

«Den har ikke sin make i landet»

Alabastaltertavlen (ca. 1550) i Vestfossen kirke

Ragnhild M. Bø og Elisabeth Andersen

Ragnhild M. Bø har en ph.d. i kunsthistorie fra Universitetet i Oslo (2013) og har de siste årene arbeidet som førstelektor i eldre historie samme sted. For tiden er hun visiting postdoctoral fellow ved Courtauld Institute of Art i London med mobilitetsstipend fra NFR (2018–20). Hun forsker på middelalderens maleri og skulptur, med særlig fokus på materialitet og på bilders rolle i fromhetsutøving, helgenkult og avlat. Av senere arbeider kan nevnes «From Material to Immaterial Presences. Engagements with Saints before and after the Reformation in Denmark-Norway», *Mirator* 19, nr.1 (2018) og «Religious Reading and the Resurrected Christ Appearing to his Mother: Late Medieval Netherlandish Altarpieces in Valencia and Scandinavia», *Journal of Historians of Netherlandish Art* (kommer).

r.m.bo@iakh.uio.no

Elisabeth Andersen har hovedfag i kunsthistorie fra Universitetet i Oslo (2005) og arbeider som forsker med prosjekter knyttet til kirkekunst og kirkeinteriører ved Norsk institutt for kulturminneforskning (NIKU). Hun har de siste årene forsket på middelalderske madonnaskap fra ca. 1150 til ca. 1350, etter-reformatoriske kalkmalerier i norske kirker og dåpsengler. To publiserte artikler knyttet til disse temaene er «Madonna Tabernacles in Scandinavia c.1150–c.1350», *Journal of the British Archaeological Association* 168, nr. 1 (2015) og «The murals of the old church in Moster. A typical Norwegian post-Reformation wall decoration?», *European Journal of Science and Theology* 14, nr.1 (2018) sammen med Susanne Kaun.

ea@niku.no

SAMMENDRAG

I Vestfossen kirke henger det en, etter hjemlige forhold, helt spesiell altertavle. Den består av alabast, marmor og eik og ble utført i Mechelen rundt 1550, sannsynligvis av en skulptør fra kretsen omkring Jean Mone. I denne artikkelen vil en sammenligning med et samtidig relieff, som nå befinner seg i Washington, kaste nytt lys over den nå delvis ødelagte tavlens ikonografi og materielle betydningslag, mens en kontekstuell og objekt-biografisk tilnærming prøver å besvare hvorfor og hvordan den kom til Eiker prestegjeld i Buskerud.

Nøkkelord

Alabast, Mechelen, Hyrdenes tilbedelse, 1500-tallet

ABSTRACT

An altarpiece now in Vestfossen church is absent from most scholarship on sixteenth century art in Norway. Made of alabaster, marble and oak, the altarpiece was produced in Mechelen around 1550, probably by a sculptor from the circle of Jean Mone. Comparing the now partial piece in Vestfossen with a contemporary relief in Washington allows for a better understanding of the former's iconography and material matters. The article also attempts to trace the commissioners and the object biography of the altarpiece.

Keywords

Alabaster, Mechelen, Annunciation to the Shepherds, 16th century

Ute i Ekerbygden i fabrikkstrøket Vestfossen finnes der et lite uanselig kapell som egentlig kun er et bedehus, der senere er blitt innviet. Ingen kan rose dets utseende, allerminst dets interiør. Ingen kunne falde på at der skulde være nogen prakt i dette Gudshus. På alteret oppe i det lille koret med panelingsveggene har der dog siden huset blev innviet stått et krusifiks og en altertavle av meget sjeldent utseende.¹

Slik starter residerende kapellan Martin Stensaker en kronikk i *Aftenposten* i 1934. I tillegg til å beskrive de to sjeldne gjenstandene, er denne kronikken også startskuddet for antikvariske myndigheters interesse for dem. Det skulle likevel gå over femti år før de begge fikk en forsvarlig behandling og plassering. I denne artikkelen tar vi for oss altertavlen, Norges eneste nederlandske alabastarbeid som fortsatt henger i en kirke.² Alabastrelieffets kvadratiske format, perspektiviske dybde og detaljrike motiv tilsier at det er laget i Mechelen rundt 1550. Vi vil i denne artikkelen først gjøre rede for altertavlens form, ikonografi og nåværende tilstand, for deretter å diskutere den i lys av alabast som materiale og Mechelens alabastindustri. Avslutningsvis setter vi frem en hypotese om hvordan altertavlen opprinnelig kan ha sett ut, og hvorfor den endte opp i Eiker prestegjeld i Buskerud.



III. 1

Ukjent kunstner: Altartavle med Hyrdenes tilbedelse, St Barbara og St Katarina, Mechelen, ca. 1550. Alabast, marmor og eik. Vestfossen kirke. Foto: Elisabeth Andersen.

ALTERTAVLEN I VESTFOSSEN – PRAKTOBJEKT I BØTTEKOTT

Altartavlen i Vestfossen er et sammensatt arbeid. I sin nåværende form er tavlen et triptyk med et skulpturelt midtparti og to malte fløyer (ill. 1). Midtpartiet er et alabastrelieff med Hyrdenes tilbedelse. Dette hviler på et postament i marmor og to plinter av eik som er malt i azuritt (dypblå kobberlasur) og dekorert med hermefigurer i alabast. På hver side av alabastrelieffet står det en søyle i rødflammet marmor, og rundt hele relieffet løper en ramme malt i azuritt. Altartavlens øverste del består av et marmorfelt og plinter lik de på postamentet samt en forgylt buet gavl omkring et alabastrelieff med Gud Fader i en engleskare. Fløyene er laget av eik, og maleriene er holdt i brungrått mot brunsvart bakgrunn og fremstiller St Barbara (til venstre) og St Katharina (til høyre).³ Tavlen er 138,5 cm høy (uten postament) og 79,5 cm bred. Fløyene måler 149,5 cm x 47,5 cm.

Hele øvre halvdel av Hyrdenes tilbedelse er forsvunnet, men den delen som står igjen forteller at relieffet ble utført av en kunstner med god materialbeherskelse, kjennskap til perspektivisk dybde og sans for detaljrikdom (ill. 2).⁴ Jomfru Maria sitter med barnet i fanget. En okse og et esel står rett bak henne, mens Josef står litt til siden og lener seg over stokken sin med armene i kors. Til venstre rett ved Maria sitter en knelende gjeter, mens en yngre gjeter kneler i relieffets fremste plan. Han er kledd i en kort saueskinnskappe, bærer en kniv i beltet og holder en kurv med to turtelduer. Til høyre kneler en eldre gjeter. Han er kledd i en lang kappe og tilbyr en gjenstand til Jomfru Maria. Kvinnen som holder en hånd på hans skulder, er den apokryfe Salome, hun som skal stadfeste Marias renhet og jomfruelighet etter fødselen.⁵ I bakgrunnen ses ytterligere to gjeter, en som bærer et lam over skuldrene og en som bærer en fakkel. Relieffet med Gud Fader i en skymasse omkranset av fire englehoder er utført med samme perspektiviske dybde som Hyrdenes tilbedelse. Englenes hår er forgylt. Gud gjør velsignelsesgesten med høyre hånd og lar venstre hånd hvile på jordkloden (ill. 3).



III. 2

Ukjent kunstner: Altertavle, detalj av Hyrdenes tilbedelse. Mechelen, ca. 1550. Alabast. Vestfossen kirke. Foto: Elisabeth Andersen.



III. 3

Ukjent kunstner: Altertavle, detalj av gavlen. Mechelen, ca. 1550. Alabast. Vestfossen kirke. Foto: Elisabeth Andersen.

De to fløyene er montert slik at de ikke kan lukkes, og om de kunne ha blitt lukket, ville de ikke passe som dører foran det ovale toppstykket. De kan likevel ha tilhørt altertavlen allerede i dens opprinnelige form, men bare om den ble utført som et «statisk triptyk». Selv om de skulle være laget sammen med relieffet, er det to faktorer som tyder på at de på et tidspunkt har byttet plass. For det første er formen uvanlig. Et overveiende flertall av triptyk fra 1500-tallet har en konveks avslutning på dørene som gjør at de alltid vil være midtstilt når skapet er lukket og helle utover når skapet er åpent.⁶ For det andre er det spor av festeanordninger på det som nå er fløyenes yttersider.

I tillegg til disse festeanordningene, kan også fløyenes monokromi brukes som argument for at de opprinnelig utgjorde de ytre fløyene på en annen altertavle. Malte paneler i monokrom (*brunaille* eller *grisaille*) er nemlig vanligst å finne på forsiden av dørene i senmiddelalderens alterskap, altså på den siden som ville være synlig i fastetiden.⁷ Samtidig som fløyene kunne utgjøre en dempet forside som skulle kunne kontrasteres med et fargerikt indre, er fremstillinger i monokrom også ment å gi maleriene skulpturelle kvaliteter, ofte i tandem med arkitektoniske ornamenter som plint og krone. St Katharina og St Barbara i Vestfossen har en tilsvarende skulpturell soliditet, selv om innsiden (slik tavlen nå er utformet) i dette tilfellet består av et tilnærmet monokromatisk alabastrelieff og ikke polykrom treskulptur slik det er i senmiddelalderens mange alterskap og altertavler fra Nederlandene og det nordlige Tyskland.

I tillegg til at fløyene er byttet om, er flere av alabastfigurene på de ulike basene erstattet med figurer i gips, og marmorplatene er senere tilføyelser eller erstatninger. All forgylling på rammen er sekundært slagmetall.⁸ De to innskriftene i gull er også sekundære. Postamentet har en innskrift i fraktur: «Dit Ord og Bord velsignes Gud for hver Sjel paa Eger Hvor ved du Kirken Som din Brud paa Jorden vederkvæger», mens på den blå rammen rundt midtpartiets relieff står det skrevet «GLORIA IN EXCELSIS DEO ET IN TERRA PAX HOMINIBUS BONE VOLUNTATIS» (Ære være Gud i det høyeste, og fred på jorden, i mennesker Hans velbehag) (Lukas 2, 14), i majuskler.

Det finnes ingen bevarte dokumenter som forteller oss når, hvorfor eller hvordan altertavlen kom til Norge. Første gang tavlen nevnes i en skriftlig kilde er i 1629, og da er det som en del av inventariet i Haug kirke, daværende hovedkirke i Eiker prestegjeld.⁹ Haug kirke var opprinnelig en romansk steinkirke. I et brev fra 1323 utlovt pave Johannes XXII avlat til dem som på visse dager besøker Haug kirke «som er reist til de samme apostlers Peters og Paulus' ære».¹⁰ To andre holdepunkter er en nærmest uleselig innskrift på tavlens bakside som nevner navnene Søren Lemmich og Christian Grave og årstallet 1747 samt det faktum at Haug kirke brant i 1818. Det kan ha vært i forbindelse med denne brannen at den øvre delen av midtfeltet forsvant, og det kan ha vært i etterkant av samme brann at gipsfigurene, det nyere postamentet og de sekundære innskriftene i gull kom på plass. De siste endringene kan også ha blitt utført i forbindelse med at tavlen igjen ble tatt i bruk som altertavle i Vestfossen kapell i 1902. Selve formen, en altertavle som ikke kan lukkes og som har fløyer som er byttet om for å få krummingen til å ligne på det ovale toppstykket, kan ha blitt gitt den allerede i 1747 da Søren Lemmich og/eller Christian Grave satte sine navn på den.

Altertavlen hang fortsatt i Vestfossen kapell da residerende kapellan og kronikkforfatter Stensaker besøkte det i 1934. Han var interessert i kirkekunst og hadde i april samme år vært i kontakt med riksantikvar Harry Fett for å få mer informasjon om marmoralter-

tavler. Om Fett svarte er usikkert, og om han gjorde det er ikke korrespondansen arkivert. Femten år senere var Riksantikvarens restaureringskonsulent Finn Krafft på befaring. I sin rapport uttalte han at det absolutt var å anbefale at hele altertavlen med fløyer ble sendt inn til Riksantikvaren for konservering.¹¹ Så skjedde ikke, for i 1977 tok Odd Helland, Stephan Tschudi-Madsen og Sigrid Christie til orde for at den snarest burde istandsettes. Tschudi-Madsen la til at frakten burde skje med bil fra dør til dør for å minske belastningen på tavlen og, ikke minst, at han anså tavlens kunsthistoriske interesse å være så høy at selve konserveringsarbeidet kunne betales av Riksantikvaren, om menighetsrådet i Vestfossen bekostet frakt, forsikring og materialer.¹² Om det var mangel på penger eller mangel på interesse fra menighetens side som igjen gjorde at konserveringen ble stilt i bero, vites ikke.

I 1982 kom konservator Tone Marie Olstad og restaureringskonsulent Jon Brønne på befaring, og de kunne fortelle at altertavlen ble oppbevart stående fritt på gulvet i et rotete kott, sammen med en støvsuger og noe undervisningsmateriell.¹³ I etterkant av denne befaringen ble det etablert en lokal komité for restaureringen av altertavlen. Den ble istandsatt av konservator Rolf Johansen ved Arkeologisk Museum i Stavanger.¹⁴ I desember 1987 var den nyrestaurerte tavlen tilbake i Vestfossen kapell.¹⁵ Da nye Vestfossen kirke ble innviet i 2010, fulgte både døpefont, orgel, kirkeklokke og altertavle med fra kapellet. Døpefonten, kirkeklokken og orgelet har beholdt primærfunksjonene sine i den nye kirken, mens altertavlen er montert over et veggfast, oppmurt alter til høyre for koret. Altertavlen er til tross for sterkt restaurert ramme, ombyttede fløyer og brukket relieff en god påminnelse om en type kunstverk som kunne importeres fra utlandet til kirker i Buskerud for 500 år siden.

ALABAST: MATERIELLE KVALITETER OG IMMATERIELLE BETYDNINGSLAG

De seneste årenes såkalte materielle vending i kunsthistorisk forskning har kommet mange gjenstandskategorier til gode, ikke minst relikvier og relikvieskrin. Gjenstander utført i alabast har også blitt vist en fornyet interesse i forbindelse med denne vendingen, kanskje først og fremst fordi det knytter seg så mange betydningslag til materialet.¹⁶ Dette gjelder særlig den varianten av alabast som er en finkornet, gjennomskinnelig gips og som i senmiddelalderen først og fremst ble hentet ut fra brudd i England (Nottingham) og det nordlige Spania (Quenca, Gelsa, Besalú).¹⁷ Denne typen alabast er lett å forme, men den er også et skjørt og relativt forgjengelig materiale; forgjengeligheten ligger i at materialet er sårbart for kontakt med vann og for høye temperaturer, noe som vanskeliggjør anvendelse utendørs. Andre karakteristika er at materialet er gjennomskinnelig og fløyelsaktig, og at det lett tar opp i seg varme ved berøring. At alabast nærmest innbyr til berøring, er nok hovedgrunnen til at det så ofte har blitt anvendt i produksjonen av mindre gjenstander til bruk i personlig fromhetsutøving. Men alabast forekommer også i gravmonumenter og altertavler.¹⁸

I tillegg til rent praktiske aspekter som formbarhet og berøringsvennlighet, har kanskje også kulturelle og symbolske egenskaper ved alabast spilt inn i valg av materiale. I Bibelen er alabast (i betydningen finkornet gips) benevnelsen på en krukke som inneholder nardussalve. I fortellingen om Jesus som blir salvet i Betania, der han besøker Simon den spedalske, heter det at: «Mens de lå til bords, kom det inn en kvinne med en alabastkrukke med ekte og kostbar nardussalve. Hun brøt krukken og helte salven ut over hodet hans» (Markus, 14,3). Noen av de tilstedeværende blir forarget og snakker strengt til kvinnen,

men Jesus tar henne i forsvar: «Overalt i verden hvor evangeliet blir forkynt, skal også det hun gjorde, fortelles til minne om henne» (Markus, 14, 9). I middelalderens eksegetiske praksis ble denne hendelsen utlagt som at kvinnen er den fremtidige Kirken (*Ecclesia*), krukken fylt med salve er Jesu kropp fylt med tro og det at krukken knuses en allegori for Korsfestelsen. Den tyske benediktinermunken Walafrid Strabo (ca. 808–849) hevdet i tillegg at krukken med salve symboliserer et menneske med tro.¹⁹

Det finnes flere eksempler på at teologiske fortolkninger kan ha hatt betydning for materialvalget i utformingen av monumenter utført etter bestilling. Da skulptøren Pere Jehan fikk i oppdrag å utføre altertavlen i katedralen i Zaragoza (La Seo) i 1430-årene, gjennomførte han flere reiser i det nordlige Spania for å finne alabast i ønsket kvalitet og kvantitet. Jehan forlot imidlertid Zaragoza til fordel for oppdrag ved Alfonso V av Aragons hoff i Napoli før tavlen var ferdig. Arbeidet med tavlen ble overlatt til Francí Gomar. En mangel på alabast i god nok kvalitet gjorde at Gomar hugget noen av skulpturene i tre. Disse ble senere erstattet av skulpturer skåret i alabast av de tyske skulptørene Peter Danzer og Hans Gmünd. To kontrakter fra henholdsvis 1467 og 1473 spesifiserer at dette er bispedømmets ønske og gjør at vi kan dedusere oss frem til at domkapittelet heller ville ha en altertavle i alabast med ulike stiluttrykk – forenklet forklart som katalansk senmiddelalder vs. spansk-flamsk renessanse – enn en stilistisk ensartet tavle i ulike materialer.

Ønsket om å få alle bestanddelene utført i alabast kan også ha bunnet i at materialet skulle ha en resonans i altertavlens innhold og ikonografi. Relikviene til to av kongeriket Aragons mest betydningsfulle helgener, St Vincent og St Laurentius, er inkorporert i altertavlen, og fremstillingene av deres martyrium er blant de mest fremtredende motivene i tavlens ikonografiske program. De to martyrenes døde, nakne kroppar får et ekstra materielt betydningslag når de er utført i alabast; som «knuste kroppar» blir de en del av eksegesen som forsto den knuste alabastkrukken som symbol på hvordan kristendommen kunne spre seg i kjølvannet av Korsfestelsen – og i videre forstand i kjølvannet av de tidlig-kristne og de lokalt forankrede martyrenes offer.²⁰

Et annet eksempel på at alabast blir ansett å inneholde referensielle egenskaper som gjør at det foretrekkes fremfor andre materialer, er bruken i gravmonumenter for medlemmer av det engelske kongehuset og av engelsk adel under Hundreårskrigen (1337–1453). I disse monumentene er ikke bruken av alabast først og fremst teologisk begrunnet, men knyttet opp mot en følelse av tilhørighet samt til identitet og status. Ettersom franskmennene foretrakk å bruke marmor i sine gravmonumenter, ble det å anvende alabast oppfattet som å representere og promotere «det engelske». Når denne tilknytningen virket sammen med de kvalitetene man kunne utlede av materialet gjennom bibeltekster og senere eksegese, ble gravmonumenter i alabast både moralsk og symbolsk en måte å overgå den franske rivalen på.²¹ Tilhørighet til et bestemt geografisk område eller til en slekt, var neppe av betydning for den mer serielle alabastproduksjonen i Mechelen som altertavlen i Vestfossen er en del av. Teologiske betydningslag derimot, ville kunne være til stede, og som vi skal se i det følgende, kunne det også knyttes en viss status til gjenstander i alabast.

VESTFOSSEN, WASHINGTON OG MECHELENS ALABASTINDUSTRI

Selv om Bernt Lange med rette kunne hevde at altertavlen ikke har sin like i Norge, har den en like i Washington (ill. 4).²² Washington-relieffet er tilskrevet «kretsen omkring» Jan (Jehan) Mone og datert til 1540–50. Jan Mone (ca.1480–1554) var en nederlandsk billedhugger som hovedsakelig arbeidet med alabast. Hans *oeuvre* inkluderer blant annet sju gravmonumenter og altertavlene i Martinskirken i Halle (1533) og katedralen i Brussel (1536–41). Disse altertavlene er blant de aller første i Nederlandene som ikke er utført i tre, og Mone kan ha fått ideen etter å ha sett altertavler i alabast under et opphold i Spania mellom 1515 og 1519 – i tillegg til altertavlen i Zaragoza, er det også alabastaltertavler i blant annet Santa Maria de El Paular og i katedralen i Tarragona.²³ Mone var en produktiv skulptør som hele tiden endret stil og teknikk etter tavlens størrelse og bruk. Denne allsidigheten gjør det enkelt, men også noe upresist, å bruke «kretsen omkring» Mone også om verk som ikke kan knyttes til ham gjennom bevarte dokumenter.²⁴

Oppbyggingen av motivet Hyrdenes tilbedelse i Washington er helt identisk med motivet i Vestfossen, med unntak av at kvinnen med krukken i Vestfossen er utelatt til fordel for et giverportrett i Washington. Dessverre inneholder ikke relieffet noen innskrift, familievåpen eller motto som kan gi opplysninger om denne personen. Men inkluderingen indikerer både at relieffet i Washington ble utført etter bestilling, og at det hadde en minnefunksjon, kanskje som del av et epitafium. Den buede gavlen tilsier at relieffet, i motsetning til relieffet i Vestfossen, var plassert øverst i epitafiet/altertavlen. Hyrdenes tilbedelse er fremstilt med et tempel i bakgrunnen, en bygning med arkader samt nisjer og trappe-



III. 4

Jan Mone (?): Altertavle med Hyrdenes tilbedelse. Mechelen, ca. 1540/50. Alabast. National Gallery of Art, Washington. Foto: NGA.

trinn som leder opp til podium hvor to søyler markerer inngangen. Ettersom relieffene er tilnærmet identiske, er det naturlig å tenke seg at Vestfossens relieff også har hatt et tempel i bakgrunnen. Tempelbakgrunnen bidrar til at Hyrdenes tilbedelse situeres i et større narrativ, ettersom den peker frem til to påfølgende hendelser, Jesu omskjæring (1. januar) og Marias tempelgang (2. februar). På Kyndelsmesse, eller *Purificatio Mariae*, skulle Maria bringe til presten et årsgammelt lam som brennoffer og to turtelduer eller dueunger slik det var påkrevet i henhold til loven (Lukas 2, 24). Selv om trappetrinnene mangler i Vestfossen, peker både hyrden med lammet og hyrden som bærer kurven med de to turtelduene på kløktig vis utover relieffets «nå».

I tillegg til en slik utvidet ikonografi med utgangspunkt i to av hyrdene, kan den apokryfe Salome i tråd med materialeksegesen beskrevet over også forstås som en fremstilling av kvinnen med alabastkrukken som Kristus tok i forsvar i Betania og som en personifisering av *Ecclesia*. I begge tilfeller symboliserer hun troen. Hennes fremtredende plassering i relieffet gjør henne også til en person gjennom hvis blick betrakteren kan komme nærmere den historiske hendelsen – slik den nå ukjente mannen som fikk seg selv portrettert i Washington-relieffet også gjorde.

Nederlandske alterskap var enormt populære på 1400- og 1500-tallet. Monumentale skap i eik som kombinerte et korpus med utskårne skulpturer med malte eller skulpturelle fløyer, ble en stor eksportartikkel, særlig til Skandinavia, Tyskland og Frankrike samt i noen tilfeller til England, Baltikum og den iberiske halvøy.²⁵ Skapene ble solgt både i kommisjon og på det åpne markedet kjent som *Onze-Liewe-Vrouwe Pand*, et marked som holdt til utenfor det som senere ble katedralen i Antwerpen.²⁶ Den reformerte kirkens ønske om en annen type kirkerom, den italienske renessansens innflytelse på kirkekunsten og et endret handelsmønster gjorde at markedet opphørte i 1560. Det ble fremdeles utført større utsmykninger i Nederlandene og i det reformerte nord, men i andre former og i andre materialer.²⁷

Da det engelske parlamentet forbød alle religiøse fremstillinger i 1550, gikk produksjonen av engelske alabastobjekter tilbake. Eksporten av råmaterialet kunne derimot fortsette, og som mottager av engelsk alabast, ble Mechelen sentrum for en seriell produksjon av mindre alabaststykker, godt hjulpet av det artistiske klimaet som hadde blitt skapt i byen etter at Margrethe av Østerrike (1480–1530), guvernør over det nederlandske Habsburg, valgte den som sete for hoffet sitt. Som estetisk kategori, viste alabastrelieff fra Mechelen seg særlig egnet til å formidle den italienske renessansekunstens forkjærlighet for monokrom skulptur til det nordlige Europa.²⁸ Alabastproduksjonen og -eksporten varte helt til slutten av 1700-tallet.²⁹

På samme måte som alterskapene fra Brussel og Antwerpen har en nærmest uendelig variasjon i form og innhold, men likevel var umiskjennelige som type, er også de mer enn 500 bevarte alabastobjektene fra Mechelen både særegne og typiske.³⁰ I noen tilfeller har de – slik som i Vestfossen – et postament, noe som indikerer at de skulle stå på et alter. Andre er utformet som bærbare diptyker, og noen er laget for å henge på veggen. Denne siste kategorien har samme form som samtidens epitafier, selv om relieffene nesten aldri – her er relieffet i Washington et viktig unntak – har epitafiets karakteristiske minnefunksjon gjennom et portrett eller en innskrift.³¹

I en liten altertavle utført samtidig med Vestfossen og Washington er hyrdene og den

hellige familien også fremstilt som om de sitter foran eller inne i et tempel, men uten trappetrinnene og disses tilhørende symbolikk. Denne tavlen har derimot en rikt utsmykket ramme med arabesker, fugler, masker og *putti all'antica* (ill. 5). En lignende ramme kan ha rammet inn relieffene i Vestfossen, men da må fløyene tidligere ha tilhørt en annen altertavle. Den store likheten mellom relieffene i Washington og Vestfossen bekrefter at alabastproduksjonen i Mechelen til tider var seriell, antagelig utført etter forlegg.³² Den store likheten gjør det også naturlig å anta at det ikke skiller så veldig mange år mellom disse. Ettersom relieffet i Washington er datert til 1540–50, er det nærliggende å datere relieffet i Vestfossen til tiden rundt 1550. Denne dateringen støttes av vår mer kontekstuelle tilnærming til tavlen.



III. 5

Ukjent kunstner: Husalter. Mechelen, 1550–60. Alabast, forgyldt tre. Musées royaux d'art et d'histoire/Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis, Brussel. Foto: MRAH.

FRA MECHELEN TIL BUSKERUD

Alabastens ulike egenskaper og alabastaltertavlenes høye status var sannsynligvis kjent også for den som enten selv bestilte eller på annen måte anskaffet tavlen som nå er i Vestfossen. Sigrid Christie undret seg i en liten betraktning om altertavlen kunne ha blitt bestilt av fru Ingeborg til Foss (nåværende Fossesholm) og først ha blitt brukt som husaltertavle på

gården.³³ Denne hypotesen kan med fordel utdypes. Fru Ingeborg (1507–1597) var datter av Niels Henriksen (1458–1523) og Ingerd Ottedatter (1475–1555), nå bedre kjent som fru Inger til Østråt. Ingerd ble etter fordelaktige arveoppgjør og kompromissløs politikk den fremste godseieren og lensstyreren i Norge rundt 1530, en posisjon hun beholdt frem til sin død. Alle de fem døtrene hennes ble giftet bort til danske adelsmenn. Fru Ingeborg ble gift med Peder Hanssøn Litle (ca. 1504–1551). Han var lensherre på Akershus, gjennom oppkjøp av gårder og landområder i Buskerud drev han eksport av trevirke til hollendere. Disse handelsforbindelsene pleide han godt, og i et brev fra 1543 beklager han seg til den danske diplomaten Eske Bille over oppførselen til skipperen Hans Istedt, som «haffuer handlidtt sig wnderlig her y aar oc tagitt fra Hollender oc andre y Dram[men]». I samme brev hilser han fra hustruen Ingeborg og legger til at de begge takker Bille «storlige for allt gott som y beuijste baade hender oc miig nu y Kiøffnehaffnn».³⁴

Nettopp denne forbindelsen til den bereiste Bille kan være nøkkelen til å forklare hvorfor en alabastaltertavle fra Mechelen også kom til Buskerud-traktene. Alabastmonumenter var populære i Danmark, både som altertavler, epitafier og gravmonumenter. Som et særegent



III. 6

Ukjent kunstner: Husalter med portretter av Herluf Trolle og Birgitte Gøye. Mechelen, 1555–60. Alabast og olje på tre. Nationalmuseet, København. Foto: Lennart Larsen, Nationalmuseet.

dansk fenomen, var det også populært å sette alabastrelieff inn i nye rammer av tre laget på tilkomstsstedet.³⁵ Ønsket om å anvende alabast ser ut til å ha startet med admiral Herluf Trolle (1516–1565) og hans hustru Birgitte Gøye (1511–1574), en av dronning Dorotheas hoffdamer. Dette innflytelsesrike paret har både gravmonument og epitafium av alabast, og de skjenket en altertavle i alabast til Stenstrup kirke på Fyn. Sistnevnte inventarstykke tjener også som et monument over givene, ettersom relieffet med forgylt ramme er satt inn i et triptyk som i åpen stilling viser portrettene av Herluf og Birgitte, knelende mot midtpartiet (ill. 6). Det finnes også epitafier i alabast i Århus domkirke og i Olavskirken i Helsingør.³⁶

Peder Hanssøn og fru Ingeborg ble begge begravet i Haug kirke, og gravplaten deres ble funnet igjen ved utgravinger i 1962. Innskriften viser bare Peders dødsår, noe som ikke er uvanlig for perioden.³⁷ Vi har allerede sett at altertavlen må ha gjennomgått flere endringer. Ettersom mange alabastrelieffer tilvirket i Mechelen eller Antwerpen ble inkorporert i et epitafium eller i en altertavle, kan også Vestfossens tavle opprinnelig ha vært en del av et epitafium eller en større altertavle. Fru Ingeborg overlevde sin mann med over førti år og kan derfor hypotetisk sett ha fått arrangert alabastrelieffet som et epitafium eller som en del av en altertavle og gitt dette eller denne plass i Haug kirke på slutten av 1500-tallet, selv om tavlen ikke nevnes før i 1629. Den senere endringen kan ha blitt forårsaket av endringer i smak og endringer i synet på hva som er verdt å bevare og/eller minnes.³⁸

At de to kvinnelige helgenene på fløyene har fått lov til å bli med i en ny sammensetning av altertavlen, kan bero på måten de er fremstilt på. Selv om de har synlige attributter, er St Barbara og St Katharina presentert stående, ikke som deltagere i et større narrativ som for eksempel en mirakelscene eller deres martyrium. De er malt i dempet koloritt og trekker således ikke altfor mye oppmerksomhet vekk fra tavlens sentrale relieff, og de har en samtidig klesdrakt med brynjeliv. Selv om verken St Barbara eller St Katharina ble malt for å fremstille noen andre enn seg selv, har portrettformen, koloritten og klesdrakten gjort det mulig å tolke dem som Mot og Styrke eller Rettferdighet og Styrke – dyder som har gjort de to akseptable også i et etter-reformatorkirkerom.³⁹

Baksiden av altertavlen var opprinnelig rød, men er overmalt i sort. En innskrift fra 1747 nevner både pastor Søren Lemmich (1714–1782) og sogneprest Christian Grave (ca. 1700–1763) og årstallet 1747, men er dessverre vanskelig å tyde (ill. 7).⁴⁰ Lemmich var sønn av den danskfødte krigskommissæren Søren Hansen Lemmich, mens Grave opprinnelig var dansk, født i Tem i Skanderborg i 1700. Grave virket som prest både i Moss, Rygge og Christiania før han kom til Eiker. Han betalte for, og var kanskje også selv delaktig i, istandsettingen og stafferingen av to stoler i Rygge kirke i 1744. Her henger også epitafiet over hans hustru, den «himmelsalige matrone» Maren Mortensdatter Lerche (1708–1743), og deres tre barn. Dette er antagelig malt av Grave selv.⁴¹ I 1748 skjenket han en alterduk og to messingstaker til Fiskum kirke.⁴² Kanskje er sammenstillingen av altertavlen slik den nå står også fra 1747, og kanskje er innskriften en hyllest fra Lemmich til Grave i anledning at sistnevnte tok over som sogneprest i Eiker prestegjeld dette året? Haug kirke var som før nevnt hovedkirke i dette prestegjeldet, og gitt at Grave skjenket alterduk og messingstaker til annekskirken Fiskum, er det ikke utenkelig at han også bidro til interiøret i Haug kirke. Både Grave og Lemmich ville begge ha hatt kjennskap til alabast som materiale og hyrdene som motiv samt en forståelse for at relieffene var bevaringsverdige og at tavlen kunne ha en bruksverdi om enn i endret form.



III. 7

Ukjent kunstner: Altertavle, detalj av innskrift på baksiden av fløydøren med St Katharina. Mechelen, ca. 1550, innskrift fra 1747. Vestfossen kirke. Foto: Elisabeth Andersen.

AVSLUTNING

Altertavlen i Vestfossen kirke i Eiker er et praktverk av alabast, marmor og eik. Midtpartiet er et relieff som viser Hyrdenes tilbedelse. Selv om tavlen nå fremstår i amputert form, lar den oss fremdeles forstå at den ble utført med stor teknisk finesse. Altertavlens make i Washington tilkjennegir på en god måte hvordan relieffet opprinnelig kan ha sett ut da det ble tilvirket i Mechelen omkring 1550. Hyrdene som tilber det nyfødte barnet er fremstilt med attributter som beriker motivet ved å peke til senere hendelser i både Marias og i Kristi liv. Middelalderens eksegese og forståelse av alabast gjør at også kvinnen med krukken som er plassert i forgrunnen kan tolkes i en videre referanseramme. Hun kan være en fremstilling av kvinnen i den bibelske historien om Kristus i Betania, en fremstilling av Maria Magdalena eller et symbol på Kirken. Om fløyene med fremstillinger av St Katharina og St Barbara var tilknyttet altertavlen på dette tidspunktet, eller om de er en senere tilføyelse, er ikke mulig å fastslå. Men andre altertavler og epitafier i alabast fra samme tid viser at det var vanlig å kombinere ulike materialer i samme objekt.

Selv om vi ikke vet hvem som fikk tavlen laget, er det nærliggende å tro at den kom til landet gjennom fru Ingeborg til Foss og hennes danskfødte ektemann Hans Pederssøn Litle. Den kan ha blitt anskaffet til privat bruk eller som gave til en av kirkene i Eiker i form av en minnetavle. Sammen med de mindre relieffene i Bergen, Trondheim og Horten, viser den at alabastrelieffer med religiøs tematikk også var kjent i Norge i tidlig nytid, om enn i mindre omfang enn for eksempel i Danmark. Relieffene kom som en del av handelen med Nederlandene og ble, selv om produksjonen nærmest var seriell, ansett å være statusprodukter. Vi vet at altertavlen befant seg i Haug kirke i 1629. Den kan ha fått sin nåværende form i 1747, da Christian Grave ble sogneprest i Eiker, og sin nåværende dekor etter brannen i Haug kirke i 1818. Tross brannskader, vanskjøtsel, rekonstruksjoner og forflytninger, har tavlen bevart sin skjønnhet og aura; at den i 1980-årene igjen fikk avansere fra bøttekott til kirkevegg, er et bevis på nettopp det.

NOTER

- 1 Martin Stensaker, «Nyopdaget verdifull kirkekunst på Eiker», *Aftenposten*, 6. juni 1934.
- 2 På Det Hanseatiske Museum i Bergen henger et lite nederlandsk alabastrelieff som viser Daniel i løvehulen, mens det finnes seks relieffer og et fragment på Historisk Museum i Bergen, se Ruth Hamran, «Flamske relieffer i Bergen», *Fortidsminneforeningens årbok* (1986), 79–92. Det henger også et alabastrelieff på Marinemuseet i Horten som antagelig kommer fra Løvøy kapell, mens det er fire relieffer med religiøse scener på Vitenskapsmuseet i Trondheim. I Lade kirke er engelske alabastrelieffer fra 1400-tallet inkorporert i altertavlen fra 1740; og på Tromsø museum finnes det en engelsk alabastskulptur av St Katarina, også fra 1400-tallet, innkommet fra Ibestad kirke.
- 3 I noen av konserveringsrapportene og i deler av litteraturen er de to identifisert som St Barbara og St Margareta, og tavlen er knyttet til Berg kirke som var viet til sistnevnte helgen. Denne kirken lå øde på slutten av 1500-tallet og har nok aldri huset denne altertavlen. Ikonografien er dessuten tydelig nok: Det er Katharina med sverd og mannsling (den romerske keiser Maxentius) og Barbara med tårnet.
- 4 Alabast er et skjørt materiale. Kritiske punkter oppstår der relieffet er som tynnest, ofte på midten. I en husaltertavle fra samme tid som Vestfossen, nå i Victoria & Albert Museum, løper en krakelering svakt skrånende gjennom hele relieffet på samme sted som relieffet i Vestfossen er brukket, se Paul Williamson, *Netherlandish Sculpture 1450–1550* (London: Victoria and Albert Museum, 2002), 150–151.
- 5 Fortellingen om Salome finnes i Jakobs protoevangelium, se Gertrude Schiller, *Iconography of Christian Art* (London: Lund Humphries, 1971), 63–65
- 6 For de ulike formene av nederlandske alterskap i eik, se *Antwerpse Retabels, 15de–16de eeuw I*, red. Hans M.J. Nieuwdorp (Antwerpen: Museum voor Religieuze Kunst, 1993).
- 7 Et tidlig og velkjent eksempel på *grisaille* er Bebudelses-scenen og fremstillingen av Johannes Evangelisten og Johannes Døperen på forsiden av Ghent-altertavlen, malt av Hubert og Jan van Eyck (1432). For flere eksempler og en nylig gjennomgang av bruken av *grisaille* i maleri på nederlandske altertavler, se Lynn F. Jacobs, *Threshold and Boundaries. Liminality in Netherlandish Art (1385–1530)* (London og New York: Routledge, 2018), 154–156.
- 8 Tegning med kommentarer utført av Mille Stein, datert 7. mai 1985, Riksantikvarens arkiv. Slagmetall er uedelt bladgull, det vil si en billigere variant av forgylling.
- 9 Sigrid og Håkon Christie, *Norges kirker: Buskerud 2* (Oslo: Gyldendal, 1986), 362.
- 10 Christie, *Norges kirker: Buskerud 2*, 356.
- 11 Finn Kraffts restaureringsrapport fra mars 1949, Riksantikvarens arkiv.
- 12 Odd Helland, rapport fra befarings, datert 7. september 1977 og brev fra Stephan Tschudi-Madsen til sogneprest Rudolf Helmersmo, datert 19. september 1977, Riksantikvarens arkiv.
- 13 Befaringsrapport fra Tone Olstad og Jon Brenne, datert 8. juni 1983, Riksantikvarens arkiv.
- 14 Jens Christian Eldal og Mille Stein i brev til Vestfossen menighetsråd, datert 26. mars 1985, Riksantikvarens arkiv. Både Tunsberg biskop og Tunsberg stiftsdireksjon står i kopi i dette brevet, så fra midten av 1980-årene er ikke lenger istandsettingen av altertavlen bare et lokalt anliggende.
- 15 *Fremtiden*, 10. desember 1987.
- 16 Det har kommet ut en rekke publikasjoner om materialitet i middelalderen og tidlig nytid de siste årene, se for eksempel Caroline W. Bynum, *Christian Materiality. An Essay on Religion in Late Medieval Europe* (London og New York: Zone Books, 2011) og *The Matter of Art: Materials, Technologies, Meanings 1200–1700*, red. Pamela H. Smith, Christy Anderson og Anne Dunlop (Manchester: Manchester University Press, 2014). Om «det materielle» knyttet mer spesifikt til alabast, se Aleksandra Lipińska, *Moving Sculptures. Southern Netherlandish Alabasters from the 16th and the 17th Centuries in Central and Northern Europe* (Leiden og Boston: Brill, 2017) og Kim Woods, *Cut in Alabaster: a Material of Sculpture and its European Traditions 1350–1530* (Turnhout: Brepols, 2018).
- 17 Alabast finnes i to varianter, en finkornet, gjennomskinnelig gips ($\text{CaSO}_4 \cdot 2\text{H}_2\text{O}$) og kalsittisk eller aragonittisk stein (CaCO_3). Ordet alabast er en latinisering av det greske *alabastron* (ἀλάβαστρον), ordet for en vase brukt som beholder for olje som kom i bruk rundt 1000 f. Kr. i det gamle Egypt og

- spredte seg rundt Middelhavet, se Lipińska, *Moving Sculptures*, 17. For de ulike alabastbruddene, se Wolfram Kloppmann m. fl. «Tracing Medieval and Renaissance Alabaster Works of back to Quarries: A Multi-Isotope (Sr, S, O) Approach», *Archaeometry* 56, nr. 2 (2014), 203–219.
- 18 Paul Williamsson, *Object of Devotion: Medieval English Alabaster Sculpture from the Victoria and Albert Museum* (London: Art service international, 2010), *passim* og Aleksandra Lipińska, «Alabastrum, id est, corpus hominis: Alabaster in the Low Countries Sculpture; A Cultural History», *Netherlandish Yearbook for History of Art* 62 (2012) Meaning in Materials, red. Ann-Sophie Lehmann, Fritz Scholten og H. Perry Chapman, 85–114.
 - 19 Lipińska, «Alabastrum id est», 98–99.
 - 20 Ragnhild M. Bø, «Material Matter, Subject Matter. Pere Johan's Alabaster Retable in La Seo, Zaragoza (1435–1445)», *Konsthistorisk tidskrift*, 86, nr. 3 (2017), 236–250. DOI: 10.1080/00233609.2017.1347200
 - 21 Rachel Dressler, «Identity, Status, and Material: Medieval Alabaster Effigies in England», *Peregrinations: Journal of Medieval Art and Architecture* 5, nr. 2 (2015), 65–96.
 - 22 Bernt Lange i brev datert 27. februar 1981, Riksantikvarens arkiv. For relieffet i Washington, se Lipińska, *Moving Sculptures*, 100 og <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.157755.html>, oppsøkt 25. juni 2018.
 - 23 For disse to og andre større altertavler i alabast og andre typer stein, se Aleksandra Lipińska, «Between Contestation and Re-invention. The Netherlandish Altarpieces in Turbulent Times (c.1530-1600)», *Netherlandish Yearbook for History of Art* 67 (2017): *Netherlandish Sculpture of the 16th Century*, red. Ethan Matt Kavaler, Frits Scholten og Joanna Woodall, 78–117. Altertavlen i Brussel sto tidligere i kapellet på Coudenberg slott.
 - 24 Lipińska, «Between Contestation and Re-invention», 107.
 - 25 Se Ethan Matt Kavaler, «Sixteenth Century Netherlandish Sculpture. A Recovery», *Netherlandish Yearbook for History of Art* 67 (2017), 6–33 og Lynn F. Jacobs, *Early Netherlandish Carved Altarpieces, 1380–1550: Medieval Tastes and Mass Marketing* (Cambridge: Cambridge University Press, 1998).
 - 26 Dan Ewing, «Marketing Art in Antwerp, 1460–1560: Our Lady's Pand», *The Art Bulletin* 72, nr. 4 (1990), 558–584.
 - 27 Lipińska, «Between Contestation and Re-invention», 78–117.
 - 28 Om overgangen fra polykrom til monokrom skulptur, se Frank Fehrenbach, «Coming Alive: Some Remarks on the Rise of 'Monochrome' Sculpture in the Renaissance», *Source: Notes in the History of Art*, 30, nr. 3 (2011), 47–55. Ikke alle områder tok til seg monokromi som ideal, det er for eksempel mye polykrom renessanseskulptur i Spania og Portugal, ikke minst polykrom alabast.
 - 29 Kloppmann m. fl., «Tracing Medieval and Renaissance Alabaster».
 - 30 Yao-Fen You, «The 'Infinite Variety' of Netherlandish Carved Altarpieces», *Netherlandish Yearbook for History of Art* 67 (2017), 34–77.
 - 31 Michael K. Wustrack, *Die Mechelner Alabaster-Manufaktur des 16. Und frühen 17. Jahrhunderts* (Frankfurt–Bern: Peter Lang, 1982), 29–81.
 - 32 Wustracks katalog inneholder 21 relieffer med Hyrdenes tilbedelse. Disse er utført av minst fem forskjellige *cleynstakers* i perioden fra 1550 til 1627, se Wustrack, *Die Mechelner Alabaster-Manufaktur*, nr. 18, 34, 135, 147, 155, 156, 157, 171, 189, 193, 203, 234, 235, 244, 260, 294, 331, 332, 348, 409 og 434. Verken altertavlen i Vestfossen eller relieffet i Washington er med i denne katalogen.
 - 33 Sigrd Christies betraktning, datert 8. mars 1988, Riksantikvarens arkiv.
 - 34 *Diplomatorium Norwegicum* 13, 695. Brevet er datert 5. september 1549. Det finnes hele 33 brev i diplomatariet med Peder Hanssøns Litles navn. De fleste er skrevet i forbindelse med eiendomsoverdragelser i Buskerud og Akershus.
 - 35 Lipińska, *Moving Sculptures*, 180.
 - 36 Wustrack, *Die Mechelner Alabaster-Manufaktur*, 347–349.
 - 37 «Her ligger begrafven Erlige og Velbyrdige Mand Peder Hanssøn til Foss som var Høyvitz Mand paa Aggershus, och Døde den 15 dag Septembris Aar 1551, med syn Kjere Høstrwe, Frue Ingeborg Nilsdatter som Døde Aar [...] Gud vere dem Naadig»

- 38 Oss bekjent er det ikke gjort dendrokronologiske undersøkelser av fløyene. En slik undersøkelse kan riktignok ikke fortelle oss om disse har sittet på en separat altertavle, men vi kan få svar på om de er samtidige.
- 39 Sigrd Christie, *Den lutherske ikonografi i Norge inntil 1800*, bind 1, (Oslo: Forlaget Land og kirke, 1973), 14 nevner at Lars Bing beskriver dem i 1796 som «Retfærdighed og styrke». Om bildebruk og helgenbilder i Danmark-Norge og Nord-Europa etter Reformasjonen, se for eksempel *Images and Objects in Ritual Practices in Medieval and Early Modern Northern and Central Europe* red. Krista Kodres og Anu Mänd (Newcastle: Cambridge Scholarly Publishing, 2013) og *Re-forming Texts, Music, and Church Art in the Early Modern North*, red. Linda Kaljundi og Tuomas Lehtonen (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2016).
- 40 *Christian Grawe 17 ; veraminis vox est GRAWE labiliik omne deorsum ; Dextra Secl incolimem me tüa tollet hümo* (På baksiden av St Barbara) *ürea Solenni resonant Sacra -- tü; Cantibus et semplüm --- omna sacres ;Søren Lemich 47* (På baksiden av St Katharina). Avskrift mottatt uten følgeskriv, arkivert av Mille Stein den 12. august 1986, Riksantikvarens arkiv.
- 41 Sigrd og Håkon Christie, *Norges kirker: Østfold 2* (Oslo: Forlaget Land og kirke, 1959), 275–276.
- 42 Christie, *Norges kirker: Buskerud 2*, 388.