

Alterskapet fra Andenes

En liturgisk lesning av skapets ikonografi
med hovedvekt på Nådefader-gruppen i skapets corpus

Per Olav Folgerø

Title The Altarpiece from Andenes: a Liturgical Reading of its Iconography

Abstract The article discusses the liturgical function of the motif of Notgottes, and the connection between this and the St. Olav iconography. The discussion focusses on the Altarpiece from Andenes (Nordland, Norway, about 1500), now in the Tromsø museum's church collection. It consists of predella, corpus and doors that can be opened, i.e. it could be described as a "hinged triptych". The corpus consists of wooden sculptures: (from the beholder's left) a holy bishop, God the Father holding the dead Christ as Schmerzensmann in His arms (a motif also called Notgottes), St. Olav and St. Magnus Earl of Orkney. On the inner side of the doors there are four painted scenes from the Passion of Christ, and the outside likewise figures four passion scenes including a crucifixion, which has been interpreted (by Patrik Reuterswård 1980) as St. Olav's passion according to a contemporary text. The Altarpiece thus may illustrate St. Olav as imitatio Christi. The sculptural group almost certainly also included an angel with a chalice in his hands collecting blood from the wounds of Christ, represented as red threads (chalice and threads now lost). This detail indicates a nexus between the angel and the content of a prayer in the core of the Eucharistic cycle, the *Súpplices te rogámus*, asking for God's acceptance of the gifts lifted by "the hands of an angel to the Altar of Heaven".

Keywords St. Olav, *Imitatio Christi*, *Notgottes*, Liturgy, Eucharist, Canon, *Súpplices te rogámus*

Author Associate Prof., History of Art, University of Bergen, Norway

Email Per.Folgero@uib.no

ICONOGRAPHISK POST

NORDISK TIDSKRIFT FÖR BILD-TOLKNING • NORDIC REVIEW OF ICONOGRAPHY

NR 1, 2016, PP. 34–49. ISSN 2323-5586



Fig. 1. Corpus og fløydører av alterskap fra Andenes kirke (Dverberg, Nordland), nå i Tromsø museum, inv. nr. TS/K 9. Ca 1500. Foto Mari Karlstad. Tromsø Museum – Universitetsmuseet.

The Altarpiece from Andenes Church, Norway. Corpus and inner wings. About 1500. Now in Tromsø Museum – The University Museum.

Alterskapet fra Andenes kirke (Dverberg i Nordland, nå revet) er en av de mest verdifulle gjenstandene i Tromsø museums kirkesamling (inv. nr. TS/K 9). Av Eivind Engestad dateres skapet til ca. 1500, og antas å være et "mulig arbeide av en av Imperia-

lissima-mesterens elever".¹ Skapet er sammensatt av *predella*, *corpus* og fløydører (fig. 1 og 2).

Corpus er delt i fire felter som er adskilt av colonetter. Motivene på *corpus* er (fra v. mot høyre): en hellig biskop², Gud Fader

som holder den døde Kristus i sine armer, Hellig Olav og St. Magnus Jarl av Orkenøyene.³ Olav bærer en korsblomstkrone på hodet og holder et ciborium i sin høyre hånd. I venstre hånd har han sannsynligvis holdt en hellebard. I overensstemmelse med den vanlige Olavsikonografi i høymiddelalderen, står helgenkongen på en drage. *Predella* har malerier av Kristus (i midten) flankert av kirkefedrene (f. v.) Augustin, Gregor den Store, Hieronimus og Ambrosius. Kristus bærer en kjortel og holder rikseplet i venstre hånd, mens Han hilser oss med den høyre. På begge sider av Kristi hode går et skriftbånd som lyder: *Ego sum via veritas et vita*. (Jeg er veien, sannheten og livet). Maleriene på skapets fløydører viser to pasjonshistorier. Når alterskapet er åpent er det – uten tvil – Kristi lidelse som er synlig for menigheten, mens det har vist seg å være adskillig mer komplisert å forklare den pasjonshistorien som er avbildet på fløydørenes ytterside.

Hellig Olav som martyr

Når skapet er lukket ser vi en pasjonsfortelling med et korsfestelsesmotiv. Dette er blitt tolket som Kristi lidelseshistorie.⁴ På grunn av at den Kristus-lignende skikkelsen under piskingen og bespottelsen er fremstilt i bare lendelede, og det faktum at han er bundet til korset (uten nagler), har imidlertid, fått Engelstad til å se likheter mellom dette motivet og middelalderens pasjonsspill.⁵ Denne teori er også blitt behandlet av Ulla Haastrup i en artikkel som tar opp relasjonen mellom middelalderens billedverden og pasjonsspillene.⁶

Den som synes å ha løst gåten om den noe uvanlige pasjonsfremstillingen på Andenes-skapets dører er imidlertid Patrik Reuterswärd, som i sin artikkel “Mysteriet med de dubbla passionerna” har påvist en slående likhet mellom fløydørenes ikonografi og en plattysk tekst som beretter om St. Olavs pasjon. Teksten inngår i et passionale som trykkes 1492 og 1505 i Lübeck, der alterskapet ble utført ved nettopp denne tid.⁷ Hanseatenes St. Olav-legende forteller om at Olav ble tvunget av sin halvbror Harald til å avsverge sin Kristne tro. Da Olav nektet dette ble han bundet opp på korset med tau. Teksten i denne legenden er helt parallell med billedfremstillingen på skapet fra Andenes. Olavs pasjon blir nesten identisk med Kristi pasjon. I norsk oversettelse lyder teksten som følger:

Da trakk hedningene ham naken ut og bandt for ansiktet hans og slo ham på kinnene og sa: du forbannede konge, hvem slo deg? Og deretter satte de tornekrone på og trykte den ned på hodet hans så blodet fløt nedover ham. Og de stakk et septer i hånden hans og trakk en kongelig kledning på ham og sa: Se hvilken konge du er. Deretter bandt de ham på et kors som han hang på i stor nød i tre timer. Og han ba til Gud for dem som pinte ham, og især bad han for de sjøfarende kjøpmenn som anropte ham i nød, og deretter overgav han sin ånd i den allmechtige Guds hender på en fredag i august måned da man skrev 1028 etter Kristi fødsel, og så gjennomboret de hans side med et spyd. Straks ble det et stort jordskjelv over hele den by Ciklestep eller Stikkelstep, og mange hus falt ned. På den tredje dag ville de slemme hedningene brenne hans hellige legeme, men det ble uskadet av ilden og opp av asken kom en stor drage som drepte Sankt Olavs bror og mange andre hedninger. På grunn av dette tegn omvendte mange seg til kristendommen.⁸



Fig. 2. Malerier som viser St. Olavs pasjon. Yttersiden av fløydøren på alterskap fra Andenes kirke. Ca 1500. Foto Mari Karlstad. Tromsø Museum – Universitetsmuseet.

The Passion of St Olav. Altarpiece from Andenes Church, Norway, paintings on the outer side of the wings. About 1500. Tromsø Museum – The University Museum.

Sammenhengen mellom Olavspasjonen og Kristi pasjon blir åpenbar også ved at fløydørenes innside er viet Kristi lidelseshistorie.

Nådefaderen. Motivets framvekst og funksjonsgrunnlag

Allerede i 1907 nevner Nicolay Nicolaysen en meget interessant gjenstand som skal ha tilhørt skapet, nemlig at “ved Fa-

derens føtter (er der) en liten kvinnelig figur, der formelig forestiller en engel”.⁹ Senere forsvant denne engel for så å komme tilbake til muséet i 1983 (inv. nr. TS/K 203; fig. 3). I Gud Faders kappe, t.h. for Kristi legg (fra betrakterens ståsted) er det et hull, og cand. scient. og formidlingskonsulent ved Tromsø Museum Per Helge Nylund har vist at en pinne i ryggen på engelen passer perfekt i dette hullet.¹⁰ Der-

med skulle det være liten tvil om at engelen tilhører skapet. Selv om engelens hender er borte, er det ikke usannsynlig – som også Nylund påpeker – at den kan ha holdt en kalk i hånden som har samlet opp blodet fra Kristi sår. Nylund ser det som sannsynlig at tråder kan ha forbundet sårene med denne kalken.

Formålet med min artikkel er å foreta en lesning av alterskapets ikonografi, og denne vil ta utgangspunkt i messeliturgien. Dette betyr at vi skal legge konteksten til grunn for vår forståelse av skapets ikonografi. Andenes-skapets motiver kan leses på bakgrunn av Olavsliturgien der Hellig Olav blir beskrevet i sin himmelske herlighet, slik vi ser ham stå i skapets *corpus*. Vi skal her imidlertid *ikke* dvele ved messebokens tekster for Olsok, men rette søkelyset på figurgruppen t.v. for Hellig Olav (fra betrakterens ståsted) som viser Gud Fader med den døde Kristus i sine armer, der den lille engelen trolig har vært en viktig del av motivet.

Gundis Bringéus kaller en slik motivgruppe (dvs. Faderen som holder den døde Sønn i sine armer) for *Nådafaderen*.¹¹ Dette motivet har ikonografisk slektskap med nådestolmotiv, og er ofte blitt omtalt som tilhørende denne motivgruppe. *Nådestolen* kalles det motiv der Faderen holder korset med den korsfestede Sønn i sine armer. Den Hellige Ånds due svever vanligvis mellom Faderen og Sønnens hode. I en fremstilling av Nådafaderen er ikke duen alltid representert, og motivet trenger altså ikke å representere Treenigheten. Kristus henger ikke på korset, men hans døde



Fig. 3. Engel som har tilhørt Andenes-skapet. Tromsø museum, inv. nr TS/K 203. Ca 1500. Foto Mari Karlstad. Tromsø Museum – Universitetsmuseet.

Angel, originally belonging to the Andenes altarpiece. About 1500. Tromsø Museum – The University Museum.

legeme hviler i Faderens armer. I min videre gjennomgang kommer jeg konsekvent til å støtte meg til den benevnelse av motivene som er gitt i Bringéus' avhandling, og vil derfor anvende navnet Nådafader på Andenes-skapets motiv. Med henvisning til Georg Troescher slår Gertrud Schiller fast at vårt motiv er det som i Flandern ble omtalt som *Notgottes*, mens det på fransk kalles *Pitié-de-Nostre-Seigneur*.¹² Faderens fremvisning av Kristi legeme understreker Hans soningsoffer for menneskets frelse (jfr. Joh 3, 16). Begge motivene er derfor sterkt knyttet til høymiddelalderens sentrering omkring anamnesen av Kristi offer-



Fig. 4. Smertemannen, treskulptur. Midtfigur fra alterskap. Hallaröd i Skåne. Tidlig 1500-tall. Etter Liepe 1995, 215.

Schmerzensmann, between the Virgin Mary and St John. Central part of the Altarpiece in Hallaröd Church, Scania, Sweden. Early 16th century.

død, meditasjonen over denne og dermed den private andakt. Like viktig for ikonografiens fremvekst er imidlertid den eukaristiske kult omkring transsubstansiasjonsmysteriet. Denne gikk ut på å understreke Kristi kjødelige tilstedeværelse i sakramentet, og var forbundet med en rekke legender, som f. eks. den s.k. Gregoriusmessen. Denne forteller om at Pave Gregor den Sto-

re kjempet med tvil, og under feiringen av nattverden skal han ha bedt til Gud om at vinen måtte omgjøres til blod. Da så Gregor Kristus stå foran seg på alteret. Denne legenden er kjent siden 1163.¹³ Under det 4. Laterankonsil i 1215 ble det, som kjent, dogmefestet at brød og vin blir omgjort til Kristi legeme og blod (dogmet om *Corpus Domini*), og i 1264 ble en særlig festdag

innstiftet i kirken for meditasjon over transsubstansiasjonsmysteriet (Corpus Cristifesten).

Nådestolen og Nådefaderen var motiver som altså fikk betydning ut over den private andakt; de ble, som vi har sett, særdeles viktige for å uttrykke hele det eukaristiske mysterium. Nådefader-gruppen ble et populært motiv i høymiddelalderen frem til det tidlige 1500-tall.¹⁴ Vi kjenner til at det – i Flandern rundt år 1400 – ble laget treskulpturer som, etter all sannsynlighet, var en sammenstilning av Faderen og den døde Sønnen. Motivet ble brukt i Flémalle-mesterens verksted, f. eks. som tavlemaleri i en fløy av Flémalle-alteret (Flémalle bei Lüttich, 1410–15).¹⁵ I Norge kjenner vi sju bevarte treskulpturer med dette motivet, og fire av disse (inkl. Andenes-skapet) er trolig utført i Lübeck.¹⁶

Alf Härdelin understreker Nådestolens eukaristiske betydning også med henvisning til plasseringen av kalkmalerier som viser dette motiv; motivet opptrer da alltid i tilknytning til alteret, som i overgangssonen mellom skip og kor, eller også direkte over alteret, det vil si plassert mellom den himmelske og den jordiske kirke. Videre peker Härdelin på at motivet burde kunne leses som en bevegelse i betydning av at Faderen senker Kristus ned til det jordiske alter, eller løfter Kristus opp til det himmelske alter, eller at motivet står for nedsenkningen så vel som for oppløftningen, der det siste også viser til Kirkens oppløftning i og ved Kristus.¹⁷

Selv om Nådefaderen og Nådestolen er motiver som var forankret i den samme

personlige hengivenhet og andakt og hadde den samme teologiske overbygning, synes de to motivenes fremvekst å være noe forskjellig. Nådefaderen har trolig oppstått som en sammensetning av Faderen og *Smertemannen*. Motivet *Smertemannen* går tilbake til 1100-tallet. Det dreier seg om en fremstilling av den døde Kristus.¹⁸ Han avbildes ofte sammen med lidelsesinstrumentene og/eller sammen med Maria, eller med engler. Sårmerkene er iøynefallende og ofte blodige. Det mest interessante i vår sammenheng er at det finnes bevarte fremstillinger av *Smertemannen* og Nådefaderen der blodet renner fra sårene og samles opp i en kalk. Ett eksempel er Nådefaderen i trerelieff fra *predella* i Maria-alteret i Wienhausen fra 1519. Den *Smertemannen* som Faderen holder i sine hender er her avbildet med åpne øyne, som om han fortsatt er levende, mens blodet renner ned i en kalk båret av engler.¹⁹ *Smertemannen* med engel, som holder en kalk, kjennes dessuten som midtfigur i et alterskap fra Hallaröd i Skåne (tidlig 1500-tall, fig. 4). Motivets betydning i den eukaristiske kult viser seg også tydelig i et alterskap fra tidlig 1500-tall fra Gualöv. Her er Nådefaderen det sentrale motiv i *corpus*, mens kalken (uten engel) står mellom Kristi føtter.²⁰ I Ringsaker kirkes (ca 1500) alterskap (Sør-Norge) finner vi *Smertemannen* sittende i en nisje nederst i *corpus'* midtparti. Fra de fem sårene renner det blod, modellert av tråd, opp i en kalk. Som vi har sett, er det også Nylunds hypotese at slike tråder kan ha gått fra Kristi sår til kalken i engelens hånd i Andenes-skapet. Härde-

lin hevder at dette må ha vært vanlig i fremstillinger av *Smertemannen*.²¹ I Ringsaker kan den nevnte del av *corpus* stenges med jerngitter, og ble benyttet til oppbevaring av monstransen. Høyere oppe i Ringsakers midtcorpus ser vi en skulptural fremstilling av Nådefaderen og øverst en korsfestelsesfremstilling. Vi skal nå ta for oss de liturgiske aspektene som er felles for de tre motivene Nådestolen, *Smertemannen* og Nådefaderen.

Motivene Nådestol og Nådefader lest i lys av noen sentrale bønnen i messecanon

Det eldste bevarte bildeeksempel på det vi i dag kaller Nådestolen (tysk: *Gnadenstuhl*)²² finner vi i en messebok fra Cambrai i Frankrike, og denne dateres til ca 1120 (fig. 5).²³ Faderen holder her den døde Kristus på korset, og Den Hellige Ånds due sine vinger berører Faderens og Sønnens lepper. Meget interessant er det at vi, langs nedre rand av miniatyret, leser inngangsordene til messecanon, nemlig: *Te igitur clementissime Pater (Vi ber deg, mildeste Fader, ved Jesus Kristus din Sønn, vår Herre, og bønnfaller deg i dypeste ydmykhet at du nådigst tar imot og velsigner disse gaver)*. Motivet blir altså knyttet til bønnen *Te igitur*, der presten vender seg til Gud i bønn om at de hellige nattverdsgaver må aksepteres eller, sagt på en annen måte, at Gud må finne menigheten verdig til å ofre disse gaver opp til det himmelske alter. Wolfgang Braunfels slår fast at nådestolmotivet må ha oppstått med referanse til denne bønnen i messecanon,²⁴ og tilføyer at treenighetsbetydningen var mindre viktig for mo-



Fig. 5. Nådestol, miniatyr fra et missale, på stilmessige grunner datert til ca 1120. Bibliothèque municipale, Cambrai. Etter Bringéus 1998, 24.

Notgottes, miniature from a missal in Cambrai, France. About 1120. Bibliothèque municipale, Cambrai.

tivets fremvekst enn selve lengselen etter å anskueliggjøre ethvert mysterium ved messen. Han peker på at motivet viser både til korsofferet *den gang da* Kristus led på Golgata (liturgisk formulert gjennom *Unde et memores*), til messens aktualisering av dette offer, og til prestens bønn om at Gud må ta imot og velsigne disse gaver.²⁵ Dette blir også tydelig understreket gjennom at motivet er brukt på *discus* for det forvandlede

brød. Vi kjenner en slik *discus* fra klosteret Notre Dame i Namur fra 1228–30 (fig. 6).

Menneskets uverdighet overfor Guds himmelske alter, og dermed ydmykheten i bønningen om Guds velsignelse av de eukaristiske offergaver, blir særlig tydelig i liturgi-ens *Te igitur, Quam oblationem, Supra qua* og *Súpplices te rogámus*. Nattverdsliturgien består altså av flere deler som alle er knyttet til ønsket om at brød og vin må bli omformet til Vår Herre Jesu Kristi legeme og blod (konsakrasjonen). *Quam oblationem* er en bønn om at brød og vin må velsignes slik at de kan fremstå som Kristi legeme og blod. Dette finnes uttrykt gjennom forskjellige formularer allerede på 300-tallet, som f. eks. i Ambrosiusliturgien i Milano:

fac nobis hanc oblationem adscriptam, ratam, rationabilem, acceptabilem, quod figura est corporis et sanguinis Domini nostri Jesu Christi.

Supra qua er en bønn om at Gud velvillig må ta imot vårt offer slik Han mottok Abels, Abrahams og Melkisedeks offer²⁶:

Supra qua propitio ac sereno vultu respicere digneris: et accepta habere, sicuti accepta habere dignatus es munera pueri tui justi Abel, et sacrificium Patriarchae nostri Abraham: et quod tibi obtulit summus sacerdos tuus Melchisedech, sanctum sacrificium, immaculatam hostiam.

Gjør vel og se ned til dette offer med nådig og mildt åsyn, og ta imot det med velvilje som du mottok din rettferdige tjener Abels gaver og vår patriark Abrahams offer og det hellige og lytefri offer som din yppersteprest Melkisedek bar fram for deg.

Bønningen om at brød og vin må helliggjøres, slik det uttrykkes i *Quam oblationem*,

reformuleres og aksentueres gjennom *Súpplices te rogámus*-bønningen:

Súpplices te rogámus, omnipotens Deus: jube hæc perfetri per manus sancti Angeli tui in sublimi altare tuum, in conspectu divinae majestatis tuæ: ut, quotquot ex hac altaris participatione sacrosanctum Filii tui Corpus, et sanguinem sumpsérimus, omni benedictione caelesti et gratia repleámur. Per eundem Christum, Dominum nostrum. Amen.

Vi ber deg ydmykt, allmektige Gud, byd at dette offer ved din hellige engels hender blir båret fram til ditt opphøyede alter for din guddommelige majestets åsyn, så alle vi som ved del i dette ditt alter tar imot din Sønnns høyhellige legeme og blod, må bli fylt med all himmelsk velsignelse og nåde. Ved ham, Kristus, vår Herre. Amen.

Súpplices te rogámus er en bønn om at Gud må la en hellig engel løfte vårt offer opp til det himmelske alter; således er den også et *epiklese*-formular: det vil si en bønn om at brød og vin må bli fylt av Den Hellige Ånd under den himmelske liturgi.²⁷ Men dette skjer bare dersom offeret er til glede for Gud. Teologen Robertus Paululus (12. århundre) sier at den jordiske prestens øyne på dette tidspunkt ikke kan gjenkjenne noe fordi alt blir som innhyllet i tåke når engelen løfter offergavene opp foran Guds åsyn. Det jordiske alter tapes av syne, og dersom disse gaver blir akseptert av Gud, blir menigheten invitert til det himmelske bordfelleskap.²⁸

Det er det beslektede liturgiske funksjonsgrunnlaget til motivene Nådefaderen og Nådestolen, og nådestolmotivets bruksområde som illustrasjon til bønningen *Te igitur* ved innledningen til messecanon (og indirekte til *Quam oblationem, Supra qua*



Fig. 6. Nådestol-fremstilling på *discus* for det innviede brød. Klosteret Notre Dame i Namur. 1228–30. Etter Schiller bd. 2, 1968, 482.

A Notgottes-motif on a paten, made for the monastery Notre Dame in Namur, Belgium. Niello, about 1228–30.

og *Súpplices*), som gjør at engelen i Nådefader-gruppen fra Andenes blir en interessant detalj. Som vi har sett er det sannsynlig at denne har holdt en kalk i hånden. I lys av ikonografiens tilknytning til de nevnte bønner, ser jeg det som en rimelig tolkning at engelen i alterskapet refererer seg til innholdet i *Súpplices te rogámus*-bønningen. Sannsynligvis har det ikke vært uvanlig å illustrere bønningen i forbindelse med billedprogrammet i et sanctuarium.²⁹

I norske billedprogrammer fra middelalderen er det, så vidt meg bekjent, ingen bevarte eksempler på engelen som løfter kalken opp til det himmelske alter (om vi ser bort fra Andenes-skapet).³⁰ Det liturgiske

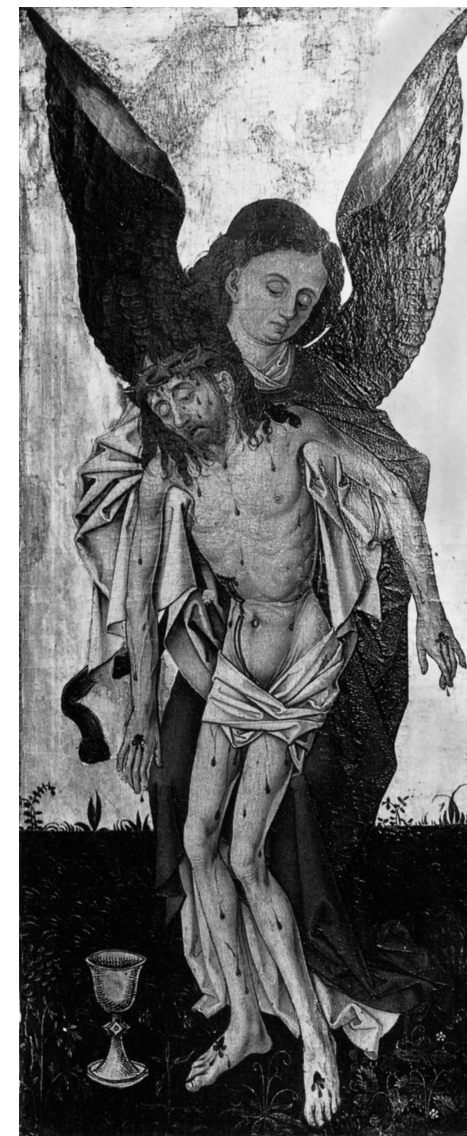


Fig. 7. Smertemannen og engelen. St. Blasius-kapellet, Kaufbeuren. Maleri av Peter Hopper, 1460–70. Etter Bringéus 1998, 78. Schmerzensmann and angel. The Chapel of St Blasius in Kaufbeuren, painting by Peter Hopper, 1460–70.

betydningsnivået til de her omtalte motiver (Nådestolen, Nådefaderen og Smertermannen), knytter også englene i Hal-larödskapet og i skapet fra Wienhausen (v. supra) – som begge samler Kristi blod opp i en kalk – til denne samme bønn. Dette er også i overensstemmelse med den vanlige tolkning av motivet.³¹ Ikonografien har derfor trolig vært relativt utbredt i Norden og i Tyskland. Dette ser vi også i noen interessante fremstillinger av *Smertemannen og engelen*, der engelen holder Smertermannen i sine armer. Motivet refererer seg trolig til engelen i *Súpplices te rogámus*-bønnen. I Sankt Blasiuskapellet i Kaufbeuren finner vi en tavle med dette motivet (Peter Hopfer, 1460–70), der også kalken ved Kristi føtter er avbildet (fig. 7).³²

Som vi har sett gjennom Reuterswårds identifikasjon av sammenhengen mellom fløydørenes ikonografi og Olavspasjonen, bringes St. Olavs offer i nær parallellitet til Kristi offerdød. Eukaristien er en anamnese av Kristi offerdød *den gang da*, og er samtidig en rituell aktualisering av Kristi inkarnasjon og offerdød der brød og vin blir *reelt* forvandlet til Kristi legeme og blod ved *transsubstansiasjonen*. *Súpplices te rogámus* er en bønn om fullbyrdelse av denne forvandlingen: slik at ”alle vi som ved del i dette ditt (opphevede) alter tar imot din Sønns høyhellige legeme og blod, må bli fylt med all himmelsk velsignelse og nåde”.

Eukaristi og ekklesiologi

Guds Kirke (Ecclesia) på jorden bygger på eukaristien og den nådekraft som vir-

ker gjennom brød og vin etter konsakrasjonen. Slik kan *Súpplices*-bønnen leses i et *ekkesiologisk perspektiv* som et uttrykk for et fellesskap av alle troende i de hellige gaver (*communio sanctorum*) som ofres opp til Guds alter, og dette bygger på paulinsk ekklesiologi slik denne kommer til uttrykk i 1 Kor 10, 16f.³³ Det liturgiske fellesskap ved det himmelske alter bringer menigheten også sammen med de hellige i himmelen, her representert gjennom skulpturgruppen i alterskapets *corpus*. Gjennom liturgiens *Communicantes* vil dette imidlertid alltid være et liturgisk funksjonsgrunnlag for en altertavle/alterskap/ap-sisfremstilling: Her blir det uttrykt at de eukaristiske gaver blir ofret også til minne om de hellige som er i himmelen. På denne måten blir det klart formulert at kommunionsfellesskapet også er et samfunn med helgener ved det himmelske alter.

Dersom engelen har holdt en kalk i hånden og denne er blitt lest som kalken i *Súpplices te rogámus*-bønnen, betyr dette at menigheten blir en *aktiv* part i alterskapet; den blir ikke bare passive betraktere til Kristi lidelse og Olavspasjonen (i fortid) på fløydørene, eller til den avbildede himmelske herlighet, men trekkes inn i alterskapets *handling*.

Det fokus som rettes mot selve lidelsesaspektet går tydelig frem også av *predellas* bilder. Alle de inskripsjoner som flankerer de fire kirkefedre peker på Kristi lidelse som veien til frelse.³⁴ Det er dette vi blir minnet om i hele alterskapets ikonografi. Olavsfremstillingen i *corpus* viser helgenkongen med et attributt i hans høyre hånd

som blir meget vesentlig for vår forståelse av skapets ikonografi, nemlig ciboriet med det innviede brød. I det motiv som, på fløydørene, viser Kristi bønn i Getsemane, er kalken avbildet over Kristi hode. Nattverden var bindeleddet mellom Kristus og Hellig Olav (og de andre helgener) slik den er bindeleddet mellom menighet og Kristus. Dette skjer ved at menighetens offer – i messecanon – løftes opp til Guds Alter for å bli fylt med Den Hellige Ånd. På denne måten blir alterskapets ikonografi et bilde på eukaristien som – hver gang den feires ved det jordiske alter – blir et tidløst møte mellom hvert menighetslem og de hellige i det himmelske paradís.

Hellig Olav som imitatio Christi i den eukaristiske kult

Det kan synes underlig at et treenighetsmotiv ikke utgjør midtfeltet av alterskapet, med helgener symmetrisk plassert på hver side av gruppen. Trolig er plasseringen av Hellig Olav ved Nådefaderens/Smertemannens side et uttrykk for den rolle helgenkongen ble tillagt som *imitatio Christi*. Allerede ved midten av 1000-tallet finner vi beretninger om, og poetiske uttrykk for, at det var slående parallellitet mellom det man betraktet som Olavs martyrium på Stiklestad og Kristi korsdød. Dette gjelder f. eks. Sigvat Tordssons dikt *Erfidrápa Olavs Helga* til den unge kong Magnus Olavsson, der det i vers femten heter at solen ikke skinte under slaget. Her er det tydelig at Olavs martyrium sammenlignes med Kristi korsdød gjennom allusjoner til den solformørkelse som inntraff

da Kristus utåndet på Golgata.³⁵ En liturgisk bønn fra denne tiden (Leofric Col-lectionar, trolig forfattet i Nidaros) sier at *Olav regnat cum Christo*.³⁶ Dette understreker Olavs virke som bindeledd mellom oss og Kristus. Olavs Kristuslighet blir også sterkt understreket av Nidarosdomens Olavsfrontale (antemensale) fra 1330-årene. Hellig Olav flankeres – i frontalet – av de fire evangelistsymbolene, og dessuten av scener fra tiden før, under og etter slaget på Stiklestad. Her er Olavs pasjonshistorie fremstilt i fire motiver som delvis minner om Kristi lidelse. Dette gjelder særlig fremstillingen av kongen ridende til hest på veien til Stiklestad kvelden før slaget. Denne gir allusjoner til Kristi inntog i Jerusalem. Martyrscenen har også viktige likhetstrekk med Kristi korsdød, for Tore Hund stikker Olav i brystet med en lanse slik Longinos gjennomboret Kristi bryst på Golgata.³⁷ Olavs Kristuslighet er også sterkt understreket gjennom bruken av de fire livsvesener. Dette forankrer motivet i apokalyptikken (Åp. 4, 7ff, Es. 6, 2ff): det er Majestas Domini som vanligvis omkranses av disse.³⁸ I Nidarosfrontalet står altså Olav på Kristi plass. Dette understreker Olavs rolle som *imitatio Christi*. Han hersker i den skapte evighet (*aevum*).³⁹ Vi ser Ham stående i Det himmelske Jerusalem som et vitnesbyrd om eukaristiens nådebringende kraft. Under kommunionsfellesskapet blir menigheten ett med de hellige gaver som en gang også var bindeleddet mellom helgenkongen og Kristus, og føres inn i et tidløst møte med himmelrikets helgener.

Det er som en crescendo i denne utviklingen av Olavs pasjonshistorie som *imitatio Christi* vi møter Helgenkongen i den plattyske teksten som danner basis for fløydørenes lidelseshistorie i skapet fra Andenes. Her lider han samme død som Herren, og lever således opp til budskapet i den tekst som blir brukt under evangelielesningen på Olsokdagen den 29. juli: ”Vil noen komme etter meg, da må han fornekte seg selv og ta sitt kors og følge meg. For den som vil bevare sitt liv, skal miste det; men den som mister sitt liv for min skyld, skal finne det...” (Matt 16, 24–28). I fastetiden var skapet lukket, og menigheten så bare Olavs pasjon. På særlige festdager som påskedag ble dørene åpnet. Da åpenbartes Kristi lidelseshistorie på fløydørenes innside, og den skulpturale fremstilling av nåde-

fader-gruppen med helgener i skapets *corpus*. Og der står Hellig Olav ved Guds side med hostien inne i det ciborium han holder i sin høyre hånd. Dette er det eukaristiske offer som også menigheten ofrer opp til Guds himmelske alter båret av Herrens engel, dersom Gud ser i nåde til den som frembærer gaven ved det jordiske alter.

Kristi offerdød, Olavs martyrium og det eukaristiske offer knyttes sammen gjennom Andenesskapets ikonografi. Vi inviteres til bordfelleskap ved Guds alter i Himmeleriket. Dermed rykkes vi inn i tidsdimensjonen *ævum* (v. supra), og på denne måten fungerer alterskapet som et synlig vitnesbyrd om det evige øyeblikk i nattverden der fortid, nåtid og fremtid er smeltet sammen.

Noter

- Engelstad 1936, 288. – Jeg vil takke professor Gunnar Danbolt som har vært en viktig samtalepartner omkring relasjonen mellom bilder og liturgi.
- I flg. Engelstad 1936 (286) kan dette være St. Thomas av Becket.
- Engelstad 1936, 287.
- Nicolaysen 1908, 17–18; Engelstad 1936, 287; Gotaas 1962, 29–30.
- Engelstad 1936, 287.
- Haastrup 1975, 79–81.
- Reuterswärd 1980, 21–25.
- Blindeheim 1981, 125; Reuterswärd 1980, 22.
- Nicolaysen 1908, 18.
- Per Helge Nylund i personlig meddelelse. Hans funn er av essensiell betydning for min artikkel. Funnet er ikke publisert, men omtales i en semesteroppgave i kunsthistorie ved Universitetet i Tromsø 1994.
- Bringéus 1998.
- Schiller 2, 1968, 234.
- Bringéus 1998, 66.
- Det eldste kjente Nådefader-motivet er et lite miniatyr i Johannes av Neumarkts Liber viaticus, og dette dateres til 1350-årene. Dette er imidlertid en s.k. Paternitas-fremstilling der den døde Kristus sitter i Faderens fang (Bringéus 1998, 93).
- Bringéus 1998, fig. 39a.
- Bringéus, 1998, 93–95 og 168.
- Härdelin, 2005, 380.
- For en grundig gjennomgang av Smertemannemotivet vises til Bringéus 1998, 57–59.
- Bringéus 1998, 114 og fig. 51.
- Liepe 1995, fig. 318.
- Härdelin 2002, 225–242.
- Ordet “Gnadenstuhl” kjennes først fra Luthers Bibel-oversettelse og han bruker det som betegnelse på lokket til Paktkisten (2 Mos 25, 17–22 og 3 Mos 16, 14–16). Her åpenbarer Gud seg for Israelittene (2 Mos 25, 22). Paktkistens lokk er – for Luther – en pre-figurasjon på det kristne alter, og oksens blod (3 Mos 16, 14) blir et bilde på Kristi offerdød. Luther bruker også ordet “Gnadenstuhl” i sin oversettelse av Hebr 4, 16 og 9, 5 og av Rom 3, 25. I Romerbrevet brukes “Gnadenstuhl” på en måte som har store likhetstrekk med det ikonografiske motiv med samme navn. Kfr.: Braunfels 1954, XXXV–XXXVII.
- Braunfels 1954, XXXVII–XXXVIII; Bringéus 1998, 25.
- “In Bezug auf den Kanon der Messe, auf die Bitte des Priesters, das Kreuzopfer des Sohnes anzunehmen, muss die Komposition des Gnadenstuhls entstanden sein. Hier ist der Ort, wo sie allein sinnvoll wird” (Braunfels 1954, s. XXXVII–XXXVIII). I forbindelse med den sene middelalters vektlegging av at brød og vin *in realiter* blir forvandlet til Kristi legeme og blod (læren om Kristi somatiske realpresens) ble det – fra det 10. århundre – mer og mer vanlig å markere begynnelsen av messens canon med at initialet “T” i Te igitur ble utformet som Den korsfestede (Jungmann II 1992, 105). Kan nådestolgruppen ha oppstått som motiv i forbindelse med denne liturgiske nytenkning?
- Braunfels 1954, XXXVIII.
- Jungmann II 1992, 226–228. I overensstemmelse med denne tankegang, finner vi et motiv i et sakramentar fra karolingisk tid (830 eller etter 844, Drogo-Sakramentar, Paris) der Melkisedek, Abraham og Abels offer er avbildet i initialene til *Te igitur*. Se: Schiller 2, 1968, 133 og fig. 396.
- Denne nære sammenkobling av *Súplices* og kommunionen er annerledes enn Østkirkens epiklese (et eget formular som står mer selvstendig i forhold til kommunionen). Derfor kaller Jungmann *Súplices te rogámus* for en kommunionsepiklese, mens Østkirkens epiklese blir en ren konsakrasjonsepiklese, Jungmann II 1992, 235.
- Jungmann II 1992, 232 og 234.
- I Italia kjenner vi denne ikonografien fra apsis av San Giovanni Evangelista i Ravenna (700-talet),

- der det har vært en avbildning (nå tapt) av Herrens engel som løfter kalken opp til det himmelske alter. Fra Sør-Italia er samme motiv kjent fra en freske i krypten av San Vincenzo al Volturno (i nærh. av Benevento). Kfr. Styve 1985.
- 30 Derimot er det i taket av Nes kirkes kor i Sauherad (Telemark, Norge) en fremstilling av Kristus som Majestas Domini med kalk, og denne kan gjerne leses som en avbildning av menighetens ønske ved denne bønnen, nemlig Guds aksept av dens offer. Slik sett kan takfresken i Nes kirke vise til at Kristus kommer til oss med kalken etter at den er blitt velsignet ved det himmelske alter. Dette motivets liturgiske betydning blir drøftet i Folgerø 1998.
- 31 Bringéus 1998, 76.
- 32 Bringéus 1998, 78 og fig. 25.
- 33 Schulz 1977, 20: „Immerhin weist die Bezeichnung des Kommunionempfangs als 'participatio altaris' auf die ekklesiale Bedeutsamkeit des bereits charakterisierten eucharistischen Gesamtvollzuges zurück. Auch 1 Kor 10, 16–17 spricht ja vom 'Brechen des Brotes' und 'Segnen des Kelches' und bezeichnet so das Herrenmahl und seine Wirkung von zweien für das Ganze repräsentativen Mahlhandlungen her, die je für sich dem Essen des Brotes und Trinken des Kelches vorausgehen. (...) Aus verschiedenen ekklesiologischen Momenten ergibt sich so das Bild von einer Kirche, die als Opfer- und Altargemeinschaft charakterisiert ist und deren liturgisches Tun am Geschehen des 'himmlischen Altars' Anteil gibt. Insbesondere lässt im Kontext des 'Súplices te rogámus' die Bezeichnung des Kommunionempfangs als 'participatio altaris' an jenen 'Altar' und seine 'Gnadengabe' (Hebr 13, 9 f.) denken, 'von dem zu essen' das Kennzeichen des Neuen Bundes ist.
- 34 Lengst til venstre (fra betrakterens ståsted) står Augustin, og på hans skriftbånd kan vi lese (oversatt fra latin): “Augustinus. Betrakt Frelserens sårmerker”. Til høyre for Augustin ser vi Gregor den Store med inskripsjonen “Gregorius. Kristi lidelse gjenkalles i erindringen.” Deretter følger Kristus. På Kristi venstre side står Jeronimus med inskripsjonen: “Jeronimus. Din lidelse, Herre, er det eneste redningsmiddel”. Den siste av de fire kirkefedre som er avbildet på predella er Ambrosius, men dette er også det eneste som fremdeles er leselig av det skriftbånd som omgir ham. Tekstene som flankerer kirkefedrene er brukt i forbindelse med messecanon. De avbildede kirkefedre i predella finner vi igjen i predella av et alterskap fra Haus kirke i Hordaland, som dateres til 1480 (Historisk Museum, Universitetet i Bergen). Disse ligner meget sterkt på hverandre i både stil og fargeholdning. På Ambrosius' skriftbånd fra Haus står det: “La ikke en så stor velgjerning gå tapt for deg.”
- 35 Blindheim 1981, 113.
- 36 Blindheim 1981.
- 37 Den blinde Longinos fikk synet tilbake når blod og vann rant ut fra såret. Det er derfor interessant at det både i *Passio Olavi* og hos Snorre Sturlason fortelles om at et stygt kutt i hånden til Tore Hund ble helbredet ved berøring med Olavs blod. Kfr.: Danbolt 1997, 18ff.
- 38 Majestas Domini-motivet forteller om Kristi nærvær fra evighet til evighet som den hinsidige utilnærmelige Herren, og han er den preeksistente Logos fra Johannesprologen. Hans nærvær formidler nåde og ikke dom. Motivet viser til Kristi tilstedeværelse i sakramentet og til hans fremtidige og ærefulle komme. Som hersker over himmel og jord er Han den alltid værende. Motivet er liturgisk forankret i *Sanctus*, som markerer overgangen fra messeforordet til messens *canon* og eukaristien. Kfr. Schiller 3 1971, 233–234.
- 39 Tidsdimensjonen *aevum* betegnes, av kirkefedrene, som den skapte evighet. Denne går til evighet, men ikke fra evighet. Kfr. Danbolt 1988, 139–140.

Litteratur

- Blindheim, Martin. “Hellig Olav – en skandinavisk overhelgen”. *Olav. Konge og helgen – myte og symbol*, 105–135. Oslo: St. Olav Forlag, 1981.
- Braunfels, Wolfgang. *Die heilige Dreifaltigkeit*. Düsseldorf: L. Schwann, 1954.
- Bringéus, Gundis. *Nådafaderen. Ett passionsmotiv i senmedeltida kyrkokonst*. Diss. i konstvetenskap, Lunds universitet. Stockholm: Carlsson 1998.
- Danbolt, Gunnar. “Bilde som tale. St. Olavs-antemsalet i Nidarosdomen”. *Kunst og Kultur*, årg. 71:1 (1988): 138–158. (Oslo)
- . *Nidarosdomen fra Kristkirke til nasjonalmonument*. Oslo: Andresen & Butenschon 1997.
- Engelstad, Eivind. *Senmiddelalderens kunst i Norge*. Oslo: Universitetets oldsaksamling, 1936.
- Folgerø, Per Olav. “Den stridande og den sigrande Kyrkja. Kalkmåleria i Nes kyrkje i Sauherad lest i lys av den europeiske ikonografiske tradisjonen i hogmellomalderen”. *Kunst og Kultur*, årg. 81:3 (1998): 130–145. (Oslo)
- Gotaas, Per. “Alterskapet fra Andenes”, *Ottar* 31 (1962): 29–32. (Tromsø)
- Härdelin, Alf. “Mässoskåpet i Rytterne. En liturgiteologisk tolkning”. *Nya anteckningar om Rytternes socken. Medeltidsstudier tillägnade Göran Dahlbäck*, ed. O. Ferm, A. Paulsson & K. Ström (Västmanlands fornminnesförenings årsbok 78), 225–242. Västerås 2002.
- . *Världen som yta och fönster. Spiritualitet i medeltidens Sverige* (Runica et Mediaevalia). Stockholm 2005.
- Haastrup, Ulla. “Kalkmalerier og senmiddelalderens spil – belyst ved en 1500-tals udmaling af Sulsted kirke i Jylland”. *Fra Sankt Olav til Martin Luther*, red. Martin Blindheim, 79–93. Oslo 1975.
- Jungmann, Joseph A. *The Mass of the Roman Rite. Its Origins and Development* (Missarum Sollemnium), vol. II. Westminster, Maryland: Christian Classics, 1992.
- Liepe, Lena. *Den medeltida träskulpturen i Skåne. En bildokumentation*. Skånsk senmedeltid och renässans 15. Diss. i konstvetenskap, Lunds universitet. Lund: Lunds University Press, 1995.
- Nicolaissen, O. “Undersøkelser i Nordlands amt 1907”. *Tromsø museums Aarshefter* 30/1907 (1908): 17–19.
- Reuterswärd, Patrik. “Mysteriet med de dubbla passionerna”. *Iconographisk post* 4 (1980): 21–25.
- Schiller, Gertrud. *Iconographie der Christlichen Kunst, 2: Die Passion Jesu Christi*. Gütersloh: Gütersloher Verlagshaus, 1968.
- . *Iconographie der Christlichen Kunst, 3: Die Auferstehung und Erhöhung Christi*. Gütersloh: Gütersloher Verlagshaus, 1971.
- Schulz, Hans-Joachim. “Sanctorum Communio: Glaubensausdruck einer eucharistischen Ekklesiologie der Ökumene,” *Die Einheit der Kirche. Dimensionen ihrer Heiligkeit, Katholizität und Apostolizität* (Festgabe Peter Meinhold zum 70. Geburtstag), ed. L. Hein, 16–29. Wiesbaden: F. Steiner Verlag, 1977.
- Styve, Brynjulf. *Om abbed Epifanius' freskedekorasjon i San Vincenzo al Volturno*. Hovedfagsoppgave i kunsthistorie, Universitetet i Bergen, Bergen 1985.
- Troescher, Georg. “'Die Pitié-de-Nostre-Seigneur' oder die 'Notgottes' “. *Wallraf-Richartz-Jahrbuch* IX, 148–168. Frankfurt a. M. 1936.