

AARBØGER
FOR
NORDISK OLDKYNDIGHED
OG HISTORIE

ANNUAL OF THE ROYAL SOCIETY OF NORTHERN ANTIQUARIES

2006

DET KONGELIGE NORDISKE OLDSKRIFTELSKAB
KØBENHAVN 2009

© 2009 Det Kgl. Nordiske Oldskriftselskab
Frederiksholms Kanal 12
DK-1220 København K.

ISBN 978-87-87483-12-4
ISSN 0084-585X

Redaktion: Poul Otto Nielsen (ansv.) og Ulla Lund Hansen
assisteret af Mads Drevs Dyhrfeldt-Johnsen og Jan Holme Andersen

Udgivet med støtte fra Forskningsrådet for Kultur og Kommunikation

Grafisk tilrettelæggelse, prepress og tryk: Narayana Press, Gylling
Skrift: Minion
Papir: 130 g Chorus Satin

Omslag: Guldbrakteat fra Jørlunde ved Slangerup (o. 500 e.Kr.),
tegnet af H.G.F. Holm ('Fatttig-Holm')

*Alle manuskripter sendes til vurdering hos to anonyme referees,
inden de accepteres til trykning*

All papers are subject to anonymous peer refereeing

*Vor einer möglichen Publikation werden alle Manuskripte
zwei anonymen Referenten zur Begutachtung vorgelegt*

Salg til ikke-medlemmer i kommission hos:

Herm. H. J. Lynge & Søn
Internationalt antikvariat
Silkegade 11
DK-1113 København K.
www.lynge.com
herman@lynge.com

Salg med rabat til medlemmer direkte fra Selskabet
– se bagest i bogen

Fixeringsbilder inom en vikingatida praktspänneserie

Av MICHAEL NEIB

Abstract: Målet med uppsatsen är att kartlägga bildbehandlingen inom en specifik verkstadstradition. Inom ramen för undersökningen ordnas sex »barockspännen« av silver från mellersta vikingatiden med upphov i samma verkstadstradition efter framställningsteknik, teknologi och ornament. Denna typologiska ordning utgör i sin tur ryggraden för en tidsserie av ett antal fixeringsbilder som återfinns på just dessa sex spännen. Med hänsyn till det begränsade materialurvalet ska de presenterade resultaten enbart uppfattas som ett bland många tänkbara scenarier för ornamentproduktionen under mellersta vikingatiden. Undersökningen avrundas med ett ikonografiskt förslag till tolkning av de fixeringsbilder som kartläggs i undersökningen. Beskrivningarna på spännenas fynd-, användnings- och restaureringshistoria återges i en särskild katalog.

En av arkeologins främsta målsättningar är att rekonstruera förhistoriska idéer och normer. Därför är det viktigt att undersöka källmaterialet ur så många infallsvinklar som möjligt i förhoppningen att på så sätt finna de aspekter som varit relevanta i föremålets historiska horisont. Arkeologins källmaterial kan förenklat indelas i två huvudsakliga kategorier: kvarlåtenskaper som »oavsiktligt« bär på information samt sådana som syftar till en medveten kommunikation. Inom nordbornas orala kultur spelade bildframställningar en särskild roll. Till skillnad från andra kvarlåtenskaper rör det sig om relativt arbetsintensiva produkter som kan ha fungerat som informationsbärare. I följande studie ligger fokus framförallt på tillkomsten av vikingatida förvandlingsbilder – de s.k. *fixeringsbilderna*. Måhända kan en ingående analys ge en fingervisning om, huruvida djurornamentikens motiv utgör meningslösa tillfällighetspåhitt, eller huruvida de fungerade som *eikones* – minnesstödande bilder – inom den samtida oralkulturen (Yates 1966, 1-49).

Djurornamentikens ikonografiska potential

Till skillnad från oss själva översköljdes vikingatidens människa knappast av en flodvåg av bilder. I ett samhälle som annars dominerades av muntlig kommunikation skulle det ha inneburit slöseri att inte använda bildmediet effektivt, särskilt med tanke på den stora arbetsinsats som tillverkningen av de här diskuterade praktföremålen krävde. Därför måste det vara tillåtet att framföra tesen, att dessa bilder har en djupare mening.

Tendensen att låta studiet av djurornamentiken handla snarare om form än om innehåll har försvagats påtagligt. Som en följd av Sophus Müllers (1880) hårda, men i många avseenden riktiga kritik mot sin samtid, undvek föremålsforskare sådana tolkningar som avvek från den traditionella idén, att djurornamentiken saknar djupare mening. Därför dominerades forskningen länge av strävan att etablera stilistiska grupper som indikatorer för

kronologiska och geografiska variationer, medan innehållstolkningar undveks. Dock fick verkliga stilindicer som detaljutformning och kurvatur inte alltid lika stor uppmärksamhet som vissa ensam-motiv, vilkas blotta närvaro kunde anses räcka för att motivera en viss stildefinition. Den stadiga tillväxten av nyfynd ledde så småningom till insikten att några av dessa stilindicerande ensam-motiv – mot tidigare förväntan – kunde samspela i motivkombinationer. De »hundra stilbegreppen« (Karlsson 1983, 103ff.) blev på så vis motsägelsefulla. Ändå lät den nödvändiga omvärderingen av djurornamentiken vänta på sig. Med sin diskussion om stilens funktion som kommunikationsmedel ämnade processualisterna att ställa sociala aspekter i fokus för debatten (t.ex. Johansen 1979; jfr Bernbeck 1997, 241–243). Sitt verkliga genombrott fick frågan dock genom den ikonografiska skolan, med den nyligen bortgångne Karl Hauck som främste företrädare (se Krüger & v. Padberg 1994; i övrigt jfr Karlsson 1983; Nielsen & Kristoffersen 2002; Neiß 2004, 9f.). I en samtid där nyare forskningstraditioner försöker att inpassa materiella fragment i ett övergripande semiotiskt mönster (som anses genomsyra ifrågavarande kultur; t.ex. Herschend 1997, 3; Johansen 1997; Tilley 1999; Zachrisson 1998; Hed Jakobsson 2003, 93, 285f.), ställer man sig alltså alltmer öppen för mytologiska tolkningar av djurornamentikens ikonografi.

Föreliggande uppsats avhandlar ett litet urval vikingatida fixeringsbilder med fokus på deras specifika typologi. Fixeringsbild (sannolikt av tyska *vexieren*, gyckla med, narra) kallas en bild, där åskådaren ej uppfattar dess egentliga innehåll omedelbart, utan först efter mer eller mindre noggrant skärskådande eller där innehållet framträder, först då man ser bilden från en bestämd synpunkt (Nordensvan 1923, 86). Uppsatsen är i så måtto ikonografisk att jag försöker ta reda på vad dessa fixeringsbilder representerar. Frågan om innebörden hos abstrakta former lämnas däremot åt en annan undersökning. Vidare ligger det bortom undersökarens möjligheter att presentera en helgjuten modell

för mekanismerna bakom representerandet. Istället hänvisas till den semiotiska diskurs som försiggått inom och mellan olika discipliner. Relevant för denna uppsats är inte bara semiotikernas spörsmål om bildvarseblivningen (intressanta ansatzpunkter hos Nöth 2000, 439, 442f., 474f., 477 med anförd litteratur) utan också tänkbara hypoteser om förefintliga eller förmenta analogier inom olika kultursfärer (Nöth 2000, 346, 393). Som exempel kan nämnas hypotesen att järnålderns bildkonst utgör en analogi till den samtida diktkonsten. Idén presenterades vid olika tillfällen inom forskningshistoriken och har även i våra dagar funnit nya anhängare (t.ex. Capelle 1986, 175; Andrén 2000, 11, 26 med hänvisning till bl.a. Söderberg 1905; Salin 1922; Lie 1952 och Bugge 1953; Domeij 2004, 148 med hänvisning till bl.a. Leyerle 1967; Pesch 2005, 381 med hänvisning till Panzer 1921; Neiß 2005a; 2006, 156 med hänvisning till Nylén 1962, 24). Eftersom förhållandet mellan diktkonst och bildkonst är ett återkommande spörsmål inom uppsatsen, ska vi till en början bekanta oss med förutsättningarna för dessa två kulturyttringar.

Skaldekonstens förutsättningar

Från vikingatiden känner vi till två slags poesi: eddakväden och skaldediktning. P.g.a. många överlappningar kan dock gränsen mellan dessa genrer inte alltid dras tillfredställande (Simek 1993, 287; Poole 2005b, 563). Man har enats om följande grunddrag: Eddakväden är anonyma och handlar om fjärran mytiska tider. De är språkligt och metriskt jämförelsevis enkla (de huvudsakliga versmåttan är *fornyrðislag* och *ljóðháttir*; Schier 1986, 370–71). Ett skaldekväde anses däremot vara en manifestation av ett individuellt konstnärskap. Därför har namnen på många av upphovsmännen överlevt. Skaldens hantverksskicklighet bestod i att bemästra den svåra kompositionsförutsättningen i form av ett mycket krävande versmått, *dróttkvætt*. Detta framtvungade en mycket fri ordställning. Kän-

netecknande är också parafraseringen av vissa ord genom metaforer (*kenningar*) som kunde bli mycket långsökta. Ett enkelt exempel är »havets häst« som metafor för skepp. Det har föreslagits att kenningskonsten blev föremål för en intellektuell tävling där en skolad publik försökte komma underfund med skaldemetaforerna. Utmaningen var att gissa sig till den nya figur som skalden modellerade fram steg för steg, med hjälp av referenser till det konventionella. Genom användandet av gåtfulla kenningar lyckades en duktig skald med konststycket att bygga upp spänningen för att sedan förbrylla åhörarna med en ny helhet (Marold 1983, 20; Poole 2005b, 563). Kenningar återfinns också inom den eddiska diktningen, om än mer sällan och med en tendens till att vara mindre komplexa (Poole 2005b, 562). Som en viktig skillnad var skaldernas kväden tillfällighetsbundna. De tillägnades företrädevis en mecenat ur samhällets ledarskikt (Marold 2005). P.g.a. sina mytologiska anspelningar har skaldekenningar blivit föremål för den religionshistoriska forskningen. Referenserna syftar inte bara på stoff som vi känner från bevarade eddakväden utan också på material som fallit i glömska (Simek 1993, 287). Skalderna måste alltså ha varit traditionsbärare för kunskap av eddakaraktär. Däremot förblir det en öppen fråga om skalderna också framförde eddakväden (Poole 2005a, 557).

En viktig fråga gäller memoreringstekniken före skiftkonstens segertåg. Samtidigt som våra källor till fornnordisk religion domineras av poetiska verk, har man inte kunnat påvisa att forntidens traditionsbärare strävade efter en formtrogen återgivning av dikterna. Efter jämförande studier med moderna minneskulturer ligger det närmare till hands att recitatorernas huvudintresse riktades mot bevarandet av diktens innehåll, inte dess exakta framställningsform (Nordberg 2003, 61; Petzold 2003, 144). Man memorerade händelsestrukturen för att sedan improvisera fram dikten med hjälp av ett poetiskt språk och inlärdä sättstycken som t.ex. kenningar. Man kan med rätta fråga sig om detta

kan ha varit de enda inlärnings- och minnesstöden som stod traditionsbäraren till förfogande. I *Snorra-
eddan* (*Skáldskaparmál*) citeras intressant nog några strofer ur skaldedikten *Húsdrápa*. Dikten författades av islänningen Úlfr Uggason och anspelar bl.a. på tre myter. Om man får tro uppgifterna i *Laxdæla saga* kap. 29, hämtade Úlfr sin inspiration direkt från några bilder i hövdingens hall (*eldhús*), föreställande Balders bål, Tors fiskafänge samt Heimdals kamp med Loke om smycket Brisingamen (Marold 2000a, 290f.). För att ta till ett annat ord för hans bildbeskrivande dikt, skapade Úlfr alltså tre *ekfraser* (jfr Clunies Ross manus). *Laxdæla saga* daterar *Húsdrápas* tillkomst i perioden 980-85, dvs. den tid då oralkulturen dominerade (jfr Simek 1993, 176). Som ytterligare exempel på bildbeskrivande skaldedikter kan *Ragnarsdrápa* eller *Haustlöng* nämnas, författade av Bragi Boddason respektive Þjóðólfr ór Hvinir (Bailey 2000, 17). Av dessa bildbeskrivande dikter följer den spännande frågan om förhållandet mellan skaldedikt och bildkonst kan ha varit reciprokt. Om en bild kunde inspirera till en dikt, kunde då ett skaldekväde med sina språkbilder – *kenningarna* – också översättas till bildspråk?

I det långa loppet behövdes det mer än några minnesstöd för att bevara hednatidens kväden in i modern tid! Att vi vet relativt mycket om den hedniska religionen beror inte minst på att man i det norröna området några släktled efter kristnandet kom till insikten att man fick byta strategi för att rädda den gamla kunskapen från att falla i glömska. Det är okänt, vem som ansvarade för redaktionen av den s.k. *Poetiska eddan*, där de bevarade eddadikterna är samlade. Däremot känner vi upphovsmannen till ett annat samlingsverk: islänningen Snorri Sturluson. Han förfärade sig nämligen över det faktum att den unga generationen inte längre förstod de gamla dikterna. Därför sammanställde han sin egen diktarlärobok som han kallade *edda*. Källorna till denna s.k. *Snorraedda* är eddakväden samt skaldedikter. Att den kristna ungdomen hade svårigheter att ta till sig kulturarvet ter sig kanske

förlåtligt, om man vet att skaldekonsten i hög grad byggde på kenningar som innehöll utstuderade mytiska anspelningar hämtade från den gamla religionen som inte längre var en del av vardagen. När exempelvis skaldekonsten omskrivs som *odensmjöd* måste man veta att Oden en gång i tiden bedrog jätten Suttung och rövade bort hans mjöd som ger förmågan att dikta (*Skáldskaparmál* kap. 6).

Djurornamentikens förutsättningar

Vikingatidens bildvärld möter oss sällan i form av självtillräckliga monument (t.ex. Gotlands bildstenar, Lindqvist 1941; Hunnestad-stenen från sen vikingatid, Neiß 2004, fig. 37). Oftare överlevde den istället som utsmyckning på småföremål med en primär bruksfunktion. Gjutarens roll under mellersta vikingatiden ger viktiga ledtrådar för vår förståelse av tillkomsten av denna ornamentik. Man brukar anse att djurornamentik dessförinnan göts på ett begränsat antal platser, under kontroll av samhällseliten (Callmer 2003, 357-59; jfr med kontinenten, Nielsen 1998). Under vikingatiden genomgår dessa produktions- och distributionsförhållanden en avsevärd förändring. Samtidigt som ornamentikprydda föremål blir tillgängliga för en större del av befolkningen, börjar också gjutprodukternas kvalitetsspektrum att variera kraftigt (Jansson 1981, 1). Enligt beräkningar (Carlsson 1983, 84; Thunmark-Nylén 1983, 120-122) tycks konsumtionsförutsättningarna under mellersta vikingatiden ha varit sådana att ett fåtal verkstäder måste tillhandahålla ett brett utbud av föremålsgrupper. Vidare kan det inte uteslutas att hantverkaren intog en allt friare ställning (jämfört med t.ex. romersk järnålder Andersson 1995, 116f.) – och man kan räkna med såväl stationära som mobila verkstäder. Kanske kom det till en tyngdpunktsförskjutning, utgående från ett system med korta produktionsbesök på olika storgårdar till ett system som byggde på en säsongvis eller stadigvarande närvaro på handels-

platserna (Callmer 2003, 355-357). Kanske göt man en del spännen redan före resan för att kunna sälja dem vid första möjliga tillfälle (en eventuell parallell finns hos Thunmark-Nylén 2006, 661, Anm. 79-80).

Det ovan sagda gäller främst bronsföremål. Produktionen av silverföremål tedde sig däremot annorlunda. Man kan nämligen inte räkna med att gjutaren själv tillhandahöll silvret. Troligen var vikingatidens gjutare vare sig tillräckligt välbärgade eller skyddade för att vandra omkring med en kappsäck full med silver. I enlighet med ett förslag av Lena Thunmark-Nylén (2006, 422) är det då troligare att uppdragsgivaren tillhandahöll eget silver för bearbetning av gjutaren, naturligtvis inte utan en noggrann vägning för att förebygga förskingring. Samtidigt är det viktigt att komma ihåg att såväl gjutarna som uppdragsgivarna kan ha varit mobila. Därför förblir det också en öppen fråga, vem som tog initiativet till beställningen: konsulterade hantverkaren beställaren eller tvärtom?¹

Idén att tillverkningen av praktföremål krävde mecenater får för övrigt stöd av Saxo Grammaticus som skildrar hur Oden antog skepnaden av smeden *Rofterus* (motsvarande Odens namn *Hropt* i den Poetiska eddan samt i skaldepoesi; Ellis Davidson 1996, 57). Genom att tillverka ett antal bronsföremål tillskansade denne sig så småningom positionen som hovleverantör hos ryssarnas konung. Guldets till beställningsverk kom sedan direkt från kungen (*Gesta Danorum* liber 3, kap. 4.2; jfr Andersson 1995, 117). Detta textställe är intressant i dubbel bemärkelse. Här anges nämligen inte enbart en potentiell användarmiljö för praktsmucken utan vi erfar också att tillverkningen av standardföremål utgjorde en viktig del av en gjutverkstads uppdragsverksamhet.

En viktig fråga som inte kommer att besvaras inom ramen för denna uppsats avser en eventuell ornamentöverföring från en föremålstyp till en annan, dvs. mellan olika grupper av prakt- och standardföremål (Neiß under förberedelse). Vilka föremål var förebilder, och vilka var efterbildningar? Produktionsförutsättningarna under mellersta vi-

kingatiden tycks ha varit sådana att ett fåtal fin-smeder fick tillhandahålla ett brett utbud av artefaktgrupper. Ifråga om kopieringsprocessen bör påpekas en väsentlig skillnad mot dagens konstuppfattning. För det första ansågs mångfaldigandet av en motividé inte i sig vara av ondo. Uppskattningen av originalet som ett uttryck för äkta konstnärskap etablerades först under renässansen (jfr Boekhoff 1970, 144). Innan dess ansågs mångfaldigandet av en originalidé snarare som ett sätt att utvidga dess verkningsområde och därigenom befästa dess betydelse. För det andra avsåg mångfaldigandet inte nödvändigtvis en slavisk återgivning av originalmotivet. Kopiatorns konstnärskap manifesterade sig framför allt i en viss formvariation, samtidigt som den bakomliggande idén skulle förbli intakt (Pesch 2005, 38of.). Självfallet kan man inte på förhand utesluta att urvalet och kombinationen av motiv har styrts av föremålsformen (jfr Alenstam 1949, 211f.). Å andra sidan får det inte heller glömmas bort att en skicklig konsthantverkare kan bemästra även svåra kompositionsförutsättningar. En sorts mångtydiga motivkombinationer som var ytterst populära under vikingatiden är fixeringsbilderna. De kräver en noga genomtänkt komposition, samtidigt som de lätt kan fördärvas ifall de kopieras av en okunnig eller ointresserad hantverkare.

Runda silverspännen av »barock« typ

Kontentan av denna korta redogörelse är att produktionsförutsättningarna för skaldekonst och bildkonst är lika, i så måtto att respektive konstforms alster kan vara ledarskiktens beställningsverk. Därför ska följande undersökning fokusera på fixeringsbilder som pryder potentiella överklass-föremål. De rör sig om en grupp stora runda silverspännen som främst hör hemma i Östskandinavien (jfr Jansson 1984, 81f.). Den rika utstyrseln i form av knoppar som höjer sig mot mitten, ger spännena en närmast barock skepnad. Kompositionen är inte helt olik



Fig. 1. Överskal till runt bronsspänne (*Katalog 3.16*). Foto (SHM) M. Neiß.

Upper shell from a circular bronze brooch (Catalogue no 3.16). Photo (SHM) by M. Neiß.

den som vi finner på vissa av de gotländska dos-spännena: Motiven repeteras inom kvadranter kring en medialknopp (t.ex. Thunmark-Nylén 1998, Tafel 57.4-58.1). En motsvarighet till dessa rundspännen utgör ett likarmat spänne från ryska Elec i Voronež (*Katalog 3.10*).

Dessa runda »barockspännen« av silver kan ordnas i två serier, där *serie A* omfattar skivspännen med rundplastiska skulpturala knoppar (t.ex. Fig. 3; tio hela silverexemplar samt några lösa knoppar,

Fig. 2. Likarmat bronsspänne (*Katalog 3.11*). Foto Thunmark-Nylén 1998.

Equal armed bronze brooch (Catalogue no 3.11). Photo by Thunmark-Nylén 1998.





Fig. 3. »Barockspänne« med olika knoppsorter. Väsby storgården (Katalog 1.5). Teckning M. Neiß.

“Baroque shaped” brooch with different kinds of bosses. Väsby storgården (Catalogue no 1.5). Drawing by M. Neiß.

Capelle 1962; 1968, 59-61, 115, Karte 24) och där serie B med sina halvplastiska reliefknoppar följer dubbelskalighetens ideal (fyra exemplar, Katalog 3.23, 3.24, 3.25, 3.26). Dessa spännen torde ha behandlats av sin samtid som värdefulla ätteklenoder, och som sådana hamnade de sannolikt aldrig i någon grav. Att de användes för att hålla ihop kappan eller sjalen i kvinnodräkten är ett antagande som grundar sig på gravläget för både runda och likarmade bronsspännen med likartad ornamentik, t.ex. i Birka (t.ex. Fig. 1-2; Jansson 1984, 75 ff.; Aagård 1984, 96 ff.; Neiß 2006, fig. 3; Capelle 1962, 106; Neiß 2006, fig. 4). Dessa standardserier uppvisar ett flertal ornamentala och tekniska paralleller till serie A. Med tanke på gjutarnas behov av att erbjuda ett brett sortiment kan det vara informativt att rannsaka standardspännena mer ingående på förekomsten

av sådana verkstadsindiciet som vi redan känner från »barockspännena« (jfr Thunmark-Nylén 1983, 124f., 128). Detta kan dock inte ske inom ramen för denna uppsats (för ytterligare några indicier se Neiß 2005a, 91f.; 2006, 134-39; Neiß under förberedelse). I avvaktan på slutgiltiga svar kan man därför på prov överföra Saxos bild av Rofterus’ arbetsvillkor på tillkomsten av »barocka« praktspännen och snarlika standardspännen.

Spännena i serie A har en snarlik uppbyggnad. Över en rund och lätt välvd bottenplatta höjer sig ett antal rundplastiska knoppar, gärna i djurform. Jag använder ordet knopp för både enkla tredimensionella knoppar utan särskild dekor och olika tredimensionella figurer som i litteraturen ofta kallas »krona«, »plastiska djurfigurer« osv. För att underlätta orienteringen indelas knopparna i det följande i tre sorter med hänsyn till deras position på bottenplattan (Fig. 3). Således betecknas knoppen på spännets mitt *medialknopp* och knopparna närmast *proximalknoppar*. Knopparna längst från mitten heter följaktligen *distalknoppar*. För att kunna skilja mellan olika knoppar av samma sort indelas hela spännet i olika väderstreck (jfr Thunmark-Nylén 1983, fig. 1). Spännenas »norr« kan lätt bestämmas av att fästans ordningen på baksidan placerades ovanför mitten för att spännet inte skulle tippa över (Capelle 1962, 101). Samtidigt betecknar öglan vid baksidans nedre periferi »söder«. Vid undersökningen av fixeringsbilder kommer det utöver det att vara nödvändigt att beskåda spännena ur olika vinklar. Gradindelningen sker med referens till spännets bottenplatta (jfr Fig. 4).



Fig. 4. Graderingen vid beskrivning av »barockspännena«. Teckning M. Neiß.

Degree scale applied when describing “Baroque shaped” brooches from different angles. Drawing by M. Neiß.

Produktionsrelaterad undersökning

Av de tio intakta exemplaren ur »barockspännenas« serie A (Capelle 1962; 1968, 59-61, 115, Karte 24) ska följande sex bli föremål för en ingående undersökning: Helms-Museum, Väsby, Torsta A, British Museum, Högby och Torsta B.² En undersökning av fixeringsbildernas utveckling förutsätter i första hand att vi skaffar oss klarhet över spännetypologin. I ett första skede binds de sex spännena till en gemensam verkstadstradition. Därpå grovsorteras spännena i en äldre och en yngre grupp med ledning av respektive spännes framställningsteknik och teknologi. Slutligen klarläggs den allmänna ornamentutvecklingen inom grupperna, dock utan att blanda in fixeringsbilderna. Dessas utveckling beskrivs i stället i ett eget avsnitt (*Fixeringsbildtypologi* nedan).

Hos de sex »barockspännena« tycks alla delar vara gjutna i förlorad form (*à cire perdue*). Detta betyder att man var tvungen att förstöra gjutformen efter gjutningen för att kunna ta fram metallföremålet. Hos bottenplattan är det framför allt förekomsten av rundplastiska distalknappar som pekar på förlorad form, och i befintliga fall också en sluten nålhållare (se nedan, *Framställningstekniska och teknologiska framsteg*). Även de rundplastiska medial- och proximalknapparna, som är gjutna för sig och fastnitade på bottenplattan, kan ha tillverkats i förlorad form.

Å *cire perdue*-tekniken förutsatte att man först tillverkade en vaxförlaga. Vissa spännedelar formades på fri hand, andra tillverkades med stöd i schabloner eller modeller. Modellerna indelas i *mjuk-* och *hårdmodeller*. Med hårdmodeller menas förlagor av ett beständigare material som tillåter en flerfaldig avformning utan att renoveringsbehov uppstår. En fördel med mjukmodeller är att de, åtminstone till en viss grad, tillåter moderniseringar och anpassningar. Vid mångfaldigandet av en och samma spännedel kan man med fördel använda sig av en mellanform. Härvid pressar gjutaren modellen

i en lerbädd. Avtrycket fylls sedan med smält vax. I likhet med mjukmodellen kan mellanformen bara användas ett visst antal gånger. Efter att vaxet har stelnat, avlägsnas modellens vaxkopia ur sin mellanform, för att sedan vid behov hopsättas, retuscheras samt orneras. Det här arbetsmomentet betecknas som *vaxspännefasen* (jfr Theophilus Presbyters *De diversis artibus* kap. 30-31, 61; Oldeberg 1966, 79-118; Thunmark-Nylén 1983, 7-22; 2006, 386-390).

För att tillverka gjutformen kläddes vaxspännet i lera. Lerformen uppvärmdes, och man lät vaxet rinna ut. Genom bränning förbereddes gjutformen på *gjutfasens* påfrestningar. Sedan kunde formen fyllas med smält metall. Efter att metallen hade kallnat, slog man sönder gjutformen, och gjutprodukten kunde tas fram.

Därpå följer *efterbearbetningsfasen*. I det här skedet gavs gjutaren tillfälle att efterbearbeta spännet genom t.ex. retuschering, avputsning, punsning samt vitkokning. Sistnämnda procedur tjänar till att fördröja förmålets svartfärgning genom att minska kopparhalten i silverytan. Vid vitkokning värmer man föremålet för att låta kopparn reagera med luftburet syre och svavel. Sedan avlägsnas korrosionsprodukterna i ett syrebad. Avslutningsvis förtätas silverytan genom mekanisk bearbetning (Wolters 2006, 253f.). Sedan spännets alla delar var gjutna kunde »barockspännet« nitas ihop. För detta ändamål hade medialknoppen inom spänneserie A gjutits med två utstående stift. Hos de djurformade proximalknapparna tjänade djurbenen som fäststift.

Verkstadstradition

Man kan tänka sig en rad olika företeelser som visar på en proveniens från samma verkstad, såsom schablonlika utsmyckningar samt likheter i framställningsteknik, teknologi och efterbearbetning (jfr Thunmark-Nylén 1983). I idealfallet föreligger dessa indicier i kombination. Visar det sig t.ex. att punsavtrycken i de olika spänneexemplaren härrör

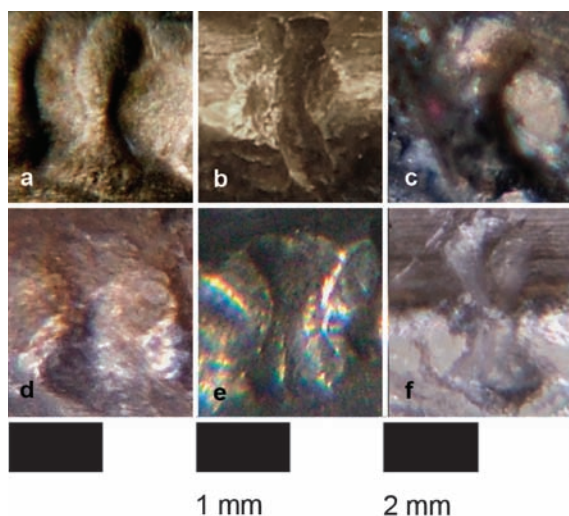


Fig. 5. X-formade punsavtryck, a) Helms-Museum, b) Väsby storgården, c) Torsta A, d) British Museum, e) Högby, f) Torsta B. Foto (BM/HM/SHM) M. Neiß.

X-shaped punch marks, a) Helms-Museum, b) Väsby storgården, c) Torsta A, d) British Museum, e) Högby, f) Torsta B. Photo (HM/SHM) by M. Neiß. BM-photo © M. Neiß, reproduced by courtesy of the Trustees of the British Museum.

från samma puns, kan man lätt dra slutsatsen att spännena efterbearbetats med samma verktyg och således emanerar ur samma verkstad (jfr Thunmark 1974, 17). I bästa fall hade punsen någon form av skada som lämnat karaktäristiska spår i silvret. Under de rätta förutsättningarna kan bevisföring med utgångspunkt i punsavtrycken alltså vara mycket slagkraftiga (källkritiska överväganden hos Andersson 1995, 206). Eftersom inslagsvinkel och ytans form kan påverka punsavtryckens form, gäller det att jämföra ställen med liknande utgångsläge, helst släta ytor. Bedömningen försvåras dessutom ofta av omslipningar av punsen, spänneslitage samt de förändringar som spänneytan genomgått i jorden (t.ex. omvandling till hornsilver). Även ambitiösa putsningar och sentida skador kan ha suddat ut punsslag helt eller delvis.

På alla sex spännen inom undersökningen efterbearbetades åsarna på reliefen med en puns för att åstadkomma en pärling. Av en mikroskopundersökning framgår att spännena har några punsavtryck som är mycket snarlika. På de ställen där punsen gjort tillräckligt djupa avtryck, ser man ett karaktäristiskt 'X' med spjälkade ändar av olika längd som avdelas av en mittås (Fig. 5). I samtliga fall tycks punsen ha haft en jämförbar längd kring 1 mm.

Mot detta kan hållas att punsavtrycken saknar sådana avvikelser som skulle särskilja dem från andra stämplar; X-formade punsar är nämligen mycket vanliga (vänligt påpekande av Lena Thunmark-Nylén). Vidare är de ytor som tagit emot punsslagen, allt annat än släta. Slutligen har framförallt de punsade ytorna hos Helms-Museum och Torsta A fallit offer för någon av de ovan nämnda sentida förändringarna (se *Katalog* 1.2, 1.4). Därför räcker punsavtryck inte för att föra dessa »barockspännen« till en gemensam verkstadstradition.

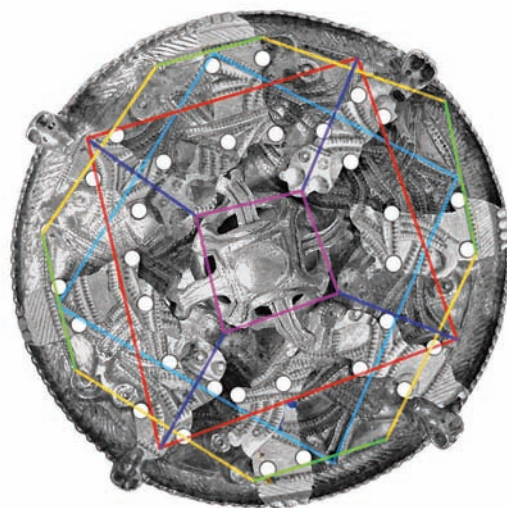
När det gäller måttöverensstämmelser är det bättre bestämt. För det första har medialknoppen hos alla sex spännen i stort sett samma dimensioner (se *Tabell 2*). För det andra placerades de två medgjutna fäststiften hos alla spännen direkt under någon av knoppstolparna. Det kan vara ytterligare ett bevis för att medialknoppen emanerar från samma hårdmodell med redan befintliga fäststift. För det tredje kan tecken på schablonlikhet även skönjas bland bottenplattorna. Rent allmänt skars spänneornamentet i karvsnittsteknik, av allt att döma redan under vaxspännefasen. Till exempel har de kringelformade gripdjuren hos Helms-Museum, Väsby och Torsta A (Fig. 20c, 14c och 25c) liknande dimensioner. Detsamma gäller för de spegelsymmetriska gripdjuren på bottenplattan hos Högby kyrka och Torsta B (Fig. 32b och 17). Att gripdjuren verkligen tillverkats med hjälp av lösa schabloner framgår av de avvikelser som uppdagas mellan spännenas olika kvadranter. Allra tydligast är felen hos Torsta B, där bottenplattan gjordes så mycket större att spännetillverkaren tvingades bryta mot kvadrant-

Fig. 6. Torsta B, bottenplattan med ifyllnader, sedd ur 90 graders vinkel. Observera ornamentets varierande knutpunktdistanser. Foto (SHM)/collage M. Neiß.

Torsta B, the retouched base plate seen from a 90 degree angle. Observe the irregular intervals between ornamental hallmarks. Photo (SHM)/collage by M. Neiß.

symmetriens ideal. Därför har *knutpunktdistanserna* (dvs. avståenden mellan liknande ornamentpunkter i olika spännekvadranter) blivit helt oregelbundna (Fig. 6). För det fjärde punsades bottenplattans relief hos alla sex spännen *innan* knopparna fästes. Detta framgår av att fransarna runt borrhålen för stiften överlagrar närliggande punsslag. För det femte korrelerar orienteringen av bottenplattans ornament i stora drag alltid med orienteringen av de teknologiska delarna på spännebaksidan. Med nålarrangemanget under luppen visar det sig för det sjätte att fem spännen i denna undersökning (alla förutom Helms-Museum) förenas av förekomsten av ett U-format nålfäste samt en *sluten nålhållare* (dvs. en tunnelformad nålhållare med försluten ytterände; se *Framställningstekniska och teknologiska framsteg* nedan). Gjutformarna till bottenplattorna för Torsta A, Högby kyrka, British Museum och Torsta B tillverkades med hjälp av ett tygstycke som lämnade avtryck på baksidan. Tygerna i de aktuella fallen hade vävts i fyrbindig kypert och mönstrats genom att bindningens diagonallinjer vändes i både varp- och inslagsriktning. Karaktäristiskt för tekniken är att vändningarna alltid sker med skarp anslutning, vilket bildar det mönster som kallas *diamantkypert* (analys av Eva Lundwall, Riksantikvarieämbetet). Möjligen kan en fortsatt undersökning av just denna ledtråd göra det möjligt att i framtiden använda textilavtryck som verkstadsindicium.

För att summera indicierna kan man alltså konstatera att alla sex spännen uppvisar ett antal likheter av olika dignitet. Även om varje indicium var för sig kan vara en produkt av slumpen, så talar



kombinationen tydligt för ett gemensamt upphov för barockspännena i denna undersökning. Därför måste det anses berättigat att föra spännena till en gemensam verkstadstradition.

Framställningstekniska och teknologiska framsteg

Traditionellt har stilistiska förändringar i ornamenten varit indelningsgrunden för typologiska serier (t.ex. Petersen 1928). Det är en relativt ny insikt att man måste beakta även andra element än ornamentikens yttre likhet för att kunna rekonstruera serier på ett tillförlitligt sätt (t.ex. Thunmark-Nylén 1983; 2006, 677). Innovationer som förenklar tillverkningsprocessen gör det möjligt för oss att grovt skilja mellan tidiga och sena spänneexemplar. Exempelvis avslöjar en närmare granskning av spännebaksidan förekomsten av positiva textilavtryck (diamantkypert) hos åtminstone fyra av sex spännen. Det rör sig om Torsta A och B (Fig. 7a och 8a), British Museum och Högby. Däremot är Helms-Museum (Fig. 9a) och Väsby släta. Användandet av tygbitar är ett väldokumenterat gjutteknisk knep. Vi återfinner det även på ovala spännbucklor. Här



Fig. 7. Torsta A. a) Baksidan med U-format nålfäste och avtryck efter diamantkypert samt sekundära förstärkningsbrickor. Resterna efter öglan är nednötta. b) Sluten nålhållare. Foto (SHM) M. Neiß.

Torsta A. a) The reverse featuring an U-shaped pin-attachment, a diamond-twill pattern and two secondary reinforcement washers. The remains of the loop have been worn down. b) Closed pin-catch. Photo (SHM) by M. Neiß.

har textilavtrycket uppkommit genom att man vid tillverkningen av gjutformen lagt ett stycke tyg i den övre formhalvans kavitet och tryckt den undre formhalvan mot detta. Jämte effekten att få ett tilltalande mönster tycks fördelen framförallt ligga i möjligheten att tillverka ett tunt gjutgods (Jansson 1985, 117). Det känns som ett osannolikt scenario att man inom »barockspännenas« verkstad skulle ha känt sig föranledd att avlägsna de dekorativa textilavtrycken bara hos vissa av spännena. Då är det rimligare att förekomsten av diamantkyperten pekar på en förbättring i framställningstekniken. Därmed har vi hittat ett första indicium för en grov indelning av serie A i ett äldre och ett yngre avsnitt, där det yngre representeras av spännena med textilavtryck på bottenplattan.

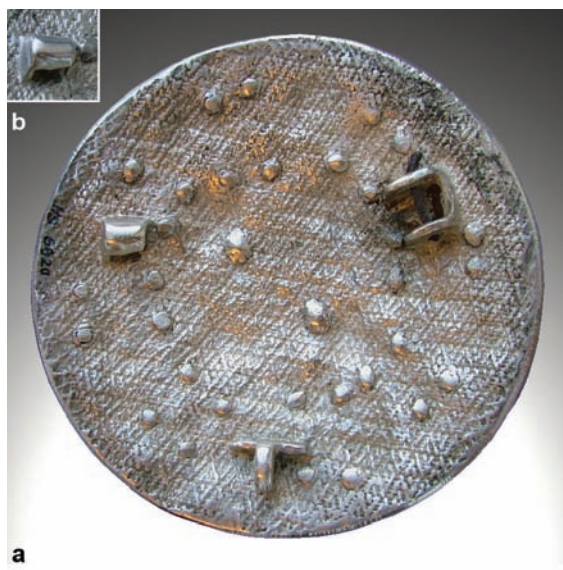


Fig. 8. Torsta B. a) Baksidan med U-format nålfäste, T-formad ögla samt avtryck efter diamantkypert. b) Sluten nålhållare. Foto (SHM) M. Neiß.

Torsta B. a) The reverse featuring an U-shaped pin-attachment, a strong T-shaped loop and a diamond-twill pattern. b) Closed pin-catch. Photo (SHM) by M. Neiß.

Vid sidan av framställningstekniken kan även teknologiska förbättringar vara ett riktmärke när spännegrupper ska serieras. Med förslitningsskador och lagningar hos äldre spänneexemplar som utgångspunkt blir det möjligt att identifiera teknologiska innovationer på de yngre spännena inom samma serie. Upprepat lagningsbehov kan nämligen utgöra ett incitament för att förbättra spännetypens svaghetspunkter redan vid tillverkningen (Thunmark-Nylén 1983, 116). Ett tänkbart exempel på en sådan förbättring ger nålarrangemanget. Enbart Helms-Museum (Fig. 9a) uppvisar *dubbelt nålfäste* (dvs. ett nålfäste bestående av två ensamlıklar, jfr Thunmark-Nylén 1983, fig. 1). Samtidigt försågs spännet med en *öppen nålhållare* (dvs. en enkel skiva som efter gjutningen böjdes till en tun-



Fig. 9. Helms-Museum. a) Baksidan med dubbelt nålfäste och enkel ögla samt ett hålpar med okänd funktion. b) Öppen nålhållare. Foto (HM) M. Neiß.

Helms-Museum. a) The reverse featuring a double pin-attachment, a simple loop and a pair of holes with unknown purpose. b) Open pin-catch. Photo (HM) by M. Neiß.

nel, Fig. 9b). Detta är den vanliga kombinationen hos fastlandsskandinaviska spännen. De fem andra spännena förenas genom förekomsten av ett *U-format nålfäste* (dvs. ett dubbelt nålfäste med en försluten ytterände, Fig. 7a, 8a) samt en *sluten nålhållare* (dvs. en tunnel med försluten ytterände, Fig. 7b, 8b). På gotländska spännen är sluten nålhållare förhärskande (Thunmark-Nylén 1983, 108; 2006, 25). På fastlandet däremot förekommer den nästan uteslutande på treflikiga spännen. Men även på dessa är sluten nålhållare ytterst sällsynt; i befintliga fall rör det sig om exemplar av högsta kvalitet. På treflikade spännen kombineras sluten nålhållare för övrigt gärna med ett U-nålfäste. Utöver det kan U-nålfäste dock också uppträda tillsammans med andra sorters nålhållare (Maixner 2005, 88, Beilage 1).

Förresten kan U-formen hos nålfästet vara en tvåfaldig förbättring, med relevans för både framställningsteknik och teknologi. För det första visar belastningsskadorna på andra rundspännen (jfr t.ex. *Katalog 3.17-3.18*) att starka funktionsdelar

håller bättre. För det andra kan en förstärkning av nålfästet också underlätta spänneframställningen. Man kan påminna sig om det kritiska ögonblick i vaxspännets liv då det ommantlas med lera – vilket kan leda till att vaxspännets nålfäste grusas. Men för att räknas som *teknikförbättring* måste U-formen verkligen datera på vaxspännefasen. Som alternativ för ett nålfäste i vax har det föreslagits att nålfästet tillverkats under den senare gjutformfasen. I så fall skar eller tryckte spännetillverkaren en kavitet i gjutformen. I den därpåföljande gjutfasen fylldes kaviteten sedan med extra metall (jfr Oldeberg 1966, 88; Maixner 2005, 85). Men under dessa förutsättningar skulle en extravägg i nålfästet knappast ge några tekniska fördelar. Slutsatsen är att Helms-Museum kan vara tekniskt och teknologiskt äldre än undersökningens resterande fem spännen (jfr hålpåret i bottenplattan, *Katalog 1.2*). Om den förmodade innovationen hos nålarrangemanget beror på en teknologiöverföring eller någon annan process, måste utredas i ett senare sammanhang, där även standardsmidet tas med i beräkning (Neiß under förberedelse).

Ett annat bra exempel på en teknologisk förbättring utgör ögla på spännebaksidan som, av allt att döma, skulle bära en kedja eller dylikt. En bredare jämförelse som inkluderar även silverspännen utanför denna redogörelse (t.ex. Ekeskogs i Hejde och Näsby i Taxinge; *Katalog 3.21-3.22*) visar att en underdimensionerad ögla lätt kunde ge vika för en alltför stor belastning. De sex aktuella silverspännena kan uppdelas i två grupper med hänsyn till öglans tålighet: Helms-Museum (Fig. 9a), Väsby och



Fig. 10. British Museum, baksidan med påsmetat förstärkningssilver. Öglans T-form kan således vara sekundär. Foto (BM) M. Neiß.

British Museum, the reverse featuring a loop remodelled with molten silver. Thus, the T-shape of the loop may be a secondary phenomena. Photo © M. Neiß, reproduced by courtesy of the Trustees of the British Museum.

Torsta A har *enkel ögla* (dvs. öglan har jämn genomskärning). Högby och framförallt Torsta B (Fig. 8a) göts däremot med *T-formad ögla* (dvs. öglan har en förstärkningsvalk). Mellan dessa två grupper intar British Museum en mellanposition eftersom öglan omformades från enkel till T-formad med hjälp av ett påsmetat silverlod (Fig. 10). Intrycket att denna till synes spontana förstärkning sedermera avancerade till en reguljär teknologiförbättring, bekräftas av Torsta-fyndet. Fyndet innehöll två »barockspännen« med helt olika grader av slitage (Fig. 12a–b, *Katalog* 1.4). Brukningstiden för spänne A var mycket lång. Under tiden bröts öglan inte bara av, utan man hann även slipa brottytorna runda genom ett fortsatt användande av spännet. Samtidigt vittnar avsaknaden av slitage hos spänne B om en mycket kort brukningstid. Detta spänne har en kraftig, T-formad ögla. Som framgått (*Verkstads tradition* ovan) kan spänne B mycket väl vara gjutet inom samma verk-

stad som det äldre spännet A med sin bortbrutna ögla. Det är därför frestande att visualisera hur verkstadsrepresentanten nödgades förse det nya beställningsverket med en motståndskraftigare, T-formad ögla för att förhindra att samma olycka skulle upprepas. Därmed står det klart att spänne A måste vara teknologiskt äldre än spänne B. Även om vi inte kan utesluta att Torsta-spännena suttit vid en gemensam kedja (dvs. innan öglan på spänne A bröts bort), betyder detta inte nödvändigtvis att »barockspännena« alltid varit avsedda att användas parvis. För det första hittades de flesta spännen inom serie A som ensamspänne.³ För det andra finns ytterligare ett exempel på två olika gamla »barockspännena« – i det här fallet ur serie B – som hittats tillsammans med en kedja (*Katalog* 3.25–3.26; Neiß 2006, 151). Förutsatt att det samtida användandet av Torsta-spännena i dräkten (Hildebrand 1882, 101) inte helt är en efterhandskonstruktion, vore det tänkbart att nytillverkningen av parspännen föranleddes av en senare modefluga under vikingatiden.

Fyndkombinationen i Torsta-fyndet ger alltså en viktig fingervisning för grovindelningen av hela spänneserie A i en äldre avdelning med smala öglor och en yngre avdelning med T-formade öglor, med British Museum som eventuell mellanlänk. Kombinerat med iakttagelsen att bara en del av spännejutformarna tillverkats med den innovativa »tygbitmetoden« kan spännena ordnas i fyra faser med ledning i respektive spännes framställningsteknik och teknologiframsteg (jfr Tabell 1):

- 1) Helms-Museum
- 2) Väsby storgården
- 3) Torsta A och British Museum
- 4) Högby och Torsta B

Med denna indelning i minnet, skiftar vi nu fokus mot ornamentutvecklingen inom serie A.



a



b

Fig. 11. Torsta A och B, sedda ur 90 graders vinkel. a) Spänne A. b) Spänne B. Foto (SHM) M. Neiß.

Torsta A and B, seen from a 90 degrees angle. a) Brooch A. b) Brooch B. Photo (SHM) by M. Neiß.



a



b

Fig. 12. Slitageanalys på Torsta A och B. Gult = yt slitage, orange = reliefslitage. a) Spänne A. b) Spänne B. Foto (SHM)/teckning M. Neiß.

Wear-analysis of Torsta A and B. Yellow = superficial wear traces, orange = down-worn relief. a) Brooch A. b) Brooch B. Photo (SHM)/drawing by M. Neiß.

FYNDPLATS:	-	UPPLAND, SKÅ, VÄSBY STORGÅRDEN	HÄLSINGLAND, TUNA, TORSTA (A)	-	ÖLAND, HÖGBY KYRKA	HÄLSINGLAND, TUNA, TORSTA (B)
Samling, inventarienr:	Helms-Museum, HM 1890.191	Statens historiska museum, SHM 246	Statens historiska museum, SHM 6820	British Museum, BM 1901.7-18.1	Statens historiska museum, SHM 4082	Statens historiska museum, SHM 6820
Teknik och teknologi	Fas 1	Fas 2		Fas 3		Fas 4
	Enkel	Enkel	Enkel	Enkel (sekundärt T-format)	T-format	T-format
	Slät	Slät	Diamant- kypertsavtryck	Diamant- kypertsavtryck	Diamant- kypertsavtryck	Diamant- kypertsavtryck
	Dubbelt	U-format	U-format	U-format	U-format	U-format
	Öppen (lagad?)	Sluten	Sluten	Sluten	Sluten	Sluten
Ornament	Botten-platta:	Kringelformad gripdjurskropp	Kringelformad gripdjurskropp	Spegelsymmetriskt gripdjur	Spegelsymmetriskt gripdjur	Spegelsymmetriskt gripdjur
	Proximal- knoppar:	Fyrfotadjur	Bakåtvänt fyrfotadjur	Bakåtvänt fyrfotadjur	Sexfotadjur	Sexfotadjur
	Distal-knoppar:	Gripdjurs- protom	Tassförsett gripdjur	Akrobat med tveskägg	Fyrfotadjur	Fyrfotadjur
			Gripdjursprotom	Tassförsett gripdjur		Gripdjursprotom
				Tassförsett gripdjur		

Tabell 1. Ornamentet i relation till »barockspännenas« framställningstekniska och teknologiska faser.

Relating the ornament of "baroque shaped" brooches to different typological phases, based on production technique and brooch technology.

Ornamenttypologi

Utmaningen i rekonstruktionen av en typologi grundad på ornamentbundna iakttagelser ligger i att hitta de ornamentförändringar som har kronologisk relevans. Ornamentseriationer bygger på det berättigade antagandet att ornamentelement kan utvecklas linjärt, med utgångspunkt i äldre förlagor. En ornamentseriation kan alltså vara rätt informativ, samtidigt som man måste påminna sig om dess begränsningar.

För det första bör ingen förledas till att seriera en föremålsgrupp enbart med ledning i det ornament som är mest iögonfallande. Det gäller att göra en helhetsbedömning av varje enskilt föremål. För det andra följer ornamentutvecklingen i sig inte några naturlagar och är därför oförutsägbär. Man kan med rätta ifrågasätta de indelningar som utgår från ett universalparadigm som säger att en konstutveckling knoppar och blomstrar upp för att sedan vissna bort (jfr t.ex. Salin 1904). Det är nämligen fullt tänkbart att en gjutare återupptar en mycket äldre designförlaga (i form av en modell, schablon, skiss eller minnesbild). Det förefaller dock föga motiverat att samtidigt återgå till en mindre utvecklad framställningsteknik eller att förse produkten med en föråldrad teknologi.

Därför anses spännenas framställningsteknik och teknologi vara mest bevisgilla vid upprättandet av en typologi (jfr Thunmark-Nylén 2006, 677). Förvisso kan en ornamentbunden iakttagelse tillämpas för att ytterligare förfina den indelning som kommit fram på grundval av »barockspännenas« framställningsteknik och teknologiframsteg ovan, men de kan inte kullkasta indelningen utan vidare. »Barockspännens« ur serie A har fyra slags ornamenterade delar: bottenplatta, medialknopp, proximalknoppar och distalknoppar (Fig. 3). Medialknoppens utveckling är intimt förknippad med fixeringsbildernas typologi och behandlas därför i avsnittet *Fixeringsbildstypologi*. I föreliggande avsnitt däremot, beaktas enbart konkreta motiv:

Bottenplatta:

- a) Kringelformade gripdjurskroppar (Väsby storgården, Fig. 14c; Helms-Museum, Fig. 20c; Torsta A, Fig. 25c).
- b) Spegelsymmetriska gripdjur (Torsta B, Fig. 17; British Museum, Fig. 18a; Högby, Fig. 32c).

Proximalknoppar:

- a) Framåtblickande fyrfotingar (Torsta B, Fig. 11b, Helms-Museum, Fig. 13).
- b) Bakåtblickande fyrfotingar (Torsta A, Fig. 11a; Väsby storg., Fig. 3, 14a; British Museum, Fig. 38).
- c) Sexfotad djur (Torsta B, Fig. 11b; Högby kyrka, Fig. 16).

Distalknoppar:

- a) Tassförsedda gripdjur (Väsby storgården, Fig. 3, 14a; Högby, Fig. 32; British Museum, Fig. 38).
- b) Gripdjursprotomer (Torsta A-B, Fig. 11a-b, Helms-Museum, Fig. 13).
- c) »Akrobater« med tveskägg (British Museum, Fig. 19 & Fig. 38).



Fig. 13. Helms-Museum, sett från nordöst ur 45 graders vinkel. Foto (HM) M. Neiß.

Helms-Museum, seen from northeast from a 45 degree angle. Photo (HM) by M. Neiß.



Fig. 14. Väsby storgården. a) Sett från sydöst ur 45 graders vinkel. b) Spegelsymmetriskt gripdjur (G). c) Kringel-format gripdjur (G). d) Motivparallell (*Katalog 3.4*). Foto (SHM)/teckning M. Neiß.

Väsby storgården. a) Seen from southeast from a 45 degree angle. b) Symmetrical gripping beast (G). c) Pretzel shaped gripping beast (G). d) Motif-parallel (Catalogue no 3.4). Photo (SHM)/drawing by M. Neiß.



Fig. 15. Väsby storgården sett ur 90 graders vinkel. Foto (SHM) M. Neiß.

Väsby storgården seen from a 90 degree angle. Photo (SHM) by M. Neiß.



Fig. 16. Högby sett ur 90 graders vinkel. Foto (SHM) M. Neiß.

Högby seen from a 90 degree angle. Photo (SHM) by M. Neiß.



Motiven på bottenplattan och proximalknopparna anses vara signifikanta för en finare indelning av de teknisk-teknologiska faserna: Kringelformade gripdjurkroppar dominerar på spännan ur *fas 1* och *2* (Helms-Museum och Väsby storgården). Spegelsymmetriska gripdjur dominerar på spännan ur *fas 4* (Högby kyrka, Torsta B). Detta motiverar en uppdelning av spännena inom *fas 3* i ett äldre exemplar med kringelformad gripdjurskropp (Torsta A) och ett yngre exemplar med spegelsymmetriskt gripdjur (British Museum, jfr Tabell 1).

På samma sätt som hos bottenplattan, tycks också proximalknopparnas ornament falla i led med

Fig. 17. Torsta B sett ur 90 graders vinkel. Bottenplatta med ifyllnader samt spegelsymmetriskt gripdjur. Foto (SHM)/collage M. Neiß.

Torsta B seen from a 90 degree angle, the retouched base plate featuring a symmetrical gripping beast. Photo (SHM)/collage by M. Neiß.

de teknisk-teknologiska faserna: Exemplet i *fas 1* (Helms-Museum) har ett framåtvänt fyrfotadjur. I *fas 2* ersätts detta med ett bakåtvänt fyrfotadjur (Väsby storgården). Detta bakåtvända fyrfotadjur dröjer sig kvar även genom *fas 3* (Torsta A och British Museum, med mycket snarlika fyrfotingar, jfr *Verkstadsstradition* ovan). I *fas 4* (Högby kyrka och Torsta B) ersätts det bakåtvända fyrfotadjuret med ett framåtvänt sexfotadjur. Det bör dock påpekas att Torsta B förfogar över en dubbel uppsättning proximalknoppar; här kombineras sexfotadjuret nämligen med ett framåtblickande fyrfotadjur. Fyrfotadjurets dimensioner och stilistiska drag (som Capelle 1968, 60 tillräknar mammenstilen) talar för en nyskapelse. Förekomsten av fyrfotadjuret motiverar en uppdelning av spännena inom *fas 4* i ett äldre exemplar (Högby) och ett yngre exemplar (Torsta B, jfr Tabell 1).

Fig. 18. British Museum, sett ur 90 graders vinkel. a) Spegelsymmetriskt gripdjur (G) samt motivparallell (Katalog 3.26). b) Hängkäft (H) samt motivparallell (Katalog 3.26). c) Zoomorf mask (Z) samt motivparallell (Katalog 3.13). Foto (BM)/teckning M. Neiß.

British Museum, seen from a 90 degree angle. a) Symmetrical gripping beast (G) with motif-parallel (Catalogue no 3.26). b) Hanging-jaw (H) with motif-parallel (Catalogue no 3.26). c) Zoomorphic mask (Z) with motif-parallel (Catalogue no 3.13). Photo/drawing © M. Neiß, reproduced by courtesy of the Trustees of the British Museum.

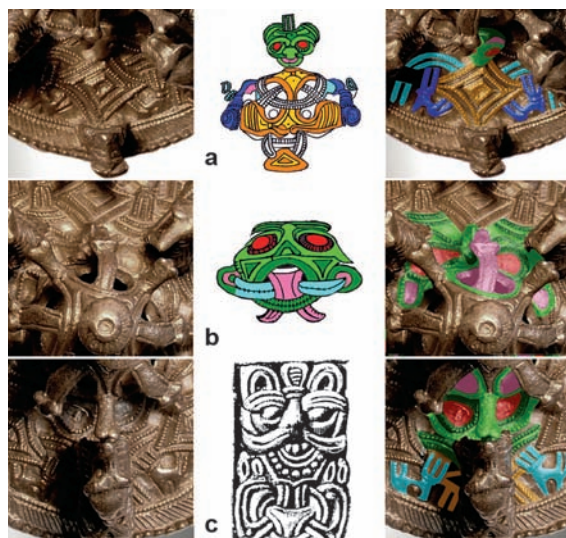




Fig. 19. British Museum. Nordvästra distalknopp i form av en »akrobat« med tveskägg. Foto (BM) M. Neiß.

British Museum. The north-western proximal boss is shaped like a fork-bearded "acrobat". Photo © M. Neiß, reproduced by courtesy of the Trustees of the British Museum.



Hos alla sex »barockspännena« gestaltades distalknopparna som gripdjurshalvor.⁴ Skillnaden är att vissa gripdjur förses med tassar som i befintliga fall förs mot käften. I motsats till bottenplattan och proximalknopparna går det inte att ordna barockspännena med ledning i distalknopparnas motiv utan att den teknisk-teknologiska fasindelningen hamnar i otakt. Med hänvisning till mina metodiska överväganden ovan anses dessa element därför sakna typologisk signifikans. I enlighet med det vore gripdjurens avsaknad av tassar i Torsta-fyndet mycket lätt förklarad om man tillåter tesen att spänne B tillverkades som komplettering till spänne A, dvs. att man återupptagit en äldre designförlaga i form av ett gripdjur utan tassar.

Som undersökningsresultat skulle jag vilja föreslå följande typologiska följd bland »barockspännena«: Helms-Museum, Väsby storgården, Torsta A, British Museum, Högby kyrka och Torsta B.

Utvärdering

Fixeringsbildstypologi

Bildligt talat utgör den just skisserade typologin ryggraden för fixeringsbildernas kronologiska ordning. I det följande läggs fokus på de processer som styrde utformningen av fixeringsbilderna. För att motverka övertolkningar beaktas endast sådana motiv som har paralleller inom den samtida bildkonsten (jfr med motsvarande bokstav under *Katalog 2.1-2.2*). Med ledning i ovanstående spännetyptologi kan fixeringsbildernas utveckling indelas i fem faser.

Fig. 20. Helms-Museum sett ur 45 graders vinkel. a) Från öst. b) Från nordöst. c) Rekonstruktion med kringelformat gripdjur (G). Foto (HM)/collage/teckning M. Neiß.

Helms-Museum seen from a 45 degree angle. a) From east. b) From northeast. c) Reconstruction featuring a prezel shaped gripping beast (G). Photo (HM)/collage/drawing by M. Neiß.

Fas 1 – Helms-Museum

Som följd av en restaurering roterades medialknoppen hos Helms-Museum med antingen 45 eller 225 grader ur sitt ursprungsläge (se *Katalog* 1.2). Detta medför att det huvud som tillhör bottenplattans kringelformade gripdjur (Fig. 20a–b), hamnat på fel ställe. Genom en rekonstruktion (Fig. 20c) blir det emellertid möjligt att återställa motivets ursprungliga utseende. Den här fixeringsbilden syns bäst i en 45 graders vinkel.

Men inte nog med det har hantverkaren byggt in ett överraskningsmoment; vänder man på spännet, så förvandlas gripdjuret plötsligt till en ansiktsmask med hängkäft (H; jfr Fig. 21a–c, *Katalog* 2.1.H) som drar isär sina mungipor med händerna (som betecknas av medialknoppens gripdjursprotomer). Samtidigt förvandlas spännets bottenplatta till en bredbrättad slokhatt, snarlik en mexikansk sombrero (S; jfr *Katalog*, 2.1.S; Neiß 2005b). Ansiktsmasken ses bäst ur en vinkel mellan 165 och 135 grader. I detta sammanhang kan det vara av intresse att det rör sig om den enda medialknopp i denna undersökning, vars stolpar försetts med rundlar. I kombination med ansiktsmasken kan rundlarna uppfattas som ett par ovala spännbucklor som håller ihop hängslena i axelpartiet (O; jfr Fig. 21c–22, *Katalog* 2.1.O).

En tredje fixeringsbild upptäcker man slutligen om man granskar medialknoppen ur 90 graders vinkel. Här varseblir man en antropomorf ansiktsmask med tudelad hjässa (A; jfr Fig. 23a–c, *Katalog* 2.1.A).

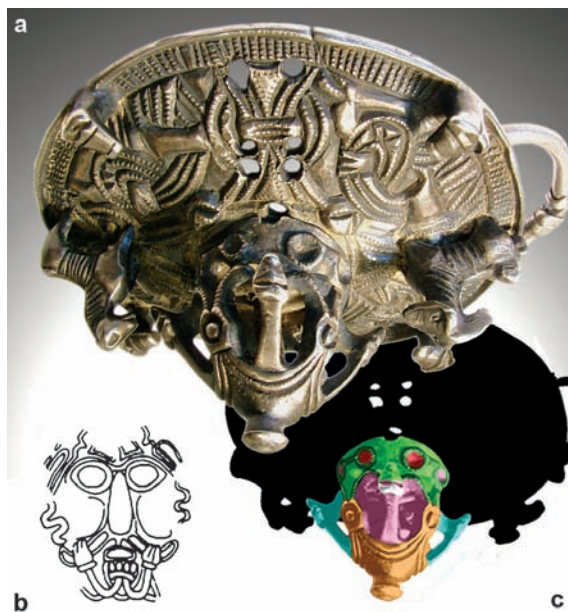
Fig. 21. Helms-Museum. a) Sett från öst ur 135 graders vinkel. b) Motivparallell (*Katalog* 3.28). c) Ansikte med hängkäft, slokhatt och ovala spännbucklor (H+S+O). Foto (HM)/teckning M. Neiß.

Helms-Museum. a) Seen from east from a 135 degree angle. b) Motif-parallel (Catalogue no 3.28). c) Face featuring a hanging-jaw, a slouch hat and oval brooches (H+S+O). Photo (HM)/drawing by M. Neiß.



Fig. 22. Kvinnor med oval spännbuckla. a) Tuna i Alsike (*Katalog* 3.9). Teckning Capelle 1994. b) Bonad, Oseberg (*Katalog* 3.1). Teckning Hägg 1984.

Ladies wearing oval brooches. a) Tuna i Alsike (Catalogue no 3.9). Drawing by Capelle 1994. b) Bonad, Oseberg (Catalogue no 3.1). Drawing by Hägg 1984.



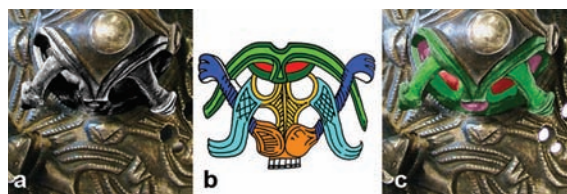


Fig. 23. Helms-Museum. a) Sett ur 90 graders vinkel. b) Motivparallell (*Katalog* 3.2). c) Antropomorf mask med tudelad hjässa (A). Foto (HM)/teckning M. Neiß.

Helms-Museum. a) Seen from a 90 degree angle. b) Motif-parallel (Catalogue no 3.2). c) Anthropomorphic mask with centre-parted hair (A). Photo (HM)/drawing by M. Neiß.

Fas 2 – Väsby och Torsta A

I princip förfogar Väsby och Torsta A över samma motivrepertoar. Det är svårt att avgöra utifrån ornamentet, vilken medialknopp som representerar det äldre konceptet. Tar man emellertid ledning i spännets övriga elementkombinationer (*Ornamenttypologi* ovan, Tabell 1), så förefaller Väsby att representera en äldre variant.



I ornamentalt hänseende repeterar Väsby och Torsta A tre fixeringsbilder kända från Helms-Museum. Gripdjuret ses bäst ur en vinkel mellan 15 och 45 grader (jfr Fig. 14a, c med 25a, c) och den antropomorfa masken (A) ur 90 graders vinkel (jfr Fig. 27a, c med 28a, c). Hängkäften (H) ses bäst ur en vinkel mellan 165 och 135 grader. Inom detta intervall kan elementsammansättningen hos ansiktsmasken variera en smula, beroende på betraktarens vinkel (jfr Fig. 24c och 26c med Neiß 2006, fig. 6).

Utöver dessa tre kända fixeringsbilder valde verkstadsrepresentanten att utvidga spännets motivkombination med ett mindre gripdjur (G; med spegelsymmetrisk kroppsbyggnad och rundade öron) som tycks bära medialknoppens krön (Fig. 14b, 25b). Till skillnad från Helms-Museum (Fig. 21a, c) saknar medialknoppen hos Väsby och Torsta A rundlarna. Istället utformades medialknoppstolparna på sådant sätt att de kan uppfattas som främre extremiteter tillhörande det lilla spegelsymmetriska gripdjuret. På så sätt blir det inte enbart ett utan två gripdjur som förvandlas till en ansiktsmask med hängkäft. Den här fixeringsbilden syns bäst i en vinkel mellan 0 och 45 grader.

Fas 3 – British Museum

I fas 3 genomgår spännedesignen stora förändringar. Men två välbekanta fixeringsbilder finns i alla fall bevarade. Om man vänder på spännet förvandlas medialknoppens spegelsymmetriska gripdjur (G; Fig. 29b) fortfarande till en hängkäft med slokhatt (H+S; Fig. 30b, jfr *Katalog* 2.1.H, 2.1.S). Här tar verkstadsrepresentanten dock vara på möjligheten att optimera just denna fixeringsbild. I faserna 1-2 framträdde medialknoppens ansiktsmask nämligen

Fig. 24. Väsby storgården. a) Sett från sydöst ur 135 graders vinkel. b) Motivparallell (*Katalog* 3.4). c) Hängkäft med slokhatt (H+S). Foto (SHM)/teckning M. Neiß.

Väsby storgården. a) Seen from southeast from a 135 degree angle. b) Motif-parallel (Catalogue no 3.4). c) Hanging-jaw with slouch hat (H+S). Photo (SHM)/drawing by M. Neiß.

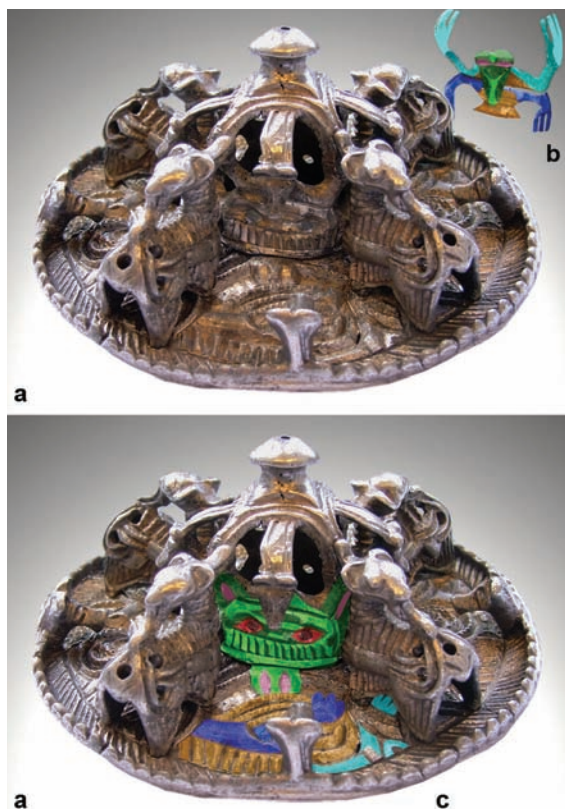


Fig. 25. Torsta A. a) Sett från sydväst ur 45 graders vinkel. b) Spegelsymmetriskt gripdjur (G). c) Kringelformat gripdjur (G). Foto (SHM)/teckning M. Neiß.

Torsta A. a) Seen from southwest from a 45 degree angle. b) Symmetrical gripping beast (G). c) Pretzel shaped gripping beast (G). Photo (SHM)/drawing by M. Neiß.

bäst ur en vinkel mellan 165 och 135 grader. Beträktade man medialknoppen emellertid ur en vinkel över 165 grader, så kunde masken lätt försvinna bakom en av distalknopparna. Ett liknande problem infann sig om man betraktade medialknoppen ur en alltför hög vinkel; då försvann nämligen maskens ögon ur sikte. I *fas 3* löser verkstadsrepresentanten dessa perspektiviska problem på två sätt. För det första utformas ryggen på två av distalknopparna (Fig. 19) till ett eget ansikte med både antropomorfa och zoomorfa drag. Det rör sig om morrhår eller

mustasch, djuröron (Z) samt slokhatt (S; Fig. 31c; jfr *Katalog 2.1.S, 2.1.Z*) som, sett ur en låg vinkel, substituerar medialknoppens hängkäft (H; Fig. 30b). British Museum tycks vara innovativt i så måtto att man kombinerar mera fjärran belägna element. För det andra förses bottenplattan med ett antal extra fält med en skarp mittås. Sedda ur 90 graders vinkel bildar dessa ett nytt par pupillförsedda ögon för hängkäften med slokhatt (H+S; Fig. 18c).

Vid sidan av dessa optimeringar väljer verkstadsrepresentanten också att byta ut några gamla fixeringsbilder mot nya: Den antropomorfa masken (A) med sin tudelade hjässa (känd från *fas 1*, jfr Fig. 27c, 28c) överges till förmån för en ny skapelse. Hos British Museum förses medialknoppen med en extra uppsättning gripdjursprotomer. I kombination med de spetsovala fälten samt andra element på bottenplattan kan betraktaren lägga ihop elementen till

Fig. 26. Torsta A. a) Sett från sydväst ur 135 graders vinkel. b) Motivparallell (*Katalog 3.26*). c) Hängkäft med slokhatt (H+S). Foto (SHM)/teckning M. Neiß.

Torsta A. a) Seen from south west from a 135 degree angle. b) Motif-parallel (Catalogue no 3.26). c) Hanging-jaw with slouch hat (H+S). Photo (SHM)/drawing by M. Neiß.

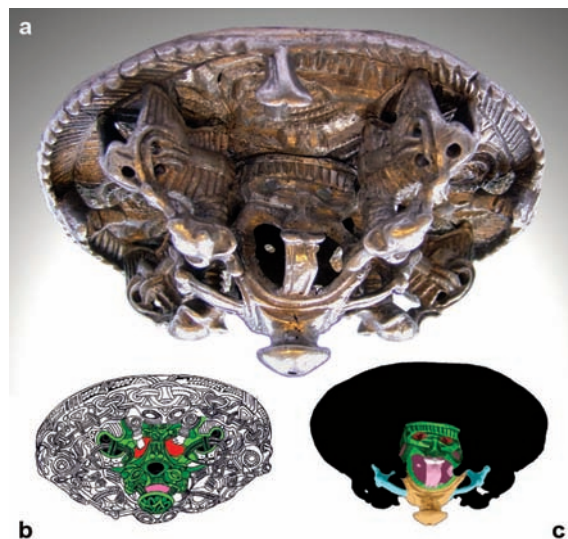




Fig. 27. Väsby storgården. a) Sett ur 90 graders vinkel. b) Motivparallell (Katalog 3.27). c) Antropomorf mask med tudelad hjässa (A). Foto (SHM)/teckning M. Neiß.

Väsby storgården. a) Seen from a 90 degree angle. b) Motif-parallel (Catalogue no 3.27). c) Anthropomorphic mask with centre-parted hair (A). Photo (SHM)/drawing by M. Neiß.

en mask som inkluderar såväl antropomorfa drag (i form av en näsa) som zoomorfa drag (i form av morrhår, ögon med kattupill och spetsovala öron; Z, Fig. 18c; jfr Katalog 2.1.Z). Samtidigt passar verkstadsrepresentanten på att utnyttja resten av bottenplattans elementdisposition för olika kroppsdelar. På så sätt får varelsen bl.a. tassars som läggs mot det egna huvudet.

I *faserna* 1-2 skisserades bottenplattans gripdjur med hjälp av en kringelformad kropp och några extremiteter. Resten av gripdjurshuvudet gömdes som fixeringsbild i medialknoppen. I *fas* 3 överges denna komposition till förmån för ett helt spegelsymmetriskt gripdjur. Samtidigt tar verkstadsrepresentanten avsteg från att gömma undan huvudet i medialknoppen. Istället placeras ett litet gripdjurshuvud direkt på bottenplattan (Fig. 18a). Detta medför att bottenplattans nya, spegelsymmetriska gripdjur kan iakttas ur en vinkel upp till 90 grader.

Fas 4 – Högby kyrka

I *fas* 4 försvinner åter några av de element som gjort sitt gästspel hos British Museum. Andra fixeringsbilder gör comeback, och åter andra nyskas. Medialknoppens förvandling från gripdjur (G) till hängkäft (H) lyckas försvara sin position som spännets centrala bildtema (Fig. 32a–d, 33a–b). Men istället för att ge hängkäften ett extra ögonpar (jfr

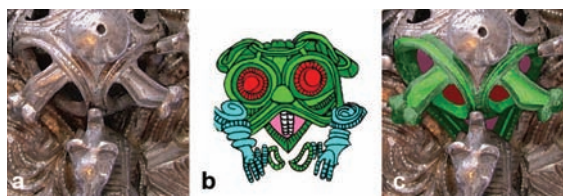


Fig. 28. Torsta A. a) Sett ur 90 graders vinkel. b) Motivparallell (Katalog 3.26). c) Antropomorf mask med tudelad hjässa (A). Foto (SHM)/teckning M. Neiß.

Torsta A. a) Seen from a 90 degree angle. b) Motif-parallel (Catalogue no 3.26). c) Anthropomorphic mask with centre-parted hair (A). Photo (SHM)/drawing by M. Neiß.

Fig. 18c), väljer verkstadsrepresentanten den här gången att utnyttja bottenplattans elementdisposition för att på så sätt synliggöra hängkäften ur en vinkel mellan 15 och 60 grader. För det här ändamålet kompletteras medialknoppen med en vertikal rektangel. I kombination med hålen och bottenplattans element framträder ett ansikte (H; Fig. 32d) med rak näsa, stor käft samt blottade framtänder. En gammal bekant är den antropomorfa masken med sin tudelade hjässa (Fig. 34a–b). »Tack vare« den skaderelaterade förlusten av proximalknoppen (se Katalog 1.3) erbjuder Högby ett tillfälle att studera den antropomorfa varelsen i detalj, t.ex. munhålan med sina blottade tänder.

Fas 5 – Torsta B

Av den en gång så rika orneringen i form av fixeringsbilder kvarstår i *fas* 5 endast de mest centrala: Gripdjurets (G; Fig. 35b) förvandling till en slokhatt med hängkäft (H+S; Fig. 36b) samt den antropomorfa masken (A; Fig. 37b). Annars dokumenterar spännet ett påfallande ointresse hos verkstadsrepresentanten att utnyttja bottenplattans potential för fixeringsbilder. Den tidigare motivförbindelsen mellan medialknoppen och bottenplattan är därmed avklippt. Överhuvudtaget tycks bottenplattans ornament vara illa genomtåkt och utfört (Fig. 6; jfr *Verkstads tradition* ovan, Katalog 1.4).

Samtidigt är Torsta B det enda exemplaret i undersökningen som har en dubbel uppsättning proximalknappar. Man kan med rätta undra, om spännegjutarens nonchalans mot bottenplattan beror på att den ändå skulle gömmas under en dubbel uppsättning proximalknappar – eller skulle förhållandet vara tvärtom, och de extra proximalknapparna kom till som en nödlösning för att dölja en undermålig bottenplatta? Kanske kan metrologin bidra med ett avgörande indicium i denna fråga: Vikten hos Väsby-spännet (med två lagningsrem-sor och en recent (?) silvertråd) och Torsta A ligger kring en halv mark. Vikten hos Högby-spännet (dock utan ring och kedja) tycks närma sig en halv mark och ett öre. Torsta B väger ungefär en mark (se Tabell 2; British Museum och Helms-Museum måste utelämnas pga. sina restaureringar, jfr *Katalog* 1.1-1.2). I det här sammanhanget är det lägligt att påpeka att nominalförhållandet mellan mark och öre (1 mark = 8 öre) tycks ha varit detsamma över hela Skandinavien, även om absolutvikten kunde variera från region till region (Wiechmann 2001, 280-81, med anförd litteratur). Detta skulle bidra till en alternativ förklaring för sådana viktvariationer som inte kan ledas tillbaka på materialförlust eller restaureringar på respektive »barockspänne«. Om man tillät hypotesen att spännevikten orienterade sig vid markenheten (se *Djurornamentikens förutsättningar* ovan), skulle det nämligen innebära att de extra proximalknapparna redan ingick i planeringen. Således bottenar avsaknaden av fixeringsbilder på Torsta B snarast i det faktum att bottenplattan ändå skulle döljas under ett antal extra proximalknappar.

Skaldekonst och djurornamentik

Enligt analysresultatet formades spänneornamentet huvudsakligen med orientering i ett antal föregivna sättstycken. Samtidigt tyder variationerna i detaljutformningen på ett visst utrymme för improvisation – om än inom en given mall. Spännenas



Fig. 29. British Museum. a) Sett från nordöst ur 45 graders vinkel. b) Spegelsymmetriskt gripdjur (G). Foto (BM)/teckning M. Neiß.

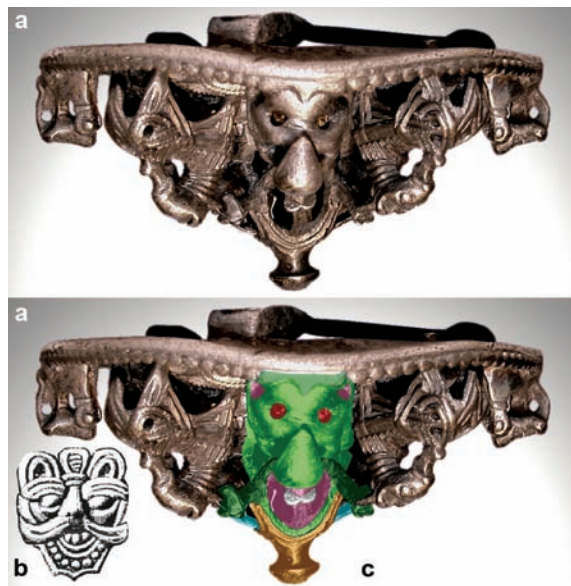
British Museum. a) Seen from northeast from a 45 degree angle. b) Symmetrical gripping beast (G). Photo/drawing © M. Neiß, reproduced by courtesy of the Trustees of the British Museum.

centraltema är metamorfosen mellan ett antal motiv. Ingetdera motivet verkar dock vara en nyskapelse. Som framgår ur en jämförelse med *Katalog* 2, lyckades verkstadsrepresentanten snarare med konststycket att förena ett antal bilder ur den samtida bildkonsten på respektive spänne genom att sammanlänka dem till fixeringsbilder. Motivurvalet är dock långtifrån slumpmässigt. Enligt analysresultatet (se *Fixeringsbildtypologi* ovan) formades spännena nämligen huvudsakligen med orientering i ett antal föregivna sättstycken. Jag vill tänka mig att man oftast saknade tillgång till en färdig förebild, när verkstadsrepresentanten byggde upp vaxmodellen för spännet (med Torsta B som ett eventuellt undantag, jfr *Framställningstekniska och teknologiska framsteg* ovan). Vissa spännedelar skars med stöd i schabloner, medan andra delar improviserades i sin helhet. Hos alla sex spännen är medialknoppen det enda element som förefaller ha tillverkats med hjälp av en hårdmodell. Samtidigt tyder variationerna i detaljutformningen från spänne till spänne på ett



Fig. 30. British Museum. a) Sett från nordöst ur 135 graders vinkel. b) Hängkäft med slokhatt (H+S). c) Motif-parallell (Katalog 3.28). Foto (BM)/teckning M. Neiß.

British Museum. a) Seen from northeast from a 135 degree angle. b) Hanging-jaw with slouch hat (H+S). c) Motif-parallel (Catalogue no 3.28). Photo/drawing © M. Neiß, reproduced by courtesy of the Trustees of the British Museum.



visst utrymme för improvisation. I detta avseende påminner produktionsprocessen bakom fixeringsbilderna om en helt annan vikingatida konstform, nämligen skaldediktningen.

Dock begränsar sig likheterna mellan silvergjutet och skaldekonsten inte allena till en viss improvisationsglädje inom produktionsprocessen – även produktionsförutsättningarna är i så måtto likadana att respektive konstforms alster kan vara ledarskiktens beställningsverk. Under vikingatiden var silver nämligen ett relativt exklusivt material. Därför producerades spännena i mycket liten skala – kanske rentav ett unikum åt gången. Silverspännenas representationsvärde och självaste ursprungsort rymmer i det här sammanhanget viktig information. Som framgått rör det sig inte om några vardagsspännen utan om sådana representationsföremål som endast ledande mecenater hade råd med! Åtminstone tre av sex runda silverspännen i denna undersökning påträffades i närheten till platser med Tuna-namn. Väsby betecknar sekundärbebyggelsen väster om en förkristen centralplats (jfr Neiß 2005a, 95 som är en felaktig redaktionell ändring) med namnet Färentuna (Holmberg 1969, 100ff.). Två av spännena kommer från Torsta i Hälsningtuna (tidigare i Rogsta?, jfr Brink 1990, 58-61). Centralplatser med Tuna-namn förenade många funktioner, t.ex som stormannagård av administrativ och religiös betydelse (Brink 1984, 55-58; 1996, 235ff.). I likhet med silvergjutarna tillägnade också skalderna sina alster gärna en mecenat som kunde vara storman eller furste. I medeltidens nostalgiska textsamlingar

Fig. 31. British Museum. a) Sett från nordöst ur 180 graders vinkel. b) Motif-parallell (Katalog 3.13). c) Zoomorf mask med djuröron, morrhår och slokhatt (Z+S). Foto (BM)/teckning M. Neiß.

British Museum. a) Seen from northeast from a 180 degree angle. b) Motif-parallel (Catalogue no 3.13). c) Zoomorphic mask featuring animal-ears, whiskers and a slouch hat (Z+S). Photo/drawing © M. Neiß, reproduced by courtesy of the Trustees of the British Museum.



Fig. 32. Högbý kyrka. a) Sett från sydväst ur 45 graders vinkel. b–c) Spegelsymmetriskt gripdjur (G). d) Hängkäft (H). Foto (SHM)/teckning M. Neiß.

Högbý church. a) Seen from southwest from a 45 degree angle. b–c) Symmetrical gripping beast (G). d) Hanging-jaw (H). Photo (SHM)/drawing by M. Neiß.



Fig. 33. Högbý kyrka. a) Sett från sydväst ur 135 graders vinkel. b) Hängkäft och slokhatt (H+S). c) Motivparallell (Katalog 3.28). Foto (SHM)/teckning M. Neiß.

Högbý church. a) Seen from southwest from a 135 degree angle. b) Hanging-jaw with slouch hat (H+S). c) Motif-parallel (Catalogue no 3.28). 1991. Photo (SHM)/drawing by M. Neiß.



Fig. 34. Högbý kyrka. a) Sett ur 85 graders vinkel. b) Antropomorf mask med tudelad hjässa (A). Foto (SHM)/teckning M. Neiß.

Högbý church. a) Seen from a 85 degree angle. b) Anthropomorphic mask with centre-parted hair (A). Photo (SHM)/drawing by M. Neiß.

framstår hednatidens skaldekonst som hemmahö-
rande i samhällets ledarskikt och beskrivs som
kronan i dåtidens intellektuella liv (Nordberg 2003,
85ff., 208–210; Poole 2005a, 554).

Skaldekonstens och kenningens ursprung är
höljda i historiskt dunkel. Måhända tyder den
återkommande användningen av mytologiska te-
man på kenningarnas religiösa funktion, kanske
som en omskrivningsteknik för tabuord (Meu-
lengracht-Sørensen 1982, 289; jfr Marold 1983, 21
med anförd litteratur). I detta sammanhang riktas
uppmärksamheten mot Odens olika kulturnamn, ef-
tersom de gärna utformades efter samma principer



Fig. 35. Torsta B. a) Sett från syd ur en 0 graders vinkel. b) Spegelsymmetriskt gripdjur (G). Foto (SHM)/teckning M. Neiß.

Torsta B. a) Seen from south from a 0 degree angle. b) Symmetrical gripping beast (G). Photo (SHM)/drawing by M. Neiß.

som kenningarna (Marold 2000b, 433). Uppfattningen att dessa *óðinskenningar* eller *óðinsheiti* går tillbaka på en lång tradition är att föredra framför föreställningen att de skulle utgöra tillfällighetspåkitt (vänligt påpekande av Ulf Drobin, Stockholms universitet, Institutionen för religionshistoria). I äldre tid ska skaldekonsten ha betraktats som en gudomlig gåva från Oden. Att just denne gud hylades i stormannahallarna är ingen slump då hans gestalt samlade många av idealfurstens egenskaper (Nordberg 2003, 85ff., 208-210). Mången stormannagård – vare det sig med eller utan namnet Tuna – tjänade som centrum för en kultgemenskap (jfr Brink 1996, 235-39). I det här sammanhanget är det värt att notera att sockennamnet Skå som ersatte Färentuna som församlingsnamn kan betyda »skyddad plats«, dvs. helgedom (Sahlgren 1959, 51ff.; Vikstrand 2001, 404). Även fyndplatsen Torsta ligger i närhet till en förkristen kultplats med namnet Vi (Brink 1990, 358-61, fig. 81.7). Skulle Färentuna med Skå respektive Hälsingtuna med Vi beteckna religiösa centrum där guden Oden vördades? I det här sammanhanget är det värt att notera att försöken att associera Ortsnamnet Torsta i Hälsingtuna med guden Tor snarast måste betecknas som folketymologier. I Olof Johan Bromans *Glysisvallur* från

1726 läser man således om *Thorstad i Tuna socken* följande, ej pålitliga konklusion:

»Byanamnet är af Thor, then namnkunigste afguden i Norden, hwar af icke allenast Thorsdagen i wekona namnet än bäres; utan och ganska många socknar och byar, i många Länder.«

I själva verket dyker namnet upp första gången i skrift år 1391 (1600-tal) som *Tordstadhom* (alltså mansnamnet Tord), sedan 1542, 1543 *Tordsta* samt 1552 som *Tordsta*, *Torsta* och *Torsta*, 1688 (1782) hos Stenklyft & Delin som *Torsta*, 1631 som *Toolstadh* och slutligen 1790-91 hos Nils Arvid Bringéus som *Tarestad* el *Tästad* (vänligt påpekande av Staffan Nyström, Riksantikvarieämbetet, bl.a. med hänvisning till de ovannämnda källorna samt Norlander 1901, 38; Vestlund 1935, 50; Brink 1984, 55; uppgifter om Ortsnamnet finns även i ett brev av dr J.A. Wiström i Hudiksvall).

Att just stormannaklassen höll i trådarna för det religiösa spelet råder det föga tvivel om (jfr Nordberg 2003; 195-97). Möjligtvis måste alltså också silvergjutaren ses som en skald i beroendeställning till stormannen, även om denne göt sina hyllningsdikter i silver istället för verser Hur mycket inflytande mecenaten hade på silverskaldens konstnärliga frihet, förblir däremot en öppen fråga. Antingen var bilderna sprungna ur silverskaldens egen fantasi, eller så formades de helt enligt beställning. Att förmågan att förstå sig på smideskonst ingick i ädlingens förfining tyckte i alla fall Rögnvaldr jarl:

*Tafl emk örr at efla,
íþróttir kank níu,
týnik trauðla rúnun,
tíð er bók ok smíðir,
skríða kank á skíðum,
skýtk ok ræk, svát nýtir;
hvártveggja kank hyggja:
harpslótt ok bragþóttu.*

»Jeg er rask til att spille tavl,
 jeg kan 9 idroetter,
 Jeg glemmer nøppe runerne,
 til bog og smedearbejde er jeg vant;
 jeg kan løbe på skier,
 jeg skyder och ror til husbehov,
 og jeg forstår
 at slå harpen og lægge en vise.«

Rögnvaldr jarl kali Kolsson: *Lausavísur* strof 1.
 Översättning Finnur Jónsson.

Men vilken betydelse har fixeringsbilderna på våra
 silverspännan?

Silverskaldens bildgåta – Ett ikonografiskt tolkningsförsök

Spännenas centraltema är metamorfosen från grip-
 djur (G) till ansiktsmask. Ansiktsmasken förses
 återkommande med ett antal attribut, nämligen
 en hängkäft (H), en slokhatt (S) och – i ett fall –
 även med ett par ovalspännan (O). För att finna
 svaret på gåtan gäller det att lägga alla pusselbitar
 på plats (följande tolkningsmodell i enlighet med
 Neiß 2005a, 95; 2006, 158-62). Förutsatt fixerings-
 bilder är skaldekonst i silver, måste vi söka efter par-
 alleller bland de skriftliga ekon som den hedniska
 traditionen lämnat på kristet pergament. Dess
 rötter räcker nämligen minst lika långt tillbaka i
 tiden som »barockspännena«. Från förkristen tid
 finns beskrivningar i vers och kenning som över-
 ensstämmer tämligen väl med spännenas centrala
 bildbudskap. För att nämna en parallell till ansikts-
 maskens huvudbonad (S), visste t.ex. Snorri Stur-
 luson att skalderna ibland kallade Oden »slokhatt«
 (egentligen »hänghatt«; *síðhött*: *Gylfaginning* kap.
 11, strof 28; även *Óðins nöfn*, *Grímnismál* strof 48;
 denna och alla *kenningar* därpå enligt Falk 1924) då
 han förklädd ströfvade genom världen. I *Lokasenna*
 strof 24 sätter Loke Odens skepnad som kring-

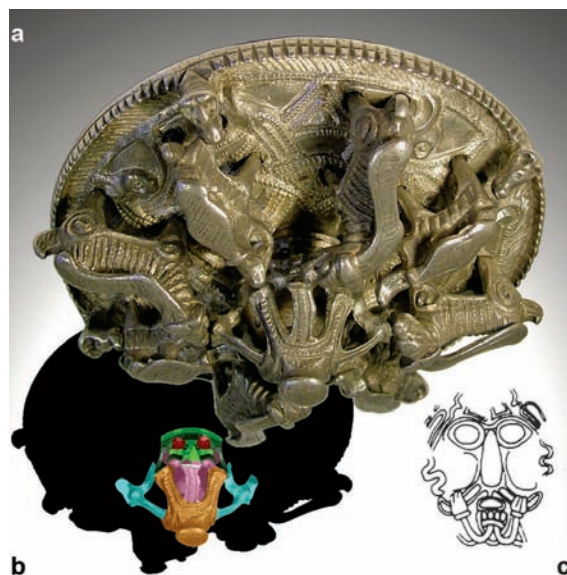


Fig. 36. Torsta B. a) Sett från sydväst ur 135 graders vinkel.
 b) Hängkäft och slokhatt (H+S). c) Motivparallell (*Katalog*
 3.28), teckning Horn-Fuglesang 1991. Foto (SHM)/teckning
 M. Neiß.

Torsta B. a) Seen from south west from a 135 degree angle. b)
 Hanging-jaw and slouch hat (H+S). c) Motif-parallel (*Cata-*
logue no 3.28, drawing by Horn-Fuglesang 1991. Photo (SHM)/
 drawing by M. Neiß.



Fig. 37. Torsta B. a) Sett ur 90 graders vinkel. b) Antropo-
 morf mask med tudelad hjässa (A). Foto (SHM)/teckning
 M. Neiß.

Torsta B. a) Seen from a 90 degree angle. b) Anthropol-
 omorphic mask with centre-parted hair (A). Photo (SHM)/drawing by
 M. Neiß.

strövande trollkarl i direkt samband med dennes *seið*-relaterade aktiviteter som han karakteriserar som »omanligt«. Ett annat iögonfallande drag hos barockspännenas ansiktsmask är den hängande käken (H) med neddragna mungipor. Förutsatt att detta anspelar på en av Odens skepnader faller tanken genast på »hängkäft« (*hengikjöptr*: Snorri Sturluson, *Skáldskaparmál* strof 53; *Óðins nöfn*). Maskens utstyrsel i form av ett par ovala spännbucklor (O), som den ses på Helms-Museum, är anmärkningsvärd – även om dräktdetaljen i sig inte motsäger ovanstående identifiering! Intressant nog utgör Odens byten till kvinnodräkt nämligen också ett återkommande inslag i de medeltida textsamlingarna (*Gesta Danorum* liber 3, kap. 4:5; även *Lokasenna* strof 23-24, om än bara indirekt, jfr v. See 1997, 427-435, Solli 1998, 35). Inom den fornnordiska diktkonsten speglas Odens könsbyte kanske av hans *heiti* »den dubble« (*tveggi*: *Óðins nöfn*; Egill Skalla-Grímsson, *Sonatorrek* strof 25, jfr Falk 1924, 29, Simek 1993, 336).

I detta sammanhang är det värt att notera förekomsten av några schamanistiska drag i de bevarade odensskildringarna (Strömbäck 1935, 17-48, 182). Utan att fördjupa sig i diskussionen (jfr bl.a. Polomé 1992, 414f., Solli 1998, Price 2002, 279-328) ska det kort nämnas att schamanism är en religionsform som – åtminstone traditionellt – associeras med finsk-ugriska och uralisk-altaiska folk i nord-urasiskt område. Ett axiom för schamanismen är att världen är fylld av osynliga andar, förfäder och krafter vilka kan påverka de levande. Ofta ses den ordinära verkligheten som en illusion, medan parallellvärlden är platsen varifrån allting styrs. Måhända kan man likna det bäst vid en dockteater där dockorna styrs av bakomliggande krafter. Schamanen är en person som agerar som förmedlare med denna suprahumana värld. Det förekommer att schamanen använder sig av olika tekniker för att övergå till det trans- eller extastillstånd under vilket resan till parallellvärlden företas. Ett annat återkommande element är en ande i djurgestalt som assisterar scha-

manen, bl.a. tjänstgör djurgestalten som färdmedel åt schamansjälens vid dennes resor genom parallellvärlden. I likhet med moderna schamaner kunde även Odens själ

»[...] skifta hamn. Kroppen låg då som sovande eller död, men själv var han fågel eller fyrfotadjur, fisk eller orm och for på ett ögonblick till avlägsna länder, i egna eller andras ärenden«

Snorri Sturluson, *Ynglingasaga* kap. 7.
Egen översättning.

Likheten mellan skildringen i *Ynglingasaga* och spännenas centrala bildtema – förvandlingen från en ansiktsmask med potentiella odensattribut till ett gripdjur – är slående! I den religionshistoriska forskningen har det påvisats att eddakvädens ekorre *Ratatorskr* tjänar som färdmedel för Odens schamansjäl längs den kosmiska pelaren (dvs. asken *Yggdrasill*; *Grímnismál* strof 33, Drobin 1991, 105f., 113f.; jfr Holmberg-Harva 1938, 49ff.). Med stöd i detta argumenterade jag i några andra sammanhang att bildkonstens gripdjur associerar till just ett sådant andeväsen. Eftersom vi rör oss inom mytologins värld, utesluter associationen till *Ratatorskr* förvisso inte nödvändigtvis att Odens andlige assistent lånar drag från olika djurarter (Neið 2000; 2007, 87). Ett annat *óðinsheiti* som kan tänkas anspela på ett djurformat andeväsen är t.ex. »lilla björnen« (*bjarki*: Rögnvaldr jarl kali Kolsson, *Lausavísur* strof 14). Även idén att den gudomliga schamanen assisteras av sitt djurformat andeväsen bekräftas av ikonografin, åtminstone om vi vänder blicken mot silverspännena från Väsby, British Museum och Högby. Intressant nog är det nämligen inte bara Oden på medialknoppen som lägger händerna mot mungiporna, utan samma »magiska« gest härmas också av gripdjuren i spänneperiferin (Hauck 1981, 222; Neið 2005a, 95; jfr med Solli 1998, fotnot 21, som undrar om det kan beteckna en utmattningsgest efter schamanresans påfrestningar).

Ett annat återkommande fenomen hos (moderna) schamaner är en maskering som speglar an-

deväsandets huvuddrag. På British Museum döljer sig medialknoppens ansikte bakom en proximalknopp som återger ett annat, djuröronprytt ansikte med morrhår (Z). Det är tänkbart att dessa, inom djurornamentiken återkommande attribut åsyftar någon form av maskering. Parallelt med det kan skalderna känneteckna Oden som »den maskerade« (*grímnir*: *Grímnismál* strof 47, 49, *Gylfaginning* kap. 11, strof 28, *Óðins nöfn*).

Ett av medeltidskonstens kännetecken är möjligheten att addera bilder i förklarande syfte, utan att motiven hos den ena motivkombinationen behöver inträda i ett sceniskt samspel med den andra motivkombinationen (Elbern 1993, 1437). »Barockspännenas« motivkombinationer är framförallt av symbolkaraktär. Till skillnad från sceniska bilder behöver därför inte ens själva motivkombinationerna syfta till samma händelseförlopp. Detta skulle förklara varför Oden kan uppträda på olika ställen i motivkombinationen på respektive spänne utan att bildinformationen förvanskas.

Resultat

Sedda med nutida ögon kan vikingatidens fixeringsbilder framstå som något av ett kuriosum. På frågan om betydelsen får dagens betraktare dock inte hänga sig upp på det skenbart humoristiska i »förvandlingarna« och förbise deras egentliga mening. I ett samhälle som annars dominerades av muntlig kommunikation skulle det ha inneburit slöseri att inte använda bildmediet effektivt, åtminstone vad gäller arbetsintensiva beställningsverk som våra »barockspännen« med sina utstuderade ornament (se *Katalog* 2).

Det förefaller alltså vara ett rimligt antagande att de fixeringsbilder som emanerar ur den här kartlagda verkstadstraditionen representerar något. I den föregående texten har det framkommit ett antal intressanta beröringspunkter mellan dikt Konst och bildkonst:

- 1) Produktionsförutsättningarna var i så måtto likartade att såväl skalders som silvergjutares behövde mecenater.
- 2) Produktionsprocessen bakom fixeringsbilderna visar strukturella paralleller med skaldediktningen. Utmärkande för en sann virtuos i vardera skrå var nämligen dennes förmåga att väva in ett otal motiv (= kenningar/fixeringsbilder) i en snäv ram (= versmått/föremålsstrukturen) utan att spränga den.
- 3) I likhet med skalden förstod sig också en silvergjutare på konsten att låna motiv från annat håll i den samtida konsten och att sammanföra dessa till en ny komposition (jfr *Katalog* 2).
- 4) I likhet med skaldepubliken måste också betraktaren av ornamentik träna sina sinnen för att lösa bildgåtorna. Den intellektuella utmaningen är att stegvist härleda figurer på en stigande abstraktionsnivå.
- 5) Ett indicium på samröret mellan bildkonst och dikt Konst inom vikingatidens oralkultur ger de ovan nämnda skalderna Úlfr Uggason, Bragi Boddason och Þjóðólfr ór Hvinir som lät sig inspireras av bilder.

Inledningsvis nämndes den ämnesövergripande semiotiska diskursen som en inspirationskälla vid inringningen av de mekanismer som kan ha gett upphov till dessa fem analogier. Semiotiken diskuterar nämligen sedan länge några för sammanhanget relevanta frågor, såsom sammanspelet mellan ord och bild (Nöth 2000, 484 med anförd litteratur, jfr Andrén 2000, 26f.) eller metaforens faktiska eller förmenta omnipresens i kulturen (Nöth 2000, 346, 393 med anförd litteratur). Samtidigt är det dock viktigt att betona att denna relativt unga disciplin saknar bred konsensus om sina grundläggande teorier och bevisföringsmetoder (Trabant 1996, 11-15). I samband med sin studie av kenningskonsten drar Marold (1983, 53f.) en talande parallell mellan skaldediktning och barockdiktning. I analogi med diktningen överlastas nämligen också barockarki-

tekturen av ornament. Ändå är utsmyckningarna inte meningslösa utan bär på många snillrika kors-referenser. Men barocktidens upptäckarglädje för referenser begränsade sig inte på poesi eller arkitektur. Den präglade likaledes naturvetenskapen och skulle på så sätt utmynna i en invecklad kosmologi.

Däremot förblir det en öppen fråga vilka mekanismer som orsakar dessa faktiska eller förmenta analogier. Så länge som vi inte har kommit underfund med de bakomliggande mekanismerna, förblir det alltså riskfyllt att använda kenningsanalogin som någon sorts universalnyckel till vikingatidens kultur. Men det är inte min intention att recensera olika semiotiska modeller. Intentionen med texten är att få en fingervisning om huruvida djurornamentikens motiv lämpar sig som minnesstöddande bilder. Därför ska skissen avrundas med undertecknandens egna bristfälliga reflexioner:

Om en bild kunde inspirera en skald till ett kväde, så kan man lätt tänka sig att rundspännenas ornament fyllde samma funktion inom sin historiska horisont. Jag vill således föreställa mig hur fixeringsbilderna tjänade både som inspirationskälla och som stöd vid framförandet av diktning, låt det vara osagt om det gällde eddiska kväden eller skaldevers. Med ett »barockspänne« i handen, dess bilder skiftande vid varje vridning, blev det möjligt att recitera gammalt stoff och att improvisera fram nya dikter. Möjligtvis bör alltså också silvergjutaren ses som en skald, även om denne göt sina hyllningsdikter till Asagudarna – och därmed till sina mecenater – i silver istället för verser... Under resans gång har vi mött Oden i tre olika yrkesroller, närmare bestämt som främste skald, främste sejdare och kanske även gjutare. Om det nu verkligen förhåller sig så att utövarna av dessa tre näringar utsåg Oden till sin beskyddare, så skulle detta utan tvekan förklara varför just hans gestalt dominerade inom alla tre områden. Å andra sidan kan det vara berättigt att fråga sig hur strängt som man över huvud taget skilde mellan tre olika skrån. Intressant nog skriver Snorri Sturluson som följande om Odens bedrifter:

Allar þessar íþróttir kendi hann með rúnum ok ljóðum, þeim er galdrar heita; fyrir því eru Æsir kallaðir galdrasmiðir.

»Alla dessa färdigheter lärde han ut med runor och sånger som heter *magiska kväden*; därför kallas Asarna *kvädesmeder*.«

Ynglingasaga kap. 7.

Egen översättning,

kursiva med stöd i Simek 1993, 97f.

Om man dessutom får tro den eddiska dikten *Hávamál* strof 137-145, så förvärvade Oden skaldekonsten under sin självoffring som genomfördes under schamanistiska förtecken (Simek 1993, 243). Ty bara genom initiationen till sejdare kunde Oden bli en *galdrasmiðr*, en sann »skalde-smed«!

Framtida frågeställningar

Vilka föremål var förebild och vilka pastisch? Det enda sättet att få klarhet i detta är genom tidsödade föremålsundersökningar som måste vara både storskaliga och ingående. Produktionsförutsättningarna under mellersta vikingatiden tycks ha varit sådana att ett fåtal finsmeder fick tillhandahålla ett brett utbud av artefaktgrupper. Inom föremålsforskningen tenderar man ändå till att undersöka varje artefaktgrupp för sig, vilket förvisso är ett lämpligt tillvägagångssätt när en typologisk serie ska klarläggas. En kombinerad undersökning av olika artefaktgrupper med utgångspunkt i föremålens gemensamma ornamentik skulle dock kunna belysa de rådande produktionsförhållandena. Skulle det då visa sig att praktföremålens dekor är konglomerat av standardföremålens, kommer detta självfallet att inverka på resultaten av ikonografiska undersökningar, inte minst på dem som återges här. Målet med uppsatsen var att kartlägga bildbehandlingen inom en specifik verkstadstradition. Därför ska resultaten av denna fallstudie enbart uppfattas som *ett*

bland många tänkbara scenarier inom vikingatidens mångfacetterade verklighet. Tillsvidare utgör mina långtgående ikonografiska tolkningar alltså enbart ett förslag, med syfte att stimulera en diskussion. Om mönstren återger olika myter och har en religiös betydelse är det nämligen riskfyllt att tolka mönstervariationerna i djurornamentiken enbart som regionala och kronologiska variationer.

Tack

Jag tackar Berit Wallenbergs stiftelse för generöst stöd, Imke Berg (Restaurierungslabor in Hemmoor/Niedersachsen) för kemisk och sedimentologisk analys samt Eva Lundwall, (Riksantikvarieämbetet) för hennes textilavtrycksanalys. Vidare tackas samlingsenheterna hos British Museum (Barry Ager), Gotlands Fornsal (Lena Idestrom), Helms-Museum (Michael Merkel och Kathrin Mertens), Nationalmuseet (Jytte Høstmark) och Statens Historiska Museum (Gunnar Andersson, Lotta Fernstål och Fredrik Svanberg) för möjligheten att studera originalföremålen. Avslutningsvis tackar jag Ole Thirup Kastholm (Roskilde Museum) som möjliggjort min förstahandsundersökning av det nyfunna Karleby-spännet samt Margaret Clunies Ross (University of Sydney, Centre for Medieval Studies) som låtit mig ta del av sitt manuskript om *ekfraser*.

Noter

1. Att verkstadskontakten inte behövde vara en engångsföreteelse framgår av två runda »barockspännen«, British Museum och Torsta A, med lagningar som snarast påminner om en underhållsätgård utförd av en representant för en och samma verkstad (jfr *Katalog* 1.1, 1.4).
2. Ekeskogs i Hejde (*Katalog* 3.21) och Näsby i Taxinge (*Katalog* 3.22) utlämnas här eftersom de saknar fixeringsbilder. De två spännena från Gnëzdovo i Smolensk (*Katalog* 3.19-3.20) har varit oåtkomliga för forskningsändamål (information Jurij Lesman, Eremitaget i St. Petersburg).

3. Med undantag för Gnëzdovo nära Smolensk (*Katalog* 3.19-3.20).
4. Jämte två tassförsedda gripdjursprotomer visar British Museum också två mer antropomorfa helfigurer som drar sig i sitt eget tveskägg, samtidigt som benen positioneras – mycket akrobatiskt – ovanför armarna (Fig. 19).
5. Textilavtrycksanalys av Eva Lundwall (Riksantikvarieämbetet, ATK).

Förkortningar

BM – British Museum, London
 GF – Gotlands Fornsal, Visby
 RoM – Roskilde Museum
 HM – Helms-Museum, Hamburg-Harburg
 SHM – Statens historiska museum, Stockholm

Källor

- Bragi Boddason: *Ragnarsdrápa*. Finnur Jónsson 1912-15.
 Bringéus, Nils Arvid: *Sockenbeskrivningar från Hälsingland 1790-1791, tillkomna på anmodan av landshövdingen F.A.U. Cronstedt / med efterskrift och register utgivna av Nils-Arvid Bringéus*. Uppsala 1961.
 British Museum: *Register of Antiquities, Medieval and later*.
 Broman, Olof Johan: *Glysisvallur*. A. Grape et al. (red.): Olof Joh. Bromans Glysisvallur och öfriga skrifter rörande Hälsingland D1. Uppsala, 1911-1954.
 Egill Skalla-Grimsson: *Sonatorrek*. Finnur Jónsson 1912-15.
Grímnismál. Finnur Jónsson 1932.
Hávamál. Finnur Jónsson 1932.
 Hildebrandt, professor of Stockholm: avskrift av äkthetscertifikat märkt som »copi«. *British Museum, Register of Antiquities, Medieval and later* 8, bilaga till BM 1901.7-18.1.
Laxdæla saga. Bragi Halldórsson et al. (red.): *Íslendinga sögur og þættir III*. Reykjavík 1987, s. 1537-1654.
Lokasenna. Finnur Jónsson 1932.
Óðins nöfn. Finnur Jónsson 1912-15.
 Rögnvaldr jarl kali Kolsson: *Lausavísur*. Finnur Jónsson 1912-15.
 Saxo Grammaticus: *Gesta Danorum*. J. Olrik et al. (red.). Hauniae 1931.
 Snorri Sturluson: *Gylfaginning, Skáldskaparmál*. Finnur Jónsson 1931.
 — *Ynglingasaga*. Bjarni Aðalbjarnason (red.): *Heimskringla*. Reykjavík 1979.

- Statens historiska museum: *Inventarium*.
- Stenklyft, C. & Delin, E.: *Tabula Geographica Helsingiae, Exhibens Omnes Parochias, singulatim cum suis Limitibus panter ex Vicis, Pagis Lacubus, Amnibus et quae alia notatu digna annotari potuere Anno 1688; Concepta a Christophero Stenklyft renovta Anno MDCCLXXXII ab Erico Delin Helsing*. Handritad karta som ägs av Gästrike-Hälsinge nation, Uppsala.
- Theophilus Presbyter: *De diversis artibus*. E. Brepohl (red.): *Theophilus Presbyter und das mittelalterliche Kunsthandwerk*. Köln 1999.
- Thirup Kastholm, O. 2008: ROM j. nr. 2384. Vestervang. Byggelse, YBA/YGJ/vikingetid. Sted nr. 02.06.05. Matr. nr. 4b, St. Karleby By. Kr. Hyllinge sogn. Voldborg herred. Roskilde (tidl. Københavns) amt. Byggherrerapport, Roskilde Museum.
- Þjóðlóflr ór Hvini: *Haustlög*. Finnur Jónsson 1912-15.
- Úlfr Uggason: *Húsdrápa*. Finnur Jónsson 1912-15.
- Verdier, S.: brev, 2 mars 1900. *British Museum, Register of Antiquities, Medieval and later 8*, bilaga till BM 1901.7-18.1.
- Wiström i Hudiksvall, dr J.A.: brev, 4 september 1881. *Statens historiska museum, Inventarium*, bilaga till SHM 6820.
- telegram, 2 september 1881. *Statens historiska museum, Inventarium*, bilaga till SHM 6820.
- ## Litteratur
- Aagård, G.-B. 1984. Gleicharmige Spangen. I: Arwidsson, G. (red.): *Birka II.1. Untersuchungen und Studien: systematische Analysen der Gräberfunde*. Stockholm, s. 95-110.
- Alenstam, B. 1949. Zwei Reliefspangen aus Grönby, Skåne. *Meddelanden från Lunds universitets historiska museum* XX, s. 69-113.
- Andersson, K. 1995. *Romartida guldsmede i Norden* III. Uppsala.
- Andrén, A. 2000. Re-reading Embodied Texts – an Interpretation of Rune-stones. *Current Swedish Archaeology* VIII, s. 7-32.
- Arbman, H. 1943. *Birka I*. Stockholm.
- 1960. Skandinavisches Handwerk in Russland zur Wikingerzeit. *Meddelanden från Lunds Universitets Historiska Museum* 1959, s. 110-135.
- Bailey, R.N. 2000. Scandinavian Myth on Viking-period Stone Sculpture in England. I: G. Barnes *et al.* (red.): *Old Norse Myths, Literature and Society*, s. 15-23. Sydney.
- Bernbeck, R. 1997. *Theorien in der Archäologie*. Tübingen.
- Boekhoff, H. 1970. *Lexikon der Kunststile*. Reinbek.
- Brink, S. 1984. *Ortnamn i Hälsingland*. Stockholm.
- 1990. *Sockenbildning och sockennamn*. Uppsala.
- 1996. Political and Social Structures in Early Scandinavia. *Tor* XXVIII, s. 235-281.
- Bugge, A. 1953. *Norske stavkyrker*. Oslo.
- Callmer, J. 2003. Wayland. I: B. Hårdh (red.): *Centrality – Regionality*, s. 337-361. Lund.
- Capelle, T. 1962. Eine barocke Silberspange aus Birka. *Acta Archaeologica* XXXIII, s. 100-107.
- 1968. *Der Metallschmuck von Haithabu. Studien zur wikingischen Metallkunst*. Göttingen.
- 1986. Einzelbilder in der wikingischen Kleinkunst. I: H. Roth (red.): *Zum Problem der Deutung frühmittelalterlicher Bildinhalte*, s. 175-182. Sigmaringen.
- 1994. Fibel und Fibeltracht. Wikingerzeit. I: H. Beck *et al.* (red.): *Reallexikon der germanischen Altertumskunde* VIII, s. 602-607. Berlin.
- Carlsson, A. 1983. *Djurhuvudformiga spänner och gotländsk vikingatid*. Stockholm.
- Clunies Ross, M. manus: Stylistic and Generic Definers of the Old Norse Skaldic Ekphrasis. *Viking and Medieval Scandinavia* III (2007).
- Domeij, M. 2004. Det bundna: djurornamentik och skalde-diktning i övergången mellan förkristen och kristen tid. *Gotländskt Arkiv* 2004, s. 146-154.
- Drobin, U. 1991. Mjödets och offersymboliken. I: L. Bäckman (red.): *Studier i religionshistoria tillägnade Åke Hultrantz*, s. 97-141. Stockholm.
- Eilbracht, H. 1993. *Filigran- und Granulationskunst im wikingischen Norden*. Köln.
- Elbern, V.H. 1993. Ornamentsymbolik. *Lexikon des Mittelalters* VI, s. 1474. München.
- Ellis Davidson, H. 1996. *Saxo Grammaticus. History of the Danes II*. St. Edmunds.
- Falk, H. 1924. *Odensheite*. Kristiania.
- Fjæstad, M. & Norlander, Å. 1999. Metaller. I: M. Fjæstad (red.): *Tidens tand. Förebyggande konservering*. Stockholm.
- Hauck, K. 1981. Überregionale Sakralorte und die vorchristliche Ikonographie der Seegermanen. *Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften in Göttingen* I, s. 205-253.
- Hed Jakobsson, A. 2003. *Småltdegars härskare och Jerusalems tillskyndare*. Stockholm.
- Herschend, F. 1997. *Livet i hallen. Tre fallstudier i den yngre järnålderns aristokrati*. Uppsala.
- Hildebrand, H. 1882. Nyfunna silfverskatter. *Kongliga Vitterhets Historie och Antiquitets Akademiens Månadsblad* CXXVII-CXXIX, s. 97-134.

- 1884. Bror Emil Hildebrand. *Vitterhets Historie och Antiquitets Akademiens Månadsblad* CLI–CLIII, s. 99–109.
- Holmberg, K. A. 1969. *De svenska tuna-namnen*. Uppsala.
- Holmberg–Harva, U. 1939. *Der Baum des Lebens*. Helsinki.
- Horn Fuglesang, S. 1991. The Axehead from Mammen and the Mammen Style. I: M. Iversen (red.): *Mammen. Grav, kunst og samfund i vikingetid*, s. 93–108. Aarhus.
- Hägg, I. 1984. *Die Textilfunde aus dem Hafen von Haithabu*. Neumünster.
- Jansson, I. 1981. Economic Aspects of Fine Metal Working in Viking Age Scandinavia. I: D. Wilson (red.): *Economic Aspects of the Viking Age*, s. 1–19. London.
- 1984. Große Rundspangen. I: G. Arwidsson (red.): *Birka II:1*, s. 75–84. Stockholm.
- 1985. *Ovala spännbucklor*. Uppsala.
- 1992. Österled – Der Weg nach Osten. I: G. Tegnér *et al.* (red.): *Wikingen, Wärräger, Normannen*, s. 74–83. Udevalla.
- Johansen, A.B. 1979. *Nordisk dyrestil. Bakgrunn og opphav*. Stavanger.
- Johansen, B. 1997. *Ormalur. Aspekter av tillvaro och landskap*. Stockholm.
- Jónsson, Finnur 1912–15. *Den norsk-islandske skjaldedigtning* AI, BI. København.
- 1932. *De gamle Eddadigte*. København.
- Karlsson, L. 1983. *Nordisk Form*. Stockholm.
- Kock, A. 1917. Hans Hildebrand. *Kongliga svenska vetenskapsakademiens årsbok för år 1917*, s. 272–298.
- Krüger, K.H. & v. Padberg, L.E. 1994. *Schriftenverzeichnis Karl Hauck*. I: Hagen Keller *et al.* (red.): *Iconologia sacra*, s. 651. Berlin.
- Leyerle, J. 1967. The Interlace Structure of Beowulf. *University of Toronto Quarterly* XXXVII.
- Lie, H. 1952. Skaldestil-Studier. *Maal og minne* 1952, s. 1–92.
- Lindqvist, S. 1941. *Gotlands Bildsteine*. Stockholm 1941–42.
- Maixner, B. 2005. Die gegossenen kleeblattförmigen Fibeln der Wikingerzeit aus Skandinavien. Bonn.
- Marold, E. 1983. *Kenningkunst*. Berlin.
- 2000a. Die Húsdrápa als kosmologisches Gedicht. I: G. Barnes *et al.* (red.): *Old Norse Myths, Literature and Society*, s. 290–302. Sydney.
- 2000b. Kenning. I: R. Müller *et al.* (red.): *Reallexikon der germanischen Altertumskunde* XVI, s. 432–442. Berlin.
- 2005. Skaldische Verskunst. I: R. Müller *et al.* (red.): *Reallexikon der germanischen Altertumskunde* XXVIII, s. 568–573. Berlin.
- Meulengracht-Sørensen, P. 1982. Die skandinavischen Sprachen und Literaturen. *Propyläen Geschichte der Literatur* II, s. 280–309. Berlin.
- Müller, S. 1880. Dyreornamentiken i Norden. *Arbøger for nordisk Oldkyndighed og Historie* 1880, s. 185–405.
- Neiß, M. 2000. *Eine ikonographische Studie mit einem Deutungsversuch für das Greiftier*. Institutionen för arkeologi, Stockholms Universitet.
- 2004. Fenrisulv och midgårdssorm. Kontinuitätsfragen in der germanischen Tierornamentik I. *Fornvännen* XCIX, s. 9–25.
- 2005a. Ett heligt motiv från Väsby? I: K. Boe *et al.* (red.): *Ragnarok – Odins vej*, s. 87–96. Silkeborg.
- 2005b. Artefakt des Monats. Eine wikingergezeitliche Prachtfibel. *Helms–Museum aktuell* 2005:3, s. 1–2.
- 2006. Några vikingatida praktsmykkens motivkanon. Kontinuitetsfrågor i germansk djurornamentik III. *Viking* 2006, s. 131–168.
- 2007. The Ornamental Echo of Óðinn's Cult. Kontinuitetsfrågor i germansk djurornamentik II. I: Fedir Androschchuck *et al.* (red.): *Cultural Contacts between East and West*, s. 82–89. Stockholm.
- under förberedelse: *Kontinuitätsfragen in der wikingergezeitlichen Tierornamentik*. Dissertation. Institut für Ur- und Frühgeschichte, Christian-Albrechts-Universität zu Kiel.
- Nielsen, K. Høilund 1998. Animal Style – a Symbol of Might and Myth. *Acta archaeologica* LXIX, s. 1–52.
- Nielsen, K. Høilund & Siv Kristoffersen 2002. Germansk dyrestil (Salins stil I–III). Et historisk perspektiv. *Hikuin* XXIX, s. 15–74.
- Nordberg, A. 2003. *Krigarna i Odins sal*. Stockholm.
- Nordensvan, G.G. 1923. Fixeringsbild. I: Th. Westrin *et al.* (red.): *Nordisk familjebok* 35, p. 861. Stockholm.
- Norlander, J. 1901. Några gamla ortnamn i Helsingland. *Helsinglands Fornminnessällskaps årsskrift* 1901, s. 34–41.
- Nöth, W. 2000. *Handbuch der Semiotik*. Stuttgart.
- Nylén, E. 1962. Skalder i trä och brons. *Gotländskt arkiv* XXXIV, s. 23–30.
- Oldeberg, A. 1966. *Metallteknik under vikingatid och medeltid*. Stockholm.
- Panzer, F. 1921. Das germanische Tierornament und der Stil der Stabreimtechnik. *Germania* XV, s. 80–91.
- Pesch, A. 2005. Fragment einer Weltanschauung. *Studien zur Sachsenforschung* XV, s. 378–387.
- Petersen, J. 1928. *Vikingetidens smykker*. Stavanger.
- Petzold, L. 2003. Oral formulaic poetry. I: R. Müller *et al.* (red.): *Reallexikon der germanischen Altertumskunde* XXII, s. 142–44. Berlin.
- Polomé, E.C. 1992. Schamanismus in der germanischen Religion? K. Hauck (red.). *Der historische Horizont der Götterbild-Amulette aus der Übergangsepoche von der Spätantike zum Frühmittelalter*, s. 403–21. Göttingen.

- Poole, R. 2005a. Skalde. I: R. Müller *et al.* (red.): *Reallexikon der germanischen Altertumskunde* XXVIII, s. 553-558. Berlin.
- 2005b. Skaldische Dichtung. I: R. Müller *et al.* (red.): *Reallexikon der germanischen Altertumskunde* XXVIII, s. 562-572. Berlin.
- Price, N. 2002. *The Viking Way*. Uppsala.
- Rygh, O. 1885. *Norske Oldsager*. Christiania.
- Sahlgren, J. 1959. Gamla svenska ånamn. *Namn och bygd* LI, s. 1-54.
- Salin, B. 1904. *Die altergermanische Thierornamentik*. Stockholm.
- 1922. Fyndet från Broa i Halla, Gotland. *Fornvännen* XVII, s. 189-206.
- Schier, K. 1986. Edda, Äldre. I: H. Beck *et al.* (red.): *Reallexikon der germanischen Altertumskunde* VI, s. 355-394. Berlin.
- Schück, H. 1943. *Kgl. Vitterhets- historie- och antikvitetsakademien* VI. Stockholm.
- v. See, K. 1997. *Kommentar zu den Liedern der Edda II*. Heidelberg.
- Simek, R. 1993. *Dictionary of Northern Mythology*. Stuttgart.
- Solli, B. 1998. Odin the »queer«? Om det skeive i norrøn mytologi. *Universitetets Oldsaksamlings årbok* 1997/1998, s. 7-42.
- Stenberger, M. 1959. Ringnålen från Gorodilov. *Tor* 1959, s. 192-199.
- Storli, I. 2006. Sølvs-katten fra Tromsø. *Viking* 2006, s. 169-194.
- Strömbäck, D. 1935. *Sejd*. Stockholm.
- Söderberg, S. 1905. Om djurornamentiken under folkvandrings-tiden. *Antiqvarisk tidskrift för Sverige* XI, s. 1-93.
- Tardy, 1981. *Les poinçons de garantie internationaux pour l'or*. Paris.
- Thunmark, L. 1974. Stämplar på gotländskt vikingasilver. *Gotländsk Arkiv* XLVI, s. 15-34.
- Thunmark-Nylén, L. 1983. *Vikingatida doss-pännen*. Uppsala.
- 1995. *Die Wikingerzeit Gotlands I*. Stockholm.
- 1998. *Die Wikingerzeit Gotlands II*. Stockholm.
- 2006: *Die Wikingerzeit Gotlands III*. Stockholm.
- Tilley, C. 1999. *Metaphor and Material Culture*. Oxford.
- Trabant, J. 1996. *Elemente der Semiotik*. Tübingen.
- Vestlund, A. 1935. Något om ortnamnen i Hälsingland. *Gam-mal Helsingekultur* 1935, s. 37-61.
- Wiechmann, R. 2001. Mark. Numismatisches. *Reallexikon der germanischen Altertumskunde* XIX, s. 180-81. Berlin.
- Wolters, J. 2006. Versilbern. *Reallexikon der germanischen Altertumskunde* XXXII, s. 240-255. Berlin.
- Yates, F.A. 1966. *The Art of Memory*. London.
- Zachrisson, T. 1998. *Gård gräns och gravfält*. Stockholm.

Katalog

1. RUNDSPÄNNENAS FYND-, ANVÄNDNINGS- OCH RESTAURERINGSHISTORIA

1.1 *British Museum*

Fyndhistorien för det »barocka« rundspänne som år 1901 införlivades i British Museums samlingar med inventarienummer 1901.7-18.1 (Fig. 38) är behäftad med frågetecken. Föremålet förvärvades för museets vänförenings räkning från konsthandlaren S. Verdier i Köpenhamn. Trots att konsthandlaren hade sitt säte i Köpenhamn, existerar idag inga dokument som tyder på att spännet förevisats för inlösen eller erbjudits Nationalmuseet för köp (vänlig information av Morten Axboe, Nationalmuseet). Spännet åtföljdes av ett äkthetscertifikat, utfärdat på uppdrag av en viss Madame Verdier. Dessvärre har certifikatet bara överlevt i form av en översättning till engelska (märkt med »copi«; bilaga till *British Museum, Register of Antiquities, Medieval and later, Vol. 8, BM 1901.7-18.1*) där undertecknarens namn och titel återgivits som »Professor Hildebrandt of Stockholm«. Avskriften saknar datum, men den innehåller en felstavad hänvisning till Hans Hildebrands beskrivning av Torsta-fyndet i »Kongl. Vitterhets och Antikvitets Acamien« (jfr Hildebrand 1882), vilket ger

certifikatet en terminus post quem kring 1882. Man kan alltså gissa att det är fil. dr Hans Hildebrand (1842-1913) som åsyftas. Såväl han som fadern, Bror Emil (1806-84), underhöll täta kontakter med Köpenhamn (Hildebrand 1884; Kock 1917, 274). Även om namnteckningen i denna översättning transkriberas »Hildebrandt« (en felstavning som återkommer i S. Verdiers brev från den 2 mars 1900) ger felstavningarna i sig föga skäl att betvivla certifikatets äkthet. Att fyndplatsen skulle vara »Gotland« hävdas desutom enbart i Verdiers följebrev.

Silvernålen med sin fyrkantiga genomskärning är utan tvekan ett modernt tillskott. Den är helt fri från slitage och har utöver det försetts med stämpeln »ET« som gör att vi kan tidsfästa nålens tillkomst i perioden 1864-1893 (Tardy 1981, 13). Därav framgår att året 1894 måste vara terminus antequem för spännets upphittade. Men spännet visar också andra påbättringar. Till följd av en längre nötning mot spännebaksidan (jfr Helms-Museum, *Katalog 1.2*), fanns här ett behov av att förstärka medialknoppens stift med hjälp av pålödda brickor. Även ringöglan var så pass sliten att man förstärkte den med silverlod. Att det rör sig om forntida lagningar framgår av två anledningar. För det första finner lagningarna sina tydliga paralleller i t.ex. Torsta-fyndet (jfr *Katalog 1.4*). För det andra tyder olika slitagespår att på att spännet användes även efter lagningen. Spännet uppvisar på det hela taget måttligt slitage. British Museum uppvisar en mycket hög och livlig karvsnittsrelief med tydliga karvsnittsspår. Knutpunktdistanserna (dvs. avstånden mellan liknande ornamentpunkter i olika spännekvadranter) är harmoniska.

1.2 *Helms-Museum*

Fyndomständigheterna för det runda silverspänne av »barock« typ som numera finns vid Helms-Museum i Hamburg-Harburg är höljda i dunkel. Det är känt att spännet



Fig. 38. British Museum, sett ur 90 graders vinkel. Foto (BM) M. Neiß.

British Museum, seen from a 90 degree angle. Photo © M. Neiß, reproduced by courtesy of the Trustees of the British Museum.



Fig. 39. Helms-Museum. a) Medialknopp med hoptryckt ten. Runt borrhålet sticker fransar upp ur det omgivande slaglodet. b) Toppskiva med sekundär ten. c) Baksida med punsmärken på och kring tenen. Foto (HM) M. Neiß.

Helms-Museum. a) Medial boss revealing a deformed rod. Observe the fringes of the drill-hole, surfacing the molten silver. b) Topping plate enclosing a secondary rod. c) The reverse enclosing a rod which has been fixed with a punch. Photo (HM) by M. Neiß.

såldes den 8 november 1890 till Völkermuseum i Hamburg för 250 mark, tillsammans med ett antal tvinnade silvertrådar och en silvertacka. Enligt konsthandlaren Abels utsago hittades skatten i Birka. Denna proveniensuppgift har på goda grunder betvivlats. På den här tiden hörde det inte till ovanligheterna att konsthandlare försåg sina varor med en uppdiiktad historia för att driva upp priset (Capelle 1962, 101). I det här sammanhanget kan det vara värt att nämna att hela spännet täcks av en gråbrun, finsandig lera (sandfraktion <0,2 mm) som saknar mätbara fosfater (analyserat av Imke Berg, Restaurierungslabor in Hemmoor/Niedersachsen). En hög fosfathalt skulle kunna peka på att spännet verkligen kommer från en tätort som t.ex. Birka (vänligt påpekande av Birgit Arrhenius, Stockholms Universitet, Institutionen för arkeologi och antikens kultur).

Av autopsin framgår att spännet är starkt omarbetat. På medialknoppen saknas en bit. Spännet är starkt slitet. Bottenplattans relief (Fig. 13) har polerats så kraftigt att det mörka silver med högre kopparhalt som gömmer sig under finsilverytan har frilagts över större ytor (jfr Fjæstad & Norlander 1999, 78). Av de ursprungligen fyra proximalknopparna är enbart två bevarade. Den södra

proximalknoppen har formen av en fyrfoting med lång nacktofs. Men nacktofsen är avbruten och brottytan har nötts bort, vilket gör att djuret för dagens betraktare mest liknar en get. Dessutom förefaller det som om djurbenen har blivit kapade. Den nordliga knoppen å andra sidan, liknar numera en häst (jfr Capelle 1962, 100). Formen är smäckrare, mönstret tätare och ytan slätare än på knoppens södra motsvarighet. Dessutom finns spår av en nacktofs. Därför ligger det nära till hands att den här proximalknoppen erhöill sin nuvarande skepnad i samband med en restaurering.

Medialknoppen har blivit restaurerad, vilket blev nödvändigt efter att stifthuvudena hade nötts bort mot underliggande material och/eller p.g.a. putsningar med eller utan slipmedel. En jämförelse med andra »barockspännen« visat att det rör sig om vanligt bruksslitage (t.ex. British Museum och Torsta A, *Katalog 1.1, 1.4*, vidare även *Katalog 3.21, 3.25*, jfr Neiß 2006, 143f.). Problemet börjar hos medialknoppen för att sedan sprida sig till proximalknopparna. Oåtgärdad leder bortnötningen av stifthuvudena så småningom till att hela knoppen tappat sitt fäste och faller av. Så har också varit fallet med spännet i Helms-Museum. I det här fallet återfäste man medialknoppen med hjälp av en lång silverten (Fig. 39a). Tack vare de många bearbetningsspåren är det möjligt att indela lagningsåtgärden i tre olika faser:

Som ett första arbetsmoment fick restauratorn förbereda bottenplattan och medialknoppen för en återmontering. För detta ändamål genomborrade man bottenplattan i mitten från baksidan. Detta medförde att delar av bottenplattan trycktes uppåt, så att man idag ser uppstickande fransar i medialknoppens innandöme. Även medialknoppen genomborrades i toppskivan, samtidigt som befintliga stiftraster avlägsnades från knoppbasen.

Hålen i bottenplattan och medialknoppen var avsedda för att upptaga en tjock kantig silverten. Inom nästa arbetsfas förankrades denna ten i bottenplattan och i medialknoppen. Detta gick till på så sätt att man försänkte tenen i de trånga hålen. För att få tenen att fastna ordentligt var man sedan tvungen att hamra på för att på så sätt få silvret att expandera och sluta sig kring tenen. På spännebaksidan syns fortfarande punsslag efter detta arbetsmoment (Fig. 39c). På ovansidan däremot, filades tenens ände ned till samma nivå som medialknoppens toppskiva (Fig. 39b). Av allt att döma råkade tenen bli ett stycke för lång, vilket resulterade i en glipa mellan medialknopp och bottenplatta. För att få glipan att sluta sig var restauratorn tvungen att trycka tenen till sin nuvarande S-form (Fig. 39a).

I en tredje arbetsfas fixerades medialknoppens läge för all framtid, snarast med hjälp av slaglod som placerades

i knoppen, varpå spännet upphettades (Fig. 39a; för teknikerna jfr Theophilus Presbyters *De diversis artibus* kap. 30-31, 54), och en överhettning skulle kunna förklara de små deformationer som medialknoppen uppvisar. En intressant iakttagelse är att medialknoppen i samband med lagningen roterats med minst 45 grader ur sitt ursprungliga läge. Detta framgår av en jämförelse med konturerna på den fördjupning som ursprungligen upptog medialknoppen (Fig. 13). Vid tillverkningen hade spännegjutaren nämligen inpassat medialknoppen med största noggrannhet. Det faktum att detta inte beaktades tyder på en viss nonchalans från restauratorns sida som står i skarp kontrast till lagningens höga kvalitet (jämfört med t.ex. *Katalog* 1.5).

Misstanken att det rör sig om en forntida restaurering närs från tre håll: För det första finns en bronsvariant av ett likarmat barockspänne som visar en liknande lagning (Fig. 2, *Katalog* 3.11). För det andra fästes medialknoppen hos Helms-Museum inte med tenn (som man borde vänta sig av en lagning från 1800-talet; vänligt påpekande av Imke Berg) utan med slaglod för att på så sätt bevara ädelmetallhalten. För det tredje täcks hela spänneytan fortfarande av en fin slöja av finsandig lera som härstammar från depoteringen i jord. Därmed står det klart att restaureringarna av medialknoppen och norra proximalknoppen måste vara forntida. Det är lockande att tänka sig att den forntida restauratorn hämtade lagningssilvret för medialknoppen direkt från de två proximalknopporna som saknas idag, dock lär silvertenens mörkare ton (Fig. 39b) som kontrasterar mot medialknoppens ljusare silver motsäga denna tes (åtminstone om de försvunna proximalknopporna hade samma silverhalt, vänligt påpekande av Hubert Hydman, Riksantikvarieämbetet).

Ett annat intressant fenomen utgör två hål med okänd funktion (Fig. 13). Hålparet ligger direkt innanför de fyra hål som fordom hyst den östra proximalknoppen. Men till skillnad från de sistnämnda borrades det här hålparet från spännets baksida, vid nålhållaren (Fig. 9a). Det är frestande att tänka sig (men svårt att bevisa) att hålparet var del i en förstärkningsanordning för nålhållaren. Skulle det verkligen röra sig om en sådan förstärkningsanordning, är det mest rimligt att den tillkom på den tid då östra proximalknoppen fortfarande var på plats. Hade man velat förstärka nålhållaren efter proximalknoppens försvinnande, så skulle man med fördel ha kunnat använda sig av proximalknoppens överblivna hål istället för att borra ett nytt hålpar i deras omedelbara anslutning. Restaureringen av spännet från Helms-Museum behöver inte enbart ses som indikation på spännets relativa ålder i jämförelse med fyndkombinationen eller en åtgärd för att bevara spännets

fulla silvervikt. Den kan även tolkas som ett uttryck för ägarnas uppskattning av ett investeringsobjekt (jfr Neiß 2005a, 90). Spännereliefen är förhållandevis låg och tycks ha punsats och putsats med noggrannhet.

1.3 Högby

Den öländska Högby-skatten hittades år 1869 »vid stenbrytning i ett rör utanför Högby östra kyrkomur av arbetskarlen Nils Jönsson i Wedby; [...] af arbetskarlarna Erik Johan Johannesson och Carl Höglin i Höglä by, Per Nilsson i Wedbyskog, Jonas Jonsson och Jonas Peter Göransson i Wedby, Magnus Jonsson i Löttorp och Gustaf Persson i Gaxa» (*Statens historiska museums inventarium*, SHM 4082). Spännet (Fig. 16) anträffades av allt att döma hängande i sin kedja. Bortsett från några bortbrutna delar såsom proximalknoppen och en del av nålfästet är spännet i anmärkningsvärt gott skick, med nästan obefintliga slitagespår. Efter en slitageanalys står det dessutom klart att brottytorna är färska. Eftersom förlusten av nålfästet gjorde spännet oanvändbart – vilket utesluter en bruksbetingad slipning av brottytorna – kan det inte avgöras om skadorna är forntida eller härrör från tiden vid eller efter upphittandet.

Reliefen ter sig relativt plan. En närmare granskning avslöjar förekomsten av tydliga karvsnittsspår samt ett antal oretuscherade gjutfel. Dessutom är knutpunktdistanserna hos bottenplattans relief relativt oregelbundna.

1.4 Torsta A och B

Torsta-fyndet anträffades den 29 augusti 1881 »invid gården n^o 1 i Torsta Tuna s^on af gamle bonden Abraham Svedberg under en af honom verkställd gräfnings för markens utjemnande i den strax söder om gården delvis utgräfd ättehögen» nära byvägen. På själva högen hade många år innan stått en vedbod. Detta praktfulla fynd, »unik inom Helsingland» hittades samlad ½ fot under jord på högens norra slutning, närmare bestämt sex fot såväl från högens ursprungliga topp som från dess ursprungliga ytterkant, men utanför fotkedjan (dr J.A. Wiström i Hudiksvall, brev och telegram). Alla föremål låg inom en kvadratfots område i den grusblandade sanden täckt med svartmylla. Detta och det faktum att inga spår av brända ben eller kol påträffades vid den senare utgrävningen tyder på att Torsta-skatten snarare utgjort en depå nedlagd vid ett landmärke än en gravgåva i ordets egentliga bemärkelse (jfr Thunmark-Nylén 2006, 461). I fyndet ingick bl.a. två spännen ur serie A (Fig. 11a–b). Vid upphittandet iaktogs något som antogs vara rester av en järnnål på spänne A respektive rester av en bronsnål på spänne B (Hildebrand

FYNDPLATS:	-	UPPLAND, SKÅ, VÄSBY STORGÅRDEN	HÄLSINGLAND, TUNA, TORSTA (A)	-	ÖLAND, HÖGBY KYRKA	HÄLSINGLAND, TUNA, TORSTA (B)
SAMLING, INVENTARIENR: Medialknopp	HELMS-MUSEUM, HM 1890.191	STATENS HISTORISKA MUSEUM, SHM 246	STATENS HISTORISKA MUSEUM, SHM 6820	BRITISH MUSEUM, BM 1901.7-18.1	STATENS HISTORISKA MUSEUM, SHM 4082	STATENS HISTORISKA MUSEUM, SHM 6820
Diagonalt:	3,1 cm (abrasion)	2,8 cm?	3 cm (deformation)	3-3,1 cm	2,8 cm	2,8 cm
Diameter:	2,3 cm	2,3 cm	2,2 cm	2,4 cm	2,3 cm	2,3 cm
Diagonaldiameter:	1,9 cm	1,7 cm	1,9 cm	2 cm	1,9 cm	1,65 cm
Djurnosdistans:	2,9 cm / 3 cm	3 cm / 3 cm	3,4 cm / 3,5 cm (deformation)	3,2 cm / 3,3 cm	3,2 cm / 3,2 cm	2,9 cm / 3,1 cm
Toppskivans diamet- ter:	Abrasion	0,6 cm	0,85 cm	0,8 cm	0,9 cm	0,7 cm
Proximalknoppar:	Fyrfotadjuer	Bakåtvänt fyrfotadjuer	Bakåtvänt fyrfotadjuer	Bakåtvänt fyrfotadjuer	Sexfotadjuer	Sexfotadjuer, fyrfotadjuer
Distalknoppar:	Gripdjursprotom	Tassförssett gripdjur	Gripdjursprotom	Tassförssett gripdjur, »akrobat« med tveskägg	Tassförssett gripdjur	Gripdjursprotom
Bottenplatta						
Diameter:	6,7 x 6,5 cm	7 cm	6,9 cm	7,7 cm	7,4 cm	8,1 x 8,2 cm
NÖ gripdjur:	Kringelformad kropp, 2,5 x 1,9 x 2,1 cm	Kringelformad kropp, 2,5 x 1,8 x 2,1 cm	Kringelformad kropp, 2,55 x 1,6 x 1,9 cm	Spegelsymmetriskt, x 2,05 x 2,1 cm	Spegelsymmetriskt, 3,2 x 2,4 x 2,5 cm	Spegelsymmetriskt, 2,45 x 2,3 x 2,3 cm
SÖ gripdjur:	Kringelformad kropp, 2,6 x 1,9 x 2,1 cm	Kringelformad kropp, 2,7 x 1,9 x 2,1 cm	Kringelformad kropp, 2,55 x 1,55 x 2 cm	Spegelsymmetriskt, x 2,2 x 2,05 cm	Spegelsymmetriskt, 3,75 x 2,5 x 2,6 cm	Spegelsymmetriskt, 3,05 x 2,6 x 2,6 cm
SV gripdjur:	Kringelformad kropp, 2,3 x 2 x 2 cm	Kringelformad kropp, 2,5 x 2 x 2 cm	Kringelformad kropp, 2,5 x 1,45 x 2 cm	Spegelsymmetriskt, 2,9 x 2,35 x 2,2 cm	Spegelsymmetriskt, 3,1 x 2,45 x 2,3 cm	Spegelsymmetriskt, 3,45 x 2,6 x 2,7 cm
NV gripdjur:	Kringelformad kropp, 2,3 x 1,8 x 2,1 cm	Kringelformad kropp, 2,3 x 1,63? x 2,2 cm	Kringelformad kropp, 2,5 x 1,45 x 1,9 cm	Spegelsymmetriskt, 2,45 x 2,1 x 2,1 cm	Spegelsymmetriskt, 3,4 x 2,6 x 2,4 cm	Spegelsymmetriskt, 3,2 x 2,4 x 2,6 cm
Ögla:	Enkel	Enkel	Enkel	Enkel, sekundärt T- formad	T-formad	T-formad
Baksida:	Slät	Slät	Diamantkypertsav- tryck. Varp: 30 tr/cm, Z- S-spunnet garn. Inslag: 25 tr/cm, Z-spunnet garn. Skada i ena kan- ten. ⁵	Diamantkypertsavtryck. Varp: 25 tr/cm, Z- spunnet garn. Inslag: 15 tr/cm, S-spunnet garn. ⁵	Diamantkypertsav- tryck. Varp: 27-30 tr/cm, Z-spunnet garn. Inslag: 20 tr/cm, Z-spunnet garn. ⁵	Diamantkypertsavtryck Varp: 30 tr/cm, Z-spun- net garn Inslag: 20 tr/cm, S-spun- net garn. ⁵
Nålfäste:	Dubbelt	U-format	U-format	U-format	U-format	U-format
Nålhållare:	Öppen (lagad?)	Sluten	Sluten	Sluten	Sluten	Sluten
Vikt:	87,6 g (saknas: 2 proximalknoppar, 1 medialknoppsdel)	106 g (extra: lagning, trådring?; saknas: medialknoppsdel)	100,7 g (saknas: ring)	163,2 g (extra: modern nål)	ca 122 g (utan kedja och ring)	207,9 g

1882, 100). I övrigt uppvisar de två spännena olika grader av slitage (Fig. 12a–b).

Spänne A är starkt slitet. Slitaget på spännets baksida var så pass framskridet att man såg sig föranledd att förstärka medialknoppens fäststift med hjälp av pålödda brickor (Fig. 7a). Åtgärden är påfallande lik den på *British Museum* (Katalog 1.1). Medialknoppen är hoptryckt och uppsprucken. Någon gång under Torsta A:s brukningstid hade även öglan på spännebaksidan brutits av. Det är svårt att avgöra om olyckan skedde före eller efter lagningen av medialknoppen. Hade skadan påverkat spännets funktionsvärde nämnvärt borde man dock kunna vänta sig någon form av lagningsåtgärd. Men slitaget på brottytan (Fig. 7) visar på att spännet användes flitigt även efter olyckshändelsen. I själva verket kom spännets brukningstid nämligen inte att sluta förrän nålhållaren bröts. Den färskas brottytan talar sitt tydliga språk: utan sin fästningsanordning blev spännet obrukbart. Jämfört med Torsta A ter sig nötningen hos Torsta B som nästan obefintlig (jfr Fig. 12a–b). Därför kan det ligga nära till hands att tillskriva spänne B en kortare brukningstid än spänne A. En sådan slutsats är dock riskfylld så länge det inte har kunnat uteslutas att båda spännena tillverkats samtidigt men använts med olika frekvens. För att undvika ett cirkelbevis vid bestämningen av Torsta-spännenas relativa ålder gäller det därför att hitta ytterligare indicier som pekar mot en åldersskillnad (se *Framställningstekniska och teknologiska framsteg* ovan).

Torsta B är det enda kända exemplar ur »barockspännenas» serie A som har en dubbel uppsättning proximalknoppar. Jämte fyra mindre sexfotingar rör det sig om sex stora fyrfotingar. Dessa placerades i den för proximalknoppar sedvanliga positionen. För att kunna passa in dessa, blev det nödvändigt att rotera medialknoppen med 45 grader ur normalläget. Därför har Torsta B blivit det spänne där medialknoppens gripdjursprotomer inte riktas mot distalknopparna (hos *Helms-Museum* däremot, roterades medialknappen sekundärt, Katalog 1.2.). Spänne A uppvisar en mycket dramatisk karvsnittsrelief. Hos spänne B ter sig reliefen däremot relativt plan. Vare sig spänne A eller B putsades till fulländning. Därför kan man fortfarande varsebli tydliga verktygsspår (Fig. 40). En

Tabell 2. Motiv, knutpunktdistanser, framställningstekniska och teknologiska detaljer samt vikt på »barockspännena».

”Baroque shaped” brooches: Motifs, intervals between ornamental hallmarks, production technique, brooch technology and weight.

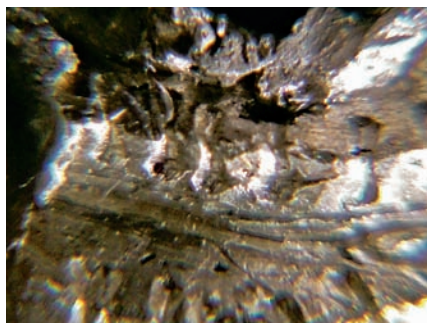


Fig. 40. Torsta B, oputsad relief. Foto (SHM) M. Neiß.

Torsta B, unpolished relief. Photo (SHM) by M. Neiß.

av bristerna hos spänne B är att väldigt många punsslag har hamnat fel (t.ex. emellan två åsar istället för mittpå). Dessutom är knutpunktdistanserna hos bottenplattans relief mycket oregelbundna (Fig. 6). Det medför att spännet bryter mot kvadrantsymmetriens ideal.

1.5 Väsby storgården

Ett praktfullt exemplar ur serie A kommer från Väsby storgården i Uppland. Spännet (SHM 246) härstammar från Skå socken på Färingsön nära den vikingatida handelsstaden Birka. Att döma av marginalanteckningarna i SHM:s Inventarium, ingick spännet i det skattfynd som hittades i en »spånbacke» år 1791 av åttaåriga bondesonen Johan Johansson (jfr Schück 1943, 305–308). Fyndet löstes in av staten, men kom sedan att skingras (SHM 118, 119, 246, 251, 255, 374T) och falla i glömska på grund av dåtidens registreringsrutiner som, sett med nutida ögon, ter sig mycket bristfälliga.

I likhet med många andra fränder i rundspännenas serie A (Katalog 1.1, 1.2, 1.4, 3.21) och serie B (Katalog 3.24–25) har Väsby-spännet lagats (Fig. 15). En spricka i bottenplattan (som inte påverkade spännets funktionsvärde) lagades med hjälp av två längsstrikerade silverremсор som liknar de bleck som använts till öglor och nålanordningar på många hängen och spännena av silverbleck, jfr Eilbracht 1993). Att döma av nötningen på brottytorna använda man spännet flitigt även efter att det hade lagats. Även på medialknoppen saknas en bit silver (på ett undangömt ställe). Spännet är överlag relativt slitet. Knutpunktdistanserna hos bottenplattans ornament är enhetliga. Av ett detaljstudium med mikroskop framgår att spännets relativt höga relief putsats och punsats med omsorg.

2. MOTIV

2.1 Motiv hos »barocka« rundspännen samt några samtida motivparalleller

- A** Antropomorf mask med tudelad hjässa (Helms-Museum, Väsby, Torsta A, Högby, Torsta B). Paralleller: *Katalog* 3.2, 3.7-3.8, 3.10, 3.26-27.
- G** Gripdjur (Helms-Museum, Väsby, Torsta A, British Museum, Högby, Torsta B). Paralleller: *Katalog* 3.4, 3.6, 3.15-3.18, 3.22, 3.26.
- H** Hängkäft (Helms-Museum, Väsby, Torsta A, British Museum, Högby, Torsta B). Paralleller: *Katalog* 3.3, 3.4, 3.10, 3.14, 3.23, 3.26.
- O** Ovala spännbucklor (Helms-Museum). Paralleller: *Katalog* 3.1, 3.9.
- S** Slokhatt (Helms-Museum, Väsby, Torsta A, British Museum, Högby, Torsta B). Parallell: *Katalog* 3.26.
- Z** Zoomorf mask, med morrhår/mustasch och djuröron (British Museum). Paralleller: *Katalog* 3.6, 3.12-3.13, 3.23-26.

2.2 Motivkombinationer hos »barocka« rundspännen samt några samtida kombinationsparalleller

- A+G+H+S+Z** Olika metamorfoser mellan antropomorf varelse, gripdjur, hängkäft, slokhatt och zoomorf mask. Parallell: *Katalog* 3.26.
- G+A** Gripdjuret delar kroppsdelar med en antropomorf varelse (Helms-Museum, Väsby, Torsta A, Högby, Torsta B). Parallell: *Katalog* 3.26.
- G+H** Gripdjuret transformeras till en hängkäft (Helms-Museum, Väsby, Torsta A, British Museum, Högby, Torsta B). Parallell: *Katalog* 3.4.
- G+S** Gripdjuret transformeras till en mask med slokhatt (Helms-Museum, Väsby, Torsta A, British Museum, Högby, Torsta B). Parallell: *Katalog* 3.26.
- G+Z** Gripdjuret transformeras till en zoomorf mask (British Museum). Paralleller: *Katalog* 3.3-3.4, 3.6.
- H+Z** Hängkäft transformeras till en zoomorf mask (British Museum). Parallell: *Katalog* 3.5.

3. VIKINGATIDA FÖREMÅL MED DJURORNAMENTIK / VIKING AGE ARTEFACTS FEATURING ANIMAL ART

1. *Bonad*. Norge, Vestfold, Tønsberg, Oseberg (Fig. 22b; efter Hägg 1984).
2. *Djurhuvudformat beslag*, niellerat silver. Sverige, Gotland (SHM 16390; Fig. 23b; Thunmark-Nylén 1998, Taf. 276.5).

3. *Hänge*, förgylld brons. Danmark, Fyn, Odense, Vor Frue Kirke (Neiß 2007, fig. 7.I).
4. *Hänge*, silver. Norge, Troms, Tromsø (Fig. 14d, 24b; Storli 2006, fig. 3).
5. *Hänge*, förgylt och niellerat silver. Ryssland, Gnëzdovo, Smolensk (St. Petersburg, Eremitaget; Jansson 1992; Neiß 2006, fig. 18).
6. *Hänge*, förgylt silver. Sverige, Södermanland, Huddinge, Vårby (SHM 4516; Neiß 2006, fig. 20).
7. *Kedjehållare*, förgylld brons med silverplätering. Sverige, Gotland (SHM 8234; Thunmark-Nylén 1998, Tafel 165.1a-b).
8. *Kedjehållare*, förgylld brons med silverplätering. Sverige, Gotland, Sanda (GF C 6187; Thunmark-Nylén 1998, Tafel 166.2; Neiß 2006, fig. 21).
9. *Kvinnofigur*, silver. Sverige, Uppland, Alsike, Tuna (SHM 10035; Fig. 22a; efter Capelle 1994).
10. *Likarmat »barockspänne«*, förgylt och niellerat silver. Ryssland, Voronež, Elec (St. Petersburg, Eremitaget; Stenberger 1959, fig. 1; Arbman 1960, fig. 2-7, 10).
11. *Likarmat spänne*, förgylt och försilvrad (?) brons. Gotland, Eksta, Bopparve, (GF 11510; Fig. 2; efter Thunmark-Nylén 1998).
12. *Likarmat spänne*, brons. Norge, Vestfold, Brunlanes, Berven (Petersen 1928, fig. 79).
13. *Remtunga*, brons. Norge, Jarlsberg och Larvik, Stokke præstegaard (Fig. 18c, 31b; efter Rygh 1885).
14. *Ringnål*, förgylt och niellerat silver. Sverige, Uppland, Adelsö, Björkö Bj 561 (SHM 34000, Arbman 1943, Taf. 42.2; Neiß 2007, fig. 8a).
15. *Rundspänne*, förgylld brons med vitmetallsbelag. Sverige, Gotland, Hablingbo, Havor (SHM 7582:22A; Thunmark-Nylén 1995, Tafel 95.1).
16. *Rundspänne*, brons. Sverige, Småland eller Öland (SHM 2076:24; Fig. 1).
17. *Rundspänne*, brons. Sverige, Uppland, Adelsö, Björkö Bj 24a (SHM 34000; Neiß 2006, fig. 8).
18. *Rundspänne*, silver. Sverige, Östergötland, Ljung, Mörtorp (SHM 2755).
- 19-20. *Två runda »barockspännen« ur Serie A*, silver. Ryssland, Gnëzdovo, Smolensk (St. Petersburg, Eremitaget; Jansson 1992).
21. *Runt »barockspänne« ur Serie A*, silver. Sverige, Gotland, Hejde, Ekeskogs (SHM 26697).
22. *Runt »barockspänne« ur Serie A*, silver. Sverige, Södermanland, Taxinge, Näsby (SHM 1936).
23. *Runt »barockspänne« ur serie B*, förgylt(?) och niellerat(?) silver. Danmark, Roskilde, Hyllinge, Karleby (RoM 2384 x 331; Thirup Kastholm 2008, fig. 1).

24. *Runt »barockspänne« ur serie B*, förgyllt silver. Sverige, Södermanland, Huddinge, Vårby (SHM 4516; Neiß 2006, fig. 11c, 12b).
- 25-26. *Två runda »barockspännen« ur serie B*, förgyllt silver respektive förgyllt och niellerat silver. Sverige, Öland, Gärslösa, Jämsjö (SHM 13534; Fig. 18a-b, 26b, 28b; Neiß 2006, fig. 11a-b, 12a,c, plansch 1-11).
27. *Ryggknappspänne*, förgylld brons med niellerad silverplätering. Sverige, Gotland, Klinta, Valla (SHM 8941+9394; Fig. 27b).
28. *Selbågsbeslag*. Danmark, Fyn, Kongsgården, Søllested (Fig. 21b, 30c, 33c 36c; Horn-Fuglesang 1991).

On Puzzle Pictures within a Viking Age Brooch Tradition

The purpose of this article is to map the treatment process of imagery within a specific workshop tradition. In an oral culture, it would have been wasteful not to take advantage of the iconographic potential of high-quality brooches. Therefore, it must be allowed to propose that Viking Age ornament has a deeper meaning. The tendency to let studies of Animal Art deal with shape rather than content has weakened considerably since the days of Sophus Müller. Nowadays there is a greater openness toward iconographic interpretations of Animal Art. The investigation is iconographic in the sense that it aims to determine how motifs are used and what they might represent. However, the question about the meaning of abstract shapes is not raised. According to an eternally current hypothesis within research history, the Animal Art shows analogies with skaldic poetry. Furthermore, a survey of the production conditions shows that poetry and Animal Art both were commissioned by the leading class. Hence, the investigation is focused on the stately objects of the upper class, and their specific ornament.

A suitable group of artefacts are the so-called “baroque” silver brooches from mid Viking Age. By linking them as puzzle pictures, the silver caster has managed to combine several motifs on a limited image surface. Here, six brooches are examined thoroughly: After having shown that they originate from the same workshop, the brooches are organized typologically. This is done based on the production technique, technology, and ornaments. To make this easier to grasp, the descriptions of the history of the finding, utilization and restoration of the artefacts are reviewed in a catalogue. Once established, this typological order forms the backbone of a puzzle picture typology.

In the examination process, a number of interesting analogies between poetry and imagery emerge: The composition conditions for puzzle pictures and poetic metaphors (*kenningar*) show some parallels. Within both arts, the hallmark of a true proficient is the ability to fit several motifs (= *kenningar*/puzzle pictures) within a narrow frame (= metre/artefact structure) without breaking it. Just like a poet, a silver caster understood the art of borrowing motifs from other fields of the contemporary art and bringing them together into a new composition. Just like the poet's audience, the beholders of ornamentry must sharpen their

senses to solve the riddles. The intellectual challenge lays in puzzling together figures of increasing complexity.

Another hint of a connection between imagery and poetry is given by a couple of *ekphraseis*, composed by various skalds. The production conditions of poetry and silver brooches were similar: Skalds as well as silver casters depended on a patron. The material value of the silver brooches, as well as the names of some of the finding sites, indicate that the commissions may have come from an *Óðinn*-worshipping upper class, which also supported poetry. Due to these similarities, an attempt is made to interpret the puzzle-picture motifs on the baroque brooches using skaldic metaphors for *Óðinn* (*óðinsheiti*).

For the time being, any further interpretation is obstructed by the question of semiotics. One the one hand, semioticians seem to offer a variety of hypotheses that could explain the analogies between poetry and silver casting. On the other hand, a wider consensus regarding the teachings and fundamental theories of semiotics has not yet been established. Therefore, I will be cautious in forming overly liberal analogies between different cultural spheres. It remains to be seen, whether the *kenning*-analogy works as a master key to Viking Age culture.

The goal of the paper is to map the image treatment within a specific workshop tradition. Therefore, the results of this case study should only be seen as one among many possible scenarios within the complex reality of the Viking Age. The iconographic interpretations of this paper are also mere suggestions, intended to stimulate further discussion.

English revision by Joakim Hardell

Michael Neiß
Institut für Ur- und Frühgeschichte
Christian-Albrechts-Universität zu Kiel
Tyskland

Privat: Hovslagargatan 52
SE-19431 Upplands Väsby
Sverige

michaelneiss@hotmail.com