engelstad.²⁶¹ Wallem skriver at på grunn av en restaurering, er helgenen i den øvre scenen (St. Hippolyt eller St. Triphons) den samme som i den nedre scenen på billedpanelet: "Det nedre felt paa samme side af venstre fløidør har en fremstilling, som vistnok refererer sig til samme helgen, som i feltet ovenfor; hans utseende er ganske ens, hvilket nok kan skyldes restaureringen".²⁶² Kunstteknologiske undersøkelser viser derimot ingen overmalinger av helgenen. Den forgylte himmelen er overmalt på de to nedre scenene. Disse to bildene har nå lyseblå himmel med nesten hvite skyer. De to øvre scenene viser den originale forgylte himmelen. Eventuelt har det også vært et horisontalt bånd mellom den øvre og den nedre billedscenen på disse dørmaleriene, men dette er dekket over av himmelfremstillingen og er ikke lenger synlig. Ingen røntgenbilder er tatt av Fosnesskapet.

En mer sannsynlig teori er at alle fire billedscener viser en historie fra livet til St. Andreas, som beskrevet tidligere i teksten i kapittel 3.4.1. St. Andreas er skytshelgen for fiskere og var populær langs hele kysten, både som skulptur og i maleri. Slike serier med fortellende helgenbilder omhandler som oftest bare en helgen. Når to helgenhistorier blir gjengitt finnes disse som regel på hver sin dør på helgenskapet. Det er uvanlig, for ikke å si ukjent, å introdusere en "ny" helgen i en enkeltscene innenfor fire billedscener.²⁶³

²⁶⁰ Wallem 1905: 12

²⁶¹ Engelstad 1936: 271

²⁶² Wallem 1905: 11

²⁶³ Tresnittet fra Lübeckerpassionalet baserer seg mest sannsynlig på et eldre forbilde med samme typelighet av motivet og var i bruk i mange år. Siden det fantes mange mannlige helgener som ble trukket bak en hest under martyriene sine, kunne denne type tresnitt anvendes for forskjellige billedlige fortellinger av flere helgeners historier med samme skjebne.

Engelstad mener at den venstre festdagssiden antagelig fremstiller historien om St. Hippolyt i to av billedscenene. Videre skriver han at dørmaleriene på hverdagssiden er helt originale, mens maleriene på festdagssiden er helt overmalt.²⁶⁴ Kunstteknologiske undersøkelser bekrefter overmaling av himmelen på de to nederste billedscenene av festdagssiden. Maleriene er ellers i god stand. Rammene er overmalt både på hverdagssiden og festdagssiden, denne overmalingen inkluderer også en rød strek i overgangen mellom rammen og billedflate.

På festdagssiden har alle de tre utendørsscenerne en tydelig rødfarget teglsteinmur i bakgrunnen som begrenser billedscenen mot grønne bakketopper. Teglstein var ikke et vanlig byggemateriale i norsk senmiddelalder, men det var svært vanlig på de nordlige delene av kontinentet. Mange alterskap attribuert til Lübeck, også eksporterte alterskap, har teglsteinmur som et element i maleriene. I Sankt Annen-Museum i Lübeck finnes det teglsteinmur på dørmaleriene fra hverdagssiden til Gertruden-brorskapets alterskap.²⁶⁵ Alterskapet kommer fra Burgkirken i Lübeck og er på grunnlag av skriftlige kilder datert til 1509. Uwe Albrecht attribuerer disse maleriene til en etterfølger av Hermen Rode.²⁶⁶ På Gertruden-brorskapets alterskap i Lübeck er det malt et brokadeteppe over den midtre delen av muren. På hver fløydør står to kvinnelige helgener på flisbelagt gulv. Ved siden av brokadeteppene er forgyllingen synlig over muren. Brokadeteppene, klærne og flisgulvet virker mer kostbare og detaljrike enn lignende fremstillinger på Fosnesskapet. En lik formdetalj finnes derimot i det høye, turbanlignende hodeplagget til Sta. Elisabeth på Gertruden-brorskapets alterskap og på flere personer på Fosnesskapet. Forgylling over muren er også felles for begge alterskapsmaleriene.

I Norge finnes det få andre alterskap fra senmiddelalderen som viser teglsteinmur. Alterskapet fra Trondenes kirke²⁶⁷ ved UIB-UMB viser

²⁶⁴ Engelstad 1933: 70 og 270

²⁶⁵ Oppbevart ved Sankt Annen-Museum i Lübeck under inventarnummer 3. Se under Albrecht 2009: 397-405. Fotografiet av hverdagssiden med teglsteinmuren se side 403.

²⁶⁶ Albrecht 2009: 405

²⁶⁷ Universitet i Bergen, inventarnummer MA230. Fotografier ligger på DVD-en.

teglsteinmur og filsgulv. Alterskapet dateres til 1490-årene og teglsteinmuren viser teglstein i to forskjellige rødtoner, slik som alterskapet i Fosnes.²⁶⁸ Formen og utføringen av dragen under St. Olavs føtter er svært lik ved begge alterskapsmaleriene og på begge malerier er St. Olav kledd i rustning. På alterskapet fra Berg kirke²⁶⁹ står helgenene foran en rød teglsteinmur med hvite fuger. Mur eller teglsteinmur virker å være mye anvendt som bakgrunn, men mur forekommer nok oftere i Norge. Eventuelt faller slike lignende elementer til det som Engelstad skriver "et sikkert lybsk trekk", men om man av den grunn kan tilskrive disse malerier til hansabyen Lübeck er relativt usikkert.

Brokadene på begge dørmaleriene er fremstilt med parallelle skraveringer, som var en vanlig teknikk fra verkstedet til Hermen Rode.²⁷⁰ Rodes verksted virker å gravere disse inn i grunderingen, mens de parallelle skraveringene på Fosnesskapet er malt på brokadene.²⁷¹ De parallelle skraveringene, samme type landskapsfremstilling og forgylt bakgrunn finnes også på alterskapet fra Kronen-konventet (omtrent 1470-1480).²⁷² Forgyllningene, landskapsfremstillingen og kroppsholdningen til Maria og engelen står Vardøskapet veldig nær. Alterskapet fra Kronen-konventet er attribuert til Hermen Rode.²⁷³ Sankt Annen-Museum i Lübeck har et annet alterskap som er signert Hermen Rode, alterskapet fra Lukas-brorskapet fra 1484.²⁷⁴ Det vil være interessante å kunstteknologisk sammenligne både alterskapet fra Kronen-konvent og Lukas-brorskapet med andre malerier som skal stamme fra Rodes verksted, slik som Fosnesskapet.²⁷⁵ Fosnesskapet har likhetstrekk til alterskap attribuert til Rode, men dørmaleriene kan like godt stamme fra et verksted som etterlignet Rodes stil.

Hverdagssiden viser St. Olav og St. Georg i full rustning. Begge rustninger virker å være like, selv om St. Georgs rustning er litt mer gylden. Tre alterskapsdører i

²⁶⁸ Engelstad 1936: 296

²⁶⁹ Universitet i Oslo, inventarnummer C2911. Fotografier ligger på DVD-en.

²⁷⁰ Albrecht 2009: 400

²⁷¹ fotografi se Albrecht 2009: 404

²⁷² Oppbevart ved St. Annenmuseum i Lübeck under inventarnummer 12. Albrecht 2009: 223-232, fotografier side 226-228.

²⁷³ Albrecht 2009: 232

²⁷⁴ Oppbevart ved St. Annenmuseum i Lübeck under inventarnummer 1892/193. Albrecht 2009: 248-257. Fotografiet av signaturen se side 254.

²⁷⁵ Det mangler kunstteknologiske informasjon om alterskapene fra St. Annenmuseum i Lübeck.

Norge har fremstilling av St. Olav med en type rustning som kan sammenlignes med alterskapet fra Fosnes. Alterskapet fra Trondenes kirke²⁷⁶ og alterskapene fra Røldal kirke og Bygland kirke²⁷⁷ viser St. Olav i full rustning. Engelstad mener at dørmaleriene fra Røldalskapet og maleriene fra Byglandskapet er utført av det samme verkstedet i Lübeck på begynnelsen av 1500-tallet.²⁷⁸

I en stilistisk sammenligning med Fosnesskapet forsvinner derimot likhetene fort. St. Olav fra Fosnes har markant ansiktsfysionomi, slik som St. Olav på Horgskapet. Alterskapene fra Røldal og Bygland viser St. Olav med sterkt sammenpresset og veldig rundt ansikt, også detaljer som kronetaggene og rustningsornamentene er rundere enn på Fosnesskapet. Dragene er stilistisk veldig forskjellige fra dragene på Fosnesskapet. Alterskapene kan sammenlignes etter formelle likhetstrekk. Typelikhetene finnes i de forgylte rustningene med svarte streker som formgir rustningene. Detaljer som horisontale linjer over hoftepartiene og utformingen av kneledd er like. Dragene under St. Olavs føtter har i alle de tre maleriene en metallring rundt halsen. Etter stilistiske bedømmelser kommer Fosnesskapet sikkert ikke fra samme verksted som alterskapene fra Røldal og Bygland. Det er derimot sannsynlig at St. Olav som ridder hadde et felles eller lignende tegnerisk forbilde i alle tre alterskapene.

Sammenligner man maleriene av St. Olav fra Fosnes kirke med alterskapet fra Trondenes kirke fra UIB-UMB, ser man mange likhetstrekk. Ansiktsfysionomien ligner og det samme gjør fremstilling av hår og skjegg. Hellebardbladet har samme form. Dragen er, som tidligere nevnt, lik i formen. Rustning og sko er også påfallende like, men benstillingen varierer på de to skapene. Ut fra sammenligning gjennom fotografier er det ikke mulig å si om maleriene er laget av samme verksted eller om motivtypen er brukt av to kunstnere.

Begge dragene på Fosnesskapet er malt like, men dragen under St. Olav har ingen klør det har derimot dragen under føttene til St. Georg. Formen til dragene

²⁷⁶ Universitet i Bergen, inventarnummer MA230.

²⁷⁷ Universitet i Oslo, alterskap fra Røldal kirke har inventarnummer C5067 og Bygland er inventarisert under C6113.

²⁷⁸ Engelstad 1936: 224 og 233

på Fosnesmaleriene finnes igjen på en St. Olav skulptur fra Lübeck. St. Olav skulpturen²⁷⁹ er oppbevart i Sankt Annen-Museum i Lübeck og stammer fra 1470. Den blir attribuert til Johannes Stenrat. Dragekroppen, og særlig føttene, er svært lik dem på maleriene. Halen tvinner seg på lik måte oppover, selv om lengden på halen er mye lengre på maleriene enn på skulpturen. Dragen på skulpturen har ring rundt halsen og forsterker dermed typelighetene ytterligere. Formforleggene for ridderrustningene og dragene kan stamme fra Lübeck.

4.6. Analyse av dørmaleriene på Vikskapet

Antagelser basert på de kunstteknologiske undersøkelsene tyder på et verksted som jobbet kvalitativt veldig variert. Rammen har samme profil rundt hele panelet. Den indre profillisten er skrå på hverdagssiden og halvrund på festdagssiden. Rammehjørneforbindelsen holdes på plass av en treplugg. Forberedelser av treverket for grunderingen er unøyaktig og virker nesten slurvet utført. Panelet viser tydelig nivelleringskader og den ekstremt tynne grunderingen fyller ikke ut disse skadene. Poliment under forgyllingene synes ikke og bladmetallet virker ikke polert. De rissede undertegningslinjer i flisgulvet er ofte skjeve og fremstår perspektivisk unøyaktig, spesielt mot muren hvor flisene blir perspektivisk mindre. Muren består av bare ett malingslag, men viser skyggestreker under murkanten. Bakgrunnen og himmelen kan ikke bedømmes på grunn av overmalingene. De kvinnelige helgenfremstillingene er skjematisk plassert foran bakgrunnen. Komposisjonen er noe stiv og eventuelt tatt fra forlegg i form av trykk eller tegning. Den maleriske utføringen av helgenene er bedre enn bakgrunnsfremstillingen. Kjolene på festdagssiden er forgyllt, lasert, foldene er påmalt for å gi en tredimensjonal effekt og brokademønsteret er malt på til slutt. Rapporttegningen fra brokademønstrene viser at kunstneren fulgte mønsteret med litt fri fantasi. Grenene, rankene og blomstene har særlig mange ujevnheter på kjolen til Sta. Dorotea. Både mønstrene på Sta. Katarina og Sta.

²⁷⁹ Oppbevart i St. Annenmuseum Lübeck under inventarnummer 139. Fotografier se Albrecht 2009: 216. Kronetaggene ved kronen til St. Olav er svært lik kronetaggene fra skulpturene fra Vardøskapet.

Sunniva er adskillig mer nøyaktig utført og stammer eventuelt fra en annen maler.

På hverdagssiden står Sta. Katarina og Sta. Dorothea. Ansiktene deres virker litt ulike og er kanskje malt av to forskjellige malere. Begge har mørke øyne, men utformingen er annerledes. Lysrefleksene er mye bedre fordelt og mindre pastose hos Sta. Katarina. Øynene til Sta. Dorothea viser mer pastose lysreflekser og på avstand er ansiktet hennes sterkere i uttrykket enn ansiktsfysionomien til Sta. Katarina. Panelet med Anna selv tredje kunne i dette tilfelle vært malt av samme maler som malte Sta. Dorotea, med pastose lysreflekser og utpregete halvrunde streker under øyene. Øyene er konstruert med iris i lysebrun farge, svarte pupiller og mørk kant rundt irisen. Hendene er malt enklere i utformingen. Sta. Annas ansikt er vendt litt mer mot betrakteren, mens de andre fire kvinnene på alterskapsdørene viser ansiktene i halvprofil. Sta. Sunniva har munnen i rett posisjon i forhold til øyne, men spesielt Sta. Katarina og Sta. Dorothea er fremstilt med skjev munn sammenlignet med ansiktsform og øyne. Slike halvrunde ansiktsprofiler med skjev plassering av munnen i forhold til øyne finnes det flere eksempler på alterskapsmalerier fra tiden rett etter 1500.

Helgenfremstillingene på dørmaleriene fra Hjørundfjord kirke dateres av Engelstad til 1506-1507.²⁸⁰ Alterskapet fra Berg kirke dateres til rundt 1510. Begge alterskapene viser St. Olav og Sta. Sunniva på hverdagssidene.²⁸¹ Alle de fire helgenene har lett skjev munn med tydelig nedtrukket munnvik. Munnvikene er ikke trukket like langt nedover på Vik alterskapet, men tendensene går i samme retning. Alterskapene fra Bygland og Røldal er datert til de første årene etter 1500 og viser svært lik ansiktsfysionomi.²⁸² Det var antagelig et stilfenomen rundt eller rett etter 1500. Mange andre formelle trekk er like mellom disse alterskapene uten at det nødvendigvis betyr at de er malt på samme verksted eller av den samme kunstneren.

²⁸⁰ Engelstad 1936: 249. Oppbevares ved Universitet i Bergen under inventarnummer MA249.

²⁸¹ Fotografier ligger på DVD-en. Universitet i Bergen, Hjørundfjord alterskap MA249, UIB_UM_MA.249_hverdagsside.jpg og Universitet i Oslo i mappen Berg alterskap C2911.

²⁸² Fotografier ligger på DVD-en i mappen Universitet i Oslo, i undermappen Bygland alterskap C6113 og Røldal alterskap C5067.

Byglandskapet fremstiller ørene med mer detaljerte tegninger i ørene og maleteknikken på ansiktene avviker noe fra Vikskapet. Igjen stemmer mange av de formelle stiltrekkene, men maleteknikken og penselføringen tilsier ikke at maleren kommer fra samme verksted eller er samme person. Muren bak Sta. Sunniva har hvite fuger, men ingen skyggelegging. Kjolesnittet er mer moderne. Underkjolen av brokade er malt og ytterlige pyntet med hermelinkant. De gule lysrefleksene er malt og følger ingen bestemt retning. Refleksene dominerer sterkt og det grønne brokademønsteret synes mindre godt. Rundt kappene til helgenene synes en lys kant, på grønne tekstiler er den ofte lysegul, mens på røde tekstiler er kanten lyserød. Denne tekniske detaljen finnes på flere alterskapsmalerier. På Vikskapet er store deler av kappene overmalt og kantene kan derfor ikke sammenlignes.

Engelstad (1936) skriver at Vikskapet viser kvinnefremstillinger i tradisjonell stil. Kjolene har høyt liv og et øye tangerer den halvrunde ansiktskonturen. Engelstad mener at "denne kvinnefremstillingen synes man aldri å bli lei av i Lübeck".²⁸³ Dateringen setter Engelstad til rundt 1510. Alterskapet er laget i Lübeck og har tydelig påvirkninger fra det som Engelstad kaller den sydtyske "barokken"²⁸⁴ som bringer nye stiltrekk.²⁸⁵ Alterskapsmaleriene med svært like ansiktskonturer er også datert til rundt 1500 og attribuert til Lübeck.

Vikskapet er tydelig dominert av kvinnelige helgener. Dette er det eneste alterskapet i denne gruppen som bare fremstiller kvinnelige helgener på dørmaleriene. Ingen av de andre senmiddelalderske alterskapene i sammenligningsmaterialet viser utelukkede kvinnelige helgener på dørene. Dette kvinnelige billedprogrammet kunne være interessant å forske mer på. Fosnesskapet er dominert av mannlige helgener og Vikskapet presenterer kvinnelige helgener. Alterskapet fra Fosnes kirke er litt eldre enn Vikskapet og begge ble antageligvis fremstilt i Lübeck. Det er en antagelse at Fosnesskapet har blitt donert av mennene i menigheten, mens skapet fra annekskirken Vik er gitt

²⁸³ Engelstad 1936: 106

²⁸⁴ Engelstad 1936: 91ff

²⁸⁵ Engelstad 1936: 269

av kvinnene. Skriftlige kilder finnes ikke og antagelsen baserer seg utelukkende på motivvalgene for alterskapene.

På hverdagssiden står Sta. Katarina og Sta. Dorotea på flisgulv foran ensfarget bakgrunn. Flisgulvet består lysegulfargende fliser med alternerende røde og grønne fliser. Det samme flisgulvet vises på alle fire dørmaleriene. I primærgruppen av alterskapene er Vikskapet det eneste med trefarget flisgulv. Fliser i de tre fargene lys oker, rød og grønn forekommer derimot ved flere andre alterskapsmalerier rundt og etter 1500. Alterskapene fra Skjervøy og Bygland viser et slikt flisgulv.²⁸⁶ Byglandskapet har flisgulv på hverdags- og festdagssiden, akkurat som Vikskapet. Maletekniske detaljer stemmer derimot ikke overens og alterskapene stammer sikkert ikke fra samme maler. Flisgulvet på begge sider på Skjervøyskapet er konstruert av lys okermaling med røde og grønne fliser malt med tynn maling over malingen i lys oker. Både det røde og grønne er fargesterkt i dag. Vikskapet har en mørk okermaling under grønn lasur ved flisgulvet. Helgenene gir også en svak skygge på flisgulvet, denne type skygge er veldig svak hos Skjervøyskapet.

Vikskapets hverdagsside har en bakgrunn som er blitt overmalt med rød maling. Under overmalingen skimtes den originale litt mørkere og brunligere rødmalingen. Den originale rødmalingen synes best ved siden av håret hvor overmalingen ikke har fulgt konturen av håret nøyaktig. Antagelig var stjerner eller eventuelle blomster applisert med bladmetall, men slik dekorasjon er nå fullstendig dekket over. Fire alterskap fra UIO-KHM har en side med ensfarget rød maling bak helgenene. Bygland, Røldal, Skjervøy og Berg viser helgenene på sine opprinnelige hverdagssider mot rød bakgrunn, akkurat som Vikskapet. Fløydørene fra Byglandskapet og Bergskapet er dekorert med metallpålagte applikasjoner på den røde malingen.²⁸⁷

²⁸⁶ Begge alterskap er oppbevart ved Universitet i Oslo. Alterskapet fra Skjervøy kirke er inventarisert under C3000 og Byglandskapet har inventarnummer C6113. Fotografier ligger på DVD-en i mappen Universitet i Oslo i undermapper. Zoom inn for å se på detaljer.

²⁸⁷ Fotografier ligger på DVD-en i mappen Universitet i Oslo og hvert alterskap har 1 undermappe. Zoom inn for å se på detaljer.

Analysene med pXR-F tyder på at bladmetallet på hverdags- og festdagssiden ikke inneholder gull, men sølv ble påvist på gloriene og kjolene. Likevel har metallet en gylden glans, spesielt under mikroskop. På metallet ligger en lasur for å beskytte sølvet mot korrosjon og etterligner gull. Gloriene er rammet inn av svarte linjer i dobbelstrek. Lignende glorie med malte doble svarte streker finnes på Skjervøyskapet. Kronene på begge skap er stilistisk relativt like. Kronene på Vikskapet finnes i lik utforming på mange andre alterskap i Norge. Flest likhetstrekk deles med alterskapene fra Røldal, Bygland, Skjervøy og Hjørundfjord kirke. Alterskapet fra Aure kirke i Møre er likeledes datert til 1510, men her er kronen fremstilt med noen flere detaljer som imitasjon av perler. Denne type perleimitasjon finnes også på Maria fra Vikskapet.²⁸⁸

Kjolene til Maria, Sta. Anna og Sta. Sunniva er forgyldt med metallfolie bestående av store deler sølv. På sølvfolien ligger en okerbrunlig lasur, en mørkere farge for foldene og tegningen av brokademønstre. Skjervøyskapet og Vikskapet har store likhetstrekk mellom de malte brokademønstrene. I sterkt sidelys vises samme type brokademønstre på hverdagssiden med fremstilling av Sta. Maria Magdalena fra Røldalskapet.²⁸⁹ Kjolen er i dag fullstendig overmalt, men mønstret er synlig som inngraverte linjer, antagelig stammer disse linjene fra overføring av mønstret til fløydøren.²⁹⁰

Vikskapets festdagsside viser mur bak helgenene og himmel over muren. De kunstteknologiske analysene av himmelfremstillingen på Vikskapet er tvetydig.

²⁸⁸ Engelstad 1936: 257. Fotografi se Pl. 95.

²⁸⁹ Fotografier i sidelys fra Røldal alterskapet ligger på DVD-en i mappen, Universitet i Oslo, Røldal alterskap C5067, brokademønstre i sidelys Røldalskapet.tif.

²⁹⁰ Brokademønstrene fra disse kjoler er veldig lik noen av mønsterrapportene som er utstilt på Abegg-Stiftung i Riggisberg, Sveits til 8. November 2015. Til utstillingen med navn "Triumph des Ornamentes – Samte in der Abegg-Stiftung" publiseres en katalog i 2016. Avbildning se: Restauro – Zeitschrift für Restaurierung, Denkmalpflege und Museumstechnik, Nummer 6 – 2015, Georg D. W. Callweg GmG & Co, München 2015: 36-39 og www.abegg-stiftung.ch (åpnet 20.10.2015). Tekstilet som har flest like elementer er en gullbrodert fløyel med bølgeformede ranker og store stiliserte blomster fra Italia rundt 1420-1440. Veveteknikken for brokadetekstiler stammer fra Italia. På 1400-tallet var slike tekstiler ettertraktet, men bare de rikeste kunne betale for denne luksusen. Ofte er gulltråd eller sølvtråd vevet inn. For fremstillingen av fløyel klippes silketrådene opp. Tekstilene har tredimensjonalitet gjennom glatt vevet silketråd, metalltråd og fløyel ved siden av hverandre. Mønstrene viser stiliserte plante eller dyremotiver. For mer informasjon se: Triumph des Ornamentes – Samte in der Abegg-Stiftung, Restauro – Zeitschrift für Restaurierung, Denkmalpflege und Museumstechnik, Nummer 6 – 2015, Georg D. W. Callweg GmG & Co, München 2015: 36-39

Den nå synlige himmelen er sikkert en overmaling. Meningene om den opprinnelige utformingen spriker. I publikasjonen fra 1909 skriver Wallem om alterskapet fra Vik at maleriene på festdagssiden viser påmalt himmel over den opprinnelige forgylningen.²⁹¹ Antagelig stemmer dette ikke, selv om pXR-F analyser påviser sølvandel som tyder på metallfolie i himmelsområdet. Under stereomikroskop synes tydelig himmelmaling under overmalingen.²⁹²

Forgyllinger passer prinsipielt bedre til festdagssiden og øker betydningen ved det åpne alterskapet. Kjolene på festdagssiden er forgylte og siden himmelen er malt er dette det eneste tegnet som viser til mer kostbare materialer på innsiden av Vikskapet. Malte himmelfremstillinger på festdagssiden finnes på andre Lübeckskap fra tiden etter 1500. Alterskapene fra Harram kirke (1510-1520), alterskapet fra Bjugn kirke (rundt 1520) og alterskapet fra Skjervøy kirke (etter 1510) er eksempler på himmel over mur på festdagssiden.²⁹³ Alterskapet fra Skjervøy kirke har mange andre stilistiske og formelle likhetstrekk med Vikskapet. Engelstads datering og attribusjon er lik for begge med rundt 1510 og med Lübeck som opphavssted. På festdagssiden til begge alterskapene står Sta. Sunniva på trefarget flisgulv, foran mur og med himmelfremstillingen over muren. Begge kvinneskikkelsene hadde antagelig samme forlegg. Gloriene er likt utformet med doble svarte streker og påmalte kroner. Positur og klær er nesten identiske. Brokadekjolene har samme snitt og faller i like folder på flisgulvet, skoene er halvrunde og er lite iøynefallende siden de har samme form som foldene på bakken. Formgivingen på kappene samsvarer med Skjervøys Sta. Sunniva og Viks Sta. Anna.

På Skjervøyskapet er muren malt med grønngrå maling og lysere kant, begge malingslag er påført ensfarget uten skygger. Himmelen over muren er lys oker mot grønlige-blå fargetone. Det er mulig at en gulnet ferniss ligger over malingslagene. Kronen har en annerledes utforming ved kronbladene.

²⁹¹ Wallem 1905: 20

²⁹² Se fotografier på DVD-en i mappen T329 Vik alterskap, detaljfotografier, Anna blå under himmel.tif og Anna gull under himmel.tif.

²⁹³ Alterskapene fra Harram kirke og Bjugn kirke er oppbevart i kirkene. Fotografier ser Audun Dybdahl, Helgener i tiden, Tapir 1999, side 79 (Bjugn) og side 81 (Harram, her som Gløshaugen).

Ansiktfysionomien har røde streker ved øyne, nese og munn som ikke finnes ved Vikskapet. Ved Vikskapet faller en klart definert skygge fra den øvre murkanten på murveggen. Himmelen ved Vik er overmalt og kan ikke trekkes inn. Ansiktene fra Vikskapet er malt annerledes og virker ikke utført av den samme maleren som Skjervøyskapets mester.

Når man ser på fremstillingen av Sta. Sunniva og Sta. Katarina fra alle disse alterskapene blir det tydelig at disse stammer fra samme forbilde, eventuelt fra samme trykk. Måten Sta. Sunniva holder klippen, slik at bare fingertuppene synes og den andre hånd griper mot klippen finnes på alterskapene fra Vik, Berg og Trondenes kirker.²⁹⁴ Sta Katarina er også fremstilt etter samme formforlegg på maleriene fra Vik kirke og Hjørundfjord kirke. Måten Sta. Katarina holder boka på er lik på alterskapsmaleriene fra Bygland og Harram. Det lange sverdet med langt håndtak og stor pæreformet sverdknapp er derimot også likt for maleriene på alle de fire alterskapene.

Vikskapet viser likhetstrekk med mange andre alterskap i Norge. Engelstads dateringer av disse alterskap til 1500 og tiden rett etter 1500 stemmer også overens, men allikevel finnes ingen sikre bevis for samme verksted eller mester. Mye i maleteknikken tyder på at to malere har arbeidet med maleriene på Vikskapet.

²⁹⁴ Universitet i Oslo, Berg alterskap C2911, høyre hverdagsside Bergskapet.tif og Universitet i Bergen, Trondenes alterskap MA230, UIB_UM_M.A.230_Sunniva h. hs.tif.

4.7. Verkstedpraksis i hansabyen Lübeck og sammenligning med dørmaleriene i Trondheim

Mange av de kunstteknologiske resultatene fra dørmaleriene samsvarer med laugsreglen fra middelalderens Lübeck. Sammenligning baserer seg på primærmaterialet mot skriftlige kilder om laugsreglene fra Lübeck. Hvis alle de attribuerte alterskapene stammer fra Lübeck gir noen av analysene et mer differensiert bilde av senmiddelalderens verkstedpraksis i hansabyen. Uwe Albrechts katalog om middelalderkunst fra Sankt Annen-Museum i Lübeck komplimenterer de kunstteknologiske resultatene fra alterskapene ved NTNU-VM.

Billedpanelene og rammene er laget av eik. Malerlaugene var pålagt å bruke eik til produksjon av kirkelige gjenstander som alterskap.²⁹⁵ Andre hansabyer som Hamburg stod friere til å bruke andre tresorter. Selve fremstillingsprosessen var antagelig ganske lik, men materialene virker å være forskjellig regulert. Hjørneforbindelsene på alle fem alterskap er forskjellig. Prinsippet med tapp og splitt er lik på alle rammer, men utføringen og form er forskjellig. Horg og Fosnes har nesten lik hjørneforbindelse, mens hjørnene på Vardø, Høylandet og Vik er litt mer komplisert sammensatt. Rammedelene på disse tre dørene er modifisert slik at de tilpasses hverandre og danner et veldig stabilt hjørne. Det virker som om alle fem alterskapsdørene er laget av forskjellige verksteder, siden et verksted nokså sikkert ville holde på sin måte å fremstille rammehjørner. Rammeprofilene viser små tekniske forskjeller på alle de fem alterskapene.

Dørene til alterskapet fra Vik kirke har billedpanel med tydelige og synlige bearbeidelsesspor under en veldig tynn grundering. En slik redusert kvalitet kan ikke spores på de andre maleriene. Lovverket i Lübeck sier ingenting om tykkelsen på grunderingen, men man kan anta at en tykk og god grundering var høyt verdsatt og er avgjørende for en holdbar forgylling og maleri. I Hamburger maleramtsrollen fra 1461 står det at treverket limes først og grunderingen skal

²⁹⁵ I Uwe Albrechts katalog fra Sankt Annen-Museum Lübeck er alle bortsett fra et de lübeckske senmiddelalderske alterskapene oppført med treverk eik.

impregneres med olje for å være bedre konserverte i fuktig klima.²⁹⁶ Analysene med pXR-F og noen tverrsnitt tyder på at grunderingen fikk et lag med blyhvitt og olje før påføring av forgyllingen og malingslagene. Enten ble Norge betegnet som et område med fuktig klima, eller så var oljeimpregnering av grunderingen en relativt vanlig arbeidsprosess i senmiddelalderen. En tynn grundering sparer tid under fremstillingen, ikke minst når man tenker på tørkeperioder mellom grunderingslagene. Forsinkelser i fremstillingsprosessen av eksportalterskapene var ikke uvanlig.²⁹⁷ I 1474 tilførte man en ny regel til maleramtsrollen fra Lübeck. Forsinkelser og utpreget medvirkning av svenner hadde fra 1474 store finansielle følger i form av bøter fra malerlaugene.²⁹⁸ Noen ganger var sikkert fremskynding av produksjonstiden ettertraktet i verkstedene for å unngå bøter. På grunderingen ligger undertegningen av billedkomposisjonen. De fire dørbladene med original forgylling og malingslag har alle rissete og tegnede undertegningslinjer.

Når det gjelder bruk av forskjellige bladmetallkvaliteter finnes ingen opplysninger i laugbestemmelsene fra Lübeck. Malerlauget i Hamburg nevner at bladsølv kan brukes, men må få en ferniss. Videre sier reglene fra Hamburg at kunstverk trenger ferniss over bladmetall når disse blir eksportert til områder med fuktig klima. Her menes det spesielt eksport til våtmarksområdene ved Hamburg.²⁹⁹ Bladmetallene fra de tre analyserte alterskapene, Vardø, Horg og Vik, i denne oppgaven, viser veldig forskjellige bladmetaller. Vardøskapet er antagelig det mest tradisjonelle, med bladgull, rent bladsølv og zwischgold. Bladgull finnes bare på festdagssiden, mens mindre viktige områder er pålagt bladsølv og zwischgold på hverdagssiden. Horgskapet har ikke bladmetall bestående av rent gull eller sølv. Både hverdagssiden og festdagssiden er forgyllt med zwischgold og gyldenfarget lasur. Enda mer uvanlig er bladmetallkvaliteten på Vikalterskapet. Alt bladmetall på dørpanelene består av urent sølv uten noen spor av gull. Antagelig var det opprinnelig en gyldenfarget lasur på bladmetallfoliene. Selv om bladmetallkvaliteten varierer mye mellom de

²⁹⁶ Bonsdorff 1993: 59

²⁹⁷ Bonsdorff 1993: 115 og 116

²⁹⁸ Lütgendorff 1925: 29 og 30

²⁹⁹ Bonsdorff 1993: 59

undersøkte dørpanelene er resultatene ingen sikker indikator for å avskrive kunstverkene sin opprinnelse fra hansabyen Lübeck. Videre forskning på bruk av forskjellige typer bladmetall i senmiddelalderen er under publisering.³⁰⁰

De fire alterskapene med bevarte malerier har mange innbyrdes likhetstrekk når det gjelder oppbygging av malingen. Opake malingslag blir modellert med tynnere malingslag eller lasur. Tredimensjonaliteten er bygget opp gjennom skygger og lyshøyninger. Ofte blir fargene blandet med svarte pigmenter for skygger og hvite for lysreflekser, men mange ganger er disse modelleringer også myknet med mørkere sjatteringer av samme farge eller lysreflekser i lysegul istedenfor rent hvitt. Strammende mørke konturlinjer er tradisjonelt en del av komposisjonene, men disse linjene glir delvis inn i skyggepartiene eller bruker en lysere bruntone. Lysreflekser danner som regel avslutningen av maleprosessen. Delvis ligger lysrefleksene veldig pastost på den underliggende malingen og andre ganger er det brukt tynnere farge som glir lettere inn i malingen. Både pastose malingslag og mer utjevnet maling gir et spesielt uttrykk og verkstedene brukte antagelig begge uttrykksformer. Spesielt Vikskapet viser en fin modellering av grønne toner med hjelp av lasur over opake grønlig oker malingslag.

Muligens fantes det en slags "katalog" over alterskapsmalerier fra senmiddelalderen hvor man kunne velge mellom rød bakgrunn med stjerner, mur med himmel, mur med forgylling, brokadeteppe eller brokadeteppe med forgylling og alt dette på flisgulv eller bakke. Eksklusive alterskap kunne også få flere bildescener med fastlagt antall personer og by- eller landskapsfremstilling. Spesielle ønsker som portretter eller gjengivelse av personlige gjenstander var antagelig forbeholdt kunder som kunne besøke kunstnerens verksted.

Materialbruk for bladmetall og pigment bestemmes av prisen. Pigmentene hadde veldig forskjellige priskategorier, jordpigment som oker var veldig rimelige og andre pigmenter som ultramarin var like dyrt som rent gull. Ultramarin kunne

³⁰⁰ Pågående forskning mellom forfatteren og Kidane Fanta, kjemiker hos NTNU-Vitenskapsmuseet ble presentert på konferanse i 2015. En publikasjon er under forberedelse.

ikke påvises med pXR-F analysene, men det rimeligere blåpigmentet azuritt forekommer i alle de analyserte alterskapsmalerier. Tidsforbruk er en annen faktor for prisen. Fremstillingstiden for alterskapsmaleriene forkortes ytterligere gjennom bruk av sjablonger for ansikter. Ingen indikasjoner for bruk av ansiktssjablonger kunne finnes på primærmaterialet. Innenfor mønsteroverføring av brokade var bruken av sjablonger allerede etablert i verkstedene. Tidsbruken ble også bestemt av billedstørrelse, forgyllinger og antall personer og dette var sikkert medbestemmende for prisen.

I middelalderen var kunstproduksjonen ikke nødvendigvis preget av den individuelle kunstneren. Det finnes mye forskning om Cranach-verkstedet, drevet av Lucas Cranach den eldre og Lucas Cranach den yngre siden begynnelsen av 1500-tallet. Cranach-verkstedet var assosiert med maleri av høy kvalitet, mens det var mindre viktig å se forskjellen mellom far og sønn eller mester og svenn. Serieproduksjon var ikke negativt og attribusjon til en bestemt maler var mindre viktig. Et godt fungerende verksted i senmiddelalderen skulle produsere mye og i god kvalitet. Uttrykket "hurtigmaler" er ment som et kompliment.³⁰¹

Størrelsen og den praktiske firkantete formen gjorde alterskapene lette å transportere for hanseatene. Rundt alterskapene kunne det bygges enkle transportkasser og et overtrekk av oljeimpregnert lerret holdt fuktigheten til et minimum under skipstransporten. I slutten av 1400-tallet finnes det noen helgenbilder og helgentavler i fraktilistene fra Lübeck, men ingen av disse kan påvises på skip mellom Lübeck og Bergen.³⁰²

Sammenfattende fra kapittel fire kan man si at dørmaleriene fra de fem undersøkte alterskapene fra NTNU-VM stammer rimelig sikkert fra ulike verksteder. Om disse verksteder var lokalisert i Lübeck er mer usikkert. Maleteknikk er det mulig at maleriene er malt i Lübeck i senmiddelalderen. De

³⁰¹ Baier, U., Im Schatten des Vaters – Lucas Cranach der Jüngere, *Restaurio – Zeitschrift für Restaurierung, Denkmalpflege und Museumstechnik*, Nummer 3 – April/Mai 2015, Georg D. W. Callwey GmgH & Co, München 2015: 37

³⁰² Bonsdorff 1993: 79

tekniske kravene kjent fra malerlauget i Lübeck oppfylles av alle fem alterskap. Selv om de maletekniske kvalitetene varierer ved maleriene. Tidligere attribusjoner er veldig ulik for Vardøskapet, men skapet kan fortsatt ikke tilskrives med sikkerhet Rostock eller Lübeck. Engelstad nevner at både Horg og Fosnes stammer fra Rodes verkstedet. Bugge tilskriver også Vardøskapet til Rode, men den tekniske utføringen og malestilen til disse skapene er for ulik til å stamme fra samme verkstedmesteren. Mer sannsynlig ble maleriene laget på verksteder som prøvde å etterligne malestilen til kjente kunstner. Ulikheter mellom undertegningen og den ferdige malingen synes ofte. Tekstilene er tegnet med tynnere stoff, positurene forandres litt og detaljer er utformet annerledes. Alt dette tyder på bruk av formforlegg som individuelt ble tilpasset oppdraget.

Engelstad bruker ofte begrepet «Notkes verksted» og «Rodes verksted». Antagelig mener han at stilen ligner Notke eller Rode og tilføyelsen «verksted» betegner at svenner kunne ha utført deler av arbeidet. Med regelendringen i Lübecker-amtsrollen i 1474 ble en slik praksis offisielt begrenset.

5. Sammendrag og konklusjon

Tre delproblemstillinger reises i begynnelsen av masteroppgaven og behandles gjennom de fem primæralterskapene i de forangående kapitlene.

Er den kunsthistoriske typelikheter på dørmaleriene så stor at de sannsynligvis stammer fra samme kilde og er denne kilden malerverkstedene i Lübeck?

Noen formelementer går igjen på mange av de omtalte alterskapene i Norge.

Engelstad attribuerte disse til Lübeck og utvalget dateres til tiden mellom 1460 til begynnelsen av 1500-tallet. Til felles er ofte rød bakgrunn med stjerner, mur med himmel, mur med forgylling, brokadeteppes eller brokadeteppes med forgylling og alt dette på flisgulv eller gressbakke. Alle alterskapene har én helgen per fløydør på hverdagssiden, mens på festsiden kan to billedscener per dør forekomme. Rammene domineres av rød maling og metallfolieapplikasjoner eller rene forgyllinger. Dørmaleriene har dermed mange typelikheter til felles. Helgenene ligner på hverandre i ansiktsfysionomi, klær, rustninger, kroppsholdning og brokademønstermotiv. Sammenlignet med fløydørmalerier i Lübeck er de eksporterte maleriene enklere i komposisjon og detaljrikdom.

Finnes det kunstteknologiske kjennetegn ved fløydørene til de fem alterskapene som er like hverandre, og passer disse inn i laugsregler fra Lübeck i senmiddelalderen? Det som er kjent fra Lübecker-amtsrollene og laugsreglene passer fint inn i resultatene fra de kunstteknologiske undersøkelsene. Gjennom undersøkelser fra de fem primæralterskapene ble kvalitetsforskjeller på treverksbehandling, grundering, forgylling og malingslag synlig, men laugsreglene er ikke tydelige nok om disse detaljene. Det er ikke mulig å bekrefte eller avkrefte opprinnelsen i Lübeck på grunnlag av de maletekniske observasjonene. Hullene i de øvre rammedelene og delvis også de nedre delene av rammen er ikke blitt bemerket tidligere. Antagelig tjente hullene til å feste dørene på staffeliet under maleprosessen. I litteraturen finnes ingen forklaring på disse hullene. Tykkelsen på grunderingen er ikke nevnt, men laugsreglene i Hamburg beskriver behandling av treverk med lim før grunderingen. I samme kilde beskrives oljeimpregnering av grunderingen før forgylling og maling. Kvaliteten på bladmetallene varierer sterkt på de tre analyserte alterskapene fra

Vardø, Horg og Vik. Videre forskning foregår på dette temaet.³⁰³ Bladmetall er ikke spesielt nevnt i laugreglene, bortsett fra at sølv og zwischgold må ha ferniss og bladgull må få ferniss når den sendes til områder med fuktig klima. De undersøkte alterskapene har alle ferniss og følger dermed regelverket. Dyre pigmenter som ultramarin finnes antagelig ikke på primæralterskapene, azuritt forekommer derimot ofte. Mer avanserte analysemetoder må gjennomføres for sikre pigmentbestemmelser, men dette har ikke vært en del av denne oppgaven. Noen av malingslagene er påført i bare ett eller to lag, men effekten er oppnådd og virkningen var sikkert tilfredsstillende for oppdragsgiveren. Spesielt på de grønne tekstilene er malingslagene ofte bygget opp av flere lag og med intenst grønne lasurer. Maleriene er varierte og består av både tynne og tykke malingslag. I ansiktene er de lett fuktige malingslagene noen ganger strøket ut med tørr pensel og den jevne malingen har en flott virkning.

Hva slags ny informasjon gir de kunsthistoriske og kunstteknologiske resultatene i forhold til verkstedpraksis og det økonomiske aspektet av alterskap laget til eksport? Malerverksteder ble antagelig oppmuntret av handelsmenn til å produsere alterskap rimelig og raskt, men av høy kvalitet. Tynne grunderinger, forgyllninger med sølv eller zwischgold og relativt rimelige pigmenter sørget for lavere pris. Tillegg i Lübecker-amtsrollen fra 1474 presiserer behovet for tidsavtalte leveringer og begrenser arbeidsandelen av svenner på alterskapene. Dette tyder på at mesterne antagelig tidligere prøvde å overføre oppdragene til svenner og eventuell nedprioriterte eksportalterskapene til fordel for eksempelvis oppdrag fra byens borgere. Mer urutinerte og nyetablerte verksteder var antagelig interessert i oppdrag for eksport, mens kjente mestere sikkert var sterkt ettertraktet av byens befolkning og brukte mindre tid på eksportkunst. Dette er en hypotese som ikke lar seg sikkert bekrefte gjennom alterskapene. Alterskap med den størrelsen de fem primæralterskapene i denne oppgaven hadde ble transportert ferdig montert. Vel fremme kunne man enkelt sette skapene på alterbordet uten ytterligere montering. Veldig store alterskap ble antagelig pakket og transportert i mindre elementer og satt sammen i kirken.

³⁰³ Pågående forskning mellom forfatteren og Kidane Fanta, kjemiker hos NTNU-Vitenskapsmuseet ble presentert på konferanse i 2015. En publikasjon er under forberedelse.

Transporten for mindre alterskap var derfor sikkert rimeligere enn for store alterskap med flere transportkasser.

Hanseatene var handelsmenn og prisen hadde sikkert innflytelse på deres salgsformidlingen av kunstverk til Bergen og derfra til store deler av Norge. Alterskapene fantes tilsynelatende i ulike prisgrupper. Prisen bestemtes antagelig etter størrelser, forgyllingskvalitet og motiv. Muligens kunne oppdragsgivere også velge at alterskapene ble utført av kjente verksteder, men det finnes ingen belegg for denne teorien. Eksportkunstverkene trengte kvalitetskontrollen som markerte de som "kjøpmannsvare" fra malerlaugets oldermenn i Lübeck.³⁰⁴ Undersøkelsene viser kvalitetsforskjeller i maleteknikken. Vardøskapet virker å være det dyreste alterskapet i denne gruppen. Størrelsen, bladgull, detaljert utførte malingslag og donorportrett gjorde alterskapet kostbart for oppdragsgiveren. Horgskapet har rimeligere bladmetaller, men svært omhyggelig utførte malerier. Dette skapet er det minste i gruppen. Høylandskapet er sterkt skadet, men treverksforarbeidelse og størrelsen tyder på likheter med Vardøskapet. Om maleriene har man ingen kunnskap. Skapene fra Fosnes og Vik er like store. Mens Fosnesskapet har mange områder med forgylling og detaljerte billedscener, er Vik mye enklere. Vikskapet viser mange tegn på hastverk og er håndverksteknisk mindre god utført.

Resultatene av de kunstteknologiske undersøkelsene viser mange forskjeller. Horg og Fosnes attribuerer Engelstad til Rodes verksted og Bugge mener Vardøskapet stammer fra Rode. Undersøkelsene derimot tyder på at ingen av maleriene er malt av den samme maleren. Store forskjeller finnes i undertegningene og her viser kanskje den mest personlige kunstnerstilen seg. Det var uventet at bladmetallene forekommer i slike kvalitetsforskjeller. Videre forskning vil kanskje finne flere svar på oppbygging av grunderingen, poliment og forgylling. Økonomiske aspekter kan ha vært en faktor, men de optiske uttrykkene av forskjellige forgyllinger var muligens et bevisst valg av kunstneren.

³⁰⁴ Bonsdorff 1993: 57

De skriftlige laugsreglene fra amtsrollen i Lübeck gir intet fullstendig bilde av verkstedpraksisen i senmiddelalderen. Kunstteknologiske undersøkelser kunne tilføre flere detaljer om fremstilling av fløydørene. Rammehjørnene er sammensatt med litt forskjellige tapp-splitt forbindelser, men alle møbelsnekkere hadde sikkert sin egen metode. Hvis like hjørneforbindelser oppdages ved fremtidige undersøkelser kan disse sammenlignes med primæralterskapene fra denne oppgaven. Hullene i rammene har ingen synlig funksjon, delvis ble de lukket med original virkende treplugger. Litteraturen gir ingen bruksindikasjoner, men det er godt mulig at de innrammede panelene ble holdt på plass på staffeli med hjelp av hullene. Et lignende prinsipp finnes på skulptur; de har ofte hull i topp og bunn for å spenne dem inn i treskjærerbenkene. Kunstteknologisk og kunsthistorisk kan primæralterskapene stamme fra Lübeck. Dessverre har det ikke vært tilgang til detaljert informasjon om malerier med sikkert Lübeckproveniens. Sammenligning med kunstteknologiske undersøkelser av fløymalerier i Lübeck vil kunne vise om primæralterskapene passer inn i samme verkstedpraksis. Informasjonsmengden for denne oppgaven er veldig stor, men uten sammenligning med sikkert attribuerte Lübeckermalerier fra samme epoke kan ingen av maleriene attribueres på nytt. Stilistiske elementer peker mot Lübeck og kunstteknologiske undersøkelser avkrefter ikke denne tendensen. I fremtiden planlegges en publikasjon om resultatene av bladmetallanalysene, forgyllingstekniker og nedbrytningsprosesser av metallene.

Avslutningsvis vil jeg sitere presten Jakob von Lausanne († 1321):

”Wer ein Bildwerk zu einem festen Preis macht...kümmert sich mehr um die Vollendung als um die Schönheit. Wer aber seine Entlohnung gemäß der Schönheit erwartet, sorgt mehr um die Schönheit, als um die Schnelligkeit der Ausführung.”³⁰⁵

³⁰⁵ Huth 1967: 29. Fritt oversatt: Dem som lager kunstverk til fastpris bryr seg mer om å fullføre kunstverket enn om dettes skjønnhet. Dem som betaler i forhold til skjønnheten, bryr seg mer om skjønnhet enn om tidsaspektet i utførelsen. Eller med egne ord: Skjønnhet/kvalitet har sin pris.

Litteratur

Achen v, Henrik (1985) Hanseatenes kunst – tidsbilder 1400-1550.

Utstillingskatalog fra Bryggens Museum i Bergen

Achen v., Henrik (1999) To senmiddelalderlige relieffer og deres grafiske forelegg, Hikuin nummer 26. Høbjerg: Forlaget Hikuin

Albrecht, Uwe (2009) Corpus der Mittelalterlichen Holzskulptur und Tafelmalerei in Schleswig-Holstein, Hansestadt Lübeck Sankt Annen-Museum. Kiel: Verlag Ludwig

Baier, Uta (2015) Im Schatten des Vaters – Lucas Cranach der Jüngere, Restaura – Zeitschrift für Restaurierung, Denkmalpflege und Museumstechnik, Nummer 3-2015. München: Georg D. W. Callwey GmGH & Co

Baxandall, Michael (1985) Patterns of Intention. New Haven and London: Yale University Press

Baxandall, Michael (1988) Painting and Experience in Fifteenth-Century Italy. Oxford: Oxford University Press

Bonsdorff, Jan von (2007) Innovation och individuation: Några betraktelser över senmedeltida konstnärer i Nordeuropa, Kunst og Kultur, Nummer 2. Oslo: Universitetsforlag

Bonsdorff, Jan von (1993) Kunstproduktion und Kunstverbreitung im Ostseeraum des Spätmittelalters, Tidsskrift nr. 99. Helsinki: Finska Fornminnesföreningens

Brand, Hanno (ed.) (2005) Trade, diplomacy and cultural exchange – Continuity and change in the North Sea area and the Baltic c. 1350-1750. Hilversum: Uitgeverij Verloren

Brendalmo, Jan (2006) Kirkebygg og kirkebyggere, Byggherrer i Trøndelag ca. 1000-1600. Oslo: Unipub forlag

Bruns, Friedrich (1900) Hanseatische Geschichtsquellen – Die Lübecker Bergenfahrer und ihre Chronistik, Verein für hanseatische Geschichte. Berlin: Pass & Garleb.

Bruns, Friedrich, Weczerka, Hugo (postum ed.) (1967) Hanseatische Handelsstrassen – Quellen und Darstellungen zur hanseatischen Geschichte, Hanseatischer Geschichtsverein. Köln & Graz: Böhlau Verlag

Bugge, Anders (1933) Kunsten langs leden i Nord, Foreningen til norske fortidsminnesmerkers bevaring. Oslo: Grøndahl & sønn

Depierraz, Catherine (2015) Triumph des Ornaments – Samte in der Abegg-Stiftung, Restauro-Zeitschrift für Restaurierung, Denkmalpflege und Museumstechnik, Nummer 6-2015. München: Georg D. W. Callwey GmbH & Co.

Engelstad, Eivind S. (1933) Die hanseatische Kunst in Norwegen, Stilkritische Studien, II. Hit-Filos. Klasse 1933, Nummer 6. Oslo: Det Norske Vitenskaps-Akademi i Oslo

Engelstad, Eivind S. (1936) Senmiddelalderens kunst i Norge ca. 1400-1535. Oslo: Universitets Oldsaksamling

Fett, Harry og flere (1925) Skulptur og malerkunst i middelalderen, Norsk kunsthistorie Bind 1. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag

Gabler, Wolfram (ed.)(2012) Die Sprache des Materials – Kölner Maltechnik des Spätmittelalters im Kontext. Zeitschrift für Kunsttechnologie und Konservierung (ZKK), Nr. 26, Jahrgang 2012, Heft 1. Karlsruhe: Wernische Verlagsgesellschaft mbH Worms

Goldschmidt, Adolph (1889) Lübecker Malerei und Plastik bis 1530, Dissertation an der Philosophischen Fakultät der Universität Leipzig. Lübeck: Druck von Max Schmidt

Gotaas, Per (upublisert) rapporter og dokumentasjoner, Arkiv NTNU-Vitenskapsmuseet. Trondheim

Harley, Rosamond D. (2001) Artists' Pigments c. 1600-1835, A study in English documentary sources. London: Archetype Publications Ltd. London

Hartwig, Babette (2010) Kunsttechnologische Analyse des Göttinger Barfüßerretabels von 1424 im Kontext zeitgenössischer norddeutscher Altarwerke, Dissertation an der Hochschule für Bildende Künste Dresden. Dresden: Hochschule für Bildende Künste

Hohler, Erla B. (2008) Stilanalytisk metode og norsk middelaldermaleri, Collegium Medievale. Oslo: Interface Media AS

Huth, Hans (1967) Künstler und Werkstatt der Spätgotik. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft (II. Auflage)

Kirby, Jo (red.) (2010) Trade in Artists Materials – Markets and Commerce in Europe to 1700. London: Archetype Publications Ltd.

Krohn, Marianne (2005) Det gamle alterskapet fra Vardø kirke; opprinnelse, bestiller og bruk, hovedfagsavhandling i kunsthistorie, Institutt for kunstvitenskap. Tromsø: Universitet i Tromsø

Lichtwark, Alfred (1905) Meister Bertram – tätig in Hamburg 1367-1415, Hamburgische Liebhaber-Bibliothek, Gesellschaft Hamburgischer Kunstfreunde von Alfred Lichtwark. Hamburg: Lütcke & Wulff

Lütgendorff, W.L. von (1925) Das Maleramt und die Innung der Maler in Lübeck 1425-1925, Festschrift zur Fünfhundertjahrfeier. Lübeck: Druck von Gebrüder Borchers GmbH

Marstrander, Sverre (1959) Vitenskapsselskapets oldsaksamling - fører for kirkesamlingen. Trondheim: AS Nidaros og Trondelagens boktrykkeri

Matteini, Mauro, Arcangelo Moles og Andreas Burmester (Bearb.) (1990) Naturwissenschaftliche Untersuchungsmethoden in der Restaurierung. München: Kastner & Callwey GmbH. & Co

Minor, Vernon H. (2001) Art History's History. New Jersey: Prentice-Hall Inc. Upper Saddle River (II. Edition)

Morelli, Giovanni (1900) Italian Painters – Critical studies of their works. London: John Murray (II. Edition)

Nedkvitne, Arnved (2014) Quellen und Darstellungen zur Hanseatischen Geschichte, Hanseatischer Geschichtsverein, Band LXX. Köln, Weimar & Wien: Böhlau Verlag GmbH

Pawel, Daniela (2014) The altarpiece from Vardø church in Finnmark: technological and art historical context, Paint and Piety – Collected Essays on Medieval Painting and Polychrome Sculpture, s. 181-192, Noëlle L. W. Streeton & Katja Kollandsrud (ed). London: Archetype Publications

Pawel, Daniela (upublisert) rapporter og dokumentasjoner, Arkiv NTNU-Vitenskapsmuseet. Trondheim

Petermann, Kerstin (2000) Bernt Notke – Arbeitsweise und Werkstattorganisation im späten Mittelalter. Berlin: Dietrich Reimer Verlag GmbH

Pieper (ed), Paul (1986) Die deutschen, niederländischen und italienischen Tafelbilder bis um 1530, Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Münster. Münster: Aschendorffsche Verlagsbuchhandlung GmbH & Co.

Sander, Ingo (1998) Unsichtbare Meisterzeichnungen auf dem Malgrund – Cranach und seine Zeitgenossen, Ausstellungskatalog, Wartburg-Stiftung Eisenach & Fachhochschule Köln. Regensburg: Verlag Schnell und Steiner

Schrumpf, Anne Fredrikke (1999) Senmiddelalderens treskulptur i Norge - Eivind S. Engelstads verk fra 1936 i et nytt lys, Hovedfagsoppgave i kunsthistorie. Bergen: Universitet i Bergen

Skinnebach, Laura Katrine (2007) Krop, sjæl og rum i senmiddelalderlig fromhedspraksis, Kunst og Kultur, Nummer 2, s. 66-77. Oslo: Universitetsforlag

Stoll, Karlheinz, Vetter, Ewald M. og Oellermann, Eike (1977) Triumphkreuz im Dom zu Lübeck – ein Meisterwerk Bernd Notkes. Wiesbaden: Dr. Ludwig Reichert Verlag

Straub, Rolf E. (1988) Tafel- und Tüchleinmalerei des Mittelalters, Reclams Handbuch der künstlerischen Techniken, Band 1, s. 127-259. Stuttgart: Philipp Reclam Junior (2. Auflage)

Struck, Rudolf (1926) Materialien zur lübeckischen Kunstgeschichte, Zeitschrift des Vereins für Lübeckische Geschichte und Altertumskunde, Band 23. Lübeck

Urbani, Giovanni (1996) The Science and Art of Conservation of Cultural Property, Readings in Conservation – Historical and Philosophical Issues in the Conservation of Cultural Heritage, Reading 46, Page 445-450. Los Angeles: The J. Paul Getty Trust Science Press

Voragine, Jacobus de (1988) *Legenda aurea* – Lateinisch/Deutsch. Stuttgart:
Philipp Reclam Junior

Wallem, Fredrik B. (1905) *Seks altarskabe i Videnskabselskabets
Oldsagsamling, Det Kongelige Norske Videnskabers Selskabes Skrifter 1904,*
Nummer 5. Trondheim: Aktietrykkeriet

Wollheim, Richard (1973) *On art and the mind – essays and lectures.* London:
Cox and Wyman Limited

Innhold: DVD til masteroppgaven

Mappe: Mariakirke Bergen

Mariaskapet Maria kirke Bergen hverdagsside.tif
Rammenprofilene alterskapsdører NTNU-VM.pdf

Mappe: T328 Fosnes alterskap

Mappe: detaljfotografier

Andreas hest detalj.tif
Andreas kors liten mann.tif
Andreas kvinnene arm kvinnen.tif
Andreas kvinnene kappen kvinnen.tif
Andreas middag bord.tif
Andreas middag kvinne.tif
Georg ansikt.tif
Olav ansikt.tif

Hjørnekonstruksjon Fosnes T328.pdf

Hjørnet hverdagsside Fosnesskapet.tif

Høyre festdagsside Fosnesskapet.tif

Hverdagsside Fosnesskapet.tif

Mappe: infrarødfotografier

Andreas bak hest gutt IR1.tif
Andreas bak hest gutt IR2.tif
Andreas bak hest IR2.tif
Andreas kors glorie IR2.tif
Andreas kors kjortel kant IR1.tif
Andreas kors liten mann IR2.tif
Andreas kvinnene ansiktene IR1.tif
Andreas kvinnene arm kvinnen IR2.tif
Andreas kvinnene kappen kvinnen IR2.tif
Andreas middag bord IR1.tif
Andreas middag kvinnen IR2.tif
Andreas middag søyle ved kanten IR1.tif
Georg hofta IR1.tif
Olav ansikt IR1.tif
Olav bein og dragenhode IR2.tif

Venstre festdagsside Fosnesskapet.tif

Mappe: T329 Vik alterskap

Mappe: detaljfotografier

Anna ansikt.tif
Anna blå under himmel.tif
Anna gull under himmel.tif
Dorotea ansikt.tif
Dorotea arm og hår.tif
Dorotea blomster.tif
Dorotea rød overmaling.tif
Katarina ansikt og hals.tif
Katarina ansikt.tif
Katarina bok og overmaling.tif
Katarina overmalte hår.tif
Katarina sverdhånd.tif
Kristusbarnet ansikt.tif
Maria ansikt.tif
Sunniva overmalte hår.tif
Sunniva øyne.tif

Hjørnekonstruksjon Vik T329.pdf
Hjørnet hverdagsside Vikskapet.tif
Høyre festdagsside Vikskapet.tif
Høyre hverdagsside Vikskapet.tif
Mappe: infrarødfotografier
Anna ansikt IR2.tif
Dorotea ansikt IR2.tif
Dorotea overkropp IR2.tif
Katarina ansikt IR2.tif
Kristusbarnet IR1.tif
Sunniva ansikt IR2.tif
Mappe: røntgenfotografier
T329 høyre fløyddør hjørnet.tif
T329 høyre fløyddør midten.tif
T329 høyre fløyddør nedre del.tif
T329 høyre fløyddør øvre del.tif
T329 venstre fløyddør hjørnet.tif
T329 venstre fløyddør midten.tif
T329 venstre fløyddør nedre del.tif
T329 venstre fløyddør øvre del.tif
Venstre festdagsside Vikskapet.tif
Venstre hverdagsside Vikskapet.tif
Vik T329 ansiktskonturer.pdf
Vik T329 brokademønster Maria.pdf
Vik T329 brokademønster Sta. Anna.pdf
Vik T329 brokademønster Sta. Dorotea.pdf
Vik T329 brokademønster Sta. Katarina.pdf
Vik T329 brokademønster Sta. Sunniva.pdf

Mappe: T452 Høyland alterskap

Hjørnekonstruksjon Høylandet T452.pdf
Hjørnet hverdagsside Høylandskapet.tif
Høyre festdagsside Høylandskapet.tif
Hverdagsside Høylandskapet.tif
Mappe: infrarødfotografier
Høylandet Aron IR2.tif
Høylandet Mose IR2.tif
Venstre festdagsside Høylandskapet.tif

Mappe: T858 Vardø alterskap

Mappe: detaljfotografier
Andreas øyne.jpg
Eldste konge ansikt.jpg
Hånd ung konge.jpg
Josef ansikt.jpg
Katarina ansikt.jpg
Kongens tilbedelse Maria ansikt.jpg
Kristi fødsel Marias ansikt.jpg
Kristusbarnet ansikt.jpg
Maria bebudelse ansikt.jpg
Maria visitasjon ansikt.jpg
Nest eldste konge ansikt.jpg
Rissete linje stall.jpg
Ung konge ansikt.jpg
Hjørnekonstruksjon Vardø T858.pdf
Hjørnet hverdagsside Vardøskapet.tif

Høyre festdagsside Vardøskapet.tif
Hverdagsside Vardøskapet.tif
Mappe: infrarødfotografier
 Andreas ansikt IR2.tif
 Andreas munk IR2.tif
 Kristi fødsel Josef IR2.tif
 Maria bebudelse kappe IR2.tif
Vardø T858 brokademønster Maria.tif
Venstre festdagsside Vardøskapet.tif

Mappe: T4648 Horg alterskap

Ansiktskonturer Horg.pdf
Brokade Johannes Horg.pdf
Brokade Sunniva og Erasmus Horg.pdf
Brokade teppe Horg.pdf

Mappe: detaljfotografier
 Erasmus albe nede.tif
 Erasmus ansikt.tif
 Erasmus arm.tif
 Johannes ansikt.tif
 Johannes hendene.tif
 Johannes kjortel nede.tif
 Olav ansikt.tif
 Olav dragenhode og leggene.tif
 Olav kjortel.tif
 Sunniva ansikt.tif
 Sunniva hendene.tif
 Sunniva kjole nede.tif

Hjørnekonstruksjon Horg T4648.pdf
Hjørnet hverdagsside Horgskapet.tif
Høyre festdagsside Horgskapet.tif
Høyre hverdagsside Horgskapet.tif

Mappe: infrarødfotografier
 Erasmus albe nede IR2.tif
 Erasmus ansikt IR2.tif
 Erasmus tarm nede IR2.tif
 Johannes ansikt IR2.tif
 Johannes hendene IR2.tif
 Johannes kappe IR2.tif
 Olav ansikt IR2.tif
 Olav dragenhode og leggene IR2.tif
 Olav dragenkropp IR2.tif
 Sunniva ansikt IR2.tif
 Sunniva hendene IR2.tif
 Sunniva kjole nede IR2.tif

Mappe: røntgenfotografier
 T4648 Olav midt.tif
 T4648 Olav nede.tif
 T4648 Olav oppe sidelys.jpg
 T4648 Olav oppe.tif
 T4648 Sunniva midt.tif
 T4648 Sunniva nede.tif
 T4648 Sunniva oppe sidelys.jpg
 T4648 Sunniva oppe.tif

Venstre festdagsside Horgskapet.tif

Venstre hverdagsside Horgskapet.tif

Mappe: Trondenes kirke

Nordre alterskap Maria Magdalena Trondenes kirke.tif

Nordre alterskap Olav høyre hs Trondenes kirke.tif

Nordre alterskap Trondenes kirke.tif

Trondenes kirke.tif

Mappe: Universitet i Bergen

Mappe: Brekke alterskap MA29

Brekkeskapet høyre festdagsside.tif

Brekkeskapet hverdagsside.tif

Brekkeskapet venstre festdagsside.tif

Mappe: Hjørundfjord alterskap MA249 © A. Böhme, UIB-UMB

UIB_UM_MA.249_festdagsside.jpg

UIB_UM_MA.249_hjørne fra siden.jpg

UIB_UM_MA.249_hverdagsside.jpg

Mappe: Trondenes alterskap MA230 © Ukjent, UIB-UMB

UIB_UM_M.A.230_Dorotea h. fs.tif

UIB_UM_M.A.230_hverdagsside.tif

UIB_UM_M.A.230_Katarina v. fs.tif

UIB_UM_M.A.230_Olav nede.tif

UIB_UM_M.A.230_Olav v. hs.tif

UIB_UM_M.A.230_Sunniva h. hs.tif

Mappe: Universitet i Oslo

Mappe: Berg alterskap C2911

Høyre festdagsside Bergskapet.tif

Høyre hverdagsside Bergskapet.tif

Venstre festdagsside Bergskapet.tif

Venstre hverdagsside Bergskapet.tif

Mappe: Bygland alterskap C6113

Opprin. høyre festdagsside Byglandskapet.tif

Opprin. høyre hverdagsside Byglandskapet.tif

Opprin. venstre festdagsside Byglandskapet.tif

Opprin. venstre hverdagsside Byglandskapet.tif

Mappe: Røldal alterskap C5067

Brokademønster i sidelys Røldalskapet.tif

Høyre festdagsside Røldalskapet.tif

Høyre hverdagsside Røldalskapet.tif

Venstre festdagsside Røldalskapet.tif

Venstre hverdagsside Røldalskapet.tif

Mappe: Skjervøy alterskap C3000

Venstre festdagsside Skjervøyskapet.tif

Venstre hverdagsside Skjervøyskapet.tif

Våpenskjold Lübeck Trondenesskapet – sør.tif