

Kopien av Camminskrinet

En biografi – flere fortellinger

Hedvig Poppe



Masteroppgave i MUSKUL 4590 (30stp)

Museologi og kulturarv

Institutt for kulturstudier og orientalske språk

UNIVERSITETET I OSLO

Høst 2018

Kopien av Camminskrinet

En biografi – flere fortellinger

© Hedvig Poppe

2018

Tittel:

Hedvig Poppe

<http://www.duo.uio.no/>

Trykk: Allkopi

Sammendrag

Denne oppgaven handler om en kopi som tilhører Kulturhistorisk museum i Oslo. Kopien er en gipsavstøpning av Camminskrinet også kjent som St. Cordulas relikvieskrin. Det originale Camminskrinet ble laget på slutten av 900-tallet e.Kr.f. Materialet var en trekjerne kledd med rikt dekorerte benplater holdt sammen av bronsebånd, og skrinet blir beskrevet som en utsøkt gjenstand i Mammenstil. Det originale Camminskrinet forsvant under 2. verdenskrig, og skrinet er aldri blitt gjenfunnet. Kopien som denne oppgaven undersøker har altså ikke lenger en original. Foruten KHMs kopi av Camminskrinet har jeg funnet fram til og undersøkt andre kopier av skrinet. Med en biografi for KHMs kopi av Camminskrinet er formålet å synliggjøre denne kopien som en historisk kilde, men også å vise fram hvilke fortellinger denne gjenstanden kan gi oss tilgang til. Biografien omfatter blant annet en undersøkelse av KHMs kopi, og en beskrivelse av det originale Camminskrinet. Biografien består også av en kartlegging av andre kopier av skrinet, og analyser av kopier i utstilling.

Forord

Først og fremst vil jeg takke mine veiledere Brita Brenna og Silje Opdahl Mathisen for konstruktive tilbakemeldinger og uvurderlig hjelp under skriveprosessen med oppgaven. Jeg vil også takke alle som har bidratt med sin kunnskap og med sin tid slik at denne oppgaven kunne realiseres. Takk til instituttet og medstudenter for inspirerende studieturer til Warszawa, Gøteborg og Håøya. Takk til mine trofaste korrekturlesere og hundepassere Kristin Heyerdahl og Knut Poppe. En stor varm takk og hilsen til de *fire tålmodige*: Steven, Olivia, Jacob og Alfred.

Innholdsfortegnelse

Sammendrag.....	V
Forord.....	VII
1.Introduksjon.....	1
Problemstilling.....	2
Oppgavens oppbygning.....	3
Avklaring av begrepet kopi.....	3
2. Museer og kopier.....	4
KHM og Kopisamlingen.....	4
Kopier.....	7
3. Teori og metode.....	11
Teori : Gjenstandsbiografi.....	12
Metode: Gjenstandsbiografi som metode – «a composite biography».....	16
Praksisperiode og kopiperm.....	17
Arkivstudier.....	17
Flere kopier.....	18
Det originale Camminskrinet.....	19
Eget arkiv – «Vit hva du har og hvor du finner det».....	20
Feltarbeid i Gøteborg.....	21
Analyser av kopier i utstilling.....	23
4. På sporet av kopien(e).....	24
En Original – Å bli kjent med en gjenstand.....	25
Mammenstilen.....	25
Historie – teorier.....	28
Relikvieskrin.....	29
Gipskopien av Camminskrinet – KHM.....	30

KHM's arkiver.....	31
Flere kopier.....	34
5. Kopier i utstilling.....	39
Kopi av Camminskrinet – «Danmarks Oldtid» Nationalmuseet i Danmark.....	40
«Fridas tabte skrin» – «Fridas Cammin-skrin fra Polen».....	43
Kopi av Camminskrinet – «Spåren talar» Gøteborg stadsmuseum.....	48
Kopi av Camminskrinet – Kastalakyrkan i Kungälv.....	53
6. Kopien(e) av Camminskrinet – hva slags kunnskap?.....	60
7. Konklusjon.....	61
8. Referanseliste.....	64
9. Bildereferanser.....	69

1. Introduksjon

Whatever we decide to call them, modern replicas should not only be considered as material culture directly connected to more ancient archeological things, but also as artefacts that are now becoming historic, with their own patinas of age and use – they are things in their own right.¹

Kopien og kopieringens skiftende status og betydning har resultert i at museene i varierende grad har tatt vare på sine kopisamlinger.² At de fleste gjenstandene i kopisamlingen til Kulturhistorisk museum i Oslo er flyttet til nye og moderne magasiner på Økern, og at Nasjonalmuseet på Vestbanen som skal åpne i 2020, i sin basisutstilling planlegger å vise museets avstøpningsamling vitner om en økende interesse for disse gjenstandene, og at samlingene ansees som viktige. Som jeg vil komme tilbake til, er dette også et internasjonalt fenomen. Det er som arkeologene Sally M. Foster og Neil G.W. Curtis i sitatet over påpeker: disse kopiene har historisk og vitenskapelig verdi, og bør derfor vies større oppmerksomhet.³

I denne oppgaven undersøker jeg en kopi fra slutten av 1800-tallet, en tid da interessen for gipskopier fortsatt var stor. Kopien er en gipsavstøpning av Camminskrinet, også kjent som St. Cordulas relikvieskrin, og tilhører Kulturhistorisk museum i Oslo (heretter KHM). Jeg er opptatt av hvilke historier KHMs kopi av Camminskrinet kan gi oss tilgang til, og mine første spørsmål i møte med kopien var derfor: hvorfor er denne kopien i KHMs samlinger og hva er det en kopi av?

Det originale Camminskrinet ble laget på slutten av 900-tallet e.Kr.f., og var en trekjerne kledd med rikt dekorerte benplater holdt sammen av bronsebånd. Skrinet var antagelig laget i Sør-Skandinavia, og ble oppbevart i St. Johanneskatedralen i Cammin i Vest-Pommern (nå Kamién-Pomorsky i Polen). Men kirken brant ned under 2. verdenskrig, og Camminskrinet har aldri blitt gjenfunnet.⁴ Undersøkelsen vil altså handle om en kopi som ikke har noen original. Ved å ta utgangspunkt i KHMs kopi av Camminskrinet har jeg kommet på sporet av en rekke andre kopier. Flere institusjoner har en kopi av Camminskrinet, og kopiene er tilnærmet like noen kan sågar være støpt fra samme form. Foruten KHMs kopi har jeg funnet fram til og undersøkt andre kopier av skrinet. Gipskopiene av Camminskrinet i

¹ Sally M. Foster og Neil G. W. Curtis, "The Thing about Replicas – Why Historic Replicas Matter", *European Journal of Archaeology* 19, no. 1 (2016): 127.

² *Ibid.*, 125.

³ *Ibid.*, 122 og 23.

⁴ Silje Opdahl Mathisen "Camminskrinet – skatten som forsvant", 12.11.2017. I *Gjenstandsbloggen forskning.no.*, red. Nina Kristiansen. <https://blogg.forskning.no/gjenstandsbloggen/camminskrinet---skatten-som-forsvant/1097532>. Sist lest 20.11.2018.

Nationalmuseet i Danmark og Gøteborg stadsmuseum er i utstilling, og glassfiberkopien i Kastalakyrgan i Kungälv er plassert i et glassmonter i kirkens inngangsparti. Utstilte kopier er spesielt interessant for meg fordi jeg vil vise hvordan det kan knyttes mange ulike fortellinger til kopier av Camminskrinet, både med hensyn til gjenstanden som kopi, men også hvilke forbindelser som kan skapes mellom kopi–kopi og kopi–original i eksempelvis en utstilling. Med utgangspunkt i min biografi for KHM's kopi av Camminskrinet vil jeg argumentere for at kopiene av Camminskrinet tross likheten fremstår som unike objekter.

Problemstilling

I denne oppgaven undersøker jeg biografien til KHM's kopi av Camminskrinet.

Formålet er å synliggjøre denne gjenstanden som en viktig historisk kilde, men også å vise hvilke fortellinger denne kopien gir oss tilgang til.

Hovedspørsmål:

Biografien for KHM's kopi av Camminskrinet omfatter også andre kopier av skrinet. Hvordan kan disse kopiens historier berike vår oppfatning av KHM's kopi?

Delspørsmål:

Hvordan blir kopier av Camminskrinet stilt ut og hvilke egenskaper ved kopiene og Camminskrinet er det institusjonene vektlegger når de viser dem fram og hva tilfører kopien(e) fortellingen om originalen?



*Figur 2. Kopien av Camminskrinet
Foto: Ellen Holte / KHM*



*Figur 1. Kopien av Camminskrinet
Foto: Ellen Holte / KHM*

Oppgavens oppbygning

Etter introduksjonskapittelet følger et kapittel der kopier i museer blir presentert. I kapittel 3 presenteres teorier vedrørende gjenstandsbiografi, og valg av teoretisk rammeverk begrunnes. I dette kapittelet blir også gjenstandsbiografi som metode, og hvordan opplysninger er innhentet redegjort for. I kapittel 4 «På sporet av kopien(e)» blir funn i forbindelse med undersøkelsen av KHMs kopi presentert og diskutert. Dette kapittelet omhandler også en gjennomgang av det originale Camminskrinet med et fokus på skrinets stilhistoriske betydning. Her legges også fram flere kopier av Camminskrinet som jeg i løpet av arbeidet med oppgaven har kartlagt. Kapittel 5 består av tre analyser av kopier av Camminskrinet i utstilling. I kapittel 6 drøftes hva slags kunnskap en biografi om kopien av Camminskrinet genererer og avslutningsvis en konklusjon for oppgaven.

Avklaring av begrepet kopi

Jeg velger i denne oppgaven å bruke begrepet kopi og kopiering om en etterlikning eller til aktiviteten å etterlikne noe. Materialet gips og glassfiber med metoden avstøpning gir en etterlikning, og ikke en nøyaktig gjengivelse av originalgjenstanden slik en replika kan forstås å være. Jeg ser imidlertid at begrepsforståelsen for replika i arkeologien utfordres, og at en replika i likhet med kopien kan være svært forskjellig både fra originalen og andre replikaer av samme originalgjenstand.⁵ Faksimile er et begrep som blir brukt om en fotografisk korrekt gjengivelse. Rekonstruksjon og reproduksjon viser ofte til en prosessuell kopi der utførelse- og materiallikhet med originalen spiller en vesentlig rolle.

⁵ Felix Sattler og Simandiraki-Grimshaw, "Replica Knowledge: Travelling Thrones". I *Museums as Cultures of Copies. The Crafting of Artefacts and Authenticity.*, red. Brita Brenna, Hans Dam Christensen, og Olav Hamran (London: Routledge), under publisering.

2. Museer og kopier

KHM og Kopisamlingen

I motsetning til andre land har Norge ikke et eget sentralt nasjonalt historisk og arkeologisk museum, slik som Nasjonalmuseet i Danmark eller Statens Historiska Museum i Stockholm.⁶ I Norge har vi fem regionale museer med arkeologisk fagkompetanse og arkeologiske samlinger. Alle fem er universitetsmuseer og ett av disse er KHM. Universitetets Oldsaksamling i Oslo (Oldsaksamlingen) ble opprettet som universitetsmuseum og etablert i 1829.⁷ Oldsaksamlingen var både en samling med gjenstander og en virksomhet; et museum. Museet har skiftet navn flere ganger siden den gang, men betegnelsen «Oldsaksamlingen» har blitt hengende ved samlingen av arkeologiske gjenstander.⁸ Deler av Kopisamlingen ble produsert og/eller ervervet da Oldsaksamlingen fremdeles var en virksomhet, men det er nå KHM's Arkeologiske seksjon som har forvaltningsansvar for Kopisamlingen og Oldsaksamlingen.

Konferansen «Mangfoldige museumspraksiser: Museet som overflødigthorn»⁹ ved Norsk teknisk museum den 24.–25. oktober i 2016 om kopi og kopiering som metode i museumsarbeidet, vekket min nysgjerrighet for temaet. Interessen for kopier ble ytterligere forsterket, da jeg i min praksisperiode ved KHM fikk i oppgave å søke etter informasjon om museets kopier i arkivet, i tillegg til å begynne arbeidet med å registrere kopiene i Universitetsmuseenes gjenstandsdatabase «MUSIT». KHM har en omfattende samling med kopier (Kopisamlingen), og Kopisamlingen er sammensatt. Det er stor variasjon i kopiernes størrelse, form og motiv. Samlingen består blant annet av gipsavstøpninger av stavkirkeportaler og kopier av dragehodestolper i tre. Det kan knyttes mange problemstillinger til KHM's kopisamling, både med hensyn til kopieringsmetoder, utvelgelsesprosesser, hva som er en rettmessig kopi før og nå, og kopier i utstilling for å nevne noe.

Undersøkelser av Kopisamlingens gjenstandslister viser en utvikling ved KHM fra gipsavstøpning som kopieringsmetode, til prosessuelle kopier hovedsakelig utført i tre.

⁶ Einar Østmo, "Arkeologiens arkiver på data. Fagarkivets opphavssituasjon og omfang". I *Fra skuff til skjerm : om universitetenes databaser for språk og kultur*, red. Knut Aukrust, Bjarne Hodne, og Jon Bing (Oslo: Universitetsforlaget, 1998), 58.

⁷ Ibid.

⁸ Silje Mathisen Opdahl, epost, 11.11.2018.

⁹ Norsk Teknisk Museum, "Mangfoldige museumspraksiser. Museet som overflødigthorn", Norsk Teknisk Museum, <https://www.tekniskmuseum.no/knut/forskning/konferanser/1266-mangfoldige-museumspraksiser-konferanse-24-25-oktober>. Sist lest 26.11.2018.

Denne utviklingen gjenspeiles også i museets egen definisjon av kopier vedtatt av Oldsaksamlingens styre den 22. april 1991.

«En kopi er en gjenstand som i form, ornamentikk og utførelse er en nøyaktig gjengivelse av en bestemt originalgjenstand eller en del av en slik. Den må ikke avvike mer enn 15% i størrelse fra originalen.»¹⁰

Med hensyn til å innhente produksjonstillatelse for å kopiere museets egne originalgjenstander skal dette bare innhentes «når produktet kan defineres som en kopi, ikke for etterlikninger som lages i størrelser og materialer som er helt annerledes enn originalen.»¹¹ I den senere tid har KHM også tatt i bruk 3D-scanning som dokumentasjonsmetode og som grunnlag for å sikre at gjenstandene kan repareres eller gjenskapes i kopi, hvis de skulle bli skadet eller ødelagt.¹²

Meg bekjent er det forsket lite på Kopisamlingen til KHM, og med studien av kopien av Camminskrinet vil jeg synliggjøre kopiering og kopiene ved KHM som en viktig del av museets historie. I all hovedsak består Kopisamlingen av kopier av originalgjenstander funnet i Norge. Unntakene er de såkalte utenlandskopiene, som gipskopien av Camminskrinet. Kopien av Camminskrinet er ikke datert, men på bakgrunn av dateringer av andre kopier av dette skrinet, vil jeg anta at KHMs kopi ble laget på slutten av 1800-tallet.¹³

Kopisamlingen har vært lagret på flere forskjellige steder, noen kopier har vært utlånt, andre utstilt, eller i bruk som rekvisitter. Det er imidlertid blitt gjennomført ulike tiltak for å få en bedre oversikt over Kopisamlingen til KHM, blant annet ved samlokalisering og registrering. Eksempelvis var Christine Haakestad engasjert i 2007, og gjennomførte et viktig arbeid med å utarbeide en oppdatert oversikt over KHMs kopier. Haakestads liste danner utgangspunktet for den nye registreringen i «MUSIT». Arbeidet med samlokalisering og registrering pågår fortsatt, men gipskopien av Camminskrinet er foreløpig plassert i hvelvet i Historisk museum på Tullinløkka.

¹⁰ Kulturhistorisk museum i Oslo. Oldsaksamlingens styre, "Regler vedrørende produksjon og salg av kopier av gjenstander i oldsaksamlingen. Vedtatt av Oldsaksamlingens styre den 22. april 1991.," red. (Kulturhistorisk museum: Oldsaksamlingens styre, 1991), i *Kopiperm*.

¹¹ Ibid.

¹² Kulturhistorisk museum i Oslo 31.10.2012. "Hvorfor dokumenterer vi i 3D?", <http://www.khm.uio.no/forskning/prosjekter/saving-oseberg/dokumentasjon-av-osebergfunnet/2-hvorfor-3d-dokumentasjon.html>. Sist lest 20.11.2018.

¹³ Opdahl Mathisen "Camminskrinet – skatten som forsvant".



*Figur 3. Kopien av Camminskrinet i kjelleren på Historisk museum
Foto: Hedvig Poppe*

Mitt første møte med kopien av Camminskrinet var da gjenstanden ble hentet fra hvelvet, og ut i museets magasin i kjelleren i forbindelse med en omvisning. Arkeolog og museets magasinforvalter Silje Opdahl Mathisen viste fram Kopisamlingen for deltagere i forskningsprosjektet «Museum: En kopikultur».¹⁴ Kjelleren i Historisk museum var siste stopp i omvisningen. Gruppen hadde tidligere på dagen vært i magasinet på Økern, hvor de fleste av kopiene oppbevares. Overraskelsen var stor over hvor annerledes det var å se kopien av Camminskrinet der den stod på en tralle foran meg, og ikke via et fotografi i museets fotoportal lekkert modellert med lys fra profesjonelle fotolamper på en homogen svart bakgrunn (Fig 1). Kopien av Camminskrinet kan knapt kalles et skrin. Den originale formens funksjon som beholder er ikke å finne i kopien. Gipskopien er uten bunn, men har en svært dekorativ overflate med detaljerte motiver som vekker stor interesse. En avstøpning i gips kan lett skades ved støt og en av kopiens figurer/utspring er brukket av. Den glansede overflaten indikerer at gjenstanden er overflatebehandlet, og der det på originalen var bronse i form av bånd, støpte tredimensjonale figurer, beslag, hasper og en lås er gipsavstøpningen forgylt.

Årsaker til at jeg valgte gipskopien av Camminskrinet, en utenlandskopi, for min masteroppgave var blant annet nysgjerrigheten for om jeg kunne finne flere kopier av skrinet, og om eventuelle kopier var laget i samme tidsrom, av samme verksted, og om noen av kopiene er i utstilling.

¹⁴ Institutt for kultur og orientalske språk "Museum: En kopikultur", Universitetet i Oslo, <https://www.hf.uio.no/ikos/forskning/prosjekter/museum-en-kopikultur/>. Sist lest 20.11.2018.

Kopier

Kopier er så mangt, og spenner fra masseproduserte forbruksvarer til enkeltstående kopier av kunst og kulturgjenstander. Kopier kan lages i mange ulike materialer i tillegg til gips, men alle kopier har det til felles at de er uløselig knyttet til en original. Originalen er den opprinnelige ideen, noe kopien ikke er. Kopien er en kopi av noe, og originalen kom først, som i vår vestlige tradisjon betyr at den verdsettes høyere enn kopien i gjenstandshierarkiet, som noe autentisk.¹⁵ For Walter Benjamin (1892–1940) er aura det unike ved et objekt, og aura fundamentet for autenticitet som igjen er tett forbundet med originalitet. Autenticiteten, eller auraen, hevder Benjamin blir satt på spill med moderne produksjonsmetoder når det unike blir erstattet med det masseproduserte, og moderne produksjonsmetoder fjerner objektet fra tradisjonen.¹⁶ Med andre ord, det som gjør et objekt unikt er objektets forankring i en bestemt tid– og til et bestemt sted da det ble laget, objektets fysiske forandringer (*patina, min anmerkning*), og de skiftende eierskapene til objektet.¹⁷ Objektets stofflighet, det vil si materiale(ne) objektet er laget av og sporene i dette materialet, er derfor noe vesentlig som knytter originalen til autenticitet, og dette materialet kan ikke erstattes i en kopi.¹⁸ Eksempelvis kan materialet til en 1000 år gammel gjenstand i tre fra Osebergfunnet, med en patina som er preget av håndtering, vær og vind, kort sagt «tidens tann», vanskelig rekonstrueres. Uansett teknologi forblir materialet i kopien et annet enn i originalen.

Noen vil imidlertid hevde at jo eldre en ting er, jo fjernere er tingen fra sin originaltilstand, og at en prosessuell kopi altså en kopi som utføres på samme måte som originalen, og med tilsvarende materialbruk¹⁹, vil være mer autentisk enn originalen i sin «nedbrutte» form.²⁰ I fremstillingen av prosessuelle kopier forsøker en å etterlikne fremstillingsmåten mest mulig, og argumenter for å produsere kopier på denne måten er å tilegne seg kunnskap om materialer og håndverksmetoder samt å opprettholde håndverkstradisjoner. Prosessuelle kopier er svært vanlig i land som Japan og Kina der

¹⁵ Hans-Henrik Egede-Nissen, "Autenticitet i kulturminnevernet". I *Kopi og original*, red. Karin Gundersen og Mari Lending. (Oslo: Scandinavian Academic Press, cop. 2011, 2011), 192.

¹⁶ Walter Benjamin, "Walter Benjamin (1892–1940) "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction". I *Art in theory : 1900-2000 : an anthology of changing ideas*, red. Charles Harrison og Paul Wood (Malde, Mass: Blackwell, 2003), 520–27.

¹⁷ Charles Harrison og Paul Wood, *Art in theory : 1900-2000 : an anthology of changing ideas*, New ed. utg. (Malden, Mass: Blackwell, 2003), 521.

¹⁸ Egede-Nissen, "Autenticitet i kulturminnevernet", 173.

¹⁹ Ibid.

²⁰ Byung-Chul Han, "The Copy is the original", Aeon in association with The MIT Press, <https://aeon.co/essays/why-in-china-and-japan-a-copy-is-just-as-good-as-an-original>. Sist lest 20.11.2018.

kopibegrepet ikke har tilsvarende negativt innhold som i Vesten, men tvert imot representerer en metode for konservering og bevaring og er like verdifull som originalen.²¹

Bruno Latour og Adam Lowe hevder at vår (vestens) besettelse for alder, at noe er gammelt, favoriserer den originale gjenstanden fremfor kopien, og mener at denne besettelsen paradoksalt nok øker med mer tilgjengelige og bedre kopier.²² Lowe, grunnlegger av bedriften «Factum Arte» kombinerer nye digitale teknologier med tradisjonelle håndverksmetoder, og produserer i samarbeid med «Factum Foundation for Digital Technologies in Conservation» faksimiler av høy kvalitet, i konservering– bevaring og formidlingsøyemed av kulturarv. Men Lowe forteller at faksimilene ofte blir møtt med mistro, og utløser kommentarer som «Men det er jo bare en faksimile!»²³ Kopien, mener Lowe, kan se langt etter å oppnå samme status og aura som det originale objektet er i besittelse av.²⁴

Skepsisen og motstanden til faksimiler som dette kan ha sammenheng med det Anne Eriksen beskriver som det normative forholdet mellom kopi og original. Eriksen hevder at «originalen setter normene som kopien må følge for å bli en «god» kopi», og for at kopien skal lykkes i sitt forhold til originalen.²⁵ Eriksen forklarer dette med at en «god kopi» aksepterer sin plassering i gjenstandshierarkiet, og har derfor ikke til hensikt å ta originalens plass. En «for god kopi» derimot er forvekslende lik originalen, den «skjuler» sine egenskaper som kopi, og lurar seg inn på plassen til originalen. Slike kopier «trækker» over en grense for akseptabel adferd. «Kopiene er (visuelt, teknisk) gode og (etisk, økonomisk) dårlige», og kan beskyldes for å være falske.²⁶

Gipsavstøpningen som metode for å representere, eller erstatte fraværet av en original har sjelden noe til felles med originalens materialitet. Med gipsavstøpningen er det formen, men kanskje aller mest informasjon fra originalens overflate, som er det vesentlige. Gips av høyeste kvalitet, og der gipsavstøpningen blir utført av en kyndig håndverker gir detaljerte og presise gjengivelser av det originale objektet. Gipsavstøpningsteknikken er blitt brukt helt siden antikken, og var lenge den foretrukne kopieringsmetoden.

²¹ Ibid.

²² Bruno Latour og Adam Lowe, "The Migration of the Aura, or How to Explore the Original through Its Facsimiles". I *Switching codes : thinking through digital technology in the humanities and the arts*, red. Thomas Bartscherer, Thomas Bartscherer, og Roderick Coover (Chicago ;London: University of Chicago Press, 2011), 278-79.

²³ Ibid., 277.

²⁴ Ibid.

²⁵ Anne Eriksen, "Copies, Concepts and Time", *Culture Unbound* 9, no. 1 (2017): 7.

²⁶ Ibid.

Gipskopien var svært utbredt i museer på 1800-tallet. Imidlertid hadde de europeiske kunstakademiene, dog i varierende grad, brukt gipsavstøpninger som del av undervisningen i et par århundre før dette.²⁷ Gipsavstøpninger av skulpturer fra antikken og renessansen var de foretrukne studieobjektene i tegneundervisningen. Men utover 1800-tallet ble det en større vektlegging på design i kunstutdanningen, og derfor et økende behov for andre typer rekvisitter i tegneundervisningen og repertoaret for avstøpninger ble utvidet.²⁸ Ifølge arkeologene Foster og Curtis vekket tidlig middelalderhistorie og arkeologi 1800- og tidlig 1900-tallets fantasi og oppfinnsomhet,²⁹ noe som bidro sterkt til å definere identiteten til de europeiske landene. Museene som viktige brikker i nasjons- og identitetsbyggingens tjeneste innlemmet også kopier av gjenstander fra tidlig middelalder og arkeologi i sine samlinger, for å presentere, konservere, og konstruere ideen om en nasjonal kulturarv.³⁰ Camminskrinet med sin dekorative overflate må ha vært inspirerende som studieobjekt for kunsthåndverk og design, men skrinet ga også næring til en allerede etablert nysgjerrighet om fortiden. Camminskrinet var en gjenstand som bekreftet Nord-Europas tidligere storhet, og med kopier kunne denne kunnskapen spres.

Med stor etterspørsel ble flere gipsavstøpningsverksteder etablert og majoriteten av disse ble drevet av italienere med sterke tradisjoner i avstøpningsteknikker.³¹ Domenico Brucianini, «the plasterman»³² som en av de mest kjente, var tilknyttet både British Museum og South Kensington Museum (nå Victoria and Albert Museum i London (V&A)).

Gipsavstøpningsmetoden ga ikke bare museer en mulighet til å distribuere, men også motta kopier av artefakter som ble ansett som betydningsfulle. En direkte kopi av en original, eksempelvis en gipsavstøpning, ble av mange oppfattet som en «garantist» for ekthet.³³ En viktig faktor for produksjon og spredning av gipskopier var «Convention for Promoting Universally Reproductions of Works of Art for the Benefit of Museums of All Countries». Initiativtager var Henry Cole (1808–82) daværende direktør på South Kensington Museum. Cole fikk 15 europeiske kronprinsler til å undertegne avtalen om utveksling av kopier på

²⁷ Rune Frederiksen og Eckart Marchand, "Introduction". I *Plaster casts : making, collecting, and displaying from classical antiquity to the present*, red. Rune Frederiksen, Eckart Marchand, og Casts Plaster, *Transformationen der Antike* (Berlin: De Gruyter, 2010), 6.

²⁸ Peter Malone, "How the Smiths Made a Living", *ibid.*, red. Rune Frederiksen og Eckart Marchand, 163.

²⁹ Foster og Curtis, "The Thing about Replicas – Why Historic Replicas Matter", 133.

³⁰ Frederiksen og Marchand, "Introduction", 12.

³¹ Peter Malone, "How the Smiths Made a Living". *ibid.*, red. Rune Frederiksen og Eckart Marchand, 166.

³² Malcolm Baker, "The Reproductive Continuum: plaster casts, paper mosaics and photographs", *ibid.*, 497.

³³ Claudia Sedlarz, "Incorporating Antiquity - The Berlin Academy of Arts' Plaster Cast Collection from 1786 until 1815: acquisition, use and interpretation", *ibid.*, red. Rune Frederiksen, Eckart Marchand, og Casts Plaster, 208.

verdensutstillingen i Paris i 1867. Hensikten med konvensjonen var at museene kunne bygge opp en representativ samling med kunst og kulturgjenstander i et utdanningsperspektiv, og etter datidens idealer som hadde til hensikt å klassifisere gjenstander etter et historisk–kronologisk ordningsprinsipp – basert på en forestilling om at historien kunne bli gjengitt og oppfattet som systematisk komplett.³⁴ Gipsavstøpninger var et perfekt medium for å «tette hull» i en samling, og kopieringsvirksomheten ble drevet fram av museumsdirektører, arkeologer, arkitekter, kunst– og arkitekturhistorikere, og antikvarer.³⁵

Men som kunsthistorikerne Diane Bilbey og Marjorie Trusted viser med sine eksempler fra South Kensington Museum, ble det på slutten av 1800-tallet og begynnelsen av 1900-tallet stilt spørsmål, og reist tvil om gipskopiernes autentisitet og rolle i museet.³⁶ Med uttrykk som at «museet primært er for originaler», og at kopiene var «misvisende»³⁷ beveget kopiens betydning seg fra å være en representant for originalen til å representere fraværet av en original. Med ideen om at museet er for originaler– det autentiske, ble interessen for gipsavstøpninger svekket. Imidlertid ble gipskopiene både i museer og i kunstakademiene fortsatt vektlagt som viktige pedagogiske verktøy for å lære om form, overflate og linjer, og om den stilhistoriske utviklingen. Men dette var ikke tilstrekkelig for å opprettholde gipsavstøpningssamlingene ved flere museer, der originalgjenstander ble viktigere, og plassmangel et økende problem. En kan heller ikke se bort fra at gipsavstøpningens varierende popularitet kan ha sammenheng med gipsens egenskaper som materiale. Gips er porøst og avstøpninger i dette materialet blir lett skadet. Gips kan derfor oppfattes som et ikke fullgodt materiale, i motsetning til eksempelvis stein og bronse som er mer bestandige. Det ble også uttrykt bekymring for originalen med hensyn til skader under avstøpningsprosessen,³⁸ da det blant annet på innsiden av støpeformene kunne være spor av maling fra originalen.³⁹

Imidlertid er Coles konvensjon fra 1867 et symbol for samarbeidsviljen og begeistringen⁴⁰ som var gjeldende da konvensjonen ble utarbeidet, før tvilen om kopiens

³⁴ Mari Lending, *Plaster monuments : architecture and the power of reproduction* (Princeton University Press, 2017), 6.

³⁵ *Ibid.*, 5.

³⁶ Diane Bilbey og Marjorie Trusted, "The Question of Casts" – Collecting and Later Reassessment of the Cast Collections at South Kensington". I *Plaster casts : making, collecting, and displaying from classical antiquity to the present*, red. Rune Frederiksen og Eckart Marchand, *Transformationen der Antike* (Berlin: De Gruyter, 2010), 465-83.

³⁷ *Ibid.*, 469-70.

³⁸ *Ibid.*, 469.

³⁹ Latour og Lowe, "The Migration of the Aura, or How to Explore the Original through Its Facsimiles " 287.

⁴⁰ Bilbey og Trusted, "The Question of Casts" – Collecting and Later Reassessment of the Cast Collections at South Kensington", 466.

posisjon i museet inntraff. I mai 2017 ble konvensjonen igjen aktuell. Initiert av Victoria and Albert Museum London i samarbeid med Peri Charitable Foundation, ble prosjektet «Reproduction of Works of Art and Cultural Heritage» (ReACH) lansert, som en markering av at det var 150 år siden Coles konvensjon ble undertegnet i Paris.

I en verden der kulturarv er under stadig press fra eksempelvis krig og konflikt, miljøtrussel og turisme har ReACH som målsetting å fremme potensialet i nye teknologier til bruk for blant annet bevaring og dokumentasjon, herunder også kopiering og formidling, av kulturarv. I Coles ånd oppfordrer prosjektet til samarbeid på tvers av landegrenser og kontinenter. ReACH arrangerte i 2017 flere seminarer, og 8. desember samme år ble en ny konvensjon lansert, på bakgrunn av den gamle.

The objective of ReACH is to take the opportunity of this anniversary to bring the global museum and heritage community together to explore collectively how our imperiled cultural heritage can be preserved, and to debate the creative opportunities that copying these works offers a global audience.⁴¹

Det originale Camminskrinet forsvant under 2. verdenskrig, og prosjektet ReACH er en påminnelse om betydningen av å dokumentere kulturarv. Uten dokumentasjonen av Camminskrinet, det være seg gode beskrivelser, tegninger, litografier, foto eller avstøpninger, ville informasjonen om dette sjeldne skandinaviske objektet være tapt for alltid.

3. Teori og metode

Mitt hovedanliggende i denne oppgaven er å løfte fram KHM's kopi av Camminskrinet, og det finnes en rekke tilnærminger for en slik oppgave. Men for å forstå gjenstandens skiftende historie og betydning, og den konteksten kopien til enhver tid har vært en del av, mener jeg gjenstandsbiografien som teori og metode hvor samspillet mellom ting og mennesker undersøkes, er godt egnet. I valg av teori har det vært avgjørende for meg at det originale Camminskrinet er tapt. En tapt original kan sette kopiene i bevegelse, en «ny begynnelse», og kan bety en økt verdi for kopien. Mitt utgangspunkt er at alle kopiene av Camminskrinet er i familie, de har den samme stamfar/-mor: det originale skrinet. I en gjenstandsbiografi for en kopi må derfor originalen, og alle tilhørende kopier undersøkes så langt det lar seg gjøre. Som

⁴¹ Victoria and Albert Museum London og Peri Charitable Foundation, "ReACH Reproduction of Art and Cultural Heritage", <https://vanda-production-assets.s3.amazonaws.com/2017/12/15/14/49/22/a743acd8-6522-48ce-8700-7b78e59c8bf2/ReACHDeclaration.pdf>,3. Sist lest 20.11.2018.

nevnt er originalen den opprinnelige ideen og objektet med aura. Men når originalen er borte blir spørsmålet om kopien kan oppnå tilsvarende status og aura som den tapte originalen.

På tross av likheten viser undersøkelsen at det er et hierarki kopiene imellom – noen kopier er i utstilling, noen er magasinert, andre igjen kan ha blitt kastet. At kopier av skrinet blir utstilt gir en mulighet for å undersøke hva som kan ha bidratt til at nettopp disse kopiene vises fram. I oppgaven er det derfor analyser av kopier av Camminskrinet i utstilling, hvor jeg blant annet undersøker hvilke egenskaper ved objektet institusjonene (to museer og en kirke) vektlegger i utstilling, formidlingsprogram, med mer. En biografi for KHM's kopi av Camminskrinet med analyser av kopiene i utstilling mener jeg kan bidra til å forstå det særegne med kopien(e) på tross av at gjenstanden(e) er fremstilt som likeartede objekter. En slik biografi for KHM's kopi kan medvirke til at andre får øye på KHM's kopi, og kanskje stimulere til ideer om hvordan denne gjenstanden kan stilles ut.

Gjenstandsbiografi

In the homogenized world of commodities, an eventful biography of a thing becomes the story of the various singularizations of it, of classifications and reclassifications in an uncertain world of categories whose importance shifts with every minor change in context. As with persons, the drama here lies in the uncertainties of valuation and of identity.⁴²

Sitatet over mener jeg reflekterer det som har påvirket kopiernes skiftende status i museet, nemlig forskyvninger i autentisitet, klassifisering og verdi. Min motivasjon for å utarbeide en biografi for KHM's kopi av Camminskrinet, er å undersøke kopien(e) av Camminskrinet som mangfoldige fortellinger i en global kopikultur der samhandling mellom mennesker og ting skaper mening.⁴³ En gjenstandsbiografi handler om å undersøke «livshistoriene til en ting».⁴⁴ Ved å kartlegge gjenstandenes livsløp og skiftende kontekster, illustrerer gjenstandsbiografien sammenhenger mellom mennesker, ideer, ting og steder.⁴⁵ I biografien for en gjenstand stilles de samme

⁴² Igor Kopytoff, "The cultural biography of things". I *The social life of things : Commodities in cultural perspective*, red. Arjun Appadurai (Cambridge: Cambridge University Press, 1986), 90.

⁴³ Chris Gosden og Yvonne Marshall, "The cultural biography of objects", *World Archaeology* 31, no. 2 (1999): 169.

⁴⁴ Samuel J M M Alberti, "Objects and the Museum", *Isis* 96, no. 4 (2005): 560.

⁴⁵ Foster og Curtis, "The Thing about Replicas – Why Historic Replicas Matter", 130.

grunnleggende spørsmålene som kan stilles personer. «Hvor kommer gjenstanden fra, og hvem har laget den?», «Hva er dens historie?», og lignende.

Produksjonen av varer er en kulturell og kognitiv prosess. Gjenstanden blir ikke bare produsert som en gjenstand, men markedsført som en viss type gjenstand, og gjenstanden kan gå ut av, men også tilbake til «markedsplassen» noe som kan føre til at gjenstandens status og/eller verdi endres.⁴⁶ For å forstå betydningen og meningen med en gjenstand kan gjenstanden ikke undersøkes isolert i et bestemt øyeblikk av dens eksistens. Gjenstander forandrer seg fysisk, og ifølge Kopytoff «samler» også gjenstander på utallige historier avhengig av hvilke personer eller hendelser gjenstanden har vært del av.⁴⁷ I likhet med personer har gjenstanden, innenfor hovedbiografien, derfor mange ulike biografier, gjenstanden kan ha multiple liv.⁴⁸

En måte å forstå en kultur på er å finne ut hva kulturen anser for å være et vellykket karriereløp for en person innenfor en gruppe, og deretter sammenligne funn, for å se om biografien til vedkommende følger eller avviker fra idealet.⁴⁹ Den samme fremgangsmåten kan benyttes for gjenstander. En vellykket karriere for en museumsgjenstand kan være som studieobjekt, men «toppjobben» er å bli sett av publikum i en utstilling. Men de fleste museumsgjenstander tilbringer hele eller deler av livet i et magasin, for museene har langt større samlinger enn hva de kan stille ut.⁵⁰ I motsetning til mange museumsgjenstander, som har hatt et «liv» før de kom til museet, er gipsavstøpningene «ektefødte barn» av museet. Gipskopier ble blant annet laget av – og for – denne type institusjoner. Funn i biografien for KHMs kopi av Camminskrinet, viser imidlertid at gipskopiene, tross likheten og det faktum at de er del av museumssamlinger blir behandlet svært forskjellig (fig 9.).

For å kunne håndtere en verden full av enkeltting søker vi enhet, og behovet for systemer melder seg. Innenfor kulturelle rammer, som eksempelvis museet, blir gjenstandene ordnet og klassifisert.⁵¹ I denne mentale og fysiske ryddeprosessen plasseres gjenstandene i kategorier, der noen gjenstander særbehandles fremfor andre og «verdiregimer» oppstår.⁵²

⁴⁶ Kopytoff, "The cultural biography of things", 64.

⁴⁷ Gosden og Marshall, "The cultural biography of objects", 170.

⁴⁸ Foster og Curtis, "The Thing about Replicas – Why Historic Replicas Matter", 129.

⁴⁹ Kopytoff, "The cultural biography of things", 66.

⁵⁰ Anne Eriksen, "Museet og tingene, fremvisning og usynliggjøring". I *Tingenes tilsynekomster : kulturproduksjon, materialitet og estetikk*, red. Anne Eriksen, Mia Göran, og Ragnhild Evang Reinton (Oslo: Novus forl., 2013), 169.

⁵¹ Arjun Appadurai, "Introduction: commodities and the politics of value". I *The social life of things : Commodities in cultural perspective*, red. Arjun Appadurai (Cambridge: Cambridge University Press, 1986), 14.

⁵² *Ibid.*, 14-15.

Disse meningsbærende strukturene skapes med sosiale handlinger, og formålet med gjenstandsbiografien er å belyse slike prosesser.⁵³ Om en kopi av Camminskrinet havner i magasin eller i utstilling kan være estetisk–historisk– til og med politisk begrunnet,⁵⁴ men avgjøres i bunn og grunn av alt som former våre holdninger til eksempelvis kopier. Å klassifisere gjenstander i et museum er en maktutøvelse, et nødvendig onde vil noen si, og hvilken kategori en gjenstand klassifiseres som, eksempelvis som kopi i KHMs samlinger, kan være avgjørende for dens skjebne.

Et viktig begrepspar hos Kopytoff er «singularitet» og «handelsvare». «Singularisering» er en tilstandsending, der tingen, fra å være en handelsvare og del av et marked, blir en enkeltting i en slags idealtilstand med en aura, og tilstanden beskrives som sakral. Som nevnt innledningsvis er autentisitet oftest forbundet med det originale objektet, og kopier utfordrer våre holdninger til autentisitet og hva autentisitet er. I likhet med Latour og Lowe knytter også Kopytoff aura, «singularisering», med tid. Gjenstanden kan tape verdi som handelsvare med alder, men den samme gjenstanden kan også oppnå verdiøkning ved å bli en antikvit. Tidsrommet fra en gjenstand kan tape verdi til objektets verdi kan begynne å øke, hevder Kopytoff, tilsvarer tiden som skiller oss fra våre besteforeldre.⁵⁵ Eksempelvis har gipskopier fra 1800-tallet nå oppnådd en alder og patina som kan være en medvirkende årsak til den økende interessen for gipsavstøpninger.

Gipskopien var og er en handelsvare, og gipskopier av Camminskrinet kan fremdeles bestilles fra Gipsformerei Staatliche Museen zu Berlin og koster 3.900.00€ (hvit) og 5.400.00€ (bemalt).⁵⁶ Da gipskopien fra å være handelsvare ble en museumsgjenstand eller havnet i et kirkerom i Kungälv var dette uttrykk for «singulariseringsprosesser», og prosessene ble styrt av sosiale og politiske strukturer. Gipsavstøpningssamlingene ble symbol, og fenomenet demonstrerer en tett forbindelse mellom politikk, verdi, etterspørsel, moteskapende mekanismer, med mer.⁵⁷ Imidlertid «fryses» ikke gjenstandens mening, i øyeblikket den innlemmes i en museumssamling.⁵⁸ Kopiene og kopienes betydning er i stadig bevegelse, avhengig av hvilke ideer og kuratoriske regimer som til enhver tid råder i museet.⁵⁹

⁵³ Gosden og Marshall, "The cultural biography of objects", 170.

⁵⁴ Kopytoff, "The cultural biography of things", 67.

⁵⁵ Ibid., 80.

⁵⁶ Gipsformerei Staatliche Museen zu Berlin, "Objektart: Reliquienkasten der Heiligen Cordula", <https://www.gipsformerei-katalog.de/objektart/plastik/1517/reliquienkasten-der-heiligen-cordula?number=R-06201>. Sist lest 20.11.2018.

⁵⁷ Appadurai, "Introduction: commodities and the politics of value", 30-32.

⁵⁸ Alberti, "Objects and the Museum", 568.

⁵⁹ Lending, *Plaster monuments : architecture and the power of reproduction*, 2 og 5.

Kopytoffs teorier har blitt kritisert for at tingene fremstår som passive, der kulturen former tingene, og at «tingenes virksomme liv i kontekstene de er en del av blir underkommunisert».⁶⁰ På tross av kritikken mener jeg gjenstandsbiografien er relevant for min oppgave, fordi teoriene og metoden er åpen for ulike tilnærminger for hvordan biografien bygges opp. Dette vil jeg komme tilbake til. I tillegg er biografien anvendelig som et verktøy som anskueliggjør begreper som verdi og autentisitet i et historisk perspektiv og et samtidsperspektiv. Med en biografi for KHM's kopi av Camminskrinet er det et mål å belyse kopien(e) – som materie, overflate, vare, utstillingsgjenstand, med mer, og der kontekstene ikke er statiske «bakgrunner tingen henter sin mening fra»⁶¹, men en sammenveving av nettopp ting og mennesker. Et uttalt problem vedrørende kontekst er at undersøkelsen kan låses til bestemte oppfatninger og fortellinger, for dermed å forhindre og/eller avgrense åpenhet mot andre innfallsvinkler for å undersøke fortiden.⁶² Jeg har aktivt søkt etter kopier av skrinet i håp om at noen av kopiene vises fram. Jeg har lett etter relevante kontekster, kulturelle rammer, som kan vise hvordan kopiene danner et internasjonalt nettverk av kunnskap og fortellinger med ulike narrativ.⁶³ Jeg anser derfor kontekst som en forutsetning for min oppgave, rett og slett som en nødvendig del av det som utgjør drøftingsgrunnlaget.

Med denne oppgaven skapes også en annen kontekst for kopien(e) av Camminskrinet. Når nye opplysninger blir innhentet og flere kopier dukker opp, må gjenstandsbiografien stadig skrives om, og uansett teorier og fremgangsmåte vil undersøkelsen preges av mitt utvalg, mine interesser og preferanser. Min biografi for KHM's kopi av Camminskrinet omfatter en undersøkelse av gjenstanden, og en beskrivelse av det originale Camminskrinet. Biografien omfatter også en kartlegging av andre kopier av skrinet, og en analyse av kopier som stilles ut. I analysen av kopier i utstilling er det ikke utstillingen som helhet jeg legger vekt på, men hvordan kopien av Camminskrinet vises fram. Utstillingene utgjør kontekster, men er ikke å anse som utstillingsanalyser. I oppgavens metodekapittel vil fremgangsmåten for analyser av kopier i utstilling redegjøres for.

⁶⁰ Christian Sørhaug, "Tingenes radikale biografi ; etnografika analysert gjennom arbeidsgrupper", *Nordisk museologi*, no. 1 (2015): 60.

⁶¹ Ibid.

⁶² Kristin Asdal og Ingunn Moser, "Experiments in Context and Contexting", *Science, Technology, & Human Values* 37, no. 4 (2012): 295.

⁶³ Sattler og Simandiraki-Grimshaw, "Replica Knowledge: Travelling Thrones", under publisering.

Gjenstandsbiografi som metode – «a composite biography»

«It's our experience that an archaeological informed, indeed forensic, familiarity with the materiality of the original and its copies is necessary to populate and understand the composite biography in all its nuances.»⁶⁴

Gjenstandsbiografien er både min teori og metode og utgangspunktet for min empiri. Arkeologene Foster og Curtis bruker begrepet «composite biography», en sammensatt biografi om originalen og alle kopiene. Jeg tolker begrepet som å forske på gjenstanden(e) ned til hver minste byggekloss, men at byggeklosser kan være så mangt. Det handler om å belyse kopien(e) og originalen i all sin bredde. Man kan forske helt ned på materialnivå eksempelvis gipsen for å undersøke proveniens, og for å søke etter materielle kontaktpunkter mellom kopiene. Eksempelvis fikk Opdahl Mathisen tilsendt fotografier og analyseresultater fra Bayerisches Nationalmuseum som viser forskjeller mellom KHMs kopi og kopien i München. Slike undersøkelser kan være interessante, men krever en teknisk konservator. I denne oppgaven er jeg imidlertid mindre opptatt av det fysiske slektskapet mellom kopiene, men desto mer interessert i hvilke fortellinger kopien(e) innehar. Jeg bruker «composite biography» som en metode for nærstudier av fortellingene om Camminskrinet, både det originale skrinet, men også alle kopiene jeg kan finne fram til. Med en slik forståelse av begrepet «en sammensatt biografi» er hensikten å undersøke hva slags gjenstand KHMs kopi av Camminskrinet er, og å vise hvilke historier denne kopien kan gi oss tilgang til.

En gjenstandsbiografi kan ta mange veier og er en kreativ prosess. Overraskende funn kan dukke opp underveis og biografien kan ta nye retninger, men det er også noe av poenget, og det som gjør denne metoden både morsom og interessant. I arbeidet med biografien har jeg innhentet kunnskap fra en rekke kilder, og en av mine første søk etter informasjon om KHMs kopi var i museets arkiv. Et veldig viktig bekjentskap som resulterte i lite funn om kopien, men som bidro til at jeg fikk en vesentlig bedre forståelse for KHMs tidlige fase som museum, og hvordan samlinger ved dette museet er bygget opp.

For å kartlegge andre kopier av Camminskrinet har det vært mange timer med søk på nettet, på museenes hjemmesider, i gjenstandsdata-baser med mer for å finne ut hvem som har en kopi av skrinet. Jeg har vært i kontakt med en rekke personer, museumsinstitusjoner og en kirke vedrørende kopien av Camminskrinet. Jeg har også foretatt et feltarbeid i Gøteborg, hvor det er to kopier.

⁶⁴ Foster og Curtis, "The Thing about Replicas – Why Historic Replicas Matter", 132.

Praksisperiode og kopiperm

Mitt arbeid med gjenstandsbiografien begynte som nevnt i forbindelse med min praksisperiode ved KHM. Jeg hadde søkt om praksisplass ved dette museet fordi det var uttrykt et ønske om en praksisstudent som blant annet kunne begynne arbeidet med å registrere Kopisamlingen digitalt. For øvrig en mye vanskeligere oppgave enn jeg på forhånd hadde forestilt meg. Databasens noe begrensede ordforråd med hensyn til hva en gjenstand kan registreres under, og min varierende kunnskap om hver enkelt kopi og tilhørende originalgjenstand var en utfordring, men registreringsarbeidet var en svært interessant erfaring, og jeg ble bedre kjent med Kopisamlingen.

En hovedkilde til KHMs Kopisamling er en blå ringperm merket *Kopier*.⁶⁵ Jeg forventet å finne mer informasjon om kopien av Camminskrinet i denne permen. Innholdet i permen gir imidlertid innsikt i Kopisamlingen, og ulike tiltak som er gjennomført i årenes løp som eksempelvis oppryddingsprosjekter med hensyn til registrering og plassering av samlingen. Kopipermen er ikke til utlån, men jeg tok en rekke utskrifter av lister over kopier og annet som var av interesse. Kopipermen inneholder også en del epostkorrespondanse mellom ansatte i institusjonen. Disse epostene er morsom lesing og setter «farge» på innholdet i permen. Epostene er uttrykk for en entusiasme og vilje til å få orden på Kopisamlingen, men at tiden ikke strekker til. Arbeidet som er gjennomført – eksempelvis registreringslister – bærer preg av å være tidsbegrensede prosjekter, og at arbeidet har stoppet opp når «tiden er ute». Etter å ha undersøkt innholdet i kopipermen var det naturlig å søke etter informasjon om kopien av Camminskrinet i KHMs arkiv.

Arkivstudier

De arkeologiske museene har mange oppgaver og betydelige mengder arkivalia. Jeg begynte å søke etter kopien i hovedkatalogene eller «tilvekstene».⁶⁶ Dette regnes som kjernen i de arkeologiske museenes arkiver.⁶⁷ «Ved Oldsaksamlingen består hovedkatalogene av solide

⁶⁵Kulturhistorisk museum i Oslo, *Kopiperm*.

Innholdet i kopipermen er som følger:

Kopi av: «Regler vedrørende produksjon og salg av kopier av gjenstander i oldsaksamlingen»

Kopi av: «Fortegnelse over kopier i universitetets oldsaksamling. Originalene i Bergen M»

Kopi av: «Katalog over Kopier af Oldsaker, tilhørende Universitetes Oldsaksamling November 1880»

Utskrifter av: registreringslister av nyere dato: Hohler 2001 og Haakestad 2007

Utskrifter av: diverse epost korrespondanse og notater vedrørende kopier, hvor de oppbevares, tilvekst, nummerering med mer. Utskrifter av fotografier av kopier og hva kopien er en kopi av altså originalen. For kopier der originalgjenstanden er i KHMs samlinger blir ofte museumsnummer på originalgjenstanden oppgitt.

⁶⁶ Østmo, "Arkeologiens arkiver på data. Fagarkivets opphavssituasjon og omfang", 60.

⁶⁷ Ibid.

protokoller med nummererte, fortløpende beskrivelser av de gjenstander som inngår i museets samling, altså selve Oldsaksamlingen.»⁶⁸ Protokoller fra perioden ca.1860 til ca.1897 ble undersøkt for å se om kopien av skrinet er registrert i hovedkatalogene. Det ble hverken funnet spor etter kopien av skrinet i disse protokollene, i andre kataloger eller i korrespondanse som ble undersøkt i arkivet.⁶⁹

Arkivstudier er tidkrevende, og grunnet tidsnød måtte jeg avslutte arbeidet i arkivet uten nevneverdige funn om KHMs kopi, en lite tilfredsstillende situasjon. Med mer tid til rådighet ville jeg fortsatt med studier i arkivet, og kanskje utvidet søket til arkiver ved andre museer eksempelvis Universitetsmuseet i Bergen som også har en kopi av Camminskrinet, eller Nasjonalmuseet i Oslo, som har en stor gipsavstøpningssamling.

Flere kopier

Opdahl Mathisen nevner i sin artikkel «Camminskrinet – skatten som forsvant»⁷⁰ to kopier, en i Nationalmuseet i Danmark og en i Victoria and Albert Museum i London. Jeg sendte eposter til disse museene, og som nevnt har jeg sendt eposter med forespørsel om kopien av Camminskrinet til mange museer. Nettstedet «plastercast.org» er et nettverk for museumsansatte og andre som forvalter gipsavstøpningssamlinger. Nettstedet har blant annet en medlemsliste som var nyttig da jeg søkte etter samlinger med gipsavstøpninger.

I ettertid ser jeg at å søke etter gjenstander i andre museers samlinger kan gjennomføres på en mer effektiv måte. Det bør tidlig i undersøkelsen utarbeides en oversikt over aktuelle museer og samlinger, slik at mange museer kan kontaktes samtidig, og kanskje i form av et felles brev. Jeg har gjennomført oppgaven mer etappevis, og formulert et eget brev til hvert museum. Jeg brukte tid på å formulere epostene, og har vært påpasselig med å henvende meg til fagavdelinger, og ikke til museets felles epostadresse noe som kan ha bidratt til hurtige tilbakemeldinger. Alle oppgitte dateringer av kopier er bekreftet av museet. Når det knytter seg usikkerhet med hensyn til datering av kopien vil dette fremgå i teksten. Innhenting av opplysninger har i dette tilfelle krevet en utstrakt kontakt med museumsinstitusjoner i utlandet. Bortsett fra Bayerisches Nationalmuseum og Gipsformerei Staatliche Museen zu

⁶⁸ Ibid., 61.

⁶⁹ Kulturhistorisk museum i Oslo, arkiv.

I arkivet ble det søkt i følgende kataloger:

Universitets Oldsaksamling hovedkataloger fra ca.1860 til ca.1897 (C 2515 – C 18300)

«Katalog over de Universitetets Samling for nordiske Oldsaker tilhørende udenlandske Oldsager. 1877».

Mappe merket «Brever 1828 – 1899»

⁷⁰ Opdahl Mathisen, "Camminskrinet - skatten som forsvant".

Berlin har jeg ikke fått svar fra eksempelvis Staatliche Museen zu Berlin eller Musée du Louvre. Jeg behersker kun engelsk i tillegg til norsk og mine henvendelser ble skrevet på disse to språkene, noe som kan være årsaken til manglende tilbakemeldinger fra tyske og franske museer.

Det originale Camminskrinet

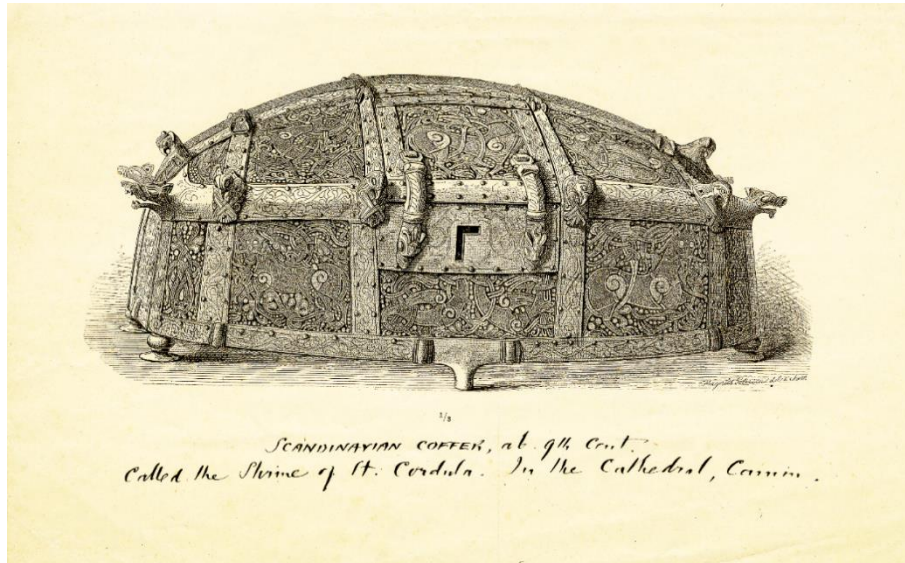
Jeg har brukt mye tid på å tilegne meg kunnskap om det originale Camminskrinet, og UiOs arkeologiske bibliotek har vært flittig brukt. Skrinet forsvant som nevnt under 2.verdenskrig og store deler av litteraturen, og bilder av det originale skrinet er derfor publisert første gang før 1940. *Photographisches Album der prähistorisches und antropologischen Austerlung zu Berlin 1880, III*, er et fotoalbum med unike fotografier av Camminskrinet. *Die Elfenbeinskulpturen : Aus der Zeit der karolingischen und sächsischen Kaiser : VIII.–XI. Jahrhundert* av kunsthistoriker Adolph Goldschmidt er en rikt illustrert publikasjon som omhandler gjenstander i benmateriale, også Camminskrinet.

Min redegjørelse for det originale Camminskrinets stilhistoriske plassering er hovedsakelig basert på artikkelen «The axehead from Mammen and the Mammen style» av kunsthistoriker Signe Horn Fuglesang. Ifølge forfatteren er artikkelen et forsøk på å redegjøre for stilgruppens hovedkriterier og disse kriterienes opprinnelse.⁷¹ Arkeologen Haakon Shetelig (1877–1955) beskriver også gjenstanden godt i artikkelen «To danske pragtskrin fra vikingetiden»⁷² som blant annet ble publisert i *Kunst og haandverk*, et festskrift for kunsthistoriker Johan Bøgh (1848–1933). Et eksempel på hvordan arkeologien og funn fra vikingtiden, «Norges storhetstid», var til stor inspirasjon for kunsthåndverks- og designfagene. «To danske pragtskrin fra vikingetiden» er illustrert med gjenstander fra Hoppestad- og Hildefunnene, norske arkeologiske gjenstandsfunn som kan sammenliknes med gjenstandsdeler på Camminskrinet. Min bakgrunn som håndverker med kjennskap til ulike materialer og håndverksteknikker utgjør også en kompetanse for å forstå kompleksiteten i det originale Camminskrinet med hensyn til materialbruk og utførelse.

En annen kilde til det originale skrinet som jeg vil trekke fram, og som jeg stadig vender tilbake til, er et litografi av Julius Magnus Petersen (1827 – 1917) (fig 4.). Litografiet

⁷¹ Signe Horn Fuglesang, "The axehead from Mammen and the Mammen style". I *Mammen : grav, kunst og samfund i vikingetid*, red. Mette Iversen (Århus: Aarhus Universitetsforlag 1991), 83.

⁷² Haakon Shetelig, "To danske pragtskrin fra vikingetiden", i *Kunst og haandverk: nordiske studier: Johan Bøgh 1848-27.mai-1918*, red. A.W.Brøgger, Emil Hannover og Axel L.Romdahl. (Kristiania: Alb: Cammermeyers forlag – Lars Swanstrøm 1918).



Figur 4. Julius Magnus Petersen (1827–1917) 170mm x 275mm, litografi på papir 1/3, ca. 1870. "Scandinavian Coffe ab. 9th Cent. Called the Shrine of St. Cordula. In the Cathedral, Cammin". Foto: Småland kulturpark/ Småland museum

tilhører Småland museum og er publisert i flere eldre, men også nyere utgivelser der Camminskrinet er omtalt. Jeg fant imidlertid Petersens litografi på «digitaltmuseum.se» i forbindelse med søk etter kopier av Camminskrinet.

Petersen hadde utdannelse fra Det Kongelige Danske Kunstakademi. Imidlertid var det ikke som kunstner, men som vitenskapelig tegner og illustratør han virkelig utfoldet seg.⁷³ Den sensitive streken og presise gjengivelsen av formen, motivene på benplatene og bronsebåndene, viser en innlevelse i objektet som er beundringsverdig. Arbeidet er utført med en svært sikker hånd, og litografiet er en av de vakreste kopier av Camminskrinet, alle kopier tatt i betraktning, jeg vet om. Teknikken egner seg svært godt for å illustrere Camminskrinet og litografiet kompletterer andre kopier av skrinet, enten det dreier seg om fotografier eller avstøpninger.

Eget «arkiv» – «Vit hva du har og hvor du finner det»⁷⁴

Mitt eget «arkiv» ble også etter hvert rikholdig. Det har vært en aktiv bruk av skissebøker for notater, bilder og tegninger. Jeg har samlet utskrifter av kataloger og lister over kopier, med mer i permer. Jeg forsøkte å lage systemer for scannede dokumenter og fotografier i mapper digitalt. Innsamling av informasjon krever systematikk, «vit hva du har og hvor du finner det»

⁷³ Cristian Axel Jensen, "Magnus Petersen", denstoredanske.dk, http://denstoredanske.dk/Dansk_Biografisk_Leksikon/Kunst_og_kultur/Billedkunst/Tegner/Magnus_Petersen. Sist lest 20.11.2018.

⁷⁴ Freda Matassa, *Museum collections management* (London: Facet, 2011), 3.

er en god huskeregel, men ikke alltid like lett å følge. En undersøkelse som dette er fremoverlent, en blir ivrig, og er stadig på leting etter nye opplysninger. Det er fort gjort å miste informasjon underveis.

Det har vært en aktiv bruk av billedmateriale under hele prosessen med oppgaven, og Figur 7–figur 11 og figur 13–figur 15 beskriver på mange måter min arbeidsmetode. En metode som blant annet handler om å forstå sammenhenger mellom kopiene, men også forbindelser til originalen. I begynnelsen var jeg inspirert av illustrasjonene til Foster og Curtis i «The Thing about Replicas – Why Historic Replicas Matter». ⁷⁵ Jeg forlot imidlertid ideen om å samle informasjon om både originalen og kopiene på en side. Eksempelvis begynte Figur 9 «Kopier av Camminskrinet» som en plansje der både opplysninger og bilder om originalen og kopier var representert. Men da flere kopier ble sporet opp ble plassen for liten, og funn måtte derfor fordeles på flere figurer. Det ble også viktig å fjerne originalen fra Figur 9 fordi originalen ikke finnes lenger, og uten originalen på toppen av «næringskjeden» fjernes hierarkiet mellom originalen og kopien(e) på figuren.

Feltarbeid i Gøteborg

Hensikten med feltarbeidet var å få mer kunnskap og bedre forståelse for to kopier av Camminskrinet som begge stilles ut i Gøteborgs-området, rett og slett for å søke etter empiri. Mange forbinder nok feltarbeidet med å samle inn datamateriale for å få kunnskap om enkeltpersoner eller grupper i et bestemt miljø, for å forstå sammenhenger mellom mennesker og stedene de lever. ⁷⁶ Jeg skulle derimot undersøke gjenstander, kopien(e) av Camminskrinet, og kopiernes formale omgivelser, som grunnlag for oppgavens videre undersøkelser. ⁷⁷ For kopien i Kastalakyrcan skulle jeg eksempelvis innhente informasjon om hvor gjenstanden er utstilt, og arkitekturen som omgir gjenstanden. For kopien i utstillingen «Spåren talar» var det blant annet virkemidler i utstillingen jeg var opptatt av å studere. Før jeg dro på feltarbeid var jeg godt kjent med kopien(e) og historien som knytter Camminskrinet til Kastalakyrcan og Kungälv. ⁷⁸ Informasjon om kopien i «Spåren talar» var innhentet fra «Carlotta»– Gøteborgs stadsmuseums arkiv- og gjenstandsdatabase. Med hensyn til «Spåren talar» hadde jeg gjort

⁷⁵ Foster og Curtis, "The Thing about Replicas – Why Historic Replicas Matter", 130.

⁷⁶ Lars Kaijser og Magnus Öhlander, *Etnologiskt fältarbete*, 2. uppl. utg. (Stockholm: Studentlitteratur, 2011), 37.

⁷⁷ Ibid.

⁷⁸ Byen heter i dag Kungälv og ca. 4 km vest for Kungälv lå det som i vikingtid og middelalder var den norske byen Konghelle, på svensk Kungahälla eller Konongahälla. Haakon Shetelig omtaler Konghelle som Kongehelle.

meg kjent med denne utstillingen via museets nettsider. Her kan det også nevnes at jeg fant fram notater fra en omvisning i «Spåren talar» med etnolog Magnus Berg fra april 2017. Denne omvisningen var en del av en større presentasjon av Gøteborg stadsmuseum for UiOs masterstudenter i museologi i forbindelse med en studietur til Gøteborg.

Mine forberedelser til feltarbeidet innebar også å inngå en avtale med Kastalakyrgan, at noen var der for å slippe meg inn. Jeg var opptatt av å ikke forstyrre under eksempelvis en gudstjeneste, så kirkens vaktmester Linus Åsemyr og jeg ble enige om å møtes på en hverdag om formiddagen. Det er med en viss ydmykhet man gjør slike avtaler. Man ønsker ikke å være til bry og jeg var derfor opptatt av å være effektiv. Jeg skulle observere, notere og fotografere. Jeg hadde forberedt meg; mitt kamera fungerte bra, busstider korresponderte perfekt og mitt møte i Kastalakyrgan og besøket i Gøteborg stadsmuseum skulle etter planen kunne gjennomføres med den tiden jeg hadde til rådighet. Åsemyr ga på forhånd beskjed i en epost at han dessverre ble forhindret i å møte meg, det var jeg lei for. Åsemyr har vært svært hjelpsom, og det hadde derfor vært hyggelig å møte han. Men Åsemyr hadde sendt stafettspinnen videre til en av de frivillige i kirken, og for en mottagelse jeg fikk.

I læreboken *Etnologisk fältarbete*⁷⁹ legges det vekt på god planlegging av et feltarbeid, men det understrekes også at feltarbeidet kan kreve rom for intuitive handlinger.⁸⁰ Dette fikk jeg erfare til fulle. I tillegg til kopien av Camminskrinet var det flere interessante objekter i kirken. Disse objektene hadde blant annet Camminskrinet som motiv, og dette måtte selvsagt dokumenteres. Jeg ble også tilbudt en omvisning i Kungälv blant annet for å se Klosterkullen, stedet hvor den første Kastalakyrgan ble oppført. Ut ifra mitt oppsatte skjema var dette et tilbud jeg vennlig burde takket nei til, men som jeg intuitivt ikke kunne motstå. Jeg hadde lest om Konghelle, et svært viktig sted når det gjelder fortellinger om Camminskrinet, og her fikk jeg en mulighet til å bli vist rundt i området av en som kjente stedet.

Turen til Kastalakyrgan og Kungälv ble annerledes enn jeg hadde forestilt meg, men svært viktig for min beskrivelse og analyse av kopien av Camminskrinet i Kastalakyrgan, men også for analysen av kopien i «Spåren talar». I utgangspunktet var feltarbeidet til Kastalakyrgan planlagt som en tur for å observere gjenstanden og arkitekturen, formale faktorer, men til min overraskelse ble det et feltarbeid som i større grad handlet om mennesker, gjenstander og deres omgivelser. Under mitt besøk kom jeg nærere disse kopiene av Camminskrinet og fortellingen om Konghelle, takket være min entusiastiske og

⁷⁹ Kaijser og Öhlander, *Etnologiskt fältarbete*.

⁸⁰ *Ibid.*, 42.

historieinteresserte omviser. Jeg burde nok ha satt av to dager til mitt feltarbeid i Gøteborg, en dag for hver kopi. Med mitt utvidede besøk til Kastalakyrcan og Kungälv ble det mindre tid i «Spåren talar» enn planlagt.

Analyser av kopier i utstilling

I analysene har jeg lagt vekt på elementer i utstilling og annen form for formidling som får fram egenskaper ved kopien av Camminskrinet. «The Devil is in the Detail: Museum Displays and the Creation of Knowledge» av arkeolog Stephanie Moser er et metodisk rammeverk for å utforske hvordan utstillinger skaper og konstruerer kunnskap, og denne artikkelen danner et grunnlag for mine analysebeskrivelser. Moser viser hvordan utstillingsteknologier er sammensatt av arkitektur, rom, lys, tekst, design med mer, og at dette er avgjørende, og potensielt mektige virkemidler for å gjøre gjenstander meningsfulle i en museumskontekst, og for hvordan utstillinger kan virke på publikum.⁸¹ Både i forbindelse med praksisperioden og etterpå har jeg arbeidet som assistent i forbindelse med utstillingsproduksjoner ved KHM. Erfaringer herfra har også vært nyttige i forbindelse med analysene og hva jeg skal se etter.

Jeg har ikke besøkt utstillingen «Danmarks Oldtid» i Nationalmuseet i Danmark for å se kopien av skrinet i dette museet. Utgangspunktet for undersøkelsen av denne kopien er blant annet to fotografier jeg har mottatt fra museet. Det ene viser monteret «Graver 400–1000» i «Vikingetiden» (rom 21 i «Danmarks Oldtid»), hvor kopien av Camminskrinet er plassert, og det andre kartotekkortet for kopien av Camminskrinet. Jeg har også benyttet det virtuelle tilbudet for utstillingen «Danmarks Oldtid» som «Vikingetiden» er en del av, samt presentasjoner og formidlingsprogram av «Vikingetiden» på museets nettsider. Denne informasjonen mente jeg var tilstrekkelig for min analyse av denne kopien. I ettertid ser jeg at et feltarbeid til Nationalmuseet i Danmark for å undersøke kopien av Camminskrinet i «Vikingetiden», men også for å oppleve «Danmarks Oldtid» som helhet, med fordel burde vært gjennomført.

I forbindelse med analysen av kopiene av Camminskrinet i «Danmarks Oldtid» og «Spåren talar» må jeg spesielt nevne historiker Peter Aronsens artikkel «Exhibiting Scandinavian Culture: The National Museums of Denmark». Aronsen tar utgangspunkt i utviklingen av nasjonale museer i Danmark og Sverige på 1800-tallet. En periode da

⁸¹ Stephanie Moser, "The Devil Is in the Detail: Museum Displays and the Creation of Knowledge", *Museum Anthropology* 33, no. 1 (2010): 22.

Skandinavismen vokste fram, og ble en bevegelse for et tettere nordisk samarbeid, med begrunnelse i blant annet felles språk og opphav. Aronsen sammenlikner to av dagens utstillinger i nasjonale museer, «Danmarks Oldtid» i Nasjonalmuseet i Danmark og «Forntider» i Historiska Museet i Stockholm og spør: Er det slik som mange hevder at dagens museer har beveget seg bort fra en homogen nasjonal posisjon til et mer fragmentert multikulturelt ståsted, der kulturell likhet forhandles fram, framfor å fortelle en nasjonal og særegen historie? Aronsens artikkel bidro til at jeg vurderte kopiene i utstillingene «Danmarks Oldtid» og «Spåren talar» ikke bare i en nasjonal, men også nordisk kontekst.

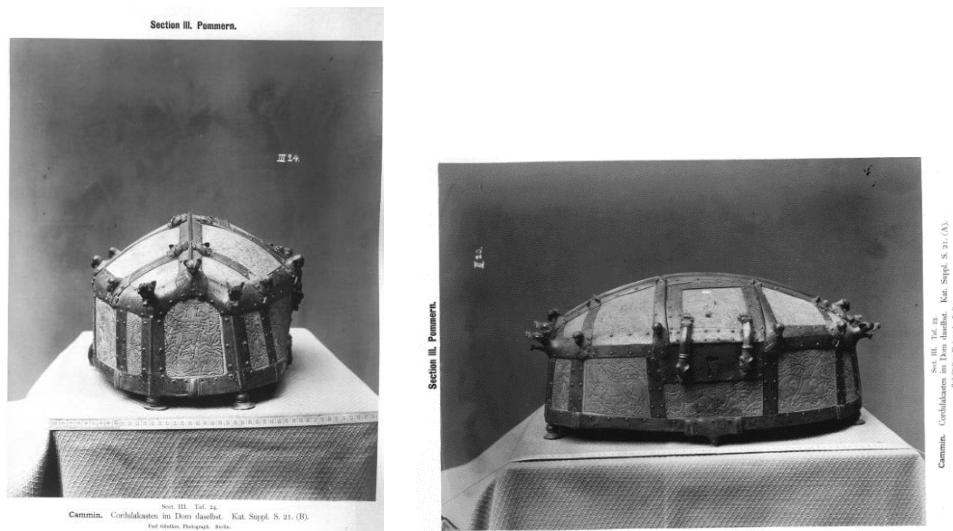
4. På sporet av kopien(e)

Museet er en av mange institusjoner hvor samfunnets kulturelle minner samles og bevares. Filosof Aleida Assmann hevder at virksomheten blir drevet fram på to ulike måter. Museumsutstillinger med prestisjefulle gjenstander som vises fram for publikum i nøye iscenesatte omgivelser representerer for Assmann den *aktive* delen av virksomheten og er basert på svært selektive utvelgelses- og ekskluderingsprinsipper.⁸² Magasiner og arkiv derimot representerer den *passive* delen av museumspraksiser og har som funksjon å være et referanseminne, en motvekt til utstillingens begrensede ramme og fortellerperspektiv. Magasiner og arkiv tar vare på minner som ellers ville stått i fare for å bli glemt. Assmann hevder at disse magasinene er en type hittegodskontor for ting man ikke lenger trenger eller umiddelbart forstår.⁸³ Selvsagt kan ikke magasiner eller arkiv ta vare på alt, også i denne delen av museet er det foretatt et utvalg, men det er i magasiner og arkiv at museer har det meste av sitt materiale. I henhold til Assmann har jeg gjennomført undersøkelser i både den *aktive* og den *passive* delen av museumsinstitusjoner, og i dette kapitlet presenterer jeg både den forsvunne originalen og de kopiene jeg har funnet. Jeg vil både vise hvordan jeg har funnet dem, hvor de er, og hvordan de kan bidra til å utfylle historien til kopien i KHMs magasiner.

⁸² Aleida Assmann, "The religious roots of cultural memory", *Norsk teologisk tidsskrift* 109, no. 4 (2008): 275-76.

⁸³ *Ibid.*, 276.

En original – Å bli kjent med en gjenstand



Figur 5. og 6. Det originale Camminskrinet i *Photographisches Album der prähistorisches und anthropologischen Austerlung zu Berlin 1880, III*

I likhet med arkeologene Sally M. Foster og Neil G.W. Curtis ser jeg fordelen av arkeologisk kunnskap når et objekt som Camminskrinet og tilhørende kopier skal undersøkes. Arkeologisk kunnskap, og et trent arkeologisk øye kan formidle dette objektet på en måte som kan gi en forståelse for hva slags gjenstand dette var, i hvilken kontekst den ble laget, og hvorfor det ble laget kopier av nettopp dette skrinet. I arbeidet med gjenstandsbiografien for KHMs kopi av Camminskrinet, og i undersøkelsen av andre kopier av skrinet har det vært avgjørende med opplysninger om det originale Camminskrinet.

Mammenstilen

Camminskrinet målte 26cm (h) x 63cm (l) x 33cm (b)⁸⁴ og bestod av en trekjerne i eik som var kledd med 22 dekorerte plater av det man tror har vært horn fra elg. Platene ble holdt på plass med bronsebånd, og båndene var dekorert med ranker. Skrinet var forholdsvis stort, og hadde buede vegger og et krummet tak med møne. Skrinets seks føtter bidro til å heve det noen centimeter fra underlaget. I skrinet var det en mindre åpning med lokk hvor det var festet to lengre hasper, og endene på disse haspene var formet som dyrehoder. Skrinets øvre kant var dekorert med tredimensjonale dyrelignende bronsefigurer, åtte fuglefigurer–fire på hver side, og fire løvehoder–to i hver ende av skrinet (fig 7.). Dekor i form av relieffer skaper flotte lys

⁸⁴ Adolph Goldschmidt, Paul Gustav Hübner, og Otto Homburger, *Die Elfenbeinskulpturen : 1 : Aus der Zeit der Karolingischen und Sächsischen Kaiser : VIII.-XI. Jahrhundert*, vol. 1 (Berlin 1969), 59.

og skyggevirksomheter. Skrinet var mettet med forseggjorte motiver og ingen motiver var like. Camminskrinet blir beskrevet som en sjelden kostbarhet og et utsøkt eksempel på Mammenstilen.⁸⁵ Øksen fra det kjente Mammen-gravfunnet i Bjerringhøj er sentral for identifikasjonen av stilkriteriene, men Jellingsteinen og skrinene fra Bamberg og Cammin inneholder ytterligere viktige elementer.⁸⁶

Mammenstilen er ikke en statisk definisjon, stilen har lokale variasjoner i tillegg til europeisk påvirkning. På tross av at stilen har fått navn etter et funn i Danmark, Mammenfunnet i Bjerringhøj er stilen ikke unik for Danmark. Ifølge kunsthistoriker Signe Horn Fuglesang viser gjenstandene som er bevart, at Mammenstilen var brukt over hele det skandinaviske området inkludert Island.⁸⁷ Mammenstilen overtok for Jellingstilen, men kan være vanskelig å skille fra den. Shetelig beskriver Camminskrinet som en gjenstand i Jellingstil, men fremhever også avvikende trekk fra denne stilen, spesielt med hensyn til metallarbeidet og de graverte regelmessige bladrankene på metallbeslagene.⁸⁸ «Saa langt gaar altsaa skrinenes (Camminskrinet og Bambergskrinet) utsmykning helt og organisk ind i nordisk stilhistorie, men de viser samtidig enkelte andre træk som virker avstikkende fra den form av Jellingstilen vi er vant til fra metalarbeider i Norden».⁸⁹ Basert på teknologiske undersøkelser, og stiltypologiske vurderinger mener Fuglesang at Mammenstilen ble skapt i Danmark i 960-årene.⁹⁰ Dendrokronologi (årring-dateringer) av funnet i Bjerringhøj har gitt holdepunkter for å tidsbestemme Mammenstilen til 970/ 71 e.Kr.f.⁹¹ Den berømte Jellingsteinen (960–85 e.Kr.f.)⁹² har motivet kamp mellom slange og løve, et Mammenstiltrekk, og Fuglesang argumenterer for at steinen kan representere en overgang mellom Jelling- og Mammenstil.

Mammenstilen kjennetegnes blant annet av uaksial asymmetriske flerløkkekomposisjoner med kringeløkken som mest fremtredende, ulike halvnaturalistiske dyr, S-formet og løkkeformede bånddyr samt ranker med eller uten blader for å nevne noe. Motiver på skrinet er halvnaturalistiske dyrefigurer, som løve og fugl alene, men også motiver der dyrene er i kamp. Det er også S-formete dyr og dyr med maske. Masken har store fylte øyne,

⁸⁵ Else Roesdahl, *Vikingernes verden : vikingerne hjemme og ude*, 8. udg. utg. (København: Gyldendal, 2012), 179.

⁸⁶ Fuglesang, "The axehead from Mammen and the Mammen style", 85.

⁸⁷ *Ibid.*, 107.

⁸⁸ Haakon Shetelig, "To danske pragtskrin fra vikingetiden". I *Arkeologi ; historie ; kunst ; kultur : mindre avhandlinger*, red. Shetelig Haakon (Bergen: Griegs forlag, 1947).

⁸⁹ *Ibid.*, 143.

⁹⁰ Fuglesang, "The axehead from Mammen and the Mammen style", 107.

⁹¹ *Ibid.*, 103.

⁹² *Ibid.*, 86.

Figur 7. Det originale Camminskrinet

Die dargestellten Gegenstände verteilen sich nach dem beigefügten Schema folgendermaßen:

- | | |
|---------------------------------|-------------------------|
| d ein Vogel. | k ein Vierfüßler. |
| » ein Zweifüßler. | l zwei Vögel. |
| e ein Vierfüßler. | m ein Vierfüßler. |
| f ein Vogel und ein Zweifüßler. | » Geflecht. |
| » ein Vogel. | n menschliches Gesicht. |
| g ein Vogel. | o menschliches Gesicht. |
| » ein Vogel und ein Zweifüßler. | p zwei Zweifüßler |
| h ein Vierfüßler. | q ein Vogel. |
| i ein Zweifüßler. | » Geflecht. |
| » ein Vogel. | r ein Vogel. |
| k Geflecht. | » Geflecht. |

Es entsprechen sich symmetrisch verwandte Darstellungen. Die Tiere sind ineinander verschränkt oder mit bandförmigen, sich oft

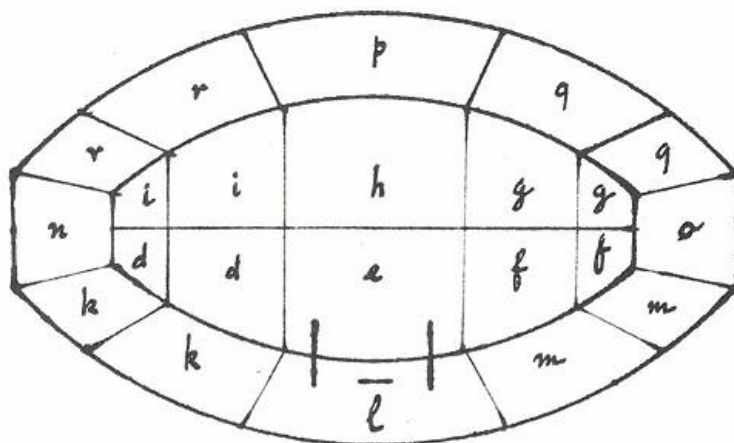


Abb. 38. Schema der geschnitzten Platten auf dem Cordulaschrein in Cammin.

Ordforklaringer: geflecht – vevde bånd, mennesliches gesicht – menneske ansikt, vogel – fugl, vierfüßler – dyr m/ fire føtter, zweifüßler – dyr m/ to føtter



Illustrasjon i Adolph Goldschmidt Die Elfenbeinskulpturen 1918 s.59 (øverst)

Camminskrinet i Photographisches Album der prähistorisches und antropologischen Austerlung zu Berlin 1880, III (nederst)

et element som også er på andre gjenstander fra samme stilgruppe.⁹³ Halvnaturalistiske løver, fugler og/eller ranker med bladverk i Mammenstilen mener Fuglesang er motiver som viser europeisk innflytelse på stilen. Camminskrinet og Bambergskrinet er de gjenstandene i Mammenstil med de tydeligste «europeiske trekk».⁹⁴

Det er svært få bevarte gjenstander i Mammenstil og Camminskrinet er derfor av stor betydning for nordisk stilhistorie, og som representant for hvordan Mammenstilen ble påvirket utenfra. Camminskrinet blir gjerne sammenliknet med Bambergskrinet. Bambergskrinet er bevart og stilles ut i Bayerisches Nationalmuseum i München, og er en viktig referanse for å forstå uttrykket og den håndverksmessige utførelsen. Shetelig fremhever spesielt Camminskrinet som håndverksmessig fremragende utført og mener at Bambergskrinet og Camminskrinet ikke var laget av samme håndverker da «Bambergskrinet er skaaret skarpere og haardere».⁹⁵ Bambergskrinet er vesentlig mindre enn Camminskrinet, 26cm x 26cm,⁹⁶ og har en mer tradisjonell kvadratisk eskeform i motsetning til Camminskrinets karakteristiske «husform».

Camminskrinet er blitt brukt som referanse og inspirasjon for flere rekonstruksjoner i full størrelse av vikingtidens langhus med buede vegger og et krummet tak. Slike bygg kan oppleves ved Fyrkat i Danmark, og her hjemme på «Vikinggarden» ved Nordvegen historiesenter på Avaldsnes. Som grunnlag for en rekonstruksjon av et langhus i full størrelse på «Vikinggarden» har Nordvegen historiesenter blant annet brukt Camminskrinet, og på museets nettsider der langhuset blir beskrevet er Camminskrinet avbildet.⁹⁷

Historie – teorier

Mammenstil betyr at gjenstanden er laget i Skandinavia, eller av en skandinavisk håndverker andre steder.⁹⁸ Det er flere teorier om Camminskrinets historie og hvorfor skrinet havnet i Cammin.

Teori 1: Det hevdes at skrinet ble laget i Wolin, et viktig område i vikingtiden, og geografisk nær Cammin. Skrinet ble gitt som gave fra erkebiskop Asser i Lund til biskop Otto av

⁹³ Ibid., 102.

⁹⁴ Ibid., 103.

⁹⁵ Shetelig, "To danske pragtskrin fra vikingetiden", 143.

⁹⁶ Else Roesdahl, "Viking art in European churches". I *Viking trade and settlement in continental Western Europe*, red. Iben Skibsted Klæsøe (Copenhagen: Museum Tusulanum Press, 2010), 152.

⁹⁷ Marit Synnøve Veia, "Langhus", Nordvegen Historiesenter Avaldsnes, <http://avaldsnes.info/vikinggard/langhus/>. Sist lest 20.11.2018.

⁹⁸ Roesdahl, "Viking art in European churches", 149.

Bamberg ca. 1128.⁹⁹ Arkeologiske funn i Wolin viser Skandinavisk tilstedeværelse og forbindelser til Skandinavia i Vikingtiden og senere.¹⁰⁰

Teori 2 (Shetelig): Snorre Sturlasson skriver i Kongesagaen om Sigurd Jorsalfare (1090–1130) som får et praktskrin av den danske kong Erik Emune (død 1137). Skrinet, som hevdes å være Camminskrinet, ble oppbevart i en kirke som Sigurd hadde fått oppført i Kastalen i det gamle Konghelle. I 1135 ble imidlertid Konghelle angrepet av vendere (vestslaviske stammer)¹⁰¹ og det hevdes at skrinet ble stjålet og havnet i Cammin, som krigsbytte.¹⁰²

Teori 3 (Else Reoesdahl): På 900-tallet var Cammin et sted som lå på yttergrensen av det kristne Europa. I motsetning til teoriene gjengitt over hevder Else Reoesdahl at Camminskrinet var en kongelig gave gitt til en slavisk prins fra en skandinavisk konge som nylig hadde konvertert til kristendommen, eksempelvis Harald Blåtann eller hans etterfølger Sven Tjugeskjegg. Senere skal Camminskrinet ha blitt forært til Wolin eller katedralen i Cammin.¹⁰³

Relikvieskrin

Cammin ble bispesete i 1175, samme år som St. Johanneskatedralen ble innviet.¹⁰⁴ Det var i denne katedralen Camminskrinet ble oppbevart, men det knytter seg usikkerhet til hvilket år skrinet første gang ble registrert her.

Man kan bare fantasere om hva som har blitt oppbevart i dette skrinet før det endte som relikvieskrin i St. Johanneskatedralen i Cammin, angivelig med relikvier etter St. Cordula. Relikvier kan være både kroppen, benrester, eller kun materiale som har vært i berøring med den hellige kroppen, som tøyrester, olje, støv med mer.¹⁰⁵ St. Cordulas relikvier sies å være spredt på ulike kirker i Europa.¹⁰⁶ St. Cordula kan knyttes til legenden om St. Ursula som før

⁹⁹ Ibid., 152.

¹⁰⁰ Ibid.

¹⁰¹ Ådne Goplen, "Vendere", i *Store norske leksikon*, red. Trond Ove Tøllefsen. 20.09.2017. <https://snl.no/vendere>. Sist lest 26.11.2018.

¹⁰² Søren Nancke-Krogh, "Mysteriet Kungahälla". I *FYND Tidskrift för Göteborgs arkeologiska museum och fornminnesföreningen i Göteborg*, no. 2 (1987): 18.

¹⁰³ Roesdahl, "Viking art in European churches", 150.

¹⁰⁴ Haakon Shetelig, "Helgenskrinet fra Kongehelle". I *Göteborgs och Bohusläns Fornminneförenings Tidskrift 1932–1933*, (Göteborg: Elanders boktryckeri aktiebolag), 1933.

¹⁰⁵ Derek Krueger, *Liturgical Subjects : Christian Ritual, Biblical Narrative, and the Formation of the Self in Byzantium*, (Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2014). 5.

¹⁰⁶ Den katolske kirke, "Den hellige Ursula" Den katolske kirke, <http://www.katolsk.no/biografier/historisk/ursula>. Sist lest 20.11.2018.

sitt giftermål dro på pilgrimsferd til Roma med 11000 (!) jomfruer. En av disse var Cordula. Alt gikk bra inntil de på veien hjem ble angrepet av Hunere. Cordula skal ha gjemt seg da hun så hvordan hennes følgesvenner ble massakrert, men angret og overga seg. Cordula var den siste av jomfruene som led martyrdøden og ble senere kanonisert for sitt heltemot.¹⁰⁷ Camminskrinet gikk tapt under 2. verdenskrig da St. Johanneskatedralen ble bombet og brant. Noen hevder at skrinet ble forsøkt reddet og bragt over på et tog, men at toget ble truffet av en bombe.¹⁰⁸

Gipskopien av Camminskrinet – KHM

«In order to remember anything one has to forget; but what is forgotten need not necessarily be lost forever».¹⁰⁹

I arbeidet med gjenstandsbiografien for KHMs kopi av Camminskrinet begynte jeg som nevnt informasjonsinnhenting i en perm merket *Kopier*, som oppbevares på kontoret til magasinforvalter for arkeologisk seksjon. Innholdet i kopipermen ble undersøkt for å se etter opplysninger om kopien av Camminskrinet, og for å bli bedre kjent med gjenstandens kontekst, Kopisamlingen.

Mitt første søk etter gipskopien av Camminskrinet var i «Katalog over Kopier af Oldsaker, tilhørende Universitetes Oldsaksamling November 1880».¹¹⁰ I denne katalogen viser det seg at det ikke er registrert utenlandskopier. Gjenstandene som er registrert i denne katalogen er kopier der originalgjenstanden er funnet og oppbevares i Norge. Flere av kopiene i katalogen av 1880 er merket med BM (Bergen Museum) og et nummer. Dette er kopier av originalgjenstander fra Bergen Museum. Flere av disse fant jeg beskrevet i «Samlingen av Norske Oldsaker i Bergens Museum» fra 1875 av arkeolog Anders Lund Lorange (1847–1888), konservator ved Bergen Museum fra 1873 til 1888.

¹⁰⁷ Ibid.

¹⁰⁸ Nancke-Krogh, "Mysteriet Kungahälla", 17.

¹⁰⁹ Assmann, "The religious roots of cultural memory", 276.

¹¹⁰ Kulturhistorisk Museum, kopi av katalog i *Kopiperm*.

KHMs arkiver

Grunnlaget for de katalogiseringsstandarder som brukes ved de arkeologiske museene i Norge, ble lagt på 1800-tallet, først og fremst av Rudolf Keyser og Oluf Rygh ved Universitetets oldsaksamling. Disse to ruvende skikkelser i 1800-tallets norske kulturliv var blant annet to av våre første profesjonelle arkeologiske museumsfolk.¹¹¹

Protokollføringen i KHMs arkiver går tilbake til 1829.¹¹² Gjenstander som innlemmes i samlingen (hovedkatalogen) får et C-nummer (C for Christiania). C er hovednummeret og under dette får hver gjenstand et unikt undernummer. Utenlandskopiene har ikke tidligere hatt et C-nummer, men i forbindelse med den nye registreringen av Kopisamlingen er kopiene blitt tildelt et museumsnummer C 60853, og under dette et unikt K-nummer (K for kopi). Hovednummeret (C-nummeret) kan altså omfatte alt fra en gjenstand til flere tusen gjenstander. Gjenstandene som er oppført i protokollene (hovedkatalogen) er registrert med et eget nummer, og jeg anså det derfor lite sannsynlig at kopien av Camminskrinet er oppført i protokollene. Det kan likevel ikke utelukkes at kopien en gang ble tildelt et museumsnummer, men at nummeret er forsvunnet eller kommet på avveie under eksempelvis en flytteprosess. Protokollene med nummer C2515–C18300 som tilsvarer perioden ca.1860 til ca.1897 ble derfor gjenstand for nærmere undersøkelse, for å se om kopien av Camminskrinet er registrert i en av disse protokollene. Det var også av interesse å undersøke om museet registrerte kopier i protokollene, eller om protokollene var forbeholdt originaler. Undersøkelsen viser at kopier ble registrert i protokollene, men så vidt jeg kan se er kun kopier av «norske» gjenstander protokollført og antallet er begrenset. Jeg undersøkte også «Katalog over de Universitetets Samling for nordiske Oldsaker tilhørende udenlandske Oldsager 1877», og jeg ble oppmuntret da jeg oppdaget et par registrerte kopier av utenlandske gjenstander i denne katalogen. Men dessverre ble min forventning ikke innfridd og jeg fant ikke noen opplysninger om kopien av Camminskrinet i denne katalogen.

Utenlandskopiene ser ut til å ha eksistert i et slags limbo. Det kan virke som om det er få gjenstander i denne kategorien, og det er lite informasjon om dem. I perioden fra slutten av 1860-årene og utover økte Oldsaksamlingen enormt. Det var stor utgravningsaktivitet og mange arkeologiske funn som skulle registreres.¹¹³

¹¹¹ Østmo, "Arkeologiens arkiver på data. Fagarkivets opphavssituasjon og omfang", 60.

¹¹² Ibid.

¹¹³ Haakon Shetelig, *Norske museers historie : festskrift til Thor B. Kielland på 50-årsdagen 9.12.1944* (Oslo: Cappelen, 1944), 39.

Figur 8. Kopi av Caminnskrinet – Kulturhistorisk museum i Oslo



Anders Beer Wilse, Historisk museum 1903

Kulturhistorisk museum
Arkeologisk seksjon
Oldsaksamlingen, Kopisamlingen
Gipskopi av Camminskrinet

Kopier av gjenstander fra Norge
«kopier av våre gjenstander»

Antall:
92 registrerte kopier med K-nummer,
minimum 50–60 kopier uten
K-nummer

Materialer:
Gips, tre, metall, silikon, glass,
overvekt av kopier i gips og tre.

Plassering:
– Magasinet på Økern (flest)
– Hvelvet i Fredriksgate 2.
– Vikingskiphuset på Bygdøy
– Utlånt; museer, kontorer, med mer
– I utstilling, i bruk som rekvisitt

Registrert:
«Fortegnelse over kopier i
universitetets oldsaksamling.
Originalene i Bergen M»,
«Katalog over Kopier af Oldsaker,
tilhørende Universitetes Oldsak-
samling November 1880», Hohler
2001 og Haakestad 2007.

Kopier av gjenstander fra utlandet
«utenlandskopier»

Antall:
Ca.13 registrerte utenlandskopier,
blant annet Camminskrinet,
Bambergskrinet og Tassilo kalcken

Materialer:
Gips og metall, overvekt gips

Plassering:
– Hvelvet og kompaktmagasin i
Historisk museum Fredriksgate 2.
– Kopi av Camminskrinet i hvelvet

Registrert:
Hohler 2001 og Haakestad 2007,
noen kopier i «Katalog over de
Universitetets Samling for nordiske
Oldsaker tilhørende udenlandske
Oldsager. 1877».

«Hver innkommen ervervelse ble ulastelig katalogført i personlig håndskrevet protokoll og alt forvart i pinlig orden».¹¹⁴ Det var i denne perioden at «Det ble nødvendig å gå til magasiner utenfor utstillingssamlingen, en nydannelse som ellers ikke var forutsett ved museene den gang, men her ble fremtvunget ved Ryghs (bestyrer av Universitetets Oldsaksamling 1862–1899) plan for innsamling».¹¹⁵ I 1885 var allerede ca. 60% av samlingen magasinert.¹¹⁶ Arkeologiske funn i Norge var åpenbart en prioritert oppgave i denne perioden, og «Universitetets samling af norske oldsaker» ble ansett som en av de «værdifuldeste og mest nationale af alle vore samlinger hvor hvert stykke videnskabelig seet, er et absolutt uerstattelig unikum.»¹¹⁷ Arbeidet med å sortere, katalogisere, og nitidig protokollføre selv «ubetydelige spydspisser», og andre nyervervelser fra utgravninger her til lands må ha vært altoppslukende. Med dette i minne, er det ikke vanskelig å tenke seg at noen få utenlandskopier i gips kanskje ikke var en prioritert oppgave, eller en oppgave som kunne bli glemt.

En annen viktig begivenhet i Kristiania var åpningen av «Skulpturmuseet» i 1881, «et meget representativt museum for gipsavstøpninger».¹¹⁸ Museet «rommet hundrevis av de mest fremtredende antikke skulpturer man kjente. Etter hvert kom også avstøpninger av moderne skulpturer med».¹¹⁹ Initiativet til en gipsavstøpningssamling kom fra universitetet,¹²⁰ og en mulig årsak til at utenlandskopiene utgjør en så liten del av KHM's Kopisamling kan være at Skulpturmuseet fullstendig overtok oppgaven med innkjøp av gipsavstøpninger fra utlandet. Samtidig med den store utgravning– og innsamlingsaktiviteten, og etableringen av Skulpturmuseum i Kristiania, var også et nytt Historisk museum på Tullinløkka under planlegging og oppføring. Historisk museum åpnet for publikum i 1902, men utstillingene åpnet etappevis i løpet av 1904.¹²¹ Begivenhetene stod altså i kø her hjemme, samtidig som museet skulle ivareta sine internasjonale forpliktelser. Oldsaksamlingen sendte som del av det norske bidraget til verdensutstillingen i Paris i 1867 to stavkirkeportaler, og mye tyder på at

¹¹⁴ Ibid.

¹¹⁵ Ibid.

¹¹⁶ Ibid.

¹¹⁷ Ingvald Undset, *Om et norsk National-Museum* (Kristiania: Cammermeyer, 1885), 10.

¹¹⁸ Nils Messel og Nasjonalgalleriet, *Skulpturmuseet i Kristiania 1881-1902*, vol. årg. 76(1993), 1, Kunst og kultur (Oslo: Universitetsforlaget, 1993), 2.

¹¹⁹ Ibid.

¹²⁰ Ibid., 3.

¹²¹ Egil Mikkelsen, "Før Historisk museum – Universitetsmuseenes eldste historie", i *Kulturhistorier i sentrum : Historisk museum 100 år*, red. Arne Aleksej Perminow, Ann Christine Eek, og Jostein Bergstøl (Oslo: Kulturhistorisk museum, Universitetet i Oslo, 2004), 52.

det var portalene Sauland og Flå.¹²² Sir Henry Cole (1808–82) direktør ved South Kensington Museum (V&A) fra 1857 til 1873, og som nevnt i kapitlet om kopier (s.9), initiativtager til konvensjonen om samarbeid og spredning av kopier skal da utstillingen var over ha fraktet portalene til London hvor de ble stilt ut i South Kensington Museum (V&A). I den anledning tok den kjente gipsmakeren Domenico Brucciani også avstøpninger av dem.¹²³ På bakgrunn av at den svensk-norske kongen Kong Oskar II underskrev Coles konvensjon i Paris, og Bruccianis gipsavstøpninger av stavkirkeportaler fra Oldsaksamlingen, vil jeg anta at Oldsaksamlingen var del av det internasjonale nettverket for utveksling av kopier. Jeg søkte derfor etter opplysninger om kopien av Camminskrinet i korrespondanse, kvitteringer, med mer i mappen «Brev 1828–1899», men det ble heller ikke her funnet informasjon om KHMs kopi av Camminskrinet.

Undersøkelser som dette krever vedvarende konsentrert oppmerksomhet og er tidkrevende. Det må søkes bredt og forkortelser og håndskriftstyper må tolkes. Det er ett sanselig arbeid der lukten og den taktile følelsen av gammelt papir og lær sammen med den visuelle skriften, står i kontrast til den digitale registreringen jeg har gjennomført. Det fremkom i mitt arbeid ingen konkrete funn om KHMs gipskopi av Camminskrinet, eksempelvis når kopien ble innlemmet i samlingen, eller hvem som stod for transaksjonen. Det kan imidlertid ikke utelukkes at det er mulig å finne informasjon om kopien i arkivet. Med mer tid til rådighet ville jeg prioritert å undersøke dette videre.

Flere kopier

Noe av det interessante ved å skrive en oppgave som dette er å komme i kontakt med mennesker som gleder seg over prosjektet. Enten det er som vitenskapelige ansatte i et museum, eller vaktmester i en kirke har de uttrykt entusiasme, og en tilknytning til kopien av Camminskrinet som på mange måter har overasket meg. Tilbakemeldingene på mine henvendelser om kopier av skrinet har vært udelt positive noe som er motiverende. Informasjon er hentet fram og fotografier er produsert, eksempelvis fra Bayerisches Nationalmuseum, Nationalmuseet i Danmark og Victoria and Albert Museum i London og videresendt. Andre igjen må bare beklage, men opplysninger om kopien finnes ikke, eller

¹²² Linda Ørbekk Nikolaysen, "En ny bevissthet på utstilling Paris 1867", i *Arkitektstudenter skriver. Arkitekturdepoter : piranesistikk og stavkirkeportaler*, red. Christiana Thorsen Clarke, et al. (Oslo: Arkitektur- og designhøgskolen i Oslo, 2013), 41.

¹²³ Mari Lending og Victor Plahte Tschudi, "Arkitekturdepoter" *ibid.*, 5.

«sadly, it is in storage» som svar på spørsmål om kopien av Camminskrinet er i utstilling eller magasinert.¹²⁴

Figur 9 viser KHMs kopi av Camminskrinet, men også andre kopier av skrinet i forskjellige institusjoner, både innenlands og utenlands. Et større antall av kopiene er innlemmet i arkeologiske samlinger, men kopien av Camminskrinet er også representert i samlinger med kunstindustrigjenstander som for eksempel Victoria and Albert Museum. Gipskopien av Camminskrinet i Victoria and Albert Museum datert 1872 er dokumentert i katalogen «A Descriptive Catalogue of the Fictile Ivories in the South Kensington Museum» fra 1876 av insektsforsker og arkeolog John O. Westwood (1805–1893). «Fictile ivories» er avstøpninger etter middelaldergjenstander i benmaterialer og originalene for avstøpningene var fra museumssamlinger eller katedraler rundt om i Europa.¹²⁵ «Fictile ivories» var anerkjente avstøpninger og katalogen over kopier fra 1876 komplementerte en katalog med originale gjenstander i benmateriale utgitt fire år tidligere.¹²⁶

Figur 9 viser også en glassfiberkopi av Camminskrinet i Kastalakyrkan i Kungälv, og at gipskopier av Camminskrinet fremdeles produseres på bestilling fra Gipsformerei Staatliche Museen zu Berlin. Verkstedets salgansvarlig Roland Wilhelm opplyser om at verkstedets støpeform av Camminskrinet ble laget i 1908 og at verkstedet har solgt ca.15 kopier av skrinet, både til privatpersoner og museer.¹²⁷ Verkstedet har dessverre ingen registrerte opplysninger om kjøpere eller når transaksjonene ble gjennomført. Wilhelm har ikke informasjon om støpeformens opphav, om formen var produsert fra en kopi, eller om det originale Camminskrinet var utgangspunktet for støpeformen. Kopien i Danmark datert 1873 ble ervervet fra Deutches Gewerbe Museum zu Berlin (nå Kunstgewerbemuseum og konsolidert med Staatliche Museum zu Berlin), men jeg har ikke lyktes i å finne en kopi av skrinet i dette museet.

KHMs kopi har et stempel som avbilder det bavariske våpenskjoldet omkranset av innskriften Bayerisches Nationalmuseum.¹²⁸ I Bayerisches Nationalmuseum hadde Herr Joseph Kreittmayr på 1800-tallet et gipsverksted som uavhengig av museet solgte kopier.¹²⁹ Bayerisches Nationalmuseum har også en kopi av Camminskrinet, men denne kopien er ifølge museets tekniske konservator Hans-Jörg Ranz mindre detaljert enn kopien til KHM, og

¹²⁴ Matthias Weniger, epost, 03.03 2018.

¹²⁵ Malone, "How the Smiths Made a Living", 491.

¹²⁶ Ibid.

¹²⁷ Roland Wilhelm, epost, 13.08 2018.

¹²⁸ Opdahl Mathisen, "Camminskrinet - skatten som forsvant".

¹²⁹ Matthias Weniger, e.post, 31.03 2017.

kopiene i München og Oslo er ifølge Ranz også ulike med hensyn til overflatebehandling og forgylling. Ikke bare er kopien av Camminskrinet til KHM av bedre kvalitet, men det er også et «plagsomt faktum» at kopien i Oslo bærer stempelet til museet, i motsetning til deres egen kopi som ikke har et stempel.¹³⁰ Men Bayerisches Nationalmuseum kan glede seg over å ha det originale Bambergskrinet i sine samlinger, skrinet som Camminskrinet blir sammenliknet med, og som KHM også har en kopi av. KHMs gipskopi av Camminskrinet er ikke datert, men dateringer av kopiene ved henholdsvis Victoria and Albert Museum (1872) og Nasjonalmuseet i København (1873) begge sikre dateringer, gir en indikasjon om produksjonsår for kopien til KHM. I forbindelse med datering av KHMs kopi er gipskopien i samlingen til Gøteborg stadsmuseum også av interesse. Museet oppgir Gustaf Henrik Brusewitz (1812–1899) som forhandler og/eller mellommann for denne kopien. Brusewitz var bestyrer for den historisk–etnografiske avdelingen samt arkivet ved Göteborgs Museum (nå Gøteborg stadsmuseum) fra 1865–1891.¹³¹ Jeg vil derfor anta at kopien ble innlemmet i Gøteborg stadsmuseums samlinger i perioden Brusewitz arbeidet ved museet. Arkeolog Søren Nancke-Krogh hevder i sin artikkel «Mysteriet i Kungahälla» at Gøteborg stadsmuseum ervervet kopien av Camminskrinet i 1888.¹³² Jeg vet ikke hvor Nancke-Krogh har innhentet denne opplysningen, som ikke er bekreftet av museet. Gipskopien til Gøteborg stadsmuseum er den eneste kopien på Figur 9 som er helt hvit, uten forgylte partier. Coles konvensjon fra 1867 og registrerte dateringer av overnevnte kopier, samt årene Brusewitz arbeidet ved Göteborgs museum gir et tidsrom på 24 år, fra 1867 til 1891. Det er imidlertid vanskelig å fastslå datering av KHMs kopi da det knytter seg usikkerhet til flere dateringer vedrørende andre kopier av skrinet.

Universitetsmuseet i Bergen har lite informasjon om sin kopi, men kopien i Bergen er utgangspunktet for glassfiberkopien som ble produsert for Kastalakyrgan i Kungälv. Denne kopien er merket «kopi av kopi». Skrinet ble bestilt i 1979 i forbindelse med innvielse av nytt kirkebygg i desember 1980.¹³³ Glassfiber og liknende materialer erstattet etter hvert gips som materiale i avstøpninger. Senere er avstøpningsmetoden avløst av digitale teknologier, som ikke skader originalgjenstanden.¹³⁴ Glassfiberkopien i Kastalakyrgan ble hentet i Bergen av to

¹³⁰ Ibid.

¹³¹ Gøteborg stadsmuseum, "Samlingar", <http://samlingar.goteborgsstadsmuseum.se/carlotta/web/object/32675><http://samlingar.goteborgsstadsmuseum.se/carlotta/web/object/32675>. Sist lest 20.11.2018.

¹³² Nancke-Krogh, "Mysteriet Kungahälla", 17.

¹³³ Linus Åsemyr, epost, 17.04 2018.

¹³⁴ Foster og Curtis, "The Thing about Replicas – Why Historic Replicas Matter", 125.

Figur 9. Kopier av Camminskrinet

Universitetsmuseet i Bergen

Gipskopi

Datering: ukjent

Plassering: magasin

Foto: Universitetsmuseet i Bergen



Kastalakyrkan i Kungälv

Glassfiberkopi, avstøpning etter gipskopi fra

Universitetsmuseet i Bergen

Datering: 1979–80

Plassering: utstilt i kirkens inngangsparti

Foto: Linus Åsemyr

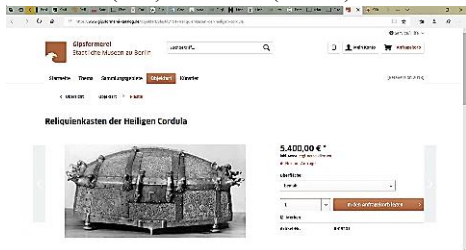


Gipsformerei Staatliche Museen zu Berlin

Ca. 15 gipskopier

Verkstedet ble etablert i 1819.

Støpeformen av Camminskrinet ble produsert i 1908, utgangspunktet for støpeformen er ikke kjent. Gipskopi kan på forespørsel bestilles 3.900.00€ (hvit) 5.400.00€ (bemalt).



Das Archäologisches Museum Hamburg

Gipskopi bemalt

Datering: ukjent

Plassering: ukjent

Foto: Det arkeologiske museet i Hamburg



Państwowe Muzeum Archeologiczne w Warszawie

Gipskopi bemalt

Datering: ca. 1889

Plassering: ukjent

Foto: Statens Arkeologiske museum i Warszawa



Kulturhistorisk museum i Oslo

Gipskopi bemalt

Stempel: Bayerisches Nationalmuseum

Datering: ukjent

Plassering: magasin

Foto: Ellen Holte



Stempel:
Bayerisches
Nationalmuseum

Bayerisches Nationalmuseum München

Gipskopi bemalt

Datering: ukjent

Plassering: magasin

Foto: Hans-Jörg Ranz



Det originale Bambergskrinet

Foto: A. Praefcke



Victoria and Albert Museum London (V&A)

Gipskopi bemalt.

Datering: 1872

Plassering: magasin

Dokumentert: «A Descriptive Catalogue of the Fictile Ivories in the South Kensington Museum» 1876, John O. Westwood. Foto: V&A



Sir Henry Cole
(1808– 1882)

Nationalmuseet i Danmark

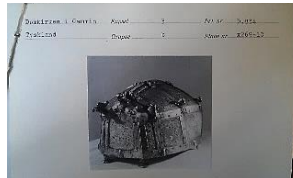
Gipskopi bemalt

Datering: 1873

Ervervet fra Deutsches Gewerbe-Museum zu Berlin

Plassering: basisutstillingen «Danmarks Oldtid»

Foto: Poul Grønder-Hansen



Göteborg stadsmuseum

Gipskopi hvit ikke bemalt

Datering: 1888?

Plassering: basisutstillingen «Spåren talar»

Foto: Magdalena Eriksson



Gustaf H. Brusewitz
(1812–1899)
Bestyrer Göteborgs
museum 1865–1891

representanter fra kirken og den ene var sogneprest Oswald Karlsson. I følge Oswalds enke Margareta Karlsson var herrene engstelige for at kopien av Camminskrinet skulle skades under frakten, og de valgte derfor å oppbevare pakken med kopien i sengen, på vei hjem med nattoget fra Bergen.¹³⁵

Kopien i Warszawa er datert 1889, men utover det har jeg lite opplysninger om kopiene i Statens arkeologiske museum i Warszawa (Państwowe Muzeum Archeologiczne w Warszawie) og Det arkeologiske museet i Hamburg (Das Archäologische Museum Hamburg). Disse museene har foreløpig ikke besvart mine henvendelser. Til tross for lite informasjon om kopiene i Warszawa og Hamburg velger jeg å vise dem, for å illustrere mangfoldet av kopier.

Det har ikke lyktes å finne gipskopier av Camminskrinet i nordamerikanske samlinger, hverken i museenes gjenstandsdata-baser eller i digitaliserte kataloger. I Nord-Amerika var gipsavstøpningssamlinger spredt over hele kontinentet. Primært var disse samlingene, universitetssamlinger som ble brukt i studier og i tegneklasser, men etter hvert fikk disse samlingene også en rolle som lokale museer.¹³⁶ Senere, da kunstmuseene ble etablert fikk disse store avstøpningssamlinger, på et kontinent som ikke var bortskjemt med originalgjenstander fra den europeiske antikken og renessansen. Eksempelvis hadde Museum of Fine Arts i Boston i løpet av 1891 nærmere 800 gipsavstøpninger og Metropolitan Museum New York, hadde på det meste ca. 2600 gipsavstøpninger.¹³⁷

Figur 9 viser også at flere av kopiene av Camminskrinet er i utstilling. Kopien i Nationalmuseet i Danmark er plassert i basisutstillingen «Danmarks Oldtid (indtil år 1050)», kopien i Gøteborg stadsmuseum står utstilt i «Spåren talar» og kopien i Kastalakyrkan vises som nevnt fram i kirkens inngangsparti.

Museene formidler også kopiene av Camminskrinet på andre måter enn i utstilling, som eksempelvis i museumsblogger. Her kan nevnes «Strange encounter: a dragon's egg nestled in the Museum's attic» av Melanie Vandenbrouck-Przybylski «V&A Blog»¹³⁸, og «Camminskrinet – Skatten som forsvant» av Silje Opdahl Mathisen på gjenstandsbloggen til «Forskning.no», et forum som KHM samarbeider med.¹³⁹ På 1900-tallet ble mange

¹³⁵ Linus Åsemyr, epost, 17.04.2018.

¹³⁶ Stephen L. Dyson, "Cast Collecting in the United States". I *Plaster casts : making, collecting, and displaying from classical antiquity to the present*, red. Rune Frederiksen, Eckart Marchand, og Casts Plaster, *Transformationen der Antike* (Berlin: De Gruyter, 2010), 561.

¹³⁷ Ibid., 564.

¹³⁸ Melanie Vandenbrouck-Przybylski to V&A Blog, 12.11, 2011, <https://www.vam.ac.uk/blog/futureplan/strange-encounter-a-dragons-egg-nestled-in-the-museums-attic>. Sist lest 20.11.2018.

¹³⁹ Opdahl Mathisen "Camminskrinet – skatten som forsvant".

gipsavstøpningssamlinger magasinert eller kassert. Imidlertid er produksjonen av kopier ved Gipsformerei Staatliche Museen zu Berlin, og kopien produsert av Universitetsmuseet i Bergen for Kastalakyrkan, eksempler på at avstøpningsteknikken tross nedadgående popularitet, av noen fortsatt blir oppfattet som relevant.

5. Kopier i utstilling

I dette kapittelet skal det handle om kopier av Camminskrinet som blir utstilt. To av kopiene er plassert i den *aktive* delen av museet. Den ene i utstillingen «Danmarks Oldtid (indtil år 1050)» i Nationalmuseet i Danmark og den andre er kopien i utstillingen «Spåren talar» i Gøteborg stadsmuseum. En tredje kopi stilles ut i Kastalakyrkan i Kungälv. Analyser av hvordan kopiene brukes i en utstilling mener jeg kan gi økt innsikt i originalens betydning, men også bidra til å se muligheter i KHM's kopi av Camminskrinet for å aktivisere den *passive* delen av museumsminne. De tre kopiene som er valgt for analysen er i museer som representerer det nasjonale (Nationalmuseet i Danmark), det regionale (Gøteborg stadsmuseum) og i en kirke som representerer det lokale (Kastalakyrkan i Kungälv). Tre forskjellige kontekster som krever ulik tilnærming, og i analysene vil derfor forskjellige faktorer vektlegges. I oppgaven argumenterer jeg for at kopiene av Camminskrinet fremstår som unike objekter. I presentasjonen av kopier i utstilling velger jeg derfor å legge vekt på elementer som kan underbygge mine argumenter.

I presentasjonen av kopien i utstillingen «Danmarks Oldtid (indtil år 1050)» er det kopiens plassering i utstillingsmonteret, beskrivelsen av gjenstanden på kartotekkortet, og gjenstanden som del av et formidlingsprogram for grunnskolen på museets hjemmesider som blir belyst. I utstillingen «Spåren talar» er det blant annet virkemidler som fremmer sanselighet og undring i møte med kopien jeg mener er interessant. Det originale skrinet tilbragte trolig mesteparten av sin tid i en katedral i Cammin i Vest-Pommern (nå Kamién-Pomorsky i Polen). Samtidig hevdes det at Camminskrinet har en helt spesiell historisk tilknytning til Kastalakyrkan i Kungälv. Uten gjenstandens opprinnelige funksjon som relikvieskrin, og laget i glassfiber har Camminskrinet «kommet tilbake» til et kirkebygg. I presentasjonen av kopien av Camminskrinet i Kastalakyrken mener jeg bygningen, gjenstander i kirken samt historiske begivenheter i Kungälv er viktige og medvirkende faktorer til å gjøre denne gjenstanden spesiell.

Kopi av Camminskrinet – Nationalmuseet i Danmark

Gipskopien av Camminskrinet i Nationalmuseet i Danmark er plassert i rom 21 «Vikingetiden 800–1050 e.Kr.» (heretter «Vikingetiden») som er en avdeling i basisutstillingen «Danmarks Oldtid (indtil år 1050)» (heretter «Danmarks Oldtid»). Samlet rommer utstillingen hele museets første etasje, og består av i alt 24 rom med tilsammen svimlende 12000 gjenstander.¹⁴⁰ «Danmarks Oldtid» ble åpnet i 2008 og har som intensjon «å skildre det første afsnit af «den opadstigende Danmarkshistorie».¹⁴¹ «Danmarks Middelalder og Renæssance» og «Danmarkshistorier (1660–2000)» danner de to andre kapitlene i en dansk nasjonal fortelling. «Danmarks Oldtid» er kronologisk og tematisk ordnet, og begynner med perioden «Jægerstenalder (12500 f.Kr.– 4000 f.Kr.) og avslutter med «Vikingetiden».

I et stort moderne glassmonter med svarte kraftige stålrammer montert mot veggen er gipskopien av Camminskrinet plassert sammen med gjenstander fra danske gravfunn. Tittelen på monteret er «Graver 400–1000» (fig 10.). Det er mange gjenstander i utstillingsmonteret og objektene er arrangert på hyller av glass eller svarte plater. Flere gjenstander, blant annet en del smykker er hengt mot en svart bakgrunn på veggen. Objektene viser et mangfold i størrelser, funksjon og stilhistoriske trekk, men er ordnet etter tema (graver og stilgruppe) og kronologi (400–1000), og monteringen må derfor kunne karakteriseres som tradisjonell. Camminskrinet er plassert på nederste hylle nærmest gulvet, og skrinets form og motiver er godt synlige mot den svarte hylleplaten. Alle gjenstandstekstene er montert langsetter denne hyllen. Gipskopien av Bambergskrinet står ved siden av kopien av Camminskrinet. De to kopiene er forgylt for å ligne sine originaler og i «Vikingetiden» representerer disse kopiene hver sin original. I monteret står det to høvrer (mankestoler på dansk), og disse har dyrehoder i hver ende som likner dyrehodene på Camminskrinets hasper. Jeg antar det er disse mankestolene som det henvises til på kartotekkortet for kopien av Camminskrinet (den hellige Cordulas relikvieskrin) (fig 10.).

Fotografiet av kartotekkortet fikk jeg tilsendt av historiker og ansatt ved museet Poul Grinder-Hansen, og teksten på kartotekkortet er en studie verdt. Utover det selvsagte som størrelsen på skrinet, og at gjenstanden var laget i benmateriale med bronsebeslag, er Camminskrinets andre egenskaper beskrevet i et tiltalende presist språk. Med skildringer som «Langs lågets midte er en ophøiet ryg», eller «på hver side 4 fuglefigurer med tilbakebøjet

¹⁴⁰ Bruno Ingemann, "Den skjulte oldtid - den nye udstilling på Nationalmuseet," *Nordisk museologi*, no. 1 (2009): 17.

¹⁴¹ Poul Otto Nielsen, "Den nye "Danmarks Oldtid". Midt i arbejdet med ny opstilling af Nationalmuseets oldtidssamling " *Arkæologisk Forum*, no. 16 (2007): 8.

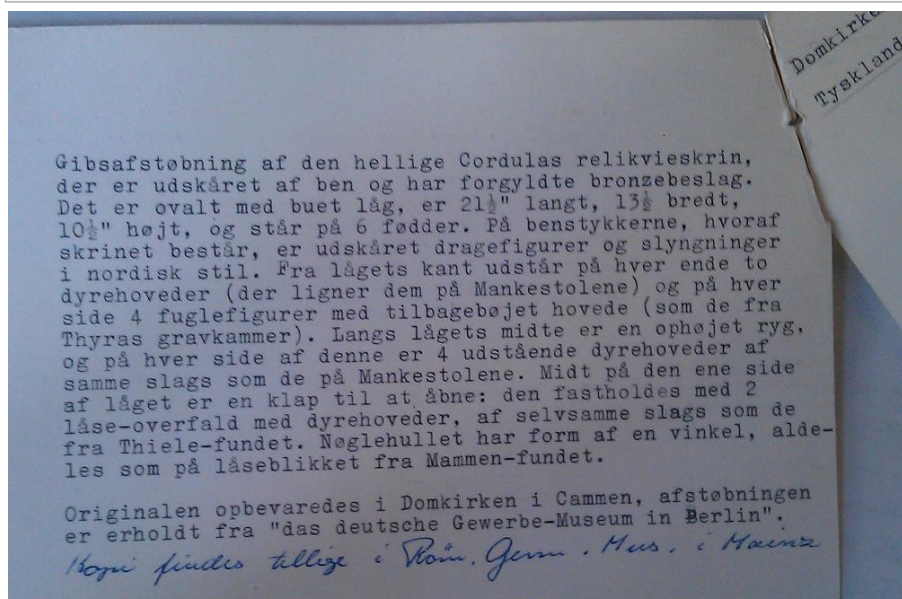
Figur 10. Kopi av Camminskrinet – Nationalmuseet i Danmark



Utstilling: «Danmarks oldtid» rom 21 «Vikingetiden (800–1050)»

Foto: Nationalmuseet i Danmark

Gjenstandstekst: Kopi av relikvieskrin fremstillet i Scandinavien i slutningen av 10. årh. Træskrinet var beklædt med ælghorn og forgyldte bronzebånd. Formen efterligner vikingehus. Det originale skrin i domkirken i Cammin, Pommeren, forsvandt.



Kartotek kort for gipsavstøbning af den hellige Cordulas relikvieskrin

Foto: Poul Grinder-Hansen

hovede» manes det originale skrinet frem, og jeg aner at forfatteren av teksten har tatt sin rolle som kunnskapsbærer på høyeste alvor. Det opplyses om at det originale skrinet «opbevarede i Domkirken i Cammen», og teksten må derfor være skrevet før skrinet forsvant under 2. verdenskrig. Flere steder i teksten knyttes kjennetegn på Camminskrinet til gjenstander som er funnet i Danmark her – ved to eksempler:

- «den fastholdes med 2 låse-overfald med dyrehoveder, af selvsamme slags som de fra Thiele-fundet».
- «Nøglehullet har form af en vinkel, aldeles som på låseblikket fra Mammen-fundet».

Ved å skape forbindelser mellom Camminskrinet og arkeologiske funn fra Danmark «jobber» teksten med å vise sammenhenger mellom skrinet og dansk historie. Teksten på kortet, og plasseringen av kopien av Camminskrinet i monteret «Graver 400–1000» som del av utstillingen «Danmarks Oldtid», opprettholder en tradisjon med aner tilbake til midten av 1800-tallet da samlinger ble ordnet som en kronologisk og tematisk fortelling fra hedenske tider og fremover.¹⁴² Den nasjonale arkeologien la da grunnlaget for ideen om et nasjonalt folk, og i begynnelsen baserte innsamlingen seg på donasjoner noe som etablert sterke bånd mellom individ, samfunn og samlinger.¹⁴³

Gjenstandsteksten i monteret for kopien av Camminskrinet er av en litt mer nøktern karakter en teksten på kartotekkortet. Det opplyses her at skrinet er en kopi av et relikvieskrin og at originalgjenstanden er forsvunnet. Det gis informasjon om hvor og når originalen ble laget, om hvilke materialer det originale skrinet bestod av, at skrinet er en etterlikning av et vikinghus og at det finnes flere kopier av skrinet. Beskrivelsen av gjenstanden er enkel og gir inntrykk av at teksten er mindre viktig. Det er systemet og strukturen, altså hvordan gjenstandene er plassert i forhold til hverandre, og likheter mellom dem i form av å for eksempel tilhøre samme stilgruppe, men også at gjenstandene henvises til et gitt tidsrom som skal forklare objektene.¹⁴⁴ Informasjonen om at formen skal etterlikne et vikinghus kan appellere til dem som har vært eller kjenner til vikingesenteret ved Fyrkat i Danmark eller

¹⁴² Peter Aronson, "Exhibiting Scandinavian Culture. The National Museums of Denmark and Sweden". I *Popularizing national pasts : 1800 to the present*, red. Stefan Berger, Chris Lorenz, og Billie Melman, *Routledge approaches to history* (New York: Routledge, 2012), 174.

¹⁴³ Ibid.

¹⁴⁴ Anne Eriksen, *Museum : en kulturhistorie* (Oslo: Pax, 2009), 120.

tilsvarende, og kan sammenlikne kopien av Camminskrinet med bygninger fra et rekonstruert vikingmiljø.

Arkeolog og museumsinspektør ved Nationalmuseet i Danmark Poul Otto Nielsen skriver at «En viktig del af formidlingen handler om at levendegøre fortiden for børn»¹⁴⁵ Nationalmuseet i Danmark bruker rollespill som læringsverktøy for «Vikingetiden». Vi kan blant annet lese om vikingetiden og se på gjenstander fra vikingetiden, men kan vi få kunnskap om vikingtiden gjennom rollespill, ved nær sagt å forbinde fortiden med nåtiden?¹⁴⁶

«Fridas tabte skrin» – «Fridas Cammin-skrin fra Polen»

Et interessant trekk ved museets bruk av kopien av Camminskrinet er at det benyttes aktivt i formidlingen for barn. I undervisningsmaterialet for grunnskolen på museets nettsider omtales kopien av Camminskrinet som «Fridas tabte skrin» og «Fridas Cammin – skrin fra Polen». I likhet med tjue andre gjenstander fra «Vikingetiden» er skrinet tildelt et navn.

Rollespill som en metode for å spille ut historiske hendelser og perioder er svært populært, både blant entusiaster med historie som hobby, på festivaler, i filmer, på tv, og ikke minst i museer. Kathrine M. Johnsen, med tverrfaglig bakgrunn i historie, etnografi og teater hevder at denne type rollespill har et stort potensial som en slags kroppslig erfaring med historie, og baserer sine argumenter på studier av rollespill tilrettelagt for voksne personer. I vesten der historikere er mest opptatt av *arkivet*, mener Johnsen at rollespill, som en type møte mellom kropp og historie, underkjennes. Rollespill som metode hevder hun kan utfordre oss til å tenke nytt om hvordan historie formes og tolkes. Å iscenesette rollespill for å oppleve fortid med eksempelvis å lage klær eller liknende, men også ved å bruke det man lager kan deltagerne tilegne seg kunnskap gjennom en type «autentisk» erfaring.¹⁴⁷ Det kan her trekkes paralleller mellom rollespill og prosessuelle kopier der gjenstandens autenticitet oppnås ved gjøren, det vil si å gjøre på samme måte. I likhet med prosessuelle kopier handler rollespill om å møte historie med egne erfaringer og ferdigheter. En nær, sanselig, morsom og flere vil hevde genuin og autentisk opplevelse, som krever innlevelse, observasjonsevne og konsentrasjon.

¹⁴⁵ Nielsen, "Den nye "Danmarks Oldtid". Midt i arbeidet med ny oppstilling af Nationalmuseets oldtidssamling " 9.

¹⁴⁶ Katherine M. Johnson, "Rethinking (re)doing: historical re-enactment and/as historiography," *Rethinking History* 19, no. 2 (2015): 194.

¹⁴⁷ *Ibid.*, 199.

Pedagogiske aktiviteter – enten det handler om utstillinger eller rollespill – baserer seg på en lang tradisjon i museet, og sosiolog Tony Bennett beskriver opplæringen av publikum som et forhold mellom kunnskap og makt.¹⁴⁸ Fenomenet ble tydelig da museer åpnet sine dører for «massene», og publikum måtte opplæres.¹⁴⁹ Verdensutstillingen i London i 1851 da et vell av aktører fra ulike disipliner stilte ut sine nyvinninger, var banebrytende. Ved å ordne objektene for visning og samtidig organisere et publikum som skulle se og oppleve, fikk denne utstillingen en gjennomgripende og vedvarende innflytelse på utviklingen av museer, kunstgallerier, utstillinger og varehus.¹⁵⁰ Historiker Peter Aronsson viser med et eksempel fra Historiska Museet i Stockholm hvordan utdanningen i museet kunne ta en ny vending i første halvdel av 1900-tallet, da populærvitenskapelige fremstøt ble en større del av dette museets virksomhet. Fra å være et mer skjult styringsverktøy for å sosialisere borgere og lære dem å føre seg i museet, ble aktiviteten nå mer åpen og forklarende.¹⁵¹ Eksempelvis ble autentiske rester etter graver nå erstattet med forklarende modeller for å vise prinsippene gravplasser var bygget etter.¹⁵²

Ved å koble gjenstander i «Vikingetiden» til navngitte fiktive personer vil museet stimulere nysgjerrigheten om objektene og perioden vikingtid, ved å tilrettelegge for at lærere og elever kan «bruge personene som inspiration, hvis i skal lave et teaterstykke på din skole».¹⁵³ I forslag til rollespill for «Vikingetiden» er det valgt like mange jente og guttenavn og eksempler på slike navnsatte gjenstander er; «Frodes seletøi», «Gisles stenkar», «Kåres ringspænde», «Estrids brystsmykke», «Gros kam», med flere. «Det er ikke rigtige historiske personer, men personer der kunne have levet i vikingetiden. Personene er lavet ud fra den viden vi har om vikingerne gennem arkæologien og historien».¹⁵⁴

Karakteren Frida, som museet har valgt å koble til Camminskrinet er en slave fra Polen. Frida betyr fred, og Frida er en høvdingedatter som vikinger har røvet. Hun er angivelig flink til å brygge øl, og har tatt med seg gode oppskrifter fra Polen (fig 11.).

¹⁴⁸ Tony Bennett, "The Exhibitionary Complex", *New Formations*, no. 4 (1988): 73.

¹⁴⁹ Ibid.

¹⁵⁰ Ibid., 74.

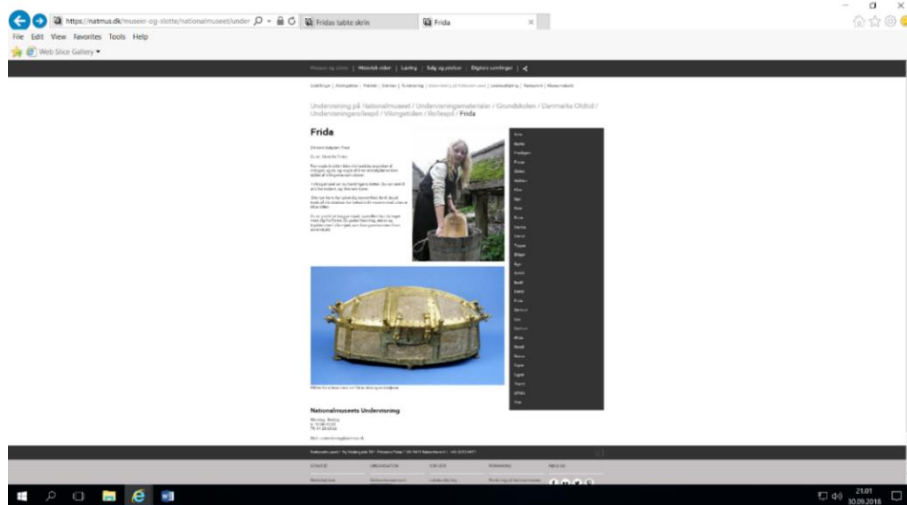
¹⁵¹ Aronson, "Exhibiting Scandinavian Culture. The National Museums of Denmark and Sweden", 180.

¹⁵² Ibid., note 34.

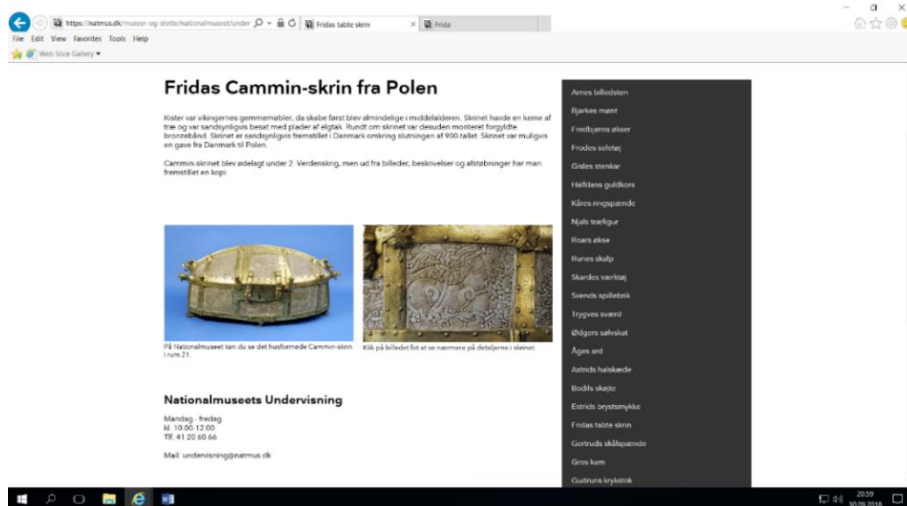
¹⁵³ Nationalmuseet i Danmark, "Rollespill. Vikingetidens personer", <https://natmus.dk/museer-og-slotte/nationalmuseet/undervisning-paa-nationalmuseet/undervisningsmaterialer/grundskolen/danmarks-oldtid/undervisningsrollespil/vikingetiden/genstande/fridas-tabte-skrin/>. Sist lest 20.11.2018.

¹⁵⁴ Nationalmuseet i Danmark, "Vikingetidens personer", <https://natmus.dk/museer-og-slotte/nationalmuseet/undervisning-paa-nationalmuseet/undervisningsmaterialer/grundskolen/danmarks-oldtid/undervisningsrollespil/vikingetiden/rollespil/>. Sist lest 20.11.2018.

Figur 11. Kopi av Camminskrinet – Nationalmuseet i Danmark



Screenshot Nationalmuseets nettsider, «Frida» og «Fridas Cammin – skrin fra



Frida

Dit navn betyr: Fred.
Du er: Slave fra Polen.

For nogle år siden blev din landsby angrepet av vikinger, og du og nogle af dine landsbyfæller blev stjålet af vikingerne som slave. I dit eget land var du høvdingedatter. Du var vant til at blive betjent, og ikke selv tjene. Din nye herre har givet deg navnet fred, fordi du på trods av din skæbne har beholdt dit muntre sind uten at blive bitter. Du er god til at brygge mjød, opskriften har du taget med dig fra Polen. Du putter honning, æbler og krydderurter i din mjød, som kan gjøre bonden til en sand skjald.

Fridas tabte skrin

Fridas Camminskrin fra Polen

Kister var vikingernes gjemmemøbler, da skabe først blev almindelige i middelalderen. Skrinet hadde en kerne av træ og var sandsynligvis besat med plader av elgtak. Rundt om skrinet var desuden monteret forgyldte bronzebånd. Skrinet er sandsynligvis fremstillet i Danmark omkring slutningen av 900-tallet. Skrinet var muligvis en gave fra Danmark til Polen.

Cammin-skrinet blev ødelagt under 2. verdenskrig, men du fra bilder, beskrivelser og afstøbninger har man fremstillet en kopi.

Med opplysninger om Frida følger også informasjon om Camminskrinet. Tekstene på nettsidene er litt annerledes enn informasjonen publikum får via gjenstandsteksten i «Vikingetiden». På nettsidene blir blant annet skrinets funksjon som relikvieskrin erstattet med en funksjon som vikingenes gjemmemøbel (fig 11.). Fotografiet som illustrerer karakteren Frida viser en jente i 10 til 12-års alderen. Bildet er tatt utendørs, og Frida smiler mot oss samtidig som hun arbeider. Frida er kledd i en kjortel over en kremhvitt genser, og ut ifra bygninger bak henne kan det se ut som om Frida er fotografert i et rekonstruert vikingmiljø som eksempelvis «Fyrkat». De andre rollefigurene er også fotografert i tilsvarende miljø, noe som gir inntrykk av at de tilhører samme vikingelandsby. Frida er definitivt et barn av nåtiden, hun er kledd ut som i et rollespill. De andre karakterene som Frode, Kåre, Estrid, Gro med flere er også kledd ut i passende klesdrakter avhengig av hvilken rollefigur de representerer. De fleste fotografiene viser barn i rollene, men karakterer som Frode «en gammel stalddreng», og Signe «konen til høvdingen» viser voksne personer i rollene.

Med et nasjonalt historisk museum som Nasjonalmuseet i Danmark gis et inntrykk av at det finnes en nasjonal fortelling som kan være relevant for alle.¹⁵⁵ Men ifølge kulturhistoriker Anne Eriksen vil mange museer i dag nødvendig forbindes med det som kan oppfattes som «hegemonisk nasjonalisme», og forsøker å la andre stemmer som eksempelvis kulturelle minoriteter komme til orde, men til tross for dette hevder Eriksen «er forestillingen om at museet skal gi – eller styrke – kulturell identitet stadig temmelig urokket».¹⁵⁶ Med formidlingsprogrammet for grunnskolen forsøker museet å levendegjøre historien om kopien av Camminskrinet, en gjenstand som er plassert i et monter, og som man ikke kan ta på. Det handler om å få «liv» i «Vikingetiden» ikke bare utenfor monteret, men også utenfor museet som eksempelvis i en skoleoppsetning og med hjelp av objektet. Camminskrinets tilknytning til Polen blir i «Fridas Cammin – skrin fra Polen» presentert som en røvet høvdingedatter fra Polen, og som en gave fra Danmark til Polen. Det verserer som nevnt ulike teorier om det originale Camminskrinet og hvordan det havnet i Polen. Men at skrinet før det forsvant under 2. verdenskrig var et relikvieskrin i en katedral i Vest-Pommern (nå Polen) regnes som sikkert. Danske vikinger er den aktive part i fortellingen om Frida og skrinet. De har laget og forært skrinet og de har røvet en høvdingedatter, de har gitt og tatt. Er det et mål med

¹⁵⁵ Arne Bugge Amundsen og Brita Brenna, "Mueer og museumskunnskap. Et innledende essay". I *Museer i fortid og nåtid : essays i museumskunnskap*, red. Margrethe C. Stang, Bjarne Rogan, og Arne Bugge Amundsen (Oslo: Novus forl., 2003), 19.

¹⁵⁶ Eriksen, *Museum : en kulturhistorie*, 123.

rollespillet å generere kunnskap om Camminskrinet fremstår skrinets kobling til rollefiguren Frida, en røvet høvdingedatter fra Polen, som noe underlig og forvirrende. Å utarbeide en troverdig rollefigur samtidig som kunnskap om objektet skal formidles er åpenbart ikke lett. I utformingen av rollefiguren Frida er kopien av Camminskrinet brukt som en katalysator. Mitt inntrykk av dette formidlingsprogrammet er at museet har prioritert å utforme en rollefigur som kan inspirere til et rollespill om vikingtiden, framfor å formidle egenskapene til gjenstanden. Med «Vikingetiden» og «Fridas tabte skrin» og «Fridas Cammin – skrin fra Polen» som kopien av Camminskrinet er en del av, skal nasjonal identitet ikke nødvendigvis bygges, men kanskje heller pleies, ved å forbinde gjenstander fra vikingtiden med et rollespill om perioden.

Kopi av Camminskrinet – Gøteborg stadsmuseum



Figur 12. Kopi av Camminskrinet Gøteborg stadsmuseum
Foto: Magdalena Eriksson / GSM

«Spåren talar»

Mer än 12000 år har gått sedan innlandsisen smälte och de första människorna kom till göteborgsområdet. Utställningen Spåren talar handler om de förste 11000 åren. Från stenåldern till järnåldern. Det vi vet om dessa årtusenden bygger på spår som människor lämnat efter sig.¹⁵⁷

Gøteborg stadsmuseum har som oppdrag å skape sammenheng mellom Gøteborgs fortid og nåtid.¹⁵⁸ Utstillingen «Spåren talar» handler om vest-svensk forhistorie, og er en utstilling i ett rom. «Spåren talar» tar utgangspunkt i sporene mennesker har etterlatt seg med sin aktivitet, eksempelvis ved å bo, å lage redskaper og våpen, å gravlegge eller ved å drive jordbruk, og hva disse sporene kan fortelle oss om mennesker i et bestemt geografisk område. Utstillingen åpnet i 2002, men ble fornyet i 2016, da enkelte lånte gjenstander måtte leveres tilbake, og erstattes med objekter fra museets egne samlinger.¹⁵⁹ «Spåren talar» har en kronologisk og tematisk oppbygning, men med en tiltalende vaghet.¹⁶⁰ Eksempelvis er tid ikke forankret i kristendommen. Utstillingen bruker ikke begreper som «før» eller «etter» Kristus, men benytter isteden uttrykk som «for ca. 12000 år siden». Et grep som illustrerer usikkerheten knyttet til denne perioden, og til hva man med sikkerhet vet. Men museet viser også her en vilje til å kommunisere

¹⁵⁷ Introduksjonstekst i utstillingen "Spåren talar".

¹⁵⁸ Gøteborg stadsmuseum, "Om museet", <https://goteborgsstadsmuseum.se/om-museet>. Sist lest 20.11.2018.

¹⁵⁹ Gøteborg stadsmuseum, "Spåren talar oppdatering, 2016.", <http://62.88.129.39/carlotta/web/>. Sist lest 20.11.2018.

¹⁶⁰ Magnus Berg, "Rumslige grænsdragningar och befolkande av rum på Stadsmuseet", omvisning Gøteborg stadsmuseum 05.04.2017.

med publikum fra kulturer som ikke er vant med en tidsregning som tar utgangspunkt i Kristi fødsel.

Menneskene før oss er i «Spåren talar» representert med gjenstander, og det er sporene det vil si objektene som «snakker til oss». ¹⁶¹ I et monter er det eksempelvis en liten haug med avkapp av flint sammen med verktøy i stein, for å illustrere «flintsmedene» og deres arbeidsmetoder. Ut ifra sporene er det blant annet mulig å avgjøre hvordan de utførte arbeidet, men også kvaliteten på deres håndverk. «Spåren talar» er en romslig utstilling med god avstand mellom utstillingsmontrene. Montrene er forholdsvis lavt plassert, noe som virker gjennomtenkt og godt tilpasset for barn. Det er lagt stor vekt på det estetiske, og det er en utstilling hvor materialene «får skinne». Utstillingsinteriøret er preget av en gjennomført material- og fargebruk, med mye organiske materialer, som tekstiler og treverk, sammen med mer stramme flater i glass og stål. Fargepaletten består hovedsakelig av jordfarger i ulike valører, og enkelte av flatene er dekkende malt, andre er mer transparente med synlig struktur av treverk. Det er få materialgrupper og gjenstander samlet i en og samme monter, noe som bidrar til at hver enkelt gjenstand og materialgruppe trer fram. Det er lite tekst i utstillingen, og i flere av tekstene stilles det åpne spørsmål som publikum selv må besvare. Noen av tekstene er nærmest gåtefulle og metoden skaper intimitet og rom for undring eksempelvis:

En sommarboplats

På en ö i havet låg denna boplats med fyra hus för 6000 år sedan. Här levde en grupp människor. Deras kvarblivna redskap visar vad man ägnet sig åt på olika platser. I två av husen fanns inga föremål och der kan man ha sovit.¹⁶²

Kopien av Camminskrinet står i en del av utstillingen som handler om byggverk. Gipskopien er helt hvit, uten forgylte partier, og på den ene siden av skrinet står det som av museet blir beskrevet som en «Høvdingahall». «Høvdingehallens» bygningskropp er i realiteten en forkullet del av en trestokk, et spor fra en høvdingehall. Den massive formen, teksturen i den brente flaten og den svarte fargen, gir gjenstanden tyngde» (fig 13). Foran den svarte formen ligger noen bitte små «guldgubbar», funnet i restene av en høvdingehall. «Høvdingehallen» virker enorm mot de små gullbitene. Kopien av

¹⁶¹ Ibid.

¹⁶² Tekst i utstillingen "Spåren talar".

Camminskrinet med den hvite overflaten, de fine strekmotivene og detaljerte tredimensjonale figurer står som en kontrast til den mer røffe svarte abstrakte gjenstanden ved siden av. Kopien av Camminskrinet blir i teksten også beskrevet som en høvdingehall, men som en modell av denne bygningstypen. Størrelsene på de to gjenstandene er tilnærmet lik, som en invitt for å sammenlikne objektene og spørre: hvilke høvdinge har bodd her? På den andre siden av Camminskrinet står et langhus, en modell i tre. På avstand er det de tre objektenes (bygningenes) egenskaper som form, flate og materiale jeg legger merke til. Kull står ved siden av gips, som igjen står ved siden av tre, et rent og effektivt visuelt virkemiddel. Utstillingen har dempet belysning og man må nær gjenstandene for å se detaljene, og for lese tekstene som er trykket på sandblåst glass. De små panelene med tekst for hver gjenstand eller gjenstandsgruppe er for øvrig en integrert del av utstillingsdesignet.

De to «høvdingehallene» og modellen av et langhus handler om byggeskikker. På hver sin måte vekker de fantasien om arkitektoniske virkemidler som form, størrelser, funksjon og dekor. Formen, med den detaljerte overflaten er det meningsbærende for kopien av Camminskrinet i utstillingen «Spåren talar», ikke funksjonen som skrin. Jeg er usikker på om kopien av Camminskrinet hadde vært del av denne utstillingen hvis skrinet hadde forgylte partier. Gipsen som ren hvit flate fremhever formen uten forstyrrende elementer.

Camminskrinets tilknytning til Konghelle bare 15–20 minutter med bil fra museet blir forsiktig antydning i teksten. «Det sägs at det (Camminskrinet) en gång fanns i Kungahälla och at det rövats bort därifrån» (fig 13.). Med en kort og åpen tekst som denne blir det opp til publikum å undersøke forbindelsen mellom skrinet og Konghelle nærmere. For Gustaf H. Brusewitz bestyrer ved Gøteborg museum fra 1865 til 1891, og som museet oppgir som forhandler/mellommann av kopien, ville kanskje en slik fremgangsmåte av flere årsaker virke fremmed. Brusewitz var svært opptatt av skrinets tilknytning til Konghelle og vundernes angrep på stedet, noe jeg vil komme tilbake til i presentasjonen av kopien i Kastalakyrgan i Kungälv.

Hvordan gjenstander gjøres meningsfulle i utstillinger har stor innflytelse på kunnskapsformidlingen. For å kommunisere med publikum brukes mange virkemidler.¹⁶³ En utstilling er i all hovedsak visuell, og vårt forhold til gjenstandene

¹⁶³ Moser, "The Devil Is in the Detail: Museum Displays and the Creation of Knowledge", 22.

Figur 13. Kopia av Kamminskrinet – Göteborg stadsmuseum



«Spåren talar»

Foto: Lucia Esparate / GSM



Tekst:

Foto: Hedvig Poppe

Hövdingahall

For drygt 1000 år sedan började man bygga hövdingahallar. De var betydligt större än andra hus och hade kraftiga takstolpar och buktande veggur. De som bodde här var rika. I husresterna hittades guldgubbar, små bleck av guld med figurar på.

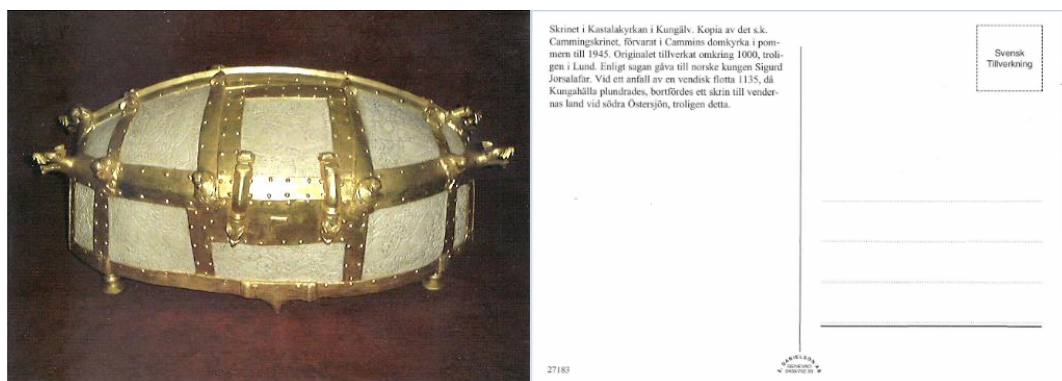
Kamminskrinet

Kamminskrinet er en modell av en hövdingahall skrinet tillverkades för ungefär 1000 år sedan. Det sägs at det en gång fanns i Kungahälla och at det rövats bort därifrån. Fram till andra världskriget fanns skrinet i ett kloster i Kammin söder om Östersjön. Vid ett bombanfall totalförstördes det så i dag finns endast kopior av gips kvar.

blir derfor oftest til ved å betrakte dem.¹⁶⁴ I «Spåren talar» får jeg imidlertid inntrykk av at museet vil noe mer enn bare å formidle den historiske fortellingen om fortiden gjennom blikket. Jeg opplever at de som står bak denne utstillingen vil fremme gjenstandenes sanselige tilstedeværelse med materialiteten i utstillingsuttrykket. Utstillingen gjøres taktil ved bruk av varme jordfarger, en dempet lyssettingen og organiske materialer som treverk i utstillingsdesignet, og som publikum faktisk kan ta på. Det blir lagt vekt på «Høvdingehallenes» egenskaper som flater og form, og med tekstene om objektene skapes assosiasjoner til fortidens byggeskikker. Teksturen på gjenstandene i monteret kan fornemmes, og materialiteten i objektene trer nærmest ut av monteret og inn i utstillingsuttrykket. Sammen med få, relativt korte, av og til gåtefulle tekster som selv små barn kan ha mulighet til å lese blir den historiske fortellingen om fortiden fortalt, men på en lavmælt måte.

¹⁶⁴ Bjørnar Olsen, "Momenter til et forsvar av tingene", *Nordisk museologi*, no. 2 (2004): 28.

Kopi av Camminskrinet – Kastalakyrkan i Kungälv



Figur 14. Tekst på postkort:

Skrinet i Kastalakyrkan i Kungälv. Kopia av det s.k. Cammingskrinet, försvant i Cammin domkyrka i pommern till 1945. Originalt tillverkat omkring 1000, troligen i Lund. Enligt sagan gäva till norske kungen Sigurd Jorsalafar. Vid et anfall av en vendisk flotta 1135, då Kungahälla plundrades, bortfördes ett skrin til venedernes land vid södra Östersjön, troligen dette.

Kastalakyrkan tilhører den Svenska kyrkan som er et riksdekkende evangelisk-luthersk trossamfunn, men som ikke lenger har bindinger til staten. I Sverige ble det endelige bruddet mellom kirke og stat gjennomført i år 2000.¹⁶⁵ Kastalakyrkan ligger i området Komarken i vestre Kungälv og ble bygget i 1980. Kirken er tegnet av arkitekt Carl-Anders Hernek (1926–2009), som tegnet en rekke småkirker på 1960-70- og tidlig 80-tallet i Sverige.¹⁶⁶ På grunn av stor tilflytting til Komarken på 1960-tallet erstattet den nåværende Kastalakyrkan en pilgrimskirke som stod omtrent på samme sted.¹⁶⁷ Kastalakyrkan er en tidstypisk nærkirke i tegl og betong, med kirke og forsamlingshus i ett og samme bygg. Kirkebygget har et horisontalt uttrykk som brytes av et stort pyramidetak som markerer kirkesalen.¹⁶⁸ Bygningen er tilpasset terrenget i en skråning, og hovedinngangen er på bakkeplan i kirkens 2. etasje. En kampanile (frittstående klokketårn) ved siden av kirken signaliserer at bygningen er en kirke, og står som en markør for Kastalakyrkans noe anonyme forside.

Jeg hadde gjort en avtale med kirkens vaktmester Linus Åsemyr om et besøk til Kastalakyrkan. Åsemyr ble dessverre forhindret i å møte meg, men hadde ordnet med en stedfortreder Margareta Karlsson, enken etter sogneprest Oswald Karlsson, som i 1980 reiste

¹⁶⁵ Svenska kyrka, "Svenska kyrkans historie", <https://www.svenskakyrkan.se/historik>. Sist lest 20.11.2018.

¹⁶⁶ Bebyggelsesregisteret (BeBR), "Kungälv Rødhaken 19 – husnr 1, Kastalakyrkan," Riksantikvarämbetet, <http://www.bebyggelsesregistret.raa.se/bbr2/byggnad/visaVardering.raa;jsessionid=IDDD171297446931546F47E4BA92F7A3?byggnadId=21400000579874&page=vardering&varderingParent=BYGGNAD>. Sist lest 20.11.2018.

¹⁶⁷ Ibid.

¹⁶⁸ Ibid.

til Bergen for å hente kopien av Camminskrinet, slik at skrinet kom fram til den fjerde søndagen i advent da kirken skulle innvies.¹⁶⁹

Ved ankomst til kirken så jeg umiddelbart kopien av Camminskrinet. Kopien er plassert i et monter ved et vindu i kirkens inngangsparti. Jeg gikk inn og fikk møte Karlsson, en meget gjestfri person. Karlsson ga meg et par hefter blant annet et om Camminskrinet, noen postkort med bilder av kirken og kopien av skrinet (fig 14.). I tillegg til å vise meg et par artikler om Camminskrinet som hun hadde funnet fram.

I utstillingsmonteret er glassfiberkopien av Camminskrinet plassert ved siden av en stavkirkemodell, og med hver gjenstand følger en liten tekst (fig 15.). Tekstene kan leses fra kirkens utside og informasjonen er derfor ikke forbeholdt besøkende i kirken. I teksten blir skrinet beskrevet som et relikvieskrin, som «formodligen stod i den första Kastalakyrgan fram til 1135». Det opplyses om at kopien er laget i Bergen i 1979. Det står skrevet at stavkirkemodellen er basert på flere norske stavkirker fra 1100-tallet, og at modellen representerer en forestilling om hvordan man tror den opprinnelige Kastalakyrgan i Konghelle kan ha sett ut. Stavkirkemodellen er laget av en mann med det passende navnet Sven Norrman, og i forbindelse med Norrmans bortgang i 2010 stod det i Gøteborgs-Posten:

Nog minns vi alla hans minutiösa arbete med att skapa modellen av den första stavkyrkan på Klosterkullen i Kungahälla och hur han lösta alla knepiga problem med finurlig påhittighet. Modellen kan vi alla beundra där den tronar i den moderna Kastalakyrgan, där den deponerad tills den kan få sin plats i den utställningshall vi planerar för i Bohusporten.¹⁷⁰

Åtte år senere står modellen fortsatt i Kastalakyrgan, og utstillingshallen i Bohusporten ved Bohusläns festning er så vidt jeg vet ikke en realitet. På monteret over kopien av skrinet og stavkirkemodellen står det utstilt et hefte om Camminskrinet. Kirken har to informasjonshefter av denne typen, ett om Camminskrinet, og ett om kirkens døpefont. Begge heftene er skrevet av Kerstin Berg, en lokal forfatter.

Haakon Shetelig (1877–1955) lanserte i 1933 hypotesen om at Camminskrinet i St. Johanneskatedralen i Cammin var det samme skrinet som ble røvet av vendere (vestslaviske stammer)¹⁷¹ fra Konghelle i 1135. Det var under et besøk i Stockholm i 1929 at

¹⁶⁹ Linus Åsemyr, epost, 17.04.2018.

¹⁷⁰ Rydén Verna, "Sven Norrman," *Gøteborg – Posten*, 02.01.2010.

<https://www.pressreader.com/sweden/g%C3%B6teborgs-posten/20100102/282913791609006>.

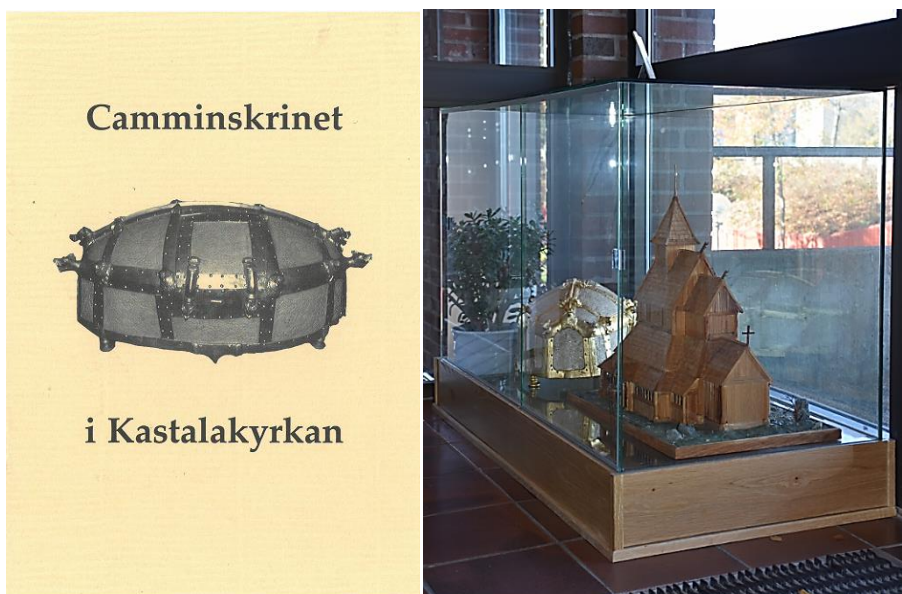
Sist lest 20.11.2018.

¹⁷¹ Goplen, "Vendere".

Figur 15. Kopia av Camminskrinet – Kastalakyrkan i Kungälv



Kastalakyrkan
Foto: Andreas Hansen, Bohusläns museum



Inngångsparti m/ monter, informationshefte om Camminskrinet på monter.
Foto: Hedvig Poppe

Tekster i monter:

Camminskrinet

Relikskrin som förmodligen stod i den första Kastalakyrkan fram till 1135.
Denne kopia er gjord i Bergen, Norge, 1979.

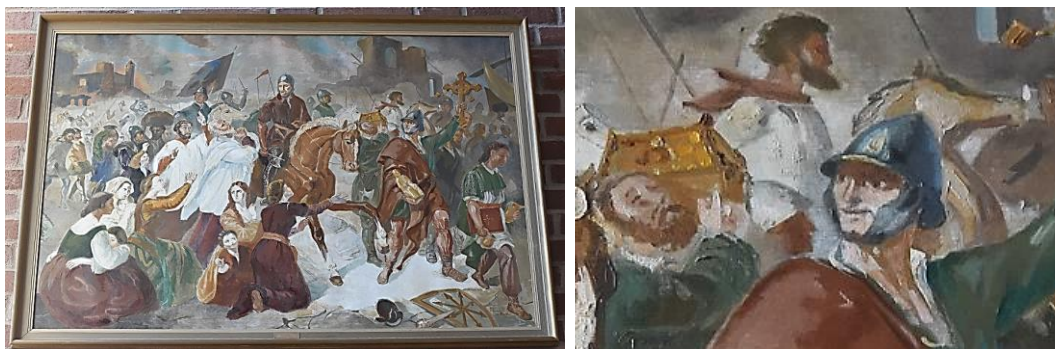
Kastalakyrkan i Kungahälla

Rekonstruktion baserad på flera norske stavkyrkor från 1100-talet.
Bygd av Sven Norrman, Kungälv, 2001.

bestyreren ved det Kongelige Livrustkammaren, baron Rudolf Cederström (1876–1944) gir Shetelig ideen om at skrinet som ble bortført fra Konghelle i 1135 fremdeles eksisterer, og er det samme skrinet som i St. Johanneskatedralen i Cammin.¹⁷² Utgangspunktet for hypotesen er Snorres Saga, og Shetelig begrunner sin tillitt til Snorres beretninger med Snorres nære kjennskap til historien om Konghelle. «Anders prest, hovedpersonen i fortellingen om Kongehelle var fosterfar av Jon Loftson, som igjen, 50aar senere, var Snorres hjemmelsmand for mange opplysninger fra Norge, dels hvad han selv hadde oplevet, og dels hvad Anders prest hadde fortalt».¹⁷³

Det er også andre gjenstander i Kastalakyrkan med motiv av Camminskrinet, eller det som kan være Camminskrinet, som Karlsson viste meg. I trappeløpet ned til kirkens 1. etasje. henger et maleri høyt på veggen. Karlsson fortalte at maleriet ble flyttet til trappeløpet litt avsides fra der de fleste ferdes, fordi bildet er litt voldsomt. Maleriets motiv er vendernes angrep på Konghelle i 1135 (fig 16. og 17.). Venderne er både til hest og til fots. En mannsperson bærer bort det hellige kors, en gjenstand jeg vil komme tilbake til, og en annen bærer et skrin, kan det være Camminskrinet? I forgrunnen er det en fortvilet prest med foldede hender, kanskje Anders prest, og flere kvinner sitter på knærne henvendt mot venderne. I bakgrunnen sees festningsmuren, ruiner og røyk etter ildspåsettelsen av kastalen i Konghelle. Karlsson fortalte med innlevelse om det viktige årstallet 1135.

Under besøket tok jeg ikke særlig notis av maleriet. Det var kopien av Camminskrinet jeg konsentrerte meg om. Men etter hjemkomsten fra Gøteborg, og en gjennomgåelse av fotomaterialet, ble jeg mer nysgjerrig på bildet.



Figur 16. og 17. Kopi Martin Poser (1909–1999) etter Gustaf H. Brusewits (1812–1899) Ratibor (høyre, detalj)

¹⁷² Shetelig, "Helgenskrinet fra Kongehelle", 28.

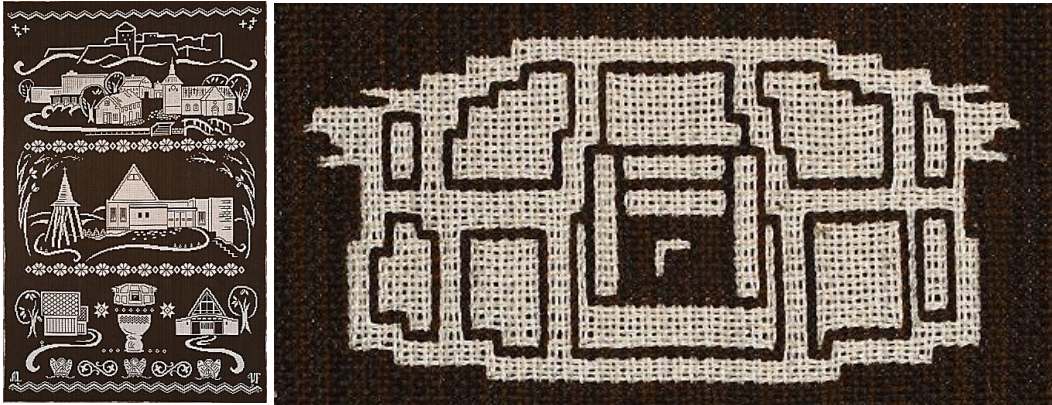
¹⁷³ Ibid., 30.

Maleriet er undertegnet «Kopi Poser G. Brusewitz», og det viser seg at kopien er malt av Martin Poser (1909–1999) en lokal maler opprinnelig fra Leipzig.¹⁷⁴ Maleriet er basert på et verk av Gustaf Henrik Brusewitz (1812–1899). Den samme Brusewitz som var tilknyttet Gøteborg museum i sin tid. Jeg forhørte meg med Åsemyr per epost om kirken har opplysninger vedrørende maleriet eksempelvis tittel. Åsemyr svarer at maleriet var en gave fra «Ivar Claesson som ägde och drev ABC-fabrikerna. Kungälv's största industri på sin tid, som tillverkade sportartiklar.» Tittelen vet han ikke, men foreslår «Venderna i Kunghäll» eller «Venderna i Kungahälla». Det lyktes meg ikke å finne et maleri av Brusewitz under noen av de foreslåtte titlene. Både Gøteborg kunstmuseum og Sveriges Nasjonalmuseum i Stockholm har flere verk av Gustav H. Brusewitz i sine samlinger, men ingen er lik maleriet i Kastalakyrkan. Etter utallige søk i samlingsdatabaser på bibliotek- og museumsnettsteder med mer, fant jeg på «auctionet.com» «Ur Bohusläns konunga-sagor» fra 1898 av Gustav H. Brusewitz, og i kapittelet «Venderne i Konogahella» er bildet som trolig er utgangspunktet for maleriet i Kastalakyrkan avbildet. Som tittelen på boken indikerer er teksten hentet fra kongesagaene og beskriver hendelser som berører Bohuslän. Tittelen på bildet er «Ratibor» og viser Rettibur (Ratibor) vendernes konge, og angrepet på Konghelle den niende august 1135 (fig 18.). I «Venderne i Konogahella» kan man lese om den svært dramatiske dagen da



Figur 18. Gustaf Henrik Brusewitz (1812–1899) «Ratibor»
Illustrasjon i «Ur Bohusläns-konunga sagor 1898

¹⁷⁴ Per-Olof Eklund, "Martin Poser", <http://www.poeklund.net/>. Sist lest 20.11.2018.



Figur 19. (Venstre) Veggteppe I Kastalakyrkan med motiv av kirkene i Kungälv og gjenstander i kirken.
 Figur 20. (Høyre) Detalj: Camminskrinet.
 Foto: Hedvig Poppe

kirkens relikvier ble bortført og kirken ødelagt. Det var kommet varsler, blir det hevdet, og tretten skip med flykninger var på forsommeren reist fra Konghelle mot Bergen. Tolv skip forliste underveis.¹⁷⁵ I vikingtid var Konghelle et levende handelssted og i tidlig middelalder en av Norges viktigste byer, men vundernes angrep i 1135 ble Konghelles fall.¹⁷⁶

I Kastalakyrkan var det også andre gjenstander med tilknytning til Camminskrinet blant annet ett veggteppe i finnväv-teknikk (en lokal vev-teknikk, Bohuslän) med motiver fra Kungälvs kirkehistorie, de ulike kirkebyggene samt gjenstander som er viktige for kirkene i området, inkludert en abstrahert gjengivelse av Camminskrinet (fig 19. og 20.).

Etter besøket i kirken tok Karlsson meg til Klosterkullen, en kort kjøretur fra Kastalakyrkan. Dette er stedet hvor Sigurd Jorsalfar (1090–1130) i ca.1111 etter sin hjemkomst fra Jerusalem, skal ha oppført en kastal (festning) med kongsgård og en rikt utstyrt trækirke, den første Kastalakyrkan.¹⁷⁷ I denne kirken skal Sigurd ha oppbevart en rekke relikvier, blant annet «det hellige kors som han hadde faat av kong Baldvin i Jerusalem».¹⁷⁸ Shetelig hevder, stadig på bakgrunn av Snorre, at «kirken fik videre et skrin, som den danske kong Eirik Eimune hadde sendt kong Sigurd».¹⁷⁹ Det var en strålende høstdag og en flott opplevelse å se landskapet, som jeg etter hvert har lest en del om, og dannet meg bilder av. Kollen er mindre enn jeg forestilte meg, men med utsyn over Göta älv.

Glassfibernkopien av Camminskrinet er produsert av et museum for en kirke. Dette skiller denne kopien fra de øvrige kopiene av Camminskrinet som jeg har kartlagt. Imidlertid

¹⁷⁵ Gunnar Brusewitz, *Ur Bohusläns konunga-sagor* (Göteborg 1898).

¹⁷⁶ Knut Are Tvedt, "Konghelle", i *Store norske leksikon*, red. Per G. Norseng. 31.05.2017. <https://snl.no/Konghelle>. Sist lest 20.11.2018.

¹⁷⁷ Shetelig, "Helgenskrinet fra Kongehelle", 28.

¹⁷⁸ Ibid.

¹⁷⁹ Ibid.

er det berøringspunkter med hensyn til hvordan gjenstanden vises frem i kirken og museale praksiser. Kopien av Camminskrinet er plassert i et beskyttende låsbart monter. Gjenstanden står ved siden av en annen, stavkirkemodellen, som skal bidra til en bedre forståelse for gjenstanden(e) og perioden objektene representerer. Tekstene som er plassert foran de to gjenstandene gir viktig informasjon om objektene, og innsikt i hvorfor kopien av Camminskrinet og stavkirkemodellen er plassert akkurat her. En katalog som kan tas med hjem og eventuelt spres, gir en mer utfyllende fortelling om Camminskrinet. Summen av alt dette holder det kulturelle minnet om den gamle Kastalakyrgan i Konghelle i hevd.

Kjerneområder for det kulturelle minne er ifølge Aleida Assmann religion, kunst og historie. En gammel kirke med sin form og sitt uttrykk er ifølge Assmann en legemliggjøring av et aktivt kulturelt minne og minne holdes i live av tidligere historiske perioder, arkitektur, tradisjonelle bilder og liturgiske ritualer som praktiseres jevnlig.¹⁸⁰ Kirkens budskap blir fremmet med symboler og riter som er basert på svært gamle tekster som er dypt forankret i en menighets kulturelle minne og en ny kirke vil sannsynligvis ha liten innvirkning på praksisen. Den nye Kastalakyrgan fra 1980 var da den ble innviet en ny ramme for fremtiden. Med gjenstander som kopien av Camminskrinet og stavkirkemodellen ble en forbindelse «smidd» sammen med den gamle Kastalakyrgan, men også Konghelle som på 1100-tallet var en betydningsfull by i Norden. I likhet med mange museumsgjenstander før og nå tjener kopien av Camminskrinet som materielt bindeledd til en stolt fortid.¹⁸¹ Kopien har en symbolsk verdi og blir et uttrykk for kontinuitet, en kronologi, der nåtid og fremtid bygges på fortid.

¹⁸⁰ Assmann, "The religious roots of cultural memory", 277.

¹⁸¹ Eriksen, *Museum : en kulturhistorie*, 61.

6. Kopien(e) av Camminskrinet – hva slags kunnskap?

I sin artikkel om 1700-tallets samlingskultur skriver idéhistoriker Brita Brenna om å «se på samlinger som steder der kunnskap ble ordnet, der blikket ble formet, og der ting ble skapt om til fakta gjennom et møysommelig arbeid».¹⁸² 1700-tallets samlingskultur var bærer av kunnskap, men kan for oss virke uordnet og fremmed. Men som Brenna beskriver tok samlingskulturen en ny retning på 1800-tallet, da virksomheten ble mer spesialisert med institusjonaliserte faggrupper i ulike museer.¹⁸³ En av disse nye institusjonaliserte disiplinene var arkeologien, en vitenskap som ifølge Aleida Assmann finner objekter og tapt informasjon fra en *kulturell glemsel*, en fjern fortid. Assmann hevder arkeologen former en rute for objektene, som trekker objektene og informasjon om dem tilbake fra glemselen og fram til det kulturelle minne.¹⁸⁴ I denne oppgaven har jeg «gravd» som en arkeolog for å finne informasjon om KHM's kopi av Camminskrinet i et forsøk på å lage en biografi. Jeg har gjort funn som har dannet stier til kunnskap om objektet, som kan løfte det opp og fram. Kopien er ikke fra en fjern fortid, men originalen kopien skal etterlikne ble laget for over 1000 år siden, og denne gjenstanden er tapt. Jeg har hatt gleden av å dukke ned i en mikroskopisk del av den enorme kunnskapsproduksjonen som ble skapt på 1800-tallet og som Brenna refererer til.

Men hva slags kunnskap genererer en biografi for KHM's kopi av Camminskrinet og hvordan kan de ulike kopiens historier bidra til å berike vår oppfatning om KHM's kopi?

Biografien gir oss et innblikk i vår egen museale historie som også handler om kopier og kopiering. KHM's kopi av Camminskrinet er en gipsavstøpning etter en originalgjenstand fra vikingtid utenfor Norge, en såkalt utenlandskopi. Hvis man legger funnene i KHM's registre til grunn utgjør disse utenlandskopiene etter originaler fra vikingtid og tidlig middelalder en svært liten gjenstandsgruppe i norsk sammenheng. I KHM's kopisamling av utenlandskopier er det bare to, kopien av Bambergskrinet og kopien av Tassilokalken, som ansees å være kopier av gjenstander med tilsvarende historisk betydning som Camminskrinet (fig 8). Om Universitetsmuseet i Bergen eller andre museer har kopier av utenlandske gjenstander fra disse periodene som kan

¹⁸² Brita Brenna, "Halvannen tekopp av kokosnøttskall ; vitenskapelige og sosiale gjenstander i 1700-tallets samlingskultur," *Agora* 24, no. 3 (2006): 33.

¹⁸³ *Ibid.*, 34.

¹⁸⁴ Assmann Aleida, "The religious roots of cultural memory", *Norsk Teologisk Tidsskrift*, no. 04 (2008): 275.

komplementere KHMs samling er uvisst, men kan være et område for fremtidige undersøkelser. Som nevnt kjøpte Skulpturmuseet i sin tid en stor mengde med avstøpninger fra utlandet, men dette var hovedsakelig skulpturer basert på antikke idealer.

Å rette oppmerksomheten mot andre kopier av skrinet mener jeg beriker vår forståelse av hva slags objekt KHMs kopi av Camminskrinet er, men også hvordan denne gjenstanden kan brukes. Med de kartlagte kopiene viser mine undersøkelser at til tross for at kopiene er like, det vil si de er avstøpninger etter samme originalgjenstand, kan kopiene skilles fra hverandre. Kopiene har fysiske forskjeller, én kopi har et stempel, noen kopier er bemalt og andre er hvite. De fleste kopiene er avstøpninger i gips, men én kopi er i glassfibermateriale, og ulikheten mellom kopiene stopper ikke her. For hvordan «samtaler» kopien med originalen? Hvilke aspekter ved den historiske fortellingen formidles fra kopien til publikum? Hva vektlegges og hva filtreres bort?¹⁸⁵ Denne oppgaven viser at fortellingene om Camminskrinet kan være både nasjonale, regionale og lokale fortellinger. Noen fortellinger likner hverandre, andre fortellinger kan utfordre og/eller utfylle hverandre. Kopier i utstilling viser variasjon i hvordan kopien forholder seg til originalen, eller kanskje retttere sagt hvordan museet med kurator(er), eller representanter i en kirke, forholder seg til originalen. Med sine forskjeller fremstår kopiene etter min mening som unike.

7. Konklusjon

I denne oppgaven har jeg tatt utgangspunkt i KHMs gipskopi av Camminskrinet som er plassert i hvelvet i kjelleren til Historisk museum i Oslo. Jeg har ønsket å synliggjøre denne gjenstanden som historisk kilde, men også vise hvilke fortellinger den kan gi oss tilgang til. Min innfallsvinkel til dette har vært å lage en biografi for denne kopien. Det komplekse forholdet mellom kopi, original, men også forholdet til andre kopier var utslagsgivende for at jeg laget en utvidet biografi («composite biography»). I kapittel 1 presenterer jeg KHMs kopi av Camminskrinet og Kopisamlingen som denne gjenstanden er en del av. Bakgrunnen for oppgaven presenteres i kapittel 2 og her legger jeg vekt på forholdet mellom kopi og original, men jeg gir også en kort gjennomgang om gipsavstøpningens historie. I kapittel 3 begrunner jeg valg av gjenstandsbiografi som teori og metode. Her beskriver jeg hvorfor KHMs kopi, som del av en mangfoldig

¹⁸⁵Sattler og Simandiraki-Grimshaw, "Replica Knowledge: Travelling Thrones", under publisering.

og kompleks kopikultur har gjort det nødvendig å lage en "composite biography", en sammensatt biografi. I dette kapittelet beskriver jeg også hvordan jeg har arbeidet med arkivstudier, feltarbeid og søkt etter andre kopier av Camminskrinet. I kapittel 4 presenteres og diskuteres materialet for oppgaven: henholdsvis originalen, KHMs kopi og funn av andre kopier. Kapittel 5 handler om formidling av Camminskrinet ved å undersøke kopier av Camminskrinet i utstilling. Utstilte kopier mener jeg er spesielt interessant fordi disse kopiene viser hvordan det kan knyttes mange ulike fortellinger til kopier av dette skrinet. Her har jeg valgt ut tre av kopiene som blir beskrevet i kapittel 4, henholdsvis kopier i: Nationalmuseet i Danmark, Gøteborg stadsmuseum og Kastalakyrgan i Kungälv. Analysen viser hvordan disse tre kopiene formidler ulike budskap i ulike kontekster. I kapittel 6 knytter jeg trådene sammen igjen og gjør en samlet analyse av Camminskrinets sammensatte biografi, og argumenterer for at kopiene kan sees som unike objekter i seg selv.

I denne oppgavens siste kapittel vil jeg avslutningsvis gå tilbake til begrepet autentisitet og aura (se kapittel 2), og diskutere kopiene av Camminskrinet i lys av dette. Hva er det som gjør en original autentisk og at en kopi ikke er autentisk? Ekte, original og opprinnelig er alle ord som knyttes til autentisitet og som gir originalen forrang framfor kopien. Men hvor befinner det autentiske seg? Ved å undersøke kopier av Camminskrinet i utstillinger har jeg begynt å stille meg spørsmålet om kanskje noe autentisk, noe originalt og opprinnelig kan oppstå i mellomrommet mellom de to ytterpunktene original og kopi. Det autentiske ligger da i tolkningsrommet og i formidlingen av en kopi, i området hvor det skal skapes en sammenheng og en forbindelse mellom kopien og publikum. Eksempelvis opplever jeg kartotekkortet som beskriver kopien i Nasjonalnuseet i Danmark som noe ekte og oppriktig. Dette er ikke fordi det er et kort som er skrevet for mange år siden med en skrifttype og på et papir som ser gammelt ut, men fordi vedkommende som har skrevet teksten formidler kopien av skrinet på en måte som gjør at det skapes en forbindelse mellom gjenstanden og meg. Jeg ser gjenstanden på en ny måte. Registreringen påminner om det oppmerksomme blikket for objektet, og ved å lese teksten ble jeg bevisst en av Camminskrinets vakre detaljer, fuglenes «tilbakebøiede hoveder».

Kopien av Camminskrinet i Kastalakyrgan er en av flere objekter, i tillegg til liturgiske og historiske tekster, som inngår i en tradisjon som holder minne om den opprinnelige Kastalakyrgan levende. Museet derimot har et mer flyktig publikum og kan ikke bare basere seg på gammel viten, men må stadig fornye seg for å tilfredsstille sitt publikum. Mye energi

investeres i formidlingen av kopien av Camminskrinet for å skape en interesse for objektet og en forbindelse mellom kopien og publikum som kan fremstå meningsfull. I Danmark forsøker de med blant annet rollespill. I Gøteborg appellerer de med formen, materialer og gåtefulle tekster for at publikum skal fascineres over kopien av Camminskrinet, en gjenstand som blant annet kan fortelle om tidligere tiders byggeskikker.

Når Adam Lowe hevder at kopien(e) «kan se langt etter» å oppnå samme status som det originale objektet, setter jeg spørsmålsteget ved en slik påstand. Det er kanskje i overkant dristig å tro at kopien kan utføre formidlingsoppgaven alene. Ved å utforske handlings- og tolkningsrommet mellom kopi og original, og sammenlikne og fortelle om andre kopier av samme original, mener jeg det er mulig å utfordre det normative forholdet mellom original og kopi. Dette for at interessante, ekte og originale møter skal oppstå mellom kopien(e) og publikum.

I min undersøkelse av KHMs kopi av Camminskrinet fant jeg i arkivet mange flotte beskrivelser av andre gjenstander i KHMs samlinger, men jeg fant ingen beskrivelser av kopien av Camminskrinet, som for eksempel når kopien ble produsert, innlemmet i samlingen, eller hvem som stod for transaksjonen. At jeg likevel har forsøkt å lage en biografi for denne gjenstanden er fordi jeg har funnet opplysninger om andre kopier av skrinet som kan bidra til vår forståelse av KHMs kopi og løfte den frem i lyset. KHMs kopi av Camminskrinet er en kopi av en tapt original, og kopien er derfor en viktig historisk kilde. Informasjon om det originale skrinet, men også kopiene mener jeg beskriver KHMs kopi og hvilke muligheter som ligger i dette objektet. Kopiene av Camminskrinet er både et uttrykk for en original, men også et uttrykk for en kopikultur hvor fortellinger om kopiene av skrinet formidles parallelt og utfyller historien til originalobjektet.

8. Referanseliste

- Alberti, Samuel J M M. "Objects and the Museum". *Isis* 96, no. 4 (2005): 559–71.
- Amundsen, Arne Bugge, og Brita Brenna. "Museer og museumskunnskap. Et innledende essay". I *Museer i fortid og nåtid : essays i museumskunnskap*, redigert av Margrethe C. Stang, Bjarne Rogan og Arne Bugge Amundsen, 9–24. Oslo: Novus forl., 2003.
- Appadurai, Arjun. "Introduction: commodities and the politics of value". Kap. 1. I *The social life of things : Commodities in cultural perspective*, redigert av Arjun Appadurai, 3–63. Cambridge: Cambridge : Cambridge University Press, 1986.
- Aronson, Peter. "Exhibiting Scandinavian Culture. The National Museums of Denmark and Sweden". I *Popularizing national pasts : 1800 to the present*, redigert av Stefan Berger, Chris Lorenz og Billie Melman. Routledge approaches to history, 169–95. New York: Routledge, 2012.
- Asdal, Kristin, og Ingunn Moser. "Experiments in Context and Contexting". *Science, Technology, & Human Values* 37, no. 4 (2012): 291–306.
- Assmann, Aleida. "The religious roots of cultural memory". *Norsk teologisk tidsskrift* 109, no. 4 (2008): 270–92.
- Baker, Malcolm. "The Reproductive Continuum: plaster casts, paper mosaics and photographs". I *Plaster casts : making, collecting, and displaying from classical antiquity to the present*, redigert av Rune Frederiksen og Eckart Marchand. Transformationen der Antike, 485–500. Berlin: De Gruyter, 2010.
- Bebyggelsesregisteret (BeBR). "Kungälv Rødhaken 19 – husnr 1, Kastalakyrkan". Riksantikvarämbetet, <http://www.bebyggelsesregistret.raa.se/bbr2/byggnad/visaVardering.raa;jsessionid=1DD171297446931546F47E4BA92F7A3?byggnadId=21400000579874&page=vardering&varderingParent=BYGGNAD>. Sist lest 20.11.2018.
- Benjamin, Walter. "Walter Benjamin (1892–1940) "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction". I *Art in theory : 1900-2000 : an anthology of changing ideas*, redigert av Charles Harrison og Paul Wood, 520–27. Malde, Mass: Blackwell, 2003.
- Bennett, Tony. "The Exhibitionary Complex". *New Formations*, no. 4 (1988): 73–102.
- Bilbey, Diane, og Marjorie Trusted. ""The Question of Casts" - Collecting and Later Reassessment of the Cast Collections at South Kensington". I *Plaster casts : making, collecting, and displaying from classical antiquity to the present*, redigert av Rune Frederiksen og Eckart Marchand. Transformationen der Antike, 465–83. Berlin: De Gruyter, 2010.
- Brenna, Brita. "Halvannen tekopp av kokosnøttskall ; vitenskapelige og sosiale gjenstander i 1700-tallets samlingskultur". *Agora* 24, no. 3 (2006): 32–52.

- Brusewitz, Gunnar. *Ur Bohusläns Konunga Sagor*. Göteborg:Wald. Zachrissons Boktryckeri, 1898.
- Den katolske kirke. "Den hellige Ursula". Den katolske kirke.
<http://www.katolsk.no/biografier/historisk/ursula>. Sist lest 20.11.2018.
- Dyson, Stephen L. "Cast Collecting in the United States". I *Plaster casts : making, collecting, and displaying from classical antiquity to the present*, redigert av Rune Frederiksen, Eckart Marchand og Casts Plaster. Transformationen der Antike, 557–75. Berlin: De Gruyter, 2010.
- Egede-Nissen, Hans-Henrik. "Autentisitet i kulturminnevernet". I *Kopi og original*, redigert av Karin Gundersen og Mari Lending, 171–90. Oslo: Scandinavian Academic Press, cop. 2011, 2011.
- Eklund, Per-Olof. "Martin Poser."
<http://www.poeklund.net/>. Sist lest 20.11.2018.
- Eriksen, Anne. "Copies, Concepts and Time". *Culture Unbound* 9, no. 1 (2017): 6–22.
- Eriksen, Anne. "Museet og tingene, fremvisning og usynliggjøring". I *Tingenes tilsynekomster : kulturproduksjon, materialitet og estetikk*, redigert av Anne Eriksen, Mia Göran og Ragnhild Evang Reinton. Oslo: Novus forl., 2013.
- Eriksen, Anne. *Museum : en kulturhistorie*. Oslo: Pax, 2009.
- Foster, Sally M., og Neil G. W. Curtis. "The Thing about Replicas – Why Historic Replicas Matter". *European Journal of Archaeology* 19, no. 1 (2016): 122–48.
- Frederiksen, Rune, og Eckart Marchand. "Introduction". I *Plaster casts : making, collecting, and displaying from classical antiquity to the present*, redigert av Rune Frederiksen og Eckart Marchand. Transformationen der Antike, 1–10. Berlin: De Gruyter, 2010.
- Fuglesang, Signe Horn. "The axehead from Mammen and the Mammen style". I *Mammen : grav, kunst og samfund i vikingetid*, redigert av Mette Iversen, 83–107. Århus: Aarhus Universitetsforlag 1991.
- Gipsformerei Staatliche Museen zu Berlin "Objektart: Reliquienkasten der Heiligen Cordula".
 Gipsformerei Staatliche Museen zu Berlin.
<https://www.gipsformerei-katalog.de/objektart/plastik/1517/reliquienkasten-der-heiligen-cordula?number=R-06201>. Sist lest 20.11.2018.
- Goldschmidt, Adolph, Paul Gustav Hübner, og Otto Homburger. *Die Elfenbeinskulpturen : I : Aus der Zeit der Karolingischen und Sächsischen Kaiser : VIII.-XI. Jahrhundert. Vol. 1*, Berlin1969.
- Goplen, Ådne. "Vendere". I *Store norske leksikon*, redigert av Trond Ove Tøllefsen. Store norske leksikon: 2017.

- Gosden, Chris, og Yvonne Marshall. "The cultural biography of objects". *World Archaeology* 31, no. 2 (1999): 169–78.
- Gøteborg stadsmuseum. "Om museet", <https://goteborgsstadsmuseum.se/om-museet>. Sist lest 20.11.2018.
- Gøteborg stadsmuseum. "Samlinger", <http://samlingar.goteborgsstadsmuseum.se/carlotta/web/object/32675><http://samlingar.goteborgsstadsmuseum.se/carlotta/web/object/32675>. Sist lest 20.11.2018.
- Gøteborg stadsmuseum. "Spåren talar oppdatering, 2016", <http://62.88.129.39/carlotta/web/object/684554>. Sist lest 20.11.2018.
- Han, Byung-Chul. "The Copy is the original", *Aeon* in association with The MIT Press, <https://aeon.co/essays/why-in-china-and-japan-a-copy-is-just-as-good-as-an-original>. Sist lest 20.11.2018.
- Ingemann, Bruno. "Den skjulte oldtid - den nye utstilling på Nationalmuseet". *Nordisk museologi*, no. 1 (2009): 16–30.
- Institutt for kultur og orientalske språk (IKOS). "Museum: En kopikultur". Universitetet i Oslo, <https://www.hf.uio.no/ikos/forskning/prosjekter/museum-en-kopikultur/> Sist lest 20.11.2018.
- Jensen, Cristian Axel. "Magnus Petersen", denstoredanske.dk, http://denstoredanske.dk/Dansk_Biografisk_Leksikon/Kunst_og_kultur/Billedkunst/Tegner/Magnus_Petersen. Sist lest 20.11.2018.
- Johnson, Katherine M. "Rethinking (re)doing: historical re-enactment and/as historiography" *Rethinking History* 19, no. 2 (2015): 1–14.
- Kaijser, Lars, og Magnus Öhlander. *Etnologiskt fältarbete*. 2. uppl. utg. Stockholm: Studentlitteratur, 2011.
- Kopytoff, Igor. "The cultural biography of things". I *The social life of things : Commodities in cultural perspective*, redigert av Arjun Appadurai, 64–91. Cambridge: Cambridge : Cambridge University Press, 1986.
- Krueger, Derek. *Liturgical Subjects : Christian Ritual, Biblical Narrative, and the Formation of the Self in Byzantium*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2014.
- Kulturhistorisk museum i Oslo. Oldsaksamlingens styre. "Regler vedrørende produksjon og salg av kopier av gjenstander i Oldsaksamlingen. Vedtatt av Oldsaksamlingens styre den 22. april 1991". I *Kopiperm*.
- Latour, Bruno, og Adam Lowe. "The Migration of the Aura, or How to Explore the Original through Its Facsimiles". I *Switching codes : thinking through digital technology in the humanities and the arts*, redigert av Thomas Bartscherer, Thomas Bartscherer og Roderick Coover, 275–95. Chicago ; London: University of Chicago Press, 2011.

- Lending, Mari. *Plaster monuments : architecture and the power of reproduction*. Princeton University Press, 2017.
- Lending, Mari, og Victor Plahte Tschudi. "Arkitekturdepoter". I *Arkitektstuderer skriver. Arkitekturdepoter : piranesistikk og stavkirkeportaler*, 5–9. Oslo: Arkitektur- og designhøgskolen i Oslo, 2013.
- Malone, Peter. "How the Smiths Made a Living". I *Plaster casts : making, collecting, and displaying from classical antiquity to the present*, redigert av Rune Frederiksen og Eckart Marchand. Transformationen der Antike, 163–77. Berlin: De Gruyter, 2010.
- Matassa, Freda. *Museum collections management*. London: Facet, 2011.
- Mathisen Opdahl, Silje. "Camminskrinet – skatten som forsvant." I *Gjenstandsbloggen*, redigert av Nina Kristiansen. Forskning.no: Forskning.no, 2017.
- Messel, Nils, og Nasjonalgalleriet. "Skulpturmuseet i Kristiania 1881–1902". *Kunst og kultur*. Vol. årg. 76 (1993), 1, Oslo: Universitetsforlaget, 1993.
- Mikkelsen, Egil. "Før Historisk museum–Universitetsmuseenes eldste historie". I *Kulturhistorier i sentrum : Historisk museum 100 år*, redigert av Arne Aleksej Perminow, Ann Christine Eek og Jostein Bergstøl, 37–60. Oslo: Kulturhistorisk museum, Universitetet i Oslo, 2004.
- Moser, Stephanie. "The Devil Is in the Detail: Museum Displays and the Creation of Knowledge". *Museum Anthropology* 33, no. 1 (2010): 22–32.
- Nancke-Krogh, Søren. "Mysteriet Kungahälla". I *FYND Tidskrift för Göteborgs arkeologiska museum och fornminnesföreningen i Göteborg*, no. 2 (1987): 16–25.
- Nationalmuseet i Danmark. "Rollespill. Vikingetidens personer", <https://natmus.dk/museer-og-slotte/nationalmuseet/undervisning-paa-nationalmuseet/undervisningsmaterialer/grundskolen/danmarks-oldtid/undervisningsrollespil/vikingetiden/genstande/fridas-tabte-skrin/>. Sist lest 20.11.2018.
- Nationalmuseet i Danmark. "Vikingetidens personer", <https://natmus.dk/museer-og-slotte/nationalmuseet/undervisning-paa-nationalmuseet/undervisningsmaterialer/grundskolen/danmarks-oldtid/undervisningsrollespil/vikingetiden/rollespil/>. Sist lest 20.11.2018.
- Nielsen, Poul Otto. "Den nye "Danmarks Oldtid". Midt i arbejdet med ny oppstilling af Nationalmuseets oldtidssamling ". *Arkæologisk Forum*, no. 16 (2007): 7–10.
- Norsk Teknisk Museum. "Mangfoldige museumspraksiser. Museet som overflødigthorn", <https://www.tekniskmuseum.no/knut/forskning/konferanser/1266-mangfoldige-museumspraksiser-konferanse-24-25-oktober>. Sist lest 20.11.2018.
- Olsen, Bjørnar. "Momenter til et forsvar av tingene". *Nordisk museologi*, no. 2 (2004): 25–36.

- Roesdahl, Else. "Viking art in European churches." I *Viking trade and settlement in continental Western Europe*, redigert av Iben Skibsted Klæsøe, 149-64. Copenhagen: Museum Tusulanum Press, 2010.
- Roesdahl, Else. *Vikingernes verden : vikingerne hjemme og ude*. 8. udg. utg. København: Gyldendal, 2012.
- Rydén, Verna, "Sven Norrman". I *Gøteborg - Posten*, 02.01 2010, <https://www.pressreader.com/sweden/g%C3%B6teborgs-posten/20100102/282913791609006>. Sist besøkt 20.11.2018. Sist lest 20.11.2018.
- Sattler, Felix, og Simandiraki-Grimshaw. "Replica Knowledge: Travelling Thrones." I *Museums as Cultures of Copies. The Crafting of Artefacts and Authenticity.*, redigert av Brita Brenna, Hans Dam Christensen og Olav Hamran. London: Routledge. Under publisering.
- Sedlarz, Claudia. "Incorporating Antiquity - The Berlin Academy of Arts' Plaster Cast Collection from 1786 until 1815: acquisition, use and interpretation." I *Plaster casts : making, collecting, and displaying from classical antiquity to the present*, redigert av Rune Frederiksen, Eckart Marchand og Casts Plaster. Transformationen der Antike, 197–228. Berlin: De Gruyter, 2010.
- Shetelig, Haakon "To danske pragtskrin fra vikingetiden". I *Kunst og haandverk: nordiske studier: Johan Bøgh 1848-27.mai-1918*, redigert av A.W.Brøgger, Emil Hannover og Axel L.Romdahl. (Kristiania: Alb: Cammermeyers forlag – Lars Swanstrøm 1918).
- Shetelig, Haakon. "Helgenskrinet fra Kongehelle". I *Göteborgs och Bohusläns Fornminneförenings Tidskrift 1932–1933(1933)*: 28–30.
- Shetelig, Haakon. *Norske museers historie : festskrift til Thor B. Kielland på 50-årsdagen 9.12.1944*. Oslo: Cappelen, 1944.
- Shetelig, Haakon. "To danske pragtskrin fra vikingetiden". I *Arkeologi ; historie ; kunst ; kultur : mindre avhandlinger*, redigert av Shetelig Haakon. Bergen: Griegs forlag, 1947.
- Svenska kyrka. "Svenska kyrkans historie", <https://www.svenskakyrkan.se/historik>. Sist lest 20.11.2018.
- Sørhaug, Christian. "Tingenes radikale biografi ; etnografika analysert gjennom arbeidsgrupper". *Nordisk museologi*, no. 1 (2015): 56–72.
- Tvedt, Knut Are. "Kongehelle". I *Store norske leksikon* redigert av Per G. Norseng. Store norske leksikon, 2017. <https://snl.no/Kongehelle>. Sist lest 20.11.2018.
- Undset, Ingvald. *Om et norsk National-Museum*. Kristiania: Cammermeyer, 1885.

Vandenbrouck-Przybylski, Melanie. "Strange encounter: a dragon's egg nestled in the Museum's attic." I V&A Blog. News, articles and stories from the V&A: Victoria and Albert Museum, 2011. Sist lest 20.11.2018.

Vea, Marit Synnøve. "Langhus". Nordvegen Historiesenter Avadsnes, <http://avaldsnes.info/vikinggard/langhus/>. Sist lest 20.11.2018.

Victoria and Albert Museum, og Peri Charitable Foundation. "ReACH Reproduction of Art and Cultural Heritage". Victoria and Albert Museum London og Peri Charitable Foundation.

<https://vanda-production-assets.s3.amazonaws.com/2017/12/15/14/49/22/a743acd8-6522-48ce-8700-7b78e59c8bf2/ReACHDeclaration.pdf>. Sist lest 20.11.2018.

Ørbekk Nikolaysen, Linda. "En ny bevissthet på utstilling Paris 1867". I *Arkitektstudenter skriver. Arkitekturdepoter : piranesistikk og stavkirkeportaler*, redigert av Christiana Thorsen Clarke, Mari Lending, Victor Plahte Tschudi og Oslo Arkitektur- og designhøgskolen i, 39–46. Oslo: Arkitektur- og designhøgskolen i Oslo, 2013.

Østmo, Einar. "Arkeologiens arkiver på data. Fagarkivets opphavssituasjon og omfang". I *Fra skuff til skjerm : om universitetenes databaser for språk og kultur*, redigert av Knut Aukrust, Bjarne Hodne og Jon Bing, 58–80. Oslo: Universitetsforlaget, 1998.

9. Bildereferanser

Fig 1. og Fig 2. Kopi av Camminskrinet, foto Ellen Holte, KHM
<https://www.khm.uio.no/forskning/samlingene/gjenstandskalender/2017/camminskrin-et-skatten-som-forsvant.html>. Med tillatelse.
Sist lest 20.11.2018.

Fig 4. Julius Magnus Petersen litografi, Småland museum.
<https://digitaltmuseum.se/021047770868/litografi>. Med tillatelse.
Sist besøkt 20.11.2018.

Fig 5. Det originale Camminskrinet. I *Photographisches Album der prähistorisches und antropologischen Austerlung zu Berlin 1880, III*

Fig 8. Anders Beer Wilse, Historisk museum 1903. Nasjonalbiblioteket.
[https://www.nb.no/items/2ff607f70d4b4d9f6cdc007803a5fdc2?page=0&searchText=anders beer wilse historisk museum](https://www.nb.no/items/2ff607f70d4b4d9f6cdc007803a5fdc2?page=0&searchText=anders%20beer%20wilse%20historisk%20museum). Med tillatelse.
Sist besøkt 20.11.2018.

Fig 9. Kopier av Camminskrinet.

Bayerisches Nationalmuseum i München
foto Hans-Jörg Ranz. Med tillatelse.

https://commons.wikimedia.org/w/index.php?title=Special:Search&search=casket+of+cunigunde&fulltext=1&profile=default#%2Fmedia%2FFile%3AKasten_der_hl_Kunigunde_c_1000.jpg.

Sist lest 20.11.2018.

Das Archäologisches Museum Hamburg

<https://artsandculture.google.com/asset/camminer-schrein/MAEG7hey5aP0kg?hl=de&ms=%7B%22x%22%3A0.5%2C%22y%22%3A0.5446551646485365%2C%22z%22%3A9.688710425558985%2C%22size%22%3A%7B%22width%22%3A1.3595706618962426%2C%22height%22%3A0.9106896707029272%7D%7D>.

Sist lest 20.11.2018.

Gipsformerei Staatliche Museen zu Berlin, screenshot (se kapittel 8 referanseliste)

Gøteborg stadsmuseum, foto: Magdalena Erikson.

<http://62.88.129.39/carlotta/web/>. Med tillatelse.

Sist lest 20.11.2018.

Kastalakyrgan, foto: Linus Åsemyr. Med tillatelse.

Nationalmuseet i Danmark, foto Poul Grinder-Hansen. Med tillatelse.

Państwowe Muzeum Archeologiczne w Warszawie

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Anonymous_Reliquary_of_Saint_Cordula_from_Kamień_Pomorski_01.jpg.

Sist lest 20.11.2018.

Universitetsmuseet i Bergen

<http://www.unimus.no/foto/#/search?q=skrin>. Med tillatelse.

Sist lest 20.11.2018.

Victoria and Albert Museum London. (Se kapittel 8 referanseliste).

Fig 10. Foto: Nationalmuseet i Danmark. Med tillatelse.

Foto: Poul Grinder-Hansen. Med tillatelse.

Fig 11. Nationalmuseet i Danmark, Screenshot (Se kapittel 8 referanseliste).

Fig 12. Gøteborg stadsmuseum (se kapittel 8 referanseliste).

Fig 13. Gøteborg stadsmuseum «Spåren talar», foto: Lucia Esparate. Med tillatelse.

Fig 18. Kastalakyrgan, Andreas Hansen, Bohusläns museum. Med tillatelse.

<http://www.kringla.nu/kringla/objekt?referens=raa/bbr/21400000579874>.

Sist lest 20.11.2018.

