

KUN 350

# En Bergensk Visuell Kultur

---

Renessansens dekor og fortellinger på  
sølvdrikkekanner fra Bergen

Kjartan Skår

14.05.2013

Takk til Simen og Elisabeth, Stiftelsen Bergenssølvet og veileder Jørgen Bakke. Tålmodige som få.

## Innhold

En Bergensk visuell kultur .....	5
Renessansens dekor og fortellinger på sølvdrikkekanner fra Bergen, 1590-1650.....	5
Kap 1. Begreper, kilder og tidligere forskning .....	6
Utvelgelsen.....	6
Bergen og Europa.....	7
Tilnærminger til en regional visuell kultur.....	8
Bergensk visuell kultur som Nord-Europeisk beskrivelseskunst .....	10
Tidligere forskning .....	15
Grupperinger .....	22
Om inndeling og gruppering av drikkekannene .....	22
Ulike gullsmed- teknikker .....	23
Oppsummering.....	25
Kap.2 Beskrivelse av materialet.....	25
Noen kanner .....	26
Kanne 3 ”Rytterkannen” .....	26
”De Lange Kannen” .....	27
”Ekornkannen” .....	28
”Såkannen”.....	32
”Bacchus kannen” .....	35
Oppsummering.....	36
Kap. 3 Handelsnettverk, håndverk og materiell kultur. Det europeiske perspektivet.....	37
Sølvkannen som materiell kultur.....	37
Drikkekannenes form .....	37
Verdi.....	37
Bruk.....	39
Produksjon og distribusjon.....	39
Verkstedene og deres mestere .....	40
Hvordan bli gullsmed .....	40
Gullsmedlauget.....	40
Hvor bodde de? .....	42
Mesterne for kannene. ....	42
Handel med Europa.....	44
Kap 4 Bergensk visuell kultur på 1600. tallet .....	45

Europeiske ideer.....	45
Bergensere og utenlandske borgere .....	47
Bergens marked.....	49
Eksempel på kanner og forelegg .....	53
Forelegg og ”ekornkanne” .....	54
Ulike motiver.....	57
Boktrykkerkunsten .....	57
Oppsummering av forelegg .....	58
Kap.5 Fra souvenir til kunst. Kannenes senere resepsjonshistorie.....	58
Samlerobjekter.....	58
Minkende interesse.....	59
Hvor ble de av?.....	60
” ikke så hen i veggene allikevel” -Brevvekslingen angående Harmen Boris kannen .....	62
Å ”bo i en drikkekanne”.....	65
Dagens samler .....	67
Oppsummering av etterbruken .....	67
Oppsummering av prosjektet.....	68
English summary .....	70
The décor and representations on renaissance silver tankards from Bergen. 1590-1650. ....	70
Litteraturliste .....	71
Appendiks.....	72
Mesterverk: Presentasjon av ti sølvdrikkekanner .....	72
Ornament .....	73
Kanne 1 ”Harmen” .....	73
Drikkekanne 2 ”Hans Trekill” .....	76
Jaktscener .....	79
Drikkekanne 3 ”Rytterkannen” .....	79
Kanne 4 ”de Lange kannen”.....	83
Kanne 5 ”Ekornkannen” .....	86
Kanne 6 ”Såkannen” .....	92
Andre scener.....	98
Kanne 7 ”Ukjent mester” .....	98
Kanne 8 ”Verkstedarbeid” .....	101
Kanne 9 ”antatt Meyer”.....	105

Kanne 10 – ”Bacchus kannen” .....	110
Oppsummering .....	113

## En Bergensk visuell kultur

### Renessansens dekor og fortellinger på sølvdrikkekanner fra Bergen, 1590-1650

Jeg har valgt ut ti drikkekanner i sølv som jeg ønsker å beskrive, presentere og gi mulige tolkninger av motivene som er gravert på drikkekannene. Ved hjelp av gjenstandene vil jeg forsøke å komme inn på en *Bergensk visuell kultur* omkring år 1600. Med utgangspunkt i Svetlana Alpers<sup>1</sup> arbeid med en hollandsk visuell kultur vil jeg bruke sølvdrikkekannene til å si noe om en Bergensk visuell kultur innen et visst sosialt og økonomisk lag av Bergens befolkning omkring år 1600.

Bergens handelspartnere i Nord-Europa er grunnlaget for at Bergen kan ha en felles (visuell) kultur med Nord-Europa. Spesielt Danmark og Tyskland, men og Nederlandene. Trykkekunsten gjør det enkelt og rimelig å spre bilder og ideer om bilder. Perioden etter reformasjonen fører med seg at bilder blir vanlige i samfunnet.

Gjennom historien har drikkekannene vært bruksgjenstander, men også statussymboler. En periode ser de ut til å være borte fra vår bevissthet, da mange ble solgt til utlandet på 1800 tallet. På slutten av 1800 og på 1900 tallet kommer drikkekannene igjen tilbake i vår bevissthet gjennom private samlere og ikke minst i museene. Nå er de ikke lenger bruksgjenstander, men samlereobjekter, og ikke minst museumsgjenstander.

Oppgaven er delt inn i fem kapitler. Først er det en begrepsforklaring og oversikt over kildematerialet samt tidligere forskning. Kapittel to presenterer det fysiske materialet, det vil si, sølvdrikkekannene og deres motiv. Jeg går så inn på handelsnettverket mellom Bergen og Nord-Europa. Her også hvordan bli gullsmed og gullsmedenes nettverk gjennom laugene. Kapittel fire omhandler den Bergenske visuelle kultur med Bergens orientering mot Nord-Europa. Avslutningskapittelet går så inn på hva som skjedde med sølvdrikkekannene frem mot vår tid og hvordan vi i dag ser på og samler på sølvdrikkekanner. Beskrivelser og bilder av sølvdrikkekannene er i eget appendiks.

---

<sup>1</sup> Svetlana Alpers *the Art of Describing – Dutch Art in the Seventeenth Century*. University of Chicago Press. Chicago.1984

## Kap 1. Begreper, kilder og tidligere forskning

En drikkekanne er brukt til å drikke øl av. Den har en kropp, ofte er det brukt det latinske ordet korpus. På kroppen er det en hank, og øverst er lokket. Kannen står enten på en flat base, eller er løftet opp på ben. Det finnes drikkekanner både i tre, fajanse og keramikk. De mest verdifulle og prestisjefylte er laget av sølv. Det er disse drikkekannene i sølv jeg behandler her. De eldste drikkekannene her er datert til omkring 1590. Eldre norske kanner enn omkring 1550 kjenner vi ikke utenom fra skriftlige kilder. Per Terje Nordheim forteller om en drikkekanne som er rapportert mistet i 1537. Fra Tyskland kjenner vi drikkekanner fra første del av 1500 tallet.<sup>2</sup>

Det er viktig å poengtere at jeg ikke har undersøkt alle norske sølvdrikkekanner i denne perioden, ei heller alle Bergenske sølvdrikkekanner. Det finnes fremdeles mange drikkekanner i private samlinger og ikke minst ved andre museer i Norge og i utlandet som jeg ikke har tatt med her. Men, jeg mener at utvalget er stort nok til å si noe kvalifisert om sølvdrikkekanner og deres liv i Bergen i denne perioden. Alle sølvdrikkekannene som er presentert her er utstilt ved KODE 1, Vestlandske Kunstindustrimuseum-Permanenten (VK)<sup>3</sup>, i utstillingen "Sølvskatten – Bergens gullsmedkunst".

### Utvelgelsen

Utgangspunktet for oppgaven var et ønske om å forske på de eldste Bergenske sølvdrikkekannene og deres motiv. I arbeidet med utvelgelsen kom det tidlig frem et par kriterier:

- At sølvdrikkekannene er dekorerte er en klar betingelse. Uten dekor ville det bare være mulig å si noe om drikkekannenes ytre form.

- Et visst spenn i tid er interessant for å se om det skjer endringer i dekoren. Her vil en eventuell stilutvikling og endringer i motivkretsen være viktig å få frem.

- Variasjon i dekor er viktig, men og å vise lignende motiv fra ulike mestere, for eksempel jaktscenene som virker å være en populær sjanger. Variasjonen viser at motivene på kannene kan ha ulike opphav.

- Det var også viktig å begrense antallet drikkekanner for å kunne gjøre en grundig sammenligning og for å ha oversikt over materialet.

---

<sup>2</sup> Per Terje Nordheim. *Norske Drikkekanner i Sølv 1580-1830 Oslo 2006.* s.9

<sup>3</sup> Kunstmuseene i Bergen skiftet vår 2013 navn til KODE. Etter denne omleggingen har nå *Vestlandske Kunstindustrimuseum- Permanenten* fått navnet *KODE1*.

Utvelgelsen bestod av undersøkelser av de tilgjengelige kannene, både gjennom bildemateriale og fysisk utforskning av sølvdrikkekannene. Etter å ha valgt ut tidsperioden 1590-1650 ble det ganske tidlig klart hvilke kanner som skulle være med i utvalget. Etter utvelgelsen stod det ti sølvdrikkekanner igjen som grunnlaget for oppgaven. Detaljerte beskrivelser av disse er i eget appendiks.

Selv om fokus har vært på drikkekanner laget i Bergen med utgangspunkt i det materialet som finnes ved VK, KODE1, har det selvsagt vært laget sølvdrikkekanner i andre norske byer i denne perioden. Hovedformene er stort sett de samme i de ulike byene i denne perioden. Vi finner motiver og dekor som er lignende både i Stavanger, Trondheim og Oslo – dette er tydelig vist i Kloster og Krohn-Hansen, Nordheims og Fossbergs verker om Norsk sølv.<sup>4</sup>

### Bergen og Europa

Norge var på denne tiden en del av Danmark/Norge og vi finner store likheter mellom norske og danske drikkekanner. Bergen, som Nordens største by på denne tiden, var en viktig handelsby og hadde gode kontakter med spesielt Nord-Europa. Vi ser at flere av gullsmedene har tyske eller hollandsk klingende navn, som Johann Schlüter, Jost Albertszen og Hindrich Meyer.

I Bergen finner vi et velstående borgerskap og en embetsstand som hadde god kontakt med Europa. Embetsmennene hadde gjerne utdanning fra København eller andre universitetsbyer. Bergens borgerskap og kjøpmenn kom gjerne fra Nord-Europa og de handlet med andre kjøpmenn fra Nord-Europa. De kan også være innvandret fra samme område. Derfor kan vi regne med at de også var orientert i samtidens europeiske billedkultur. Gullsmedene var i tillegg i sin svennetid pålagt å reise ut som en del av læretiden. Denne reisen gikk og til Nord-Europa. Mer om læretid for gullsmedene er vist i kapittel tre.

Norge var som sagt en del av Danmark på denne tiden. Vi hadde ikke eget kongehus og adelsmenn var stort sett bosatt i Danmark. Dette gjorde at det ikke kom bestillinger fra kongehuset til bergenske og norske gullsmeder for de store ekstravagante sølvarbeidene. Etter reformasjonen ble det også mindre bestillinger fra kirken. Dette vil si at en drikkekanne var et av de større arbeidene den bergenske gullsmeden kunne håpe på.<sup>5</sup>

---

<sup>4</sup> Per Terje Nordheim; *Norske Drikkekanner i Sølv*. Oslo 2006. Jorunn Fossberg; *Norsk Sølv gjennom 600 år*. Oslo 2003. Krohn-Hansen og Kloster; *Bergens gullsmedkunst frå laugstiden*. Bergen 1957

<sup>5</sup> Opplysningene her er hentet fra Anders Bjarne Fossen *Bergen bys historie*, bind 2. Bergen 1979 og Krohn-Hansen og Kloster, *Bergens gullsmedkunst fra laugstiden*. Bergen 1957

## Tilnærminger til en regional visuell kultur

Det finnes dessverre lite arkivmateriale i Bergen for denne perioden, omkring 1600, da det meste av eldre arkiver gikk tapt med bybrannen i 1702. Jeg bygger for det meste på det arbeidet Krohn-Hansen og Kloster<sup>6</sup>, Per Terje Nordheim<sup>7</sup> og Sylvi Evjenth<sup>8</sup> har gjort når det gjelder arkivmateriale. I spesialsamlingene ved Universitetsbiblioteket i Bergen er gullsmedlaugets protokoller fra laugets oppstart i 1568<sup>9</sup> bevart. Protokollene er ført med sirlig gotisk håndskrift og på platt-tysk i gotiske vendinger. Digitalarkivet.no<sup>10</sup> gir også en del opplysninger gjennom oversikt av for eksempel koppeskatten 1645 og andre oversikter.

Ulik kunsthistorisk litteratur omhandler visuell kultur som tema. For eksempel arbeidene til Svetlana Alpers. Der går hun inn i diskusjonen om hvordan lese bilder og viktigheten av å sette de inn i en kulturhistorisk sammenheng og samtid. Keith Moxey tar i *Peasants and Wives*<sup>11</sup> for seg tresnitt fra Tyskland på 1500 tallet. Tresnitt var rimelige å produsere og fikk et stort marked. De var produsert med øye for å selges på en anonym markeds plass til lave kostnader. Dette kan passe inn med at en gullsmedsvenn på vandring kunne ta seg råd til å ta med slike som ikonografiske forelegg.

*”The public quality of the arena in which woodcuts were bought and sold implies that its representations must have been accessible to a large proportion of the population. The intent underlying this analysis, therefore, has less to do with the aesthetic status of the woodcuts than with the social transactions they enabled.”*<sup>12</sup>

Moxey støtter seg på Erwin Panofskys teorier, men undersøker i motsetning til Panofsky, ikke bare ”høyverdig kunst”. Moxey sier Panofsky behandlet disse som sekundære kilder, og i sin mangel på kunstneriske kvaliteter ble de oversett. Ved å bruke begrepet ”visuell kultur” om motivene på kannene er det ikke nødvendig å gå inn i diskusjonen om materialet skal karakteriseres som ”høy” eller ”lav kunst. Keith Moxey sier at en semiotisk representasjonsmodell er en måte å unngå behovet for å studere ”stor” kunst. Semiotisk teori definerer representasjon innen den historiske horisont som det skjedde i. Moxey betrakter visuelle tema sett i forhold de tilsvarende tema innen skriftlige overleveringer i det 16.

<sup>6</sup> Krohn-Hansen og Kloster. *Bergens gullsmedkunst fra laugstiden*.

<sup>7</sup> Nordheim, Per Terje. *Norske Drikkekanner i Søl*. Oslo 2006

<sup>8</sup> Evjenth, Sylvi. *Bilder I Bergenske hjem*, doktoravhandling, Bergen 1995

<sup>9</sup> Indahl, Trond (red). *Sølvskatten*, s.16. Bergen 2009

<sup>10</sup> <http://www.arkivverket.no/digitalarkivet>

<sup>11</sup> Keith Moxey. *Peasants Warriors and Wives, Popular limagery in the reformation*. Chicago.1989/2004

<sup>12</sup> Moxey, *Peasants Warriors and Wives*. s 4



århundre. Tekst, likedan bilder, blir av Moxey behandlet som projeksjoner av en kulturell bevissthet. Moxey siterer historikeren Hayden White og sier at kunsthistorikeren må ta hensyn til sin egen tid og ståsted.

*” In short, the historian can claim a voice in contemporary cultural dialogue only insofar as he takes seriously the kind of question that the art and science of his own time demand that he ask of the materials he has chosen to study”.*<sup>13</sup>

Vi ser på kunst med våre bindinger og våre erfaringer. Selv om vi prøver å se på den historiske eller opprinnelige mening, vil vår egen tid og erfaring følge oss og gi oss nye innfallsvinkler til historisk materiale. Moxey sier det slik at blant de mest åpenbare verdiene han trekker inn i sin diskusjon er ideene om klasse og kjønn. Dette kan relateres til kannene som så absolutt er et produkt laget for en kjøpsterk og intellektuell overklasse i Norge. Kjønnsperspektivet kan nok også trekkes inn da det er ingen direkte kvinneskikkelser å se. Der det er menneskefigurer er det menn. Kvinnen blir derimot referert til i inskripsjoner. I inskripsjonene kan vi se indikasjoner på at kannene hørte til ektepar, der en ”D” i en bokstavinskrripsjon viser til en kvinne: Datter. Moxey mener at disse to ideene om klasse og kjønn må tas med om vi skal klare å gjøre fortiden meningsfull for oss i dag.<sup>14</sup> Kunstverk som et kulturelt tegnsystem er med å konstruere en sosial virkelighet som klassesystem og religion. Bildene på drikkekannene hjelper til å fastlegge eller bekrefte, et verdensbilde for de som eide og betraktet, eller kom i kontakt med kannene. For eksempel *Jaktscenene* avbildet på drikkekannen som beskriver en overklasesport. Se figur 1.



Figur 1 Jost Albertszenn, jaktscene og amfora "Rytterkannen" (nr.3 i app.)

<sup>13</sup> Moxey, *Peasants Warriors and Wives* s 9

<sup>14</sup> Moxey, *Peasants Warriors and Wives* s 9



Figur 2 Johan Schlüter "Bacchus" (nr3 I app)

*Bacchus* referer til innholdet i kannen, men bare om du vet hvilke tegn som hører til Bacchus. se figur 2

Bare det å kunne lese disse motivene i seg selv er en måte å skille seg fra allmuen.

Jeg vil sannsynliggjøre at kannene hører til et øvre sosialt lag, som vi kan se via inskripsjoner og kjente tidligere eiere. Selve gjenstandsmaterialet, sølvet, egen verdi indikerer også at gjenstandene har hørt til de høyere sosiale lag av embetsmenn og borgere. Også arbeidet som ble lagt ned i dekor av gjenstanden

viser at den er mer enn en bruksgjenstand. Et leirkrus fungerer nok like godt til å drikke av, men betegner ikke den samme sosio-økonomiske konteksten som en sølvkanne.

## Bergensk visuell kultur som Nord-Europeisk beskrivelseskunst

Svetlana Alpers kan vise to ulike innfallsvinkler til materialet. Kort fortalt har vi på den ene siden Svetlana Alpers og hennes "*The Art of describing*"<sup>15</sup> med hennes syn på nordeuropeisk, 1600 talls maleri, som en gjengivelse av omgivelsene, eller beskrivende.<sup>16</sup> Dette sett i kontrast til søreuropeisk kunst, spesielt Italiensk som hun definerer som fortellende<sup>17</sup>. Den andre måten vi kan se på dette materialet, og spesielt motivene som er gravert på kannene, er å se på dem som en del av "Emblem" tradisjonen. "Emblem" tradisjonen kan eksemplifiseres av Mario Praz.<sup>18</sup> Emblemene kan defineres å være bøker med trykte gjengivelser av ulike motiver med en tilhørende forklarende tekst. Sylvi Evjenth

<sup>15</sup> Svetlana Alpers . *The Art of describing. Dutch Art in the Seventeenth Century*. Chicago 1984

<sup>16</sup> Alpers s. xx. forteller om den Nord-Europeiske tradisjonen. "*A major theme of this book is that central aspects of seventeenth-century Dutch art – and indeed of the northern tradition of which it is part – can best be understood as being an art of describing as distinguished from the narrative art of Italy*"

<sup>17</sup> Alpers s. xix. Om Italiensk kunst; "*In the Renaissance this world was a stage on which human figures performed significant actions based on the texts of the poets. It is a narrative art.*"

<sup>18</sup> Mario Praz. *Studies in Seventeenth-century Imagery*, Roma 1964

avhandling *Bilder i Bergenske hjem*, viser at det fantes bilder og mest sannsynligvis en omsetning av bilder i Bergen på slutten av 1600 tallet og tidligere.<sup>19</sup>

Det er flere likheter mellom det nederlandske samfunnet Alpers beskriver og forholdene i Bergen på samme tid. Begge steder er det lite eller ingen adel. Det er velstående borgere og embetsmenn som står for oppdragene og er kjøpere av materialet både i Nederland og Bergen. Nederland står som et forretningsmessig knutepunkt, med stor import og eksport av varer, som i Bergen. Alpers behandler spesielt maleriet i sin bok, men hun setter malerne inn i en håndverkstradisjon, som jo også er drikkekannenes utgangspunkt.<sup>20</sup> Også Sylvi C Evjenth's avhandling om bilder i Bergenske hjem kan sees som en undersøkelse av en Bergensk visuell kultur.

Alpers har ikke som mål å skrive historien med stor "H" om nederlandsk kunst, men heller en fortelling om nederlandsk visuell kultur. Et uttrykk hun henter fra Michael Baxandall<sup>21</sup>. Jeg går også inn i materialet og ser på denne perioden med et blikk på å forstå litt av den bergenske visuelle kultur på tidlig 1600 tall. Jeg tar ikke sikte på å skrive en (kunst) historie om de Bergenske gullsmeder og deres gjenstander. Jeg vil, gjennom å trekke inn Bergens posisjon i denne perioden, publikummet som eide disse gjenstandene og gjenstandenes motiv, prøve si noe om denne tidens visuelle kultur.

Alpers er viktig å ha med for å kunne se utover de forklaringene som emblem/forelegg bøkene gir oss. Det ville være fristende å få ferdige forklaringer på de ulike motivene som er representert i mitt materiale. Disse presenterer Praz som sannheter; er motivet gjenkjennbart så har det også en bestemt betydning. I mine undersøkelser har jeg ikke funnet motiver som er gjengitt i noen av de kildene jeg har vært gjennom. Et annet resultat av undersøkelsene jeg har gjort er at det ser ut som om mesteren eller oppdragsgiver kan ha tatt ulike motiver fra ulike forelegg og satt de sammen på kannen. Dette gjør en tolkning etter Praz vanskelig og utydelig.

Det ser ut som motivene på kannene ofte er hentet fra foreleggsbøker og dermed har det fortellende, skrevne mellomledet som Alpers mener hun ikke finner i hollandske malerier. Det som er viktig er at Alpers gjør oss oppmerksom på at bildene, eller representasjonene på kannene ikke behøver å handle om et allerede beskrevet tema, men kan stå godt på egne ben som et uttrykk for tidens fasinasjon av de nye oppdagelsene som blir

---

<sup>19</sup> Sylvi Cook Evjenth. *Bilder i Bergenske hjem*. Bergen 1995

<sup>20</sup> Alpers; "Being an artist was clearly a craft, not a calling in this society". s 112

<sup>21</sup> Alpers, *The Art of Describing*, s.xxv

gjort ved for eksempel nye linser innen vitenskapene. Dette konkretisert ved for eksempel mikroskopet og teleskopet. Nå kunne man se fra de minste kryp til stjernene. Først på 1600 tallet begynte man å ”stole” på linsene, de var tidligere regnet for å være en forvrengning av naturen. Hollandsk kunst omfavner denne nye teknikken med ulike linser og ikke minst ”Camera Obscura”.<sup>22</sup>

Constantin Huygens (1596-1687) var en person med mange talenter og interesser. Han var skribent og poet, musiker og kunne sine klassikere. Alpers forteller at han allerede i ung alder var bereist. Da Huygens er 33 år bestemmer han seg for å skrive om livet sitt. Alpers beskriver det som en utdanningshåndbok, der Huygens holder frem at tegnelære, språk, litteratur, matematikk, riding og dans er viktig. Huygens skriver også om kunst. Han forteller gjennom dikt at øyet er den beste kilde til kunnskap. Det er gjennom øyet han reiser til himmelen (teleskopet) og ned til jorden der han kan betrakte de minste kryp gjennom forstørrelsesglasset.

*”From little Flowers, Midges, ants, and Mites shall I draw my lessons. With the aid of the microscope, parts of these the smallest of Creatures till now invisible have at this time become known” – Huygens<sup>23</sup>.*

I følge Alpers er hollenderne lidenskapelig opptatt av håndverket, det å bearbeide naturen og språket, handelen eller kunsten. Alpers sier at Robert Hooke, som igjen er inspirert av Francis Bacon, sier at observasjon og nedtegnelse av det som er sett beskrevet med ord og bilde skal være fundamentet for ny kunnskap<sup>24</sup>. Den nederlandske Baconianisme hviler i følge Alpers på en helt spesiell måte å se verden på. - Det oppmerksomme (*attentive*) øyet. Det å være opptatt av detaljer er i følge Alpers en del av det nederlandske temperament.

Det største grepet Alpers gjør er å skille mellom søreuropeisk kunst (italienske) og nordeuropeisk (nederlandene). Hun definerer italiensk kunst som fortellende (narrativ) og hollandsk som en beskrivende kunst (descriptive). Alpers presenterer Samuel van Hoogstraten som skriver om kunst på 1600 tallet. Han legger vekt på det oppmerksomme øyet og på å observere. Nesten alt kan være med på å skjerpe øyet. Hoogstraten avfeier de italienske kirketak med illusjon av himmel, men applauderer trompe l’oeil bilder som er designet for å

---

<sup>22</sup> Alpers, *Art of Describing* s. 12

<sup>23</sup> Alpers, *Art of Describing* s 16

<sup>24</sup> Alpers, *Art of Describing* s.72-74

lure øyet. Han oppmuntrer kunstneren til å behandle en sky som en sky og ikke som et tegn på noe annet<sup>25</sup>.

I søreuropeisk kunst går vi fra individualitet til generelle menneskelige aspekt og generelle sannheter. I Nord-Europa er det vekt på portrettet som skal gjengi det spesifikke ved en person. I Sør-Europa gir dette et skille mellom portrettet som en mer individuell disiplin og dermed underlegent i Italia. Disse arbeidene blir plassert under de klassiserende historiske eller allegoriske bildene. Alpers skiller kunst fra Sør-Europa fra Nord-Europa med Hoogstraten som oppmuntrer til tegnekunst og malerkunst. Dette i motsetning til Michelangelo og det italienske standpunktet at tegning kan ”komme i veien ” for maleriet. Tegning er sett på som en egen, selvstendig gren og ikke bare som et grunnlag for maleriet. Det skal ikke være noen personlig stil i sine tegninger, men sette natur først. I Holland skilles det mellom *naer het leven* – etter livet, og *uyt der geest* – fra sinnet eller ånden.

*”the eye of the northern viewer’s inserts itself right in the world, while the southern viewer stands at a measured distance to take it all in”*<sup>26</sup>

Jeg oppfatter dette som at betrakteren er mer aktiv i den Nord-Europeiske tradisjonen.

Alpers gjør et poeng av at Nederlenderne utviklet det håndverksmessige innen kunsten, i motsetning til den akademiske tradisjon.<sup>27</sup> Alpers argumenterer for at den hollandske kunstneren ikke fulgte den italienske renessanse modellen med kunstner-entreprenøren ”*artist-engineer*”, men hadde oppnådd en status i samfunnet gjennom et slektskap med både etablerte litterære tradisjoner og de ”klassiske” etablerte vitenskaper som astronomi, harmonilære, matematikk, optikk og statistikk<sup>28</sup>. Videre sier hun at de italienske kunstnerne kom fra en tradisjon med håndverk og kunstnere, og bidro med sine kunnskaper om matematikk til samfunnets behov, krigsmaskiner, befestninger, vannforsyninger.

Hollandsk kunst passer inn i det ”Baconske” prosjekt, det ikke matematiske og observerende, uten eldre forbilder (precedents). Italiensk passer inn i det matematiske, mindre empirisk og med en eldgammel skjevhet til fordel for den klassiske vitenskapen.<sup>29</sup>

---

<sup>25</sup> Alpers, *Art of Describing* s. 77-79

<sup>26</sup> Alpers, *Art of Describing* S. 85

<sup>27</sup> Alpers, *Art of Describing* s. 100

<sup>28</sup> Alpers, *Art of Describing* S. 102

<sup>29</sup> Alpers, *Art of Describing* S. 102

Bacon er blitt beskrevet som empirismens far. Han gjorde kjent de induktive metoder for vitenskapelige undersøkelser, noe som ofte kalles den «Baconianske metode». Han krevde en planlagt og strukturert prosedyre for undersøkelsen av alle naturlige ting. Dette markerte et vendepunkt i vitenskapens retoriske og teoretiske rammeverk. Mye av dette bruker vi den dag i dag. Vitenskap som baserte seg på det observerte, den nordlige tradisjonen, ble oppfattet som underlegen den matematisk baserte vitenskapen i sør.

*”It is true that historians of science disagree over the ability and significance of the Baconian project and especially about whether it could proceed without an admixture of the alternative “classical” tradition. But these issues (which find analogies in discussions of Dutch and Italian art) need to be resolved to recognize the fruitfulness of a comparison between modes of art and modes of science at the time. It allows us to value more justly the established alliance of the Dutch artist with those craftsmen – goldsmiths, tapestry weavers, glassblowers, and geographers – whose products became the crafted objects in their representations.”<sup>30</sup>*

Vi ser her at Alpers nevner gullsmedene som en del av de nederlandske håndverkerne som står i allianse med hverandre.

Alpers siterer også John Moxon, “The Mechanical Exercises”, fra 1677 der han sier om håndverk (craft) *“Handycraft signifies Cunning or sleight or Craft of the Hand which cannot be thought by words, but is only gained by Practice or Exccercise”*.<sup>31</sup>

Alpers setter malerne inn i en håndverkstradisjon, *“being an artist was clearly a craft, not a calling in this society.”*<sup>32</sup> Samtidig blir malerne de som lager forbilder for andre håndverksfag og de detaljerte bildene blir luksus varer, som sølvdrikkekannene, som det betales dyrt for, og bildene (stillebenene) avbilder ofte andre luksus varer og samleobjekter. Alpers poengterer at bilder blir dyre pga arbeidstiden som er lagt inn i det. Det samme kan sies om sølvdrikkekannene med detaljerte og tidskrevende graveringer, men her representerer nok metallverdien av sølvet den største verdien. Ikke arbeidsinnsatsen.

---

<sup>30</sup> Alpers, *Art of Describing* S. 103

<sup>31</sup> Alpers, *Art of Describing* S. 105

<sup>32</sup> Alpers, *Art of Describing* S. 112

Det daglige livet står sentralt i Alpers diskusjoner om nederlandsk kunst. I kapittelet om Constantijn Huygens<sup>33</sup>, forteller Alpers om poeten som skildrer dagliglivet og ikke minst



Figur 3, detalj, dagligliv, kanne nr 6 Søkannen

de vitenskapelige nyvinningene som blir gjort i denne perioden. Rammen på det hele er i en dagbok til sin kone, noe Alpers mener er noe typisk hollandsk og som vi også kan se i hollandsk bildende kunst, med sine interiørbilder. Det er her i hjemmets komfortable, lukkede og private setting som erfaring er mottatt og bokstavelig talt tatt inn. Det er mulig å se enkelte av motivene mine i en slik setting, der vi betrakter dagliglivet i Bergen uten å måtte gå om de store allegoriske motivene, jeg tenker da på kanne nr.6

”Søkannen” der motivene kan sees som en beskrivelse av dagliglivet.<sup>34</sup> Drikkekannene ble også brukt i en privat sfære der de ble levert fra hånd til hånd rundt bordet.

Alpers trekker frem at Huygens har rost hollendernes evne til å fremstille naturlige ting. Det er ikke menneskelige hendelser eller fortellinger men representasjonen av moder jords bevegelser som han frydes av. Det finnes lite overleveringer av hva Bergens borgere hadde på veggen av bildende kunst på 1600 tallet. Sylvi Evjenth<sup>35</sup> har gått gjennom skifter og auksjoner på 1700 tallet, og viser at det var ulike bilder på veggene i Bergen. Arkivforholdene hindrer oss i å gå lengre tilbake. Dette igjen på grunn av de mange brannene i Bergen. så det må stå åpent for spekulasjoner hvilke bilder som fantes i Bergen på 1600 tallet. Vi kan bruke deler av Evjenth's avhandling for å få et blick inn på 1600 tallet. Det er mulig motivene på drikkekannene kan si oss noe om hvilken type motiver som fantes i Bergen på 1600 tallet, altså en Bergensk visuell kultur, og utfylle det Evjenth har skissert.

### Tidligere forskning

Johan Bøgh kan stå som den første museums-personen som forsket på bergensk gullsmedkunst. Han var Vestlandske Kunstindustrimuseums første direktør og opptatt av bergenske gullsmedarbeider. Einar Lexow beskriver han slik:

<sup>33</sup> Alpers, *Art of Describing* s. 12

<sup>34</sup> Se Appendiks, kanne nr 6.

<sup>35</sup> Evjenth, *Bilder i Bergenske hjem*.

*”Studiet av norsk gullsmedkunst er utgått fra Vestlandske Kunstindustrimuseum. Det var museets stifter og første direktør, JOHAN BØGH, som før nogen annen henledet oppmerksomheten på denne gren av vårt gamle kunsthåndverk. Det var han som i 1893 arrangerte den første store utstilling av gamle gullsmedarbeider, og som allerede den gang kunde konstatere at en rekke av de utstilte gjenstander måtte være av bergensk opprinnelse. Omtrent på samme tid var det direktør Bøgh gjorde det epokegjørende fund på loftet i Bergens gamle rådhus, der bragte for dagen Bergens Gullsmedlaugs gamle lade med dokumenter helt fra laugets første opprinnelse i 1568. gjennom dette fund blev det mulig å opstille en komplett liste over de bergenske gullsmeder gjennom mere enn 400 år, og litt efter litt lyktes det direktør Bøgh å identifisere en rekke gullsmedstempler som stemte med denne liste. Dermed var grunnen lagt, og andre kunde følge efter, slik at vi i dag har et meget grundig kjennskap, ikke bare til Bergens, men også til de øvrige norske byers gamle gullsmedhåndverk.”<sup>36</sup>*

Bøgh gjorde et stort arbeid med identifikasjon og skapte grunnlaget for den Bergenske gullsmed forskning.

Det største verket om Bergensk gullsmedkunst kom i 1957 med Thorvald Krohn-Hansen og Robert Klosters *”Bergens Gullsmedkunst fra Laugstiden”*. Krohn-Hansen tar for seg de eldste tidene, 1568-1740 og Kloster 1740-1840. De gir en historisk oversikt over Bergens Gullsmedlaug. Største delen av verket er en oversikt over mestere med biografiske opplysninger der de har funnet det. De lider selvsagt også under manglende arkiver. Krohn-Hansen og Kloster presenterer en del arbeider der de har mulighet for det. De har også samlet en oversikt over stempler til identifisering av mestere. Robert Kloster (1905-1979) ble i 1949 direktør ved Vestlandske Kunstindustrimuseum og i 1957 kom verket *”Bergens Gullsmedkunst fra Laugstiden”*. I følge Stephan Schudi Madsen <sup>37</sup> la Kloster vekt på *”gjenstandsforskning, stilanalyse, bevissthet om kulturelle sentra og periferi. Sammen med intellektuell toleranse og vidsyn som bærende elementer i hans forskning.”*

Thorvald Krohn-Hansen (1913-1979) blir karakterisert av Håkon A Andersen <sup>38</sup> som en av de betydeligste museumsledere i Norge på 1900 tallet. Med sine arbeider om norsk gullsmedkunst fra laugstiden satte han også sterke spor etter seg som kunsthistorisk forsker. Krohn-Hansen ble direktør ved Nordenfjeldske Kunstindustrimuseum i Trondheim i 1946. Hans forskning blir karakterisert av Andersen som *”alltid preget av kvalitet, grundighet og*

---

<sup>36</sup> Krohn-Hansen. *Gammel Bergensk Gullsmedkunst, katalog over utstillingen av med innledning av Einar Lexow.* Bergen 1937

<sup>37</sup> Store Norske Leksikon, Norsk Biografisk Leksikon. [http://www.snl.no/.nbl\\_biografi/Robert\\_Kloster/utdypning](http://www.snl.no/.nbl_biografi/Robert_Kloster/utdypning)

<sup>38</sup> Store Norske leksikon, Norsk biografisk leksikon. [http://www.snl.no/.nbl\\_biografi/Thorvald\\_Krohn-Hansen/utdypning](http://www.snl.no/.nbl_biografi/Thorvald_Krohn-Hansen/utdypning)



*moderasjon*". Senere, i 1963, skrev han også *Trondhjems gullsmedkunst, 1550-1850*. I lesningen av det eldre materialet virker det som de ofte støtter seg på hverandre for å begrunne sine konklusjoner.

Av nyere litteratur finner vi Per Terje Nordheims "*Norske drikkekanner i sølv – 1580-1830*" (2006), i serien "levende norske tradisjoner". Her presenterer Nordheim et rikt utvalg norske drikkekanner (141 kanner) med beskrivelser. Hver drikkekanne får en side og de er presentert kronologisk. Nordheim har samlet sølv i mer enn 30 år og har gitt ut flere publikasjoner om kunst og kulturhistorie, som "*Norske Sølvbeger*" 1997. Nordheim blir regnet som en autoritet på temaet norsk sølv, og er brukt som rådgiver og takstmann. En annen samler som har gitt ut bok om norsk sølv er Hans Johan Storesund; *100 norske sølvskjeer 1580 – 1780 Type-Dekor-Symbolikk*<sup>39</sup>. Dette verket går mer inn på problematikken om dekor, påskrifter og symbolske tegn enn de andre forfatterne. For eksempel viser han at bygningene på "den Bergenske Barokkskje" etter hans mening kan symbolisere Bergenhus festning i Bergen, og dermed stå for en protest mot nye laugsregler. Han viser også at vi kan finne religiøse henvisninger på skjeene selv etter reformasjonen. Han tolker for eksempel druen som et attributt til Kristi Blod og som synonymt med vinen i nattverden. Storesund deler inn sitt materiale etter utformingen av skjeenes skaft, spesielt avslutningene på skjeene. Dette gjør at vi i enkelte tilfeller kan lese om senere tilvirket skjeer i kapitler som omhandler tidlige former.

Det mest omfattende verket om Norsk gullsmedkunst står Jorunn Fossberg, sammen med Sigrid Wegge Tandberg for. Det skal bli et stort verk i 2 bind om norsk sølv.<sup>40</sup> Bind 1 kom ut i 2003 og tar for seg Østlandet, Agder og Rogaland. Det ventes et verk om Vestlandet og Trøndelag i 2013. Hvert geografiske område er gitt en presentasjon og mestrene har fått en biografi. Verket er rikt med referanser. Kunsthistoriker Jorunn Fossberg (1927) har siden 1961 ledet Norsk Folkemuseums gullsmedhistoriske undersøkelser. Tandberg har pr. i dag overtatt fullførelsen av verket og arbeider nå med bindet om vestlandet og Trøndelag. Tandberg (1953) er Cand. Philol. og skrev sin avhandling om "*Gamle sølvarbeider fra Agder*". Så vidt jeg vet er dette første gang siden Kloster og Krohn-Hansen (i 1957) noen har gått grundig gjennom laugsprotokollene.

---

<sup>39</sup> Storesund, Hans Johan. *100 Norske Sølvskjeer, 1580-1780. Type-Dekor-Symbolikk*. Oslo 1993

<sup>40</sup> Fossberg, Jorunn og Tandberg, Sigrid Wegge. *Norsk Sølv, Gullsmeder gjennom 600 år, østlandet, agder, rogaland*. Oslo. 2003.

Av kunsthistoriske oppslagsverk som nevner gullsmedkunsten har vi Norges Kunsthistorie 1982. Her skriver Ada Polak kapittelet om *Kunsthåndverk og kunstindustri 1536-1814*.<sup>41</sup> Polak innleder kapittelet med overskriften *Kunsthåndverkets kår 1536-1814*, her beskriver hun de endringene reformasjonen førte med seg i form av mindre oppdrag for gullsmedene. Det var ikke lenger behov for ”..sølvbeslåtte helgenskrin, monstranser og relikvieregjemmer.”<sup>42</sup> Polak går videre med introduksjon av laugsvesenet med læretid og svennereiser og peker på at ”*Fram til midten av 1700-tallet, da laugsordningen ennå var full av vitalitet og kraft, var vårt kunsthåndverk i takt med stil og mote ute i Europa, og særlig nært ser vi stilfelleskapet med danske og tyske frembringelser.*”<sup>43</sup> Polak har delt sitt kapittel i to deler: *Kunsthåndverk og kunstindustri*. Sølv har fått sin plass under kunstindustri overskriften. Sølvarbeidene er plassert først i denne delen og hun innleder med ”*La oss se på en del gullsmedarbeider som danner kunsthistoriske høydepunkter i det bevarte materiale.*” Kirkesølv blir presentert først, så et drikkehorn og videre til drikkekannene som Polak karakteriserer som ”..hovedstykket innen prestisjesølv fra tidlig i vår periode og i halvannet hundre år etterpå”<sup>44</sup>. Polak går videre og gir en kort beskrivelse av kannenes formutvikling, fra de høye slanke renessansekanne til de lavere kannene som blir løftet opp på tre ben. Videre tar Polak oss med på en stilhistorisk vandring gjennom gullsmedkunsten i Norge opp til 1814. Gullsmedkunsten er altså plassert først i dette kapittelet og blir karakterisert som *Kunsthistoriske høydepunkt*. Neste tema er Tinn, Møbler og Glassvinduer før vi kommer til overskriften *Kunstindustri, et produkt av renessansen*. I sin konklusjon trekker Ada Polak frem Bergens ledende stilling innen alle håndverksfagene. ”*Både når det gjelder produktenes kvantitet, kvalitet og aktualitet. Byen var landets største og hadde den gamle tyske laugstradisjonen innarbeidet i håndverksmiljøet på et tidlig stadium og på bred front.*”

Av nyere kunsthistoriske oversiktsverk finner vi Gunnar Danbolts Norsk Kunsthistorie<sup>45</sup> Her er ikke sølv mye nevnt, kun 6 linjer får sølvkunsten, riktignok er dette et enbinds verk, men sølvkunsten er likevel ikke levnet stor plass i motsetning til Norsk kunsthistorie 20 år tidligere. Danbolts 6 linjer reflekterer slik en nedadgående interesse for gullsmedkunst innen kunsthistorien.

---

<sup>41</sup> Polak, m fl. *Norges Kunsthistorie, bind 3, Nedgang og ny reising*, s 247-316. Oslo 1982

<sup>42</sup> Polak, s 247

<sup>43</sup> Polak, s 252

<sup>44</sup> Polak, s 254

<sup>45</sup> Danbolt, Gunnar. *Norsk Kunsthistorie*, Oslo 2001. s125

Bilder i Bergenske hjem har vært behandlet i Sylvi Evjenth's avhandling ”*Bilder i Bergenske hjem 1695-1795*”<sup>46</sup>. Evjenth's kilder er offentlige skifter, ikke private. I vår sammenheng er det interessant å se på hvem som eide bilder på denne tiden, for å si noe om hvem som var fortrolig med bildefremstillinger, enten som bilder på vegg eller i andre materialer. Evjenth går inn i materialet noen år senere enn mitt materiale, men hovedkonklusjonene vil nok gjelde for Bergen femti til hundre år tidligere og.

Evjenth dokumenterer at det var samlere i Bergen og en omsetning av bilder og gjenstander på ulike nivå. Det kan være som frivillige auksjoner eller dødsbo auksjoner. Evjenth forteller at vi vet lite om hvordan omsetningen av bilder var i Norge. Vi vet heller ikke sikkert hvordan bilder kom til Bergen. Evjenth støter også på problemet med at det i Bergen ikke finnes arkivkilder lenger tilbake enn omtrent år 1700. Men hun ser ikke bort fra at det før dette var samlere og omsetning av det vi i dag kaller kunst og viser til undersøkelser gjort på kontinentet, i England og Helsingør.<sup>47</sup> Men Evjenth understreker at materialet er snevert. Når vi går nærmere inn i Evjenth's materiale ser vi at de som eier fleste bilder også er de mest velstående.”*Ettersom vi stiger på verdiskalaen får vi et større og større innslag av kjøpmenn og handlende blant billeteierne.*”<sup>48</sup>. Det finnes bilder i hele det sosiale spekteret i befolkningen viser Evjenth. Det er likevel et stort sprang mellom andelen billeteiere blant de minst bemidlede til de rikeste.

Det generelle trekket er ellers at det finnes flest bilder iblant de rike, slik vi tidligere har vist. Men også i de lavere sosiale, eller lavere økonomiske klassene, finner vi personer med overraskende mange bilder, liksom det finnes eksempler på rike skifter med få bilder. Evjenth minner om at det i det store flertall av skiftene ikke er bilder. ”*det er kun i den lille prosentandelen skifter med formuesverdier på 5000 riksdaler, eller mer, vi finner billeteierne er i flertall.*”<sup>49</sup> Mest sannsynlig er det også i denne andelen drikkekannene har sitt publikum. I notene kan vi lese om Henrich von der Lippe som fikk borgerskap i 1688 døde i 1702 etter bybrannen 19.mai. Sønn av Jacob von der Lippe. Gift med Dorothea Storch og 9 barn. I boet er det blant annet nevnt ”*3 allebast bræder à 2 mark, 6 billeder à 12 skilling*” og under rubrikken Sølv bl.a ”*1 dusin Scheer med Druer paa enderne veier 44 ½ lod.*”<sup>50</sup> Her ser vi at både vekt og type eller ikonografi (druer på endene) er nevnt. Dette er interessant da det kan

<sup>46</sup> Evjenth. *Billeder i Bergenske hjem. UIB, Bergen 1995*

<sup>47</sup> Evjenth. *Bilder i Bergenske hjem* Kap 14 ”Salg og omsetning av bilder, billesamlinger og samlersaktivitet”

<sup>48</sup> Evjenth. *Bilder i Bergenske hjem* s.67

<sup>49</sup> Evjenth. *Bilder i Bergenske hjem* s 68

<sup>50</sup> Evjenth. *Bilder i Bergenske hjem* s 249

tenkes at også andre typer sølvvarer kan være nevnt. Evjenth har ikke gått gjennom det store materialet med tanke på sølvdrikkekanner. Det er mulig at det ved en nærmere undersøkelse av skiftene med henblikk på sølv, at det ville dukke opp sølvkanner i materialet som vi da kunne knyttet opp mot ulike eiere og se på deres sosio-økonomiske stilling i Bergen. Det hadde vært interessant å gå videre med en slik undersøkelse.

Evjenth viser at det i siste halvdel av 1600 tallet var mulig å kjøpe bilder hos kjøpmenn i Oslo og Trondheim. Disse bildene regner Evjenth med at det mest sannsynlig er rimelige papirtrykk. Det merkelige er at det i hennes undersøkelser ikke er påvist slike i Bergen.

*”Fra midten av 1500-årene ble Bergen besøkt av omreisende bokhandlere, og de har sannsynligvis også handlet med bilder. De reisende bokhandlerne, såkalte bokførere, var gjerne dansker eller tyskere som var kommisjonærer for de store boktrykkerne i utlandet. De drog omkring som kramkarer, eller de slo opp bodene sine ved kirkene i de store byene. Både i Tyskland og i Danmark skjedde spredningen av stikk og tresnitt ved slike omreisende bokførere, og det er vel rimelig å regne med at det samme skjedde i Norge, allerede fra 1500-1600 tallet av. Den første bokføreren vi kjenner opptrer i Bergen omkring midten av 1500-årene. Etter at de første bokhandlerprivilegiene kom litt før 1600 og vi fikk fastboende bokhandlere, fortsatte de omreisende bokførerne sin handel.”<sup>51</sup>*

Evjenth sier det er mulig disse bokhandlerne også solgte bilder, slik det var vanlig i andre land, men hun har ikke funnet bekræftelse på dette i de skiftene hun har undersøkt. Hun sier det er påfallende at det ikke finnes bilder i varebeholdningen deres, da det på kontinentet var vanlig at de også solgte stikk. Evjenth konkluderer likevel at det er rimelig å anta at de omreisende bokhandlerne handlet med bilder i Bergen slik som i andre byer, også at de fastboende bokhandlerne gjorde dette, selv om dette ikke er dokumentert.

I note på side 223 er det nevnt en registrering 08081715 av Johan Meyerhofs eiendeler. Der er det blant annet en *1 mallerbog med kaaberstycker*, verdi 8 skilling. Evjenth antyder at dette kan være en forelegg bok og at Meyerhof arbeidet som maler.<sup>52</sup>

---

<sup>51</sup> Evjenth. *Bilder i Bergenske hjem*. s 229

<sup>52</sup> Også note 3 s 63 i Evjenth's *Bilder i Bergenske hjem* omtaler dette skiftet.

Vi finner også Gullsmeder i Evjenth's kilder: Sweder Meyers og kone Maria Pedersdatter dødsbo – Jeg er ikke sikker på at dette er gullsmeden, men det var en gullsmed med likelydende navn på denne tiden i 1698. Den 05.09.1698 er det auksjon etter Sweder Meyer der Claus Blickmager kjøper 9 skilderier for 2 mark og 5 skillinger. Evjenth kommenterer og at det var 5 bilder i boet<sup>53</sup>.

Gullsmeden Johannes Reimers bo inneholdt i 1722, totalt 56 bilder, blant annet ”*et støkke om Nadverden*”. Hans sønn, Johannes Reimers dy. Kjøper 23 av bildene samt 14 småskulpturer.<sup>54</sup> I en fortegnelse av motiver auksjon etter gullsmed Johannes Reimers, i Skostrædet. 16.03.1722. finner vi ”*1 Christi fødsel, 1 støkke om ørken, Kongen av Saba, vilde mennisker, om fiskedretten, om skattens mynt, om Nadverdenen, om dronning Ester. 2 smaa landstøcker. 1 Schilderi om Pharo, 1 frugtstøkke, 1 landstøcke og et nat støcke.* (auksjonsprotokoll no. 11, fol.174ff.<sup>55</sup>

Skiftet etter Hendrich Slytter – som kan være samme person som gullsmed Henrich Schlüter.<sup>56</sup> har også bilder. Bildene er *Christi Contrafey*, (portrett) *Christi kadaver*, *1 Schilderi* (landskapsmaleri) *om Petri befrielse af fengselset, Maria Contrafey, 1 om Abrahams offer, 3 Engler med Abraham.*<sup>57</sup>

Skiftet etter gullsmed Berent Lampe den 07.10-1698 har ”*4 suorte ealabast bred*” solgt til Hendrich Kandegyter<sup>58</sup>. Boet har i 1696 (trykkfeil? 1698?) totalt 17 bilder.<sup>59</sup> Gullsmed Jens Kahrs kjøper 11 bilder etter enken Anne Beate Gelmuyden, enke etter kanselliråd Gelmuyden. Kahrs betalte nesten 11 riksdaler for disse 11 bildene.<sup>60</sup>

Jeg viser videre til note om flere gullsmeder og deres skifter<sup>61</sup>

---

<sup>53</sup> Evjenth. *Bilder i Bergenske hjem*, s 235 og note nr 36

<sup>54</sup> Evjenth. *Bilder i Bergenske hjem*, s 236 note nr49.

<sup>55</sup> Evjenth. *Bilder i Bergenske hjem*. Note 48. Appendix F

<sup>56</sup> Dette kan også være kjøpmannen registrert i 1695OBS. Reg.pr.no1, fol. 566, 14-12-1695

<sup>57</sup> Evjenth. *Bilder i Bergenske hjem*, appendix E s.322

<sup>58</sup> Evjenth. *Bilder i Bergenske hjem* s 237, note 51

<sup>59</sup> Evjenth. *Bilder i Bergenske hjem* s.66

<sup>60</sup> Evjenth. *Bilder i Bergenske hjem* s 239

<sup>61</sup> *Evjenth. Bilder i Bergenske hjem*, Appendix D 1791 Gierche Laading, mannen var mester gullsmed, her er det 340 rdl i boet, 1 bilde. Appendix B 1695, Peter Reimers, gullsmed, boet har en verdi 1061rdl, har 7 bilder. 1696, Berent Lampe, boet har en verdi på 391 rdl, har 17 bilder.1698 Sweder Meyer, boet har en verdi på 95 rdl, har 8 bilder.1699 Anna Reichewalt, mannen var gullsmed. Boet en verdi på 315 rdl og har 6 bilder. Gullsmeden? Micael Hansen Blydt, skifte etter enken Rebecha Susanna Wirs. Verdi 2477 rd. (sk akt 1792 b. 28.11.1792

Vi ser at Evjenth's undersøkelser av materialet viser at en del av gullsmedene har eid bilder. Det er kanskje naturlig å tenke at dette kan være foreleggsbilder. Materialet viser også at de øvre lag av Bergens borgere hadde bilder i sine hjem. Interessant er også at en overraskende stor del av Bergens innbyggere hadde bilder. Noe som igjen peker videre mot at vi kan snakke om en Bergensk visuell kultur med en viss sosial og økonomisk bredde. Man skulle kanskje tro at gullsmedene ville etterlate seg mer bilder om det var så at de hadde flere foreleggsbøker. Men det kan også tenkes at foreleggene fulgte verkstedene videre, at de var en del av inventaret i verkstedet. Verkstedene ble som oftest drevet videre, enten av enken med hjelp av svennene, eller av gullsmedmesterens sønner. Det samme kan vel tenkes om sølvbeholdningen. Om ikke så burde gullsmedenes bo være svært rike, med tanke på at de hadde sølvvarer og ubehandlet sølv i verkstedet. Dette kan også være en indikasjon på at de fleste gullsmedene arbeidet på oppdrags basis og kjøpte inn det sølvet de måtte trenge til hvert oppdrag.

## Grupperinger

### Om inndeling og gruppering av drikkekannene

Jeg har gruppert drikkekannene i to kategorier; de med *figurscener* og de med *geometriske ornament*. Kategorien *figurscener* er igjen delt i to; de med *jaktscener* og de med *andre scener*. Slik skiller vi ut de scenene som har en tydelig historiefortellende funksjon. Under kategorien *figurscener*, skiller jeg som sagt mellom de som har jaktscener og de med andre scener eller motiv. Så vidt jeg kan se er ikke dette gjort før. Som oftest er gjenstandene omtalt kronologisk innen sin type. Et unntak her er Hans Johan Storesund bok om sølvskjeer<sup>62</sup>, der han organiserer skjeene etter utforming – krone, skråavslutning og lignende. Men Storesunds inndeling går på skaftenes utforming, ikke på dekor. Jeg vil bruke denne inndelingen for lettere å si noe om hvordan denne ytre visuelle dekoren fremstår. Jeg ønsker å fokusere på kannenes dekor og deres resepsjonshistoriske mening, ikke på en historisk utvikling eller på kannenes typologi. Numrene 1-10 indikerer kannenes plassering i appendiks. Appendikset inneholder detalj bilder og beskrivelser av drikkekannene

1. Kategorien jeg har kalt *Geometriske ornament* har en mer abstrakt dekor enn de andre. Dekoren er rettvinklet og vi kan identifisere de som arabesker. Inndelingen

---

<sup>62</sup> Storesund, Hans Johan. *100 Norske Sølvskjeer*.

gjør at vi får plassert de to eldste drikkekannene i dette utvalget som vi kan kalle kategorien *ornament*. kanne 1 ”*Harmen*” VK.1949-075, og kanne 2 ”*Hans Trekill*” (VK.1975-531)

2. I neste kategori, *Figurscener med jaktscener*, er det fire drikkekanner. To av disse er av samme mester, Jost Albertszenn, kanne 3 ”*Rytterkannen*” (BS.0003) og kanne 4 ”*de Lange*” (BS.0004). De to andre er av Jonas Andersen, kanne 5 ”*Ekornkannen*” (CS.S.00338), og Hinrich Meyer, kanne 6 ”*Såkannen*” (CS.S.00341). Tidsspennet blir i dette utvalget kort, ca 1620-40. Jaktscenene kan være utbroderte som på Albertzsenns ”*Rytterkannen*” med jeger og støkker, eller antydte, som i den andre drikkekannen av Albertszenn, ”*de Lange*”. På denne kannen er dyrene plassert i hvert sitt ornament høyt oppe på drikkekannen. På de to andre drikkekannene er jaktscenene utført i to ulike teknikker; støpt eller drevet som på Jonas Andersens ”*Ekornkannen*”, eller gravert som i Hinrich Meyers ”*Såkannen*”.

Neste underkategori har jeg kalt *andre scener*. Vi får her et tidsspenn som dekker hele perioden og med forskjellige motiv, fra et Bacchus motiv, Johan Schlüter, kanne 10 ”*Bacchus*” (BS0056) og til Hinrich Meyers kanne 9 ”*Antatt Meyer*” (BS 0061) rikt graverte drikkekanne med fugler, katter og andre vesener. De to siste kannene er en av en ukjent mester, Kanne 7 ”*Ukjent mester* (BS0122) med en støpt frise nederst ved fotstykket med masker og havmenn. I øvre del er det blomsterornamenter og draperier med masker med vinger. Den siste drikkekannen er fra Lucas Andersen Steens verksted, kanne 8 ”*Verkstedsarbeid*” (BS0059) som har gravert dekor nederst og i overkant på drikkekannen er det frukt knipper og blomsterornament med sentralt plasserte bevingede menneskelignende figurer.

## Ulike gullsmed- teknikker

Gullsmedene benytter seg av ulike teknikker i bearbeidelsen av sølvet<sup>63</sup>. Om vi konsentrer oss om overflatebehandlingen som er mest relevant i vår sammenheng så er det i hovedsak, *gravering* – det vil si å lage en fordypning i overflaten med en gravørstikkel, og vi oppfatter det som linjer. Vi kan sammenligne det med å tegne eller treskjæring.

---

<sup>63</sup> Opplysningene her er fra kunsthåndverker Elisabeth Hoff, utdannet ved metall linjen Kunsthåndverksskolen Oslo.

*Risse* er en mer skissemessig behandling enn gravering. Motivet ble nok først risset inn med rissetift, for så å bli gravert inn med gravørstikkel.

*Skravere* vil si å gravere for å lage skyggevirksomheter i motivet.

*Punsle* – er å matte ned overflaten med små hamrede eller prikkete slag, det blir hamret mot et verktøy av blankpolert stål, en hammer eller punsel, som holdes på innsiden av gjenstanden. Mesteren kunne også fylle korpus med smeltet bek. Det som er viktig er at gullsmeden må ha noe å slå mot. Punsling blir gjerne gjort for å få hovedmotivet til å stå frem tydeligere.

*Siselering* er der dekor eller mønster blir preget inn slik at vi kan se forhøyningen på baksiden av godset.

*Høyglanspolere* blir gjort for å få en svært blank overflate.

*Driving* er en teknikk der motivet blir slått opp i høyt relieff fra innsiden av objektet. Det kan være vanskelig å skille driving og støp, det vil si om gullsmeden er dyktig og vi ikke kan se innsiden av gjenstanden.

*Støpte* elementer er også brukt, spesielt i lokkåpneren og andre dekorelement. Gullsmedene har enten hatt egne former som de har støpt i, eller så er det ferdigvare kjøpt fra noen som har spesialisert seg på slikt. Kanskje kom de fra utlandet eller andre smeder i Bergen. Norheim sier det slik; *Det er overveiende sannsynlig, eller sikkert, at slike støpte detaljer som føtter og lokkåpnere ikke ble laget av den enkelte gullsmed, men ble kjøpt fra Tyskland eller Danmark.*<sup>64</sup> Dette kan etter min mening antyde at det var en slags masseprodusert, eller i hvert fall, ferdigproduserte varer som gullsmedene kunne lodde på. Kloster og Krohn-Hansen er og inne på dette.<sup>65</sup> Også på drikkekannene ser vi eksempler på enkelt element som er identiske, som lokk-åpneren på kanne nr 5 og 6. se figur 18 og 19 s.30 Interessant er det også å registrere at disse to lokkåpnerne er laget av to ulike mestere, kanne 6 av Jonas Andersen og kanne 5 av Hinrich Meyer. Et ubesvart spørsmål er hvordan omsetningen av disse prefabrikkerte elementene var.

*Sjarner* er en hengslemekanisme; for eksempel til lokket på drikkekannene. Det er et sølvrør med en pinne av sølv gjennom.

*Lodde* – gullsmeden kan lodde ulike deler sammen, som hanken på drikkekannen og ulike enkelt element som stikker ut fra kroppen eller lokket, som lokkåpner og eventuelt figurer på lokk. Senere også bein som kannen står på. Lodding skjer ved åpen flamme og ved

---

<sup>64</sup> Norheim, Per Terje, *Sølvskatten, -drikkekanner i Bergen*, s.25. Bergen 2009

<sup>65</sup> Krohn-Hansen og Kloster, *Bergens gullsmedkunst fra laugstiden* side 38 og 48



høy temperatur, gullsmeden bruker det som kalles slaglodd for å lodde delene sammen. Er ikke loddingen god nok kan det bli skader på gjenstanden.

*Lødighet:* for at sølv skal kunne bearbeides og ha varighet må det blandes eller legeres inn andre metaller, som oftest kobber. Har vi en sølvgenstand som er stemplet ”830S” er det en garanti for at gjenstanden består av 830 tusendeler sølv og resten, 170 tusendeler er andre metaller. Det at man kan legerer med andre metaller gjør også at gullsmeden kan øke mengden uedelt metall og dermed spare sølv. Derfor er det viktig med kontroll av gullsmedene. Dette ble organisert gjennom laugget og senere gjennom Wardein funksjonen. Wardeinen eller Guardeinen, var en person utnevnt enten gjennom laugget eller annen offentlig utnevning som skulle kontrollere at gjenstander som gullsmedene omsatte holdt den riktige lødigheten. Wardein embetet ble opprettet 1740.<sup>66</sup>

## Oppsummering

Alpers og Moxey gir oss muligheten til å se på drikkekannenes motiver som uttrykk for en beskrivende måte å se bilder på. Motivene kan være scener fra dagliglivet i Bergen. De detaljerte tegningene av insekter, fugler og planter kan vise de bergenske borgernes fascinasjon for de nye vitenskapelige oppfinnelser, som alt i alt kan summeres opp i en Bergensk visuell kultur. Evjenth sannsynliggjør at det i Bergen har vært en omsetning av bilder. I tillegg kan vi prøve å se etter Prazs forelegg og hvilke tolkninger som blir gitt der.

## Kap.2 Beskrivelse av materialet

En kanne har en *kropp* av ulik høyde og diameter.

Øverst er *lokket* hengslet ved hjelp av en sjaner ved hanken.

Over hengslet er *lokk-åpneren* påloddet.

Lokket kan ha en påloddet *lokk-knapp* sentralt plassert.

*Hanken* går fra munningen og avsluttes over *fotstykket*.

Kannene i renessansestil står på en bredere, som oftest buet,



Figur 4 Kanne 2 Hans Trekill

<sup>66</sup> Krohn-Hansen og Kloster. *Bergens gullsmedkunst fra laugstiden*. S 90

base.

Dekor kan være risset inn på kannens kropp, eller påloddet.

## Noen kanner

### Kanne 3 "Rytterkannen"

Denne kannen har en relativ klar oppbygging av motivene på korpus. Det er en tydelig jaktscene med identifiserbare figurer i en nærmest narrativ fortelling, med ulike figurer som er plassert i en levende scene.



Figur 5, jeger og støkker.Kanne 3 Rytterkannen

Jegeren er klar med sitt hevede sverd for å avslutte jakten. Støkkeren med sitt horn er lett gjenkjennbar. De ulike dyrene er typiske, fra hundene til viltet som består av en hare, en kronhjort og en hind. Hinden ser seg tilbake og skaper med dette liv i scenen og en forbindelse mellom viltet som blir jaktet på og jegerne. Det er også laget rom i motivene ved hjelp av overlappinger. Rytteren har trukket sverd og er kledd i høye støvler, posebukse, jakke og hatt med fjær. Dette gjør at vi kan identifisere denne figuren som en jeger. Hesten er i fullt firsprang og gir inntrykk av bevegelse mot venstre. Halen til hesten er "pyntet" med et bånd. Hestens hov er foran en mannsfigur og skaper på denne måten rom. Man kan tenke seg at rytteren er på vei fram og forbi den andre figuren. Jegeren har hevet sverdet og er klar for siste scene i jakten. Vi fortsetter å gå mot venstre. Alt etter hvor vi begynner kan vi få ulike fortellinger over historien. Hadde vi begynt på høyre side av hanken ville vi først sett et rådyr som ser seg tilbake. Og mange dyr som er i sprang.

Neste figur er en person til fots. I sin venstre hånd holder han et spyd eller en lanse, i sin høyre hånd holder han et jakthorn opp til munnen. Rytteren er plassert foran den gående figuren, som igjen er plassert foran hunden. her er det et hierarki, kanskje til og med klasseforskjeller i dette lille motivet. Denne figuren er enklere kledd. Han har bøttehatt, ikke så flotte sko og ikke minst; han er til fots. Denne figuren har også en halsende hund i bånd og kan identifiseres som en "støkker". Det vil si den som skal jage og finne viltet til den noble jeger. En annen oppgave for støkkeren er å få viltet til å stå rolig, slik at jegeren kan avslutte jakten.

Neste figur i denne scenen er da hunden som er delvis skjult bak støkkeren. Hunden er også fremstilt i fullt firsprang med åpen munn og tungen ut. Tauet som forbinder støkker og hund er stramt noe som indikerer at hunden er utålmodig, noe som også er et tegn på at vi nærmer oss viltet. Vi ser og at denne hunden har halsbånd. Se figur 6. Underlaget for figurene er skissert opp på en måte som gir et visst inntrykk av dybde i bildene ved hjelp av overlappende linjer. Det skapes spenning med at det fremste hjortedyret ser seg tilbake. Dyret reagerer på hornet til støkkeren og stopper opp lenge nok til at jegeren kan få avsluttet jakten. Dette motivet har dermed en spesifikk jakt-dramatikk i seg. Se figur 7



Figur 6 To hunder, kanne nr 3 Rytterkannen



Figur 7 Viltet, kanne nr 3, Rytterkannen

Gravyren er så detaljert at vi kan skille ulike typer hunder, som mynde og den mer kraftige ”dogge” typen. Vi ser en levende fortelling av en jaktscene. Som inndelinger av jaktscenen er det brukt amforaer med ulike planter som kommer opp av amforaens åpninger. Albertszenn har også brukt jakt motiver på skjeer.<sup>67</sup>

### ”De Lange Kannen”

Denne kannen har en annen variant av jaktmotivet der en hund, en kronhjort og en hare, plassert i et planteornament, gravert i øvre del av kannen, indikerer jakten med hunden som jegeren og hjorten og haren som viltet. Haren kan også ligne på et lam og da blir tolkningen av disse figurene en helt annen, da lammet kan være symbol på Jesus, som ”Guds Lam”. Denne tolkningen får også konsekvenser for kronhjorten som også er vanlig å tolke som kristent motiv<sup>68</sup>. Til slutt kan vi da se hunden som symbol på trofasthet. Så fra å være en beskrivelse av en overklasse syssel, så har vi gått til en tolkning som gir oss et religiøst og moraliserende innhold i denne kannen. Disse ornamentene er plassert i en planteornamentikk. Motivene kan minne om Jonas Andersens kanne (nr.5 i appendiks) som også har ulike dyr plassert i øvre del av kroppen mot en plantebakgrunn.

<sup>67</sup> Hans Johan Storesund viser dette på s 57 og 58. i ”100 norske sølvskjeer”

<sup>68</sup> Biedermann, Hans *Symbolleksikon*. JW Cappelens forlag as 1992, s 166



Figur 8, hjort. Kanne nr 4 de Lange      Figur 9, hund. kanne nr 4 de Lange

I tillegg er det et støpt bånd over basen som består av et gjentakende motiv som viser en sentralt plassert maske, flankert på hver side av et dragehode. Motivet viser en hest med rytter som ser ut som skal til å angripe en drage. Rytteren har armen hevet som klar til et angrep. Bak begge rytterne er det en person til fots som kan tolkes til en væpner. Rytternes positur og dekor er i praksis lik på hele det støpte båndet, men de to figurene til fots er ulike. Figuren til venstre ser ut som han holder et spyd/lanse, mens figuren til høyre ser ut som han



Figur 10, drage og ryttere, kanne4 de Lange

løper. Begge er vendt mot rytterne. Se figur 10. Det er nærliggende å tolke dette motivet som Georg og dragen, eventuelt Sigurd dragedreper. Da det er dragehoder som møter rytterne. Da kan masken, eller hodet i midtpartiet være jomfruen.

Dragen kan personifisere det onde i kristen mytologi eller som det ville som må overvinnes

<sup>69</sup>Øverst på kannen mot munningen er det et bånd med prikket dekor som ornamentet henger ned fra. Et motiv som vi finner i andre kanner også, som på kanne 6 av Hindrich Meyer, *Såkkannen* som har et bånd ornamentet som henger ned fra munningen. Albertszenn, kanne 3 *Rytterkannen* har to bånd. Også Jonas Andersen, kanne 5, *Ekornkannen* har dette trekket. Disse kan sees i overkant av figur 8 og 9.

### ”Ekornkannen”

Lokk-åpneren er loddet sammen av to like kartusjformer. At det er to former som er loddet sammen kan vi se av skjøten mellom de to elementene.

<sup>69</sup> Biedermann, s. 73



Figur 11 lokk-åpner, kanne 5  
Ekornkannen

Det er to menneskefigurer som flankerer midt motivet og peker på det. Nordheim identifiserer disse som ”to kjeruber som holder en kartusj”. En kjerub er en engel og en guds budbringer<sup>70</sup>. Om det er to kjeruber som holder en kartusj eller et pergament, med andre ord at figurene viser til en skriftrull.



Figur 12, vilt, kanne 5 Ekornkannen

Denne kannen har også en jaktscene, men denne gang er den i form av et støpt bånd like over basen. Det er en hjort som også her snur seg og ser seg tilbake, igjen kan vi tenke oss at dyret reagerer på hundene. Som i kanne nr 3 av Albertzsenn. Det at hjorten snur på hodet gir også mer liv til scenen og vi blir mer deltaker i det som skjer.

Her er også en rev og en hare. De ulike dyrene blir adskilt av et tre med frukter. Mest sannsynlig et epletre. Det at trærne bærer frukt viser at det er høst, og tiden for å samle grøden. Trærne ser ut som de er friserne og kan indikere et kultivert landskap og ikke den ville naturen.

Denne kannen er rikt dekorert med ulike fugler og insekter på hoveddelen av korpus. Fuglene jakter på insektene, men fuglene blir også jaktet på av andre fugler. Fuglene og insektene samt deres omgivelser er fint og nesten naturalistisk gravert med steiner, strå og grener. Fuglene og insektene har store likheter med forelegg av den tyske kunstneren Herman Georg, se kapittel 4– ”forelegg”. Det er fristende å se på disse motivene der fuglene spiser insektene og i sin tur igjen blir tatt av større fugler som et bilde på hvor forgjengelig livet er. Ulike insekter er også brukt i stilleben. Bienen kan være symbol for flittighet og de arbeider for fellesskapet, samtidig som de også kan symbolisere renhet og avholdenhet<sup>71</sup>. Sneglen kan betegne forråtnelse, det vil si som et vanitas bilde som kan brukes moraliserende. Sneglen har

<sup>70</sup> Biedermann, s. 94

<sup>71</sup> Biedermann, s. 42

og blitt knyttet til Kristi oppstandelse og for nøysomhet, da den bærer med seg alt den eier og har<sup>72</sup>



Figur 13, snegl og insekt, kanne 5 Ekornkannen



Figur 14 fugl som jakter insekt



Figur 15 fanget fugl, kanne 5 Ekornkannen

I overkant, mot munningen av kannen er det dekor som ligner det vi så på kanne 4 ”de Lange kannen”. Også her er motivene plassert i en intrikat blomsteromramming men her med en trestamme bak. Vi ser en hund og et dyr som minner om en kolle eller et rådyr. Begge i fullt firsprang. Gjengivelsen av viltet er såpass vag at jeg ikke våger å arts-bestemme dette dyret nøyaktig.

---

<sup>72</sup> Biedermann, s. 353



Figur 16 hund, kanne 5 Ekornkannen



Figur 17 vilt, kanne 5 Ekornkannen

At gjengivelsen er så vag er merkelig, at det er vanskelig denne kannen ellers er veldig konkret i sine gjengivinger av de ulike dyr eller insekter. Men jeg vil uansett definere dette dyret som et vilt som hunden jakter på. Hunden har her halsbånd. Den er altså tam. Vi finner også et ekorn i samme plassering som hunden og viltet. Men ekornet er helt rolig og sitter og

spiser, sannsynligvis en nøtt.



Figur 18 ekorn, kanne 5 Ekornkannen

Denne plasseringen av motivet, foran en trestamme og i ornamentet høyt oppe på kannen ser vi også i kanne nr. 4 av Jost Albertszenn, ”*de Lange kannen*”. Kannen har også et støpt bånd med jaktscene nederst, like over basen.

Når det gjelder viltet som ser seg tilbake. (som i kanne 3 ”*Rytterkannen*”) kan vi tenke oss at dyret reagerer på hundens glam, og at det dermed er klar over at det blir jaktet på. Kronhjorten som er plassert midt på drikkekannen kan indikere

betydningen av kronhjorten som et Kristus motiv.

Denne kannen kan ha fungert som et symbol på det forgjengelige, insektene og fuglene som blir fanget. At den samtidig referer til en overklasse syssel, jakten, og verdien av å samle seg rikdommer er illustrert ved ekornet. Samtidig som den referer til Guds ord ved lokkåpnerens kartusj. Med andre ord et komplisert ikonografisk program som det er mulig å legge flere betydninger i.

## ”Såkannen”

Lokk-åpneren er støpt og lik den vi finner på kannene av Jonas Andersens *Ekornkannen* nr. 5 og Jost Albertszenn, kanne 3 *Rytterkannen*. Denne lokkåpneren er så lik foregående kanne at man kan lure på om det er brukt samme støpeformen, eller om slike figurer var å få kjøpt i ”løs vekt”. Se figur 18 og 19



Figur 19 lokkåpner kanne 6 Såkannen



Figur 20 lokkåpner kanne 5 Ekornkannen

Vi kan da tolke motivet som at de to kjerubene henleder oppmerksomheten mot det skrevne og da er det naturlig at det skrevne ord er bibelen. Dette så vi også på foregående drikkekanne.

Også her finner vi en jaktscene, men nå i gravert form. Her er det ingen mennesker i jaktscenen, men hunder og hjortedyr. Denne jaktscenen er ulike de andre med at dyrene



Figur 21 jaktscene, kanne 6 Såkanne

”møter” hverandre. Om vi tar utgangspunkt i hanken er det på hver side av denne en hund som jakter ulikt vilt. Viltet er en rev, geit, hare og hjort. Det er totalt tre hunder. To ved hanken og en etter haren. Hundene har halsbånd som viser at de er tamme, og de ulike dyrene har vi møtt tidligere. Landskapet er skissemessig risset opp med trær som skiller de ulike dyrene og det er antydning et landskap med åser i bakgrunnen.





Figur 22 ryggvendt person, kanne 6 Søkannen

Et motiv vi ikke har sett før er at denne kannen har graverte medaljonger med menneskefigurer i ulike situasjoner. Vi ser en person som står med ryggen mot oss. Han bærer våpen, nærmere bestemt en hellebard. Hellebarden var opprinnelig Sveitsisk og pavens livvakt er fremdeles utstyrt med hellebarder. På Maihaugens nettsider kan vi lese at *"I den norske lovbok fra 1604 er hellebard nevnt som ett av de våpen en husmann skulle ha som del av sin utrustning."*<sup>73</sup> En hellebard er en kombinasjon av et spyd og en øks og ble brukt av fotfolket i en hær. Haken på hellebarden ble brukt for rive ned ryttere og det lange skaftet kunne holde sverdmenn borte. Når skytevåpen kom inn i krigføring mistet hellebarden sin betydning, men den fortsatte å fungere som et rangtegn for underoffiserer. Personen vi nå har identifisert som en soldat, står på bakken og det gror opp vekster i bakgrunnen. Ornamentet er gravert og skravert.



Figur 23 person med stokk, kanne 6 såkannen

En annen medaljong viser en person med en spaserstokk. I bakgrunnen ser vi en festning med et vaiende flagg.

Neste menneskefigur er igjen i øvre kant av korpus plassert i en likedan medaljong som den første figuren. Dette blir i front av kannen og det er lett å tenke seg at dette er hovedmotivet. Denne figuren er vendt mot oss. Han er kledd i støvler med dusker, eller hosebånd.

Figuren har posebukser og en åpen jakke som viser en vest. Jakken har puffer på skuldrene og personen har langt hår eller en pudderparykk. På hodet har han og en hatt med fjær. I venstre hånd en spaserstokk. Nordheim identifiserer

<sup>73</sup>

<http://www.maihaugen.no/no/Info/Kunnskap/Samlingene1/Gjenstandssamlingen/Vapensamlingen/Stakevape n/>



Figur 25 frontal figur, kanne 6 Søkannen



Figur 24 med krus, kanne 6 Søkannen



Figur 26 bonde kanne 6 Søkannen

denne personen som en offiser med støkk.<sup>74</sup> I bakgrunnen til høyre for figuren er det en plante. Til venstre er noe som minner om en festning med et større flagg. Dette stemmer overens med at avbildningen viser en offiser. Motivet kan vise Bergen by med festningen Bergenhus og indirekte kannens eier, eller en forestilling om denne.

Neste medaljong viser en person i enklere klær som løfter et krus. Han er plassert i et åpent landskap. Disse to figurene er vendt mot oss og kommuniserer dermed mer direkte med oss. Personen som løfter kruset kan referere til innholdet og bruken av kannen som den er gravert på. Kannene er jo opprinnelig brukt til å drikke øl og til å skåle med.

Den siste figuren er også plassert i en medaljong og står med ryggen mot betrakteren av kannen. Grunnen som figuren står på er markert i et mønster som minner om en åker. Personen er enkelt kledd og identifiseres som en bonde som er ute og sår. Vi kan tenke oss at det er korn eller bygg som skal brukes for å brygge øl. Øl som igjen skal opp i drikkekannen.

Ser vi motivene i sammenheng så har vi soldaten, offiseren, borgeren som spaserer, bonden som sår og til slutt en skålende mann.

Her kan vi se et bilde av Bergen, illustrert med festningen og de ulike personene, eller sosiale klassene, i Bergen rundt tiden kannen ble laget. Gravyren er som pennestreker. De skaper

<sup>74</sup> Nordheim,

volum og dybde i motivene, og er fint og sikkert utført, som ”*Ekornkannen*” nr 5. Det er også



Figur 27 fugl fønix, kanne 6 Såkannen

”fugl fønix”<sup>75</sup>

en rytme i plassering av medaljongene på kannen, tre oppe, to nede og de er forskjøvet i forhold til hverandre. Medaljongene med menneskefigurer viser personer plassert i ulike landskap. På hver side av den sentrale figuren som vi har identifisert som en offiser det plassert en fugl med utslåtte vinger og lang hale. Det virker som at disse fuglene markerer det sentrale motivet på kannen. Fuglene bærer stor likhet med en fugl på et Herrebø fat datert 1759-1772 som Ada Polak viser i *Norsk Kunsthistorie* og identifiserer som

### ”*Bacchus kannen*”

Hovedmotivet på denne kannen viser en naken menneskefigur plassert i et landskap. I bakgrunnen ser vi en plante på hver side av figuren på en lav horisontlinje i et landskap. En



Figur 28 Bacchus, kanne 10 Bacchuskannen

plante vokser opp og dekker figurens genitalier. Figuren er naken bortsett fra en kappe over skulderen. I hendene har figuren sekker som det strømmer noe ut fra, som et overflødigshorn. Figuren har frukt og løv i sitt hår og det er nærliggende å se figuren som Bacchus. Bacchus eller Dionysus, blir ofte vist ridende på en leopard eller dradd av en vogn av pantere<sup>76</sup>. Dyrene som ornamentet hviler på representerer enten leoparden, som jo er prikkete som dyrene på ornamentet eller pantere. De spisse klørne på dyrene kan indikere et kattedyr og ikke en hund.

Krohn-Hansen karakteriserer kannen slik.

<sup>75</sup> Polak, *Norges kunsthistorie*, s 307

<sup>76</sup> Pierre Grimal. *The Penguin Dictionary of Classical Mythology* s128. Penguin books.1991

*”Kannen hører til de enklest utstyrte fra bergensrenessansen, i det den rikt graverte dekor på kannens sylinder er innskrenket til en kartusj i en riktignok både rik og fast utforming, som bærer bud om at gullsmeden har arbeidet etter et stukket forbilde. Dette forbilde må man søke i det stilmiljø som Vredeman de Vries er en karakteristisk eksponent for. Johan Schliüters kartusj har så vidt meget til felles med stukne kartusjer av de Vries at det ikke skulle være utelukket at forbildet måtte være å finne innenfor dennes egen produksjon. I kartusjens ovale sentralfelt står en Bacchus med flommende vinsekker. På lokkvulsten finner vi de alminnelige drevne englehoder, vekslende med fruktklaser. Ellers merker vi oss lokkåpneren som har form av en komplisert kartusj med en fremstilling av Kristi dåp i relieff.”<sup>77</sup>*

Bacchus figuren viser direkte til innholdet i kannen og er med dette litt ulik de andre kannene som viser til mer standsmessige motiver, med jaktscener, religiøse med kartusjer og engler og livets tre motiver.

## Oppsummering

På noen drikkekanner kan vi komme ganske nært foreleggene. Jeg har enda ikke med sikkerhet funnet en komplett scene som er oversatt til drikkekannene. Det viser seg ofte at forbildene til motivene kan ha mange mulige forelegg. foreleggene er ofte veldig like, med de samme maskene, fuglene og dekoren. Motivene skulle også oversettes til sølv av ulike gullsmedmestere som også nok gjorde sine tilpasninger. Mesterne hadde og selvfølgelig også ulike evner til å reprodusere de ulike motivene. Mulighetene er store for at motivene kan bli forenklet eller feiltolket og på denne måten bli vanskelig å tilbakeføre til et bestemt forelegg.

Det kan tenkes at Mestere og verksteder som drev over en viss tid bygde seg opp et arkiv over forelegg som de kunne plukke fra for å finne motiver og dekor til kannene sine. Det er også stor sannsynlighet for at de ”klippet og limte”, for å få motivene til å passe sammen på den flaten som skulle dekoreres.

På de fleste drikkekannene er det nederst på kannen påloddet en form lik våpenskjold. Disse er sjelden fylt ut med våpenskjold, noen ganger er det gravert inn årstall eller dekor. Dette er et europeisk etterslep som følger med de europeiske idealene til en drikkekanne, og grunnen til at det er så få utfylte våpenskjold er at vi i Norge knapt hadde adel, og dermed våpenskjold som man kan sette på disse ”ledige” plassene. De tomme våpenskjoldene blir et eksempel på en europeisk visuell konvensjon som blir resirkulert i den bergenske visuelle kulturen, uten at den egentlig passer inn.

Mange av drikkekannene har ulike figurfremstillinger, spesielt englemasker på lokk og fotstykke. På flere av drikkekannene er det fremstillinger som kan tolkes som religiøse,

---

<sup>77</sup> Krohn-Hansen og Kloster. *Bergens gullsmedkunst fra laugstiden* s 62

figurer med vinger som bør være engler som hjorten og det oppvoksende plantemotivet som kan tolkes som et ”livets tre” motiv. Løkk-åpneren kan også være forsynt med religiøse motiv. Ofte er det frukt og bær som kan peke mot vin og drikk noe som kan tolkes religiøst som nattverdsvin eller mer mytologisk i retning av Bacchus og drikkekultur og peke mot innholdet i drikkekannene. Vi har identifisert eierne av to av kannene som begge hører med til de øvre sosiale lag i datidens samfunn, en i Bergen, men også en på Nord Møre.

## Kap. 3 Handelsnettverk, håndverk og materiell kultur. Det europeiske perspektivet.

### Sølvkannen som materiell kultur

#### Drikkekannenes form



Figur 29, Jonas Andersen kanne 5 Ekornkannen

I den tidsperioden jeg har fokusert på (1590-1650) står drikkekannene flatt på en bredere base som utgjør fotstykket nederst. De tidligste kannene har en relativt smal kropp, men får en større omkrets senere i denne perioden. Dekoren på kroppen er gravert. Det er ofte støpte eller drevne bånd med ulike motiver, spesielt ved basen. Dreven dekor kan vi finne på basen eller fotstykket og på lokket. Disse er de vi kaller renessanse-drikkekanner. Neste overgang er at kannene blir løftet opp på 3 eller fire ben og gjerne har kraftig drevet dekor på korpus. Ingen av de presenterte kannene er av denne typen med ben, da det først blir mer vanlig frem mot 1700 tallet og får betegnelsen barokk-drikkekanner.<sup>78</sup>

#### Verdi

Sølv hadde og har stor økonomisk og symbolverdi. Sølv er et edelmetall – på kannene er det ofte risset inn en vektangivelse under kannen. Vektangivelse var viktig ved

<sup>78</sup> Per Terje Nordheim. *Norske Drikkekanner i Sølv*.

arveoppgjør, som vi kan se hos Sylvi Evjenth<sup>79</sup> der det er nevnt sølv er også vektangivelsen med. Ofte er det også risset inn vektangivelser under bunnen på sølvkannene og beger . Det ser også ut som det var stort sett vekten som var avgjørende for verdien av kannen, ikke utforming, dekor eller hvilken mester som var ansvarlig for drikkekannen. Nordheim forteller at det i enkelte tilfeller er oppgitt at forgylling og støpte detaljer kan trekke verdien opp<sup>80</sup>.

Vektangivelsen er oppgitt i antall ”lod”. Nordheim gir denne forklaringen på vekten.<sup>81</sup> - Et lod er det samme som 1/32 pund. 1 lod ble igjen delt i fire qvintin, forkortet qv. Omregnet til dagens standard tilsvarer 1 lod 14,6 gram. På 1700 tallet ble som oftest 1 lod sølv satt til en verdi av en ½ daler<sup>82</sup>. Ofte ligger kannen på 60-70 lod, altså nesten en kilo. Det vil si at en drikkekanne kunne ha en verdi på omkring 30 daler, noen ganger opp mot det dobbelte.

Om vi da ser på hva en gårdsarbeider tjente på denne tiden så kan vi gjøre oss et inntrykk av hvilke verdier en slik drikkekanne i sølv representerer. En mannlig gårdsarbeider tjente rundt år 1700 ofte bare 2 daler i året. En kvinne kanskje bare 1 daler i året. Noen tjente sikkert mer enn dette, men det viser at for en ”vanlig” mann eller kvinne vil en slik gjenstand ikke være mulig å kjøpe. Rundt år 1700 ville det ta en gårdsarbeider 15 år å tjene nok til å kunne kjøpe en sølvdrikkekanne. Hundre år tidligere var det nok ikke lettere for en vanlig gårdsarbeider eller gesell å kjøpe et sølvarbeid.

For å illustrere videre så var murmesterne i Bergen blant de best betalte og kunne i 1566/67 få en lønn på 8 skilling dagen for arbeid ved slottet. Snekkere ble betalt med 6 skilling, en kalkslager (håndtlanger) fikk 3 1/3 skilling. kvinner som la ned sild fikk 4 skilling. De som ganet og bar sild fikk 2 2/3 skilling, det samme fikk mennene som arbeidet i slakterboden. På samme tid kostet et par sko 12 skilling, en hatt 8 skilling, smør kostet omtrent 8 skilling for et kilo. En tønne korn kostet 1 daler. Det vil si at for en stor drikkekanne kunne man kjøpe 30 tønner korn<sup>83</sup>. Disse tallene sier oss at det var bare en fåtallig elite som kunne ha økonomi til å investere i en sølvdrikkekanne. Det vil i praksis si embetsmenn og velstående handelsborgere.

Dette fører oss videre mot hvem som kunne tenkes å bestille og eie disse gjenstandene. Via tidligere forskning har vi noen identifiserte eiere i dette utvalget. Disse stammer fra kjøpmannsfamilier og embetsmenn, som vi skal se senere.

---

<sup>79</sup> Evjenth. *Bilder i Bergenske hjem*.s.249

<sup>80</sup> Per Terje Nordheim. *Norske Drikkekanner*. s.17

<sup>81</sup> Per Terje Nordheim. *Norske Drikkekanner*. s.17

<sup>82</sup> Nordheim. *Norske Drikkekanner*.

<sup>83</sup> Fossen: *Bergen bys historie* 2 s 98

I 1657 er de største formuene plassert blant en liten del av borgerskapet, mange av disse hadde igjen fremskutte embeter i Bergens byråd. Fossen viser at Bergens 24 rikeste har fra 4000 til 12550 slettedaler i formue. For disse er en sølvdrikkekanne klart innen rekkevidde.

### Bruk

Einar Lexow forteller om Bakerlaugets kanne av Oluf Jørgensen, som er en eldre barokk kanne, sannsynligvis fra før 1670. Lexow ser kannen som et supplement for laugets pokal. At kannen ble tatt frem når det ikke var nødvendig å bruke den store pokalen. ”Fyllt med godt øl har kannen vandret fra munn til munn og fuktet bakermestrenes meltpørre struper under forhandlingen”.<sup>84</sup> Drikkekannene ble fylt med øl og sendt rundt bordet og hver mann skulle drikke sin ”pel”.

### Produksjon og distribusjon

Gullsmedene i Bergen var fra 1568 organisert i et *laug*. Et laug er en organisering av håndverkere som arbeider for medlemmenes interesser. Lauget bestemte reglene for hvem som skulle bli medlem og hvordan opptak til lauget skulle organiseres. Lauget arbeidet for ens priser som sikret mesteren en rimelig fortjeneste. Fossberg og Halèn karakteriserer lauget som håndverkernes fagforening og trygdekasse.<sup>85</sup>

Gullsmedene drev sine verksteder sammen med svenner og lærlinger. Lærlingene måtte gå i lære en stund før de tok sin svennerreise. Etter den var ferdig kunne de ta mesterprøven, et konkret stykke arbeid og få borgerbrev og sette opp sitt eget verksted.

Jeg vil også komme inn på motivene og deres forelegg her. Et verdifullt arbeidsredskap har her vært nettsiden *ornamentalprintsonline.eu*.<sup>86</sup> Oppslagverk som ”*Die ornamentale Grotteske in Deutschland 1500-1650* av Carsten Peter Warncke har også vært nyttige<sup>87</sup>

---

<sup>84</sup> *Gammel Bergensk Gullsmedkunst, katalog over utstillingen av Thv.Krohn-Hansen med innledning av Einar Lexow s. 107. A.S Johan Griegs boktrykkeri . Bergen 1937*

<sup>85</sup> Fossberg og Halèn. *Arvesølvet* s 11.

<sup>86</sup> Dette er en nettside initiert av EU og et samarbeid mellom Art Library Berlin. UPM Praha og MAK Wien. Disse institusjonene har scannet og lagt ut mengder med trykk som er tilgjengelig i en søkbar database med opplysninger om kunstner, produksjon, sted og årstall.

<sup>87</sup> Warncke, Carsten-Peter. *Die ornamentale Grotteske in Deutschland 1500-1650*. Volker Spiess, Berlin 1979

## Verkstedene og deres mestere

### Hvordan bli gullsmed

Først må svennen gjennom fem eller seks års læretid hos en mester. Svennen er kontraktsbundet og innskrevet i lauset som læregutt. Dette var ikke betalt arbeid og ofte måtte svennene i tillegg betale for seg. Etter læretiden måtte de arbeide fire år som svenn. I disse årene var det påbudt at svennen skulle reise for å praktisere sitt fag. Svennen reiste da med et brev fra det Bergenske gullsmedlauget som bekreftet at han har utstått den lovbestemte læretiden slik at han skulle kunne få arbeid hos andre gullsmeder. På denne tiden var det Danmark eller Tyskland som var de mest aktuelle landene å reise til. Svennen kunne jobbe flere steder i denne perioden. I mesteråret skulle svennen lage mesterstykket. I den første tiden var det en pokal og fra 1759 en kaffekanne. I tillegg skulle mesteren lage et smykke for å vise sine ferdigheter som juvelør og gravør. Til slutt ble mesterstykket godkjent og svennen kunne innskrives i lauset. I tillegg måtte han løse borgerbrev i den byen han ønsket å sette opp verksted. Om mesteren ikke løste borgerbrev og satte opp eget verksted, skulle han etter reglene arbeide for andre gullsmeder<sup>88</sup>.

Selv om vi skriver mesters virketid, er det underforstått verkstedets virketid. Det betyr at svennene kan ha gjort arbeidet, eller deler av arbeidet, mens mesteren stemplet og godkjente arbeidet. Det finnes også eksempler på at mesterens kone har tatt over etter mesterens bortgang og driver verkstedet videre sammen med svennen og bruker den gamle mesterens stempel<sup>89</sup>.

### Gullsmedlauget

Christoffer Valkendorf var Lensherre til Bergenhus og den som endelig brøt ned Hansaens makt og oppløste ”de fif Amten”<sup>90</sup>. Valkendorf var opprinnelig dansk adelsmann og kom til Bergen i 1556. Han oppløste det gamle Hansalauget, og en periode var Bergen uten et fungerende gullsmedlaug. Dette fungerte ikke i forhold til gullsmedene og Gullsmedlauget i Bergen ble stiftet 30.mars 1568 etter initiativ fra gullsmedene selv. Gullsmedlauget er med dette nok det eldste norske laug. Bakgrunnen for opprettelsen av lauset var at Hansakontorene ikke lenger var så dominerende og håndverkere i Bergen var ikke organisert på en måte slik at svennene kunne regne med oppfølging på sine svennereiser. Laugene vokste frem som en

---

<sup>88</sup> Norheim. *Norske sølvbegre*. S.15

<sup>89</sup> For eksempel Gabriel Berendzøns enke Catharina, som drev verkstedet i 3 år etter Gabriel Berendzøns død, 1662. Krohn-Hansen og Kloster, *Bergens gullsmedskunst* .108

<sup>90</sup> Fossen,



følge av behov for å regulere og ikke minst gi tilbud til svennene i ordnede former. Uten et laug i ryggen kunne ikke svennene få innpass hos andre mestere andre steder, enten i Danmark/Norge eller utlandet, for å fullføre sin læretid. Svennene måtte ha med seg et anbefalingsbrev fra laugets oldermann (formann). Anbefalingsbrevet var en forsikring for at den vandrende svenn (Wandergesell) ble tatt i mot, gitt husly, mat og arbeid, når han kontaktet laugene i den byen han var kommet til. Det være seg i Danmark/Norge eller resten av Europa. Heller ikke var det et mottaksapparat i Bergen for reisende svenner, og Bergen kunne da falle i bakevjen med tanke på å trekke til seg svenner som fører med seg nye trender og ideer. Lauget var en garantist for kvalitet, at handverkeren holdt et visst nivå gjennom svenneprøven og at handelen skjedde i organiserte former. Gullsmed-faget i Bergen viser en stor grad av kvalitet og for å holde på denne var det nødvendig å ha kontakt med utlandet, og svennene måtte ha sine reiser for å kvalifisere seg som mestere.

Gullsmedene tok initiativ overfor Valkendorf og han godtok ideen om et Laug. Laugene ble organisasjoner som var villig til å bøye seg inn under statsmakten. De mange laugsdannelsene som fulgte der gullsmedene hadde gått i spissen, skulle vise at dette også ble statens holdning i de følgende tiårene, liksom de viser håndverkernes eget behov for i felleskap å sikre de muligheter opphevelsen av det tyske felleslauget nå hadde gitt dem.<sup>91</sup> Hansaforbundet hadde vært organisert i de såkalte "de fif Amten" som tilsvarer et laugsystem med bestemmelser for hvor mange som skal kunne utøve et håndverk, bestemmelser om svennetid og reiser og opptaksprøver. I perioden etter at "de fif Amten" var oppløst ble det vanskelig for svenner å reise ut, da de ikke hadde papirere fra et offisielt laug, og svenner som kom til Bergen fikk heller ikke dokumentert sin svennetid hos en håndverker som var laugsmedlem. Derfor var behovet for et nytt laug.

Det nye Lauget satte opp regler for hvordan gullsmedene skulle forholde seg til omverdenen. Det satte begrensninger for hvor mange gullsmeder det skulle være i byen og hvilke krav som skulle stilles til utdanningen. Lauget kunne også fungere som en fattigkasse og gav i enkelte tilfelle understøttelse til medlemmene og bidrag til begravelser. Lauget tok og opp saker om gullsmeder som fusket, for eksempel brukte underlødige sølv. Lauget kunne også straffe medlemmene med bøter. En annen viktig oppgave var å vurdere svenneprøven og godkjenne den. Hver mester har sitt eget mesterstempel som blir stemplet på godset til de ulike gjenstandene som mesteren "går god for". Mesterstemplet er som oftest satt sammen av meterens initialer i av en oval, rund eller mer utbrodert form. Se side 36.

---

<sup>91</sup> Anders Bjarne Fossen: Bergen Bys historie.....

## Hvor bodde de?

Magnus Lagabøters bylov av 1276 regnet opp byens håndverksfag og slo fast hvor de skulle ha sitt tilhold i byen. Gullsmedene skulle holde til på oppsiden av Øvregaten, mellom Martinskirkegården og Columbakirkegården. Byloven gav og forskrifter for byggingen av gullsmedenes boder. 1314 fikk to menn Ogmund Asbjørnsson og Hallgrim Gullsmed i oppdrag å kontrollere gullsmedarbeidene i byen, de skulle kontrollere og stemple gullsmedenes arbeide før gullsmedene kunne selge dem.<sup>92</sup> Dette er samme funksjonen som Wardeinen fikk på 1700 tallet.

Jeg har til nå ikke funnet ut om det var egne områder for gullsmedene omkring 1600 og etter oppløsningen av ”de fif Amtene”. Ut i fra det vi kan se fra koppeskatten av 1645 virker det som gullsmedene er fordelt over flere roder<sup>93</sup>. For eksempel bor Berent Lampe, gullsmed, i 1683 i 22. rode, bak Bryggen, han skatter i tredje klasse og bor der også i 1686.<sup>94</sup> På et skjøte fra 1615 finner vi Gullsmed Rørick Jellisøn der det blir beskrevet at hans hus ligger nedenfor rådhuset.<sup>95</sup> Et nøyere og mer tidkrevende søk i arkiver og manntall vil kanskje kunne plassere gullsmedene mer nøyaktig. Det kan og være at verkstedene deres var plassert utenfor byen, da brannfaren nok var stor. Håndverkkvartalet har tradisjonelt vært i Vågsbunnen, som da var i byens ytterkant. Auksjonen etter Gullsmeden Johannes Reimers skjer i Skostrædet i Vågsbunnen i 1722<sup>96</sup>.

Vi vet dessverre lite om hvordan distribusjonen av gullsmedenes varer var. Det kan være at gullsmedene hadde egne områder for salg. Det vi vet er at det var spesielt i stevne tidene på sommeren varene ble omsatt, det vil si når nordlandsfarten kom til byen. Da har de gullsmedene som kunne det, laget opp varer for salg i stevne tiden. Dette kan vi se som en omsetningsmåte som minner om moderne kunsthandel.

## Mesterne for kannene.

*Harmen Boris* tok borgerskap i 1583. Boris var innehaver av verv som yngste oldermann i 1585. Eldste oldermann var han to ganger, I periodene 1588-90 og 1609-11. Han må ha vært en relativt velstående mann da han ytte et lån på 2000 daler til Domkirken. Han ble sagt å ”ha pungen full” og var blant dem som kunne produsere opp varer i løpet av

---

<sup>92</sup> Vestlandske kunstindustrimuseum, *Bergen Gullsmedlag i 400 år, utstillingkatalog, bergen 1968*

<sup>93</sup> Windeler Lampe bor i rode 14, Jørgen Bleckmann i rode 17, Johan Reimers bor i rode 8, Hermand Guldsmed i rode k5, Jonas Guldsmed k4, Abraham Messing rode 10, Johannes Guldsmed rode 16, Anders gullsmed rode 9. Verdiene deres ligger på mellom ½ rdr og i overkant av 2 rdr.

<sup>94</sup> ”slekten lampe, satt sammen av Lampe slekten

<sup>95</sup> UBB – 1615-08-19

<sup>96</sup> Evjenth, appendix f. s 330

vinteren for salg påfølgende sommer ved stevnene. I følge kildene later han til å være død i 1618.<sup>97</sup>

*Hans Trekill* tok Borgerkap som gullsmed i 1578. Han blir nevnt i laugsprotokollen i 1583. Krohn-Hansen viser at Trekill har kun hatt en læredreng. Trekill er ikke nevnt blant mesterne i 1596-97, og har med andre ord enten avgått med døden eller flyttet en gang mellom 1583 og 1596. Dette gjør det litt usikkert å tidfeste mesterens virketid.<sup>98</sup>

*Jost Albertszenn*. Albertszenn har blitt omtalt som en mann av mange navn. Han går under navnet Jost Albertszenn Janninck, Jost Albertszenn og Jost Janninck. Kloster og Krohn-Hansen ender opp på navneformen Jost Albertszenn da det er denne som blir benyttet på mestertavlen og i Borgerboken. Denne formen bruker også Nordheim. Albertszenn er innført i Borgerboken i 1598. Han har vervet som eldste oldermann fra 1618-23. Det er opplyst at han har læredrenger i perioden 1600-1638.<sup>99</sup>

*Jonas Andersen*: Andersen leverer sitt mesterstykke i 1620. Han hadde verv som yngste oldermann fra 1628-1632. Andersen satt som eldste oldermann i perioden 1632-1637. Jonas Andersen har lærlinger helt frem til 1661. Om Jonas Andersen har det vært mulig å finne noen opplysninger fra skattelisten fra 1645. Da er skatten hans satt til 2 daler og 8 skilling, i høyeste skatteklasse. Det var tre personer i hans husholdning, hans kone og en tjenestejente. Han eide ikke eget hus, men leide en steinkjeller. I 1657 leier han fremdeles, mens han formue blir satt til 180 daler. Det at han ikke eier eget hus gjør at han i følge Kloster og Krohn-Hansen er blant de minst velhavende i lauset.<sup>100</sup>

*Hinrich Meyer* vet vi ikke så mye om. Han ble mester i 1631 og borger i 1633. Han er død eller flyttet fra byen en gang før 1642.<sup>101</sup>

*Lucas Steen*. Lucas Andersen Steen blir i Kloster og Krohn-Hansen karakterisert som den ”..bergenske høyrenessanses fremste gullsmed og selve stormesteren i den norske renessansegullsmedkunst.”<sup>102</sup> Steen gikk i lære hos Giert Frølich i årene 1608-13, Kloster og Krohn-Hansen forteller at siden Steen gikk i lære er han ikke kommet til Bergen som svenn og de regner derfor med at han var bergenser av fødsel. Lucas Steen viste sitt mesterstykke

---

<sup>97</sup> Krohn-Hansen og Kloster s 55. Nordheim omtaler to andre kanner attribuert til Harmen Boris, den ene usikker. Nordheim *Norske drikkekanner* S.27 og 29

<sup>98</sup> Krohn-Hansen og Kloster s 53.

<sup>99</sup> Krohn-Hansen og Kloster s 55

<sup>100</sup> I Krohn-Hansen og Kloster er Jonas Andersen presentert på s 70-72.

<sup>101</sup> Krohn-Hansen og Kloster s 74

<sup>102</sup> Krohn-Hansen og Kloster s 63

28. november 1619 etter 6 år som svenn. I 1620 ble han innskrevet i Borgerboken. Han hadde verv som yngste oldermann i to perioder, 1623-28 og 1648-53. I tillegg var han også eldste oldermann i to perioder, 1628-32 og 1653-56. Han hadde mange lærlinger i hele perioden fra 1621 til 1658. Lucas Steen er en av de få gullsmedene i denne perioden som det finnes gode opplysninger om. I følge Kloster og Krohn-Hansen er Steen oppført i koppskattberegning og eiendomstakseringen gjort i Bergen i 1645. Her er hans formue ført opp som 700 daler og det er mer enn det dobbelte av gjennomsnittet for byens ti gullsmeder. Det er også noe mer enn gjennomsnittet for byens 1061 skattytere som er på 670 daler. I forhold til Jonas Andersen som hadde verdier for 2 daler, er Steen en velhavende mann.

*Johann Schlüter* var født ved Munchen i Tyskland. Han kom mest sannsynlig til Bergen som svenn. I følge Kloster og Krohn-Hansen ble han innført i borgerboken i 1615. Han får tilliten som yngste oldermann i 1618. Schlüter fungerte også som eldste oldermann i perioden 1623-1628. Han dør en gang før 1633.<sup>103</sup>

## Handel med Europa

Vi har sett at i denne perioden har Bergen en livlig handel med Nord-Europa, med skip som jevnlig fraktet varer til og fra Nord-europa. Fremdeles er det primært Hansa området, Østersjøen, Nord-Tyskland og Danmark som er det viktigste handelsområdet for Bergenske kjøpmenn. Sild og saltfisk ble lastet på skipene i Bergen og kom tilbake med korn. Det var spesielt byene Danzig, Lübeck, Rostock og Stralsund. Senere er Danmark og de vestlige deler av Europa i økning og blir til slutt nesten enerådende. spesielt handelen med Danmark, Nederland og Hertugdømmene, Slesvig og Holstein. Fra disse landene kom det også skip til Bergen med ulike varer. Handelen fra Holland økte også mot slutten av perioden, omkring 1630.<sup>104</sup> Det var også trafikk fra Bergen til Skottland, spesielt med trevirke. I en periode en var det og en viss handel med Russland via Arkangelsk. Enkelte skip ble også utrustet for handel med Spania, her var det spesielt salt bergenserne var ute etter, samtidig som de kunne eksportere trevirke. Denne trafikken er i gang omkring slutten av 1580 og økende opp mot midten av 1600 tallet.

---

<sup>103</sup> Krohn-Hansen og Kloster (s 62)

<sup>104</sup> På denne bakgrunnen tør vi trekke den konklusjon at Bergens tørrfiskeeksport fortsatte å vokse på første halvdel av 1600-tallet for muligens å nå et høydepunkt omkring 1650. i det samme tidsrommet forsvant Østersjøhavnene nesten fullstendig som mottaker- og omlastingshavner for byens viktigste eksportvare. Tyske og Hollandske nordsjøhavner ble eneavtakere når vi ser bort fra en viss utførsel til ulike danske havner. Endelig fant det i århundrets første tiår sted et nytt skifte med hensyn til *hvem* som fraktet fisken. Hegemoniet som de vestlige stedene hadde skaffet seg på 1500 tallet, gikk nå over til hollandske og bergenske redere. Anders Bjarne Fosssen. *Bergen Bys Historie bind 2. S. 204*

Vi ser at Bergen opplever en vridning i sin handel fra å være dominert av Hansa institusjonens dominerende handel på Østersjøområdet, blir fokus i vår periode også vendt mer mot områder lenger vest, som Danmark, Holland, Slesvig Holstein og til og med Spania og Frankrike. Skipene brakte Bergenske varer ut og kom hjem igjen med varer og impulser fra en mer vestlig europeisk kulturkontekst i tillegg til Hansa kulturen. Vi kan fremdeles føle de franske og tyske bidragene til den bergenske talemåte. ”Bonbonger” (fransk) er drops, som bergenseren har ”snopt” (tysk). I Bergen får du kjøpt ”Heitevegger” og ”Wittenberger” (begge er tyske for loff), de ”estimerer” (fransk- estimer,) prisen før de ser at de ikke har nok penger og alt går ”til pisis” (engelsk – pieces) om de kommer ”ani” (tysk –an) noe<sup>105</sup>. I perioden svinger handelen fra år til år, men hovedinntrykket er at Bergen hele tiden har et aktivt forhold til Nord-Europa gjennom den utstrakte handelen. Folketallet var stabilt; ”Folketalet synest å ha vore temmeleg stabilt rundt 15-16000 fra 1600 talet til godt ut på 1800 talet. Men byen hadde relativt sett stagnert, fra å vera ein skandinavisk storby som sentrum i eit handelsimperiium ved Nordsjøen først på 1600 talet, til å verte ein middelstor norsk by med sine sterkaste band til delar av omlandet sitt.”<sup>106</sup>

## Kap 4 Bergensk visuell kultur på 1600. tallet

### Europeiske ideer

Svennene reiste på lange svennereiser og var innom mange steder før de returnerte til Bergen. Samtidig kom det svenner og kjøpmenn fra utlandet til Bergen. Disse brakte med seg samtidens europeiske ideer til Bergen. Svennene arbeidet i de europeiske verkstedene og kjøpmennene så hva deres samtidige kolleger viste frem. På denne måten var Bergen orientert i tidens europeiske ”mote”. Ideene er manifestert i foreleggsbøker. Trykk utgitt av forlag, eller enkeltblad som gullsmeden selv samlet sammen. Også de såkalte ”Emblem” bøkene kan være forelegg. Emblem bøker var samlede ordtak og leveregler og situasjoner med tilhørende illustrasjoner. Sylvi Evjenth viser at bilder fantes i Bergenske hjem, og viser at det må ha vært en omsetning av bilder i Bergen.

Som Jorunn Fossberg sier det:

*”De hadde sett og opplevd mye og akkumulert kunnskaper som skulle omsettes i attraktive og moderne produkter, samtidig som de skulle tilfredsstillte mer tradisjonsbundne kunder. De bragte også med seg mønstertegninger som representerte tidens nye trender, og ble derfor*

<sup>105</sup> Pettersen, Egil. *Bergensordboken*F

<sup>106</sup> Nedrebø, Yngve . *Bergen – frå Skandinavia største by til strilane sin hovudstad*. Om folketaletsutvikling og flytting 1600-1900. Frå Fjon til Fusa, 1990-91- s 36.

*meget viktige impulsgivere i sitt miljø. Originalitet og opphavsrett var ukjente begreper, og ornamentikk så vel som store komposisjoner var i hovedsak kopiert fra mønsterark”.*<sup>107</sup>

Fossberg mener gullsmedarbeidene er oppdragsarbeid, altså etter kundens ønsker.<sup>108</sup> Men det var gullsmeder som også kunne produsere opp et varelager, som Krohn-Hansen og Kloster forteller om Harmen Boris som ”hadde pungen full”<sup>109</sup>. Og dermed har vi i Bergen faktisk et åpent marked der kundene kunne gå til gullsmedverkstedet eller gullsmedens bod og velge varer som var tilgjengelige. Som vi kan i dag, altså en moderne måte å omsette varer på

Fossberg avfeier ideen originalitet, men tankene om opphav og originalitet var også viktig på 1600 tallet. Giorgi Vasari kom med *Le vite de' più eccelenti architetti, pittori et scultori italiani*<sup>110</sup> (De ypperste italienske arkitekters, maleres og billedhuggeres liv), på denne tiden (1550) der han presenterer ”de ypperste”. For Vasari var det viktig om et bilde eller en kanne var gjort av en anerkjent håndverker eller kunstner. En kanne fra en mester med godt ry var mer verdifull enn om en ukjent gjorde det. Forskjellene i inntekter hos de ulike mestrene indikerer at noen mestre fikk flere oppdrag enn andre. Men det var nok ikke dagens eller 1800 tallets oppfatning av originalitet. Det fantes nok en felles visuell kultur da også, opphavet til motivene er jo antikken, gresk romersk kunst og visuell kultur omformet og videreført gjennom renessansen til 15/1600 tallet. Så det er litt for enkelt av Fossberg til å avfeie originalitet, og med det forstår jeg kunstner, som om datiden ikke brydde seg om det. Giorgio Vasari viste med ”lives” at det som vi i dag kaller kunstnere nå ble sett på som noe mer enn bare håndverkere. De var artister og det var forskjell på de ulike kunstnerne, en forskjell som var mulig å se og sette pris på. Der det også ble ansett som en merverdi å ha et verk av en anerkjent kunstner. Vasari nevner også Benvenuto Cellini som gullsmed og skulptør og trekker Cellini frem som en som ikke hadde sin like som gullsmed *had no peer in his youth when he was a goldsmith*<sup>111</sup>. en annen gullsmed som blir tatt frem er Vincezio Danti som *Vincenzio, when a youth, worked as a goldsmith, and executed in that profession things beyond belief.*<sup>112</sup> Disse opplysningene er hentet fra nettstedet ”Giorgio Vasari's Lives of the Artists” av Adrienne DeAngelis<sup>113</sup> Vasari viser at fra renessansen av ble originalitet et poeng og verdsatt høyt.

---

<sup>107</sup> Fossberg *Norsk sølv* s25

<sup>108</sup> Fossberg *Norsk sølv*s.26

<sup>109</sup> side 35 her.

<sup>110</sup> Vasari, Giorgi, *Lives of the artists volume 1*.London1987

<sup>111</sup> <http://members.efn.org/~acd/vite/VasariDesign2S.html>

<sup>112</sup> <http://members.efn.org/~acd/vite/VasariDesign2S.html>

<sup>113</sup> <http://members.efn.org/~acd/vite/VasariLives.html>

Noen gullsmeder var allerede da anerkjent som kunstnere.

Det er forskjell på utførelsen av drikkekannene, kanskje ikke så mye i formen, men gravingene av motivene på kannen viser at det var enkelte mestere som var dyktigere med dette enn andre. Det er ikke usannsynlig at bestilleren av en kanne også så dette. Og med tanke på tidens gryende interesse for vitenskap var det kanskje spennende å ha mest mulig naturtro gjengivelser av motivene, for eksempel fuglene på Jonas Andersens kanne. Et annet poeng er at sølvdrikkekanner med mye gravyr er mer arbeidskrevende og ville nok derfor være mer verdifull. I hvert fall for den som kjøpte kannen opprinnelig. Men det er ingenting i materialet som tyder på at det var et poeng med anerkjent kunstner i forhold til sølvkannene fra Bergen.

Noen drikkekanner er ganske nært foreleggene, men det er vanskelig å peke på et forelegg og si ”dette er det!” med sikkerhet. Det er mange mulige forelegg og de er ofte veldig like, med de samme maskene, fuglene og dekoren.<sup>114</sup>

### **Bergensere og utenlandske borgere**

Med Bergens posisjon som Norges og en av Nordens største handelsbyer får vi et bakteppe for drikkekannene som forteller om et velstående samfunnslag som kunne ha råd til å bestille slike gjenstander. De hadde nok utdanning eller erfaringsgrunnlag for å kunne ”lese” bildene på kannene. Vi kan regne med at kjøpmennene og embetsmennene var godt orientert i sin samtidige europeiske kultur gjennom deres utdanning og jevnlige kontakt med Europa. Gullsmedene på sin side ble trukket til Bergen og dets kjøpsterke publikum. Som vi ser av navnene er det stort sett navn av tysk og hollandsk opprinnelse vi finner. Kanskje er det riktigere å si at det er gullsmeder arbeidende i Bergen enn Bergenske gullsmeder. Gullsmeder måtte flytte der hvor etterspørselen var for å sikre seg arbeid. Noen flyttet videre, mens andre etablerte seg permanent i Bergen. Det var også gullsmeder på mindre steder, som for eksempel Møre traktene. Sigrid W Tandberg forteller at gullsmeder etablerte seg i utvær der, da fisket gjorde et oppsving og velstanden i området økte<sup>115</sup>.

Det Bergenske borgerskap var en heterogen masse sammensatt av folk fra alle deler av Norge, fra tyske byer og fyrstedømmer, fra Danmark og hertugdømmene, fra Vesterhavsoyene, Skottland, England, Holland, samt en og annen fra Sverige, Flandern, Sveits, Spania og Island. Av utlendingene var det tyskere og dansker som var i overveldende flertall, men også mange fra nederlandene.. Det var også de, og da i første rekke danskfødte

---

<sup>114</sup> [www.ornamentalprints.eu](http://www.ornamentalprints.eu)

<sup>115</sup> Samtale vår 2012

menn, som i stor grad dominerte byen, vi har tidligere sett at de kontrollerte by administrasjonen<sup>116</sup> De var også byens rikfolk. Vender vi tilbake til listen over byens rikeste menn i 1657 (tabell 3), var 10 av 24 født i Danmark, 6 i Tyskland, 1 i hertugdømmene, 2 i Holland og 2 i Bergen av Hollandsk avstamning. De utenlandske borgernes posisjon i byen var neppe svakere i tiden omkring 1660 enn hva den hadde vært hundre år tidligere.<sup>117</sup> Det samme er tilfellet for embetsmennene som slottsherren, slottskriveren, tolleren, lagmannen, byskriveren, og byfogden som alle var danske i 1645. Finner vi norske prester på denne tiden så kan vi regne med at de har danske aner. Fra Evjenth kan vi se at i gruppen av personer der boets verdi var over 4000 rdl. Er ti av de rikeste kjøpmenn eller driver handel på annen måte, de andre innehar offentlige verv som lagmann, tollere, rådmann, rådstueskriver og borgermester.<sup>118</sup> Evjenth sier også at det var tre grupper i Bergen som var svært rike: ”*Embetsmenn – de har bilder. Kjøpmenn – tyske og hollandske, de har bilder. Skippere – få har bilder*” s 275<sup>119</sup>. Evjenth trekker konklusjonen at skippere, alle født i Norge, ikke interesserte seg for bilder på samme måte som de to førstnevnte gruppene som hadde sin bakgrunn fra Nord-Europa.<sup>120</sup>

Dette viser at det publikummet som hadde finansielle muligheter til å kunne kjøpe en drikkekanne i Bergen også var orientert utover Bergen og til (nord) Europa. De hadde mest sannsynlig sin utdannelse fra Danmark eller Tyskland og de drev handel med nord Europa, men og lenger sør. Alpers betegner situasjonen i Amsterdam med at handelen er viktig for å nå verden og at det ikke lenger handler om å skaffe rikdom til en eller annen konge, men å drive handel for byen. *We are no longer dealing with individual emissaries sent out to collect rarities for an emperor, but with the world of trade in Amsterdam*<sup>121</sup>. I samme situasjon er Bergen. Det er stor handel som fører varer og ideer inn og ut av byen. Kongen sitter langt unna, i København. Borgerne hadde et felles ”språk” og kulturbakgrunn som gjorde at de kunne drive handel. I dette ligger også at de kunne konversere ”dannet” om blant annet bilder og motiver som var en del av kjøpmenn og ulike embetsmenns dannelse. De skulle omgås på ulike plan, som forretningsforbindelser, men også i ulike sosiale settinger, det være seg bryllup, ulike former for bevertninger. Da danner drikkekannene sammen med andre former for bilder gode utgangspunkt for samtaler om de ulike motivene og betrakterne kan vise sin

---

<sup>116</sup> Fossen (se kap.16)

<sup>117</sup> Fossen s. 307

<sup>118</sup> Evjenth, appendix A, s. 308

<sup>119</sup> Evjenth s 275

<sup>120</sup> Evjenth s 276

<sup>121</sup> Alpers s 111



kunnskap og forståelse av motivene og dermed vise at de har en felles bakgrunn og ståsted. Evjenth sier det slik; ”sannsynligvis speiler denne undersøkelsen en tidlig fase der eierskap til bilder i stor grad var knyttet til kontakt med utlandet, til sosiale miljøer hvor bilder og annen kunst var del av en felles dannelsesbakgrunn”.<sup>122</sup> Bergens handelsområde, Nord- Europa, er også et kulturområde som Bergen er en del av.

### Bergens marked

Bergens gullsmeder hadde sitt marked i Bergen og omland. Det var regulert innen privilegier som regulerte hvilke områder ulike laug kunne selge sine varer i. Diskusjonen om disse grensene var absolutte er spennende. Var gullsmedene strengt lojale mot reguleringene eller prøvde de seg i andre områder også. Så har vi jo selvfølgelig muligheten for at kjøperen selv reiste til Bergen eller Trondheim for å kjøpe varer. Evjenth har sannsynliggjort i sin avhandling at det fantes omsetning av bilder i Bergen. Vi vet at noen gullsmeder var så velstående at de kunne produsere opp et lager for salg i stevnetiden, som Harmen Boris som ”hadde pungen full” og Lucas Steen som hadde en formue på 700 daler.<sup>123</sup> I stevnetiden, når Nordlandsfarten kom til Bergen med Tørrfisk, vet vi at det var omsetning av sølvvarer fra boder. Men det er naturlig å tenke seg at de største varene, som sølvdrikkekanner var oppdrags arbeider, at kunden bestilte en sølvkanne så og så stor og kanskje med noen graveringer på som var mote da. Vi ser også at de fleste drikkekannene har et påloddet våpenskjold nederst på hanken, men i de aller fleste tilfellene er de åpne, uten graverte våpenskjold. Når våpenskjoldene har graveringer er det som oftest initialer. Våpenskjoldene er nok en etterlevning etter en europeisk tradisjon som vi ikke kunne oppfylle, da vi ikke hadde noe adel å snakke om her i Norge. Et annet poeng kan være at de Bergenske drikkekannene hører til en bykultur, mens adelen var situert ute i distriktene. Rosendal er vel nærmeste baroni til Bergen, lensbaroni i 1675, bygget 1665.

I en utstillingskatalog fra 1937 forteller Einar Lexow om Bergens dominerende stilling:

*”Hele utstillingen som teller over 900 nummer vidner ikke bare om de bergenske gullsmedmestres høie kunstneriske nivå, men den gir også et viktig bidrag til vår forståelse av Bergens dominerende stilling i eldre tid. Byen hadde ikke bare et langt større folketall enn noen annen av landets byer, men den var i det hele tatt den eneste norske by som etter den tids kunde betegnes som en virkelig <storstad>. Dens håndverkere produserte ikke bare for det hjemlige marked, men leverte sine varer over hele kysten fra Lindesnes til Nordkapp. Merkelig*

---

<sup>122</sup> Evjenth s. 277

<sup>123</sup> Se side 35 og 36 her.

*er det at så meget er bevart av den gamle bergenske gullsmedkunst på tross av ødeleggende bybrander, sølvskatten til Norges bank og den voldsomme utførsel av antikviteter i slutningen av forrige århundre. Det vidner om at sølvet alltid har inntatt en særegen plass i folkets bevissthet, ikke bare av økonomiske grunner, men også som bærer av skjønnhetsverdier som i særlig grad taler til den norske folkefantasi.*”<sup>124</sup>

I Bergen på slutten av 1500 og inn i 1600 tallet var det et miljø som kunne sette pris på motivene på drikkekannene. Som vi har sett var det borgere og embetsmenn som var orientert mot Europa. Borgerne i Bergen kunne sette pris på, og samtale om bilder. Bildene på sølvkannene kunne vise ulike scener, både fra dagliglivet, men også mer idealiserte bilder som jaktscener. Mytologiske motiv, som Bacchus ble også presentert for det Bergenske publikum. De ulike scenene eller bildene måtte kunne gjenkjennes av et utdannet publikum. Et publikum med en felles bildeforståelse som vi kan kalle en Bergensk visuell kultur.

Bildene på drikkekannene er ofte meget detaljerte, med gjengivelser av insekter og blomster med et stort detaljnivå og realisme. For å kunne klare et slikt detaljnivå er det visse praktiske ting som må på plass. Som Svetlana Alpers viser så er det uten mikroskopet ikke mulig å se og avbilde insektenes detaljer slik vi ser det i deler av dette materialet<sup>125</sup>. I tillegg må oppdragsgiver, eller mester for kannen, kjenne til denne muligheten. Samtidig må de også være i en tradisjon eller et miljø som har interesse for dette, kanskje som vitenskap eller som “underholdning” for sin krets. Svetlana Alpers poengterer fraværet av en ramme i bildet i den hollandske tradisjonen. Hun peker på at det å sette inn en ramme er en bevisst og avgjørende handling. For Alberti (1404-1472)<sup>126</sup> sin del er det en del av definisjonen av et Bilde. I Nord-europeisk bilder går vi rett inn i bildet uten ramme, bildet er der for å sees på. Dette ser vi også i dette materialet. Noen av kannene har frittstående motiv plassert rett på kannen som jo er rund og dermed har ingen begrensninger. Andre motiv kan være satt inn i ”rammer” av ulike border og ornamenter som vi da kanskje kan tenke på som en ”Albertiansk” eller i en Sør-Europeisk tradisjon å se motivene på.

---

<sup>124</sup> *Gammel Bergensk Gullsmedkunst, katalog over utstillingen av Thv.Krohn-Hansen med innledning av Einar Lexow. A.S Johan Griegs boktrykkeri . Bergen 1937*

<sup>125</sup> Som insektene på kanne 5 *Ekornkannen*.

<sup>126</sup> Leon Battista Alberti. Italiensk forfatter og arkitekt, ofte regnet som den første kunsthistorikeren. Gav også den første beskrivelsen av sentralperspektivet.

Vi kan si at drikkekannene er aktive, med at de blir brukt, og behandlet, ikke som et maleri på veggen, men noe du kan ta og føle på her i verden. I de hollandske stillebenene ser vi ikke bare utsiden av objektene, men også innside, underside osv, frukt er åpne, glass er veltet, ost er skåret i. Objektene presenteres som åpne for det oppmerksomme øyet. Ser vi på drikkekannene kan vi se på overflaten som rund og dermed uten ende. Betrakteren er også en bruker, som kan undersøke innside og utside av kannene eller verket.

Når det gjelder kannene med insekter og lignende, kan vi se på disse som Alpers med at det er en ”vitenskapelig” beskrivelse av det som er Sett. Vi vet dessverre lite om hva Bergenserne hadde av andre bilder på veggene sine pga de utallige brannene. Hadde vi hatt overleveringer så kunne vi kanskje sett om hypotesen holdt. Materialet som Sylvi Evjenth går gjennom er for lite detaljert til at vi kan si noe sikkert om hvilke motiver som fantes på veggene. På den andre siden er det bilder på kannene som viser til andre historier, historier som er fortellende og ikke beskrivende og disse kan da plasseres i en Sør-europeisk tradisjon

De ulike motivene som insekter og lignende kan bli satt opp i mot tradisjonelle eller fortellende motiv. Et spørsmål blir da om vi ser vi mesterens ”kunstneriske ambisjoner” eller er det oppdragsgiver som vil ha bestemte motiver på kannene. Og i så fall er det da et uttrykk for en bevisst holdning eller er det et ”mote” uttrykk. Igjen er dette et spørsmål som er vanskelig å besvare, kanskje umulig, da vi ikke har noen kilder som forteller om hvordan forholdet var mellom mester og oppdragsgiver i Bergen. Da det Nederlandske kunstmarkedet vokser frem på 1600 tallet blir det viktig for kunstnerne å ha små verk, eller varer, som var enkle å omsette. Rent praktisk at varene var små som en kjøper enkelt kunne ta med seg. Typisk for disse er sjangermaleriene. Gradvis vokste det på 1600 tallet frem et kunstmarked og kunsthandlere som forsynte et åpent marked. Sølv drikkekannene kan passe inn her, med at de er små og på den måten lett å omsette. På den andre siden tyder den store verdien sølv har, at det er naturlig å tenke på disse som bestillingsverk. Gullsmedene hadde også mindre og enklere gjenstander, som skjeer og små begre, som var enkle å produsere og omsette på markedet, i tillegg til de større bestillingsvarene.

Alpers er blitt kritisert for ikke å ta hensyn til skrevne verk i perioden, som filosofi, humanisme og at uten en klassisk tradisjon. Men hun får ros for et modig standpunkt og for å ”roe ned” de som ser emblematiske bilder over alt.<sup>127</sup>

En presentasjon av emblematiske bilder finner vi i Mario Praz sin bok ”*Studies in seventeenth century imagery*”<sup>128</sup> Han forteller om emblem tradisjonen at ”Emblem” kommer fra et humanistisk forsøk på å gi en moderne ekvivalent til hieroglyfene, som ble tolket som en ren ideografisk form for skrift og at egypterne hadde forutsett guddommelige ideer<sup>129</sup>. Praz viser at det fra 1400 tallet og oppover er det en mer bruk av Emblemene. Metaforen ser han som emblemenes mor. Emblem er også en litterær tradisjon som har fått like mye oppmerksomhet som selve bildene. Denne siden av Emblemene tar jeg ikke opp. Bildene henger sammen med teksten. Det skulle stilles fem krav til ”device”, dette er formulert av Giovio: 1. Det skal være like proporsjoner mellom kroppen, det vil si, bildet, og sjelen, det vil si mottoet. 2. mottoet skulle ikke være så vanskelig at en trenger ”Sybillen” til å oversette, heller ikke så tydelig at enhver kunne forstå det. 3. Det var viktig at det skulle være ”a fine show”, det vil si at det skulle vise ting som var attraktivt for øyet, slikt som stjerner, flammer, vann, trær, instrumenter, fantastiske dyr og fugler. 4. Menneske figuren skulle vises. 5. Mottoet skulle også være i et annet språk enn forfatterens, slik at meningen skulle være enda mer skjult. Det skulle også være kort, men ikke så kort at meningen ble skjult eller forledet.<sup>130</sup> Emblemet eller ”devices”- motto, skal med andre ord være forståelig for noen, men ikke alle. Emblemene skiller på denne måten betraktere fra hverandre, noen forstår bildene, sannsynligvis de velutdannede eller de tilhørende en spesiell krets eller et sosialt lag. Praz sier det slik at ”Mottoet” født i frankrike, men slo an i Italia. Sannhet er viktig i denne tradisjonen, ”motto” og det ”noble” eller det edle. Edle dyr som uttrykk for edle tanker, s 71.<sup>131</sup> menneskefigurer bør være kledd i uvanlige klær, som skiller seg fra det vi ser til vanlig. Passer ikke inn i medaljong figurene mine. Kanskje referer bare til motto bildene. Overført til bildene på drikkekannene ser vi noble handlinger, der borgerne i Bergen blir definert som noble. Soldatene gjør den noble handling å forsvare landet eller byen, bonden har en nobel

---

<sup>127</sup> Kaufmann og Grafton, *From a review of The Art of Describing by Anthony Grafton and Thomas DaCosta Kaufmann, Journal of Interdisciplinary History, XVI:2 (Autumn 1985) p. 264-5*

<sup>128</sup> Mario Praz ”*Studies in seventeenth century imagery*” second edition. Edizione di stoiria e letteratura. Roma 1964.

<sup>129</sup> Mario Praz ”*Studies in seventeenth century imagery*” s 23

<sup>130</sup> Mario Praz ”*Studies in seventeenth century imagery*” s 63

<sup>131</sup> Mario Praz ”*Studies in seventeenth century imagery*” s 71

oppgave med å kultivere landet, skålhandlingen kan da gå inn i denne symbolverden der det var viktig i fellesskapet å drikke sin skjerv.

På den ene siden kan emblemene, eller hieroglyfene, prøve å etablere et uttrykk som bare få forstår, et ”esoterisk” språk. På den andre siden prøver det å gjøre etiske og religiøse sannheter tilgjengelig for alle. Til og med analfabeter og barn, gjennom å lokke med bilder.<sup>132</sup> Praz sier denne tilnærmingen var mer påviselig i Italia, mens de to uttrykkene ble blandet utenfor Italia. Praz trekker fram Cats som gjerne ville ha bilder som ikke viste sin betydning med en gang. Samtidig som han vil at barn og analfabeter også skal forstå de. Jeg forstår Praz slik at i resten av Europa blir alt til ”emblem” uten skille mellom ”device”- motto og emblem.

Emblem har didaktiske egenskaper. Emblemet kombinerte det tause bildet på den ene siden og det talende bildet i den skrevne teksten, og overgangen til det moralske eller mystiske meninger. De to sidene underbygger hverandre. Under motreformasjonen var Jesuittene raske til å ta denne teknikken i bruk for å formidle sitt budskap. Jesuittpresten Louis Richeome(1544-1625) beskriver blomster, frukt, insekt, deler av menneskekroppen. Alt det øyet ser, kan man trekke moralske slutninger av.<sup>133</sup> ”*Religion, morals history, natural science, political science could be learnt trough devices*”<sup>134</sup>

Vi sitter igjen med bildene på drikkekannene, men mangler den opplysende tekst til bildene. Et spørsmål er om Bergens renessansemennesker hadde disse tekstene med motivene på og ba mesteren om å få de gravert på kannene. Som vi har sett er det jo mest sannsynlig at kannene var oppdragsbestillinger og da er det naturlig at bestilleren bestemte motivene også. Da kunne oppdragsgiver ønske at de skulle ha enten spesifikke betydninger, eller vi kan også tenke oss at de skulle være så vage at det var mulig å legge ulike tydninger i dem. Så har vi selvfølgelig muligheten for at oppdragsgiver rett og slett likte motivet som gullsmedmesteren presenterte for ham. Emblem bøkene ble etter som tiden gikk mer og mer utbrodert med flere og flere ord og sitater men bildet var ”rosinen i pølsen”.

### Eksempel på kanner og forelegg

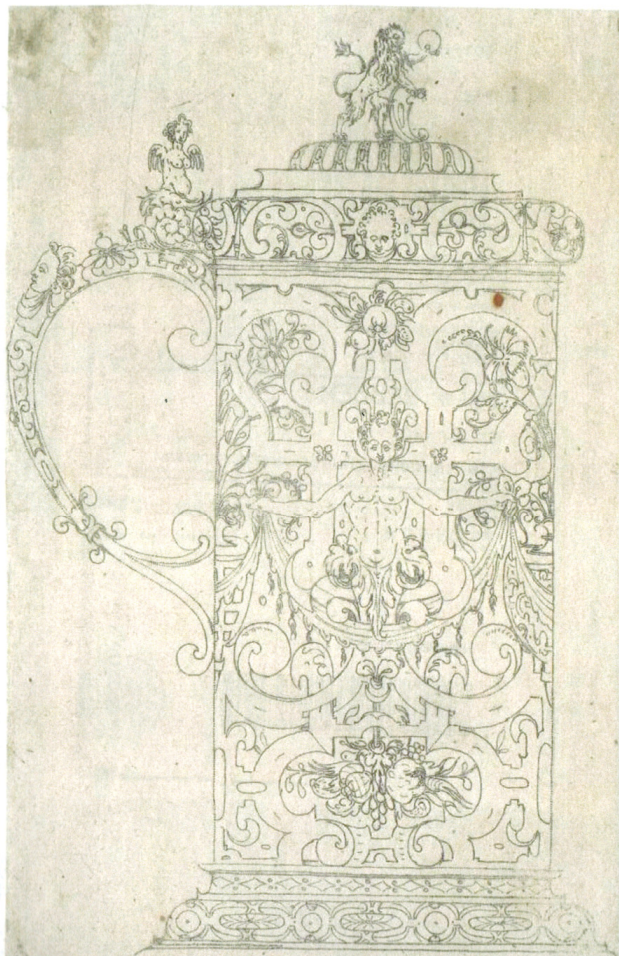
---

<sup>132</sup> Mario Praz ”*Studies in seventeenth century imagery*” s 169

<sup>133</sup> Mario Praz ”*Studies in seventeenth century imagery*” s 171

<sup>134</sup> Mario Praz ”*Studies in seventeenth century imagery*” s 191

Jeg vil nå kort komme inn på motivene og deres forelegg. *Ornamental prints online*<sup>135</sup> er en ressurs jeg har brukt mye. Sammen med Carsten-Peter Warncke *Die ornamentale Groteske*<sup>136</sup>



Paulus Flindt  
16 århundre - Tyskland  
[http://www.ornamentalprints.eu/thumbs/Ornamentsliche/tn3\\_KI%202235%20%20F-3...](http://www.ornamentalprints.eu/thumbs/Ornamentsliche/tn3_KI%202235%20%20F-3...) 19.07.2010

Figur 30 Flindt, Paulus

Vi ser her et forelegg til en drikkekanne av den typen som er omhandlet i denne oppgaven. Kunstneren er Paulus Flindt, Tyskland 16. århundre. *Humpen mit Schweifwerk, auf dem Deckel ein Löwe.* inventar nr. KI 2235 F-38 S-11.<sup>137</sup> denne kannen er dekorert og utstyrt med andre detaljer og med andre motiver enn vi ser i materialet som blir drøftet i denne oppgava. Men hovedformen er den samme, med en relativt høyreist kropp og en base og fotstykke uten ben.

### Forelegg og "ekornkanne"

Fra "ekorn kannen" nr 5 Jonas Andersen og forelegg. Ved Oslo kunstsamlinger finnes Norges største sølv drikkekanne laget av den Bergenske mesteren Lucas Steen.

<sup>135</sup> Dette er en nettside initiert av EU og et samarbeid mellom Art Library Berlin, UPM Praha og MAK Wien. Disse institusjonene har scannet og lagt ut mengder med trykk som er tilgjengelig i en søkbar database med opplysninger om kunstner, produksjon, sted og årstall

<sup>136</sup> Warncke, Carsten-Peter "Die ornamentale Groteske in Deutschland 1500-1650" Volker Spiess, Berlin 1979

<sup>137</sup> [http://www.ornamentalprints.eu/sdb/do/detail.state?obj\\_id=3442&obj\\_index=52&returnstate=search](http://www.ornamentalprints.eu/sdb/do/detail.state?obj_id=3442&obj_index=52&returnstate=search)



Figur 31 Lucas Steens kanne i Oslo



Figur 32 Jonas Andersen, kanne 6 Såkannen

Denne kannen er rikt gravert med lignende motiver som Jonas Andersen har på kanne nr 6 *Såkannen*. Disse er så like at begge mestrene må ha sett på samme forelegg eller på hverandre.

Vi kan se lignende stikk av for eksempel tyskerne, Bøhmen, Ansbach, Herman Georg.

Om vi sammenligner fuglemotivet på de to kannene så er det store likheter mellom fuglene og insektene. Spesielt fuglen i midten. Fuglene er så like at det er trolig at de har hentet sine inspirasjoner fra samme kilde, eller fra hverandre.



Eksempel fra Herman Georg 1596  
MAK Ornamentalprintsonline:

Figur 33 Herman Georg MAK KI 2034 F-57  
S-8 Z-4<sup>138</sup>

Andersens fuglemotiv, fig 27 er sentralt plassert i front av kannen og viser en fugl som strekker seg mot et insekt som ser ut som en

bie. Også i denne scenen ser vi et annet insekt igjen. Dette motivet er av stor likhet med fuglen plassert sentralt på H. Georgs trykk, se fig 34

<sup>138</sup> Ornamentalprints online.

Til slutt i fuglemotivene er igjen en fugl som strekker seg mot et insekt. Her er grenen som fuglen sitter på mer skissemessig gravert.



Figur 34 Jonas Andersen, kanne 6 Ekornkannen

Eksempler er hentet fra Hermann Georg. Via "OrnamentalsOnline" Serien er tidfestet til 1596 med tittelen. "Titelblatt der Folge von acht Stichen mit Vögeln und Insekten".



Figur 35 eksempel på insektsforelegg, Hermann Georg<sup>139</sup>



Figur 36 Hermann Georg. Titelbladet



Figur 37 Insekter, Jonas Andersen, kanne 5 Ekornkannen

<sup>139</sup> Titelblatt der Folge von acht Stichen mit Vögeln und Insekten MAK, Ornamentalprints Online



## Ulike motiver

Vi har ørnen som et mulig fugl fønix motiv. Fuglen som styrter i flammene, men oppstår igjen fra asken. Motivet kommer opprinnelig fra Egypt, og ble tidlig et kristent symbol på oppstandelsen og udødelighet. *It was a common motif in medieval emblems and allegorical decorations because the story of the phoenix had so many implications e.g. the renewal of love, childbirth.*<sup>140</sup>

Insektene kan assosieres med nederlandsk stilleben maleri som er viktige i denne perioden. Det er interessant å se at insektene og fuglene er arts spesifikke, de er deskriptive, det vil si at de viser et artsmangfold. Dermed ser vi og den gryende interessen for naturvitenskap og beskrivelsen av arter. Blomster og insekter sammen minner oss om at en blomster oppsats ikke står evig, den blir nedbrutt og slik blir stilleben et memento mori motiv – husk du skal dø. Ikke det at den er vakker, men den er forgjengelig i motsetning til det evige liv.

Vi har for eksempel et ekorn på den ene kannen. Vi kan tenke oss at oppdragsgiver insisterte på det eller at mesteren foreslo det. Motivet kan da ha hatt en spesifikk betydning enten for oppdragsgiver eller mesteren. Dette motivet kunne da bli gjenstand for tolkninger av de som kom i kontakt med kannene. Og denne tolkningen kan være tapt for oss etter fire hundre år. Vi skal selvfølgelig ikke underslå at motivet, slik som Alpers viser, kan være et uttrykk for skaperglede, at mesteren evner å gjengi en spesifikk art, i denne sammenheng – et ekorn.

## Boktrykkerkunsten

Forelegg er avhengig av boktrykkerkunsten. Trykkeriene spredte seg fort og i 1482 kom det første trykkeriet til Danmark. Til Norge kom ikke trykkekunsten før 1643<sup>141</sup>. Trykkekunsten gjorde at motiver ble tilgjengelig over et stort område. Svernene kunne kjøpe med seg forelegg på sine svenneriser, eller det kom tilreisende selgere, eventuelt kunne det bestilles av mesteren. Da det ble mulig å trykke opp større opplag av motiver, først som tresnitt og senere stein og metalltrykk, ble avbildningene ble rimeligere og kunne produseres i et stort antall. Byene hadde også sine bokhandlere. Trykkekunsten fører med seg at mange flere hadde tilgang til bøker og ikke minst bilder. Kunne du ikke lese, så var bildene likevel

<sup>140</sup> Lewis and Garley. *Dictionary of Ornament*. London 1986. S 236

<sup>141</sup> boktrykkerkunst. (10.04.2013) | Store norske leksikon. Hentet fra: <http://snl.no/boktrykkerkunst>

tigjengelig for deg, mens bøker var lukket for de som ikke kunne lese. Som vi har sett av Evjenth's undersøkelser så var det også bilder i lavere, eller fattige, klassers skifte. Omsetning av trykk i Bergen skjedde ved tilreisende bokhandlere fra midten av 1500 tallet. Evjenth forteller at de var gjerne dansker og tyskere som handlet som kommisjonærer. Den første bokhandleren eller bokfører i Bergen er registrert i midten av 1500 årene. Evjenth viser også at de såkalte "huekonene" kunne kjøpe opp bilder på auksjoner for videresalg.<sup>142</sup>

### Oppsummering av forelegg

Vi har sett at det finnes europeiske forelegg som har stor likhet med motivene på de Bergenske kannene. Gjennom det vi vet om Bergens posisjon på 1600 tallet er det mange mulige måter foreleggene kunne komme til Bergen. Gjennom svennene på deres reiser, via den utstrakte handelen borgerne drev eller gjennom det stort sett danske embetsverket. Drikkekannene eksisterte i et embetsmenn eller handelsborger miljø i Bergen og det er derfor naturlig å tenke seg at deres publikum kunne lese bildene. Motivene inngår i en europeisk tradisjon og holder til i en Bergensk visuell kultur

## Kap.5 Fra suvenir til kunst. Kannenes senere resepsjonshistorie.

### Samlerobjekter

I dag er drikkekannene ettertraktede samlerobjekter som det betales dyrt for. I tillegg er de også museumsgjenstander. Drikkekannene gikk mest sannsynlig ut av bruk når moten endret seg og det ble mer fasjonabelt å drikke vin enn øl.<sup>143</sup> Kaffe og te blir også introdusert og



Figur 38 lang og tro tjeneste

populært tidlig på 1700 og da får vi nye sølvbeholdere for de ulike drikkene som vinkanner, glass pokaler og vinglass. Kaffe og tekanner blir gjenstander som også står framme og viser status<sup>144</sup>.

Det blir fremdeles produsert drikkekanner oppover i tidene, på 1900 tallet blir drikkekanne formen ofte brukt som erkjentlighetsgaver. Nå blir de ofte laget i uedle metaller som tinn. Ofte er det den barokke

<sup>142</sup> Evjenth s. 229v

<sup>143</sup> Nordheim, artikkel i *Sølvskatten*. S 26. Bergen 2009

<sup>144</sup> Indahl, i *Sølvskatten*. S 99. Bergen 2009

kannen som er forbilde for disse, det vil si de mer lave kannene som står på ben. Med innskrifter som viser at den er en jubileumsgave, ”takk for tro tjeneste” som figur 38 eller som



markering av idrettslige prestasjoner som i figur 39. Begge disse kannene er fra 1980 tallet, og er utført i tinn.<sup>145</sup>

Figur 39 idrettsmerke

### Minkende interesse

Det virker som drikkekannene var lenge uten interesse for norske samlere. Vi hører ingenting om disse før museene får inn drikkekanner i gave. Det virker som om utenlandske besøkende først ble oppmerksomme på disse gjenstandene. Mange drikkekanner ble kjøpt opp av tyske og engelske turister på besøk i Norge på midten og slutten 1800 tallet. På den tiden ble Norge for alvor oppdaget som turistmål av engelskmenn og tyskere på jakt etter urørt natur og laksefiske. Dette var før det var etablert et museumsvesen i Norge som kunne ta vare på disse gjenstandene. Til museene kom kannene inn allerede ved oppstarten. For eksempel til Vestlandske Kunstindustrimuseum – Permanenten, var det i den store gaven fra Christian Sundt i 1889 mye sølv<sup>146</sup>. Videre fortsatte det å komme inn drikkekanner med ujevne mellomrom, både som testamentariske gaver, men også gjennom målrettede kjøp fra musets side så som i 1949, som er referert side 60. Og fra konsul Børs og Cristian Langaard kom det gaver. Også fra den kjente mesenen Rasmus Meyer, som vi kjenner i dag gjennom Rasmus Meyers Samlinger, kom det sølv til museet. Dette indikerer at drikkekannene nå var blitt samlereobjekter blant de velstående og kulturinteresserte. Det er fristende å se dette som en del av den norske identitetsbyggingen på 1800 og 1900 tallet. Der drikkekannene går inn i en tradisjon for å vise at Norge hadde, fra langt tilbake, håndverkere som ikke sto tilbake for sine europeiske brødre. Dette skiller seg fra den nye interessen for norske bondeantikviteter i

<sup>145</sup> Begge kannene, figur

<sup>146</sup> Haakestad, Jorunn, red, *Gaver Indahl; Christian Sundt*, s 31

byene på 1800 tallet. Der bondekunsten går fra folkekunst til nasjonalt kunsthåndverk. Treskjærerne på bygdene skifter fra bygde til bymarkedet. Sannsynligvis er ikke kannene aktuell i et Nasjonsbyggingstema, da de inngår i en dansk norsk visuell kultur. Gullsmedene og deres arbeid var av mer internasjonal karakter. Sølv-drikkekannene er en urban, Bergensk eller dansk/norsk post-hanseatisk visuell kultur.

### Hvor ble de av?

Kannene som ble produsert i Bergen omkring 1600 har ikke vært i Bergen hele denne tiden opp til i dag. Kannen som ble diskutert som kanne nr 9 tidligere er for eksempel kjøpt fra England i 1929 fra *Colonel E.W.Stangforth, Yorkshire*.<sup>147</sup>

Robert Kloster<sup>148</sup> forteller om to kanner som har tatt denne reisen til England. Kloster spekulerer i det faktum at mange laug realiserte sine verdier da den endelige oppløsningen av laugene ble gjennomført i 1860 årene. ”På denne tid var de engelske lakselorder begynt å erobre Norge og mange av dem kjøpte gammelt norsk sølv som souvenirer. De kjøpte med smak og forstand, og slik gikk det til at flere av velkomstene fra bergenslaugene havnet i Storbritannia.”<sup>149</sup> Kloster forteller videre at Bakerlaugets drikkekanne ble ”... kjøpt av en grandonkel av nåværende eier. Han leide elv på vestlandet og reiste regelmessig over for å fiske. I familiens eie er atskillige andre norske saker som viser at hans interesse for norsk kunst og kultur må ha vært sterkere enn den vanlige lakse- og souvenir-fiskerens”. Kloster avslutter med et hjertesukk ” Man skal ikke begjære sin nestes gods. Likevel må en vel ha lov til å nære et fromt ønske om at iallfall Bakerlaugskannen en gang må komme tilbake til sitt utgangspunkt og egentlige miljø.”<sup>150</sup>

Jeg kan for ytterligere understreke den engelske tilknytningen til de norske drikkekannene nevne at en Mr. West Neve, Bray on Thames, England, lånte ut en drikkekanne til den store utstillingen i 1937<sup>151</sup>

---

<sup>147</sup> **Proveniens:** Indkjøpt fra colonel E.W. Stangforth, Kirk Hammerton Hall, Yorkshire, for £ 240 = kr 4 368,- 22.6.1929.-Bergen museum-bysamlingens registrering x123.49

<sup>148</sup> Robert Kloster ”to sølvkanner” vestlandske kunstindustrimuseums Årbok 1954-57. s 98, Bergen 1958 J.Grieg.

<sup>149</sup> Robert Kloster ”to sølvkanner” vestlandske kunstindustrimuseums Årbok 1954-57. s 107, Bergen 1958 J.Grieg

<sup>150</sup> Robert Kloster ”to sølvkanner” vestlandske kunstindustrimuseums Årbok 1954-57. s 108, Bergen 1958 J.Grieg

<sup>151</sup> *Gammel Bergensk Gullsmedkunst, katalog over utstillingen av Thv.Krohn-Hansen med innledning av Einar Lexow. A.S Johan Griegs boktrykkeri . Bergen 1937*



Figur 40 kanne 8 Verkstedsarbeide

Ikke alle kannene reiste så langt. Vår drikkekanne nr 8 ”Verkstedsarbeide” kom fra gården Vorland i Sund i Nordhordland.<sup>152</sup>



Figur 41 kanne 2 Hans Trekill

Også Hans Trekill, drikkekanne nr 2, hørte til i Bergens nærområde, da den hadde sitt tilhold på Sotra utenfor Bergen. Mer om denne på side 65

---

<sup>152</sup> Fra Bergen museums registreringer av kannen B.1729: **Museumsnr:** By 1729 **Utført av:** Lucas Steen **Proveniens:** Kom nu fra gaarden Vorland i Sund, Nordhordland.

### ” ikke så hen i veggene allikevel” -Brevvekslingen angående Harmen Boris kannen

Harmen Boris kannen VK.1949-075, Kanne nr. 1 ”Harmen” er en gave fra Den Vestlandske Kunstindustriforening og gullsmed Harald Aase, kjøpt hos auksjonsfirma Kåre Berntsen i 1949.



Figur 42 kanne 1 Harmen

Denne brevvekslingen er interessant da vi her ser litt av de vurderingene og anstrengelsene museet legger til grunn for å få tak i denne kannen. I brevvekslingen<sup>153</sup> her ser vi at auksjonarius Kaare Berntsen først tar kontakt med Nordenfjeldske Kunstindustrimuseum (NK) med forespørsel om kjøp. Thorvald Krohn-Hansen er på denne tiden direktør ved Nordenfjeldske Kunstindustrimuseum og han kontakter 10. juni 1949 sin kollega i Bergen, ved Vestlandske Kunstindustrimuseum (VK) Robert Kloster. Dette er de samme to som senere gir ut referanseverket ”Bergen gullsmedkunst fra laugstiden”.

Krohn-Hansen forteller at han er tilbudt en kanne han identifiserer som Bergensk og av mesteren Harmen Boris. Han legger frem at den stilistisk minner om Hans Trekills kanne og passer inn i Bergens stilmiljø fra slutten av 1500 årene og derfor bør kannen havne i Bergen. Prisen som antydes, 12 000,- kroner, blir karakterisert som ”meget høi”. Krohn-Hansen spør så om VK har penger. Om ikke så kan han tenke seg en byttehandel med at Nordenfjeldske kjøper den Bergenske kannen og at det siden blir gjort en byttehandel, der VK får Harmen kannen og NK får en annen trøndersk renessanse kanne. Her blir det nevnt ”Staur Kannen” dette er mest sannsynlig ”Antatt Meyer” kannen nr 9 i min beskrivelse. Krohn-Hansen avslutter med at NK nok ikke kjøper kannen for sine samlinger, men om det kan bli en byttehandel så er det aktuelt at NK kan betale 12 000,- for kannen.

<sup>153</sup>Vestlandske kunstindustrimuseum, arkivperm *ankomne breve 1949-1951. (1949)*

15 juni meddeler Kloster gullsmed og styreleder for VK, Harald Aase at han har sendt telegram til Krohn-Hansen at Vestlandske Kunstindustrimuseum (VK) er ”sterkt interessert” i kjøp av kannen.

25.juni forteller Krohn-Hansen at kannen er sendt til Robert Kloster og at det er Kaare Berntsen som eier kannen og som det må forhandles med angående pris. Krohn-Hansen antyder at prisen ”bør kunne trykkes ned en del. Av en samtale jeg har hatt med ham fikk jeg et inntrykk av at han ikke har gitt på langt nær 12.000.- for kannen, men han nevnte selvfølgelig ikke noe beløp.”<sup>154</sup> Han uttrykker spenning om hva Robert Kloster synes om kannen og uttrykker selv ”Jeg liker den godt”<sup>155</sup>

Robert Kloster svarer Krohn-Hansen 30. juni. Han synes kannen ”er et meget interesseant stykke”, men at den ikke er i topp klasse. Kloster synes at ”gravyren er lovlig hard” og han lurer på om kannen har vært ”oppfrisket”. Om prisen så synes Kloster den er ”fryktelig høy” og at den må ned om VK skal kunne erverve den. Han sier også at en byttehandel er utelukket, da ”styret er meget imot å skifte ut den unektelig meget finere trønderkannen, med dette arbeid”. Det virker som styret har en klar preferanse til den mer dekorerte og større ”trønderkannen” som jeg antar er den kannen som her går under navnet – ”Staurkannen”, nr.9 i appendiks. Kloster synes muligens at kvaliteten på kannen ikke er på sitt beste, og med antydningen om at den er blitt ”oppfrisket” ligger det også en vurdering som at kannen er blitt gjenstand for arbeid i nyere tid, noe som vil gå ut over autensiteten til sølvkannen, kanskje da også at den bør være mindre kostbar.

2. juli svarer Krohn-Hansen at dersom VK ikke kjøper kannen vil NK gjerne få en fornyet mulighet for å kjøpe den. Han ber derfor om å ”bli holdt à jour med resultatet av dine direkte forhandlinger med Kåre Berntsen angående prisen”. Han imøtegår Klosters tanke om at gravyren er blitt ”oppfrisket”, men mener at så ikke er tilfelle, men at det er et stilpreg. ”Gravyren på Hans Trekils kanne har den samme håndfaste karakter og ornamentstikk i den stil det her dreier seg om preges av nöiaktig det samme”. Krohn-Hansen tror ikke det er gjort noe med kannen sett bort fra en bortsliping av en inskripsjon fra 1898. om prisen sier han: ”Den pris som forlanges for kannen er naturligvis ikke nettopp beskjeden, men sammenlignet med hva man må betale for barokkanner så er vel 12.000.- for en av landets tidligste renessansekanner ikke så hen i veggene allikevel.”

---

<sup>154</sup> Brev av 25.06.1949

<sup>155</sup> Brev av 25.06.1949

8. juli kontakter Direktør Robert Kloster ved VK kunsthandler Kaare Berntsen og melder sin interesse for kannen. Han gir samtidig uttrykk for at prisen er for høy og ber han redusere prisen "betraktelig" og vil gjerne vite minimumskravet.

12. juli sender Kaare Berntsen brev til Kloster der han forteller at han har fått opplyst at kannen skal stamme fra Tyskebryggen og laget av Herman Boris, etter 1583. Berntsen forteller videre at han kjøpte kannen for 12 000,- for en av sine samlere for 2 år siden. På grunn av dennes "*økonomiske stilling i øyeblikket*" må han selge kannen. Berntsen sier at han nok ikke kan gå under 10 000 da det er prisen som selger vil ha netto. Men Kaare Berntsen sier seg villig til å selge kannen uten provisjon da den kommer til et museum. Berntsen sier videre at han har hørt at barokkanner er blitt solgt for "både 12 og 15 000 kr." og at prisen er rimelig "*tatt i betraktning at det sannsynligvis er den eldste kjente Bergenskanner*". Han sier også at det nok vil være mulig å dele summen på flere avdrag. På brevet er det håndskrevet notat "*omsendes gullsmed Harald Aase til orientering. Bedes sette seg i forbindelse med meg etterpå.*"<sup>156</sup> signert Robert Kloster.

15. juli skriver Robert Kloster for VK at museet disponerer 8 000, "*når vi strekker oss lengst mulig og litt over*"<sup>157</sup>. Han gir uttrykk for at det er vanskelig å gå lenger og spør om det er "*mulighet for et kompromiss mellom deres pris og vår limit?*"<sup>158</sup>

8 august melder VK til Kaare Berntsen at "*det har lyktes å stable på benene kr 10 000,- slik at vi ser oss i stand til å sikre oss kannen.*"<sup>159</sup>

9. august bekrefter Kaare Berntsen salget av sølvkannen til Vestlandske Kunstindustrimuseum. På dette brevet er det et håndskrevet notat om at brevet "*omsendes gullsmed Harald Aase til etterretning*"<sup>160</sup>

1. oktober mottar Kloster en sjekk på 10 000,- fra gullsmedfirmaet Theodor Olsen Eftf (på Th Olsen brevpapir, signert Harald Aase). Det forutsettes at 4000,- kroner tilbakebetales av innkjøpsfondet. Resten tar undertegnede (Harald Aase) på seg å få samlet inn "*hos interesserte*"<sup>161</sup>. Han poengterer at det ikke må komme ut at kruset allerede er innkjøp før denne innsamling er tilendebrakt.

---

<sup>156</sup> Brev av 12.07.1949

<sup>157</sup> Brev av 15.07.1949

<sup>158</sup> Brev av 15.07.1949

<sup>159</sup> Brev av 08.08.1949

<sup>160</sup> Brev av 09.08.1949

<sup>161</sup> Brev av 01.10.1949



4 oktober 1949 blir det sendt en sjekk på 10 000,- til Kaare Berntsen. Først 18. oktober 1951 bekrefter Theodor Olsen at de mottar kr. 3000,- som bidrag til ervervelse av sølvkanne utført av Harmen Boris, ca år 1600, til bruk for museets studier over gammelt bergensk gullsmedhåndverk.

Ut fra den refererte brevvekslingen ser vi at Kloster med en gang allierer seg med gullsmed Harald Aase i firmaet Theodor Olsen. Aase sitter i VKs styre på denne tiden. Det blir og tydelig at museet ikke rår over så store midler. Det kan nevnes at 10 000,- kroner er like mye som museet får i bidrag pr. kvartal fra Staten.<sup>162</sup> Dette viser at det var viktig for museet å erverve seg denne kannen. Den ble sett på som viktig for samlingen av bergenssølv og for museet og den vil bli gitt en hedersplass. Kannen blir beskrevet slik i årboken for 1949

*”Den viktigste nyervervelse av lokalt kunsthåndverk er en smekker liten sølvkanne av renessansetype med utdrevne bukler på fotvulst og lokk, snodd, påloddet ring nederst og gravert ornamentikk øverst på korpus. Stemplet med de sammenslyngede initialer H.B. er med stor sannsynlighet tolket som Herman Boris, en gullsmed hvis navn er innført i borgerboken 1583 og som var Bergenslaugets oldermann i flere perioder i 1580 årene. Da Boris døde før 1618, kan kannen tidfestes til ca. 1600 og er således den hittil eldste kjente kanne av Bergensk opprinnelse, hvilket sammen arbeidets fine kvalitet gir den en hedersplass i våre samlinger.”*<sup>163</sup>

Robert Kloster er nylig blitt direktør for museet. Han tiltrådte 3.februar 1949, som etterfølger til Einar Lexow. Brevvekslingen viser at museet med sine støttespillere jobber hardt for å sikre seg denne kannen, og at det var en omstendelig prosess å få sikret finansiering, men at museet må ha sett det som viktig å erverve denne kannen. Det viser også at Kloster og Krohn-Hansen vurderte kannene litt ulikt, men det kan ha vært et forsøk på å få prisen ned fra Klosters side.

### Å ”bo i en drikkekanne”

Kanne nr. 2 *Hans Trekill* VK.1975-531, kom som museumsnummeret indikerer, til Vestlandske Kunstindustrimuseum -Permanenten i 1975. Kannen ble kjøpt for den nette sum av 100 000,- kroner. For å få dette til måtte museet ta opp lån og faktisk selge en sølvkanne av JJ Reimers d.e til gullsmed Harald Aase senior for 55 000,-. I tillegg ble det initiert et spleiselag der ulike bedrifter og fond stilte opp med resterende beløp. Den største

<sup>162</sup> brev nr 51, 12 juli 1949, VK arkiv.

<sup>163</sup> Vestlandske Kunstindustrimuseum årbok 1946-50. S.119

bidragsyteren er Hansa Bryggeri med 10 000,- kroner<sup>164</sup>. Selger var Trygve Kalve, den gang



Figur 43 kanne 2 Hans Trekill

student, som hadde arvet kannen. Han sier fremdeles at han ”bor i kannen”<sup>165</sup>, da han den gang kjøpte leilighet for pengene. Vi ser igjen at museet strekker seg langt for å få tak i en slik drikkekanne. Museet tar opp lån og selger samtidig en annen kanne. (det kan nevnes at denne kannen fremdeles er til museets disposisjon, så hvor reelt dette salget var er usikkert.)

Trygve Kalve forteller at han arvet kannen etter sin grandtante, Bothilde Kleppe, som ikke hadde barn eller var gift. Foreldrene hennes døde tidlig, mens tanten levde lenge. Etter som Kalve mente hadde hun kannen sikkert i 70 -80 år. Slik han kunne resonnerer seg frem måtte kannen ha vært i Kleppe, det vil si grandtantens, slekt, i to-tre hundre år, han sier

det slik at kannen har ”Vært i familien i lange baner”<sup>166</sup>. Men han kunne ikke si nøyaktig når kannen kom inn i Kleppe slekten. Trygve Kalve forteller at kannen alltid sto fremme i huset hos tanten på Sotra, utenfor Bergen, han poengterer og at huset var aldri låst.<sup>167</sup>

Som vi ser av disse to eksemplene som er hentet med omtrent 25 års mellomrom så ser vi at betydningen VK har lagt på disse sølv drikkekannene er stor. Museet strekte seg langt både i 1949 og 1975 for å sikre seg disse skattene. En fra en anonym samler, via et auksjonshus i Oslo, og en fra en lokal slekt utenfor Bergen. Kunstindustrimuseet i Oslo samlet også tidlig på sølv, mye av dette er spenner søljer og knapper, men også noen kanner, krus og begre. Kunstindustrimuseet i Oslo, ved kurator assistent Peder Valle, antyder at disse gjenstandene kommet til museet som en del av ”tidens orientering mot husflidsbevegelsen og

<sup>164</sup> Westfal-Larsen Almen nyttige fond, 5000,-, Theodor Olsen efft. (gullsmedfirma, meg), 5000,-Bergens Kredittbank(Bergen Bank), 5000,-, Christiania Bank og Kredittkasse, 1000,-, Johan Bøgs Fond, 5000,-. Samlagets Fond, 2000,- og VK 16 000,-. Til sammen 63 000,-. Opplysningene hentet fra Vestlandske kunstindustrimuseum sine registreringer på gjenstand nr.VK.1975-531

<sup>165</sup> telefonsamtale med Trygve Kalve pr tlf 27.03.12

<sup>166</sup> telefonsamtale med Trygve Kalve pr tlf 27.03.12

<sup>167</sup> telefonsamtale med Trygve Kalve pr tlf 27.03.12

*museets rolle som forbilledsamling; de ønsket å vise frem representative og gode eksempler på vår gamle sølvsmedkunst.*"<sup>168</sup> Velle forteller videre at det innkomne var gaver fra privatpersoner, eller innkjøpt med støtte fra Staten, ulike selskaper og etter hvert Venneforeningen. En forløper til denne var "*Foreningen til vore gamle Sølvarbeiders Bevaring for Landet*", grunnlagt 1883<sup>169</sup>.

## Dagens samler

Christen Sveaas kan stå som eksempel på dagens samlere. Han er en forretningsmann bosatt i Oslo. Velstående og med en genuin interesse for norsk sølv. Gjennom et stort kontaktnett og med betydelige finansielle midler bygget han opp den største samlingen av Bergensk sølv. Han forteller i katalogen til "*Sølvskatten*"<sup>170</sup> at han ble tidlig interessert i sølv, både som pengeplassering og som samlerobjekt. Grunnen til at han samlet Bergenssølv var enkelt nok at det var her det var mest å samle på, med tanke på hvor mye som var produsert i Bergen. Og det var av god håndverksmessig utførelse. Han sier at det er en glede å samle, men og det å få til en god handel. Sveaas trekker også frem at det kan være dyrt å samle på sølv, men at samlingen gir glede og kunnskap. Han trekker også frem parallellen mellom det å samle og å handle med aksjer, da det gjelder å finne de gode aksjene eller gjenstandene som ikke alle søker etter.

## Oppsummering av etterbruken

Kannene er i en periode ute av vår bevissthet i og med at nye drikker, kaffe og te, ble populært og forviste drikkekannene fra den opprinnelige bruken. Det ser ut som om kannene først ble gjenoppdaget av utlendinger i Norge, da en del kanner blir utført til England og Tyskland. Velstående nordmenn oppdager igjen drikkekannene på 1900 tallet og muligens blir de en del av den norske identitetsbygging gjennom å kunne vise til flott håndverk på 1600 tallet. Men kannene har igjen funnet sin plass hos nordmenn av en viss sosial stand, slik som de hadde det på 1600 tallet. Fremdeles er de å betrakte som beundrede status symboler innenfor et miljø av velstående kunstsamlere. Museene så også verdien av drikkekannene og som vist ved to eksempler her, så var de villige til å strekke seg langt for å få tak i gode objekt.

---

<sup>168</sup> Mail av

<sup>169</sup> Mail av 6.mai 2013.

<sup>170</sup> Sveaas, *Sølvskatten* s 9. Indahl red. Bergen 2009.

## Oppsummering av prosjektet

Gjennom beskrivelser av ti Bergenske renessanse-drikkekanner har jeg vist at kannene står i en nordeuropeisk motivtradisjon. Motiver ble spredd via forelegg, enten gjennom bøker eller løse ark. Bergen som by var ikke en isolert enklave i nord, tvert om en del av et vidt omstrekende handels område i Nord-Europa.. Det er vist at de som eide disse kannene, gjennom identifikasjon av tidligere eiere og antydninger om verdien av disse, må ha tilhørt et sosialt lag som hadde en viss billedforståelse. Personer i embetsverket og de mest velstående borgerne kom fra Nord-Europa, spesielt Danmark og hadde utdanning fra universitet der. Borgerne drev handel med Hansaområdet, men og Holland eller nederlandene. Disse må ha en felles forståelse for å kunne drive handel, dette mener jeg også inkluderer billedforståelse. En Bergensk visuell kultur. De har felles referanserammer på tvers av landegrensler, de besitter et felles språk og handler livlig med Europa.

Vi ser og at det er eksempler på gullsmeder som hadde kapasitet og økonomi til å produsere opp varer for lager. Dette ligner på en økonomisk modell som vi kan se i dag, der vi har et åpent kunstmarked og kan handle alle varer over disk, også kunst.

Motiver av ulik art kan tradisjonelt oversettes til ulike betydninger. Det vil si at om en betrakter ser for eksempel et granateple, så vil han kunne si noe om foreksempel fruktbarhet. Slike motiver finner vi mange av på drikkekannene og det er naturlig å tenke seg at de ble sendt rundt bordet mens man kommenterte de ulike motivene på kannen, for på denne måten vise sin dannelse og kanskje avsløre den som ikke hørte til i det gode selskap. Jaktscenene er fortellende og beskrivende da motivene går rundt kannen. Det vil si at kannen må beveges for å lese historien. Dette gjør at kannene fremstår som aktive historiefortellere for et kunnskapsrikt og eksklusivt publikum. Detaljerte avbildninger av insekter og fugler viser en fasinasjon for de nye vitenskapene og oppfinnelsene som mikroskopet og teleskopet.

I en periode ser det ut som at kannene er ute av vår bevissthet, men på slutten av 1800 tallet og begynnelsen av 1900, dukker de opp igjen som samleobjekter og museums-gjenstander. Det er personer fra de øvre sosiale lag som samler på disse gjenstandene og donerer drikkekanner som gaver til museer. Drikkekannene blir en del av en bergensk museums kultur. Igjen ser vi at kannene kan være gjenstander for et eksklusivt publikum, samlerne. Men kannene er også blitt tilgjengelig for mange flere gjennom museene. Kannene er fortsatt historiefortellende på flere plan, både gjennom sine bildefortellinger og sin

ornamentikk, men også som en historisk gjenstand. Drikkekannene forteller om en stolt gullsmedtradisjon som ble høyt verdsatt. Forskjellen nå er at langt flere kan beundre historiene og få et innblikk i en bergensk visuell kultur enn det som var mulig på 1600 tallet.

## English summary

# A Bergen Visual Culture.

---

The décor and representations on renaissance silver tankards from Bergen. 1590-1650.

In this thesis I present 10 silver tankards made in Bergen in the time 1590-1650. By using ideas from Svetlana Alpers<sup>171</sup> and Mario Praz<sup>172</sup> I try to set the tankards and their motifs into a Visual Culture in Bergen. Bergen was in this time northern Europe largest town and had an extensive trade with Europe. We can connect the burghers of Bergen and civil servants, priests and suchlike, to Europe, especially Northern Europe; The Hansa areas and the Dutch. This indicates that the citizens of Bergen, especially the upper classes, the wealthy and educated, had their connections to Europe. Most likely also in the way of reading images.

The goldsmiths in Bergen were organized in guilds and the goldsmiths set up their guild in 1568. There were strict rules as to who could be a goldsmith. They had to do their apprentice time and to spend some years as a journeyman and taking work at the goldsmiths in Northern Europe. This way, the goldsmiths also were tightly connected to Northern Europe. Also Bergen was an attractive marked for goldsmiths, so many of the early goldsmiths working in Bergen around 1600 came from Northern Europe.

The tankards I present here are decorated with different motifs engraved on their main body. The motifs are to be found in emblem books, and maybe the goldsmiths collected single sheets of motifs.

The art historian Svetlana Alpers offers us a way of seeing these images as a result of technical innovations, and a joy to describe the world as it is. The image of a dog is just that, a dog, and not a symbol of loyalty. Mario Praz on the other hand would say that the dog signifies loyalty and devotion.

---

<sup>171</sup> Alpers. *The Art of Describing*. Chicago 1984

<sup>172</sup> Praz, Mario. *Studies in Seventeenth-century Imagery*. Roma 1964

## Litteraturliste

- Alpers, Svetlana. *The Art of Describing*. Chicago 1984
- Anker m. fl. *Bergen Gullsmedlaug I 400 år*. Bergen 1968
- Berg, m.fl. *Norges kunsthistorie 3*. 1982
- Biedermann, Hans. *Symbolleksikon*. Oslo 1992
- Danbolt, Gunnar. *Norsk kunsthistorie. Bilde og skulptur fra vikingtida og til i dag*. Oslo 2009
- Evjenth, Sylvi Cook. *Bilder I Bergenske hjem 1695-1795*. Bergen 1995
- Fossen, Anders Bjarne, *Bergen bys historie bind 2 Borgeskapets by*. Bergen 1979
- Fossberg, Jorunn. *Norsk Sølv*. Oslo, 2003
- Fossberg og Halèn. *Arvesølvvet*. Norsk sølv i tusen år. Oslo 1997
- Haakestad, Jorunn (red). *Gaver*. Bergen 2012
- Hertl/Ripa. *Sinnbilder und Gedanken*. Wilhelm Fink Verlag. Munchen 1970
- Indahl, Trond. ....*med en sølvskje i munnen*. Fagbokforlaget, 2001
- Indahl, Trond, red. *Sølvskatten*, Bergen 2009
- Indahl, Trond, m.fl. *Permanenten 100 år*. Bergen 1997
- Krohn-Hansen Thorvald. *Gammel Bergensk Gullsmedkunst*, katalog over utstillingen. Bergen 1937
- Krohn-Hansen og Kloster – *Bergens gullsmedkunst fra laugstiden*, Bergen 1957
- Lewis, Philippa m fl. *Dictionary of Ornament*. London 1986
- Moxey, Keith. *Peasants, warriors and Wives. Popular Imagery in the Reformation*. Chicago 1989/2004
- Norheim, Per Terje. *Norske drikkekanner i sølv 1580-1830*, Oslo. 2006
- Norheim, Per Terje. *Norske Sølvbegre*. Oslo 1997
- Praz, Mario. *Studies in seventeenth-century imagery*. Roma 1964
- Pettersen, Egil. *Bergensordboken*. Bergen 2008
- Storesund, Hans Johan. *100 Norske sølvskjeer, 1580-1780*. Oslo 1993
- Vasari, Giorgio. *Lives of the artists*. London 1987
- Vestlandske kunstindustrimuseum *årbøker 1931-40*. Bergen 1940

Vestlandske kunstindustrimuseum *årbøker 1963-68*. Bergen 1968

Warncke, Carsten-Peter. *Die ornamentale Grotteske in Deutschland 1500-1650*. Berlin 1979

## Appendiks

### Mesterverk: Presentasjon av ti sølvdrikkekanner

Kannene er presentert med de eldste først. Hver kanne har et museumsnummer og et navn. Videre er kannene delt inn i to hovedkategorier. ”Ornament” og ”Scener”.

## Innhold

Appendiks; Mesterverk: Presentasjon av ti sølvdrikkekanner .....	72
Kanne 1 ”Harmen” .....	73
Drikkekanne 2 ”Hans Trekill” .....	76
Jaktscener .....	79
Drikkekanne 3 ”Rytterkannen” .....	79
Kanne 4 ”de Lange kannen” .....	83
Kanne 5 ”Ekornkannen” .....	86
Kanne 6 ”Såkannen” .....	92
Andre scener .....	98
Kanne 7 ”Ukjent mester” .....	98
Kanne 8 ”Verkstedarbeid” .....	101
Kanne 9 ”antatt Meyer” .....	105
Kanne 10 – ”Bacchus kannen” .....	110
Oppsummering .....	113



## Ornament

### Kanne 1 "Harmen"

Harmen Boris

Ca 1590

VK.1949-075



Figur 44 Harmen

Drikkekannen har en sylindrisk formet kropp med bredere base, gravert og drevet dekor som fotstykke. Øvre del av kroppen er dekorert med hengende ornamentikk. Nedre del er markert med et påloddet snodd bånd med en englemaske

Lokket er gravert og har drevet dekor med bukler, eller forhøyninger.

Disse er adskilt av nedsenkede partier med inngraverte firkanter eller fasetter. Sentralt er det et opphøyd parti med gravert



Figur 45 Lokk, Harmen

blomsterformet dekor; større og mindre sirkler i hverandre fig 45. Sentrert i denne igjen er det en opphøyd *lokk knapp* med urneform. Se fig. 46

*Lokk åpneren* er støpt, med en maske vendt mot lokket. Nederst på lokket er det loddet på et snodd bånd. Lokk-åpneren har en maske vendt mot lokket. Se fig. 46



Figur 46 lokk-knapp. Harmen

*Hanken* har glatte sider uten dekor. På begge sider av "ryggen" finner vi parallellforskyvne linjer som går på skrå på

hankens rygg. Nederst på håndtaket er det loddet på et lite våpenskjold uten innskrift. Se fig 47

*Fotstykket* har en avrundet vulst mot selve kroppen. Overgangen mot kroppen er markert med en kant eller et bånd med prikket dekor. Fotstykket er dekorert med drevne bukler, lignende dem på lokket. Disse er adskilt av rektangulære felt som er gravert og skravert i et greinlignende motiv. Under dette igjen finner vi et bladmotiv.



Figur 47 fotstykke og hank Harmen

Nederste del av *kroppen* er glatt og overgangen mot hoveddelen av korpus er

markert med et snodd bånd som har en englemaske loddet på foran på kannen.

*Ornamentet* er konsentrert om øvre del av kannen og har motiv som henger ned fra øvre del av kannen, konsentrert om større og mindre bladornament og båndornament i rytmisk fordeling. Se fig 48



Figur 48 ornament Harmen

Om vi ser på kannen fra hanken mot venstre, så begynner vi med et større gravert motiv. Dette viser et innrammet bladmønster med et sentralt plassert "ruter" motiv med en korsform i midten. Under dette igjen er det et nedhengende bladmotiv. Rammene rundt

bladornamentene er skravert. Se fig 49.



Figur 49 Ruter Harmen

Neste motiv er innrammet i en medaljong, eventuelt et våpenskjold med et abstrahert blad eller blomstermotiv. Også her er ornamentenes innramming skravert. Se fig 50



Figur 50 medaljong Harmen

Neste ornament er et større og sentralt plassert innrammet arabeskmotiv. Dette er plassert slik at det tidligere nevnte englehodet står rett under dette motivet. Omrammingen er også mer utbrodert enn de to andre større motivene. Se fig 51.



Figur 51 sentralt Harmen

Neste mindre motiv, til venstre i illustrasjonen, er enklere gjenkjennbar for det viser to blomster i en lignende medaljong eller våpenskjold som det andre mindre motivet, se fig 52.



Figur 52 to blomster Harmen

Det siste større motivet, ved hanken, er likt det første motivet vi beskrev i omrammingen, men her er det et urnemotiv med en lilje sentralt plassert. Det nedhengende motivet er også mindre utbrodert her.

Under er det gravert vekt i "lod" og stemplet med mestermerke HB for Harmen Boris.

### Drikkekanne 2 "Hans Trekill"

Hans Trekill

Ca 1590

VK.1975-531



Figur 53 Hans Trekill

Drikkekanne har sylindrisk formet *kropp*. Den har en bredere base med gravert og drevet dekor som fotstykke. Øvre del av korpus er dekorert med hengende og stående ornamentikk. Nedre del er markert med et snodd bånd med englemasker. Se figur 53

*Lokket* har gravert og drevet dekor med bukler som er adskilt av nedsenkede partier med inngraverte rektangler eller fasetter. Vi ser også bladornamentikk i nedre del av lokket. Buklene er annenhver uten gravert dekor og annenhver med. Dekoren på de dekorerte buklene ser ut som frukt eller bær. På et hvelvet parti er det tre drevne grotesk masker og 3 bukler med frukt dekor, annenhver av disse er i

beslagornamentikk. Sentrert i denne forhøyningen er det et glatt parti med en høy *lokk-knapp* i urneform som på foregående drikkekanne av Harmen Boris. Se fig 54.



Figur 54. Lokk Hans Trekill

*Lokk-åpneren* er en akantus kartusj der motivet vender mot hanken. Nederst på lokket er det et påloddet vridd bånd.

*Hanken* har en kraftig rygg i form av et påloddet vridd bånd. Sidene på hanken er høyglanspolert uten dekor. Nederst på håndtaket er det loddet på et tomt, lite, våpenskjold. Hanken på denne drikkekannen er relativ tynn i forhold til den foregående drikkekannen av Boris Harmen som er beskrevet her. Dette kan indikere at denne drikkekannen, Trekills, er eldre enn kanne nr 1 av Harmen. (Jmfør Nordheims beskrivelse av kannene til Harmen Boris<sup>173</sup>). Se fig 55



Figur 55. Lokk-åpner og hank Hans Trekill

Drikkekannen står på en smal utbrettet list. Fotstykket har en avrundet vulst mot selve kroppen. Fotstykket er dekorert med drevne bukler, vekselvis glatte og graverte med frukt motiv, lignende de på lokket. Disse er adskilt av rektangulære felt som er gravert og skravert i et fasett-lignende

<sup>173</sup> Per Terje Norheim "Norske Drikkekanner"

motiv. Under dette finner vi et bladmotiv. Som "Harmen Boris" kannen (nr 1) er også dette motivet tilsvarende utformingen av lokket. Overgangen mot kroppen er markert med en kant eller et bånd med tannsnitt dekor.

Nederste del av *kroppen* er glatt og gravert med nedhengende ranker og båndornamentikk. Overgangen mot hoveddelen av korpus er markert med et snodd bånd, med tre englemasker loddet på båndet likt fordelt rundt drikkekannen, se fig 56.



Figur 56. Nedre del Hans Trekill

Ornamentet på hoveddelen av kroppen er delt; hovedvekten er på det nedhengende ornamentet fra øvre del av kroppen og det oppadgående ornament fra det snodde båndet i nedre del. Fra hanken mot venstre ser vi først et større gravert motiv med akantus ranker og en lilje sentralt plassert. Dette er innrammet i et stramt, rettvinklet båndornament som snor seg inn og ut av seg selv. Se fig 57.



Figur 57. Ornament 1 Hans Trekill

Det neste motivet er et bånd ornament fylt med akantusranker. Se fig 58.



Figur 58. Ornament 2 Hans Trekill

Sentralt plassert i front av kannen er et større motiv lignende det første med lilje. Her med initialene PMS inngravert under ornamentet.



Figur 59. PMS Hans Trekill

Ornamentene er plassert i forhold til hverandre slik at de store ornamentene som henger ned er plassert over de mindre som vokser opp. De store ornamentene er også plassert direkte over maskene på det snodde båndet. Det er i praksis ingen forskjeller innbyrdes på de enkelte motivene. De er gjentakende rytmisk plassert store og små.

Opp under munningen er det et stående felt tilsvarende det vi finner ved basen som minner om tannsnitt.

Under er det gravert XXVII LOT:K og mestermerke HT for Hans Trekill.

## Jaktscener

### Drikkekanne 3 "Rytterkannen"

Jost Albertszenn

ca 1620

BS.0003



Figur 60. Rytterkannen

Drikkekanne har sylindrisk formet kropp med en bredere base som har drevet dekor. Det er også drevet dekor på lokket. Vi finner et påloddet støpt bånd i nedre del av kannen. Det meste av kroppen er rikt gravert.

Lokket er dekorert med drevne masker og blomster på hvelvingen. Overgangen mot forhøyningen på lokket er glatt og høyglanspolert. På forhøyningen på lokket er det inngravert et våpenskjold med inskripsjon: *Jacob Lauritsen og Anne Hansdatter. IACOB LAU..... ..NNE HANSDAT....* Inskripsjonen er delvis svært slitt.



Figur 61. Lokk Rytterkannen

*Lokk-åpneren* er enkeltsidig og støpt i kartusjform med maske som vender mot hanken. Selve *hanken* er i det meste glatt, sett bort fra litt dekor ved hengslemekanismen, sjarneren, og en forhøyning som markerer hankens rygg. Nederst på hanken er en liten risset og prikket dekor. I enden av hanken er det loddet på et våpenskjold, men uten gravering.



Figur 62. Lokk-åpner Rytterkannen

*Basen* har drevet dekor i form av tre ornamentale masker jevnt fordelt på basen. To på hver side av drikkekannen og en frontalt. Disse er plassert symmetrisk i forhold til maskene på lokket. Mellom maskene er det tre drueklaser og bladverk,

også disse er jevnt og rytmisk fordelt utover flaten. Det støpte båndet over basen er rytmisk dekorert med masker plassert i et ornament flankert av en fugl på hver side. Se fig 63 og 64



Figur 63. Base Rytterkannen



Figur 64. Base Rytterkannen

*Korpus* er rikt dekorert med ornamentaler og figurer. Over det støpte båndet ser vi fremstillinger av mennesker og dyr. Med utgangspunkt i drikkekannens hank, nedre del, ser vi mot venstre en hest med rytter. Rytteren har trukket sverd og er kledd i høye støvler, posebukse, jakke og hatt med fjær. Hesten er i fullt firsprang og gir inntrykk av bevegelse mot venstre. Halen til hesten er ”pyntet” med et bånd. Hestens hov er foran en annen menneskefigur og skaper på denne måten rom.



Neste figur er en person til fots. I sin venstre hånd holder han et spyd eller en lanse, i sin høyre hånd holder han et blåseinstrument, et jakthorn, opp til munnen. Rytteren er plassert foran denne figuren, som igjen er plassert foran hunden. Denne figuren er enklere kledd. Han har bøttehatt, ikke så flotte sko og ikke minst; han er til fots. Denne figuren har også en halsende hund i bånd. Se fig 65.



Figur 65. Jeger og støkker. Rytterkannen

Neste figur i denne scenen er hunden som er delvis skjult bak figuren til fots. Hunden er fremstilt i fullt firsprang med åpen munn og tungen ut. Tauet som forbinder figur og hund er stramt. Vi ser og at denne hunden har halsbånd. Underlaget for figurene er skissert opp på en måte som gir et visst inntrykk av dybde i bildene ved hjelp av overlappende linjer, dette er likt i alle scenene. Scenen blir så avbrutt av en

blomsteroppsats i en amfora. Se fig 66.



Figur 66. Amfora og hund. Rytterkannen

De to neste figurene vi møter er to frie hunder. Disse er gjengitt så detaljert at vi ser at det er to hannhunder i fullt firsprang med halen til værs og tungen ut. Hundene kan minne om mynder, spesielt den første. Den andre med halsbånd er kraftigere, har kortere forbein og mindre innsvingt buk, det kan være en "dogge" type. Kun den fremste av disse to hundene har halsbånd og dette er tydelig markert. I denne scenen er det og lagt inn "rom" da vi ser halen på den bakerste hunden dekke over deler av amforaen, og den fremste hunden er foran et lite tre, se fig 67.

Deretter, i neste bilde, blir historien avbrutt av en blomsteroppsats lik den første, men denne har også noen frukter i tillegg.



Figur 67. To hunder. Rytterkannen

Den siste scenen viser så viltet. Vi ser først en hare, så en kronhjort og til slutt et hjortedyr som ser seg tilbake i retning hundene og jegeren. Her er det også brukt overlappinger for å skape rom. Vi ser at bakparten på haren er bak amforaen, men foran en busk, kronhjorten er foran det andre hjortedyret og haren. Se fig 68



Figur 68. Viltet. Rytterkannen

Over jaktscenen er det tre store *ornamentsamlinger* med graverte blomsteroppsatser som henger ned fra øvre del av kannen. Disse er flankert av menneskelignende figurer, torsoer, med krone på. Ornamentene har løv og draperier i "C" former. Mellom de tre store ornamentene er det tre mindre ornament felt. De mindre ornamentene er plassert

over amfora motivet som virker som inndeler av jaktscenen i nedre del av kannen. Se fig 69.



Figur 69. C former. Rytterkannen

Ved nedre kant av hanken er det gravert inn en rose med løv, og det ser ut som disse blomstene også er plassert i en vase. Vi kan se hanken på amforaen som er skjult under hankens påloddingspunkt. Fig 70.



Figur 70. Påloddingspunkt, hank Rytterkannen

Øverst på kroppen er det et enkelt prikket ornamentbånd. Og over dette igjen, et påloddet bånd med rombformer.

Kannen er presentert i Per Terje Norheims Norske Drikkekanner s 40 og han karakteriserer den som en ”..usedvanlig flott kanne av høyrenessansetypen”<sup>174</sup>

Kannen er stemplet under med IA for Jost Albertszenn

#### Kanne 4 ”de Lange kannen”

Jost Albertszenn,  
ca 1630  
BS.0004



Figur 71 de Lange

Kannen har sylindrisk formet kropp, bredere base nederst med profilert fotstykke. Hovedformen har et rikt dekorert støpt bånd i nedre kant. Kroppen har gravert dekor i øvre del. Kannen er

<sup>174</sup> Nordheim. *Norske Drikkekanner*, s 40

svært slitt og det kan derfor være vanskelig å se den graverte dekoren på bildene her.

Lokket er dekorert med drevne masker og fruktmotiver på punslet bakgrunn. Overgangen til toppen av lokket er glatt. Toppstykket er gravert med et våpenskjold og en innskrift: JAN JANSEN DE LANGE \* GREITE CLAS. DOCHTER\*ANNO 1615. Våpenskjoldet består av en hjelm over to ruter over en ruter og er identifisert av Nordheim som familien de Lange sitt våpen.

Lokk-åpneren er tosidig og støpt i kartusjform med et hode øverst med vinger. Nordheim identifiserer dette som et kjerubhode. Under dette hodet er det to dragehoder vendt hver sin vei.<sup>175</sup>



Figur 72. Lokk og lokk-åpner De Lange

Sidene på hanken er glatt, ryggen er dekorert med graverte blomster og bladranker i en ramme. Ved hankens øvre del, under hengslemekanismen, er det også

<sup>175</sup> . Nordheim, ”Norske drikkekanner” s 43

et dekorfelt. I enden av hanken er det loddet på et lite våpenskjold uten graving. Se fig 73.



Figur 73. Hank de Lange

Det støpte båndet over basen består av et gjentagende motiv som viser en sentralt plassert maske, flankert på hver side av et dragehode. En hest med rytter ser ut som de angriper dragen. Rytteren har armen hevet klar til et angrep. Bak begge rytterne er det en person til fots – en væpner. Rytternes positur og dekor er i praksis lik, men de to figurene til fots er ulike. Figuren til venstre ser ut som han holder et spyd/lanse, mens figuren til høyre ser ut som han løper. Begge er vendt mot rytterne. Over dette feltet er det en profilert overgang til hovedkroppen. Dette profilerte

båndet er markert med et forband motiv. Basen har glatte, hvelvede profiler og kannen står på en smal utbrettet list.



Figur 75. Base de Lange

Dekoren på hoveddelen av korpus er gravert og konsentrert om øvre del med nedhengende ranker fra munningspartiet. De er vekslende større og mindre. Kannens overflate er svært slitt, så det kan være vanskelig å se ornamentene.

Det første ornamentet ved hanken er relativt stort, her ser vi blomstene symmetrisk plassert i en ramme av beslagornamentikk. Sentralt i øvre del av



Figur 74. Hund de Lange

dette ornamentet finner vi en hund i fullt firsprang. I bakgrunnen, innenfor rammene

av ornamentet, er det en gravert plante med blader og knopper. Sentralt i øvre del av ornamentet finner vi en blomst, en valmue. Ornamentet vokser opp av en vaseform, amfora, i nedre del. Ved siden av dette ornamentet er det et mindre ornament med en lilje sentralt plassert med blomsterknopper på hver side. Figur 74



Figur 76. Hjort de Lange

Neste ornament er sentralt plassert i front av kannen. Dette er i hovedtrekk lik det første, men med ulike blomster og små forskjeller i rankeutformingene. Her er det plassert en kronhjort som springer mot venstre, midt i ornamentet. Her har vi også plante i bakgrunnen for hjorten. Se fig 76

Deretter følger et mindre ornament med en lilje sentralt, men med blomster med fire kronblader som flankerer denne. Det siste ornamentet (til venstre i illustrasjonen) er i store trekk likt de foregående store, men med forskjellige blomster. Her er det plassert en liten hare eller et lam sentralt som springer mot venstre. Også denne på en plantebakgrunn. Fig.78.



Figur 77. Hare eller lam de Lange

Øverst på kannen mot munningen er det et bånd med prikket dekor som ornamentet henger ned fra.

I drikkekannen ligger det et ark med en eldre håndskrevet beskrivelse: *”cylindrisk med profilert fotrand, omkring bunnen støpt frise med kartusjer og figurer; øverst på sidene av korpus graverte mauresker med blomster og springende dyr; buet hank med graveret blomsterranke; flatt lokk med drevet kant og mauresker med masker og frukt klaser, støpt gjennombrutt lokknapp; på lokkets midtplate graveret*

*våbenskjold med innskrift”*. På arket er det og opplysninger om de personene som har sitt navn inngravert på lokket *” Jan Jansen de Lange født i Bergen siste halvdel av 1500 –tallet, død 1641. borger i Bergen hvor han drev meget stor handelsvirksomhet. Gift med Grete Clausdatter Ludt, født i Bergen og død 1653, datter av kjøpmann i Bergen, Hollænderen Claus Ludt fra Amsterdam, som tok borgerskap i 1586”*.<sup>176</sup> Hvem som har gjort denne beskrivelsen opprinnelig har jeg ikke funnet ut. Per Terje Nordheim siterer også denne registreringen i sin omtale av denne kannen.<sup>177</sup>

Drikkekannen er stemplet under med IA for Jost Albertszenn.

### Kanne 5 ”Ekornkannen”

Jonas Andersen

1633

Cs.s.00338

<sup>176</sup> Håndskrevet ark som følger med kannen

<sup>177</sup> Norheim. *Norske Drikkekanner*



Figur 78. Ekornkannen.

Kannen har sylindrisk formet *kropp* og står på en bredere base med gravert dekor. Hovedformen er rikt dekorert med graveringer og med et drevet eller støpt bånd i nedre kant.

*Lokket* er dekorert med drevne masker med vinger. Mellom disse finner vi drevne fruktknipper. Bakgrunnen for motivene er mattpunslet. Overgangen mot forhøyningen sentralt på lokket er glatt. På forhøyningen er det gravert en medaljong med inskripsjon rundt: HINDRICH LWCHESEN:W:IANEKE HARMA:D: I sentrum av medaljongen er det sammenskrevne initialer: HVL eller HIL. Som kan stå for Hindrich og Ianeke. Rundt innskriften er det gravert et løvbånd eller en laurbærkrans, som er delt opp av enkle

blomster og beslag former. Se fig 80.



Figur 79. Lokk. Ekornkannen

*Lokk-åpneren* er loddet sammen av to like kartusjformer, vi kan se skjøten mellom de to elementene (se hovedbildet og bilde av hank), med to menneskefigurer som flankerer midt motivet og peker på det. Denne lokkåpneren er, som vi skal se svært lik drikkekanne nr 6. Kalt "Såkannen".



Figur 80 Lokk-åpner. Ekornkannen

Hanken har et bølgeformet ornament inngravert på øvre del av sidene.



Figur 81. Hank Ekornkannen

Hanken har en markert rygg med innskrift på hver side.: WOL GOT WORTROWET: HE. ET. WOL GEBOWET: oversatt er dette "Den som setter sin lit til Gud bygger godt" Nederst på hanken er det påloddet et våpenskjold med innskrift ANO 1633. Skjoldet blir avsluttet i nedre kant med en gravert blomst. Se fig 83



Figur 82. Innskrift Ekornkannen

Fotstykket består av en utbrettet rand nederst fulgt av en hvelving med

gravert beslagornament. Innerst mot korpus er et prikket bånd.

Nederste del av kroppen har et drevet eller støpt bånd. Dette båndet er rytmisk dekorert med en jaktscene. Bakgrunnen på denne frisen har en mattpunslet virkning som gjør at motivene står tydelig frem. Det er ofte vanskelig å si om slike bånd er støpt eller drevet da båndene ligger på utsiden av kroppen og er ikke tilgjengelige på baksiden. Men et støpt bånd vil være enklere å forme rundt en sylindrisk form. Blant annet fordi det er kompakt. Se fig 84 til 87.

Begynner vi med hanken ser vi først et tre med frukt på grenene. Så en hjort, nærmere bestemt en kolle uten horn (eller et rådyr), som snur hodet og ser seg tilbake.



Figur 83. Base Ekornkannen

Så får vi igjen et tre med frukt, fulgt av en rev med buskete hale.

Videre er det et nytt tre med frukt og en kronhjort. Dette motivet er plassert i front



av kannen.



Figur 84. Base 2 Ekornkannen

Så kommer igjen et frukt tre, og en hare.



Figur 85. Base 3 Ekornkannen

Til slutt ser vi en kraftig hund. Ornamentet avsluttes under hanken med et akantusmotiv. Det er ellers ingen antydning til landskap i denne scenen.



Figur 86. Base 4 Ekornkannen

Over det støpte båndet og i nedre kant av kroppens sylinder ser vi ulike fugler og insekter. Med utgangspunkt i kannens hank, nedre del, ser vi mot venstre en

snegle og en bie.



Figur 87. Snegl og bie Ekornkannen

Neste scene er en jaktfugl, en hauk eller falk, som holder en annen fugl i klørne.



Figur 88. Jaktfugl Ekornkannen

Neste fuglemotiv er sentralt plassert i front av kannen og viser en fugl som strekker seg mot et insekt som ser ut som en bie. Også i denne scenen ser vi et annet insekt.

Fig.90



Figur 89. Fugl 1. Ekornkannen

Neste er en fugl, muligens en stillits, på en gren med bær.



Figur 90. Fugl 2. Ekornkannen

Til slutt i fuglemotivene er igjen en fugl som strekker seg mot et insekt. Denne fuglen er lik den i figur 90 "fugl 1", men her er grenen som fuglen sitter på mer skissemessig gravert.



Figur 91. Fugl 3 Ekornkannen

Fuglene og insektene samt deres omgivelser er nesten naturalistisk gravert med steiner, strå og grener.

Øverst på kroppen mot munningen er det to prikkede ornamentbånd. Det nederste, som en del av ornamentet, og det øverste som en avslutning mot munningen. Mellom de to båndene er det en akantusranke.

Øvre del av kannen er gravert med blomster og frukt, vekselvis store og små. Mellom blomster og fruktornamentene ser vi draperier. Noe vi finner i nisjene over dyrefremstillingene og. Øvre del av blomster og fruktornamentene har elementer som snor seg foran og bak det nederste av de to prikkede båndene som er plassert i øvre del av korpas, mot munningen.

Ornamentet ved hankens øvre del er stort og med nedhengende ranker. Sentralt plassert i ornamentet er det en hund med

halsbånd og en trestamme som bakgrunn. Over hunden er det nedhengende draperier i en nisje. Neste, som er et mindre ornament, har et fruktknippe i sentrum med en sentralt plassert blomst, en rose, i overkant i en litt enklere nisje enn det som er brukt over hunden i det større ornamentet. Se fig 93.



Figur 92. Hund Ekornkannen

Neste større ornament har en hjort, en kolle eller et rådyr, eller det kanskje kan være en geit? Gjengivelsen av dyret er såpass vagt at jeg ikke våger å identifisere dyret med hundre prosents nøyaktighet. Dette er sentralt plassert under et tilsvarende draperi som hunden i det første ornamentet. Her er også bakgrunnen en trestamme. Dette motivet er plassert i front av kannen. Se fig 94.



Figur 93. Hjort? Ekornkannen

Neste mindre ornament er praktisk talt likt det første mindre ornamentet, med den sentralt plasserte blomsten over fruktknippet i den enkle nisjen. fig.95 Dette motivet finner vi også som en rose, på "antatt Meyer" kanne nr. 9.



Figur 94. Rose. Ekornkannen

Det siste store ornamentet har et ekorn sentralt plassert. Også dette med en trestamme som bakgrunn og under et draperi i en nisje. Ekornet ser ut som det

sitter i treet og spiser.



Figur 95. Ekorn Ekornkannen

Ornamentet ved hankens øvre påloddingspunkt er likt de andre mindre ornamentene.

Kannen er beskrevet av Per Terje Norheim og karakterisert som *"..en rikt dekorert og typisk kanne fra den bergenske høyrenessanse."*<sup>178</sup>

Under er kannen stemplet med mestermerke IAS for Jonas Andersen og bymerket- en kronet B. kannen har også en vektangivelse; XXXXX LOD

### Kanne 6 "Såkannen"

Hindrich Meyer

Ca 1640

BS.0019



Figur 96. Såkannen

Kannen har sylindrisk formet *kropp* med en bredere base som har drevet dekor som fotstykke. Største delen av kroppen er rikt gravert.

*Lokket*, fig. 98, har drevet dekor og et glatt opphøyd toppstykke med medaljong. På lokkets hvelving er det tre drevne masker med vinger og bladverk som dekor mellom maskene. Lignende masker finner vi også på kannens *fotstykke*. Disse er plassert i forhold til hverandre slik at maske på lokk står over maske på fot. Det er punslete partier som bakgrunn for den drevne dekoren. Dette gjør at motivene står tydelig frem. Mot den innerste hvelvingen på lokket er det et høyglanspolert felt. På toppen av den innerste hvelvingen er det gravert inn to blomster og en annen organisk dekor som minner om korn, bladkrans eller kanskje laurbær. Innfelt sentralt i lokket er det en

<sup>178</sup> Norheim. *Norske Drikkekanner* s 50

forgylt mynt som viser en figur med langt skjegg og lendeklede av blad. Innskrift: HONESTUM PRO PATRIA 1608. på undersiden har mynten innskriften HENRICVS.IVLIVS . DGP.L?P.H.DVX.BRVNSVI.ETL.



Figur 97. Løkk Såkannen



Figur 98. Innside løkk Såkannen

Løkk-åpneren er i en kartusj form. To identiske, støpte former er loddet sammen rygg mot rygg. Motivet viser to figurer som flankerer det sentrale motivet.



Figur 99. Løkk-åpner Såkannen

*Hanken* har glatte sider med en sparsom blad eller bølge-dekor. Hankens rygg er markert med en svak forhøyning med blad eller bølgemotiv på begge sider av forhøyningen. Ved hankens øvre lodding er det gravert fiskeskjelldekor – muligens for å skjule loddningen. Nederst på hanken er det loddet på et våpenskjold med graverte bokstaver (CT LCR D). fig 100 og 101.



Figur 100. Hank Såkannen

*Basen* er drevet med blomster og masker. Tre masker er fordelt jevnt utover basen. Se fig. 102-106. Maskene har vinger og vi tenker da på englemasker. Motivene mellom maskene har blader og bær eller frukter. Maskene er i praksis like, men fruktmotivene har innbyrdes ulikheter i størrelse og utforming, bortsett fra at vi ser det er ulike frukter. Maskene og fruktknippene står i forhold til de drevne maskene på lokket, slik at maskene på lokket er plassert over maskene på basen. Det samme er tilfellet med bladornamentet på lokket som er plassert over fruktknippene på basen.



Figur 102. Maske og jaktscene 1 Såkannen



Figur 101. Lokk-åpner, dekor Såkannen



Figur 103. Maske og jaktscene 2 Såkannen



Figur 104. Maske og jaktscene 3 Såkannen



Figur 105. Maske og jaktscene 4 Såkannen



Figur 106. Maske og jaktscene 5 Såkannen

Overgangen til *kroppen* er markert med et påloddet profilert bånd. Over dette, på selve korpus, er det gravert inn ulike dyr. Om vi begynner ved hanken ser vi, vekselvis mot venstre, en hund i fullt

firsprang, en plante, et hjortedyr, et tre. (fig.102) En rev, et tre og en geit. (fig. 102) Et nytt tre. Så skjer det en endring i retningen som dyrene løper i, vi møter nå en hare. Denne har retning mot de dyrene vi har beskrevet.(fig. 103) Videre ser vi så en plante, en hund, et tre, et hjortedyr, (fig.104) enda et tre og til slutt en hund som ”starter” ved hanken i retning mot høyre. (fig 106) Vi kan si at det er to hunder på hver side av hanken som starter jakten i hver sin retning.

Dyrene er plassert i et skissert landskap med trær og andre planter og åser i bakgrunnen. Denne scenen er avgrenset i overkant av et påloddet profilert bånd.

Hoveddelen av kroppen er dekorert med graverte motiv av blader og frukter. I bladornamentene er det gjort plass til menneskefigurer inne i graverte medaljonger, vekselvis oppe og nede på kannen.



Om vi begynner ved hanken og går mot venstre ser vi først oppe ved munningen en rygg-vendt figur med støvler, frakk og hatt. Han bærer på et våpen, en hellebard. Personen står på bakken og det gror opp vekster i bakgrunnen. Ornamentet er gravert og skravert. Se fig. 108.

Neste menneskefigur er plassert i en medaljong/ramme i nedre del av korpus. Her ser vi en person i lave sko, halvlång jakke og hatt med oppbrettet brem. Figuren er vendt mot høyre og ser ut som han spaserer. I hånden holder han en stokk. I bakgrunnen er det en bygning som minner om en festning eller en borg med en vimpel eller et flagg i en stang. Her er det et tydelig rom eller perspektiv som blir laget av overlappingene og skraveringene. Se fig107.



Figur 107. Figur med stokk. Såkannen

Neste menneskefigur er igjen i øvre kant av kroppen, plassert i en likedan medaljong som den første figuren. Dette blir i front av kannen og det er lett å tenke seg at dette er hovedmotivet. Denne figuren er vendt mot oss. Han er kledd i støvler med dusker, eller hosebånd. Figuren har posebukser og en åpen jakke som viser en vest. Jakken har puffer på skuldrene og personen har langt hår eller en pudderparykk. På hodet har han og en hatt med fjær. I venstre hånd en spaserstokk. I bakgrunnen til høyre for figuren er det en plante. Til venstre er noe som minner om en festning med et større flagg. Se fig 109.





Figur 109. Frontal figur Såkannen

Neste figur er plassert i en medaljong nede på kroppen. Denne figuren har støvler, smale korte bukser, kort jakke og en bredbremmet hatt. Han løfter sin venstre arm og viser et krus eller kanne. Dette kruset er ikke av samme type som figuren er gravert på, men et konisk formet krus. Denne figuren er plassert i et landskap med fjell i bakgrunnen. Ornementet rundt medaljongen er av samme type som de større i brusornament. Fig. 110.



Figur 110. Figur med krus Såkannen

Den siste figuren står med ryggen mot oss og vendt mot venstre. Han er kledd i smale bukser, halvlang jakke og hatt. I bakgrunnen finner vi et tre til høyre og en annen plante for figurens venstre side. Det ser ut som figuren bærer på en sekk. Grunnen figuren står på er gravert i et mønster som kan minne om en åker. Fig. 111.



Figur 111. Sâmann Såkannen.

På hver side av den sentrale menneskefiguren som er vendt mot oss er det plassert en fugl med utspilte vinger og lang hale. Den sitter på et bær eller en frukt med bladverk som henger nedover. Disse fuglene er vendt mot hverandre og flankerer den sentrale figuren identifisert som en offiser. Fig. 112.



Figur 112. Fugl Såkannen

Omrammingen av medaljongene er luftige ornament som er gravert og skravert. Dette skaper skygge og volum i gravyren og skaper dybde i motivene. Det er også en rytme i plassering av medaljongene på kannen, tre oppe, to nede og de er forskjøvet i forhold til hverandre.

Norheim karakteriserer kannen som ”..en stor, typisk og svært representativ Bergens-

kanne fra den siste del av renessansen.”<sup>179</sup>

Nordheim skriver navnet Henrich Meyer.

Kannen er innvendig forgylt.

Under er kannen stemplet med mestermerke *HM* for Hindrich Meyer og bymerke samt vektangivelse – 82 ½ L 19

## Andre scener

### Kanne 7 ”Ukjent mester”

Bergensarbeide ca 1630

BS.0122



Figur 113 Ukjent mester

Denne kannen er av en ukjent mester, datert ca 1630, men er i utstillingen ”Sølvskatten” ved VK identifisert som et Bergensk arbeid. Kannen har et støpt bånd

<sup>179</sup> Nordheim. *Norske Drikkekanner* s 56

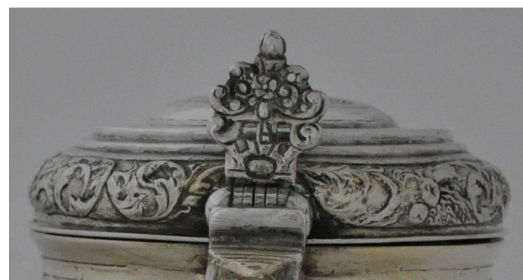
nede ved basen og gravert dekor i øvre del av kroppen.

*Lokket* er dekorert med et drevet frukt og løv ornament på den avrundede kanten. Overgangen mot senter er avtrappet mot et glatt parti som møter det opphøyde sentrale motivet. Sentralt på lokket er det gravert en figur med vinger som holder et våpenskjold i hver hånd. I figurens venstre hånd (kvinnens side) er det et kristusmonogram: IHS og i figurens høyre hånd initialene LS eventuelt SL. Sannsynligvis LS da S vil stå for søn. Over våpenskjoldene er initialene ES (figurens høyre) og ATD (figurens venstre). Figuren er plassert over en liljeform som skiller de to våpenskjoldene. Se figur 114.



Figur 114. Våpenskjold Ukjent mester

*Lokk-knappen* er dobbeltsidig og støpt. Den er i form av en kartusj med en rose i sentrum omkranset av bladverk. Se fig. 114.



Figur 115. lokk-knapp Ukjent mester

Nederst på kroppen er det et støpt bånd med et repeterende motiv som viser en maske med krone og vinger, flankert av to figurer i form av havmenn på hver side av masken. Ulike blomstermotiv danner bakgrunnen for disse motivene. Det er en mattpunslet virkning mellom motivene som gjør at disse står tydeligere frem. Over og under dette motivet er det et snodd bånd. Nederst er det et profilert ganske smalt, hvelvet fotstykke. Se figur 116.



Figur 116. Støpt bånd Ukjent mester

Hoveddelen av kroppen er gravert med nedhengende ornament fra øvre del av kannen. Beslagornamentikk og draperier. Øverst og sentralt i disse er det englemasker med vinger. Draperiene snor seg ut og inn av ornamentet; bak og foran og gjennom beslagene. Nederst blir ornamentene avsluttet av en blomst eller fruktform. Figur 117.



Figur 117. Maske 1 Ukjent mester

Sentralt i front av kannen på kroppen er det et lignende motiv som vi først beskrev. Det er små forskjeller på håret på hodet og uttrykket i ansiktet. I Draperiet som i det første motivet gikk gjennom hullet fra baksiden mot venstre og frem, går nå fra venstre og gjennom hullet mot høyre. Det kan også se ut som at gravøren har glemt et lite stykke av draperiet under figurens høyre ving. Se

fig.118



Figur 118. Maske 2 Ukjent mester

Mellom de store ornamentene er det mindre ornamenten i beslagornamentikk med frukt øverst og en liljeform nede.



Figur 119. Mindre ornament Ukjent mester

*Hanken* har en forgylt rygg med gravert og skravert akantusranke. På nedre del av hanken er det gravert et fiskeskjell-mønster og nederst er det et påloddet og forgylt våpenskjold uten inskripsjoner. Fig 120.



Figur 120. Hank Ukjent mester

Drikkekannen er forgylt øverst på sylinderen mot munningen. Kannen er ustemplett og ingen vektangivelse.

### Kanne 8 "Verkstedsarbeid"

Mestermerke Lucas Steen

Ca 1640-50

B-1729 (Bergen Museum)

(BS.0059)



Figur 121. Verkstedsarbeid

Drikkekannen er sylindrisk formet. *Kroppen* har en bredere base med et profilert og gravert fotstykke. Det er et rikt dekorert gravert bånd i nedre kant. Markert med et påloddet bånd. *Kroppen* har gravert dekor i overkant.

*Lokket* er dekorert med graverte løv eller akantus ornament og fruktknipper. Ornamentet er ved overgangen til forhøyning på lokket markert med et

prikket bånd. Overgangen til toppen av lokket er glatt. På toppen av lokket finner vi et gravert våpenskjold omrammet av løv. Våpenskjoldet har form som en medaljong med et bumerke med initialene OLS og SGD. Initialene OLS er plassert i øvre del, SGD i nedre del. Bumerket består av to triangler over hverandre, som igjen er delt, noe som gir 4 triangler. Skjoldet er svært likt de skjoldene som er avbildet i Per Terje Norheims *Norske drikkekanner*<sup>180</sup> også de av Lucas Steen. Fig. 122.



Figur 122. Lokk Verkstedarbeid

Lokk-åpneren er saget ut av en plate, eller stanset, presset, og har form som en kartusj. Lokkåpneren har en fordypning mot lokket for å passe til hengselen. Det er mulig lokk-åpneren er en senere

<sup>180</sup> Nordheim, *Norske Drikkekanner* s 52 og s 53

tilføyelse.<sup>181</sup> *Hanken* har glatte sider og en flat rygg med gravering. Nederst på hanken er det loddet på et våpenskjold, men uten gravyr. Hanken har også et dekorfelt ved hengslemekanismen. Sidene er glatte og uten dekor. Ryggen er dekorert med et prikket bånd på hver side, ellers er den høyglanspolert. Fig. 123.



Figur 123. lokk-åpner og hank Verkstedarbeid

Kannens *base* har nederst en smal list. Basen er hvelvet og har som dekor graverte

<sup>181</sup> "laaghaandtaket fornyet i begynnelsen av 19de aarh (?) og dannes nu av et utbulet sølvblad" – Fra Bergen Museums opprinnelige registrering .

blomster og fruktknipper. Disse er prikket og skravert. Kloster og Krohn-Hansen identifiserer dette som bladverksornamentikk.<sup>182</sup> Ved overgang til kroppen er det en påloddet profilert list og over denne er det prikket inn et bånd. Et tilsvarende bånd finner vi i overkant av denne dekoren også. Mellom disse feltene er det gravert inn et rankemotiv som kan minne om en avhugget gren. To like motiv går rundt kannen avdelt av et beslagornament i en H form i front av korpus. Overgangen til hoveddelen av kroppen er markert med et påloddet bånd. Se fig 124-127.



Figur 124. Base 1 Verkstedarbeid



Figur 125. Base 2 Verkstedarbeid



Figur 126. Base 3 Verkstedarbeid



Figur 127. Base 4 Verkstedarbeid

Dekoren på hoveddelen av kroppen er gravert og konsentrert om øvre del av kannen, fra munningen og ned. Ornamentet viser nedhengende ranker fra munningspartiet. Disse er vekslende større og mindre. Det første ornamentet ved hanken er relativt stort og har en figur med menneskehode, vinger og en abstrahert torso, sentralt plassert. Under torsoen er det et nedhengende plantemotiv. Innrammingen av figuren er gjort i bladranker og er prikket og skravert. Over figuren er det en abstrahert liljeform. Se fig.128.

<sup>182</sup> Krohn-Hansen og Kloster s. 68.



Figur 128. Torso Verkstedsarbeid

Mellom de større ornamentene med figurer finner vi mindre ornament som viser et fruktknippe med løvverk under en baldakin. Baldakinen er ofte brukt for å understreke viktighet, kan det her være å understreke for fruktbarhet? Figur 129.



Figur 129. Fruktknippe Verkstedarbeid

Neste ornament er i praksis likt det første, men dette er plassert i front av kannen.

Videre er det et nytt mindre ornament med fruktknippe, og til slutt ved hanken igjen et større figur motiv. Fig. 130. Begge disse er i praksis like de foregående.



Figur 130. Torso og fruktknippe Verkstedsarbeid

Under hankens øvre innfestningspunkt er det gravert inn et fruktknippe med løv. Fig.131.





Figur 131. Fruktknippe med løv Verkstedsarbeid

Øverst mot munningen er det et bånd med prikket dekor som ornamentene henger ned fra.

Krohn-Hansen og Kloster karakteriserer denne kannen som et verkstedsarbeid: ”...med sin måtelige håndverksmessige kvalitet helt og holdent preg av å være et verkstedarbeide”<sup>183</sup>

Fra Bergen museums registreringer:

**Museumsnr:** By 1729

<sup>183</sup> Krohn-Hansen og Kloster: *Bergens gullsmedkunst fra laugstiden*. s 68

**Gjenstand:** sølvkrus

**Utført av:** Lucas Steen

**Proveniens:** Kom nu fra gaarden Vorland i Sund, Nordhordland. 1914:48

**Mål:** H. med laaget 18 cm Fotens diam. 12,4 cm

**Beskrivelse:** Sølvkrus, høit, cylindrisk, med fotkant, fotvulst og fotvæg under det belte, der holder fot og beholder sammen. Hank av almindelig form, med skjoldformet avslutning nederst. Laag med to vulster, laaghaandtaket fornyet i begyndelsen av 19de aarh (?) og dannes nu av et utbulet sølvblad. Rikt dekoreret med graverede renaissanceornamenter paa fot, beholder og laag. Øverst paa laaget graveret et skjold, hvori et bomærke og initialerne: "OLS.SGD". Under fotkanten graveret "XXXXIII J.K.L". - Stemplet: [tegn] Bergens bystempel [tegn] Lucas Steen, mester 1620.

Under kannen er det risset inn vektangivelse – xxxxIII J-K-L. Kannen er stemplet med mestermerke LS for Lucas Steen og bymerke, en kronet B.

### Kanne 9 ”antatt Meyer”

Meyers virketid 1631-1642

Ca 1640

X123.49 (BS.0061)



Figur 132. Antatt Meyer

Kannen har sylindrisk formet *kropp*, bredere base med gravert dekor som fotstykke. Det meste av kroppen er rikt gravert.

*Lokket* har gravert dekor med trær, dyr og hengende ranker på hvelvingen. Videre er det et glatt opphøyd toppstykke med et forgylt våpenskjold. På hvelvingen finner vi beslagornamentikk, lignende den vi finner på basen, men her er det i tillegg en jaktscene. Se fig. 133. Kannen kunne altså vært plassert i kategorien *jaktscener*. Men da dekoren på kroppen er dominerende, har jeg latt den styre kategorivalget. Ved lokkåpneren finner vi en bjørn som blir angrepet av to hunder. Videre mot venstre rundt lokket finner vi i rekkefølge to hunder og tre harer som er plassert i et stilisert landskap med antydning av gress og trær og en frukt. En

av harene ser seg tilbake. Mellom hver av figurene er det også et nedhengende ornament i kartusj eller beslagornamentikk. Trærne har avhogde grener som kan minne om det vi finner i våpenskjoldet på lokket. Rundt forhøyningen er det inngravert HODEN ERICK SØN – GVREN ANDERS DATEWR ANNO 1647. på lokket er det også et kristusmonogram (IHS) i et våpenskjold på motsatt side av grenen, kvinnens side. *Lokk-åpneren* er pæreformet med en opphøyd knapp. Vi ser også spor etter forgylling.



Figur 133. Lokk Antatt Meyer

På lokkets hvelving er det også inngravert M:O:D:F: Fig. 90.



Figur 134. Innskrift Antatt Meyer

*Hanken* har glatte sider uten dekor, og en linjemarkering på begge sider av ryggen.

Nederst på håndtaket er et tomt våpenskjold. Dette er skravert i ytterkant.

*Fotstykket* eller basen er hvelvet og høyglanspolert, uten ornament og står på en smal list. Overgangen mot korpus er markert med en kant eller bånd med ”rillet” dekor.

Nederste del av *kroppen* er gravert med enkle, nedhengende blomsterranker som henger i beslagornament. Disse er større og mindre, annenhver rytmisk fordelt. Over dette feltet finner vi en ny markering med et avtrappet forgylt bånd.

Hoveddelen av kroppen er rikt dekorert med graverte motiv av blomsterranker, urnemotiv og medaljonger med dyr og engler og frukt. Nederst ved fotstykket finner vi stående blomstermotiv og medaljonger.

Om vi begynner ved hanken og går mot venstre ser vi først et stående ornamentstykke med bær. Videre er det et større ornamentstykke som omkranser en medaljong med en avbildning av en katt. Medaljongen er i beslagornamentikk. Utenfor medaljongen vokser det symmetrisk opp blomster og bladverk. Ornamentet toppes av en blomst med frukt. Figur 135.



Figur 135 Base og katt

Videre finner vi et liknende ornamentstykke med bær som det første, så igjen et større ornamentstykke, denne gang med en hare i medaljongen. Figur 136.



Figur 136. Hare Antatt Meyer

Etter medaljongen med haren er det igjen et mindre ornamentstykke med bær. Der hanken er loddet på korpus er det til slutt et

av de større ornamentstykkene med medaljong.

Øvre del av kroppen er dominert av hengende ornamentikk gravert med blomster, engler, fugler og dragehoder. Her er det, som i nedre kant, delt inn i større og mindre ornamentstykker. De store er plassert over de små som er i nedre kant. Det første ornamentstykket til venstre for hanken er i beslagornamentikk som snor seg inn og ut av seg selv i et intrikat mønster. Sentralt plassert i stykket er et hode med vinger. Over dette hodet er det en baldakin. I hver ytterkant av dette ornamentet er det to dragehoder med lang opprullet tunge. Ornamentet avsluttes i nederkant av et stykke med en sentralt plassert blomst, med to fugler med splitthaler, svaler, på hver side som ser mot hverandre. Ornamentet har skraverte detaljer. Figur 137.



Figur 137. Maske 1 Antatt Meyer

Det mindre ornamentstykket i overkant er plassert over det større i nederkant av korpus. Her er det to drager som krøller seg og holder et bånd som igjen holder mengder av frukt. Vi kan kjenne igjen pærer, druer og granat epler. Sittende på frukten finner vi en fugl, en papegøye. Under frukten en løvranke. Se figur 138.



Figur 138. Papegøye Antatt Meyer

Videre finner vi et stort ornament, lignende det første ornamentstykket, plassert i front av kannen, om vi ser hanken som bak. Dette er i all henseende identisk med engel og fugler som i det første store ornamentet som er beskrevet ovenfor. Se figur 139.



Figur 139. Maske Antatt Meyer

Neste mindre stykke er i oppbygging likt det første mindre stykket. Men her er ikke papegøyen på frukten med. I tillegg det ulike frukter og en annen sammensetning av de ulike fruktene. Vi ser også her epler, pærer, druer men også noe som ligner på en squash. Stykket blir fremdeles holdt av drager. Se figur 140.



Figur 140. Frukt Antatt Meyer

Det siste store stykket, med englehode og små fugler ved hanken av kannen er likt de foregående store ornamentene med figuren plassert under baldakinen i sentrum av ornamentet.

Der toppen av håndtaket er loddet fast til korpus er det et av de mindre ornamentstykkene som holdes av drager, men her med en tredje variant av fruktene; her ser vi epler og pærer, et stort gresskar og druer. Her kan vi også se loddningen tydelig, noe som kan indikere at det er gjort en reparasjon her. Figur 141.



Figur 141. Frukt 2 Antatt Meyer

Drikkekannen har et utydelig mesterstempel under. Denne kannen er i følge Sigrid W Tandberg henført til Trondheims traktene på grunn av inskripsjonene som henviser til et par i Trondheim og mener derfor at drikkekannen mest sannsynlig ikke er et Bergens arbeid.<sup>184</sup>

### Kanne 10 – "Bacchus kannen"

Johan Schlüter

1620/30

X10846 (BS.0056)

<sup>184</sup> Samtale med Sigrid W Tandberg, vår 2012.



Figur 142. *Bacchuskannen*

Drikkekannen har sylindrisk *kropp*, med glatt fotstykke og drevne blomster på lokket. Sentralt i front av kannen et gravert motiv.

*Lokket* har vekselvis drevne masker med vinger og fruktknipper på lokkvulsten, det vil si overgangen mot toppen av lokket. Det er tre masker og tre fruktknipper. Mot det forhøyde midt partiet er det et polert felt.

*Lokk-åpneren* er støpt og enkeltsidig med motivet vendt mot hanken. Lokk-åpneren har fått form som en kartusj. Se figur 143.



Figur 143. *Lokk Bacchuskannen*

*Hanken* er glatt med et påloddet skjold nederst, uten gravering.

Denne kannen har et sentralt plassert motiv i front av kroppen. Figur 144. Motivet viser en medaljong med en figur. Medaljongen er omrammet med beslagornament og har to dyrefigurer med spisse ører i de to øverste hjørnene som er vendt mot hverandre. Det ser ut som dyret har man som en hest og vinger Sentralt plassert i overkant av det sentrale motivet er en figur med vinger som holder to draperier. Draperiene går til hver sin side mot de to dyrefigurene med vinger. Vi kan se draperiene gjennom beslaget. Ornamentet hviler på to hund eller kattelignende figurer nede i hvert hjørne. Innrammingen av det sentrale motivet er i beslagornamentikk og et åpent felt i beslaget skaper en optisk illusjon, det lager rom ved at vi kan se gjennom beslaget i de to øvre hjørnene under de øverste dyrene. I nedre del er tilsvarende rom fylt av en rose.



Figur 144. Bacchus Bacchuskannen

Ornamentets sentrale del, som vi kan se som hovedmotivet, er innrammet i en oval medaljong. Motivet viser en naken menneskefigur plassert i et landskap. I bakgrunnen ser vi en plante på hver side av figuren på en lav horisontlinje i et landskap. En plante vokser opp og dekker figurens genitalier. Figuren er naken bortsett fra en kappe over skulderen. I hendene har figuren sekker som det strømmes noe ut fra. Figuren har frukt og løv i sitt hår og blir identifisert som Bacchus. I overkant av ornamentet mot munningen av kannen er det gravert to prikkete bånd. Det sentrale ornamentet er plassert slik at den øverste del av ornamentet dekker over det nederste av de to båndene. Kannen blir avsluttet mot munningen med en avtrapping.

På nedre del av kroppen, er det loddet på et avtrappet bånd og under dette er det et blankt felt. Mot *fotstykket* er igjen et avtrappet bånd. Foten er hvelvet og uten graving eller annen dekor. Nederst har kannen en avtrapping som blir avsluttet av en flat list.

Bergen Museum, Bysamlingen har denne registreringen på drikkekannen:

**Museumsnr:** X 10846

**Gjenstand:** sølvkrus

**Proveniens:** Indkj. fra juveler M. Hammer sen. for kr 3000,-, 8.7.1922. Hjemkjøpt fra England.

**Mål:** H: uten knoppen 20 cm Diam: ned. 12,4 cm

**Beskrivelse:** Sølvkrus, høyt og slankt, vanlig renaissancetype. Hank med skjoldformet avslutning nederst. Som laaggrep et opstaaende cartoucheformet parti med støpt ornamentik og figurscene (Kristi daab) paa utsiden; siden ind mot laaget er glat. Laaget stiger med to vulster, den nederste med englehoder og frugter i drevet arbeide, den øverste helt glat. Paa krusets forside rik graving, i midten ovalt felt, hvori figurbillede (Bacchus), over feltet en amarin, det hele omgit av "beslagornamentik", utstyret med dyrehoder og nederst hvilende paa to liggende hunder. Stemplet: 1) Bergens kronede B. 2) Mestermærke IS eller SI-sands. Johan Slytter, mester 1615. Under fotkanten graveret " 53 1/2 lot."

Under er drikkekannen stemplet med mestermerke JS for Johan Schlüter og bymerke, en kronet B.



## Oppsummering

Beskrivelsene viser at mestrene har hatt et bevisst forhold til materialet sitt og foreleggene. Ornementene har alle en rytme, vekslende store og små. Der det er ornamenter i overkant og nedre kant av drikkekannen er det tatt hensyn til det slik at de store ornementene er plassert i forhold til de mindre, det vil si de store er plassert for eksempel over de mindre. Slik at det blir et sikk sakk mønster. Som oftest er det også et forhold mellom dekor på lokk og fot, for eksempel at masker på lokk er plassert over masker på fot. Mestrene benytter ofte ulike teknikker på drikkekannene, som støpte bånd med ulike motiv. Disse er plassert nede ved basen på drikkekannene og adskilt av ulike typer av på-loddete bånd. Ulike gravyr teknikker, spesielt på korpus, og driving, på fotstykket og lokk er også brukt. Variasjoner i gravyren kan gi inntrykk av volum i bildet eller ornementene på drikkekannen. Noen av kannene har lokk knapp, men det ser ut som denne detaljen går ut av mote og blir erstattet av dekor som våpenskjold og mynter.

### Bildeliste:

Figur 1 Jost Albertszenn, jaktscene og amfora "Rytterkannen" (nr.3 i app.) .....	9	
Figur 2 Johan Schlüter "Bacchus" (nr3 i app) .....	10	
Figur 3, detalj, dagligliv, kanne nr 6 Såkannen .....	15	
Figur 4 Kanne 2 Hans Trekill .....	25	
Figur 5, jeger og støkker.Kanne 3 Rytterkannen .....	26	
Figur 6 To hunder,kanne nr 3 Rytterkannen	Figur 7 Viltet, kanne nr 3, Rytterkannen ...	27
Figur 8, hjort. Kanne nr 4 de Lange	Figur 9, hund. kanne nr 4 de lange .....	28
Figur 10, drage og ryttere, kanne4 de Lange .....	28	
Figur 12, vilt, kanne 5 Ekornkannen .....	29	
Figur 11 lokk-åpner, kanne 5 Ekornkannen.....	29	
Figur 13, snegl og insekt, kanne 5 Ekornkannen	Figur 14 fugl som jakter insekt .....	30
Figur 15 fanget fugl, kanne 5 Ekornkannen .....	30	
Figur 16 hund, kanne 5 Ekornkannen	Figur 17 vilt, kanne 5 Ekornkannen	31
.....	31	
Figur 18 ekorn, kanne 5 Ekornkannen .....	31	
Figur 19 lokkåpner kanne 6 Såkannen	Figur 20 lokkåpner kanne 5 Ekornkannen .....	32
.....	32	
Figur 21 jaktscene, kanne 6 Såkanne .....	32	
Figur 22 ryggvendt person, kanne 6 Såkannen .....	33	
Figur 23 person med stokk, kanne 6 såkannen .....	33	
Figur 24 med krus, kanne 6 Såkannen.....	34	

Figur 25 frontal figur, kanne 6 <i>Såkannen</i> .....	34
Figur 26 bonde kanne 6 <i>Såkannen</i> .....	34
Figur 27 fugl føniks, kanne 6 <i>Såkannen</i> .....	35
Figur 28 Bacchus, kanne 10 Bacchuskannen .....	35
Figur 29, Jonas Andersen kanne 5 <i>Ekornkannen</i> .....	37
Figur 30 Flind,t Paulus .....	54
Figur 31 Lucas Steens kanne i Oslo	Figur 32 Jonas Andersen, kanne 6 <i>Såkannen</i>
	55
Figur 33 Herman Georg MAK KI 2034 F-57 S-8 Z-4 .....	55
Figur 35 eksempel på insektsforelegg, Hermann Georg	Figur 36 Hermann Georg. Tittelbladet .....
Figur 37 Insekter, Jonas Andersen, kanne 5 <i>Ekornkannen</i> .....	56
Figur 34 Jonas Andersen, kanne 6 <i>Ekornkannen</i> .....	56
Figur 38 lang og tro tjeneste .....	58
Figur 39 idrettsmerke .....	59
Figur 40 kanne 8 <i>Verkstedsarbeide</i> .....	61
Figur 41 kanne 2 <i>Hans Trekill</i> .....	61
Figur 42 kanne 1 <i>Harmen</i> .....	62
Figur 43 kanne 2 <i>Hans Trekill</i> .....	66
Figur 46 lokk-knapp. <i>Harmen</i> .....	73
Figur 44 <i>Harmen</i> .....	73
Figur 45 Lokk, <i>Harmen</i> .....	73
Figur 47 fotstykke og hank <i>Harmen</i> .....	74
Figur 48 ornament <i>Harmen</i> .....	74
Figur 49 Ruter <i>Harmen</i> .....	75
Figur 50 medaljong <i>Harmen</i> .....	75
Figur 51 sentralt <i>Harmen</i> .....	75
Figur 52 to blomster <i>Harmen</i> .....	76
Figur 53 <i>Hans Trekill</i> .....	76
Figur 54. Lokk <i>Hans Trekill</i> .....	77
Figur 55. Lokk-åpner og hank <i>Hans Trekill</i> .....	77
Figur 56. Nedre del <i>Hans Trekill</i> .....	78
Figur 57. Ornament 1 <i>Hans Trekill</i> .....	78
Figur 58. Ornament 2 <i>Hans Trekill</i> .....	78
Figur 59. PMS <i>Hans Trekill</i> .....	79
Figur 60. <i>Rytterkannen</i> .....	79
Figur 61. Lokk <i>Rytterkannen</i> .....	80
Figur 62. Lokk-åpner <i>Rytterkannen</i> .....	80
Figur 63. Base <i>Rytterkannen</i> .....	80
Figur 64. Base <i>Rytterkannen</i> .....	80
Figur 65. Jeger og støkker. <i>Rytterkannen</i> .....	81
Figur 66. Amfora og hund. <i>Rytterkannen</i> .....	81
Figur 67. To hunder. <i>Rytterkannen</i> .....	82
Figur 68. Viltet. <i>Rytterkannen</i> .....	82
Figur 69. C former. <i>Rytterkannen</i> .....	82
Figur 70. Påloddinspunkt, hank <i>Rytterkannen</i> .....	82

Figur 71 <i>de Lange</i> .....	83
Figur 72. Lokk og lokk-åpner <i>De Lange</i> .....	83
Figur 73. Hank <i>de Lange</i> .....	84
Figur 75. Base <i>de Lange</i> .....	84
Figur 74. Hund. <i>de Lange</i> .....	84
Figur 76. Hjort <i>de Lange</i> .....	85
Figur 77. Hare eller lam <i>de Lange</i> .....	86
Figur 78. <i>Ekornkannen</i> .....	87
Figur 79. Lokk. <i>Ekornkannen</i> .....	87
Figur 80 Lokk-åpner. <i>Ekornkannen</i> .....	87
Figur 81. Hank <i>Ekornkannen</i> .....	88
Figur 82. Innskrift <i>Ekornkannen</i> .....	88
Figur 83. Base <i>Ekornkannen</i> .....	88
Figur 84. Base 2 <i>Ekornkannen</i> .....	89
Figur 85. Base 3 <i>Ekornkannen</i> .....	89
Figur 86. Base 4 <i>Ekornkannen</i> .....	89
Figur 87. Snegl og bie <i>Ekornkannen</i> .....	89
Figur 88. Jaktfugl <i>Ekornkannen</i> .....	89
Figur 89. Fugl 1. <i>Ekornkannen</i> .....	90
Figur 90. Fugl 2. <i>Ekornkannen</i> .....	90
Figur 91. Fugl 3 <i>Ekornkannen</i> .....	90
Figur 92. Hund <i>Ekornkannen</i> .....	91
Figur 93. Hjort? <i>Ekornkannen</i> .....	91
Figur 94. Rose. <i>Ekornkannen</i> .....	91
Figur 95. Ekorn <i>Ekornkannen</i> .....	92
Figur 96. <i>Såkannen</i> .....	92
Figur 97. Lokk <i>Såkannen</i> .....	93
Figur 98. Innside lokk <i>Såkannen</i> .....	93
Figur 99. Lokk-åpner <i>Såkannen</i> .....	93
Figur 100. Hank <i>Såkannen</i> .....	94
Figur 101. Lokk-åpner, dekor <i>Såkannen</i> .....	94
Figur 102. Maske og jaktscene 1 <i>Såkannen</i> .....	94
Figur 103. Maske og jaktscene 2 <i>Såkannen</i> .....	94
Figur 104. Maske og jaktscene 3 <i>Såkannen</i> .....	95
Figur 105. Maske og jaktscene 4 <i>Såkannen</i> .....	95
Figur 106. Maske og jaktscene 5 <i>Såkannen</i> .....	95
Figur 107. Figur med stokk. <i>Såkannen</i> .....	96
Figur 108. Ryggvendt. <i>Såkannen</i> .....	96
Figur 109. Frontal figur <i>Såkannen</i> .....	97
Figur 110. Figur med krus <i>Såkannen</i> .....	97
Figur 111. Såmann <i>Såkannen</i> .....	97
Figur 112. Fugl <i>Såkannen</i> .....	98
Figur 113 <i>Ukjent mester</i> .....	98
Figur 114. Våpenskjold <i>Ukjent mester</i> .....	99
Figur 115. lokk-knapp <i>Ukjent mester</i> .....	99

Figur 116. Støpt bånd <i>Ukjent mester</i> .....	99
Figur 117. Maske 1 <i>Ukjent mester</i> .....	100
Figur 118. Maske 2 <i>Ukjent mester</i> .....	100
Figur 119. Mindre ornament <i>Ukjent mester</i> .....	100
Figur 120. Hank <i>Ukjent mester</i> .....	101
Figur 121. <i>Verkstedsarbeid</i> .....	101
Figur 122. Lokk <i>Verkstedsarbeid</i> .....	102
Figur 123. lokk-åpner og hank <i>Verkstedsarbeid</i> .....	102
Figur 124. Base 1 <i>Verkstedsarbeid</i> .....	103
Figur 125. Base 2 <i>Verkstedsarbeid</i> .....	103
Figur 126. Base 3 <i>Verkstedsarbeid</i> .....	103
Figur 127. Base 4 <i>Verkstedsarbeid</i> .....	103
Figur 128. Torso <i>Verkstedsarbeid</i> .....	104
Figur 129. Fruktknippe <i>Verkstedarbeid</i> .....	104
Figur 130. Torso og fruktknippe <i>Verkstedsarbeid</i> .....	104
Figur 131. Fruktknippe med løv <i>Verkstedsarbeid</i> .....	105
Figur 132. <i>Antatt Meyer</i> .....	106
Figur 133. Lokk <i>Antatt Meyer</i> .....	106
Figur 134. Innskrift <i>Antatt Meyer</i> .....	106
Figur 135 <i>Base og katt</i> .....	107
Figur 136. Hare <i>Antatt Meyer</i> .....	107
Figur 137. Maske 1 <i>Antatt Meyer</i> .....	108
Figur 138. Papegøye <i>Antatt Meyer</i> .....	109
Figur 139. Maske <i>Antatt Meyer</i> .....	109
Figur 140. Frukt <i>Antatt Meyer</i> .....	110
Figur 141. Frukt 2 <i>Antatt Meyer</i> .....	110
Figur 142. <i>Bacchuskannen</i> .....	111
Figur 143. Lokk <i>Bacchuskannen</i> .....	111
Figur 144. Bacchus <i>Bacchuskannen</i> .....	112