

Elisabeth Andersen

Norwegian Institute for Cultural Heritage
Research, Oslo

ORCID: 0000–0002–0358–6145

Dziewiętnastowieczne ołtarze w kościołach norweskich

DOI:10.15584/setde.2025.18.1

Abstrakt

W drugiej połowie XIX stulecia malowane ołtarze przedstawiające Chrystusa zajęły centralne miejsce w norweskiej sztuce kościelnej jako świadectwo zmiany nastrojów religijnych i stylu artystycznego. Siedemnasto- i osiemnastowieczne ołtarze zostały zastąpione najpierw nieozdobionymi krzyżami, a później motywami z Nowego Testamentu, takimi jak: Chrystus w Ogrójcu, Ukrzyżowanie, Chrystus Pocieszyciel i „Przyjdźcie wszyscy do mnie”, Zmartwychwstanie i Chrystus. Dzieła te miały na celu wywołanie głębokiego emocjonalnego i duchowego zaangażowania wśród wiernych i stworzenie pobożnej atmosfery. Ich powszechne kopiowanie i sentymentalny ton stały się jednak punktem spornym w XX wieku, kiedy to podczas renowacji kościołów wiele ołtarzy zostało usuniętych lub przeniesionych do mniej znaczących przestrzeni, zastąpionych albo starszymi dziełami, albo nowymi, nowoczesnymi.

Słowa kluczowe: sztuka religijna, ołtarz, historia sztuki, malarstwo, rzeźba

Wstęp

W Norwegii istnieje 1 637 kościołów należących do Kościoła Norwegii, z czego 638 zostało zbudowanych w XIX wieku¹. Niektóre z tych nowych świątyń zostały wzniesione na miejscu poprzednich, a zatem odziedziczyły ołtarze po starszych instytucjach, podczas gdy inne otrzymały nowo zamówione elementy. Ponadto wiele z 379 zachowanych kościołów zbudowanych między XII a XVIII wiekiem nabyło nowe ołtarze w XIX wieku, głównie dlatego, że jaskrawe, bogato rzeźbione i malowane nastawy z wcześniejszych okresów – wiele z XVII i XVIII wieku – wyszły z mody. Parafie poszukiwały nowych aranżacji ołtarzy,

¹ Dane za: *Confederation of Churches and Nonprofits (KA), Hovedorganisasjonen KA*.

Elisabeth Andersen

Norwegian Institute for Cultural Heritage
Research, Oslo

ORCID: 0000–0002–0358–6145

Nineteenth-Century Altarpieces in Norwegian Churches

Abstract

In the second half of the nineteenth century, painted altarpieces depicting Christ assumed a central role in Norwegian ecclesiastical art, reflecting shifts in religious sentiment and artistic style. Seventeenth- and eighteenth-century altarpieces were replaced first with unadorned crosses, and later by motifs from the New Testament, such as Christ in Gethsemane, the Crucifixion, Christus Consolator and Come Unto Me, the Resurrection, and the Baptism. These artworks were intended to evoke deep emotional and spiritual engagement within the congregation and to create a devout atmosphere. However, widespread copying of them and their sentimental tone became points of contention in the twentieth century, at which point, during church restorations, many of the altarpieces were removed or relegated to less-prominent spaces, replaced by either older works or new, modern ones.

Keywords: Sacred Art, Altarpiece, Art History, Painting, Sculpture

Introduction

In Norway, there are 1637 churches within the Church of Norway, of which 638, were constructed in the nineteenth century¹. Some of these new churches were built on the site of previous ones and thus inherited altarpieces from the older institutions, while other churches received newly commissioned pieces. Additionally, many of the 379 preserved churches built between the twelfth and eighteenth centuries acquired new altarpieces during the nineteenth century, primarily because the garish and elaborately carved and painted altarpieces from the earlier periods – many from the seventeenth and eighteenth centuries – were seen as old-fashioned. Congregations sought new altar

¹ The figures have been sourced from *Confederation of Churches and Nonprofits (KA), Hovedorganisasjonen KA*.

arrangements that better aligned with contemporary aesthetic ideals and featured motifs designed to appeal more directly to the viewer's emotions.

From an art historical perspective, relatively few works in this large body of nineteenth-century altarpieces have received significant attention. The prevalence of copies among this body of art – sometimes of paintings by earlier masters as well of contemporary altarpieces – has contributed to this neglect². A range of artists created these copies, including renowned artists, traditionally trained painters, amateurs, local craftsmen, and even “a lady from the congregation”³.

The first half of the nineteenth century saw a preference for simple crosses framed by classical or neo-Gothic architectural elements⁴. In contrast, the latter half of the century witnessed a shift toward more intricate designs, frequently featuring painted representations of key New Testament narratives. These works were emotionally charged, characterized by noble, dignified, and harmonious content. Rich in emotional resonance and theological symbolism, the altar decorations reflected the intersecting influences of Rationalism, Pietism, and revivalist movements, all of which emphasized personal faith and a spiritual communion with God.

In this article, I examine some of the most influential motifs of nineteenth-century altarpieces in Norwegian churches. Through a closer investigation of these works, this study seeks to contribute to a fuller understanding of their role in shaping Norway's religious and artistic landscape during the nineteenth century.

Norwegian Churches in the Nineteenth Century

Following more than 400 years in a union with Denmark,⁵ Norway became an independent state, albeit in a union with Sweden, in 1814–1905⁶. At

² U. Uberg, *Jesus det eneste. Christen Brun og alterbildene i tid og rom 1856–1906*, Oslo 2002, p. 9.

³ Ibidem, p. 9.

⁴ J. C. Eldal, *The Lutheran State Churches of Denmark, Norway and Sweden and Emerging Minorities*, in: *Material Change: The Impact of Reform and Modernity on Material Religion in North-West Europe, 1780–1920*, eds. J. De Maeyer, J. Margry, Leuven 2021, p. 310.

⁵ Norway's subordination stemmed from the Kalmar Union (1389/97), where Denmark emerged as dominant. While Sweden permanently left the union in the early 1500s, Norway's political elites remained unable to break away. From 1537 to 1814, Norway was largely governed by Denmark, a period that began with the Reformation and ended with Norway's independence in 1814. This era, often referred to as the Danish period, is commonly divided into the Dependency Period (1537–1660) and the Absolute Monarchy (1660–1814).

⁶ The United Kingdom of Sweden-Norway (*den svensk-norske union*) lasted from 1814 to 1905. Each kingdom had its own parliament and constitution under a common (Swedish) monarch. A. B. Amundsen, *Reforming Religious Material Landscapes in Nineteenth-*

które lepiej odpowiadałyby współczesnym ideałom estetycznym i zawierały motywy oddziałujące bardziej bezpośrednio na emocje odbiorców.

Z perspektywy historii sztuki, stosunkowo niewielu dziełom z tego dużego zbioru dziewiętnastowiecznych ołtarzy poświęcono szczególną uwagę. Zaniedbanie to wynika z faktu, że wiele z nich było kopiami – czasami obrazów wcześniejszych mistrzów, a czasami współczesnych ołtarzy². Kopie te tworzyło wielu artystów, w tym uznani twórcy, tradycyjnie wykształceni malarze, amatorzy, lokalni rzemieślnicy, a nawet „pewna parafianka”³.

W pierwszej połowie XIX wieku preferowano proste krzyże otoczone klasycznymi lub neogotyckimi elementami architektonicznymi⁴. Natomiast w drugiej połowie stulecia nastąpił zwrot w kierunku bardziej skomplikowanych projektów, często zawierających malowane przedstawienia kluczowych narracji Nowego Testamentu. Prace te były naładowane emocjonalnie, charakteryzowały się szlachetną, dostojną i harmonijną treścią. Dekoracje ołtarzy, pełne emocjonalnego wydźwięku i teologicznej symboliki, odzwierciedlały krzyżujące się wpływy racjonalizmu, pietyzmu i ruchów przebudzeniowych, które kładły nacisk na osobistą wiarę i duchową komunę z Bogiem.

W niniejszym artykule analizuję niektóre z najbardziej znaczących motywów dziewiętnastowiecznych ołtarzy w norweskich kościołach. Bliższe zbadanie tych dzieł ma na celu przyczynienie się do pełniejszego zrozumienia ich roli w kształtowaniu religijnego i artystycznego krajobrazu Norwegii w XIX wieku.

Kościół norweski w XIX wieku

Po ponad czterystu latach unii z Danią⁵ w 1814 roku Norwegia stała się niepodległym państwem, chociaż pozostającym w unii ze Szwecją⁶. W tym

² U. Uberg, *Jesus det eneste. Christen Brun og alterbildene i tid og rom 1856–1906*, Oslo 2002, s. 9.

³ Ibidem, s. 9.

⁴ J. C. Eldal, *The Lutheran State Churches of Denmark, Norway and Sweden and Emerging Minorities*, w: *Material Change: The Impact of Reform and Modernity on Material Religion in North-West Europe, 1780–1920*, red. J. De Maeyer, J. Margry, Leuven 2021, s. 310.

⁵ Podporządkowanie Norwegii wynikało z Unii Kalmarskiej (1389/97), w której dominującą rolę odgrywała Dania. Podczas gdy Szwecja opuściła unię na stałe na początku XVI wieku, elity polityczne Norwegii nie były w stanie się od niej uniezależnić. W latach 1537–1814 Norwegia była w dużej mierze rządzona przez Danię. Okres ten rozpoczął się wraz z reformacją, a zakończył uzyskaniem przez Norwęgę niepodległości w 1814 roku. Epoka ta, często nazywana okresem duńskim, jest powszechnie dzielona na okres podporządkowania (1537–1660) i monarchię absolutną (1660–1814).

⁶ Zjednoczone Królestwa Szwecji i Norwegii (*den svensk-norske union*) istniały od 1814 do 1905 roku. Każde królestwo miało własny parlament i konstytucję pod rządami wspólnego (szwedzkiego) monarchy. A. B. Amundsen, *Reforming Religious Material Landscapes in Nineteenth-Century Scandinavia*, w: *Material Change:*

przełomowym momencie utworzyła własną administrację państwową, która obejmowała specjalne Ministerstwo Kościoła i Edukacji. Budowa kościołów stała się ważnym aspektem kształtowania nowego narodu. Na początku lat dwudziestych XIX wieku wprowadzono scentralizowany system zatwierdzania projektów kościołów, aby mieć pewność, że „otrzymają one odpowiednią formę”⁷. Nowe kościoły miały być wystarczająco duże, aby pomieścić kongregację, posiadać taką samą „użyteczność” jak ich poprzednicy i prezentować spójny styl w całym kraju.

Wiele z nich było w złym stanie po stu latach pozostawiania w rękach prywatnych w wyniku sprzedaży kościołów w latach 1722–1723. Model własności prywatnej stanowił wyzwanie w kwestiach związanych z powiększaniem i naprawą świątyń, co wynikało ze wzrostu liczby ludności w Norwegii w XIX wieku⁸. Reforma prawna z 1851 roku stanowiła, że kościoły muszą pomieścić trzy dziesiąte kongregacji – lub dwie dziesiąte, jeśli w kościele odprawiano dwa niedzielne nabożeństwa⁹. Kościoły niespełniające tych wymogów miały zostać odnowione, rozbudowane lub zastąpione nowymi¹⁰.

Na początku XIX wieku norweska architektura kościelna kontynuowała tradycje z poprzedniego stulecia, charakteryzujące się osmiokątnymi budynkami na planie krzyża i podobnymi wnętrzami¹¹. Szczególnie istotnym wzorem były standardowe projekty kościołów architekta Hansa Linstowa, opracowane w latach dwudziestych XIX wieku¹². Drewniane kościoły miały mieć wnętrza wyłożone panelami, ich jasnoszare ściany miały przypominać tynk i piaskowiec, a sufity należało pomalować na biało¹³. W 1828 roku zarząd Królewskiej Szkoły Rysunku (Den kongelige tegneskole) doradził Ministerstwu

this turning point, it established its own state administration, which included the creation of a dedicated Ministry of Church and Education. Church construction became an important aspect of building the new nation. In the early 1820s, a centralized approval process for church design came into effect to ensure that churches “attained an appropriate form”⁷. New churches were to be sufficiently large to accommodate the congregation, to possess the same “utility” as their predecessors, and to exhibit a consistent style across the country.

However, many churches were in poor condition, following a hundred years of private ownership resulting from the church sales of 1722–1723. The private-ownership model posed challenges for addressing issues related to enlarging and repairing churches, a need resulting from population growth in Norway in the 1800s⁸. An 1851 legal reform stipulated that churches needed to accommodate three tenths of the congregation – or two tenths if the church held two Sunday services⁹. Churches failing to meet these requirements were to be renovated, expanded, or replaced¹⁰.

In the early nineteenth century, Norwegian church architecture continued the traditions of the previous century, featuring octagonal buildings with cruciform plans and interiors¹¹. Architect Hans Linstow’s standardized church designs, developed in the 1820s, served as particularly influential models¹². Timber churches were to have paneled interiors, their light pearl-gray walls meant to conjure a sense of plaster and sandstone, and ceilings should be painted white¹³. In 1828, the board of the Royal Drawing School (Den kongelige tegneskole) advised the Ministry of Church and Education that altar-

The Impact of Reform and Modernity on Material Religion in North-West Europe, 1780–1920, red. J. De Maeyer, P. J. Margry, Leuven 2021, s. 185–186.

⁷ J. C. Eldal, *Kirker i Norge bd. 3 Med historiske forbilder 1800-tallet*, Oslo 2002, s. 13; Eldal 2021, jak przyp. 4, s. 299–302.

⁸ B. R. Mitchell, *International Historical Statistics. Europe 1750–2000*, Basingstoke 2003, s. 6; Amundsen 2021, jak przyp. 6, s. 187.

⁹ Eldal 2002, jak przyp. 7, s. 13.

¹⁰ Początek tego okresu oznaczał ogólnokrajową falę inicjatyw związanych z rozbiorówką i odbudową. Równoległe z tymi przemianami architektonicznymi podjęto wspólne działania na szczeblu krajowym mające na celu dokumentowanie, gromadzenie i ochronę średniowiecznego dziedzictwa kulturowego Norwegii, wśród którego najważniejsze miejsce zajmowały kościoły słupowe. Program ochrony zabytków został dodatkowo zinstytucjonalizowany wraz z utworzeniem w 1844 roku Towarzystwa Ochrony Starożytnych Zabytków Norwegii (Fortidsminneforeningen).

¹¹ Eldal 2021, jak przyp. 4, s. 299.

¹² Dla porównania, w Szwecji na początku XIX wieku masowo budowano kościoły neoklasycystyczne, charakteryzujące się dużymi, jednolitymi i prostymi wnętrzami. Budowle te znane są jako „kościół Tegnér”.

¹³ Eldal 2002, jak przyp. 7, s. 29.

Century Scandinavia, in: *Material Change: The Impact of Reform and Modernity on Material Religion in North-West Europe, 1780–1920*, ed. J. De Maeyer, P. J. Margry, Leuven 2021, pp. 185–186.

⁷ J. C. Eldal, *Kirker i Norge bd. 3 Med historiske forbilder 1800-tallet*, Oslo 2002, p. 13; Eldal 2021, as footnote 4, pp. 299–302.

⁸ B. R. Mitchell, *International Historical Statistics. Europe 1750–2000*, Basingstoke 2003, s. 6; Amundsen 2021, as footnote 6, s. 187.

⁹ Eldal 2002, as footnote 7, p. 13.

¹⁰ The onset of this period marked a nationwide wave of demolition and reconstruction initiatives. In parallel with these architectural transformations, a concerted national effort was launched to document, collect, and preserve Norway’s medieval cultural heritage, among the most significant structures of which were the stave churches. This preservationist agenda was further institutionalized with the founding of the Society for the Preservation of Ancient Norwegian Monuments (Fortidsminneforeningen) in 1844.

¹¹ Eldal 2021, as footnote 4, p. 299.

¹² For comparison, in Sweden, neoclassical churches were mass-produced in the early nineteenth century, featuring large, uniform, and simple interiors. These came to be known as “Tegnér churches”.

¹³ Eldal 2002, as footnote 7, p. 29.

pieces were not suitable in rural areas, owing to the lack of skilled craftsmen to produce them. It instead recommended a large gilded cross to be a preferable alternative¹⁴. Consequently, many new and older churches installed simple crosses mounted within frames [fig. 1]. However, in the subsequent decades, whenever affordable or donated, many of these were replaced by painted altarpieces.

The Dissenter Act of 1845 marked a turning point in Norwegian religious life, permitting the establishment of Christian denominations other than Lutheranism, thus ushering in a new era of religious pluralism. By the 1850s, denominations such as Baptists, Methodists, and Mormons – many with roots in the United States or Britain – began to emerge in Norway¹⁵. The growing diversity in religious practice reflected broader societal changes, including a renewed emphasis on tailoring church interiors and furnishings to suit contemporary tastes and needs. Ecclesiastical artworks from the seventeenth and eighteenth centuries were considered gaudy, prompting congregations and priests to demand their removal. In 1865, the theological journal *Theologisk Tidsskrift for den evangelisk-lutherske Kirke i Norge* published a lecture by Dr. Chr. Ernst Luthard, where he stated, “The time for these desecrations of the church [referring to older art] is not yet over. It is a worthy task to combat them and to work for the dissemination of genuine ecclesiastical style and taste”¹⁶. In the following decades, several hundred churches were furnished with new altarpieces.

Altarpieces in New and Old Churches in the Nineteenth Century

During the nineteenth century, altarpieces from the seventeenth and eighteenth centuries – carved and painted in vivid colors and filled with bustling scenes, masks, fruits, and numerous figures, including apostles, evangelists, and virtues – were replaced with new ones. These newer works were clean, classical Empire designs: a portal form with a low triangular pediment supported by columns or pilasters, with minimal decoration, often only a simple cross [fig. 1]. Starting in the 1840s, however, neo-Gothic and other medieval-inspired styles began to supplant

Kościółu i Edukacji, że ołtarze nie są odpowiednie na obszarach wiejskich z powodu braku wykwalifikowanych rzemieślników do ich produkcji. Zamiast tego zalecono duży pozłacany krzyż jako lepszą alternatywę¹⁴. W rezultacie w wielu nowych i starszych kościołach zainstalowano proste krzyże zamontowane w ramach [il. 1]. W kolejnych dziesięcioleciach, jeżeli pozwalały na to finanse lub otrzymano darowiznę, wiele z nich zastąpiono malowanymi ołtarzami.

Ustawa o dysydentach z 1845 roku stanowiła punkt zwrotny w norweskim życiu religijnym, zezwalała bowiem na zakładanie wspólnot chrześcijańskich innych niż luteranizm, zapoczątkowując nową erę pluralizmu religijnego. W latach pięćdziesiątych XIX wieku w Norwegii zaczęły pojawiać się takie wyznania jak baptyści, metodyści i mormoni – wiele z nich miało korzenie w Stanach Zjednoczonych lub Wielkiej Brytanii¹⁵. Rosnąca różnorodność praktyk religijnych odzwierciedlała szersze zmiany społeczne, w tym rosnący nacisk na dostosowanie wnętrz i wyposażenia kościołów do współczesnych gustów i potrzeb. Kościelne dzieła sztuki z XVII i XVIII wieku zostały uznane za pstrokate, co skłaniało wiernych i księży do domagania się ich usunięcia. W 1865 roku czasopismo teologiczne *Theologisk Tidsskrift for den evangelisk-lutherske Kirke i Norge* opublikowało wykład dr. Chr. Ernsta Lutharda, w którym stwierdził on: „Czas tych profanacji kościołów [czyli starszych dzieł sztuki sakralnej] jeszcze się nie skończył. Godnym zadaniem jest walka z nimi i praca na rzecz rozpowszechniania prawdziwie kościelnego stylu i smaku”¹⁶. W kolejnych dekadach kilkaset kościołów zostało wyposażonych w nowe ołtarze.

Ołtarze w nowych i starych kościołach w XIX wieku

W XIX wieku ołtarze z XVII i XVIII stulecia – rzeźbione i malowane w żywych kolorach i wypełnione tętniącymi życiem scenami, maskami, owocami i licznymi postaciami, między innymi apostołami, ewangelistami czy przedstawieniami cnót – zostały zastąpione nowymi. Te nowsze dzieła naśladowały czysty, klasyczny styl empire i przybierały formę portalu z niskim trójkątnym frontonem wspartym na kolumnach lub pilastrach, z minimalną dekoracją,

¹⁴ Ibidem, pp. 32–33; Eldal 2021, as footnote 4, p. 310. In Sweden, these altar crosses were typically adorned with one or more elements symbolizing Christ's Passion, such as a shroud hanging from one arm of the cross, sometimes accompanied by a crown of thorns.

¹⁵ Eldal 2002, a footnote 7, p. 13.

¹⁶ “Tiden for disse Mishandlinger af Kirken [eldre kunst] er endnu ikke forbi. Det er en værdig Opgave at bekjempe dem og være virksom for Udbredelsen af ægte kirkelig Stil og Smak”. Uberg 2002, as footnote 2, p. 51.

¹⁴ Ibidem, s. 32–33; Eldal 2021, jak przyp. 4, s. 310. W Szwecji te krzyże ołtarzowe były zazwyczaj ozdobione jednym lub kilkoma elementami symbolizującymi mękę Chrystusa, takimi jak całun zwisający z jednego ramienia krzyża, czasem w połączeniu z koroną cierniową.

¹⁵ Eldal 2002, jak przyp. 7, s. 13.

¹⁶ “Tiden for disse Mishandlinger af Kirken [eldre kunst] er endnu ikke forbi. Det er en værdig Opgave at bekjempe dem og være virksom for Udbredelsen af ægte kirkelig Stil og Smak”. Uberg 2002, jak przyp. 2, s. 51.



1. Ołtarz, 1838, kościół w Flekkefjord, fot. Kirkebyggdatabasen

1. Altarpiece, 1838, Flekkefjord Church, phot. Kirkebyggdatabasen

często tylko prostym krzyżem [il. 1]. Od lat czterdziestych XIX wieku neogotyki i inne style inspirowane średniowieczem zaczęły wypierać styl empire. Ołtarze były odtąd bardziej naturalistyczne i eksponowały przedstawienia Chrystusa, a ich tematyka obejmowała narrację o zbawieniu, mocno zakorzenioną w tekstach biblijnych, ze szczególnym naciskiem na cierpienie i zmartwychwstanie Jezusa¹⁷. Te bardziej dostojne dzieła z XIX wieku miały odpowiadać ówczesnej wrażliwości religijnej, zastępując przestarzałe, bogato zdobione ołtarze, które nie spełniały już współczesnych wymagań estetycznych ani teologicz-

the Empire look. Now, altarpieces were more naturalistic and highlighted depictions of Christ, their themes featuring the salvation narrative, firmly rooted in biblical texts, with a particular focus on Jesus' suffering and resurrection¹⁷. These more dignified nineteenth-century works were meant to align with the modern religious sensibilities of the time, replacing the outdated, ornate altarpieces that no longer served contemporary aesthetic or theological purposes. The aim was to create a more deeply felt, personal connection between the viewer and Christ depicted in the altarpiece. Often accompanied by a Bible verse,

¹⁷ J. C. Eldal, *Brytning, påvirkning, endring: Høy- og lavkirkelig materiell kultur på 1800- og tidlig 1900-tallet*, "Fortidsminneforeningens årbok" 2020, s. 104.

¹⁷ J. C. Eldal, *Brytning, påvirkning, endring: Høy- og lavkirkelig materiell kultur på 1800- og tidlig 1900-tallet*, "Fortidsminneforeningens årbok" 2020, p. 104.

the altarpieces were meant to be relevant and immediate to the individual. The intention was to evoke emotion, thereby fulfilling one of the essential purposes of an altarpiece. This was not thought to apply to the older, vividly carved and painted altarpieces, which were often filled with scenes and figures that did not appeal to the tastes of the time [e.g. fig. 12].

Figures of Christ

A new, more naturalistic type of Christ figure, modeled on Danish sculptor Bertel Thorvaldsen's design, appeared in altarpiece decorations in the early nineteenth century. Working in Rome, Thorvaldsen (1770–1844), Denmark's most renowned sculptor, completed a plaster version of the design in 1821–1824, which was installed in Vor Frue Church, Copenhagen¹⁸. A final marble version was unveiled in the same church in 1839.

Thorvaldsen's free-standing *Christ* (H. 3.45 m) wears a mantel draped in antique style, his head slightly bowed and arms outstretched [fig. 2]. The inscription on the pedestal, taken from Matthew 11:28, reads, "Kommer til mig" – Come unto me – inviting all who are burdened to find solace. This reflects a shift in the relationship between the altarpiece and the congregation. Christ is lifted out of time and space, standing alone, and revealing His dual nature as both human and divine Savior. Accompanied by His words from the Gospel of Matthew, the figure makes manifest the love that exists between Christ and the viewer, directly inviting the beholder to come to Him. In Thorvaldsen's words, the sculpture expresses that "[Christ] loves, that is, embraces humanity. To my thinking, that must be the essence of Christ"¹⁹.

This Christ figure embodied the modern religious sentiments and became the most admired and reproduced altar decoration in Scandinavia during the nineteenth and early twentieth centuries.²⁰ It was widely copied in both sculpture and painting, shaping the perception of Christ for generations. Revered as a beautiful and evocative work, it was intended to make a deep and lasting impression on viewers.

The first known iteration of the work in Norway came in 1836²¹. Trondheim Cathedral suffered struc-

nich. Celem było stworzenie głębszej, osobistej więzi między widzem a Chrystusem przedstawionym na ołtarzu. Ołtarze, często eksponujące fragment Biblii, miały być zrozumiałe i bliskie odbiorcy. Chodziło o wywołanie emocji, co było jednym z głównych celów ołtarza. Nie dotyczyło to starszych, bogato rzeźbionych i malowanych nastaw, które często zawierały sceny i postacie nieodpowiadające ówczesnym gustom [np. il. 12].

Przedstawienia Chrystusa

Nowy, bardziej naturalistyczny typ postaci Chrystusa, wzorowany na projekcie duńskiego rzeźbiarza Bertela Thorvaldsena, pojawił się w dekoracjach ołtarzy na początku XIX wieku. Thorvaldsen, najsłynniejszy rzeźbiarz duński, pracujący w Rzymie (1770–1844), ukończył gipsową wersję projektu w roku 1824. Została ona zainstalowana w 1828 roku w kościele Vor Frue w Kopenhadze¹⁸. Ostateczną marmurową wersję odsłonięto w tym samym kościele w 1839 roku.

Wolnostojący *Chrystus* Thorvaldsena (wys. 3,45 m) jest okryty płaszczem udrapowanym w stylu antycznym, z lekko pochyloną głową i wyciągniętymi ramionami [il. 2]. Napis na cokole, zaczerpnięty z Ewangelii św. Mateusza (Mt 11, 28), „Kommer til mig” – „Przyjdźcie do mnie” – zaprasza wszystkich, którzy są obciążeni, aby znaleźli tu ukojenie. Odzwierciedla to zmianę w relacji między ołtarzem a wiernymi. Chrystus zostaje wydobyty z czasu i przestrzeni, stoi samotnie i objawia swoją podwójną naturę jako ludzki i boski Zbawiciel. Według słów Thorvaldsena rzeźba ta oznacza, iż „[Chrystus] kocha, to znaczy obejmuje ludzkość. Według mnie to właśnie stanowi istotę Chrystusa”¹⁹.

Ta figura Chrystusa uosabiająca nowoczesne uczucia religijne stała się najbardziej podziwianą i reprodukowaną dekoracją ołtarza w Skandynawii w XIX i na początku XX wieku²⁰. Była powszechnie kopiowana zarówno w rzeźbie, jak i malarstwie, kształtując postrzeganie Chrystusa przez pokolenia. Uważana za piękne i sugestywne dzieło, miała wywierać na oglądających głębokie i trwałe wrażenie.

Pierwsza znana wersja tego dzieła w Norwegii pojawiła się w 1836 roku²¹. W latach 1744–1833

¹⁸ M. Floryan, *Kristus. Thorvaldsens statue i Vor Frue Kirke*, Århus 2020, pp. 16–26.

¹⁹ D. Burmeiseter, *The Face of Salvation in Early Nineteenth-Century Danish Altarpainting*, w: *Tracing the Jerusalem Code, vol 3: The Promise Land. Christian Cultures in Modern Scandinavia (ca 1750-ca 1920)*, eds. R. Johnsrud Zorgati, A. Bohlin, Berlin 2021, p. 228.

²⁰ H. B. Jonsson, *Bild och fromhetsliv i 1800-talets Sverige*, Uppsala 1994, p. 49; Burmeister 2021, as footnote 19, p. 227.

²¹ M. C. Stang, *Kirkekunst i Norge etter 1814*, in: *Vor kristne og humanistiske arv – betraktninger ved 200-årsjubileet for Grunnloven*, eds. Ø. Ekroll, S. Hjorth, E. Vegge, Trondheim 2014, p. 344.

¹⁸ M. Floryan, *Kristus. Thorvaldsens statue i Vor Frue Kirke*, Århus 2020, s. 16–26.

¹⁹ D. Burmeiseter, *The Face of Salvation in Early Nineteenth-Century Danish Altarpainting*, w: *Tracing the Jerusalem Code, vol 3: The Promise Land. Christian Cultures in Modern Scandinavia (ca 1750-ca 1920)*, red. R. Johnsrud Zorgati, A. Bohlin, Berlin 2021, s. 228.

²⁰ H. B. Jonsson, *Bild och fromhetsliv i 1800-talets Sverige*, Uppsala 1994, s. 49; Burmeister 2021, jak przyp. 19, s. 227.

²¹ M. C. Stang, *Kirkekunst i Norge etter 1814*, w: *Vor kristne og humanistiske arv – betraktninger ved 200-årsjubileet for Grunnloven*, red. Ø. Ekroll, S. Hjorth, E. Vegge, Trondheim 2014, s. 344.

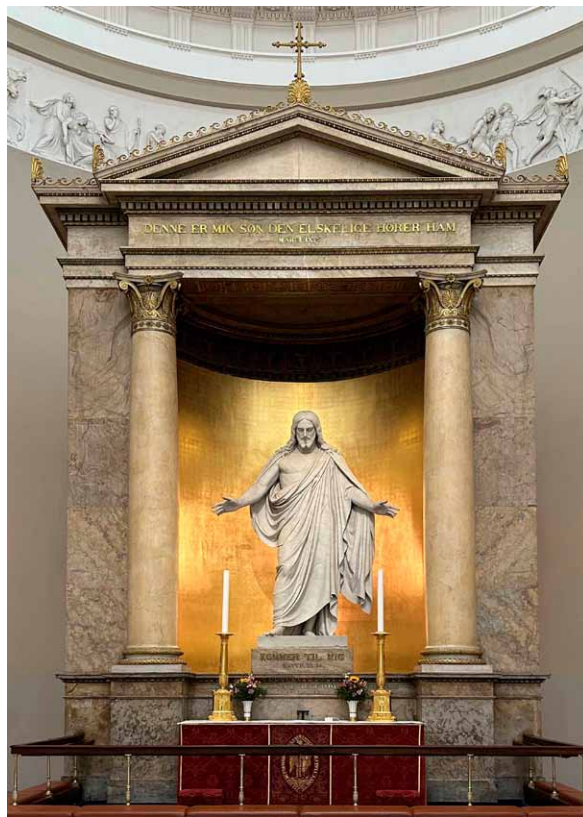
katedra w Trondheim borykała się z problemami konstrukcyjnymi w ośmiokątnym sklepieniu, co wymusiło usunięcie ołtarza. Po dokonaniu napraw ołtarz, wówczas uważany za przestarzały, został zastąpiony czymś bardziej zbliżonym do stylu klasycznego: gipsowym odlewem figury Chrystusa Thorvaldsena. Rzeźba była prezentem od samego Thorvaldsena i, podobnie jak oryginał, miała ponadnaturalną wysokość 3,35 m²². Ponadto Hans Michelsen (1789–1859), uczeń Thorvaldsena pochodzący z Trondheim, ale mieszkający w Sztokholmie, otrzymał zadanie wyrzeźbienia w gipsie figur dwunastu apostołów otaczających Chrystusa, zlecenie to zostało dofinansowane przez króla Karola Jana. Figury zainstalowano w 1840 roku [il. 3]²³.

Rzeźby były eksponowane w ośmiokącie katedry tylko przez dwadzieścia lat; zostały usunięte po koronacji szwedzkiego króla Karola XV w 1860 roku. W tym czasie rozpoczęto przygotowania do zmiany wystroju wnętrza kościoła. Rzeźba Chrystusa była nadal sporadycznie wystawiana na ołtarzu głównym do 1890 roku. Następnie grupa rzeźb była przechowywana w pałacu arcybiskupim (Erkebispegården). Niestety, tych dwanaście rzeźb wraz z figurą Chrystusa uległo zniszczeniu w pożarze w 1983 roku.

Katedra w Stavanger również otrzymała dużą kopię dzieła Thorvaldsena w 1854 roku²⁴. Już jednak w następnej dekadzie została ona zastąpiona bogato rzeźbionym dębowym ołtarzem z prostym krzyżem. Figurę Chrystusa przekazano w 1866 roku do nowo wybudowanego kościoła St. Petri, gdzie pozostaje do dziś²⁵. W kolejnych dekadach wiele kościołów w Norwegii nabyło kopie rzeźby Thorvaldsena w różnych rozmiarach.

Rzeźbiarz Mathias Skeibrok (1851–1896) stworzył kolejny godny uwagi wariant rzeźby Chrystusa w 1888 roku dla kościoła w Nes w gminie Ringsaker. Ten średniowieczny kościół, który przetrwał wiele pożarów i powodzi, przeszedł neogotycką transformację po pożarze w 1888 roku. Figura Chrystusa autorstwa Skeibroka, dwumetrowa gipsowa rzeźba, stała się centralnym elementem ołtarza [il. 4].

Skeibrok przedstawił Chrystusa w postawie kontrapostowej, z prawą ręką uniesioną i skierowaną ku niebu, podczas gdy lewa spoczywa na piersi. Szata okrywa całe ciało i spływa kaskadą do podstawy rzeźby. Inspiracją dla projektu była figura Chrystusa duńskiego rzeźbiarza Jensa Adolfa Jerichau, z którą Skeibrok zetknął się podczas studiów pod kierunkiem



2. Figura Chrystusa autorstwa Bertela Thorvaldsena, 1839, kościół Vor Frue w Kopenhadze, Dania, fot. E. Andersen

2. Bertil Thorvaldsen's Christ figure, 1839, in Vor Frue Church, Copenhagen, Denmark, phot. E. Andersen

tural problems in the octagon vault between 1744 and 1833, forcing the removal of its altarpiece from 1744. Once the reparations were made, the altarpiece, now considered outdated, was replaced with something more aligned with a classical style: a plaster cast of Thorvaldsen's Christ figure. The sculpture was a gift from Thorvaldsen himself and, like the original, was a colossal 3.35 m tall²². In addition, Hans Michelsen (1789–1859), a pupil of Thorvaldsen's originally from Trondheim but residing in Stockholm, was tasked with carving the twelve apostles in plaster to surround Christ, a commission subsidized by the king, Karl Johan. These were installed in 1840 [fig. 3]²³.

The sculptures remained in the cathedral's octagon for only twenty years; they were removed following the coronation of the Swedish king Karl XV, in 1860. At that time, preparations began concerning the future interior arrangement of the church. The Christ sculpture continued to be displayed intermittently on the high altar until 1890, when it was permanent-

²² T. Lysaker, *Høyalteret i Nidarosdomen*, Trondheim 1996, s. 13.

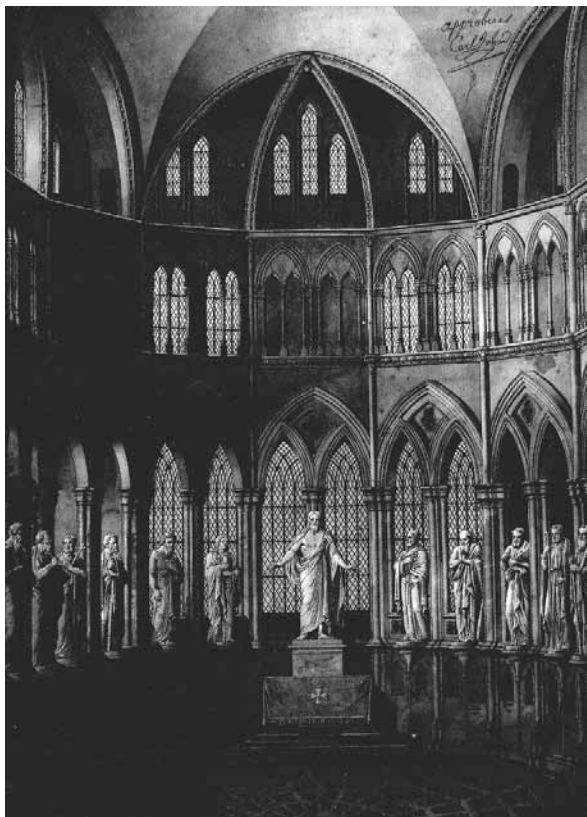
²³ Ibidem, s. 13–14.

²⁴ T. B. Kielland, *Stavanger domkirke: en historisk-arkeologisk utredning*, Stavanger 1933, s. 25.

²⁵ St. Petri menighet, *St. Petri menighet gjennom 100 år 1861–1961*, Oslo 1961, s. 11.

²² T. Lysaker, *Høyalteret i Nidarosdomen*, Trondheim 1996, p. 13.

²³ Ibidem, pp. 13–14.



3. Rysunek autorstwa Hansa Michelsena, ok. 1837, plan rozmieszczenia Chrystusa i dwunastu apostołów w ośmiokącie katedry w Trondheim

3. Drawing, by Hans Michelsen, c. 1837, plan for the arrangement of Christ and the Twelve Apostles in the octagon in Trondheim Cathedral

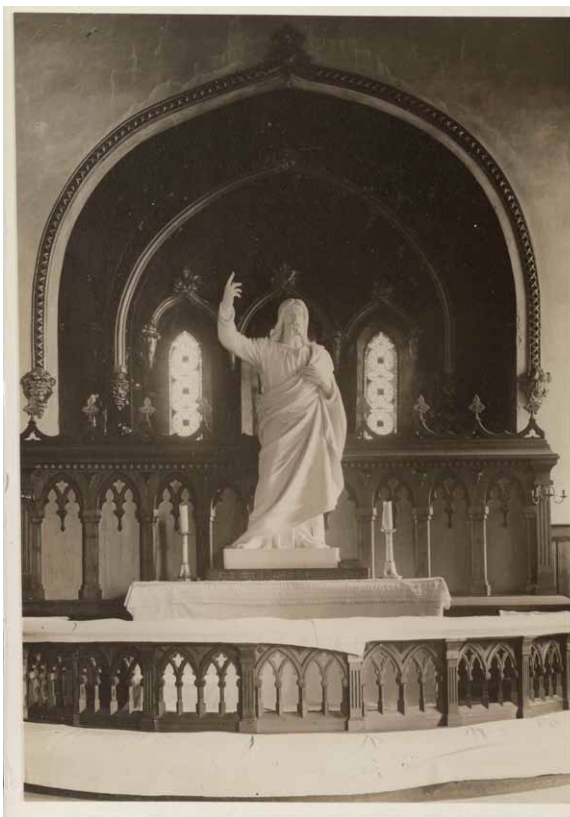
ly removed. Subsequently, the sculpture group was stored in the Archbishop's Palace (Erkebispegården). Unfortunately, these twelve works and the Christ figure were destroyed in a fire in 1983.

Stavanger Cathedral also received a large copy of Thorvaldsen's signature work, in 1854²⁴. Already in the next decade, though, it was replaced with a richly carved oak altarpiece featuring a simple cross. The Christ figure was then donated in 1866 to the newly built St. Petri Church, where it remains to this day²⁵. In the following decades, many churches in Norway acquired copies of Thorvaldsen's sculpture in various sizes.

The sculptor Mathias Skeibrok (1851–1896) created another notable Christ sculpture variant in 1888, for Nes Church in Ringsaker. This medieval church, which had survived multiple fires and floods, underwent a neo-Gothic transformation following a fire in 1888. Skeibrok's Christ figure, a two-metre-tall plaster sculpture, became the centerpiece of the altar [fig. 4].

²⁴ T. B. Kielland, *Stavanger domkirke: en historisk-arkeologisk utredning*, Stavanger 1933, p. 25.

²⁵ St. Petri menighet, *St. Petri menighet gjennom 100 år 1861–1961*, Oslo 1961, p. 11.



4. Figura Chrystusa autorstwa Mathiasa Skeibroka, 1888, kościół w Nes, fot. Riksantikvaren

4. Mathias Skeibrok's Christ figure, 1888, Nes Church, phot. Riksantikvaren

Jerichau w Kopenhadze w latach 1874–1875²⁶. Z kolei Jerichau (1816–1883) pracował w rzymskim studiu Thorvaldsena, a jego projekt wyraźnie nawiązuje do neoklasycznego stylu prac Duńczyka.

W 1933 roku wnętrze kościoła w Nes zostało przebudowane. Usunięto starą ciemno bejcowaną stolarkę oraz boazerię za ołtarzem, a rzeźba Chrystusa autorstwa Skeibroka została pomalowana na szaro i przeniesiona do niszy okiennej. Trzy dekady później, w 1962 roku, wprowadzono dalsze zmiany wynikające z radykalnego planu przywrócenia kościołowi jego wcześniejszego wyglądu. W ramach tych prac rzeźba Skeibroka została przeniesiona do kruchty kościoła (*våpenhus*).

Malowane ołtarze z Chrystusem

W XIX wieku, zwłaszcza w jego drugiej połowie, wzrosła liczba ołtarzowych przedstawień Chrystusa, głównie scen z historii zbawienia, z Jezusem w Ogrójcu

²⁶ L. Dietrichson, *Norges kunsthistorie i det attende århundre*, Oslo 1991, s. 149; J. Kokkin, *Mathias Skeibrok: mytologi og realisme*, Vanse 2012, s. 186–187. Dzieło Jerichaua znajduje się w Ny Carlsberg Glyptotek w Kopenhadze w Danii.



5. Ołtarz Christiana Augusta Lorentzena, 1810, w kościele w Vegårshei, fot. Kirkebygdatabasen

5. Christian August Lorentzen altarpiece, 1810, in Vegårshei Church, phot. Kirkebygdatabasen

i zmartwychwstaniem na czele. Inne popularne motywy obejmowały Ukrzyżowanie, Chrystusa Pocieszyciela i „Przyjdźcie wszyscy do mnie” oraz Chrzest Zbawiciela. W kolejnych sekcjach zbadam, w jaki sposób sceny te były przedstawiane w tym stuleciu, a także przedstawie kilku wpływowych artystów, którzy je tworzyli.

Chrystus w Ogrójcu

Najczęściej wykorzystywanym motywem w XIX wieku był Chrystus w Ogrójcu²⁷. W poprzednich stuleciach śpiący uczniowie, Judasz i żołnierze zajmowali ważne miejsce w tej scenie, jednak w XIX wieku punkt ciężkości przesunął się wyraźnie w stronę Zbawiciela, co odzwierciedla ołtarz autorstwa Christiana Augusta Lorentzena (1749–1828) z 1810 roku w kościele w Vegårshei [il. 5]. Obraz przedstawia Chrystusa modlącego się, w ujęciu en trois quarts, z trzema śpiącymi uczniami ledwo widocznymi w tle, co całkowicie przenosi uwagę na Jezusa i Jego agonię, angażując widza jako uczestnika Jego duchowej udręki.

Johan Fredrik Eckersberg (1822–1870), który później zasłynął jako malarz pejzażysta, ale w latach czterdziestych i pięćdziesiątych XIX wieku zarabiał na życie kopiowaniem obrazów, stworzył dwie inne wersje Chrystusa w Ogrójcu. Pierwsza z nich, pochodząca z lat czterdziestych XIX wieku, znajduje się w kościele For w regionie Trøndelag. Tamtejszy proboszcz

Skeibrok depicted Christ in a contrapposto stance, his right hand raised, pointing toward heaven, while the left hand rests on his chest. The robe covers the entire body and cascades down to the base of the sculpture. Inspiration for the design came from Danish sculptor Jens Adolf Jerichau's Christ figure, which Skeibrok encountered while studying under Jerichau in Copenhagen in 1874–1875²⁶. Jerichau (1816–1883), in turn, had worked in Thorvaldsen's studio in Rome, and his design bears clear testament to the neoclassical style of Thorvaldsen's work.

In 1933, the interior of Nes Church underwent alterations. The previously dark-stained woodwork was stripped, the paneling behind the altar removed, and Skeibrok's Christ sculpture painted gray and relocated to a window niche. Three decades later, in 1962, further changes resulted from a radical plan to restore the church to its earlier appearance. As part of this effort, the Skeibrok sculpture was moved to the church's porch (*våpenhus*).

Painted Altarpieces of Christ

In the nineteenth century, especially the latter half, painted motifs of Christ in altarpieces increased in number, particularly scenes from the salvation story, with Christ in Gethsemane and the Resurrection the most frequently depicted. Other sought-after motifs included the Crucifixion, Christus Consolator and Come Unto Me, and Christ's Baptism. In the following sections, I will explore how these scenes were depicted during that century, and some of the influential artists producing them.

Christ in Gethsemane

The most represented motif throughout the nineteenth century was Christ in Gethsemane²⁷. In earlier centuries, the sleeping disciples, Judas and soldiers featured prominently in the scene. But in the nineteenth century the focus changed, as reflected in the 1810 altarpiece by Christian August Lorentzen (1749–1828) in Vegårshei Church [fig. 5]. The image depicts Christ in prayer, in three-quarter profile, with the three sleeping disciples barely visible in the background, thus shifting attention entirely to Christ and his agony, engaging the viewer as a participant in his spiritual anguish.

Johan Fredrik Eckersberg (1822–1870), later famous for his landscape paintings, but in the 1840s

²⁶ L. Dietrichson, *Norges kunsthistorie i det attende århundre*, Oslo 1991, p. 149; J. Kokkin, *Mathias Skeibrok: mytologi og realisme*, Vase 2012, pp. 186–187. Jerichau's work is housed in the Ny Carlsberg Glyptotek, Copenhagen, Denmark.

²⁷ Uberg 2002, as footnote 2, pp. 113–127.

²⁷ Uberg 2002, jak przyp. 2, s. 113–127.

and 1850s making a living copying paintings, created two other variations of Christ in Gethsemane, the first, from the 1840s, in For Church, Trøndelag. The parish priest there considered the old altarpiece, from around 1675, to be “a caricature of an altarpiece,” exhibiting poor woodcarving craftsmanship²⁸. He thus purchased Eckersberg’s painting and donated it to the church²⁹. In the work, Christ, clearly in distress and praying, kneels, slightly bent forward, with his arms crossed over his chest. This work is a copy of the 1643 painting *Christ in Agony* by Italian artist Carlo Dolci (1616–1686)³⁰. In Eckersberg’s version, though, the angel and sleeping disciples are omitted, the focus instead solely on Christ.

The second version of Christ in Gethsemane that Eckersberg painted was donated to the newly built Tangen Church, Drammen, in 1854. Painted two years earlier, in 1852 [fig. 6], the motif derived from Carl Müller’s (1818–1893) competition design for the altarpiece in the Church of Our Savior (Vår Frelserkirke), Christiania (Oslo)³¹. Eckersberg presents Christ accompanied by an incandescent angel kneeling on a cloud and extending the chalice to Christ. Christ also kneels, his arms outstretched above his head, and his head bowed, a stance reminiscent of Crucifixion images.

A typical version of this nineteenth-century motif is the altarpiece in Grimstad Church, painted by Otto von Mengelberg (1817–1890), of Düsseldorf, in 1864 [fig. 7]. Here, Christ kneels in profile, his hands outstretched in prayer, while an angel hovers on a cloud in the near background, its arms crossed over its chest.

These Gethsemane motifs, with Christ at the center, were well suited to fulfill a more vital devotional function, facilitating the congregation’s participation and immersion in Christ’s struggle to be obedient and realize his Father’s will. The painting also has a direct resonance to Matthew 26:39: “My Father, if it is possible, may this cup be taken from me. Yet not as I will, but as you will”.

The Resurrection of Christ

Alongside the motif of Gethsemane, the Resurrection was among the most frequently depicted themes in the second half of the nineteenth century. When Vestre Aker Church in Christiania (Oslo) received a donation for a new altarpiece, the building commission decided the subject should be the

²⁸ M. Volan, *For kirke i gammel og ny tid: dagens kirke 150 år: 1846–1996*, Steinkjer 1996, p. 124.

²⁹ Ibidem, p. 124.

³⁰ The painting is today in Musei di Strada Nuova, Genoa, Italy.

³¹ H. and S. Christie, *Norges Kirke, Buskerud bd. 2*, Oslo 1986, p. 264.

uważał stary ołtarz z około 1675 roku za „karykaturę ołtarza” prezentującą słabe rzemiosło rzeźbiarskie²⁸. Zakupił więc obraz Eckersberga i podarował go kościołowi²⁹. Na malowidle Chrystus, wyraźnie cierpiący i modlący się, klęczy lekko pochylony do przodu, z rękami skrzyżowanymi na piersi. Dzieło to jest kopią obrazu *Chrystus cierpiący* autorstwa włoskiego artysty Carla Dolciego (1616–1686) z 1643 roku³⁰. W wersji Eckersberga pominięto jednak anioła i śpiących uczniów, skupiając się wyłącznie na Chrystusie.

Druga wersja obrazu *Chrystus w Ogrójcu* autorstwa Eckersberga została podarowana nowo wybudowanemu kościołowi Tangen w Drammen w 1854 roku. Namalowany dwa lata wcześniej, w 1852 roku [il. 6], motyw ten pochodził z projektu konkursowego Carla Müllera (1818–1893) na ołtarz w kościele Zbawiciela (Vår Frelserkirke) w Christianii (Oslo)³¹. Eckersberg przedstawia Chrystusa w towarzystwie świetlistego anioła klęczącego na chmurze i podającego mu kielich. Chrystus również klęczy, z rękami wyciągniętymi nad pochyloną głową, w pozycji przypominającej przedstawienia ukrzyżowania.

Typowym przykładem tego dziewiętnastowiecznego motywu jest ołtarz w kościele w Grimstad, namalowany przez Ottona von Mengelberga (1817–1890) z Düsseldorfu w 1864 roku [il. 7]. Chrystus jest tu przedstawiony z profilu na klęczkach, z rękami wyciągniętymi w modlitwie, a anioł unosi się na chmurze w tle, z rękami skrzyżowanymi na piersi.

Motywy z Getsemani, z Chrystusem w centrum, pełniły ważniejszą funkcję religijną, ułatwiając wierzącym zaangażowanie i wczucie się w zmagania Syna Bożego, by być posłusznym i wypełnić wolę Ojca. Obraz ten ma również bezpośredni związek ze słowami Ewangelii św. Mateusza (Mt 26, 39): „Ojcze mój, jeśli to możliwe, niech Mnie ominie ten kielich! Wszelako nie jak Ja chcę, ale jak Ty”.

Zmartwychwstanie Chrystusa

Obok motywu Ogrójca zmartwychwstanie było jednym z najczęściej przedstawianych tematów w sztuce sakralnej w drugiej połowie XIX wieku. Kiedy kościół Vestre Aker w Christianii (Oslo) otrzymał darowiznę na nowy ołtarz, komisja budowlana zdecydowała, że tematem powinno być zmartwychwstanie³².

²⁸ M. Volan, *For kirke i gammel og ny tid: dagens kirke 150 år: 1846–1996*, Steinkjer 1996, s. 124.

²⁹ Ibidem, s. 124.

³⁰ Obraz znajduje się obecnie w Musei di Strada Nuova w Genui we Włoszech.

³¹ H. and S. Christie, *Norges Kirke, Buskerud bd. 2*, Oslo 1986, s. 264.

³² O. P. Bjerkek, *Vestre Aker kirke 1855–2005: et bidrag til kirkens jubileumsskrift 2005: Christen Brun: “Christi opstandelse”*, Oslo 2005, s. 17.



6. Ołtarz Johana Fredrika Eckersberga, 1852, w kościele w Tangen, fot. I.G. Matheson

6. Johan Fredrik Eckersberg's altarpiece, 1852, in Tangen Church, photo I.G. Matheson



7. Ołtarz Otto von Mengelberga, 1865, w kościele w Grimstad, fot. E. Andersen

7. Otto von Mengelberg's altarpiece, 1865, in Grimstad Church, photo E. Andersen

Wybrała również artystę: Christena Bruna (1828–1905). *Zmartwychwstanie Chrystusa*, 1856–1860, było jego pierwszym dużym ołtarzem [il. 8]. Według słynnego wówczas twórcy Adolfa Tidemanda, do którego powrócę później, dzieło Bruna stanowi przykład dostojnego i szlachetnego stylu odpowiedniego dla sztuki sakralnej, harmonijnie łączącego prostotę formy z wyrafinowanym użyciem koloru³³. Takie cechy podkreślają zgodność Bruna z dominującymi ideałami religijnego malarstwa historycznego w połowie XIX wieku.

Chrystus zmartwychwstały jest przedstawiony z włosami do ramion i krótką brodą, zgodnie z tradycją, i unosi się tuż nad krawędzią grobu. Po jego lewej stronie siedzi wielki anioł trzymający lśniący płonący miecz, a po prawej stronie dwóch żołnierzy upada z przerażenia. Chrystus nie trzyma sztandaru zwycięstwa, motywu często spotykanego w sztuce kościelnej poprzednich stuleci. Zamiast tego podnosi ręce, aby pokazać swoje rany.

Dzieło to zapoczątkowało karierę Bruna jako specjalisty od malarstwa historycznego o tematyce religijnej, w której doskonalił się podczas studiów zagranicznych. Spędził dwa lata w Düsseldorfie, a następnie otrzymał stypendium na studia w Rzymie,

Resurrection³². It also chose the artist: Christen Brun (1828–1905). *The Resurrection of Christ*, 1856–1860, was his first major altarpiece [fig. 8]. According to the then-famous artist Adolph Tidemand, to whom I will later return, Brun's work exemplifies a dignified and noble style suited to ecclesiastical art, harmoniously blending simplicity of form with a refined use of color³³. Such qualities underscore Brun's alignment with the prevailing ideals of religious history painting in the mid-nineteenth century.

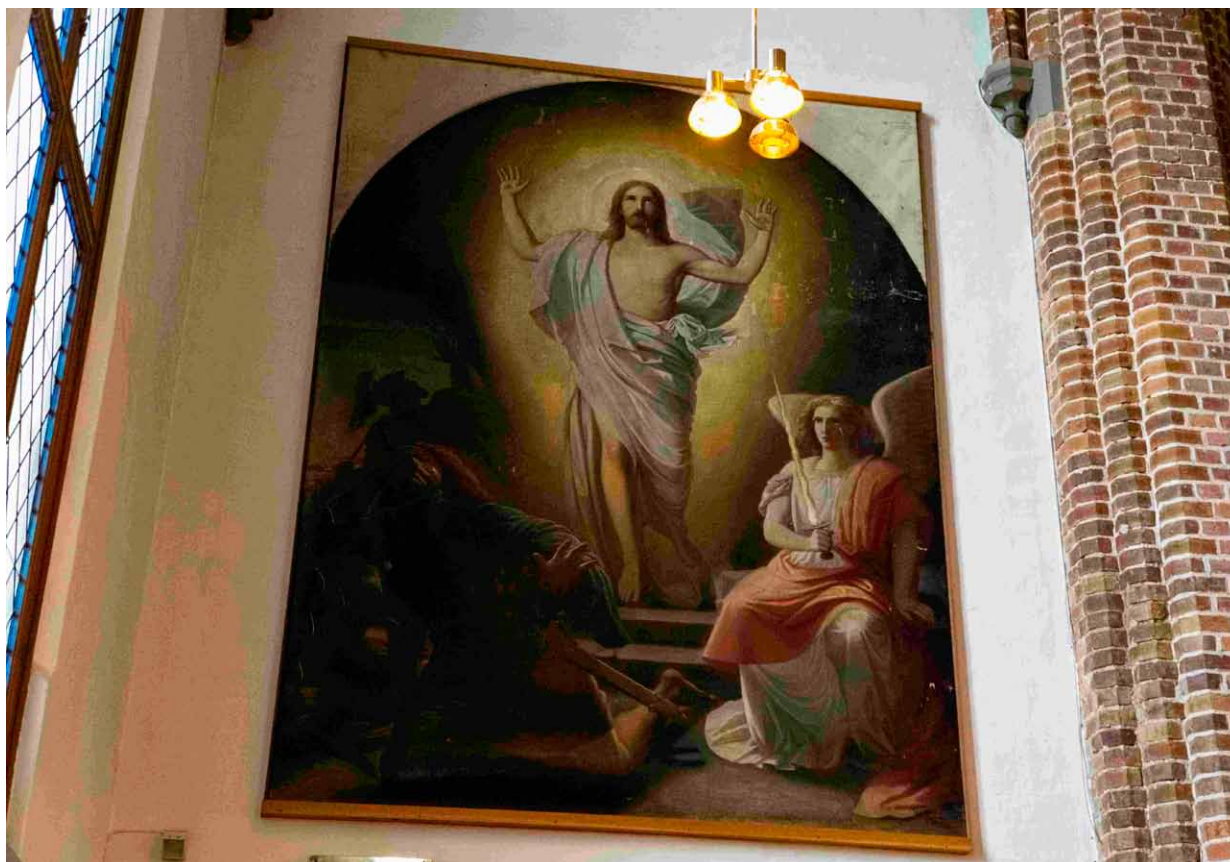
The resurrected Christ is depicted with shoulder-length hair and a short beard, fully in line with tradition, and hovers just above the edge of the tomb. To his left, a large, seated angel holds a radiant flaming sword, and to his right, two soldiers collapse in fear. Christ does not hold a victory banner, a motif commonly found in church art from the previous centuries. Instead, he raises his hands to make visible his wounds.

This work marked the beginning of Brun's specialization in religious history painting, a pursuit he honed through international study. He had spent two

³² O. P. Bjerkek, *Vestre Aker kirke 1855–2005: et bidrag til kirkens jubileumsskrift 2005: Christen Brun: "Christi opstandelse"*, Oslo 2005, p. 17.

³³ Uberg 2002, as footnote 2, p. 16.

³³ Uberg 2002, jak przyp. 2, s. 16.



8. Ołtarz Christena Bruna, 1856–1860, w kościele Vestre Aker, fot. A. Rendbæk Malmåsen

8. Christen Brun's altarpiece, 1856–1860, in Vestre Aker Church, phot. A. Rendbæk Malmåsen

years in Düsseldorf and later received a travel grant to study in Rome, an essential destination for aspiring religious history painters³⁴. In Rome, Brun encountered the artistic ideals of the Nazarenes, a German artist group active in the early nineteenth century, led by figures such as Peter Cornelius (1783–1867) and Friedrich Overbeck (1789–1869)³⁵. The Nazarene movement championed a revival of Christian art, emphasizing spiritual purity and stylistic simplicity, and sought inspiration in artists of the late Middle Ages and early Renaissance. Its influence permeated the religious art of Düsseldorf, where Brun further developed his craft. The principles of the Nazarene school – particularly its approach to religious historical painting – achieved widespread recognition and played a pivotal role in shaping Brun's artistic vision, supported by the influence of the renowned painter Adolph Tidemand. Brun painted the Vestre Aker altarpiece in Düsseldorf under the guidance of his mentor, Professor Otto Mengelberg³⁶.

Brun is notable for his prolific production of altarpieces in the nineteenth century, completing at

mekce aspirujących malarzy historycznych o tematyce religijnej³⁴. W Rzymie Brun zetknął się z ideałami artystycznymi nazareńczyków, niemieckiej grupy artystycznej działającej na początku XIX wieku, na czele której stali tacy twórcy, jak Peter Cornelius (1783–1867) i Friedrich Overbeck (1789–1869)³⁵. Ruch nazareński opowiadał się za odrodzeniem sztuki chrześcijańskiej, kładąc nacisk na duchową czystość i prostotę stylistyczną, a inspirację czerpał od artystów późnego średniowiecza i wczesnego renesansu. Jego wpływ przeniknął do sztuki religijnej Düsseldorfu, gdzie Brun dalej rozwijał swoje rzemiosło. Zasady szkoły nazareńskiej – zwłaszcza jej podejście do religijnego malarstwa historycznego – zyskały szerokie uznanie i odegrały kluczową rolę w kształtowaniu wizji artystycznej Bruna, wspieranej przez wpływ znanego malarza Adolfa Tidemanda. Brun namalował ołtarz dla Vestre Aker w Düsseldorfie pod kierunkiem swojego mentora, profesora Otto Mengelberga³⁶. Uczeń zasłynął jako płodny twórca ołtarzy w XIX wieku, w latach 1856–1905, czyli do momentu swojej śmierci wykonał co najmniej 101 dzieł – oryginalnych kom-

³⁴ Ibidem, p. 13.

³⁵ Jonsson 1994, as footnote 20, p. 45.

³⁶ Bjerkek 2005, as footnote 32, p. 17.

³⁴ Ibidem, s. 13.

³⁵ Jonsson 1994, jak przyp. 20, s. 45.

³⁶ Bjerkek 2005, jak przyp. 32, s. 17.

pozycji i kopii³⁷. Większość z nich została namalowana w latach osiemdziesiątych XIX wieku, z czego 43 obrazy były kopiami³⁸.

Obfita produkcja nowych ołtarzy w ostatnich dekadach XIX wieku może być postrzegana jako reakcja na konkurencję ze strony nowych ruchów religijnych, które były wówczas bardzo aktywne w Norwegii. Ponadto była to ważna strategia kościołów mająca na celu walkę ze spadkiem religijności i dostosowaniem się do aktualnych gustów poprzez zastosowanie w ołtarzach stylu idealizowanego i emocjonalnego.

Najczęściej kopiowana wersja *Zmartwychwstania* została namalowana przez Adolfa Tidemanda (1814–1876) dla nowego kościoła Bragernes w 1871 roku [il. 9]. Dzieło to wpisuje się w długą tradycję motywów zmartwychwstania, sięgającą średniowiecza, i przedstawia Jezusa obserwowanego przez anioła, skąpanego w jasnym świetle, ku zdumieniu żołnierzy triumfalnie powstającego z grobu. Chrystus spokojnie wychodzi z grobu, patrząc w niebo, z wyciągniętymi ramionami i widocznymi ranami, co jest przedstawieniem bardzo zgodnym z ówczesną modą. Na predelli widnieje napis: „Jeg er oppstandelsen og livet. Joh. 11 Cap. 25 V.” – Ja jestem zmartwychwstaniem i życiem (J 11, 25).

Istnieje około siedemdziesięciu znanych kopii tego dzieła, co czyni je najczęściej powielanym obrazem ołtarzowym w Norwegii (sam Brun namalował czterdzieści z nich)³⁹. Paradoksalnie, popularność ta stoi w sprzeczności z poglądami Tidemanda, który stanowczo sprzeciwiał się niekontrolowanemu powielaniu obrazów, argumentując, iż praktyka ta dewaluuje wartość artystyczną dzieła oraz ogranicza możliwość otrzymywania zamówień⁴⁰.

Tidemand studiował na Akademii w Düsseldorfie w latach 1837–1841, a w następnym roku w Rzymie. Przełom w jego międzynarodowej karierze nastąpił w 1848 roku⁴¹. Wśród znaczących dzieł artysty z tego roku znalazł się obraz *Haugianerne* (*Haugeanie*), który ukazuje ogólnokrajowy ruch odrodzenia pietystycznego – haugianizm – zapoczątkowany w 1796 roku przez syna rolnika Hansa Nielsena Haugego⁴². Tidemand wniósł znaczący wkład w rozkwit norweskiego romantyzmu⁴³. Wywarł również wielki wpływ na innych ar-

least 101 works – original compositions and copies – between 1856 and his death, in 1905³⁷. Most of these were painted in the 1880s, forty-three of which were copies³⁸.

The vast production of new altarpieces in the final decades of the nineteenth century can be seen as a reaction to the competition from the new revivalist religious movements that were very active in Norway at the time; additionally, it was an important strategy for churches to combat disbelief and to align with current tastes, employing an idealized and emotive style in the altarpieces.

The most-copied version of the Resurrection was painted by Adolph Tidemand (1814–1876) for the new Bragernes Church in 1871 [fig. 9]. This work fits into a long tradition of Resurrection motifs reaching back to the Middle Ages, with Jesus, observed by an angel, bathed in bright light, triumphantly rising from the grave, much to the astonishment of the soldiers. Christ calmly steps from the tomb as he gazes toward heaven, his arms outstretched, his wounds on display, a depiction very much in keeping with the fashion of the time. On the predella it reads, “Jeg er oppstandelsen og livet. Joh. 11 Cap. 25 V.” – I am the resurrection and the life (John 11:25).

There are approximately seventy known copies of this work, making it the most replicated altar painting in Norway (Brun painting forty of these),³⁹ an ironic turn of events given Tidemand’s strong opposition to the uncontrolled reproduction of paintings, as he believed it undermined artistic quality and reduced opportunities for commissions⁴⁰.

Tidemand studied at the Düsseldorf Academy from 1837 to 1841 and in Rome the following year, with his international breakthrough coming in 1848⁴¹. Among Tidemand’s significant works from this year, was his depiction of *Haugianerne* (*The Haugeans*), which portrays the nationwide Pietist revival movement – Haugeanism – initiated by the farmer’s son Hans Nielsen Hauge in 1796⁴². Tidemand contributed significantly in the height of Norwegian romanticism⁴³. He also exerted a significant influence on other artists, including Christen Brun, whom he actively supported in developing his artistic direction,

³⁷ Uberg 2002, jak przyp. 2, s. 8–9; s. 125–127.

³⁸ Ibidem, s. 100.

³⁹ Ibidem, s. 104.

⁴⁰ Ibidem, s. 78.

⁴¹ T. F. Klev, *Adolph Tidemand: 1814–1876: at fastholde, hvad endnu bestaar*, Oslo 2019, s. 11. Obraz *Brudeferden i Hardanger* (*Rejs weselny po fiordzie Hardananger*) namalowany wspólnie przez Tidemanda i Hansa Gude w 1848 roku stał się symbolem norweskiego romantyzmu narodowego.

⁴² J. Askeland, *Adolph Tidemand og hans tid*, Oslo 1991, s. 93.

⁴³ M. Malmanger, *Mellom eksistens og folkeleg kultur. Adolph Tidemand (1814–1876)*, Bergen 2007, s. 34. Przykładem jest *Brudeferden i Hardanger* (*Rejs weselny po fiordzie Hardanger*)

³⁷ Uberg 2002, as a footnote 2, pp. 8–9; pp. 125–127.

³⁸ Ibidem, p. 100.

³⁹ Ibidem, p. 104.

⁴⁰ Ibidem, p. 78.

⁴¹ T. F. Klev, *Adolph Tidemand: 1814–1876: at fastholde, hvad endnu bestaar*, Oslo 2019, p. 11. *Brudeferden i Hardanger* (*Bridal Voyage on the Hardanger Fjord*) painting jointly executed by Tidemand and Hans Gude in 1848, which has become emblematic of Norwegian national romanticism.

⁴² Askeland J., *Adolph Tidemand og hans tid*, Oslo 1991, p. 93.

⁴³ M. Malmanger, *Mellom eksistens og folkeleg kultur. Adolph Tidemand (1814–1876)*, Bergen 2007, 34. As exemplified by *Brudeferden i Hardanger* (*Bridal Voyage on the Hardanger Fjord*).



9. Ołtarz Adolfa Tidemanda, 1871, w kościele Bragernes, fot. E. Andersen

9. Adolf Tidemand's altarpiece, 1871, in Bragernes Church, phot. E. Andersen

influenced by Nazarene church art⁴⁴. In his entire career, working most often in Düsseldorf, Tidemand painted only three altarpieces. However, owing to the significant number of copies of them, he emerged as one of the most influential artists, significantly shaping church art in Norway.

In 1884, Axel Ender (1853–1920) created another prominent depiction of the Resurrection, often referred to as *The Women at the Tomb*, for Kampen Church, in Christiania (Oslo). This work was the first of five versions of the same motif, which Ender painted for various churches in Norway and abroad⁴⁵. His rendition of the motif is far less dramatic than Tidemand's and puts greater emphasis on grief, with the focus on the women visiting the grave and their encounter with an angel. The image saw widespread use, and numerous local artists created their own versions in the following years. Ender's painting for the previous Molde Church [fig. 10], in 1887, served in particular as a model for many subsequent reproductions.

⁴⁴ Bjerkek 2005, as footnote 32, p. 6.

⁴⁵ For example, a church in Charleston, South Carolina, USA; a church in Tunbridge Wells, Kent, England; and later copies in several churches in Sweden. O. Øverland, *Våre Altertavler*, Oslo 1995, p. 174.



10. Ołtarz Axela Endera, 1887, w kościele w Molde, fot. Kirkebyggdatabasen

10. Axel Ender's altarpiece, 1887, in Molde Church, phot. Kirkebyggdatabasen

tystów, w tym na Christena Bruna, którego aktywnie wspierał w rozwoju jego stylu artystycznego, inspirowanego sztuką kościelną nazareńczyków⁴⁴. W całej swojej karierze, pracując najczęściej w Düsseldorfie, Tidemand namalował tylko trzy ołtarze, jednak dzięki znacznej liczbie ich kopii stał się jednym z najbardziej wpływowych artystów kształtujących sztukę kościelną w Norwegii.

W 1884 roku Axel Ender (1853–1920) stworzył kolejne znane przedstawienie zmartwychwstania, często nazywane *Niewiasty u grobu*, dla kościoła Kampen w Christianii (Oslo). Było to pierwsze z pięciu dzieł o tej tematyce, które Ender namalował dla różnych kościołów w Norwegii i poza nią⁴⁵. Jego interpretacja tego motywu jest znacznie mniej dramatyczna niż u Tidemanda i kładzie większy nacisk na smutek, skupiając się na kobietach odwiedzających grób i ich spotkaniu z aniołem. Obraz ten był szeroko wykorzystywany, a wielu lokalnych artystów stworzyło w kolejnych latach własne wersje. Malowidło

⁴⁴ Bjerkek 2005, jak przyp. 32, s. 6.

⁴⁵ Np. kościół w Charleston, Karolina Południowa, USA; kościół w Tunbridge Wells, Kent, Anglia; oraz późniejsze kopie w kilku kościołach w Szwecji. O. Øverland, *Vare Altertavler*, Oslo 1995, s. 174.

Endera dla poprzedniego kościoła w Molde [il. 10] z 1887 roku służyło w szczególności jako wzór dla wielu późniejszych reprodukcji.

Ukrzyżowanie

Ukrzyżowanie Chrystusa jest dominującym motywem ołtarzy od XVII wieku, często występującym jako centralny temat w trójdzielnej kompozycji, z Ostatnią Wieczerzą poniżej i Zmartwychwstaniem powyżej⁴⁶. W XIX wieku te dwa tematy pomocnicze zostały porzucone, a ukrzyżowanie pozostało samodzielnym motywem. Jednym z możliwych wyjaśnień była chęć skupienia się wyłącznie na męce Chrystusa, bez rozpraszania uwagi dodatkowymi wątkami. Jezus był przedstawiany jako duża postać na pierwszym planie, często samotna, co podkreślało zamiar wyraźnego wyeksponowania Chrystusa i bezpośredniego zaangażowania widza. Efekt ten często wzmacniano poprzez przyciemnienie tła lub otoczenia. Obrazy ukrzyżowania mogą zawierać postacie Jana i Marii lub Marii Magdaleny i Marii, matki synów Zebedeusza. Jednak znikają z nich dynamiczne sceny z żołnierzami, aniołami, a czasem dwoma złoczyńcami na krzyżu, podobnie jak czaszka i kości pod krzyżem oraz panorama Jerozolimy. Otoczenie jest teraz ciemniejsze i bardziej uroczyste, podkreśla żałobników i ofiarę Chrystusa.

Wersja tego tematu autorstwa Guido Reniego (1575–1642) z 1619 roku była ulubionym wzorem kopistów⁴⁷. Sam Brun wykonał aż czternaście kopii tego dzieła, w tym obraz dla kościoła w Haltdalen [il. 11]. *Ukrzyżowanie* oddaje uroczysty i emocjonalny moment śmierci Jezusa. Patrzy on w niebo, a Jego jasno oświetlone ciało kontrastuje z ciemnym otoczeniem, symbolizując boską obecność pośród Jego cierpienia.

Chrystus Pocieszyciel i „Przyjdźcie wszyscy do mnie”

Zapotrzebowanie wiernych i duchownych na „godne” dekoracje ołtarza, które mogłyby zachęcać do pobożnego oddawania czci Bogu, zostały zaspokojone dzięki przedstawieniom Chrystusa Pocieszyciela, czyli Christus Consolator, wzorowanym na figurze Chrystusa autorstwa Thorvaldsena. Styl i postawa uchwycone w rzeźbie zainspirowały artystów do tworzenia obrazów o tej tematyce.

W kościele w Rygge bogato rzeźbiony i kolorowy ołtarz z 1731 roku zdobił prezbiterium tej średniowiecznej świątyni. W 1873 roku wierni uznali że „nie sprzyja on tworzeniu atmosfery pobożności



11. Kopia Christena Bruna, 1881, kościół w Haltdalen, fot. Kirkebyggedatabasen

11. Christen Brun's copy, 1881, Haltdalen Church, phot. Kirkebyggedatabasen

The Crucifixion

Christ's Crucifixion has been a dominant altarpiece motif since the seventeenth century, often as the central subject in a tripartite composition, with the Last Supper below and the Resurrection above⁴⁶. In the nineteenth century, these two ancillary motifs were dropped, and the Crucifixion stood alone. One possible explanation was a wish to concentrate exclusively on Christ's Passion, without the distraction of additional motifs. Jesus was depicted as a large figure in the foreground, frequently alone, underscoring the intention that Christ should emerge clearly and engage the viewer directly. This effect was often further enhanced by darkening the background or surrounding environment. Images of the Crucifixion may include the figures of John and Mary, or Mary Magdalene and Mary, the mother of the sons of Zebedee. But the lively scene populated with soldiers, angels, and sometimes the two thieves on the cross disappears, as do the skull and bones beneath

⁴⁶ S. Christie, *Den lutherske ikonografi i Norge inntil 1800*, bn 1 og 2, Oslo 1973, s. 108.

⁴⁷ Obraz obecnie znajduje się w Galleria Estense w Modenie, we Włoszech.

⁴⁶ S. Christie, *Den lutherske ikonografi i Norge inntil 1800*, bn 1 og 2, Oslo 1973, p. 108.



12. Fragment ołtarza (1731) w kościele w Rygge przedstawiający Ostatnią Wieczerę – jako przykład, dlaczego wierni uznali rzeźby za pozbawione gustu, fot. Tone M. Olstad

12. Detail of the altarpiece (1731) in Rygge Church, depicting the Last Supper; an example of how the congregation found the figures tastelessly carved, phot. Tone M. Olstad

the cross and the skyline of Jerusalem. Now the surroundings are darker and more solemn, highlighting the mourners and Christ's sacrifice.

A 1619 version of the subject by Guido Reni (1575–1642) served as a favorite model⁴⁷. Brun alone made fourteen copies of this work, including a painting for Haltdalen Church [fig. 11]. The Crucifixion captures the solemn and emotional moment of Jesus' death. He gazes toward heaven, his brightly illuminated body in sharp contrast to the dark surroundings, symbolizing the divine presence amid his suffering.

Christus Consolator and “Come Unto Me”

The demand from congregations and the clergy for “dignified” altar decorations that could encourage pious worship was successfully met with representations of Christ the Comforter, or Christus Consolator, with Thorvaldsen's Christ figure serving as a model. The style and attitude captured in the sculpture inspired artists producing paintings with this theme.

⁴⁷ Today the painting is in Galleria Estense in Modena, Italy.

wśród wiernych” [il. 12], jak stwierdzono w piśmie skierowanym do rady miejskiej⁴⁸. Pod przewodnictwem lokalnego właściciela ziemskiego (lensmanna) zebrano fundusze na zamówienie nowego ołtarza. Zadanie stworzenia bardziej sugestywnego wizerunku Zbawiciela powierzono popularnemu artyście Christenowi Brunowi. Ołtarz (1874), w dużym stopniu inspirowany twórczością Thorvaldsena, przedstawia Chrystusa ubranego w szatę i płaszcz, zbliżającego się do widza z wyciągniętymi rękami.

W 1875 roku Adolf Tidemand namalował ołtarz w kościele w Tyristrand. Ten prototyp również czerpał inspirację z rzeźby *Chrystusa* autorstwa Thorvaldsena, a być może nawet z obrazu Bruna w kościele w Rygge. Kiedy Tidemand otrzymał zlecenie, stworzył obraz *Chrystus na chmurach* lub *Przyjdźcie wszyscy do mnie* [il. 13], przedstawiający Chrystusa stojącego na chmu-

⁴⁸ E. Andersen, *Rygge kirkes interior – fra kataolsk til luthersk kirkerom*, w: *Arvegull. Rygge kirke*, red. B. Bandlien, Oslo 2019, s. 166. „Den nuværende Tavle, der ved de smagløst udskaarede Billeder ikke synes skikket til å oppfylde sin Hensigt, nemlig å virke til en andæktig Stemning hos de Kirkesøgende”.



13. Ołtarz Adolfa Tidemanda, 1875, w kościele w Tystrand, fot. I. Mågerøy, Riksantikvaren

13. Adolph Tidemand's altarpiece, 1875, in Tystrand Church, phot. I. Mågerøy, Riksantikvaren

rze nad Ziemią, z ramionami wyciągniętymi w dół, na pozłacanym tle, nawiązującym do ikonicznej pracy Thorvaldsena. Na obrazie Tidemanda Chrystus zwraca się bezpośrednio do widza, jakby osobiście zapraszając go do siebie. Interpretację tę wzmacnia umieszczenie dwóch wersetów biblijnych: „Przyjdźcie do Mnie wszyscy, którzy utrudzeni i obciążeni jesteście, a Ja was pokrzepię” (Mt 11, 28) oraz „A oto Ja jestem z wami przez wszystkie dni, aż do skończenia świata” (Mt 28, 20). Otwarta postawa Chrystusa miała zapewnić wiernym poczucie otuchy, bliskości i boskiej opieki.

Temat Chrystusa Poczyciela otoczonego przez cierpiących i uciśnionych jest dobrze znanym motywem, pierwotnie namalowanym przez niderlandzko-francuskiego artystę Ary'ego Scheffera (1795–1858) w 1837 roku⁴⁹. Tutaj Chrystus siedzi na chmurze, a wokół niego gromadzą się chorzy i ubodzy. Zainspirowany dziełem Scheffera Johan Ludvig Lossing (1810–1876), płodny artysta, który w trakcie swojej kariery namalował wiele ołtarzy, stworzył w 1868 roku

In Rygge Church, a richly carved and colorful altarpiece from 1731 adorned the altar of this medieval church. However, by 1873, the congregation deemed it unsuitable, considering it “inadequate for creating a devout atmosphere among worshippers,” [fig. 12] as stated in a letter to the municipal council⁴⁸. Under the leadership of the local fief-holder (*lensmann*), funds were raised to commission a new altarpiece. It fell to the popular artist Christen Brun to assume the task of creating a more evocative depiction of the Savior. The altarpiece (1874), highly inspired by Thorvaldsen, depicts Christ dressed in a robe and cloak, his hands outstretched, approaching the viewer.

The following year, in 1875, Adolph Tidemand painted the altarpiece in Tystrand Church. This altarpiece archetype also took inspiration from Thorvaldsen's Christ sculpture, and possibly even Brun's painting in Rygge Church. When Tidemand received the commission, he produced *Christ on the Clouds* or *Come Unto Me* [fig. 13], depicting Christ standing on a cloud atop the Earth, his arms outstretched downwards, set against a gilded background, thus echoing Thorvaldsen's iconic work. In Tidemand's painting, Christ addresses the viewer directly, as though extending a personal invitation to approach. This reading is reinforced by the inclusion of two Bible verses: “Come unto me, all ye that labor and are heavy laden, and I will give you rest” (Matthew 11:28) and “I am with you always, even unto the end of the world” (Matthew 28:20). Christ's open stance of invitation was meant to provide a sense of comfort, accessibility, and divine assurance to the congregation.

The theme of Christus Consolator surrounded by the afflicted and oppressed is a well-known motif originally painted by the Dutch French artist Ary Scheffer (1795–1858) in 1837⁴⁹. Here, Christ sits on a cloud, while the sick and impoverished encircle him. Inspired by Scheffer, Johan Ludvig Lossing (1810–1876), a prolific artist who painted numerous altarpieces during his career, made a version of Christ the Comforter for Tysnes Church in 1868 [fig. 14]⁵⁰. The classicizing painting in the central panel of the Tysnes altarpiece depicts Christ standing on a podium within a rounded archway, an urban landscape and a bright sky in the background. He is flanked by a group of

⁴⁸ E. Andersen, *Rygge kirkes interior – fra kataolsk til luthersk kirkerom*, in: *Arvegull. Rygge kirke*, ed. B. Bandlien, Oslo 2019, p. 166. “Den nuværende Tavle, der ved de smagløst udskaaede Billeder ikke synes skikket til å oppfylde sin Hensigt, nemlig å virke til en andæktig Stemning hos de Kirkesøgende”.

⁴⁹ <https://collections.artsmia.org/art/104894/christus-consolator-ary-scheffer>

⁵⁰ A. Dreyer, “En af disse saare nyttige mænd . . .”: *Kunstmaler Johan Ludvig Lossing 1810–1876*, Bergen 1982, p. 120.

⁴⁹ <https://collections.artsmia.org/art/104894/christus-consolator-ary-scheffer>



14. Ołtarz Johana Ludviga Losinga, 1868, w kościele w Tysnes, fot. Kirkebyggdatabasen

14. Johan Ludvig Losing's altarpiece, 1868, in Tysnes Church, phot. Kirkebyggdatabasen

sick and needy individuals in supplication. Below the central panel, an inscription in Gothic script quotes the usual verse from Matthew 11:28.

In Scandinavia, the version most widely reproduced is based on esteemed Danish painter Carl Bloch's *Come to Me*, from 1875, created for Hørup Church, in Denmark. In this depiction, Christ stands with outstretched arms at shoulder height, looking directly at the viewer⁵¹. An elderly man leans against him, while another suffering man grasps his robe. In the background, several women appeal for help and comfort. Bloch (1834–1890) was the most renowned Danish painter of his time, and exerted a significant influence on ecclesiastical art, particularly with his eight altarpieces painted in the 1870s and 1880s⁵². These works were reproduced in over a hundred churches in Denmark, and several copies of them are also found in Norway and Sweden. One example is in Austevoll Church, where the altarpiece features the

wersję Chrystusa Pocieszyciela dla kościoła w Tysnes [il. 14]⁵⁰. Klasycyzujący obraz w centralnym panelu ołtarza w Tysnes przedstawia Chrystusa stojącego na podeście pod półokrągłym łukiem, z miejskim krajobrazem i jasnym niebem w tle. Otacza go grupa chorych i potrzebujących osób, które błagają Go o pomoc. Pod centralnym panelem znajduje się napis gotycką czcionką, cytujący znany wers z Ewangelii św. Mateusza (Mt 11, 28).

W Skandynawii najczęściej reprodukowana wersja oparta jest na cenionym dziele duńskiego malarza Carla Blocha *Przyjdźcie wszyscy do mnie* z 1875 roku, stworzonym dla kościoła w Hørup w Danii. Na tym obrazie Chrystus stoi z ramionami wyciągniętymi na wysokość barków, spoglądając bezpośrednio na widza⁵¹. Starszy mężczyzna opiera się o niego, podczas gdy inny cierpiący mężczyzna chwyta go za szatę. W tle kilka kobiet prosi o pomoc i pocieszenie. Bloch (1834–1890) był najbardziej znanym duńskim

⁵¹ C. Tybjerg, *Levende malerier. Carl Blochs billeder og filmene*, in: *Carl Bloch Forført*, ed. C. Høgsbro Østergaard, Holland 2023, pp. 144–145.

⁵² D. Burmesiter, *Din personlige Jesus. Carl Blochs religiøse billeder*, w: *Carl Bloch Forført*, ed. C. Høgsbro Østergaard, Holland 2023, p. 124.

⁵⁰ A. Dreyer, "En af disse saare nyttige mænd . . .": *Kunstmaler Johan Ludvig Losing 1810–1876*, Bergen 1982, s. 120.

⁵¹ C. Tybjerg, *Levende malerier. Carl Blochs billeder og filmene*, w: *Carl Bloch Forført*, ed. C. Høgsbro Østergaard, Holland 2023, s. 144–145.

malarzem swoich czasów i wywarł znaczący wpływ na narodową sztukę sakralną, zwłaszcza dzięki ośmiu ołtarzom namalowanym w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych XIX wieku⁵². Prace te zostały powielone w ponad stu kościołach w Danii, a kilka ich kopii znajduje się również w Norwegii i Szwecji. Jednym z przykładów jest kościół w Austevoll, gdzie na ołtarzu znajduje się obraz *Chrystus Pocieszyciel* z 1891 roku; w prawym dolnym rogu widnieje podpis: „C. Brun według C. Blocha” [il. 15]. Malowidło przedstawia postacie zmęczone i uciskane, co dodatkowo podkreśla przesłanie pocieszenia i odkupienia.

Inną odmianę tego motywu zaproponowała Asta Nørregaard (1853–1933), jedna z pierwszych kobiet, które otrzymały zlecenie wykonania ołtarza do nowego kościoła w Gjøvik w 1881 roku [il. 16]⁵³. Ołtarz był dziełem wykonanym na zamówienie, sfinansowanym z prywatnej darowizny państwa Hoff. Po obejrzeniu obrazu Nørregaard *L'attente de Christ* w Towarzystwie Sztuk Pięknych w Christianii w 1881 roku Julie Hoff powierzyła młodej malarce zadanie stworzenia ołtarza o tej samej tematyce do nowego kościoła w Gjøvik⁵⁴. Nørregaard namalowała ten motyw w Paryżu w latach 1882–1883, co widać na jej słynnym obrazie *I atelieret, W pracowni* (1883)⁵⁵. Na ołtarzu Chrystus stoi pośrodku w długiej, powiewającej białej szacie, z lekko wyciągniętymi w kierunku widza ramionami, spoglądając w dół na Marię Magdalene, która klęczy u jego stóp w prawym dolnym rogu obrazu. Po obu stronach Chrystusa zgromadzone są osoby w różnym wieku szukające ukojenia i nadziei w chwili smutku i cierpienia. Kiedy wierni w Norwegii zobaczyli obraz, zaniepokoiło ich, że postać Jezusa była tej samej wielkości co pozostałe postacie na obrazie; ponadto nie podobało im się, że Maria Magdalena pokazuje zbyt wiele obnażonego ciała⁵⁶. W odpowiedzi na krytykę Nørregaard wprowadziła pewne zmiany, powiększając postać Jezusa poprzez przesunięcie jej bardziej do przodu; postać Marii Magdaleny pozostała jednak niezmienną⁵⁷. Nørregaard chciała umieścić na predelli odwołanie do Izajasza (Iz 61, 1): „... posłał mnie, abym opatrzył tych, których serca są skruszone, abym ogłosił jeńcom wyzwolenie, a ślepym przejrzenie”. Jednak ostatecznie przeważyła wola parafian, którzy preferowali dobrze znany napis z Ewangelii św. Mateusza (Mt 11, 28) – „Przyjdźcie do Mnie

painting *Christus Consolator* from 1891; it is signed in the lower right corner: “C. Brun after C. Bloch” [fig. 15]. The image includes figures representing the weary and downtrodden, further emphasizing its message of solace and redemption.

Another variation of the motif came from Asta Nørregaard (1853–1933), one of the first women to receive a commission for an altarpiece in a new church, Gjøvik Church, in 1881 [fig. 16]⁵³. The altarpiece was a commissioned work, funded through a private donation from Julie Hoff and her husband. Having seen Nørregaard's painting *L'attente de Christ* at the Christiania Art Society in 1881, Julie Hoff entrusted the young painter with the task of creating an altarpiece on the same theme for the new Gjøvik Church⁵⁴. Nørregaard painted the motif in Paris between 1882 and 1883, as seen in her famous painting *I atelieret, In the Studio* (1883)⁵⁵.

In the altarpiece Christ stands in the center of the work in a long, flowing white robe, his foreshortened arms slightly outstretched toward the viewer as he gazes down at Mary Magdalene, who kneels at his feet in the lower right corner of the work. On either side of Christ, individuals of different ages are gathered, seeking solace and hope in their moment of grief and distress.

When the congregants back in Norway saw the painting, it troubled them that the figure of Jesus was of the same scale as the others in the scene; furthermore, they objected to the amount of flesh exposed on Mary Magdalene⁵⁶. In response to the criticism, Nørregaard made some adjustments, enlarging Jesus by positioning him further forward; Mary Magdalene, however, remained unchanged⁵⁷.

Nørregaard wanted to include a reference to Isaiah 61:1 on the predella: “...He has sent me to bind up the brokenhearted, to proclaim freedom for the captives and release from darkness for the prisoners.” However, the congregation's preference for the familiar inscription from Matthew 11:28 – “Come unto me, all ye that labor and are heavy laden, and I will give you rest” – ultimately won out.

The Baptism of Christ

Prior to the nineteenth century, the Baptism of Christ was an uncommon motif for altarpieces⁵⁸.

⁵² D. Burmesiter, *Din personlige Jesus. Carl Blochs religiøse billeder*, w: *Carl Bloch Forført*, ed. C. Høgsbro Østergaard, Holland 2023, s. 124.

⁵³ A. Wickstrøm, *Asta Nørregaard: en livshistorie*, Oslo 2011, s. 66.

⁵⁴ Ibidem, s. 68.

⁵⁵ C. Rech, *Revisiting Asta Nørregaard in the Studio*, “Kunst og kultur”, 2018, s. 51.

⁵⁶ Wickstrøm 2011, jak przyp. 53, s. 70–71.

⁵⁷ Ibidem, s. 70–71.

⁵³ Wichstrøm, *Asta Nørregaard: en livshistorie*, Oslo 2011, p. 66.

⁵⁴ Ibidem, p. 68.

⁵⁵ C. Rech, *Revisiting Asta Nørregaard in the Studio*, “Kunst og kultur”, 2018, p. 51.

⁵⁶ Wickstrøm 2011, as a footnote 53, pp. 70–71.

⁵⁷ Ibidem, pp. 70–71.

⁵⁸ The motif appeared in murals, baptismal fonts, and in paintings hung on walls behind the baptismal font, or as votive paintings.



15. Kopia dzieła Blocha autorstwa Christena Bruna, 1891, kościół w Austevoll, fot. Kirkebyggdatabasen

15. Christen Brun's copy, 1891, of Bloch's work, in Austevoll Church, phot. Kirkebyggdatabasen



16. Ołtarz Asty Nørregaard, 1883, w kościele w Gjøvik, fot. Kirkebyggdatabasen

16. Asta Nørregaard's altarpiece, 1883, in Gjøvik Church, phot. Kirkebyggdatabasen

However, Tidemand's painting for Trinity Church (Trefoldighetskirken) in Christiania (Oslo) in 1867 spurred a wave of Baptism altarpieces. The Norwegian Art Society (Kunstforeningen) facilitated the commission, recommending Tidemand as a master artist, arguing that in his "well-known portrayals [he] has repeatedly shown us depth of feeling and spirituality"⁵⁹. Members of the society emphasized the importance of the work being a "worthy altarpiece" and a "welcomed and significant piece of art"⁶⁰.

Tidemand accepted the task and selected the Baptism of Christ as the subject [fig. 17]. Although the choice of motif initially met with some resistance, Tidemand ultimately prevailed and executed the work as he envisioned. The painting encapsulated Tidemand's mastery of emotional and spiritual expression, aligning with the Norwegian Art Society's description of him as an artist adept at capturing "depth of feeling and inner life"⁶¹.

⁵⁹ Uberg 2002, as footnote 2, p. 72.

⁶⁰ Ibidem, p. 72.

⁶¹ Ibidem, p. 72.

wszyscy, którzy utrudzeni i obciążeni jesteście, a Ja was pokrzepię”.

Chrzest Chrystusa

Przed XIX wiekiem chrzest Chrystusa był rzadkim motywem w obrazach ołtarzowych⁵⁸. Jednak obraz Tidemanda dla kościoła Trójcy Świętej (Trefoldighetskirken) w Christianii (Oslo) z 1867 roku zapoczątkował modę na ołtarze o tej tematyce. Norweskie Towarzystwo Sztuki (Kunstforeningen) ułatwiło realizację tego zamówienia, rekomendując Tidemanda jako wybitnego artystę i argumentując, że w swoich „znanych dziełach wielokrotnie pokazał nam głębię uczuć i duchowości”⁵⁹. Członkowie stowarzyszenia podkreślili znaczenie tego dzieła jako „godnego ołtarza” oraz „mile widzianego i ważnego dzieła sztuki”⁶⁰.

⁵⁸ Motyw ten pojawiał się na freskach, chrzcielnicach oraz na obrazach wiszących na ścianach za chrzcielnicą lub w obrazach wotywnych.

⁵⁹ Uberg 2002, jak przyp. 2, s. 72.

⁶⁰ Ibidem, s. 72.

17. Ołtarz Adolpha Tidemanda, 1867, kościół Trójcy Świętej (Trefoldighetskirken) w Christianii (Oslo), fot. H. S. Eilertsen, Riksantikvaren

17. Adolph Tidemand's altarpiece, 1867, in Trinity Church (Trefoldighetskirken) in Christiania (Oslo), phot. H. S. Eilertsen, Riksantikvaren

Tidemand przyjął zlecenie i wybrał jako temat obrazu Chrzest Chrystusa [il. 17]. Choć wybór tematu spotkał się początkowo z pewnym oporem, Tidemand ostatecznie przeforował swoją wizję i wykonał dzieło zgodnie z własną koncepcją. Obraz ten stanowił kwintesencję mistrzostwa Tidemanda w wyrażaniu emocji i duchowości, co pokrywało się z opisem Norweskiego Towarzystwa Sztuki, które określało go jako artystę biegłego w oddawaniu „głębi uczuć i życia wewnętrznego”⁶¹.

Dzieło przedstawia Chrystusa o długich, ciemnych włosach i idealnym wyglądzie, przypominającym słynną rzeźbę Thorvaldsena, o której mowa powyżej. Stoi on z rękami skrzyżowanymi na nagiej klatce piersiowej, z pochyloną głową, podczas gdy Jan chrzci go wodą z muszli św. Jakuba. Nad dwoma mężczyznami unosi się gołąb Ducha Świętego, a na Jezusa spływa światło. Zanim ołtarz Tidemanda został zainstalowany w kościele Trójcy Świętej, młody norweski artysta Karl Julius Lorck (1829–1882) skopiował dzieło podczas pobytu w Düsseldorfie dla kościoła Horten położonego na zachodnim brzegu fiordu Oslo w Norwegii⁶².

Los dziewiętnastowiecznych ołtarzy

W XIX wieku ołtarze stały się inspiracjami bardziej osobistej refleksji i głębokiego doświadczenia duchowego, wywołując u widza emocjonalną reakcję, która mogła ułatwić kontemplację własnego życia – własnej wiary i pobożności – oraz pogłębić relację z Chrystusem⁶³. Ulubione motywy skupiały się na historii zbawienia, mocno zakorzenionej w tekstach biblijnych, ze szczególnym uwzględnieniem cierpienia i zmartwychwstania Jezusa. Motywy te były szeroko rozpowszechnione i często opierały się na dziełach wcześniejszych mistrzów lub współczesnych artystów skandynawskich, zwłaszcza tych należących do szkoły düsseldorfskiej.

Ten emocjonalny przekaz stał się siłą tych dzieł, ale także przedmiotem krytyki w XX wieku, kiedy to były one dyskredytowane za nadmierny sentymen-



The work presents Christ with long, dark hair and an idealized appearance, reminiscent of Thorvaldsen's previously discussed renowned sculpture. He stands with his hands crossed over his bare chest, his head bowed, as John baptizes him with water from a scallop shell. Above the two men hovers the dove of the Holy Spirit, and a light radiates down upon Jesus.

Before Tidemand's altarpiece was installed in Trinity Church, the young Norwegian artist Karl Julius Lorck (1829–1882) copied the work while in Düsseldorf, for Horten Church, located on the western shore of the Oslo Fjord, Norway⁶².

The Fate of the Nineteenth-Century Altarpieces

During the nineteenth century, altarpieces became instruments for a more personal reflection and profound spiritual experience, engendering an emotional response in the viewer that could facilitate contemplation on one's life – one's faith and piety – and a relationship with Christ⁶³. Favorite themes centered on the history of salvation, firmly rooted in biblical texts, with a particular focus on Jesus' suffering

⁶¹ Ibidem, s. 72.

⁶² J. Askeland, 1991, jak przyp. 42, s. 310.

⁶³ D. Burmeister, M. W. Jürgensen, *Omvendelsens billeder – om Anton Dorphs altertavler*, "Nationalmuseets arbejdsmark" 2015, s. 242.

⁶² Askeland 1991, as footnote 42, p. 310.

⁶³ D. Burmeister, M. W. Jürgensen, *Omvendelsens billeder – om Anton Dorphs altertavler*, "Nationalmuseets arbejdsmark" 2015, pp. 230–243.

and resurrection. These motifs were widely disseminated and often based on works by earlier masters or contemporary Scandinavian artists, particularly those within the Düsseldorf School.

This emotional appeal became the strength of these works but also a point of criticism in the twentieth century, when they were disparaged for being overly sentimental and for their theatrical directness. They increasingly met with skepticism and disdain among several church architects, art historians, and antiquarians. Critics of the time, such as Harry Fett, the national antiquarian, sought to remove elements within the church he labeled as “brown-stained neo-Gothic” (*den brunbeisdede nygotikk*) and the altarpieces he dismissed as “bloodless mass-produced trinkets” (*blodfattig dusinkram*)⁶⁴. Consequently, much of the neo-Gothic ornamentation was stripped from churches in the 1900s. When parish priest Devold arrived at Vinger Church in 1924, he found the church interior cold and devoid of atmosphere. As his first priority he set out to replace the Brun altarpiece of 1859, a depiction of Christ in Gethsemane that Devold derisively referred to as “Düsseldorf chocolate”⁶⁵. In the church’s attic, he discovered a medieval crucifix, which he placed on the altar to create what he considered a more appropriate atmosphere. This is just one of many examples, and throughout the numerous restorations of the early twentieth century, the reclamation of historical interiors and older artworks remained central. Congregants themselves often desired these changes, motivated in part by dissatisfaction with the eighteenth-century altarpieces, and the wish to reclaim their older and more unique altarpieces. This led to the removal of nineteenth-century altarpieces from church altars, to be relocated to other parts of the church, stored in attics, or moved to chapels. Even in churches where the altarpieces were integral to the interior design, new altar furnishings took their place.

Elisabeth Andersen
The Norwegian Institute for Cultural
Heritage Research, Oslo
e-mail: ea@niku.no

Translated by Monika Mazurek

Bibliography

Aavitsland K.B., *Harry Fett, Historien er lengst*, Polen 2014.
Amundsen A.B., *Reforming Religious Material Landscapes in Nineteenth-Century Scandinavia*, in: *Material Change:*

⁶⁴ K.B. Aavitsland, *Harry Fett, Historien er lengst*, Polen 2014, p. 422.

⁶⁵ Uberg 2002, as footnote 2, p. 31.

lizm i teatralną bezpośredniość. Coraz częściej spotykały się ze sceptycyzmem i pogardą ze strony wielu architektów kościelnych, historyków sztuki i antykwariuszy. Krytycy tamtych czasów dążyli do usunięcia z wnętrza kościelnych elementów, które Harry Fett, generalny konserwator zabytków nazwał „bejcowanym na brązowo neogotykiem” (*den brunbeisdede nygotikk*), oraz ołtarzy, które odrzucał jako „anemiczne, masowo produkowane bibeloty” (*blodfattig dusinkram*)⁶⁴. W rezultacie w XX wieku z kościołów usunięto większość neogotyckich ozdób. Kiedy w 1924 roku proboszcz Devold przybył do kościoła w Vinger, uznał, że wnętrze jest zimne i pozbawione atmosfery. Jako priorytet postawił sobie wymianę ołtarza Bruna z 1859 roku z przedstawieniem Chrystusa w Ogrójcu, który Devold szyderczo nazwał „czekoladą z Düsseldorfu”⁶⁵. Na strychu kościoła odkrył średniowieczny krucyfiks, który umieścił na ołtarzu, aby stworzyć atmosferę, którą uważał za bardziej odpowiednią. To tylko jeden z wielu przykładów, a podczas licznych renowacji na początku XX wieku głównym celem pozostawało przywrócenie historycznego wystroju wnętrza i wyeksponowanie starszych dzieł sztuki. Sami wierni często pragnęli tych zmian, motywowani częściowo niezadowoleniem z osiemnastowiecznych realizacji ołtarzowych i chęcią przywrócenia starszych i bardziej unikalnych malowideł. Doprowadziło to do usunięcia dziewiętnastowiecznych obrazów z ołtarzy kościelnych i przeniesienia ich do innych części kościoła, do kaplic lub przechowywania na strychach. Nawet w kościołach, w których malowidła ołtarzowe stanowiły integralną część wystroju wnętrza, instalowano nowe elementy wyposażenia ołtarza.

Elisabeth Andersen
Norwegian Institute for Cultural
Heritage Research, Oslo
e-mail: ea@niku.no

Bibliografia

Aavitsland K.B., *Harry Fett, Historien er lengst*, Polen 2014.
Amundsen A.B., *Reforming Religious Material Landscapes in Nineteenth-Century Scandinavia*, w: *Material Change: The Impact of Reform and Modernity on Material Religion in North-West Europe, 1780–1920*, red. J. De Maeyer, P.J. Margry, Leuven 2021, s. 184–211.
Andersen E., *Rygge kirkes interior – fra kataolsk til luthersk kirkerom*, w: *Arvegull. Rygge kirke*, ed. B. Bandlien, Oslo 2019, s. 156–169.

⁶⁴ K. B. Aavitsland, *Harry Fett, Historien er lengst*, Polen 2014, s. 422.

⁶⁵ Uberg 2002, jak przyp. 2, s. 31.

- Askeland J., *Adolph Tidemand og hans tid*, Oslo 1991.
- Bjerkek O.P., *Vestre Aker kirke 1855–2005: et bidrag til kirkens jubileumsskrift 2005: Christen Brun: "Christi opstandelse"*, Oslo 2005.
- Burmesiter D., *Din personlige Jesus. Carl Blochs religiøse billeder*, w: *Carl Bloch Forført*, ed. C. Høgsbro Østergaard, Holland 2023, s. 119–139.
- Burmeister D., *The Face of Salvation in Early Nineteenth-Century Danish Altarpainting*, w: *Tracing the Jerusalem Code, vol 3: The Promise Land. Christian Cultures in Modern Scandinavia (ca 1750-ca 1920)*, red. R. Johnsrud Zorgati, A. Bohlin, Berlin 2021, s. 224–244.
- Burmeister D., Jürgensen M.W., *Omvendelsens billeder – om Anton Dorphs altertavler*, "Nationalmuseets arbejdsmark" 2015, s. 230–243.
- Christie H. and S., *Norges Kirke, Buskerud bd. 2*, Oslo 1986.
- Christie H. and S., *Norges kirke Østfold bd.1 og 2*, Oslo 1959.
- Christie S., *Den lutherske ikonografi i Norge inntil 1800*, bn 1 og 2, Oslo, 1973.
- Dietrichson L., *Norges kunsthistorie i det attende århundre*, Oslo 1991.
- Dreyer A., *"En af disse saare nyttige mænd . . .": Kunstmaler Johan Ludvig Lossing 1810–1876*, Bergen 1982.
- Eldal J.C., *The Lutheran State Churches of Denmark, Norway and Sweden and Emerging Minorities*, w: *Material Change: The Impact of Reform and Modernity on Material Religion in North-West Europe, 1780–1920*, eds. J. De Maeyer, J. Margry, Leuven 2021, s. 298–315.
- Eldal J.C., *Brytning, påvirkning, endring: Høy- og lavkirkelig materiell kultur på 1800- og tidlig 1900-tallet*, "Fortidsminneforeningens årbok" 2020, s. 83–111.
- Eldal J.C., *Kirker i Norge bd. 3 Med historiske forbilder 1800-tallet*, Oslo 2002.
- Eriksen H., *Vinger kirke 1699–1999: fra garnisonkirke til soknekirke: kirke i 300 år – menighet i 900 år*, Otta 1999.
- Floryan M., *Kristus. Thorvaldsens statue i Vor Frue Kirke*, Århus 2020.
- Jonsson H.B., *Bild och fromhetsliv i 1800-talets Sverige*, Uppsala 1994.
- Kielland T.B., *Stavanger domkirke: en historisk-arkeologisk utredning*, Stavanger 1933.
- Kokkin J., *Mathias Skeibrok: mytologi og realisme*, Vanse 2012.
- Klev T. F., *Adolph Tidemand: 1814–1876: at fastholde, hvad endnu består*, Oslo 2019.
- Lysaker T., *Høyalteret i Nidarosdomen*, Trondheim 1996.
- St. Petri menighet, *St. Petri menighet gjennom 100 år 1861–1961*, Oslo 1961.
- Maglmanger M., *Mellom eksistens og folkeleg kultur. Adolph Tidemand (1814–1876)*, Bergen 2007.
- Mitchell B.R., *International Historical Statistics. Europe 1750–2000*, Basingstoke, 2003.
- Rech C., *Revisiting Asta Nørregaard in the Studio*, "Kunst og kultur", 2018, s. 49–67.
- Stang M. C., *Kirkekunst i Norge etter 1814*, w: *Vor kristne og humanistiske arv – betraktninger ved 200-årsjubileet The Impact of Reform and Modernity on Material Religion in North-West Europe, 1780–1920*, eds. J. De Maeyer, P.J. Margry, Leuven 2021, pp. 184–211.
- Andersen E., *Rygge kirkes interior – fra kataolsk til luthersk kirkerom*, in: *Arvegull. Rygge kirke*, ed. B. Bandlien, Oslo 2019, pp. 156–169.
- Askeland J., *Adolph Tidemand og hans tid*, Oslo 1991.
- Bjerkek O.P., *Vestre Aker kirke 1855–2005: et bidrag til kirkens jubileumsskrift 2005: Christen Brun: "Christi opstandelse"*, Oslo 2005.
- Burmeister D., *Din personlige Jesus. Carl Blochs religiøse billeder*, in: *Carl Bloch Forført*, ed. C. Høgsbro Østergaard, Holland 2023, pp. 119–139.
- Burmeister D., *The Face of Salvation in Early Nineteenth-Century Danish Altarpainting*, in: *Tracing the Jerusalem Code, vol 3: The Promised Land. Christian Cultures in Modern Scandinavia (ca 1750-ca 1920)*, eds. R. Johnsrud Zorgati, A. Bohlin, Berlin 2021, pp. 224–244.
- Burmeister D., Jürgensen M.W., *Omvendelsens billeder – om Anton Dorphs altertavler*, "Nationalmuseets arbejdsmark" 2015, pp. 230–243.
- Christie H. and S., *Norges Kirke, Buskerud bd. 2*, Oslo 1986.
- Christie H. and S., *Norges kirke Østfold bd.1 og 2*, Oslo 1959.
- Christie S., *Den lutherske ikonografi i Norge inntil 1800*, bn 1 og 2, Oslo, 1973.
- Dietrichson L., *Norges kunsthistorie i det attende århundre*, Oslo 1991.
- Dreyer A., *"En af disse saare nyttige mænd . . .": Kunstmaler Johan Ludvig Lossing 1810–1876*, Bergen 1982.
- Eldal J.C., *The Lutheran State Churches of Denmark, Norway and Sweden and Emerging Minorities*, in: *Material Change: The Impact of Reform and Modernity on Material Religion in North-West Europe, 1780–1920*, eds. J. De Maeyer, J. Margry, Leuven 2021, pp. 298–315.
- Eldal J.C., *Brytning, påvirkning, endring: Høy- og lavkirkelig materiell kultur på 1800- og tidlig 1900-tallet*, "Fortidsminneforeningens årbok" 2020, pp. 83–111.
- Eldal J.C., *Kirker i Norge bd. 3 Med historiske forbilder 1800-tallet*, Oslo 2002.
- Eriksen H., *Vinger kirke 1699–1999: fra garnisonkirke til soknekirke: kirke i 300 år – menighet i 900 år*, Otta 1999.
- Floryan M., *Kristus. Thorvaldsens statue i Vor Frue Kirke*, Århus 2020.
- Jonsson H.B., *Bild och fromhetsliv i 1800-talets Sverige*, Uppsala 1994.
- Kielland T.B., *Stavanger domkirke: en historisk-arkeologisk utredning*, Stavanger 1933.
- Kokkin J., *Mathias Skeibrok: mytologi og realisme*, Vanse 2012.
- Klev T.F., *Adolph Tidemand: 1814–1876: at fastholde, hvad endnu består*, Oslo 2019.
- Lysaker T., *Høyalteret i Nidarosdomen*, Trondheim 1996.
- St. Petri menighet, *St. Petri menighet gjennom 100 år 1861–1961*, Oslo 1961.
- Malmanger M., *Mellom eksistens og folkeleg kultur. Adolph Tidemand (1814–1876)*, Bergen 2007.

- Mitchell B.R., *International Historical Statistics. Europe 1750–2000*, Basingstoke, 2003.
- Rech C., *Revisiting Asta Nørregaard in the Studio*, “Kunst og kultur”, 2018, pp. 49–67.
- Stang M.C., *Kirkekunst i Norge etter 1814*, in: *Vor kristne og humanistiske arv – betraktninger ved 200-årsjubileet for Grunnloven*, eds. Ø.Ekroll, S. Hjorth, E. Vegge, Trondheim 2014, pp. 340–367.
- Tybjerg C., *Levende malerier. Carl Blochs bilder og filmen*, in: *Carl Bloch Forført*, ed. C. Høgsbro Østergaard, Holland 2023, pp. 139–153.
- Uberg U., *Jesus det eneste. Christen Brun og alterbildene i tid og rom 1856–1906*, Oslo 2002.
- Volan M., *For kirke i gammel og ny tid: dagens kirke 150 år: 1846–1996*, Steinkjer 1996.
- Wickstrøm A., *Asta Nørregaard: en livshistorie*, Oslo 2011.
- Øverland O., *Våre Altertavler*, Oslo 1995.
- for Grunnloven, red. Ø. Ekroll, S. Hjorth, E. Vegge, Trondheim 2014, s. 340–367.
- Tybjerg C., *Levende malerier. Carl Blochs bilder og filmen*, w: *Carl Bloch Forført*, ed. C. Høgsbro Østergaard, Holland 2023, s. 139–153.
- Uberg U., *Jesus det eneste. Christen Brun og alterbildene i tid og rom 1856–1906*, Oslo 2002.
- Volan M., *For kirke i gammel og ny tid: dagens kirke 150 år: 1846–1996*, Steinkjer 1996.
- Wickstrøm A., *Asta Nørregaard: en livshistorie*, Oslo 2011.
- Øverland O., *Våre Altertavler*, Oslo 1995.