



LUND UNIVERSITY

Skaramissalets bilder

Rydén, Thomas

Published in:

Skaramissalet : studier, edition, översättning och faksimil av handskriften i Skara stifts- och landsbibliotek

2006

Document Version:

Förlagets slutgiltiga version

[Link to publication](#)

Citation for published version (APA):

Rydén, T. (2006). Skaramissalets bilder. I C. Pahlmblad (Red.), *Skaramissalet : studier, edition, översättning och faksimil av handskriften i Skara stifts- och landsbibliotek* (s. 89-110). (Acta Bibliothecae Scarenensis; Vol. 11), (Skara stiftshistoriska sällskaps skriftserie; Vol. 27). Stiftelsen för utgivande av skaramissalet.

Total number of authors:

1

General rights

Unless other specific re-use rights are stated the following general rights apply:

Copyright and moral rights for the publications made accessible in the public portal are retained by the authors and/or other copyright owners and it is a condition of accessing publications that users recognise and abide by the legal requirements associated with these rights.

- Users may download and print one copy of any publication from the public portal for the purpose of private study or research.
- You may not further distribute the material or use it for any profit-making activity or commercial gain
- You may freely distribute the URL identifying the publication in the public portal

Read more about Creative commons licenses: <https://creativecommons.org/licenses/>

Take down policy

If you believe that this document breaches copyright please contact us providing details, and we will remove access to the work immediately and investigate your claim.

LUND UNIVERSITY

PO Box 117
221 00 Lund
+46 46-222 00 00

SKARAMISSALETS BILDER

INLEDNING

Den täta och inte helt okomplicerade relationen mellan text och bild har sedan urminnes tider utgjort platsen för ett växelspel mellan till synes fundamentalt olika medier. Olika typer av betydelsebildningar, där gränserna ofta tenderar att lösas upp, resulterar i tvetydiga begrepp som bildläsning och litterära bilder. Bilden har aldrig begränsat sig till det trogna återgivandet av verkliga synintryck, utan har precis som Horatius *licentia poetica* använts för att visualisera allt från mytologiska fantasiföreställningar till invecklade intellektuella begrepp.

Att babylonierna kompletterade Gilgamesheposets kilskriftstavlur med inristade bilder eller att egyptierna målade föreställningar om efterlivet på papyrusrullar med Dödens bok är lika lite förvånande som att finna illustrationer i Sagan om ringen eller kompletterande bilder i en teknisk bruksanvisning. Den sammantagna effekten blir helt enkelt större än summan av delarna.

Ett par av de äldsta bevarade exemplen på illuminerade handskrifter i codex-form, en Vergiliushandskrift¹ och en bearbetning av Iliaden, kan dateras till 400-talet och visar att konstarten säkerligen var högt utvecklad i antikens Rom.² Ett antal bibelhandskrifter från 500-talet på purpurindränkt

pergament med flyhänt målade scener, såsom Wiener Genesis och Rossano Codex,³ visar den synnerligen exklusiva nivån på det tidiga bysantinska bokmåleriet. Det finns däremot ytterst få västliga illuminerade handskrifter bevarade från 500-talet men desto fler skriftliga källor som beskriver hur framstående romare beklagar sig över kulturens och bibliotekens upplösning i samband med germanernas, langobardernas och bysantinarnas invasioner. Cassiodorus och påven Agapetus verkade för att kopiera både de klassiska verken och de tillförlitligaste versionerna av bibliska och teologiska texter och därmed kombinera det förfinade antika kulturarvet med en kristen ideologi. Under 600-talet kom det nykristnade England att inta en central position i lärdomshistorien och därmed också bokmåleriets historia. De avancerade klosterscholorna i Canterbury och Monkwearmouth-Jarrow fick överta stora delar av Cassiodorus bibliotek, och antika handskrifter kopierades återigen och utgjorde en reservoar för den romerska kulturen medan Rom själv lades i spillror.⁴

Under hela antiken hade bild och skrift levt åtskilda och parallella liv i böckerna, men framåt 600-talet började gränserna lösas upp. Bilderna trängde in i utformningen av skriften, och dekorerade initialer uppbyggda av fåglar, fiskar och andra

¹ Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. Lat. 3225.

² Bokmåleriets historia som skildras här är naturligtvis parallell med skrivkonstens. Jfr Gunilla Björkvalls artikel i denna utgåva.

³ Wien, Österr. Nationalbibl. Cod. theol. gr. 31; Rossano, Bibl. Arcivescovile, cod. n. 20.

⁴ För en allmän introduktion i bokmåleriets historia, se Christopher de Hamel: *A History of Illuminated Manuscripts*. 2nd edition. London 1994. För det antika bokmåleriet, se Kurt Weitzmann: *Late Antique and Early Christian Book Illumination*. London 1977.

djur gjorde att även texten i sig kom att bli bildmässigt uppbyggd.⁵ Inledningsraderna i vissa viktiga texter kunde samtidigt framhävas med större skrift i en avvikande färg eller guld med dekorerade ramverk runt textytan, och initialerna tenderade att fylla en allt större del av boksidan. Medan antikens bilder ofta skildrade gudar och hjältar som idealiserade men ändå konkret fysiska människor, införde den judisk-kristna traditionen dessutom en mystisk dimension med syfte att visualisera föreställningen om det gudomliga som helt väsensskilt från den materiella verkligheten.⁶ Utöver den berättande illustrativa bilden tillkom andra kategorier som representationer av allegoriska personifikationer och andaktsbilder.

Det kristna bruket av bilden som medel för kontemplation och ingång till det visionära ställde krav på betraktaren, och det gick en ibland hårfin gräns mellan att tillbe själva bilden och att tillbe vad bilden representerade. Under 700-talet ställdes denna fråga på sin spets i Bysans där blandningen av det judiska bildförbudet, det unga islam och syriskt kristna föreställningar resulterade i en kristen bildförstörelse, ikonoklasmen, som dock aldrig fick fotfäste i det latinska Västeuropa. Kontroversen är inte desto mindre relevant även i väst, eftersom den pekar på bildens dubbla natur som både ett materiellt objekt bestående av pigment på ett underlag och en metaforisk konstruktion med många betydelseskikt.⁷

En konkret konsekvens av ikonoklasmen blev också att påven år 753 bröt förbindelsen med den bysantinske kejsaren och förde över den kejsarliga legitimiteten till den frankiske kungen Pippin den Lille, den förste av den karolingiska dynastin. Maktcentrum blev nu för en tid Paris och därefter

Aachen, och Pippins son Karl den Store manifesterade den nyvunna kejsarvärdigheten ytterst medvetet med hjälp av nykomponerade bildprogram i utsökta handskrifter. Eliten av Europas lärde samlades och den klassiska handskriftsreservoiren i England togs i bruk för kopiering samtidigt som England i sin tur härjades av vikingar. Flera av de karolingiska skriptorierna blev efterhand specialinriktade på vissa kategorier av handskrifter. I Aachen framställdes utsökta evangeliarier, i Tours gigantiska biblar och i Saint-Amand kopierades sakramentariet. Under denna period etablerades ytterligt fasta typer för de olika handskrifternas disposition, utsmyckning och bildprogram som knappt kom att ändras alls under de följande tvåhundra åren. Även om stilförändringar kan knytas till ottonska skriptorier i Tyskland eller anglosaxiska i Winchester och Canterbury under 900- och 1000-talet, så rör det sig om tillfälliga variationer på ett karolingiskt tema.

Utvecklingen av den dekorativa skriften och bildinitialerna syns särskilt tydligt i de dyrbaraste handskrifterna, som användes i den kyrkliga liturgin. Praktfullast var evangeliarier med evangelietexterna som bars fram i procession och kunde ha dyrbara pärmar av guld och ädelstenar. I vissa fall kunde hela texten vara utförd med guld eller silverskrift, men oftast begränsades den mest påkostade utsmyckningen till det inledande uppslaget i varje evangelium med helsidesbilder av evangelisterna som klassiska författare på vänstra sidan och den inledande evangelietexten på motstående högersida. Flera av de övriga liturgiska handskrifterna var betydligt enklare utförda eftersom de inte hade någon visuellt framträdande funktion inom liturgin. Epistularier med läsningar ur Gamla testamentet och epistlarna såg t.ex. ut som vilken an-

⁵ Carl Nordenfalk: *Die spätantiken Zierbuchstaben*. (Bücherornamentik der Spätantike. 2.) Stockholm 1970.

⁶ Jas Elsner: *Art and the Roman Viewer. The Transformation of Art from the Pagan World to Christianity*. Cambridge 1995.

⁷ Michael McCormick: »Textes, images et iconoclasme dans le cadre des relations entre Byzance et l'Occident carolingien», i *Testo e immagine nell'alto medioevo*. (Settimane di studio del centro italiano di studi sull'alto medioevo. XLI.) Spoleto 1994, s. 95–162; Jean-Marie Sansterre: »La parole, le texte et l'image selon les auteurs byzantins des époques iconoclaste et posticonoclaste», i *Testo e immagine nell'alto medioevo*. (Settimane di studio del centro italiano di studi sull'alto medioevo. XLI.) Spoleto 1994, s. 197–243.

nan handskrift som helst, medan sakramentariet eller missalet var en tämligen stor handskrift med en framträdande placering på altaret. Den centrala dekorationen i sakramentariet utgjordes ursprungligen av den inledande T-initialen i *Te igitur*, som på 800-talet började utformas som en korsfästelseframställning, med Kristus på ett T-format s.k. taukors. Denna bokstav blev mer och mer dominerande tills den fyllde en hel sida, men det dröjde till 1000-talet innan korsfästelsemotivet frigjorde sig från bokstaven och bildade en separat framställning med en påföljande lite mindre T-initial. Därmed var den fristående korsfästelseframställningen inte längre bunden enbart till *Te igitur* utan kunde flyttas framåt och utgöra frontespis till hela *canon missae*.⁸ Även inledningen på de övriga huvudavsnitten *Per omnia* och *Vere dignum* markerades med större initialer. Framför allt *Vere dignum* kunde få ett monogramartat utseende med V och D sammanskrivna med ett kors i mitten, men dessa kombinerades sällan med några motsvarande bildmotiv. Däremot fick korsfästelsen alltmer funktionen av separat andaktsbild isolerad från den påföljande texten och kunde även kombineras med ännu en andaktsbild med Majestas Domini-motivet, som tidigare huvudsakligen hade varit placerad i inledningen av evangeliariet.⁹ Det är denna kombination som pryder det mäktiga bilduppslaget i Skaramissalet.

Bokmåleriets praktiska och materiella historia går hand i hand med skriptoriernas, trots att det ofta kunde vara olika personer som ansvarade för bild och skrift. Fram till 1200-talets mitt, då universitetens behov av läroböcker motiverade organiserandet av särskilda skrän av sekulära skrivare och illuminatörer, framställdes så gott som alla handskrifter i klostermiljö. Tursamt nog har en utförlig handledning från början av 1100-talet i diverse konsthantverkstekniker bevarats: *De di-*

versis artibus, Om olika konstarter, skriven av en benediktinmunk som kallar sig Theophilus presbyter, men som har identifierats som en viss Roger av Helmarshausen.¹⁰ Genom denna handledning i kombination med analyser av bevarade handskrifter är det möjligt att få en mycket klar bild av de romanska illuminatörernas verksamhet. Ordet illumination kommer för övrigt av latinets *illuminatio* – upplysning, vilket betecknar effekten som åstadkommes när intrycket av textsidan förhöjs av färger och guld, och tvärt emot vad man kan tro har ordet miniatyr egentligen inte med det lilla formatet att göra utan härleds från *minium* som är det latinska ordet för blymönja, den ljusröda färg som används som grundering vid förgyllning och som också användes för rubricering, efter *ruber* – röd.

Även om klerkerna i domkapitlen, liksom flertalet munkar och nunnor i klostren, sannolikt var skrivkunniga, var det långt ifrån alla kloster som hade kapacitet att behärska samtliga led i bokframställningen. Skriptoriet och målarverkstaden krävde en välutvecklad organisation för såväl framställning av pergament som beredning av färgpigment och guld, bokbinderi och eventuellt även guldsmede för de praktfullare pärmarna. En faktor som lätt glöms bort i diskussioner om handskrifter tillverkningsorter är naturligtvis att varje handskrift även kräver en förlaga. Flertalet kyrkor och kloster täckte därför sina behov av handskrifter antingen genom beställningar från skriptorier med gott rykte och ett stort referensbibliotek eller genom att man sände iväg någon egen begåvad klerk att kopiera förlagan på plats.

Själva produktionen kunde visserligen utföras av en och samma person rakt igenom, men oftast rörde det sig om ett samarbete mellan skrivare och illuminatör, eller ännu fler. Om handskriften skulle innehålla helsidesilluminationer kunde skrivare och

⁸ Otto Pächt: *Book Illumination in the Middle Ages*. London & Oxford 1989. s. 38–44.

⁹ Pächt: *Book Illumination*, s. 43 f. citerar påven Innocentius III, som formulerade korsfästelsebildens andaktsfunktion under början av 1200-talet.

¹⁰ *Theophilus, The Various Arts. De diversis artibus*. Ed. and transl. C. R. Dodwell. Oxford 1987.

illuminatör arbeta parallellt på pergamentblad som fördelades mellan dem. Till bilduppslag användes ofta lite tjockare pergament för att undvika att det ständiga bläddrandet skulle få färgen att flagna. Större initialer utfördes innan skrivaren kompletterade med efterföljande text, medan mindre initialer i den löpande texten utfördes i efterhand. Man kan ibland stöta på tomma luckor där initialer saknas av misstag.¹¹

Ordningsföljden i själva måleriförfarandet kunde variera i viss mån, men i huvudsak började man med att skissera ramverk och motiv med grafitstift eller stylus, ett spetsigt redskap som gav ofärgade ledlinjer i relief. Konturer och veckbildning markerades med mörkare bläck, varefter eventuellt guld applicerades. De större färgfälten målades med pensel och en temperafärg, som framställdes genom att pigmentet blandades i ett medium bestående av äggula och vatten, och därefter följde högdagrar, skuggor och andra detaljer. Konturer och veckbildning tecknades slutligen en andra gång för att ge en distinkt stiliserad finish.

De nya konstnärliga tendenser inom bokmåleri och konsten i stort, som sammanfattas av den svepande benämningen romansk, ger en långt ifrån enhetlig bild. Under mitten och slutet av 1000-talet ökade folkmängden markant. De länder i norra och östra Europa som hade kristnats bara ett hundratal år tidigare började delta i det politiska maktspelet på samma villkor som det övriga Europa, med strategiska giftermål som kom att förena härskardynastierna i Skandinavien, Ryssland, Normandie, Flandern och Apulien med varandra. En förbättrad infrastruktur, som till stor del hade byggts upp av klosterkulturen, möjliggjorde tätare och säkrare kontakter mellan olika regioner, och pilgrimsleder-

na med Canterbury och Mont-Saint-Michel i norr, Santiago de Compostela i väster och Rom och Bari i sydost kom att bilda en triangel av högtstående civilisation längs vilken nya idéer och konstnärliga uttryck kunde förmedlas långt snabbare än förut.

Trots denna paneuropeiska klosterkultur kan inte de regionala särdragen ignoreras. Det är denna omständighet som utgör den nödvändiga förutsättningen för konsthistoriens möjligheter att attribuera och datera konstverk, men likafullt råder det inte någon konsensus om de bakomliggande principerna. Laddade uttryck som evolution och degenerering förekommer ofta, både explicit och antytt mellan raderna, för att beskriva ett konstverks relation till andra konstverk. Resultatet beror helt på den individuella konsthistorikerns tendens att vilja se »grova» eller »primitiva» drag som förstadier i en utvecklingskedja eller som urartade kopior av äldre normbildande konstverk. Den medeltida konstens anonymitet lockar till resonemang på en generell nivå, kring tendenser, stilar och mentalitet, vilket lätt leder in på frågor om nationalkaraktär.¹² Det vore dock att blanda ihop orsakerna med resultaten. Det var först på 1400-talet som konsekventa naturstudier kom att bli grunden för bildskapandet, varvid det skulle kunna bli teoretiskt möjligt att jämföra olika karaktärsers uppfattning av samma intryck. Tvärtom är det viktigt att betona att förebilderna för de medeltida konstnärerna var andra bilder. Den förändring som onekligen går att skönja skulle därför kunna ses som uttryck för en ständig upplösning och konsolidering av intryck från importerade förebilder filtrerade genom samhällets politiska och intellektuella helhet.¹³

Även om »det romanska», om det nu finns något sådant, inte behöver uppvisa gemensamma stildrag,

¹¹ Jonathan James Graham Alexander: *Medieval Illuminators and their Methods of Work*. New Haven & London 1992.

¹² Litteraturen kring denna diskussion är mycket omfattande. En ingång utgörs av Alois Riegl: *Stilfragen. Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik*. Berlin 1893. Diskussionen vidarefördes av Erwin Panofsky, Max Dvorak m.fl. och har tagits upp i ett nytt ljus av bl.a. Margaret Iversen: *Alois Riegl: Art History and Theory*. Cambridge, Mass. 1993.

¹³ Jfr Norman Bryson: »Semiology and Visual Interpretation», i *Visual Theory*. Eds. Norman Bryson, Michael Ann Holly & Keith Moxey. Oxford 1991, s. 61–73.

skulle det i samtliga konstcentra alltså kunna sägas bestå i en gemensam vilja till stilisering, en kristalliseringsprocess med dragning åt det geometriska. Det kan även formuleras som en tendens att ge de materiella objekten en förändligad, på nyplatoniskt sätt idealiserad, gestalt. Detta sker dock likafullt mot bakgrunden av olika geografiska traditioner beroende på olika uppsättningar av konkreta förebilder. Särprägelns blir då givetvis tydligare ju färre nya förebilder som tillförs. Spanskt romanskt måleri uppfattas t.ex. som endemiskt med sina abstrakta inslag, som skulle kunna härledas till den förhållandevis isolerade utvecklingen av visigotiska och merovingiska drag, vars karaktär snarast förstärktes av influenser från det arabiska Andalusien. I England präglades stora delar av bokmåleriet under första hälften av 1000-talet av den nervösa linjeföring som kopierades ur den tvåhundra år äldre karolingiska Utrechtsaltaren, för att sedan plötsligt få en betydligt stelare figurgestaltning – sannolikt till följd av influenser från det ottonska och saliska Tyskland i samband med förstärkta dynastiska förbindelser. Stilen i biblarna från Tours på 800-talet kan på liknande sätt härledas från ett direkt kopierande ur Vergilius Vaticanus från 400-talet, och även om stildragen förändrades med tiden, kom den speciella ikonografin i berättande bildband att föras vidare i de italienska jättebiblarna från 1000- och 1100-talet. Den till synes slumpartade tillgången av importerade förlagor kan alltså vara bestämmande för bildbruket i en viss verkstad eller en hel region under lång tid.

En faktor som emellertid nyanserar inflytandet av dessa i och för sig viktiga, men enstaka importarbeten, utgörs av den långsiktiga kontakt som skedde inom ramen för vissa klostrens ömsesidiga brödraskapsförbindelser. Detta system som tillät munkar från de berörda klostren att tillfälligt vistas

hos varandra för studier och intellektuellt utbyte upprättade starka band, först och främst inom det egna närområdet, men även över nationsgränserna. Inte minst områdena på ömse sidor om Engelska kanalen hade haft nära förbindelser ända sedan 600-talet då stora delar av missionen i Franken, Friesland och Sachsen utgick från England och Irland. Banden förstärktes avsevärt i samband med en monastisk reformrörelse under andra hälften av 900-talet då Winchester och Canterbury hade mycket tät kontakt med bl.a. Saint-Bertin, Saint-Vaast, Saint-Amand och Tournai, för att efter slaget vid Hastings 1066 även politiskt förenas.

För Skandinavien vidkommande hade både tyska och engelska missionärer varit verksamma under 1000-talet, trots att hela området officiellt låg under ärkebiskopen i Hamburg-Bremen. Det var först 1103, då Lund upprättades som ett fristående nordiskt ärkesäte, som det fanns någon inhemsk kyrkopolitik att tala om. Hela 1100-talet präglades därefter av en enorm byggnadsaktivitet när kyrkans ställning konsoliderades. Kontakter knöts och upprätthölls inom landet, mellan de skandinaviska länderna och till övriga Europa. Det är svårt att ge någon entydig bild av dessa kulturella kontakter, men generellt sett vände sig Norge, västra Sverige och delar av Jylland huvudsakligen västerut mot England, medan övriga delar av Sverige och Danmark var orienterade mot Tyskland och Frankrike.¹⁴ Det är någonstans i detta turbulenta sammanhang som Skaramissalet har sin plats.

Den tidigare forskningen om Skaramissalets bilder inskränker sig till Carl Nordenfalks betydelsefulla artikel från 1941.¹⁵ Övriga omnämmanden av Skaramissalet tar, ofta ganska okritiskt, avstamp i denna artikel, varför det är min avsikt att försöka förhålla mig någorlunda förutsättningslöst till primärmaterialet.

¹⁴ Jfr Ragnar Sigsjös artikel i denna utgåva.

¹⁵ Carl Nordenfalk: »Romanska bokmålningar i Skara stiftsbibliotek», i *Göteborgs högskolas årsskrift*. 47, 1941:20. s. 3–31.

BESKRIVNING AV SKARAMISSALETS
DEKORATIONER

Skaramissalets dekoration består av två inramade helsidesilluminationer, fyra större initialer av delvis olika karaktär samt 18 enklare utförda initialer. Därutöver finns ett par exempel på sekundära marginalteckningar samt en dekorerad initial på bindningsbladet till den andra volymen. Trots det fragmentariska bevarandetillståndet har, tursamt nog, med största sannolikhet inga betydande dekorationer gått förlorade då ett missales dekoration i regel är begränsad till *canon missae*. I ordningsföljd fördelar sig dekorationerna enligt följande:

Volym I

fol. 1^r Röd initial (I) av 10 raders höjd med delad stam och piggigt svansutskott.

1^v Röd och blå initial (I) av fyra raders höjd, delvis i nedre marginalen, utan dekoration.

3^r Röd initial (I) av fem raders höjd med bordyrdekoration längs vänster sida.

7^r Röd initial (O) av tre raders höjd med invändig bordyrdekoration.

Volym II

Bindningsbladet från ett annat missale uppvisar en dekorerad initial (P) i rött nio rader i höjd, med intarsia-dekoration. Daterbar till början av 1200-talet.

2^v Blå initial (V) med röd bordyrdekoration.

3^r Röd initial (K) med röd bordyrdekoration.

5^r Röd initial (V) med röd bordyrdekoration; i nedre marginalen sekundärt ristade runor.

5^v Blå initial (I) med röd bordyrdekoration.

6^v I övre marginalen en fisk, i vänster marginal en stor fågel.

7^v Stor initial (I) 13 rader i höjd, i blått och rött, med utsparade enkla slingor mellan de färgade fälten, röd bordyrdekoration längs vänster långsida och avslutande röda bladutskott; sekundär dekoration i övre marginalen en häst med ryttare, i nedre marginalen abcd.

8^r I höger marginal sekundärt ristat alfabet.

8^v Röd initial (C) med bordyr; blå initial (P) med röd bordyr.

9^r Blå initial (K) med röd bordyr.

12^r Blå initial (I) med röd bordyr.

13^v Överst i vänster spalt en stor illuminerad initial (S) utformad som en tvåhövdad drake med röda konturer och utsparad sammanflätad kropp, med bladrankor ur munnarna mot ett rektangulärt blått bakgrundsfält.

13^v I vänster marginal en svag skiss till den utförda draken.

13^v Höger spalt, initial (D) med intarsia-dekoration i rött och blått.

13^v Höger spalt, intarsiadekorerad initial (I) i rött och blått med taggigt bladutskott.

14^v Intarsiadekorerad initial (I) i rött och blått.

21^r Blå initial (I) med röd bordyrdekoration.

23^v Helsidesillumination med Majestas Domini frontalt sittande i en oregelbunden, droppformad mandorla som upptill övergår i en kvadratisk korsgloria, inskriven i en rektangulär ram med bladornamentik vars hörnmedaljonger rymmer bilder av evangelistsymbolerna. Majestasfiguren, med sin högra hand i en välsignande gest och sin vänstra hållande en bok, har två små drakar under fötterna. Majestasbildens rektangulära fält mäter 181×107 mm, inklusive medaljongerna 222×146 mm. Medaljongerna är 50 mm i diameter.

24^r Helsidesillumination med Korsfästelsen inom en ram med bladornament och sicksackband, med motsvarande hörnmedaljonger. Korset vars bladkapitälliknande ändar ansluter till ramens insida delar in bildfältet i fyra delar med Kristusfiguren framför korset med huvudet och fötterna riktade något åt sin högra sida, Maria stående på heraldiskt högra sidan med händerna lyftade mot Kristus, Johannes på vänster sida med sin högra hand lyftad, och med en bok i vänster hand, samt i fälten ovanför tvärbjälken antropomorfa personifikationer av Sol och Luna i medaljonger. Korsfästelsebildens rektangulära fält mäter 201×139–142 mm och med medal-

jonger 223–226×165 mm. Medaljongerna är 39 mm i diameter.

24^v Inramad illuminerad initial (P), *Per omnia*, över textspegelns hela höjd, med klarblå paneldekorerad stapel med rosa ram krönt av rosa flätverksmönster med ett drakhuvud mot höger, ur vars mun kurvaturen sprider sig i form av ett symmetriskt strukturerat lövverk i blått med röda konturer och vita förhöjningar med två lodrätt affronterade fåglar i rosa med bruna vingar, samt ytterligare ett litet drakhuvud i vänster nederkant mot stapeln, som nedtill avslutas i en bladdekoration i blått och rött. Bakgrunden i ljust gråblått liksom ramen runt skriftspegelns tre övriga sidor. *Per omnia*-sidans rektangulära fält är 212–215×148 mm. P-initialen är 211×116 mm.

25^f Inramad illuminerad initial (V), *Vere dignum*, över textspegelns hela bredd, 81×142 mm, utformad som två hoprullade drakar i rosa med bruna vingar, sammankopplade i halsarna vid varandra med ett band i oxiderat silver. Ur munnarna tränger lövverk i vitt med röda konturer som rymmer två addoserade fåglar tillika i rosa med bruna vingar.

25^v stor initial (T), *Te igitur*, 120×114 mm, med röd panelstapel och blå konturer som i övre delen övergår i en mindre panel och ett flätverksmönster, varefter tvärstapeln övergår i ett rikligt lövverk som fyller ytorna på ömse sidor om stapeln, mot en skrafferad bakgrund i rött.

28^v blå initial (I) med rött mittstreck och taggigt bladutskott.

ARBETSFÖRDELNING OCH TEKNIK

Enligt Carl Nordenfalk utfördes all dekoration av en enda konstnär, liksom skriften genomgående var utförd av en enda skrivare.¹⁶ Han drar sedan slutsatsen att »målaren och skrivaren äro med största sannolikhet en och samma person. Mässboken är från pärm till pärm en enda mans verk.»¹⁷ Vid ett när-

mare studium framkommer dock att det trots den mycket likartade skriften sker ett skrivarbyte på fol. 22^f i samband med ett nytt lägg, en omständighet som är relevant för möjligheten att urskilja de olika personernas roller i produktionen av handskriften. På uppslaget med de inledande raderna av *canon missae*, fol. 24^v, 25^f, har skrivare A återigen ansvarat för texten, och bruket av samma ljusblå och röda bläck som används i bilderna och de stora initialerna visar att skrivare och illuminatör torde vara samma person. På efterföljande sida, fol. 25^v, och framåt är texten utförd av skrivare B. T-initialen till *Te igitur* avviker något i detaljerna från de övriga stora initialerna, och är illa planerad i sin sneda disposition på sidan. Detta skulle kunna tala för att denna initial utfördes av skrivare B, vilket överensstämmer med bytet av skrivarhänder, men en mer sannolik förklaring ligger i en arbetsdelning som är beroende av läggets uppbyggnad. Det fjärde lägget i andra volymen är komplett så när som på ett blad som saknas mellan fol. 22 och 23. Skrivare B har skrivit på fol. 22, som tillsammans med fol. 28 utgör läggets yttersta bifolium. Det blad som saknas bör inte ha varit dekorerat. Det hör ihop med fol. 27, som också enbart innehåller text av skrivare B. De återstående fyra bladen, dvs. läggets två innersta bifolia, består av något kraftigare pergament än i resten av Skaramissalet. Dessa har reserverats för de dekorerade uppslagen, varvid skrivare A har övergått till bilderna och de stora initialerna på fol. 23^v, 24^f, 24^v, 25^f och 25^v, på separata pergamentbifolia, medan skrivare B kunnat fortsätta med den resterande texten. När dekorationerna färdigställts har skrivare B kompletterat med text, vilket förstärker den asymmetriska karaktären på fol. 25^v.

Vad beträffar S-initialen på fol. 13^v är den i huvudsak utförd av samma person, skrivare A, men med undantag för huvudena, som avviker från utförandet av övriga djurhuvuden. I marginalen finns

¹⁶ Nordenfalk, »Romanska bokmålningar», s. 12 resp. s. 10.

¹⁷ Nordenfalk, »Romanska bokmålningar», s. 15.

en förskiss i rött bläck som gör sannolikt att personen haft för avsikt att återvända till arbetet, men istället kompletterades huvudena i brunt bläck av en annan person, möjligen skrivare B.

De pigment som har använts i Skaramissalets bilder är inte kemiskt analyserade, men utifrån jämförelser med andra handskrifter och kunskaper om pigmentens egenskaper går det att skapa sig en tämligen klar uppfattning om vilka som har använts.

De röda nyanserna består dels av minium eller blymönja vilket är en blytetraoxid som är mycket vanlig, dels rödockra, bolus, en järnoxid som vid olika grader av upphettning kan skifta i olika nyanser från orange till violett. Däremot sannolikt inte kermes, en röd lack som utsöndras av sköldlusen och som ofta användes i kontinentalt bokmaleri.

De blå tonerna är definitivt inte uppbyggda av den dyrbara halvädelen lapis lazuli, vilket skulle ha gett en betydligt djupare blå färg, utan av azurit, vilket är en basisk kopparkarbonatförening.

De små kvantiteterna av det gula pigmentet, och dess blekta tillstånd, tyder på att det utgörs av auri-pigmentum, orpiment, en dödligt giftig arseniksulfid som importerades från Balkan och Kurdistan.¹⁸

Genom att i mikroskop iaktta hur vissa färgskikt delvis täcker andra går det att rekonstruera arbetsordningen i de större dekorationerna:

Majestasbilden. Viss konturteckning med stylus och därefter med brunt bläck. – Ljusblått i omgivande mandorla och ramverk. – Rödbrunnt i bakgrund, evangelistsymbolernas vingar och majestasfigurens klädedräkt. – Rosa i mandorlans ram och evangelistsymbolernas medaljonger. – Rött i majestasfigurens mässhake, korsglorians kors, den röda dekorationen med grupper om fyra små prickar på den ljusblå bakgrunden, Matteussymbolens gloria, ramverkets grundstruktur. – Mörkblått i majestasfigurens klädedräkt och bakgrunden i evangelistsymbolernas medaljonger. – Detaljer i ljusblått i mandorlans konturer och dekoration, grupper om

små prickar, samt veckbildning i majestasfigurens klädedräkt. – Silver eller lågkaratig förgyllning i korsglorians kontur, ärmlinningar och mittband. – Detaljer i orange i korsglorians och mandorlans konturer, dekoration i ramverket, evangelistsymbolernas böcker, och vingdekor. – Detaljer i vitt i majestasfigurens klädedräkt, konturer, grupper om små prickar. – Detaljer och konturer i svart runt ärmlinningar, korsgloria, i mandorlans dekorationer, förstärkningar av konturer kring majestasfiguren och mandorlan.

Korsfästelsen. Konturteckning i brunt bläck. – Konturer i rödorange i korsets båda ytterkonturer, gloria, ramverk och medaljonger. – Rosa och ljusblått mer eller mindre samtidigt men aldrig överlappande varandra. – Mörkblått i klädedräkter, kors, ramverk, medaljongbakgrunder. – Rödbrunnt i bakgrund, klädedräkter och hörnmedaljonger. – Prickar, extrakonturer, dekorationer i orange. – Rödbrunnt, inre medaljongkonturer, ringar i ramverksdekorationerna. – Detaljer i blått, vitt och svart.

P-initialen. Konturteckning i brunt bläck. – Rosa. – Rödbrunnt. – Mörkblått. – Ljusblått. – Röda konturer. – Detaljer i svart (inklusive ifyllning av vissa bruna konturer) och vitt. – Silver eller guld.

V-initialen. Underteckning i brunt bläck. – Rödbrunnt. – Rosa. – Mörkblått. – Ljusblått. – Röda konturer. – Gult. – Detaljer i svart och orange. – Silver eller guld.

Färgläggningens ordningsföljd är inte densamma för alla dekorationer. Slutsatsen blir därför att de båda helsidesilluminationernas underteckning utfördes i en följd varefter den ena bilden färglades helt och hållet innan färgläggningen av den andra påbörjades. Detsamma gäller de stora initialerna. Det bör också noteras att små spår av gult pigment kan påvisas i V-initialen, men så blekta att det inte kan uteslutas att vissa detaljer även i övriga dekorationer kan ha utförts i gult.

¹⁸ Bo Ossian Lindberg: *Kompendium Måleriteknik*. Inst. för Konstvetenskap. Lund 1977.

STIL

De yttre kännetecknen för bildernas gestaltning och utförande, sättet att skildra kroppsvolymer och veckbildningar, repertoaren av färger och ornament med mera utgör föremålen för den stilkritiska undersökningen. Syftet är att försöka definiera egenarten och finna paralleller, både i samtida och äldre material, för att kunna placera Skaramissalet i dess tillkomstkontext.

Även om många stildrag hade en stor spridning kan de ha varit tidsmässigt begränsade, medan andra drag kan peka på en konstant regional eller lokal särart. Svårigheter uppstår naturligtvis där det bevarade materialet är så litet att det inte kan erbjuda några relevanta jämförelser, vilket då får kompenseras av bilder i andra media som skulptur och monumentalmåleri.

Skaramissalets bilder och initialer uppvisar en otvetydigt romansk stil, men sammantagna är inte dekorationerna så konsekvent utförda att man omedelbart kan sluta sig till en specifik tillverkningsort. Det är t.ex. uppenbart att människoframställningarna har varit betydligt svårare att bemästra för konstnären än initialernas djur och bladverk, vilket gör det svårt att avgöra huruvida Skaramissalet är tillkommet i en miljö där människoframställningar inte förekom i någon större omfattning eller om konstnären helt enkelt var oövad.

Några av de signifikanta detaljer som omedelbart kan sägas vara regionalt präglade är korsfästelsebildens ramverk med medaljonger i hörnen och stiliserade bladornament, som liksom initialernas flätbandsornamentik är kännetecknande för den frankosaxiska traditionen. Dessa drag med ursprung i tidig insulär ornamentik omhuldades särskilt i nordöstra Frankrike med centrum i Saint-Amand, men spreds under 800- och 900-talen till såväl Tyskland och England som andra delar av

Frankrike. Initialornamentiken, som är tydligt och väl utförd, uppvisar en säker behandling av djur och bladrankor, som generellt sett också pekar mot franskt eller angränsande flandriskt område. Typiskt tyska eller italienska stildrag saknas dock helt, vilket bidrar till att begränsa jämförelsematerialet.

Tveksamheten inför att attribuera Skaramissalet till ett specifikt skriptorium beror närmast på svårigheten att avgöra vilka drag som i detalj är troget kopierade efter en karakteristisk förlaga och vilka influenser som har förändrats för att bättre passa med en redan existerande formtradition. Några av de drag som kännetecknar stilen i norra Frankrike och Belgien har t.ex. utvecklats i nära växelverkan med engelsk konst under 1000-talet, varför det är nödvändigt att även räkna med förekomsten av ett flertal blandformer och bruk av gamla förlagor från områden där stilen sedan dess genomgått stora förändringar. Därtill kommer de arbeten som importerats åt båda håll över Engelska kanalen.

Skaramissalet har i olika sammanhang förknippats med den notis som omtalar att Bengt den gode lät göra »bokinae bono» och lät köpa en bibel i England.¹⁹ Distinktionen som gjorts mellan att låta köpa och att låta göra kan tyda på att bibeln redan varit färdigskriven och alltså inte innehållit några särskilt anpassade egenskaper. Möjligen kan det ha rört sig om en glosserad uppsättning av bibelns böcker i flera band för studiesyfte.²⁰ Den bok som biskop Bengt lät göra kan däremot ha tillverkats på uppdrag enligt särskilda specifikationer, en aspekt som i princip skulle kunna överensstämma med en missalehandskrift. När enstaka böcker omnämns i samtida källor brukar dock deras titlar eller funktioner framgå, men med ett viktigt undantag. Evert Salbergers tolkning av »bokinae bono» som »*librum ornatum*» är övertygande, och skulle mycket väl kunna syfta på detta undantag; nämligen den bok som i latinska källor helt enkelt omnämns som *Tex-*

¹⁹ Jfr Arne Strängs och Christer Pahlmblads artiklar i denna utgåva.

²⁰ Jfr t.ex. Lund UB, Mh 3 och 4 som tillhörde Lunds domkapitel under medeltiden.

tus – evangeliariet. Det var den rikast utsmyckade av alla handskrifter med illuminerade evangelistporträtt, men först och främst med rikt utsmyckade pärmar, eftersom evangeliariet visades upp under processionen.²¹ Missalet däremot har inte samma symbolvärde och är sällan prytt med dyrbara pärmar av samma slag. Huruvida denna bok också var framställd i England framgår inte. Frasen »lät göra» kan avse antingen hela boken, eller enbart pärmarna. Inte desto mindre framgår med all önskvärd tydlighet att Skara under 1100-talet hade kontaktvägar för bokanskaffning västerut.

Det bokmåleri som framställdes i England under 1100-talet skiljer sig emellertid så markant från Skaramissalets stil, med avseende både på initialornamentik och figurstil, att ett entydigt engelskt ursprung måste uteslutas, även om vissa engelska drag indirekt kan ha påverkat uppfattningen av övriga förlagor.²² Tre helgonnamn som förekommer i Skaramissalet har blivit föremål för särskild uppmärksamhet och kan inte ignoreras i samband med attributionsproblematiken: S:t Swithun, S:t Vedastus och S:t Amandus.²³ Med tanke på att varken den liturgiska apparaten, skriften eller musiken ger någon helt entydig bild vad gäller ursprunget, men likafullt förenar starka engelska och franska drag, förefaller det vara en rimlig hypotes att denna synes kan ha skett på en tredje plats, med starka band till områden på båda sidor om Engelska kanalen.

Det ligger nära till hands att föreslå Skara som möjlig framställningsort, under biskopens omedelbara överinseende, men upprättandet av ett fullt utrustat skriptorium för bokframställningens samtliga

led är krävande och under 1100-talet nästan undantagslöst förbehållet de större klostren. Sannolikheten att det funnits ett sådant skriptorium knutet till Skara domkyrka under 1100-talet är mycket liten, medan däremot de få stora skandinaviska benediktinklostren bör tas i beaktande. Av dessa är det framförallt de norska som är intressanta: Selja, som grundades av engelsmän under slutet av 1000-talet, Gimsøy och Nidarholm, men i synnerhet Munke-livs kloster utanför Bergen.

Initialer och ornamentik

De enklare initialerna i blått och rött med eller utan bordyrdekoration uppvisar inga särdrag som är typiska för någon särskild skrivarmiljö. Karaktärsdragen är allmänt nordvästeuropeiska, och skulle kunna förekomma i såväl franska, engelska som skandinaviska produkter. En mindre egenhet som möjligen skulle kunna anses vara signifikativ är de enklare S-initialernas nedre kurvatur som fortsätter till hälften efter seriffen.

Av de större initialerna är P-initialen i *Per omnia* och V-initialen i *Vere dignum* stilistiskt samhöriga med varandra, medan S-initialen i *Spiritus domini* och T-initialen i *Te igitur* avviker något i vissa detaljer.

T-initialen med bladrankor på ömse sidor om stammen mot ett kontrasterande bakgrundsfält representerar stilmässigt en vanlig typ som inte kan ge några definitiva besked om ursprunget. Särskilt närbesläktade exempel förekommer i en äldre Josephus-handskrift från Gembloux, med frankosaxiska flätverk, men mindre blad²⁴ (bild 17), medan t.ex.

²¹ Från skandinaviskt område kan nämnas Dalbyboken, Köpenhamn, Det Kongelige Bibliotek, NKS 1325 4to, och Hornebogen på Nationalmuseet i Köpenhamn. För en översikt över det europeiska materialet, se Frauke Steenbock: *Der kirchliche Prachtband im frühen Mittelalter*. Berlin 1965.

²² Det engelska bokmåleriets finns föredömligt publicerat i *A Survey of Manuscripts Illuminated in the British Isles*. Ed. J. J. G. Alexander. Cambridge & London 1975 ff.

²³ Jfr Sven Erik Pernlers artikel i denna utgåva och Nordenfalk, »Romanska bokmålningar», s. 21.

²⁴ Bruxelles, B.R. 5571–72, fol. 42^v. Jfr Marie-Rose Lapière: *La Lettre ornée dans les manuscrits mosans d'origine bénédictine (XIe–XIIIe siècles)*. (Bibliothèque de la Faculté de Philosophie et Lettres de l'Université de Liège. CCXXIX.) Liège 1981, cat. nr. 25, s. 364, fig. 8.

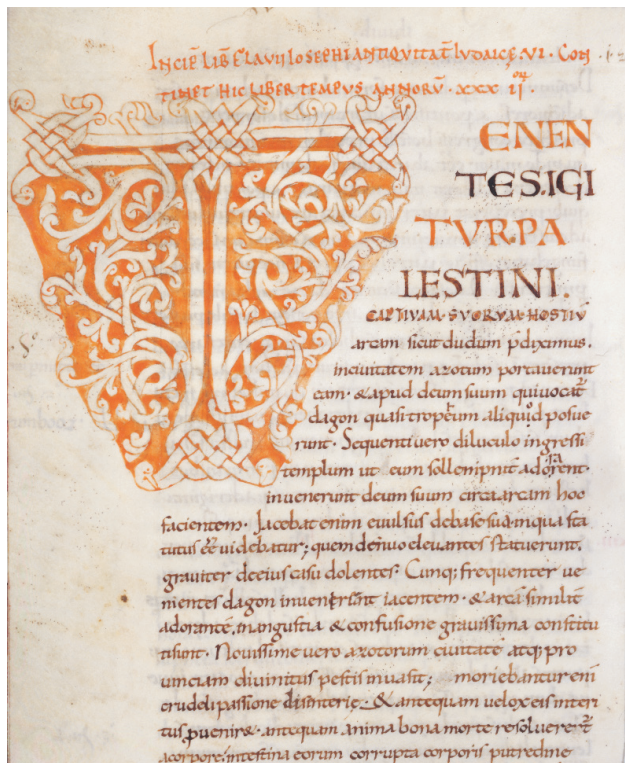


Bild 17. T-initial ur en Flavius Jusephushandskrift från Gembloux. Bruxelles, B.R. 5571–72, fol. 42^v.

en handskrift med text av Rupert av Deutz, framställd i Liège under 1100-talets tredje fjärdedel, uppvisar större likheter beträffande bladformerna.²⁵

S-initialen med sina båda drakhuvuden har en mer särpräglad och ålderdomlig karaktär, även om också detta motiv förekommer på båda sidor om kanalen. Själva huvudena är utförda i brunt bläck av en annan hand, medan en förstudie i rött bläck kan skönjas omedelbart till vänster i marginalen. Initialen förefaller vara tecknad av samma person som utfört resterande bilder, vilket också överensstämmer med skrifvarfördelningen. Jämförbara initialer finns t.ex. i en handskrift med texter av

Gregorius den store utförd i klostret Saint-Hubert omkring 1100–25²⁶ och i en Augustinus-handskrift utförd i Liège under andra hälften av 1000-talet.²⁷

De större initialerna vid inledningen av *canon missae* uppvisar en homogen stil, karakteriserad av ett tämligen glest, men kraftigt, helt och hållet symmetriskt bladverk bebott av förhållandevis stora djur mot en kraftigt enfärgad bakgrund. Till samma schema hör P-initialens paneler och flätverksornamentik.

Symmetrin är inte på något sätt ovanlig, men tillsammans med en likartad disposition av bladverket återfinns dragen hos en rad handskrifter från området kring Saint-Amand, bland vilka särskilt stora överensstämmelser finns t.ex. på fol. 32^f i en Vita Sancti Amandihandskrift utförd i Saint-Amand 1150–75,²⁸ och på fol. 73^v i en Augustinushandskrift utförd i Liège.²⁹ I Vita Sancti Amandihandskriften (fol. 6^f) finns även långsträckta omslutande konturdrakar som är nära besläktade med Skaramissalets *Vere dignum*-monogram. Ett av de mer distinkta dragen i Skaramissalet är fåglarna, med smal hals och långa vingar och stjärtfjädrar. Denna typ återfinns framför allt i låg relief på de fyrkantiga dopfuntar som exporterades i stor omfattning från Tournai.

Enbart utifrån initialornamentiken skulle misstankarna peka entydigt mot att Skaramissalet är framställt i trakten av Saint-Amand och Tournai, men flera detaljer i de båda större bilderna bryter av mot detta mönster. Några enskildheter, så som majestasbildens egenartade mandorla och fyrkantiga korsgloria, är så avvikande att de snarast bör betraktas som ikonografiska innovationer. Utan närmare överensstämmelser i övrigt kan dock nämnas en

²⁵ Bruxelles, B.R. 9578–80, fol. 103^v. Jfr Lapière, *La lettre ornée*, cat.nr. 64, s. 381, fig. 54.

²⁶ Namur, Musée archéologique, cod 5 fol. 1^v. Jfr Lapière, *La lettre ornée*, cat.nr. 88, s. 393, fig. 181.

²⁷ Bruxelles, B.R. 10792–95, fol. 3^v. Jfr Lapière, *La lettre ornée*, cat.nr. 81, s. 389, fig. 114.

²⁸ Valenciennes, Bibl. Mun. 501. Jfr Walter Cahn: *Romanesque Manuscripts. The Twelfth Century*. (A Survey of Manuscripts Illuminated in France.) London 1996, cat.nr. 126, s. 149 ff; Pavol Cerný: *Die Buchmalerei im Kloster Saint-Amand während des 12. Jahrhunderts*. Amsterdam 1988.

²⁹ Bruxelles, B.R. 9137. Jfr Lapière, *La lettre ornée*, cat.nr. 32, s. 367, fig. 90.

parallell till Skaramissalets mandorla. Den omger majestasfiguren på dopfunten i Skjeberg sydost om Oslo. Även denna funt är tydligt påverkad av Tournaifuntarna i sin utformning.³⁰

Andra detaljer som sicksackmönstret i korsfästelsebildens ramverk är onekligen enklare än vad som skulle förväntas om det hade kopierats ur samma handskrift som de stora initialerna. Även diamantbården i majestاسبildens mandorla uppvisar en hög grad av förenkling i utförandet, vilket enligt Nordenfalk är ett av flera indicier för att handskriften är en inhemsk produkt.³¹

Med undantag för de upp-och-nedvända evangelistsymbolerna och den oregelbundna mandorlan följer både majestاسبilden och korsfästelsebildens

ett kompositionsmissigt schema som överensstämmer med många franska och flandriska handskrifter. Det mest specifika av dessa drag är korsfästelsebildens, vars kors med bladprydda ändar fyller ut hela bildfältet, med stora medaljonger med Sol och Måne ovanför. Schemat upprepas t.ex. på fol. 2^r i ett lectionarium framställt i Saint-Trond under 1100-talets tredje fjärdedel³² (bild 18), och på ett blad ur ett missale, möjligen framställt i Saint-Amand eller Liège under mitten av 1100-talet,³³ men även i ett västfranskt missale från Poitiers³⁴ (bild 19 och 20).

Förekomsten av dessa förhållandevis stora likheter på så åtskilda orter kan möjligen ha en gemensam nämnare i Nordfrankrike, med Mont-Saint-Michel som vägdelare för pilgrimslederna.³⁵

³⁰ Armin Tuulse: *Romansk konst i Norden*. Stockholm 1968, fig. 187; Cecil H. Eden: *Black Tournai Fonts in England. The Group of Seven Late Norman Fonts from Belgium*. London 1909.

³¹ Nordenfalk: »Romanska bokmålningar», s. 22. Romanska mönster av detta slag förekommer t.ex. i ramverket på f. 59^r i Vita Sancti Amandi-handskriften Valenciennes, Bibl. Mun. 501.

³² Düsseldorf, Nordrhein-Westfälisches Hauptstaatsarchiv, Hs g XI 1. Jfr Lapière: *La lettre ornée*, cat.nr. 95, s. 396; *Ornamenta Ecclesiae, Kunst und Künstler der Romanik*. (Katalog zur Ausstellung des Schnütgen-Museums in der Josef-Haubrich-Kunsthalle. 1. Hrsg. von Anton Legner) Köln 1985, cat.nr. C 21, s. 443.

³³ NM B 1849. Jfr Carl Nordenfalk: *Bokmålningar från medeltid och renässans i Nationalmusei samlingar*. Stockholm 1979, cat.nr. 6, s. 38 f., fig. 35.

³⁴ Poitiers, Bibl. Mun. 40, fol. 15^v. Jfr Cahn: *Romanesque Manuscripts*, cat.nr. 4, s. 16 f., fig. 14.

³⁵ Beträffande förbindelserna mellan det engelska och det franska bokmålerierna kan följande reflexioner vara relevanta. I Köln, Erzbischöfliche Diözesan- und Dombibliothek, Cod 141, framställt i Saint-Vaast, Arras, omkring 1050 finns stora likheter med initialornamentik från Canterbury omkring år 1000 (jfr *Ornamenta Ecclesiae*, cat.nr. C 8.). Skillnaderna gentemot Skaramissalet blir då uppenbar. Förklaringen ligger sannolikt i de nära kontakterna mellan Saint-Vaast och Saint-Bertin, som under lång tid hade varit utsatt för stark anglosaxisk påverkan. Saint-Amand däremot ingick snarare i den belgiska kretsen kring Tournai och Ghent, där de anglosaxiska influenserna inte var lika påtagliga. Författarporträttet på fol. 5^v i Vita Sancti Amandihandskriften, Valenciennes, Bibl. Mun. 501, utförd i Saint-Amand 1150–75, och författarporträttet på fol. 44^v i en Vita Anselmihandskrift, tidigare i greven av Hemricourt de Grunnes ägo, framställt i Tournai, visar på ett omedelbart förhållande och nära kontakter. (A. Boutemy: »Les miniatures de la Vita Anselmi de Saint-Martin de Tournai et leurs origines». *Revue Belge d'archéologie et d'histoire de l'art*. XIII, 1943, s. 117–122.) – Vad gäller bokmålerierna från Angers och Poitiers, är det intressant att konstatera förekomsten av starka anglosaxiska influenser t.ex. i ramverket till Amiens, Bibl. Mun. Lescalopier 2, fol. 11ter, medan andra drag som den kraftiga koloriten och de kraftiga konturerna både i denna och det något äldre evangeliariet Stockholm NM B 1927 kan härledas från samtida tendenser i Provence som förenar drag från spanskt och italienskt 1000-talsmåleri. (Jean Porcher: *Franskt bokmåleri*. Malmö 1960, s. 39.) (Jämför t.ex. Stockholm, NM B 1927 [Nordenfalk, *Bokmålningar*, cat.nr. 3, s. 26–31] med Aix-en-Provence, Bibl. Méjanes 7, [Cahn, *Romanesque Manuscripts*, cat.nr. 45, s. 57] och dessa i sin tur med BAV, Reg. Lat. 123.) Förklaringen till de engelska dragen torde i det här fallet ligga i närheten till Mont-Saint-Michel. J.J.G. Alexander har i sin *Norman Illumination at Mont-Saint-Michel 996–1100*. Oxford 1970 i viss mån överskattat Mont-Saint-Michels ensamma huvudroll i regionen, och underskattat betydelsen av att Le Mans kan ha utgjort en viktig länk till de sydligare belägna Angers och Poitiers, som därmed utgjorde en västlig kontaktväg från England, och förband pilgrimsvägarna till Santiago de Compostela respektive Bari, vilka etablerades under slutet av 1000-talet.



Bild 18. Korsfästelsen. Lektionarium från Saint-Trond, 1100-talets tredje fjärdedel. Düsseldorf, Nordrhein-Westfälisches Hauptstaatsarchiv, Hs g XI 1.

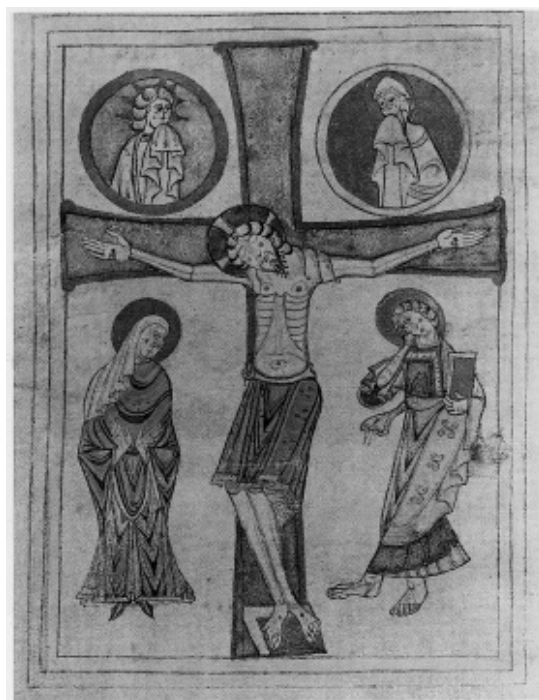


Bild 19 och 20. Majestas domini respektive korsfästelsen. Missale från Saint-Amand eller Liège, mitten av 1100-talet. Poitiers, Bibl. Mun. 40.

Figurstil

Vad som i första hand fångar betraktarens uppmärksamhet i Skaramissalets bilder är onekligen människofigurerna, som är framställda med en charmig omedelbarhet som är svår att beskriva på något annat sätt än naiv.

Kropparna är slutna och cylindriska utan någon framhävd plasticitet. Dräkterna präglas av en geometrisk-dekorativ verkan, som inte motsvarar den underliggande kroppens former, och ögonens placering högt uppe i pannan får figurerna att påminna om barnteckningar.

Mot de övriga figureernas slutenhet kontrasterar Kristusfigurens smala bål och spindellika långa armar.

I det äldre frankosaxiska måleriet är människoframställningar sällsynta, och där de förekommer uppvisar de ofta samma tafatthet som Skaramissalets figurer, trots att övrig dekoration och skrift uppvisar mycket hög kvalitet. Som exempel på detta kan nämnas ett evangeliarium i Köln framställt i eller omkring Saint-Amand ca. 860–880.³⁶

Även i bokmåleriet från 1100-talet, som i lektionariet i Düsseldorf och missalet i Poitiers, präglas figurerna av en stark dekorativ verkan, som tar sig uttryck i kraftiga V-formade veck i dräkterna. En intressant detalj i Skaramissalets korsfästelsebild är Johannesfigurens tillsynes omöjliga fötter, som uppenbart är kopierade efter en förlaga med korsade ben. Benställningen förtas emellertid av dräktens vinkelräta veckbildning. I Poitiershandskriften är omständigheterna omvända. Veckbildningen avslöjar entydigt att benen är korslagda, helt i strid med fötternas placering.

Ett snarlikt återgivande av dräkternas veckbildning förekommer i en grupp dopfuntar från 1100-

talet som går under benämningen Mörarpsgruppen. I gruppen ingår de skånska dopfuntarna i Mörarp, Össjö, Rya, Munka-Ljungby samt ett fragment från Helsingborg och dopfunten i Tjärby i Halland.³⁷ Ingen av dessa uppvisar drag som är identiska med Skaramissalets figurer, men gestaltningen t.ex. på Rya- och Tjärbyfuntarna ger uttryck åt en mycket närbesläktad figuråtergivningsprincip. Samtliga funtar är dessutom fyrkantiga och tydligt influerade av Tournaifuntarna, vilket ger en tydlig indikation om att det fanns etablerade kontakter mellan Skandinavien och området kring Tournai. Om vi närmar oss Skara bör relieferna på Forshems kyrka framhävas som artfränder.³⁸ Även här framställs figurerna med ovanligt högt placerade ögon, och Kristusfiguren i Nedtagandet från korset uppvisar vissa besläktade drag som den spolformade frontala kroppen och det symmetriska ländklädet. Överensstämmelserna är dock inte tillräckligt stora eller avgörande för att Skaramissalets bilder skall kunna knytas till Skara. De högt placerade ögonen är snarast resulterade av konstnärens ovana vid människoframställningar och bör inte betraktas som något signifikativt stildrag.

Syntesen av det starka beroendet av förebilder från trakten kring Saint-Amand och Tournai med stilistiska influenser från olika håll och den delvis egenartade ikonografin pekar mot att upphovsmannen inte har varit fast förankrad i denna region, utan kunnat förhålla sig fritt till förlagorna. Det obekväma förhållningssättet till avbildandet av den mänskliga anatomin, med ett rent ornamentalt dräktfall, men samtidigt en distinkt framställning av Kristus på korset, liksom Skarastiftets sedan länge etablerade kulturella kontakter, motiverar en jämförelse med det norska materialet.

Martin Blindheim har undersökt en grupp ro-

³⁶ Köln, Erzbischöfliche Diözesan- und Dombibliothek, Dom Hs. 14. Jfr *Ornamenta Ecclesiae*, cat.nr. C 10, s. 426.

³⁷ Lars Tynell: *Skånes medeltida dopfuntar*. Stockholm 1913–21, s. 3, 74 f., 113–115; Sven Axel Hallböck: *Medeltida dopfuntar i Halland*. (Hallands museums skriftserie. I.) Halmstad 1969, s. 13 f.

³⁸ Jfr Markus Dahlberg: *Skaratraktens kyrkor under äldre medeltid*. (Skrifter från Skaraborgs länsmuseum. 28.) Göteborg 1998, passim, särskilt s. 177–181. Jan Svanberg & Barbro Westrin: *Forshems kyrka*. (Skara stifts kyrkoberskrivningar. 25.) Skara 2002.



Bild 21. *Krucifix från Leikanger kyrka, Norge. Historisk Museum, Bergen. Foto: Svein Skare.*

manska triumfkrucifix från 1100-talet bland vilka de från Leikanger och Vinje är särskilt relevanta i detta sammanhang.³⁹ Leikangerkrucifixet (i Historisk Museum, Bergen, bild 21) uppvisar samma smala spolformade bål och smala armar, även om de inte är vinklade på samma sätt. Det symmetriska ländklädet med överhängande mittflik och inte minst

korsets utformning är mycket snarlika Skaramissalet. Vinjekrucifixets armar är ännu mer spindelika och dess ländkläde i ännu högre grad präglad av dekorativ ytverkan. Huvudet är något annorlunda utformat och snarare besläktat med det skulpterade porträttet av kung Øystein i Bergen, med samma eleganta knävelborrar och samma bakomliggande

³⁹ Martin Blindheim: »Triumfkrusifiks fra middelalderen i Björgvin bispedømme», i *Björgvin bispestol. I. Byen og bispedømmet*. Bergen 1970, s. 145–166; Martin Blindheim: »En gruppe tidlige, romanske krusifikser i Skandinavia og deres genesis», i *5. nordiske symposiet for ikonografiske studier*. København 1980, s. 43–66; Båda omtryckta i *Festskrift til Martin Blindheim ved 70-årsdagen 2. februar 1986*. (Universitetets Oldsaksamlings Skrifter. Ny rekke. 7.) Oslo 1986.

högt modellerade hår.⁴⁰ Till denna grupp kan med största sannolikhet knytas ännu ett triumfkrucifix, nämligen ett fragment från Stengårdshult i Skara stift vilket har ansetts vara resterna av en madonnaskulptur från 1200-talet.⁴¹ Samtliga dessa krucifix är krönta, till skillnad från Skaramissalets Kristusfigurer, men det finns tillräckligt många exempel på okrönta krucifix, som är mer eller mindre besläktade för att inte detta skall ses som någon avgörande faktor.⁴²

Gruppen av triumfkrucifix har i sin tur jämförts med mindre krucifix i olika material och av Blindheim ansetts vara starkt påverkad av både anglosaxisk och nordfransk konst.

Framför allt korsfästelsebilden uppvisar så stora överensstämmelser med den norska gruppen av romanska triumfkrucifix att jag, trots att det inte finns något bevarat romanskt bokmåleri från Norge att jämföra med, skulle vilja föra fram möjligheten att Skaramissalet är framställt i Norge. Dekorationerna utgör en syntes av drag som funnits i en förlaga från området kring Saint-Amand och Tournai, vars initialer är troget kopierade, med inhemska drag i figurstilen som i sin tur är influerade av närbesläktade konstverk och från äldre anglosaxisk konst. Tillsammans med det fria förhållningssättet till förlagans ikonografi skulle, hypotetiskt sett, denna kombination kunna uppstå i ett norskt benediktinkloster med kontakter både västerut mot England och kanalområdet, och österut mot Skara. Benediktinklostret i Munkeliv utanför Bergen framstår i ljuset av dessa omständigheter som en möjlig kandidat.

IKONOGRAFI

Kartläggningen av bildernas betydelsebärande element och tolkningen av deras innehållsliga aspekter

i ljuset av samtidens idévärld utgör den ikonografiska analysen.

Vid första anblicken förefaller både majestasbilden och korsfästelsebilden följa ett vedertaget ikonografiskt schema, vilket de i det stora hela också gör, men det finns några element som inbjuder till ett närmare studium. För korsfästelsebilden är det framförallt Marias gestik, Kristusfigurens släta gloria, medaljongerna med Sol och Måne samt den oregelbundna färghållningen i bakgrunden, och för majestasbilden glorians säregna form, drakarna under Kristi fötter och de upp-och-nedvända evangelistsymbolerna. Istället för att tolka dessa avvikelser som misstag avser jag att försöka förklara dem som led i ett bildprogram som kanske inte följer bildkonventionerna, men likafullt är teologiskt motiverat och sammanhållet.

Korsfästelsebilden

Nordenfalk passerar snabbt över Marias gestik med orden »Maria lutar huvudet i sorg och lyfter den vänstra handen i en talande åtbörd.»⁴³

Det vanligaste sättet att framställa Maria vid korset under 1100-talet och hela medeltiden igenom var onekligen som sörjande, med ena handen mot kinden och den andra handen om handleden, eller med händerna vridna i vanmakt. Det är den version av »mater dolorosa» som möter oss i kalvariegrupper runtom i landet såsom den berömda Öjamadonnan. Det finns däremot inte något bibelställe eller någon traditionell föreställning som ger vid handen att Maria skulle ha talat under korsfästelsen. En närmare blick avslöjar att det inte bara är den vänstra handen som är lyftad, utan båda. En framställning där båda händerna är lyfta symmetriskt framför kroppen i bön, kallad oranthåll-

⁴⁰ Tuulse, *Romansk konst*, s. 91 f., fig. 154, betonar huvudets tyska karaktär, vilket alltså kan nyanseras.

⁴¹ Roland Rahn: *Medeltida mariaskulpturer i Skara stift*. (Skara stiftshistoriska sällskaps skriftserie. 9.) Skara 2002, s. 92.

⁴² Särskilt stora överensstämmelser står att finna i en grupp bronskrucifix från ömse sidor om kanalområdet, vilka i Peter Blochs stora monografi har samlats under beteckningarna V A 1–16. Peter Bloch: *Romanische Bronzekruzifixe*. (Denkmäler deutscher Kunst. Bronzegeräte des Mittelalters. 5.) Berlin 1992, s. 203–210.

⁴³ Nordenfalk, »Romanska bokmålningar», s. 11.

ning, förekommer sedan fornkristen tid, så även i romanskt bokmåleri som t.ex. i det tidigare nämnda missalet från Poitiers, som för övrigt uppvisar flera likheter med Skaramissalet.⁴⁴ Mariafiguren i Skaramissalet håller emellertid inte händerna rakt framför sig, utan vända mot Kristusfiguren. För att finna detta motiv får vi söka oss österut till den bysantinska konsten.

I det bysantinska ikonmåleriet finns ett antal varianter av madonnamotivet med betoning på olika känslomässiga eller teologiska aspekter. *Maria Deomene* är en variant av *Maria orans*, men vänd mot Kristus som förebedjerska.⁴⁵ Framställningen av detta Maria Deomene-motiv är korrekt och entydig i Skaramissalet, vilket visar hur väl förtrogen man ändå var med den förfinade bysantinska elitkultur som hade förmedlats till Nordeuropa med hemvändande pilgrimer och korsridare. En nära motsvarighet där även Johannesfiguren framställs med bok och ena handen visande på Kristus utgörs av en konstantinopolitansk elfenbensrelief i Louvren.

Till skillnad från den brukliga korsglorian har Kristusfiguren i Skaramissalet en slät gloria. Sannolikt rör det sig om ett misstag, men långt ifrån ett så fatalt missförstånd som det kan tyckas. Det finns ett flertal exempel på Kristusframställningar med slät gloria, dels i fornkristen konst från tiden innan praxis var helt etablerad, dels i ett antal anglosaxiska bilder.⁴⁶ Korsfästelsebilden i Durhamevangeliariet, framställt i Lindisfarne o. 700, samma skriptorium som Echternachevangeliariet som Willibrord förde till Luxemburg, uppvisar en slät gloria som dessutom har oregelbunden profil. I den bildmässigt synnerligen betydelsefulla Utrechtsaltaren från 820-talet finns åtskilliga bilder av Kristus med slät gloria. Under 900-talet och 1000-talet när

Englands kontakter med Flandern och Normandie var särskilt täta förekommer motivet i Köpenhamnsevangeliariet, Grimbaldevangeliariet och Trinityevangeliariet, men då i första hand för att beteckna Gud fader, snarare än Sonen. Å andra sidan skulle det kunna gå att argumentera för att det är den sammantagna Treenigheten eller *Logos* som avbildas på korset, vilket skulle kunna motivera en slät gloria, eller att det signifikativa korset i vilket fall innehar en så prominent position i bilden att en upprepning inte ansågs vara nödvändig. Ytterligare en spekulativ möjlig förklaring till den saknade korsglorian skulle kunna vara att en av förlagorna utgjorts av en bysantinsk elfenbensrelief med såväl en framställning av Maria Deomene som en Kristusfigur, vars korsgloria mycket väl skulle kunna ha varit markerad endast med färg som kan ha skavts bort eller av ganska tunna linjer. Det kan i vilket fall inte uteslutas att Kristusframställningar med slät gloria förekom i den region där Skaramissalets bildmässiga förlaga framställdes, även om det på 1100-talet måste ha ansetts som ett föråldrat drag.

Nordenfalk berör också den oregelbundna färgållningen i korsfästelsebildens bakgrund och kommer till slutsatsen att det är resultatet av en vilja att särskålla snarare än att sammanbinda och att konstnären »till varje pris efterstråvat en mosaikartad brokighet i helhetsintrycket».⁴⁷

Jag skulle vilja hävda att färgållningen inte går att decimera till ett element i en brokig dekorationestetik, utan är ett ytterst konsekvent utfört berättartekniskt grepp. Orsaken står att finna i kombinationen av färgskiftningar och medaljongerna med himlakropparna.

Motivet med Sol och Måne framstållda som mänskliga personifikationer är en kvarleva från antikt bildbruk. I de mest utarbetade versionerna syns

⁴⁴ Poitiers, Bibl. Mun. 40, fol. 15^v. Jfr Cahn, *Romanesque Manuscripts*, cat. nr. 4, s. 16 f.

⁴⁵ Gertrud Schiller: *Ikongrafie der christlichen Kunst*. 4, 2. *Maria*. Gütersloh 1980, s. 26 ff., fig. 441–448.

⁴⁶ Thomas Rydén: *Det anglosaxiska Köpenhamnsevangeliariet, Det Kongelige Bibliotek Gl. Kongl. Saml. 10 2^o*. (Skrifter utgivna av Vetenskaps societeten i Lund. 91.) Lund 2001, s. 161–167.

⁴⁷ Nordenfalk, »Romanska bokmålningar», s. 13.

förmänskligade representationer av himlakropparna stående i vagnar som dras av hästspann över himlavalvet (ex. från antiken och karolingiska elfenbensreliefer), men motivet framställs oftare som personer i halvfigur med solstrålar eller månskära i bakgrunden och facklor i händerna som attribut för himlaljusen. Denna formel inkorporerades tidigt i den kristna bildvärlden och i synnerhet i korsfästelseframställningar där deras placering är högst motiverad som illustration till bibeltexten: Matt 27:45 »Vid sjätte timmen föll ett mörker över hela jorden och det varade till den nionde timmen.» Och motsvarande texter i Mark 15:33 och Luk 23:44.

Färgfältens fördelning i Skaramissalets korsfästelsebild kan i ljuset av dessa omständigheter tillerkännas en entydig logik. Närmast himlakropparna är himlen ljusblå, under korsarmarna representerar det klarröda fältet aftonrodnaden, medan det brunvioletta fältet vid sidan av Johannesfiguren, just det fält som är mest avlägsnat från Solen och dessutom på Kristi vänstra sida, representerar det mörker, *tenebrae*, som varade till den nionde timmen. Färgväxlingen får således antas skildra förmörkelseprocessen i vardande. Motsvarande skillnad mellan en ljusare övre, och en mörkare nedre zon återfinns för övrigt i den stilmässigt närbesläktade handskriften från Sint Truiden / Saint-Trond.⁴⁸

Förekomsten av Sol och Måne i en korsfästelse-scen representerar inte enbart det mörker som rådde, utan betonar även de kosmiska aspekterna på det skildrade händelseförloppet, att gudomen har möjlighet att påverka till och med himlakropparna som han själv skapade. I karolingiskt måleri flankerar solen och månen ofta majestasbilder, influerat av senantika och bysantinska kejsarframställningar, vilket tydligt framhäver rollen som oinskränkt härskare. Det finns således flera element som förbinder korsfästelse-scenen och majestاسبilden med varandra.

Majestاسبilden

Det mest iögonenfallande draget i majestاسبilden är onekligen den oregelbundna mandorla med kvadratisk korsgloria, som omger den tronande gudsgestalten. Det normala i romansk konst är att själva majestاسبilden har en cirkulär korsgloria och omges av en symmetrisk mandorla utformad som två motställda cirkelsegment. I karolingisk konst förekommer även majestاسبilder inramade av två stora cirkulära glorior, som delvis täcker varandra, och där figurens korsgloria tangerar ytterkanten av den övre bakomliggande glorian. Detta är fallet t.ex. i ett evangelarium utfört i trakten av Besançon under 800-talets andra hälft,⁴⁹ övre pärmen på Codex Aureus från Sankt Emmeram och de stora Tours-biblarnas majestاسبilder. Formeln bibehålls även senare i vissa praktfulla handskrifter såsom Codex Caesareus där den övre av de bakomliggande gloriorna faktiskt har antagit en antydning till spetsig mandorlaform,⁵⁰ bibeln från Saint-Aubin d'Angers,⁵¹ evangeliet i Stockholm, också från Angers,⁵² men med en blandform av en stor mandorla som helt omsluter den nedre stora kosmosfären, och flera andra handskrifter med anspelningar på den karolingiska traditionen.

Till denna asymmetriska komposition kommer den kvadratiske korsglorian, en kombination som förefaller vara unik, men som därmed inte kan förkastas som ett missförstånd. Visserligen skulle man kunna argumentera för att korsglorian utgör ett separat element, då dess förgyllda eller försilvrade yttre omramning markant avviker från den återstående mandorlans rosa färg, men mot detta talar att övergången markeras entydigt genom snedstreck som perspektiviskt förbinder den kvadratiske glorian med den fortsättande mandorlan, istället för att vinkla sig inåt och avslutas med kvadratens nedre sida.

⁴⁸ Düsseldorf, Nordrhein-Westfälisches Hauptstaatsarchiv, Hs g XI 1, fol. 2^r.

⁴⁹ Biblioteca Apostolica Vaticana, Reg.Lat. 4.

⁵⁰ Uppsala UB, C 93, fol. 3^v.

⁵¹ Angers, Bibl. Mun. MS 3, 4

⁵² Stockholm, NM, B 1927.

Den kvadratiske glorieformen är vanlig i tidigmedeltida konst, inte minst i Italien, där den markerar levande personer som har avbildats som delaktiga i det historiska skeendet. Det kan röra sig om påvar, donatorer eller andra dignitärer men även vissa allegoriska personifikationer. Bruket tycks allmänt ha övergetts någon gång under 900-talet, men förekommer även därefter i de typiskt italienska Exultetrullarna.⁵³

Intressant nog finns det ytterligare en bild av uppenbart intresse i detta sammanhang. Ett porträtt av S:t Amandus i den tidigare omtalade handskriften Valenciennes, utförd i Saint-Amand under 1100-talets tredje fjärdedel, visar helgonet med fyrkantig och levnadstecknaren S:t Baudemundus i rund gloria.⁵⁴ Detta är anmärkningsvärt med tanke på att den logiska lösningen hade varit att levnadstecknaren hade avbildats som levande och faktiskt avbildas utan gloria i frontespisen (fol. 5^v).

S:t Amandus avbildas å andra sidan i en apoteosscen på fol. 31^r i samma handskrift med en cirkulär gloria, men här med ett punsat mönster som tydligt antyder likheter med en korsgloria, och till yttermera visso avbildas även abbot Johannes av Mont-Saint-Blandin (ett av klostren grundade av Amandus) också med en fyrkantig gloria. Både S:t Amandus, som var biskop av Maastricht o. 649 och som grundade ett antal kloster i Belgien, och S:t Johannes, som var abbot, uppfyller alltså kraven att under sin levnad avbildas med en fyrkantig gloria.

Den rimligaste anledningen till detta otidsenliga bruk i en 1100-talshandskrift, som genomgående uppvisar mycket hög stilistisk säkerhet, tycks vara att utvalda och karakteristiska ikonografiska element sedda genom ett äldre stilidioms filter skulle överensstämma med vad man skulle kunna förvänta sig av merovingiska handskrifter och alltså kan ha kopierats från en vördad förlaga som skulle kunna gå tillbaka mer eller mindre till S:t Amandus, eller

kanske snarare Baudemundus, egen samtid. Detta skulle möjligen förklara varför Baudemundus har avbildats med en rund gloria. I ett urexemplar av texten från Baudemundus livstid kan han naturligtvis inte göra anspråk på att låta avbildas sig själv med gloria över huvudtaget, men några generationer senare, efter det att Baudemundus helgonförklarats, bör även han ha försetts med gloria, men rimligen inte av det ålderdomliga fyrkantiga dignitärslaget.

Detta visar i vilket fall att den ackumulerade tillgången på bilder av gloriol och mandorlor i Frankrike och Belgien var synnerligen varierad. Anammandet eller förkastandet av drag i textförlagans bildelement sker alltså mot bakgrunden av att det även i det äldre materialet föreligger en lång rad varianter och övergångsformer till vilka Skaramissalets konstnär onekligen har haft ett dynamiskt förhållningssätt.

Frågan kvarstår emellertid vilket syftet har varit med att avlägsna sig från den gängse formeln för ett så vanligt motiv som en majestasframställning. En möjlighet skulle kunna vara att därigenom anspela på den levande Guden, men det förklarar inte sammansmältningen med den oregelbundna mandorlan.

Förutsatt att korsfästelsebildens färgschema kan tolkas som en skildring av mörkret som faller »vid sjätte timmen», skulle färgerna kunna leda till en ökad förståelse av majestasframställningens program. Det brunvioletta fältet utanför mandorlan bör då förstås som mörker, och det ljusblå fältet bakom gudsgestalten som dagsljus. Något konsekvent och entydigt färgschema för majestasmotivets olika zoner finns inte. I många fall präglas bilden av en intensitet kring gudsgestalten, antingen detta sker med guld eller med en stjärnbeströdd himmel, men det behöver inte nödvändigtvis framställas i kontrast mot omgivande bildfält. En motsvarighet till Skaramissalets kontrastverkan

⁵³ *Exultet. Rotoli liturgici del medioevo meridionale*. Ed. Guglielmo Cavallo. Roma 1994, passim.

⁵⁴ Bibl. Mun. 501, fol. 58^v.

förekommer dock i det tidigare nämnda evangeliarriet från Angers,⁵⁵ där fältet innanför majestabildens mandorla är uppdelat i en mittzon, som är helt vit, och en yttre kantzon, som är mörkblå och beströdd med stjärnor. Ett annat intressant exempel utgörs av en av de tidigaste framställningarna av Nådastolsmotivet, som finns i ett missale framställt i Cambrai o. 1125,⁵⁶ där Treenigheten befinner sig i ett ljusare och delvis förgyllt mittfält, medan den mörkblå zonen utanför åter motsvarar den stjärnbeströdda natthimlen. Nådastolen med Gud fader tronande med Kristus på korset framför sig, där korset samtidigt utgör bokstaven T i *Te igitur*, samt den helige Andes duva däremellan, är inte enbart en sammansmältning av en korsfästelsebild och en majestasframställning, utan en flerbottnad och komplex framställning där Nya och Gamla testamentets gudsvisioner förenas. Termen är tagen från förbundsarkens lock, nådastolen, som pryddes av två kerubim mellan vars utsträckta vingar Gud uppenbarade sig i tabernaklet. Bilden framställer därmed inte enbart, som i vissa äldre traditioner, en s.a.s. historisk vision enligt Hesekiel eller Jesaja och Uppenbarelsboken, utan anspelar på teofanien som sådan. Den teologiska komplexiteten kan drivas mycket långt i detta fall, och som exempel på medvetenheten om dess symboliska betydelse kan nämnas att Theodulf av Orléans o. 790 lät smycka absiden i sitt oratorium i Saint-Germigny-des-Prés, inte med en majestabild, utan enbart av en framställning av arken flankerad av två kerubim. Det förefaller som om denna analogi skulle kunna öppna för en förklaring till varför de två övre evangelistsymbolerna i Skaramissalet är upp-och-nedvända. Nordenfalk tolkar deras placering som orsakade av en tänkt rumsorganisation sedd från majestasfigu-

ren.⁵⁷ Denna lösning skulle mycket väl kunna tillämpas på föremål som saknar bokformatets självklara betraktningsriktning, såsom evangelistsymbolerna i hörnrundlarna på ovasidan av fyrkantiga Tournaifuntar eller symmetriska framställningar i kvadratiska valv. Jag misstänker dock att det, även om det slutgiltiga konstnärliga resultatet kanske inte gör idén rättvisa, kan finnas en mer medveten avsikt med detta grepp i Skaramissalet. Beda tolkar nämligen de fyra ringar som är fastsatta på arken, genom vilka bärstängerna skall föras in, som de fyra evangelisterna, men utöver att vara placerade i ringar är evangelistsymbolerna som fenomen sprungna ur Tetramorphen, den fyrhövdade, som omtalas i Hesekiel och som likställdes med kerubim. Åtskilliga bysantinska och tidigmedeltida skildringar av arken avbildas med nådastolen försedd med två tetramorpher som sträcker ut vingarna mot varandra, istället för enhövdade änglar.⁵⁸ Skaramissalets evangelistsymboler kan sägas ha förenat profeternas skildringar av gudsvisionen med föreställningen om platsen, i både historisk och allegorisk mening, för upprepade gudsvisioner, arken och nådastolen, som i sin tur står för önskan och kanske möjligheten att själv undfå synen – inte på ett dunkelt vis såsom i en spegel, utan ansikte mot ansikte.

Innan dessa olika element sätts samman till en förståelig enhet, finns det ytterligare ett par detaljer som bör omtalas. Drakarna under gudsgestaltens fötter hör inte till vad man skulle förvänta sig att se i en majestasframställning. Vanligtvis har gudsgestalten Jordan som fotapall, eller ibland Kosmos i form av ett klot, eller helt enkelt en fotapall. Det finns bilder av Treenigheten, och den s.k. Femenigheten, där även Maria och Jesusbarnet ryms, i Utrechtsaltaren fol. 64^v, och en anglosaxisk kopia,

⁵⁵ Stockholm, NM B 1927, fol. 18^f. Jfr Nordenfalk, *Bokmålningar*, plansch III.

⁵⁶ Cambrai, Bibl. Mun. 234, fol. 2^f. Jfr Cahn, *Romanesque Manuscripts*, cat.nr. 98, s. 121 f.

⁵⁷ Nordenfalk, »Romanska bokmålningar», s. 23.

⁵⁸ T.ex. i Cosmas Indicopleustes-handskrifterna, BAV. Gr. 699 och Cod. 1186, från Katarinaklostret i Sinai. Jfr Kurt Weitzmann & George Galavaris: *The Monastery of Saint Catherine at Sinai. The Illuminated Manuscripts. 1. From the Ninth to the Twelfth Century*. Princeton, N. J.: Princeton University Press 1990, cat.nr. 23, s. 52–65, fig. 149.

Aelfwines bönbok,⁵⁹ med de stora förrädarna mot Treenigheten, Judas och Arius, på motsvarande plats. Drakarna i Skaramissalet bör nog förstås på ett mindre specifikt men likafullt analogt plan. Ordet drake, av grekiskans drakon, betecknar i många fall även ormen, varvid naturligtvis ormen i paradiset blir aktuell, men också de odjur som Gud trampar under sina fötter i den 90:e psaltarpsalmen i Vulgata: »Över huggormar och basilisker skall du gå fram, du skall trampa ned lejon och drakar.»⁶⁰ Basiliken i den latinska texten är ett drakliknande djur med tupphuvud som har en förstenande blick. Lejonets symbolik är tvetydig. Det kan både vara en Kristusymbol så som Lejonet av Juda, men i det här sammanhanget rör det sig om fienden Djävulen som »går omkring som ett rytande lejon och söker efter någon att sluka», 1 Pet 5:8.

En sammansmältning av dessa representanter för synden krossas således i Skaramissalet samtidigt som majestasfiguren välsignande höjer sin högra hand, vars långa fingrar på ett synnerligen elegant sätt överskrider gränsen mellan ljus och mörker.

Omedelbart efter psaltartexten om nedtrampandet av huggormar och drakar uttalar Guds röst orden: »Han håller sig intill mig, därför skall jag befria honom. Jag skall beskydda honom, därför att han känner mitt namn. Han åkallar mig, och jag skall svara honom och låta honom komma till ära. Jag skall mätta honom med långt liv och låta honom se min frälsning», Ps 91:14–16.

Kombinationen av gudsvisionen, segern över synden och den främsta välsignelsen, som leder tillbaka från korsfästelsens mörker till ljuset i enheten med Gud, utgår från 1 Kor 13:12 »Vi ser nu på ett

gåtfullt sätt genom en spegel, men sedan skall vi se ansikte mot ansikte», 1 Joh 3:2: »Mina kära, nu är vi Guds barn, men det har ännu inte blivit uppenbart vad vi kommer att bli. Vi vet dock att när han uppenbarar sig, kommer vi att bli lika honom, ty då får vi se honom sådan han är» samt 2 Kor 3:18: »Och alla vi som utan slöja för ansiktet skådar Herrens härlighet förvandlas till en och samma avbild; vi förhärligas av denna härlighet som kommer från Herren, Anden.»

Augustinus har behandlat dessa texter i bl.a. *De Trinitate*, Om Treenigheten, och *De videndo Deo*, Om att skåda Gud, där den intellektuella kontemplationen anges som en möjlig väg till självförståelse och insikt om Treenighetens väsen, liksom den egna själens gudslighet. Avslutningsvis i *De videndo Deo* förklarar Augustinus att det är i ens eget hjärta som Guds ansikte kan skådas, och att det är denna syn som avses när slöjan dras undan i 2 Kor 3: »Över detta ansikte [i hjärtats inre] bär judarna en slöja genom att inte gå över till Kristus, ty när någon går över till Kristus 'tas slöjan bort' och med detta ansikte avhöljt 'förvandlas vi till en och samma avbild'. Han säger ju alldeles öppet, 'En slöja ligger över deras hjärtan'. Där finns alltså ansiktet, och med det avhöljt skådar vi nu i tron, om än som 'en gåtfull spegelbild; men då skall vi se ansikte mot ansikte'».⁶¹

Med detta i åtanke förefaller det inte så långsökt att betona likheten mellan konturerna av majestatsbildens oregelbundna mandorla och medeltidens schematiserade framställningar av just hjärtats anatomi.⁶²

Bilden i sin helhet skulle då framställa föreställ-

⁵⁹ London, BL, Cotton Ms. Titus D XXVI–XXVII, fol. 75^v.

⁶⁰ *Super aspidem et basiliscum ambulabis, et conculabis leonem et draconem*. Jfr även Utrechtpsaltaren fol. 36^r, 53^v, samt Arenbergvangeliariet, New York, Pierpont Morgan Library, M. 869, fol. 13^v, BAV, Reg. Lat. 12, fol. 98^r m. fl.

⁶¹ *In qua enim facie velamen habent Iudaei non transeundo ad Christum, quoniam, cum transierit quisque ad Christum, auferetur velamen, ea nos facie revelata in eandem imaginem transformamur. Apertissime autem dicit: Velamen super corda eorum positum est. Ibi est igitur facies, qua revelata nunc in fide quamvis per speculum et in aenigmate contuemur, tunc autem facie ad faciem*. Augustinus: *Liber De videndo Deo seu Epistula 147*. Ed. Michael Schmaus. (Florilegium Patristicum tam veteris quam medii aevi auctores complectens. XXIII.) Bonn 1930, cap. 51, s. 32. – 2 Kor 3:15–16, 18; 1 Kor 13:12.

⁶² Jfr Pierre Vinken: *The Shape of the Heart*. Amsterdam 1999.

ningen om gudsvisionen mellan kerubim / Tetramorphen på förbundsarkens ovansida, det vill säga den plats där Gud visar sig, vilket enligt Augustinus är identiskt med den frommes eget hjärta.

Sammantagna ger dessa avvikelser från praxis en tydlig fingervisning om att bildprogrammets skapare, även om han kanske inte var den mest övade målaren i sin tid, var fullt kapabel att förändra drag som kan förväntas ha funnits i förlagan och att kombinera dessa med nya element för att bättre tjäna teologiskt välgrundade syften.

Återstår bara att reflektera över vilken text som dessa mångtydiga bilder faktiskt inleder – *canon missae*, med *Sursum corda*, Upplyft era hjärtan, och

änglarnas ständiga lovsång i enlighet med Jesajas gudsvision samt korsfästelsen och frambärandet av offret.

I Skaramissalet gestaltas således passionshistoriens fysiska realitet och föreställningen om en själslig frälsning. Den visuella perceptionen i bildernas påtagliga materialitet, den rationella interpretationen i bildprogrammets idémässiga förankring och den emotionella meditationen som visar sig i korsfästelsebildens faktiska spår efter prästmunnars kyssar ger till slut utrymme för den intellektuella kontemplerationen över möjligheten, inte bara av föreningen av text och bild, utan även uttryckets och innehållets enhet och människans återförening med Gud.

SUMMARY

The Images of the Skara Missal

Dekorationerna i Skaramissalet utgörs av två helsidesilluminationer (full page illuminations) föreställande Majestas Domini och Korsfästelsen, fyra större initialer, samt ett större antal enklare initialer. Inledningsvis skisseras den viktiga relationen mellan bild och text från antiken till medeltid, och i synnerhet övergången från antikens betoning av fysikaliteten till medeltidens fokus på andlighetens aspekter, liksom övergången från representationsbild till andaktsbild.

Principerna för stilförändringar och förekomsten av regionala särarter till följd av den medeltida estetikens beroende av förlagan snarare än av naturen presenteras som förutsättningarna för möjligheten av attributioner. Samtidigt betonas romaniken som en i många avseenden internationell tendens, som sprids via pilgrimsvägarna och klosterordnarna. Skandinavians intåg i denna paneuropeiska kultur utgör bakgrunden till Skaramissalets tillkomst.

Efter en generell beskrivning av bilderna, och en redovisning av färgskikten liksom relationen mellan illuminatör och skrivare visas att alla viktiga dekorationer, möjligen med undantag för T-initialen i *Te igitur*, har utförts av the main scribe.

Stilanalysen visar ett mycket starkt beroende av förlagor från ett begränsat område kring Saint-Amand och Tournai framför allt ifråga om ramverk och initialornamentik. Figurstilen och vissa idiosynkratiska drag som formen på majestasbil-

dens mandorla förekommer inte i de kontinentala skriptoriernas alster, vilket tyder på möjligheten av en skandinavisk illuminatör. Nära stilfränder till korsfästelsens Kristusfigur kan påvisas omkring Bergen i Norge. Skaratraktens etablerade kontakter med Norge skulle kunna styrka detta antagande, då det anses vara högst osannolikt att ett fullt utrustat skriptorium torde ha funnits i Skara itself under mitten av 1100-talet.

Den ikonografiska analysen visar att Korsfästelsen i huvudsak följer ett schema som är vanligt i Flandern och Frankrike med personifikationer av Sol och Måne som representerar det kosmiska deltagandet och mörkret som föll i »sjätte timman» vilket förstärks av den varierade färgsättningen. Mariagestalten har anpassats efter en bysantinsk bildtradition med Maria Deomene som förebedjerska istället för sörjande.

Majestasbildens fyrkantiga nimbus och originella mandorla diskuteras och relateras till de upp- och-nedvända evangelistsymbolerna och drakarna under gudsgestaltens fötter. Dessa drag tolkas inte som misstag utan sätts istället i samband med teologiska koncept som Nådstolen, the Beatific vision och den paulinsk-augustinska föreställningen om denna uppenbarelse i den frommes hjärta. Trots frånvaron av andra exempel på detta motiv förefaller det troligt att upphovsmannen till Skaramissalets bilder, även om han inte uppvisar någon uppenbar stilistisk begåvning, måste anses ha en god teologisk bildning och förmåga att sammanställa intryck från olika förlagor i ett konsekvent bildprogram.

