

Lagen van betekenis

Laatmiddeleeuwse muur- en gewelfschilderingen in Noordwest-Europa



Riede, laatste kwart vijftiende eeuw

Doctoraalscriptie van K.M. van der Plas
Begeleider: dr. J.E.A. Kroesen
Faculteit der Godgeleerdheid en Godsdienstwetenschap
Rijksuniversiteit Groningen
september 2006

Lagen van betekenis :
Laatmiddeleeuwse muur- en
gewelfschilderingen in Noordwest
Europa / K.M. van der PLAS
– 2006
Liturgiewetenschap

Lagen van betekenis

Laatmiddeleeuwse muur- en gewelfschilderingen in Noordwest-Europa

Doctoraalscriptie van K.M. van der Plas
Begeleider: dr. J.E.A. Kroesen
Faculteit der Godgeleerdheid en Godsdienstwetenschap
Rijksuniversiteit Groningen
augustus 2006

Woord vooraf

Toen ik in september 1998 begon aan mijn studie Godgeleerdheid in Groningen, wist ik niet echt wat ik kon verwachten. En toch heb ik het gevoel dat ik meer heb gekregen dan ik verwachtte. In de contacten met docenten van de faculteit trof mij de persoonlijke benadering, die zij paarden aan grote vakkennis. In de verschillende bestuurlijke gremia waarin ik tijdens mijn studie betrokken was viel mij steeds weer de combinatie op tussen een scherp oog voor formele zaken en het in beeld houden van de menselijke maat. Ongetwijfeld is de goede sfeer in het onderwijs -naast het feit dat ik de Kerkelijke Opleiding volgde- een van de redenen dat ik met enige vertraging de faculteit verlaat!

Al vroeg in mijn studie wist Regnerus Steensma mijn belangstelling te wekken voor Iconografie en Kerkbouw. Zijn grote vakkennis was heel inspirerend, zijn nuchtere en vriendelijke doch resolute benadering hielden mij met beide benen op de grond. Zonder zijn begeleiding had ik een hoop leerzame reizen en interessante gesprekken gemist. Mijn dank gaat daarom naar hem uit.

Mijn dank gaat ook uit naar Justin Kroesen. Ik heb hem leren kennen als Assistent in Opleiding, en na zijn promotie werd hij mijn afstudeerbegeleider. Zijn betrokkenheid bij mijn weg door de studie veranderde dus, maar niet de persoonlijke toon van ons contact. De toon van onze gesprekken was aangenaam informeel, terwijl zijn inhoudelijke begeleiding mij veel geleerd heeft, zowel vakinhoudelijk als op het gebied van het beschrijven en structureren van onderzoeksgegevens tot een leesbare scriptie.

Terugkijkend op acht jaar studie realiseer ik me, dat ik deze periode in zowel kwalitatief als kwantitatief opzicht te danken heb aan mijn ouders, Arie en Gees van der Plas. Ook de aandacht en interesse van mijn schoonouders, Conny (†) en Wim Das, is al die jaren een grote steun geweest. Zussen, schoonzus en zwagers: goed dat jullie er waren als dat nodig was.

Gerarda... de afgelopen jaren heeft zij de momenten van stress, maar ook de mooie ogenblikken in mijn studie, in mijn ontwikkeling, in mijn leven met voortdurend voelbare liefde met mij willen delen. Grote dankbaarheid vermengt zich hier met grote liefde.

Allen die hebben meegelezen en geholpen bij de vormgeving van deze scriptie tot een leesbare tekst -Saskia van Lier, Nienke van der Plas, Jaap van Rijn, Matty de Vries- bedankt!

Groningen, augustus 2006

Inhoud

Deel I: Opzet

I: Inleiding	3
Probleemstelling	3
Geografische afbakening	3
Periodisering	4
De vraag naar de functie van muur- en gewelfschilderingen	6
Hoofdpijnen in de frescoschilderkunst van Europa	8
Belangrijke begrippen	10

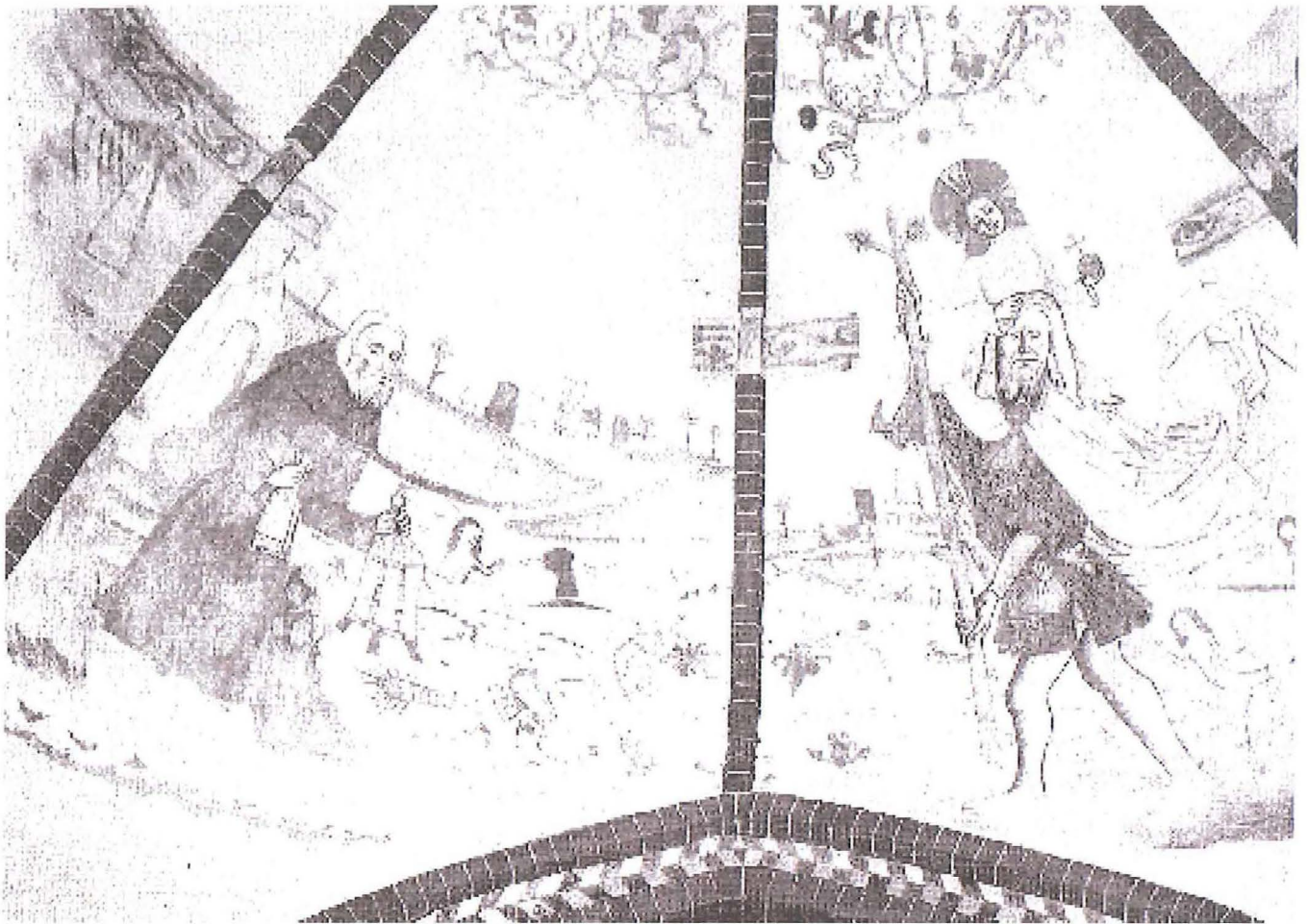
Deel II: Schilderingen in hun context

2: Interne samenhang: reeksen en cycli	14
2.1 Apostelreeksen	14
2.1.1 <i>Apostelreeksen in Noord-Nederland en Nedersaksen</i>	15
2.1.2 <i>Chronologische ontwikkeling</i>	15
2.1.3 <i>Verdeling over de kerkruimte</i>	17
2.1.4 <i>Ordenend principe</i>	18
2.1.5 <i>Apostelen en profeten</i>	20
2.1.6 <i>Zelfstandige apostelafbeeldingen</i>	20
2.2 Heiligenreeksen	20
2.2.1 <i>Heiligenreeksen in Noord-Nederland en Nedersaksen</i>	21
2.2.2 <i>Reeksen vrouwelijke heiligen</i>	21
2.2.3 <i>Kerkvaders</i>	24
2.2.4 <i>Pestheiligen: het 'Pestgewelf'</i>	24
2.2.5 <i>Heiligen en altaren</i>	26
2.2.6 <i>Patroonheiligen</i>	28
2.2.7 <i>Heiligen zonder altaar</i>	28
2.3 Vier evangelisten	32
2.3.1 <i>De vier evangelisten in Noord-Nederland en Nedersaksen</i>	32
2.3.2 <i>Plaats in de kerkruimte</i>	32
2.3.3 <i>Volgorde van de fresco's</i>	34
2.3.4 <i>Zelfstandige evangelistenafbeeldingen</i>	35

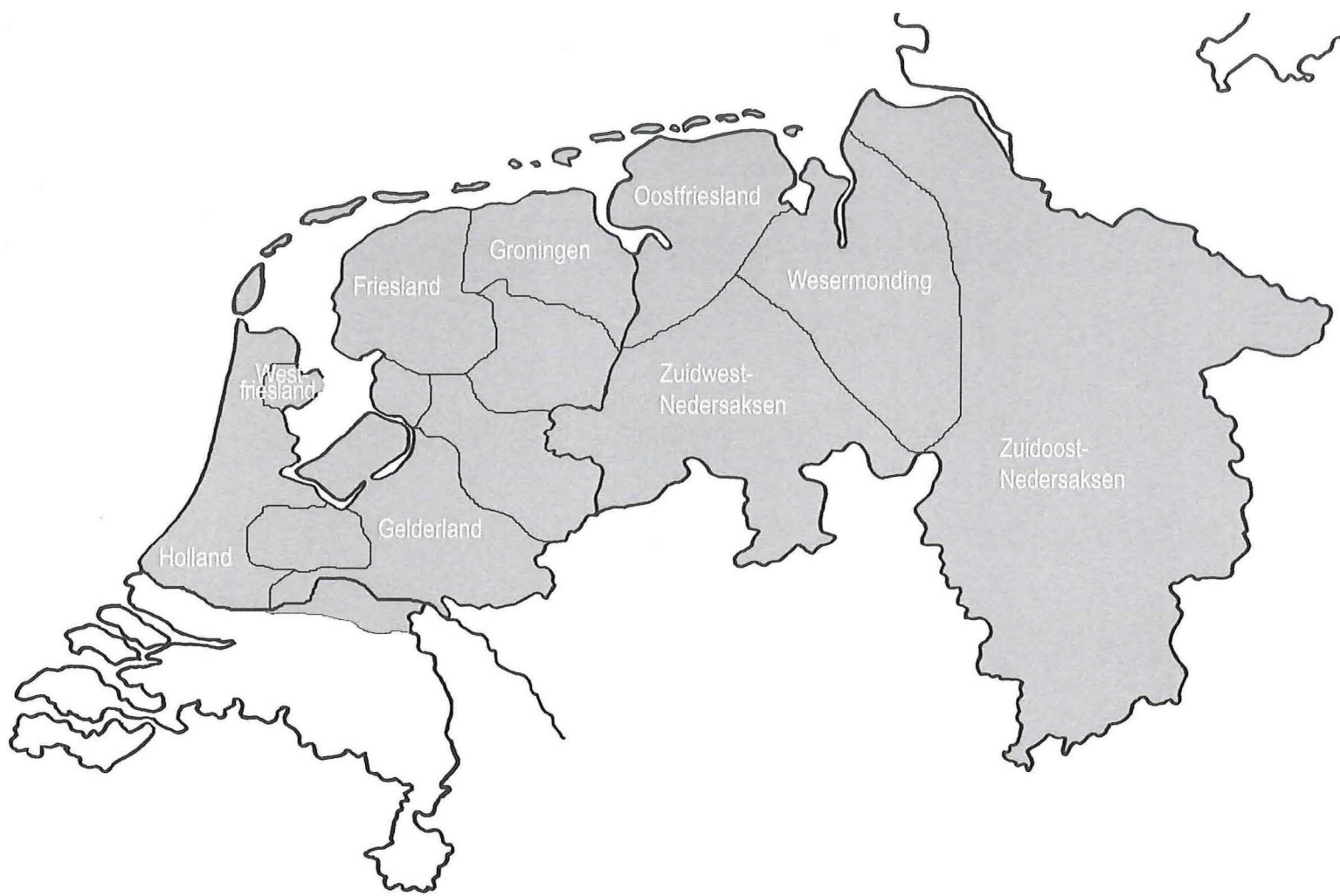
2.4	Christologische cycli	35
2.4.1	<i>Christologische cycli in de noordelijke Nederlanden en Noordwest-Duitsland</i>	36
2.4.2	<i>Plaats in de kerkruimte</i>	36
2.4.3	<i>Inhoud van de christologische cycli</i>	38
2.4.4	<i>Verdeling over de gewelven</i>	38
2.4.5	<i>Typologische cycli</i>	39
2.4.6	<i>Christologische cycli als heilshistorisch programma</i>	41
2.4.7	<i>Zelfstandige Christusvoorstellingen</i>	43
2.5	Mariologische cycli	45
2.5.1	<i>Mariologische cycli in de noordelijke Nederlanden en Noordwest-Duitsland</i>	47
2.5.2	<i>Inhoud van de mariologische cycli</i>	47
2.5.3	<i>Typologie van Maria</i>	48
2.5.4	<i>Maria in heilshistorisch verband</i>	49
2.5.5	<i>Christologische of mariologische cyclus?</i>	52
2.5.6	<i>Plaatsing van de Mariacycli</i>	53
2.5.7	<i>Zelfstandige Mariaschilderingen</i>	53
2.6	Conclusies	55
2.6.1	<i>Reeksen</i>	55
2.6.2	<i>Cycli</i>	57
3:	Schilderingen en hun plaats in het kerkgebouw	59
3.1	Het middeleeuwse kerkgebouw als Hemels Jeruzalem	59
3.1.1	<i>De kooruimte als troonzaal</i>	62
3.1.2	<i>De gewelven als hemelse sfeer</i>	63
3.1.3	<i>De kerk als paradijs tuin</i>	66
3.1.4	<i>Het gewelf als kosmische koepel</i>	67
3.2	Een theologisch programma	69
3.2.1	<i>Schilderingen als verbeelding van de heilsgeschiedenis</i>	70
3.2.2	<i>Tegenstelling van goed en kwaad</i>	71
3.2.3	<i>Een eucharistisch programma in beeld</i>	73
3.3	Conclusies	77
3.3.1	<i>Symbolische samenhang</i>	77
3.3.2	<i>Theologische samenhang</i>	78
 Deel III: Conclusies		
4:	Conclusies	80
Schilderingen in het schip		80
Schilderingen in de kooruimte		82

Lijst van geraadpleegde literatuur

Deel I: Opzet



Christoforus, Noordbroek, laatste kwart vijftiende eeuw



Overzicht van het onderzoeksgebied

I. Inleiding

Probleemstelling

Deze scriptie gaat over gotische muur- en gewelfschilderingen in middeleeuwse kerken in Noordwest-Europa, meer specifiek het noordwesten van Duitsland en Nederland boven de grote rivieren. De middeleeuwse kerken in dit gebied bevatten soms nog een enkele laatmiddeleeuwse afbeelding, maar vaak worden in een en dezelfde kerk meerdere schilderingen aangetroffen. Wat dan opvalt, is de regelmaat waarmee de afbeeldingen over de kerkruimte zijn verdeeld. Er is een ordening te zien: de voorstellingen zijn op thema gerangschikt, en vaak symmetrisch over muren en gewelven verspreid. Ook worden de afbeeldingen vaak gegroepeerd: voorstellingen van Christus bij elkaar op de vakken van een gewelf, een rij apostelen op de kerkmuur, een uitgebreide Laatste Oordeelvoorstelling die een heel gewelf omspant.

Wat betekenen deze schilderingen? Dat is in algemene zin de vraag die ik wil beantwoorden. Meer specifiek gaat mijn onderzoek over de vraag of de plaats die de schilderingen in de kerkruimte innemen, aan hun betekenis bijdraagt. Die 'plaats' zal ik op twee manieren beschrijven. Ten eerste gaat het om de afbeelding als deel van een interne samenhang. Afbeeldingen worden besproken die deel uitmaken van een geordende cyclus of reeks. Ten tweede wordt de plaats van een afbeelding in het kerkgebouw verbonden met achterliggende symboliek. Er wordt dan verband gelegd tussen de schilderingen en architectuursymboliek, maar ook tussen de plaats van verschillende schilderingen in een doordacht theologisch-symbolisch programma. Op de achtergrond speelt daarnaast de vraag naar de samenhang tussen schilderingen en het liturgisch gebruik van het kerkgebouw.

De onderzochte kerken zijn geselecteerd op grond van het aantal schilderingen dat zij bevatten; kerken met minimaal 10 schilderingen kwamen in aanmerking. Alleen bij een dergelijke omvang van het afbeeldingenbestand kunnen uitspraken worden gedaan over de interne samenhang tussen schilderingen. Harde statistiek is met het aantal onderzochte schilderingen niet te bedrijven. Wel worden de aantallen gebruikt om verhoudingen aan te duiden waarin bepaalde afbeeldingen voorkomen.

Geografische afbakening

Het in deze studie geanalyseerde afbeeldingenmateriaal is afkomstig uit de Noordelijke Nederlanden en het Duitse Nedersaksen. Het gebruik van deze laatste aanduiding in dit onderzoek is eigenlijk een anachronisme: Nedersaksen bestond in de middeleeuwen nog niet. Met de Noordelijke Nederlanden wordt Nederland boven de grote rivieren bedoeld. Met Nedersaksen duid ik het aangrenzende gebied in Duitsland aan van de Noordzeekust tot aan de Harz, met in het noorden als belangrijke stedelijke centra Bremen en Hamburg. Zowel in de architectuur van de kerken als in de schilderingen zijn in de late middeleeuwen in deze gebieden parallelle ontwikkelingen zichtbaar.¹ Andere

¹ E. Schubert, Bepalende factoren in het Nedersaksische cultuurlandschap, 12de-16de eeuw, in: R.-J. Grote & K. van der Ploeg (red.), *Muurschilderkunst in Nedersaksen, Bremen en Groningen: Vensters op het verleden (Opstellen)*, Groningen 2001, p. 12.

genres van laatmiddeleeuwse kunst zijn grotendeels verdwenen en kunnen daarom niet vergeleken worden. Muur- en gewelfschilderingen in de Noordelijke Nederlanden en Nedersaksen komen overeen in compositorisch en stilistisch opzicht en in onderwerpskeuze.² Er valt een grote nadruk op het lijden van Christus waar te nemen.

Voor de culturele overeenkomsten tussen de twee gebieden valt een tweetal oorzaken aan te wijzen. Ten eerste stonden de gebieden bloot aan dezelfde economische en politieke invloeden. De huidige Nederlandse provincie Groningen en het aangrenzende deel van het Duitse Oost-Friesland vielen beide onder het bisdom Münster. Een opvallend dicht netwerk van kloosters lag door het hele gebied verspreid. Deze kloosters waren op bestuurlijk gebied met elkaar verbonden; de kloostergemeenschap in Ihlow in Oost-Friesland was bijvoorbeeld gesticht vanuit het Groninger klooster van Aduard.³ Ten tweede was in de 12e eeuw de Hanze ontstaan, een netwerk van handelscontacten tussen steden langs de Oostzeekust (Duitsland en Scandinavië) waar zich in de veertiende en vijftiende eeuw ook Nederlandse steden bij aansloten.

Periodisering

De voor dit onderzoek bestudeerde afbeeldingen zijn vervaardigd in de late middeleeuwen, dat wil zeggen tussen ca. 1400 en ca. 1550. Doorgaans wordt het jaar 1530 als eindpunt voor de late middeleeuwen gekozen; de overgang naar de Lutherse Reformatie. De wortels van de Reformatie liggen echter al in de late middeleeuwen zelf, in het groeiende individualisme en het groter wordende verzet tegen kerkelijke misstanden. Zeker tot 1594 (de Reductie van Groningen) werden op muren en gewelven van kerken in de Noordelijke Nederlanden schilderijen aangebracht, die qua vormgeving en thematiek bij de voorgaande eeuwen aansloten. De Reformatie kreeg in de Nederlanden namelijk veel later haar beslag dan in de Duitse gebieden. In Nedersaksen werd het lutheranisme binnen tien jaar de belangrijkste religieuze stroming, terwijl de Noordelijke Nederlanden pas tegen het einde van de zestiende eeuw definitief calvinistisch werden.

Vanaf ongeveer 1400 nam in de Noord-Europese kunst de aandacht voor de lijdende Christus sterk toe. Lijdenscycli werden vaker afgebeeld en namen in het kerkinterieur een centralere plek in dan in de periode voor 1400. Dat gold ook voor voorstellingen van het Laatste Oordeel.⁴ Bovendien verloren deze voorstellingen de serene uitstraling die herinnerde aan de voorgaande romaanse stijlperiode. De uitbeelding van de aspecten van Christus' lijden werd levendiger en gedetailleerder. Ook de heiligenbeelden ondergingen in de late middeleeuwen een verandering in uitbeelding. Ze werden geïndividualiseerd, kregen een levendige gelaatsuitdrukking en contemporaine kledij. Daarmee verloren de heiligen hun leeftijdsloosheid.⁵

² R. Karrenbrock, Westelijk Nedersaksen en de Noordelijke Nederlanden- artistieke wisselwerkingen aan de hand van het voorbeeld van Emden-Petkum, in: Grote & Van der Ploeg, *Muurschilderkunst (Opstellen)*, pp. 33-38

³ K. van der Ploeg, Het Gronings-Oostfriesse cultuurgebied, in: Grote & Van der Ploeg, *Muurschilderkunst (Opstellen)*, p. 22.

⁴ Voorstellingen waarvan de naam met een hoofdletter is geschreven, zijn omschreven in Bijlage A.

⁵ J. van Laarhoven, *De beeldtaal van de christelijke kunst, Geschiedenis van de iconografie*, Nijmegen 2003, p. 212.

De toegenomen aandacht voor de lijdende Christus in de kunst van Noordwest-Europa past binnen de geloofsbeleving die zich hier vanaf ongeveer 1400 ontwikkelde. Deze van oorsprong Rijnlandse stroming kenmerkte zich naast de grote nadruk op de lijdende Christus door een grote participatie van leken. De ontwikkeling in Noordwest-Europa past binnen een meer algemene ontwikkeling in Europa waarin de rol van leken in de religie toenam. De toenemende betrokkenheid van niet-geestelijken ontstond aan de ene kant vanuit een grotere aandacht voor geloofsopvoeding, en aan de andere kant door toenemende kritiek op wantoestanden onder hogere geestelijken.⁶ Vooral de laatste factor leidde tot de opkomst van zogenaamde 'derde orden'. Dit waren bewegingen die bestonden uit zowel leken als geestelijken en een eenvoudig vroom leven voorstonden. Dat vrome leven besteedde veel aandacht aan mystieke geloofsoefeningen. Hiermee streefde men naar het verlies van de individualiteit, in een ervaring van eenheid met het goddelijke.⁷ De weg naar die *unio mystica* werd gevormd door meditatie op Christus' lijden. Volgens Bernardus van Clairvaux kreeg men deel aan het heil via Christus' menselijke persoon, die in zijn lijden het meest zichtbaar was geworden. In Noordwest-Europa werd lijdensmeditatie onder leken vooral populair in de Nederlanden. De Moderne Devotie onder leiding van Geert Grote en later van Thomas à Kempis, bracht talrijke leken bij elkaar die in gemeenschapsleven, kuisheid en armoede Christus probeerden na te volgen door zich met zijn lijden te identificeren. Over die vereenzelviging met Christus gaat Thomas' bekende werk "Imitatio Christi."

De aandacht voor het Laatste Oordeel in de late middeleeuwen hing samen met de angst voor de plotselinge dood, die op zijn beurt weer valt terug te voeren op de levensomstandigheden in de veertiende eeuw. Tussen 1347 en 1351 woedde een grote pestepidemie in Europa, die naar schatting een derde van de bevolking uitroeide.⁸ Ook kenmerkte de veertiende eeuw zich door de afbraak van het feodale stelsel, die allerlei oorlogen tussen opkomende (stad-)staten als gevolg had. Deze waren niet meer te voorkomen door een beroep te doen op het gemeenschappelijke geloof.⁹ In deze tijd van oorlog en ziekte lag de gemiddelde levensverwachting slechts op 35 jaar. De dood was in het menselijke bestaan nadrukkelijk aanwezig en kon ieder moment toeslaan. Wanneer een mens niet genoeg goede werken gedaan had, zou hem na overlijden een verbanning naar de hel wachten. De angst hiervoor leidde tot een grote bezorgdheid over het zielenheil in het hiernamaals. En deze bezorgdheid uitte zich weer in een sterke toename van het aantal dodenmissen, opgedragen ten behoeve van overledenen.¹⁰

In de bedreigende levensomstandigheden van de late middeleeuwen gingen de christelijke heiligen een belangrijkere rol spelen, als beschermers tegen een onverwachte dood of als voorsprekers in het hiernamaals.¹¹ Met hun grotere levendigheid sloten de

⁶ E. Duffy, *The Stripping of the Altars, Traditional Religion in England, c. 1400- c. 1520*, New Haven/London 1992, p. 54.

⁷ Van Laarhoven, *Beeldtaal* p. 181.

⁸ A. Angenendt, *Geschichte der Religiosität im Mit elalter*, Darmstadt 2000, p. 663.

⁹ G. Duby, *De Kathedralenbouwers, Portret vart de middeleeuwse maatschappij 980-1420*, Amsterdam 1992, pp. 211-215.

¹⁰ Angenendt, *Geschichte*, p. 663.

¹¹ Duffy, *The Stripping*, p. 170.

heiligen beter aan bij de belevingswereld van de beschouwer. In hun toenemende realisme zijn de heiligenbeelden en -afbeeldingen ook een aanwijzing voor de groeiende plaats die heiligendevotie in het leven van de laatmiddeleeuwse gelovige innam. Identificatie met de heiligen werd makkelijker, en daardoor nodigden zij meer uit tot vrome meditatie.¹² In hun vaak wonderbaarlijke levens en hun smartelijke sterven stonden de heiligen dicht bij Christus. Meditatie op dat leven, lijden en sterven had daardoor een heilzame werking.¹³

De vraag naar de functie van muur- en gewelfschilderingen

Van wezenlijk belang voor het begrijpen van de schilderijen, is het begrijpen van de bedoeling ervan. Waarom werden er schilderijen met religieuze thema's aangebracht in kerken? De vraag naar de functie van schilderijen is vanaf het vroege christendom onderwerp van discussie geweest. Daarbij ging het er vooral om, of het gebruik van beelden wel te rijmen was met het tweede van de Tien Geboden¹⁴. Uit de discussie blijkt, dat afbeeldingen vooral twee functies kregen toegedicht. Ten eerste zouden ze kunnen dienen als object van verering, ten tweede als pedagogisch hulpmiddel.

Uit de christelijke literatuur van de eerste drie eeuwen van het christendom blijkt, dat men in die periode beelden behandelde zoals men met relikwieën omging: kostbare herinneringen aan een (heilig) persoon. Er mag echter niet zondermeer worden aangenomen, dat dit beeld uit de vroegchristelijke literatuur waarheidsgetrouw is. De apologetische toon van de geschriften uit deze periode maakte van christenen soms rechtzinniger personen dan zij in de praktijk waren. Het heidendom had het weliswaar van de kerk verloren, maar op het gebied van de beeldenverering werd de kerk sterk door de heidense gebruiken beïnvloed.¹⁵ De christelijke beeldencultus ontwikkelde zich vanaf de derde eeuw en vergrootte de aandacht voor de zichtbare, materiële kant van de cultus. De inhoud van het geloof en het adres van de religieuze aanbidding werden in zintuiglijk waarneembare objecten uitgebeeld.¹⁶

Voor de wijze waarop men in de late middeleeuwen over religieuze afbeeldingen dacht, waren geschriften van theologen uit het eerste millennium, zoals Augustinus van Hippo en Gregorius de Grote, van grote invloed. Uit de geschriften van Augustinus kan afgeleid worden, dat er in zijn tijd (begin vijfde eeuw) al sprake was van religieuze afbeeldingen in kerken. Hij neemt een terughoudende en voorzichtige houding in tegenover dergelijke voorstellingen. Het vereren van afbeeldingen is voor hem afgoderij.¹⁷ Daarmee is hij representatief voor de vroege kerkvaders. Zij wezen het beeldgebruik af, maar waren daar maar zelden fanatiek in; aan de praktijk viel niet te

¹² Duffy, *The Stripping*, pp. 160-163.

¹³ F.J.A. de Grijs, Heiligen, wat zijn dat eigenlijk? In: R.E.V. Stuip e.a. (red.), *Andere structuren, andere heiligen: Het veranderende beeld van de heilige in de Middeleeuwen*, Utrecht 1983, p.22. En: Angenendt, *Geschiede*, p. 124.

¹⁴ "Maak geen godenbeelden, geen enkele afbeelding van iets dat in de hemel hier boven is of van iets beneden op de aarde of in het water onder de aarde." (Exodus 20:4, volgens de Nieuwe Bijbelvertaling.)

¹⁵ H. Koch, *Die altchristliche Bilderfrage nach den literarischen Quellen*, Göttingen 1917, pp. 100-101.

¹⁶ Koch, *Bilderfrage*, p. 102.

¹⁷ Koch, *Bilderfrage*, pp. 75-77.

ontkomen.¹⁸ Een nieuwe weg werd ingeslagen door paus Gregorius de Grote (rond 600). Hij raakte in conflict met bisschop Serenus van Marseille, toen deze alle afbeeldingen uit de kerken van zijn bisdom wilde verwijderen. De paus was tegen dit iconoclasm. Hij gebruikte een pedagogisch argument: in de afbeeldingen zouden de eenvoudige mensen, die analfabeet waren, toch kennis kunnen nemen van de inhoud van de bijbel. De schilderijen mochten niet vereerd worden; ze waren er om aanschouwd te worden.¹⁹

De weerklank die de ideeën van Gregorius vonden, samengevat in het begrip 'Biblia Pauperum', "bijbel van de eenvoudigen," betekende niet dat de spanning tussen het gebruik van beelden en het Tweede Gebod was opgelost. Tot in de hoge middeleeuwen werd de noodzaak gevoeld om het beeldgebruik te verdedigen. Door middeleeuwse theologen werd het gebruik van beelden verdedigd op grond van nut. Ten eerste kon de afbeelding, als illustratie, kennis overbrengen. Door een serie afbeeldingen in een bepaalde volgorde of structuur aan te brengen, kon bovendien een narratief element of een bepaalde ordening worden aangebracht.²⁰ In tweede instantie wilde men met de afbeeldingen het menselijke gemoed bewegen; het heilige dat was afgebeeld moest worden geïnternaliseerd.²¹ Het idee dat een beeld heilzame gevoelens kon oproepen, is verbonden met de latere opkomst van het devotiebeeld.

Zijn beelden echter wel in staat tot het overbrengen van kennis? Kunnen beelden een nieuwe inhoud overbrengen zoals een geschreven tekst dat kan? Dit wordt door de middeleeuwse theoloog Jean Gerson impliciet ontkend; in ieder geval waarschuwt hij tegen misinterpretatie van een afbeelding. En als een afbeelding verkeerd kan worden begrepen is dat een bewijs dat mondelinge of geschreven toelichting noodzakelijk is.²² Iconografie is geen vervangende taal voor ongeletterde leken. Kunstwerken kunnen enkel waarde hebben als instructie wanneer mensen weten wat ze betekenen.²³ De middeleeuwse schilderijen zijn te gelaagd om ze te beschouwen als stripverhaal, en zelfs bij een stripverhaal is mondelinge (of geschreven) toelichting nodig.²⁴

Afbeeldingen moeten dus niet als potentiële vervanging van boeken gezien worden, omdat een afbeelding geen nieuwe kennis kan overbrengen. Schilderingen fungeerden in de late middeleeuwen als levendige verbeelding van een waarheid die mensen van kindsbeen af kregen ingeprent. Wellicht konden afbeeldingen op meerdere niveaus tegelijk functioneren. Tegelijkertijd werd een zaak "zoals die (gebeurd) was" weergegeven, én kon een eventuele typologische, sacramentele of morele betekenis aan de goede verstaander worden overgebracht.²⁵ Religieus theater, liturgie en ritueel, prediking en schriftlezing hadden dezelfde functie als afbeeldingen. Alle verwezen naar dezelfde, bekende, betekenis.²⁶

¹⁸ Koch, *Bilderfrage*, p. 86.

¹⁹ Gregorius, Brief IX, 52 en 105, in: Koch, *Bilderfrage*, pp. 77 en 79.

²⁰ J.E.A. Kroesen, *Het middeleeuwse altaarretabel op het Iberisch Schiereiland: vorm, plaats, boodschap*, Groningen 2003, p. 252.

²¹ J. Sauer, *Symbolik des Kirchengebäudes und seiner Ausstattung in der Auffassung des Mittelalters: Mit Berücksichtigung von Honorius Augustodunensis, Sicardus und Durandus*, Münster³ 1964, pp. 219-220, 230.

²² L.G. Duggan, Was Art Really the 'Book of the Illiterate?', in: *Word and Image* 5/3 (1989), p. 234.

²³ A. Henry, *Biblia Pauperum, A Facsimile and Edition*, Cambridge 1987, p. 17.

²⁴ Henry, *Biblia Pauperum*, p. 18.

²⁵ M.D. Anderson, *History and Imagery in British Churches*, Londen 1971, pp. 90-95.

²⁶ Kroesen, *Altaarretabel*, p. 254.

Ten slotte konden afbeeldingen ook dienen als hulp bij meditatie. Waar het pedagogische aspect vooral vanuit de kerk naar de gelovigen toe werd ontwikkeld, ontstond de devotieele functie vanuit behoeften van het volk. Via identificatie met de lijdende in het 'devotiebeeld' (schildering of sculptuur) kreeg de gelovige deel aan het door dat lijden bewerkte heil.²⁷ Met de opkomst van de boekdrukkunst werden zowel de *Biblia Pauperum* als de *Speculum Humanae Salvationis* ("Spiegel van de verlossing der mensen") zeer populair. In deze boeken stonden scènes uit het lijden van Christus afgebeeld, omringd door typologische scènes uit het Oude Testament. Deze boeken kunnen gezien worden als meditatiehulp voor de leken.

Hoofdpijnen in de frescoschilderkunst van Europa

Overgebleven muur- en gewelfschilderingen, en andere onderdelen van het middeleeuwse kerkinterieur, zijn tegenwoordig geconcentreerd in bepaalde streken terwijl op andere plaatsen vrijwel niets bewaard is gebleven. De reden hiervoor wordt gevonden in Reformatie en Contrareformatie. Uit de romaanse periode (tiende tot en met dertiende eeuw) zijn vooral in Zuid-Europa schilderijen bewaard gebleven. In Frankrijk gaat het om de streken Auvergne, Centre en Bourgondië, en vooral ook om Frans Catalonië (Pyreneeën). In Spaans Catalonië is ook een grote hoeveelheid romaanse schilderijen overgebleven; deze zijn voor het grootste deel uit kerken verwijderd en worden in musea tentoongesteld. In Italië worden romaanse schilderijen aangetroffen in Zuid-Tirol, de regio Milaan en de regio's Rome en Montecassino. Aan al deze Zuid-Europese streken lijkt de gotiek voorbijgegaan; die kreeg vooral in Noord-Europa haar beslag, en zorgde ervoor dat romaanse schilderijen werden vervangen voor een nieuwe stijl en thematiek. In het Duitse Rijnland, Westfalen en Nedersaksen zijn nog wel geïsoleerde voorbeelden van romaanse schilderijen te vinden.²⁸ Een mogelijke verklaring voor het uitblijven van de overgang naar de gotiek in genoemde streken in zuidelijk Europa ligt in de relatieve geïsoleerdheid van de bergachtige streken. De grote dichtheid van romaanse schilderijen in Midden-Frankrijk hangt samen met de grote uitstraling die uitging van de bouwscholen in Cluny en het zuiden van de Auvergne. Het ontstaan van de gotiek voltrok zich in Frankrijk en Spanje vooral aan de hoogmiddeleeuwse kathedralen in stedelijke centra, terwijl in de dorpskerken het romaans gehandhaafd bleef. In Italië waren de antieke voorbeelden die de inspiratie voor het romaans gevormd hadden, alom aanwezig. Vermoedelijk lag een breuk met deze stijl daarom minder voor de hand.²⁹

In het noorden van Europa koos men er in de late middeleeuwen voor om de aanwezige romaanse schilderijen te vervangen door voorstellingen in de gotische stijl. De thematiek en de dynamische, levendige vormtaal die deze stijl kenmerken, werd al verklaard vanuit de theologische stroming die in de late middeleeuwen in Noord- en

²⁷ Duffy, *The Stripping*, p. 237.

²⁸ Het overzicht van de verspreiding van de romaanse kunst is gebaseerd op: E. Kluckert, romaanse schilderkunst, in: R. Toman (ed.), *Romaanse kunst: architectuur, beeldhouwkunst, schilderkunst*, Keulen 1996, pp. 386-396.

²⁹ Misschien speelde smaak ook wel een rol: de term "gotiek" is afkomstig van een 16e-eeuwse Italiaanse historicus die deze stijl, niet zonder minachting, de naam gaf van de barbaren (Goten) die het grootse Rome ten val gebracht hadden.

Midden-Europa haar beslag kreeg. Het noorden van Duitsland en de noordelijke Nederlanden zijn, samen met Scandinavië, de regio waarin de grootste dichtheid van deze laatmiddeleeuwse stijl wordt aangetroffen. Het zuiden van Scandinavië neemt een bijzondere plaats in, omdat daar de meest uitgebreide gotische beeldprogramma's worden aangetroffen: alle muren, pilaren en gewelven zijn van schilderijen voorzien. De schilderijen in Scandinavië verbeelden typologische reeksen, maar ook scènes uit het volksleven. Ook voorstellingen met een moraliserend karakter werden vaak aangebracht.³⁰ Het afbeeldingenbestand in Groningen en Nedersaksen is van grotere eenvoud.

De relatief grote dichtheid waarin schilderijen in de noordelijke streken worden aangetroffen, hangt ook samen met de wijze waarop de Reformatie in deze gebieden plaatsvond. De Reformatie heeft in Europa grote invloed gehad op het uiterlijk van het kerkinterieur. Het meubilair en de ruimte waren immers gebruikt in de middeleeuwse liturgie die in meer of mindere mate door de nieuwe theologie werd afgekeurd. De Reformatoren hechtten daarnaast veel waarde aan het Tweede Gebod. In streken waar de Reformatie in het voetspoor van Luther liep, verschilde het beleid ten aanzien van het laatmiddeleeuwse interieur. Voor Luther stond de pedagogische waarde van sommige afbeeldingen en houtsnijwerken vast; afbeeldingen die het voorwerp van aanbidding waren geweest, moesten echter verwijderd worden. Aanstootgevende interieurstukken werden verwijderd en afgekeurde schilderijen werden overgekalkt.³¹ In het noorden van Duitsland woedde het iconoclasmе, dat zich voltrok tussen 1520 en 1530, minder hevig dan in het zuiden.³² Ook in Denemarken werden onder invloed van het lutheranisme alleen de devotieafbeeldingen verwijderd. In de noordelijke Nederlanden kreeg de Reformatie –hier geïnspireerd door de ideeën van de Franse kerkhervormer Calvin– later dan in Duitsland voet aan de grond; de stad Groningen werd pas na inname door Maurits in 1594 definitief calvinistisch. De calvinistische theologie interpreteerde het Tweede Gebod strikter en liet geen ruimte voor het katholieke kerkmeubilair.³³ Retabels, altaren en beelden werden verwijderd en alle schilderijen overgekalkt.³⁴ In Groot-Brittannië verdween tijdens de anglicaanse Reformatie vrijwel alle meubilair dat aan de katholieke mis deed denken uit de kerkgebouwen, en werden beelden en afbeeldingen grondig verwijderd.

In Midden- en Zuid-Europa, waar de katholieke kerk haar invloed behield, kwam een andere hervormingsbeweging op: de Contrareformatie. Deze interne reformatie van

³⁰ J.E.A. Kroesen, & R. Steensma, *The Interior of the Medieval Village Church/ Het middeleeuwse dorpskerkinterieur*, Leuven 2004, pp. 30-34.

³¹ Kroesen & Steensma, *The Interior*, pp. 400-402.

³² P. Müller, Het lot van wandschilderingen: verwijdering en beeldenstorm, in: Grote & Van der Ploeg, *Muurschilderkunst (Opstellen)*, p. 340.

³³ Kroesen & Steensma, *The Interior*, p. 391.

³⁴ Wat betreft het aanbrengen van kalk over de schilderijen heen, dient voor Groningen en Nedersaksen opgemerkt te worden dat dit in veel kerken gebeurde tot een eenvoudig bereikbare hoogte. Soms duurde het tot de 17e eeuw voordat, na in verschillende fases de gewelven te hebben gewit tijdens onderhoudsbeurten, alle schilderijen waren verdwenen. Zie: K. van der Ploeg, Schilderingen in Groninger kerken tijdens en na de Hervorming, in: Grote & Van der Ploeg, *Muurschilderkunst (Opstellen)*, p. 223. Zie ook: Müller, Het lot van wandschilderingen, pp. 224 en 338.

de katholieke liturgie leidde eveneens tot grote veranderingen in het kerkinterieur.³⁵ Waar vroeger de gotiek in deze streken nauwelijks tot de kleinere kerken doordrong, strekte de invloed van de Contrareformatie zich nu ook tot de dorpskerken uit. De verandering die onder invloed van de katholieke hervormingsbeweging werd ingezet was voor het middeleeuwse kerkinterieur even ingrijpend als de veranderingen die de overgang tot het protestantisme met zich meebracht. Om het zicht op het belangrijkste altaar mogelijk te maken, moesten zijaltaren worden verwijderd of verplaatst, en werden koorafscheidingen afgebroken. Het gotische karakter van zowel kerkmeubilair als schilderijen maakte plaats voor de barokke stijl.

Van het oorspronkelijke bestand aan schilderijen in de Noordelijke Nederlanden en Nedersaksen zijn, ondanks de relatieve rijkdom van dit gebied als gevolg van de Reformatie, slechts brokstukken overgeleverd. Enerzijds komt dit door lotgevallen van de kerkgebouwen in de geschiedenis, waardoor slechts gedeelten van de middeleeuwse gebouwen met hun beschildering zijn overgebleven. Anderzijds hebben schommelingen in temperatuur en vooral vocht veel schilderijen aangetast, waardoor ze onherkenbaar zijn geworden of geheel zijn verdwenen. Bovendien geldt, dat waar een groot aantal afbeeldingen werd blootgelegd, waarschijnlijk nog een even groot aantal onder de witkalk schuilgaat. Het aantal overgebleven schilderijen uit de late middeleeuwen moet daarom worden beschouwd als een beperkte afspiegeling van de laatmiddeleeuwse situatie. Dat zegt aan de ene kant iets over de reikwijdte van de conclusies die aan deze schilderijen kunnen worden verbonden; aan de andere kant zegt het ook iets over de grote rijkdom aan afbeeldingen die de laatmiddeleeuwse kerken hebben bezeten.

Belangrijke begrippen

In het bovenstaande werd het begrip 'fresco' gebruikt als synoniem voor muurschilderingen en gewelfschilderingen. Oorspronkelijk werd met dit woord een schildertechniek bedoeld, waarbij kleurpigmenten in een laag natte kalk werden aangebracht. Fresco betekent 'vers' en duidt de toestand aan van de kalk die gebruikt werd. Tijdens het drogen van de kalk vond een chemisch proces plaats, waardoor de pigmenten kwamen vast te liggen. Een andere schildertechniek maakte gebruik van een ondergrond van opgedroogde kalk, waarop een vochtig mengsel van lijm en kleurstoffen werd aangebracht om tot een muurschildering te komen. Deze techniek heet, naar de droge ondergrond, 'secco'. Doordat de schilderijen als het ware op de kalk liggen, in plaats van ermee te zijn verbonden, zijn ze minder bestand tegen de schommelingen in luchtvochtigheid dan een fresco. In Noord-Europa werd vaak een derde techniek toegepast, een tussenvorm tussen fresco en secco, 'mezzo-secco' (halfdroog). De gedroogde kalklaag werd vochtig gemaakt, waarna men de pigmenten aanbracht. Het gevolg hiervan was een minder duurzame schildering dan het fresco, duurzamer echter dan het secco. De mezzo-seccotechniek werd in onze streken toegepast vanwege het relatief vochtige klimaat.³⁶ Wanneer ik het woord fresco gebruik, als verkorte aanduiding voor muur- en gewelfschildering, bedoel ik dus zowel het fresco als het mezzo-secco.

³⁵ Kroesen & Steensma, *The Interior*, p. 387.

³⁶ J. Schoneveld, *Groninger kerken en hun schilderijen*, Stad en lande Historische reeks 9 (1991).

Een gewelf is een “gebogen, in steen uitgevoerde overkluizing van een ruimte”³⁷. Het gewelf leende zich door zijn vorm beter voor het aanbrengen van schilderingen dan een vlak plafond. De ruimte tussen vier zuilen, ‘travee’ genoemd, wordt overkluist door twee bogen die ofwel over de breedte de zuilen paarsgewijs verbinden (zo ontstaat een halfrond ‘tongewelf’), of de travee kruislings overbruggen. In dat laatste geval, ‘kruisribgewelf’ genoemd, ontstaan er vier driehoekige gewelfvakken, met op de plaats waar hun spitsen samenkomen het hoogste punt. Dat hoogste punt wordt in deze scriptie aangeduid als ‘gewelfkruin’. Rondom de kruin van het gewelf is soms een ringvormige rib aangebracht, sluitring genaamd. De schilderingen op de vakken zijn, anders dan bij schilderingen op een vlak plafond, ook zichtbaar zonder dat men het hoofd in de nek legt. Als men op enige afstand ten westen van de travee staat, is het oostelijke gewelfvak goed te zien, staat men in het zuiden dan is het noordelijke vlak goed te zien. Het kruisribgewelf is karakteristiek voor de gotische bouwstijl. Deze stijl kenmerkt zich door een ranke spitsheid, veel versieringen en grote vensters (veel licht) en werd toegepast van de dertiende tot de zestiende eeuw. De gebouwen van het romaans (tiende tot dertiende eeuw) waren veel massiever, monumentaler en hadden kleine vensters. De schilderkunst uit beide periodes vertoont overeenkomsten met de architectuur. Gotische afbeeldingen kenmerken zich door levendigheid en dynamiek, met aandacht voor kleuren, terwijl de romaanse schilderkunst een statischer, monumentaler karakter draagt.³⁸ In Groningen en Oost-Friesland ontwikkelde zich een eigen bouwstijl die zowel met elementen uit het romaans als uit de gotiek overeenkomsten vertoont; de romano-gotische stijl. Deze bouwstijl, die tussen 1250 en 1375 werd gebruikt, ging niet gepaard met een eigen vorm van schilderkunst.³⁹

Binnen het middeleeuwse kerkgebouw was sprake van een geleding van de ruimte in een oostelijk deel en een westelijk deel. Het oosten gold als de belangrijkste plaats van het kerkgebouw; daar stond dan ook het belangrijkste altaar, het ‘hoogaltaar’. Vaak was er een scheidingswand (geheel of gedeeltelijk gesloten) of een hek aanwezig, om de altaarruimte van de overige kerkruimte af te schermen. De ruimte rond het hoogaltaar wordt ‘koor’ genoemd. Zij was bestemd voor de geestelijken die aan het altaar het misritueel voltrokken, of op gezette tijden gebeden zongen, gezeten in speciale koorbanken. De oostwand van het koor was in de gotische periode doorgaans driezijdig of veelhoekig gesloten. De ruimte in het westelijk deel van de kerk was toegankelijk voor de leken en wordt ‘schip’ genoemd. In het schip bevonden zich in de middeleeuwen dikwijls meerdere zijaltaren waarop gelijktijdig aan het hoofdaltaar de mis kon worden bediend. Daarnaast werden aan deze altaren, soms opgesteld in speciale kapellen, ook privé-missen voltrokken voor het zielenheil van overleden familieleden of gildegenoten.⁴⁰ In grotere kerken die populaire relikwieën bezaten, was rondom de afgesloten koorruimte vaak een kooromgang aanwezig die ook voor leken toegankelijk was. De scheidingswand tussen koor en schip wordt vaak opgevat als ‘absoluut’; alsof de

³⁷ C.G. Reinders (red.), *Vaktaal, Vaktermengids bij kerkgebouwen*, Groningen 2002, p. 37.

³⁸ Reinders, *Vaktaal*, pp. 38, 84.

³⁹ Reinders, *Vaktaal*, p. 84. De romanogotiek had wel een heel eigen gewelfvorm: het meloengewelf.

⁴⁰ Kroesen & Steensma, *The Interior*, pp. 41-57.

koorruimte te heilig was om door leken betreden te mogen worden.⁴¹ Toch zijn er aanwijzingen dat dit verbod enkel gold tijdens het bedienen van de mis aan het hoogaltaar.⁴²

Bijbelse thema's, die binnen de kerkruimte op verschillende wijze konden worden uitgewerkt, zoals in preken, schilderijen en liturgisch toneel, werden in de late middeleeuwen uitgelegd met een hoogontwikkeld uitlegsysteem. Teksten van het Oude Testament werden nauwgezet bestudeerd op de aanwezigheid van verwijzingen naar het leven en sterven van Christus, waarin Gods plan met de wereld openbaar geworden zou zijn. De uitlegmethode van de middeleeuwen wordt allegorese genoemd. Een oudtestamentisch verhaal dat op het eerste gezicht geen heilsbetekenis had, kon soms worden uitgelegd als allegorie, anders als tropologie of anagogie. Een allegorie is een voorafbeelding: elementen van het oudtestamentische verhaal staan voor elementen van het grote verhaal zoals dat zich in Christus voltrok. Als een verhaal tropologisch geduid werd, leerde het een morele les. De anagogische betekenis van een oudtestamentische tekst had betrekking op Gods heilswerk in de kosmos. Het verhaal van de doortocht door de Rode Zee kon bijvoorbeeld gelezen worden als allegorie voor de menselijke ziel (de Hebreëën) die door Christus (God) van de dood (Egypte) wordt gered; als tropologie van het feit dat alle mensen zondig zijn en naar God moeten oversteken; als anagogie voor de ordening die God in de kosmos aanbracht en die alles uit het kwade naar het goede leidt. Niet alleen bijbelverhalen werden het onderwerp van allegorese. Ook wereldse literatuur, de natuur en zelfs de misliturgie werden in de middeleeuwen allegorisch geduid.⁴³ In de hoge middeleeuwen ontstond het gebruik om in kerken reeksen aan te brengen waarin paarsgewijs een oudtestamentisch thema en een thema uit het Nieuwe Testament waren weergegeven. Het oude verhaal gold als voorafbeelding, als 'type' van het nieuwe. Soms was er sprake van een antitype, als het thema van het Oude Testament de tegengestelde gedachte uitdrukte van het nieuwtestamentische thema. Het op deze wijze koppelen van afbeeldingen wordt 'typologie' genoemd.

⁴¹ Zie o.a.: A. Erlande-Brandenburg, *La Cathédrale*, Parijs 1989, vierde hoofdstuk.

⁴² Voor de Spaanse situatie zie: Kroesen, *Altaarretabel*, p. 310. Voor Noordwest-Europa bestaat de aanwijzing in de plaatsing van afbeeldingencycli en -reeksen (zie 2.1 en 2.4).

⁴³ T. Klauser (Hrsg.), *Reallexikon für Antike und Christentum, Sachwörterbuch zur Auseinandersetzung des Christentums mit der Antiken Welt*, Stuttgart 1950, pp. 290-294.

Deel II: Schilderingen in hun context



Man van Smarten, Loppersum, 1500

Hoofdstuk 2: Interne samenhang: reeksen en cycli

In dit hoofdstuk wordt ingegaan op de relatie tussen schilderijen. Individuele afbeeldingen krijgen vaak extra betekenis door de groep schilderijen waar ze deel van uitmaken. Gegroepeerde voorstellingen hebben het karakter van een reeks of van een cyclus. Er is sprake van een reeks schilderijen wanneer meerdere afbeeldingen op grond van een overeenkomst in thema bij elkaar in de buurt zijn aangebracht. Over een cyclus wordt gesproken wanneer samenhangende schilderijen op grond van een principe zijn gerangschikt. De meest voorkomende reeksen zijn apostelreeksen en heiligenreeksen. De groepering van de vier evangelisten op hetzelfde gewelf is hier ook tot de reeksen gerekend. De meest voorkomende cycli zijn de christologische cyclus en de mariologische cyclus. Op deze reeksen en cycli wordt in dit hoofdstuk ingegaan. In het licht van de groepen schilderijen worden ook een aantal fresco's besproken die niet tot een cyclus of reeks behoren. Aan het einde van dit hoofdstuk zullen regelmatigheden die in de bespreking naar voren zijn gekomen, op een rij worden gezet.⁴⁴

2.1 Apostelreeksen⁴⁵

In het Nieuwe Testament wordt gesproken over de twaalf discipelen die Jezus rondom zich verzamelde. Na de dood van Judas werd Matthias aan de discipelen toegevoegd. In de iconografie wordt, net als in de katholieke traditie, over de twaalf apostelen gesproken. Traditioneel wordt ook Paulus tot de apostelen gerekend, waardoor er in de iconografie in werkelijkheid sprake is van dertien apostelen. Van de apostelen was Paulus met Petrus de belangrijkste. Omdat het getal twaalf werd beschouwd als een heilig getal, werd in opsommingen dikwijls Matthias weggelaten ten gunste van Paulus. Het aantal van twaalf apostelen werd in de hoge middeleeuwen typologisch geduid, waarbij onder andere de twaalf zonen van Jacob en de twaalf altaarstenen van Jozua vooruitwijzingen zouden zijn naar de twaalf naaste getuigen van Christus.

De apostelen werden in de middeleeuwen gezien als eerste representanten en grondleggers van de kerk. In het vroege christendom stond in die 'kerk' de verzamelde gemeenschap van gelovigen centraal. De apostelen werden toen afgebeeld als schapen rond Christus de herder. Daarnaast kwam een andere betekenis van 'kerk' op: het aardse instituut dat het christendom, onder bescherming van een hiërarchie, bewaarde en door gaf. Deze laatste betekenis was in de late middeleeuwen dominant. De apostelen werden toen opgevat als 'pijlers' van de kerk; het instituut steunde op de volmacht die door de apostelen was overgeleverd. De hoofdstad van de kerk, Rome, ontleende zijn status aan het feit dat Petrus de eerste bisschop van Rome zou zijn geweest. Christus had persoonlijk opdrachten en volmachten aan Petrus overgedragen (in de christelijke kunst weergegeven met de afbeelding van de 'traditio legis'), die waren overgegaan op zijn opvolgers, de pausen. Als centrale figuren in het doorgeven van de goddelijke boodschap

⁴⁴ Van de besproken kerken is in Bijlage B een plattegrond opgenomen.

⁴⁵ Deze uiteenzetting is gebaseerd op: E. Kirschbaum (Hrsg.), *Lexikon der Christliche Ikonographie I*, Rom/Freiburg/Basel/Wien 1968, kolommen 150-165.

in het Nieuwe Testament, werden de apostelen daarnaast als de nieuwe profeten gezien. De tekst die de apostelen overgeleverd hadden zou de christelijke geloofsbelijdenis zijn, die immers uit twaalf artikelen bestond.

In vroegmiddeleeuwse afbeeldingen worden de apostelen afgebeeld als 'senaat van Christus', als twaalfdelend in de hemelse verheerlijking van Christus. In de late middeleeuwen zetelen de apostelen soms als rechters naast Christus, in de voorstelling van het Laatste Oordeel.⁴⁶ Vanaf de dertiende eeuw wordt een reeks afbeeldingen van de twaalf apostelen op de pijlers van de koorruimte aangebracht. Ook op het altaarantependium en op de koorafscheiding vonden afbeeldingen of sculpturen van het apostelcollegium een plaats. Een andere wijze waarop men de apostelen afgebeeld ziet, is als voorbidders naast de Deësis op de laatmiddeleeuwse apostelbalk boven de koorafscheiding. Ook hier worden ze als samenhangende reeks apostelen geschilderd.

Soms is er sprake van een afbeelding met minder dan twaalf apostelen. Er wordt dan een selectie gemaakt uit de twaalf apostelen, op grond van hun status voor de middeleeuwse kerk. De bijzondere status van Petrus en Paulus werd al genoemd, maar daarnaast golden ook Andreas, Jacobus Maior en Johannes als belangrijk. De bijzondere status van Petrus en Paulus was verbonden met hun vooraanstaande positie in het Nieuwe Testament, en dat gold ook voor Johannes (de evangelist), de 'discipel die Jezus liefhad'. Andreas was de belangrijkste apostel van het oosterse christendom. Jacobus Maior was een neef van Christus⁴⁷ en ook de apostel van wie de relieken vele pelgrims trokken, in Santiago de Compostela. Ook was hij patroonheilige van de strijd tegen de islam in Spanje.

2.1.1 Apostelreeksen in de noordelijke Nederlanden en Noordwest-Duitsland

Apostelreeksen vinden we vooral in het zuidoosten van het onderzoeksgebied. Van de veertien apostelreeksen worden er zeven in Zuidoost-Nedersaksen gevonden, vier rond de Wesermonding, twee in Zuidwest-Nedersaksen en een in de noordelijke Nederlanden. De vroegste voorbeelden dateren uit het derde en vierde kwart van de veertiende eeuw, de jongste reeks werd in het eerste kwart van de zestiende eeuw aangebracht. Twee van de aangetroffen apostelreeksen bevinden zich in het schip van de kerk, twaalf werden aangebracht in de koorruimte. In een aantal gevallen is als gevolg van vernieling of verval slechts een fragment bewaard gebleven, waar een reeks vermoed wordt.

2.1.2 Chronologische ontwikkeling

Op grond van de aangetroffen apostelreeksen laat zich een chronologische ontwikkeling reconstrueren. In het late romaans en de vroege gotiek staan de apostelen als individuele heiligen centraal. Als martelaar voor het geloof zijn ze heilige onder de heiligen. In de late gotiek worden de individuele apostelen vooral afgebeeld in een reeks, waarmee hun positie als apostel (één van "de twaalf") benadrukt wordt. De twaalf (dertien) worden in

⁴⁶ Op grond van Lucas 22:30.

⁴⁷ Volgens de middeleeuwse legende over de drie huwelijken van Anna ("Anna te Drieën") te vinden in de Legenda Aurea. Zie: R. Benz (vert.), *Die Legenda Aurea des Jacobus de Voragine*, Darmstadt ¹⁰1984, pp. 677-678.

de apostelreeks gepresenteerd als de eerste getuigen van Christus en daarmee als de grondleggers van de kerk. De chronologische ontwikkeling illustreer ik aan de hand van voorbeelden in Verden, Ohrdorf, Bursfelde, Hattendorf en Schiplage.

De oudste groep apostelen bevindt zich in Verden.⁴⁸ In het derde kwart van de veertiende eeuw werden op de zuidzijde van de oostelijke pilaar en de oostzijde van de tweede pilaar tussen de middenbeuk en de zijbeuk schilderijen aangebracht. Paarsgewijs werden op de zuil van de tweede schiptravee Jacobus Minor en Filippus, Simon Zelotes en Judas Thaddeüs aangebracht. Tussen deze twee paren in staan Cosmas en Damianus afgebeeld. Op de zuil van de eerste schiptravee is Jacobus Maior afgebeeld naast een engel, en de apostel Bartholomeüs links van Laurentius van Rome. Boven deze twee paren worden Elisabeth van Thüringen en Lucius van Chur afgebeeld. De apostelen maken hier deel uit van een serie heiligen en niet van een apostelreeks. De koppeling tussen de heiligenparen is gebaseerd op de heiligenkalender. Zo werd de sterfdag van Simon en Judas 28 oktober en van Jacobus en Filippus op elf mei herdacht. De martelaarsdood van Laurentius en Bartholomeüs werd op twee dagen in augustus herdacht.⁴⁹ Van een chronologische ordening van de paren lijkt geen sprake te zijn. Zowel binnen de gepaarde heiligen als tussen de heiligenparen is geen chronologie op grond van feestdag of maand aanwezig. De individuele apostelen worden hier geschaard tussen de heiligen. Dat gebeurt op grond van een ander aspect dan hun apostelschap, namelijk hun heiligheid, verbonden aan hun martelaarsdood. Waarom juist deze apostelen als heiligen zijn afgebeeld, is onbekend. De vroegste apostelreeks in de onderzochte kerken werd in Ohrdorf aangebracht, in het laatste kwart van de veertiende eeuw. Op de zuidmuur van het koor werden naast elkaar elf apostelen aangebracht, op de noordmuur nummer twaalf en dertien. Opvallend is, dat de apostelen op de noordmuur van het koor, Bartholomeüs en Filippus, voorzien zijn van een schenkerfiguur. Filippus staat bovendien twee keer afgebeeld, ook op de zuidmuur is zijn schildering aanwezig. Daarnaast is op de noordmuur, ook voorzien van schenkerfiguur, de apostel Andreas afgebeeld. In de apostelreeks op de zuidmuur staat het apostelschap centraal, bij de apostelen op de noordmuur speelt hun individuele heiligheid (de afgebeelde schenkerfiguur aanbidt de heiligen) een rol en daarnaast vullen zij de apostelreeks van de zuidmuur met het ontbrekende tweetal aan.

Was in Verden nog geen sprake van een apostelreeks, maar vormden de apostelen een onderdeel van een heiligenreeks; in Bursfelde lijkt het omgekeerde het geval. Hier maken twee heiligen deel uit van een apostelreeks van rond 1450. Een heilige bisschop en de heilige Nicolaas worden afgebeeld ten westen van apostel Thomas en ten oosten van Johannes op de noordmuur van het koor, met er tegenover op de zuidmuur ook afgebeelde apostelen. De twee heilige bisschoppen vullen het tiental afgebeelde apostelen (waarvan vier ongeïdentificeerd) aan. Het aspect dat hier, gezien de invoering van twee heilige bisschoppen, lijkt te overheersen is het apostelschap: de apostelen als eerste vertegenwoordigers van de kerk. Ook de bisschoppen zijn immers, naast heiligen,

⁴⁸ Informatie over de schilderijen en hun locatie werd ontleend aan de catalogus bij: Grote & Van der Ploeg, *Muurschilderkunst*.

⁴⁹ O. Wimmer, *Handbuch der Namen und Heiligen, mit einer Geschichte des Christlichen Kalenders*, Innsbruck 1959, pp. 505-530.

representanten van de kerkelijke hiërarchie. Een tweede oorzaak voor de verschijning van Nicolaas naast Thomas is, dat deze voormalige Benedictijner kloosterkerk gewijd was aan Thomas en Nicolaas.

Op de noord- en zuidwand van het koor van Hattendorf bevindt zich een reeks met dertien apostelen. Twee van de apostelen in deze reeks uit de vroege zestiende eeuw zijn niet te identificeren, maar vermoedelijk zijn het Jacobus Minor en Johannes. De zeven apostelen op de noordmuur van het koor zijn als rij afgebeeld naast een Opstandingsvoorstelling op het westelijke deel van de wand. De zes apostelen op de muur er tegenover zijn als reeks de enige schildering op de zuidwand. Hier zijn de individuele apostelen ondergeschikt aan hun deelname in de reeks, en is het aspect van hun individuele heiligheid ondergeschikt aan het aspect van apostelschap. Wel blijven de verschillende attributen die de apostelen dragen herinneren aan hun individuele marteldood.

In de onderzochte kerken worden de individuele apostelen, in reeksen daterend uit de zestiende en late vijftiende eeuw, soms voorzien van spreukbanden met daarop een artikel van het credo. In Schiplage is dat bijvoorbeeld het geval, bij de twaalf apostelen die in het eerste kwart van de zestiende eeuw op de wanden van het koor en de viering werden afgebeeld. Hier lijkt de rol van de apostelen als eerste vertegenwoordigers van de kerk volledig de nadruk te krijgen, doordat ze verbonden worden met de traditie van de apostolische geloofsbelijdenis.⁵⁰ Aan die geloofsbelijdenis zouden de twaalf (Paulus was nog niet bekeerd) allemaal, zo wil een vierde-eeuwse traditie, een artikel hebben bijgedragen.⁵¹ Door een schriftelijk Christusgetuigenis te produceren schaarden de apostelen zich onder de profeten en de evangelisten.

2.1.3 Verdeling over de kerkruimte

Voor het merendeel bevinden de apostelreeksen zich in de koorruimte van de kerk. In de koorruimte vond het hoogtepunt van de traditie plaats, het misoffer, dat door vertegenwoordigers van de kerk werd uitgevoerd. Afbeeldingen van de apostelen in de koorruimte kunnen worden opgevat als een visuele ondersteuning van het gegeven dat de clerus in directe opvolging van de eerste vertegenwoordigers stond, via hun wijding door de paus in Rome. Het voorbeeld van de abdijkerk van Bursfelde ondersteunt deze uitleg. In het koor, bestemd voor de monniken, bevindt zich de apostelreeks; in het schip is de reeks niet aangebracht. Beide ruimtes zijn gescheiden door een dwarsruimte; de apostelreeks is dus specifiek met de ruimte van de geestelijkheid verbonden.⁵² Andere verklaringen worden in de symboliek gevonden. Het aanbrengen van apostelafbeeldingen

⁵⁰ Ook het toekennen van een boek aan iedere apostel, naast zijn onderscheidende attribuut, benadrukt het aspect van de traditie die door de apostelen werd doorgegeven. In het Gelderse Aalten zijn alle apostelen van de reeks in het koor voorzien van een boek.

⁵¹ C.F. Bühler, *The Apostles and the Creed*, in: C.R.D. Miller (ed.), *Speculum, a Journal of Mediaeval Studies* 28 (1953), p. 335.

⁵² Het was in de middeleeuwse kerken wel gebruikelijk om op de koorafscheiding, of erboven op een balk, een apostelreeks te plaatsen in de vorm van schilderingen of sculpturen. Op deze plaats in het kerkgebouw wordt het aspect van het getuigenis, dat de apostelen de wereld in brachten, benadrukt. Veel koorafscheidingen zijn na de Reformatie verdwenen. Zie: Kroesen & Steensma, *The Interior*, pp. 233-235 en pp. 386-409.

op de koorpijlers en koormuren kan verwijzen naar het feit dat de kerk in geestelijke zin steunt op de apostelen en hun apostelschap, zoals het koorgewelf steunt op de koorpijlers en –muren.⁵³ Ook in het altaarretabel komt deze notie terug, wanneer de apostelreeks in de predella, het ‘fundament’ van het retabel is aangebracht. Andere symboliek is die van het Laatste Avondmaal, waar de apostelen rondom Christus zaten die sprak over zijn lichaam en bloed. Zo zijn ze ook aanwezig rondom het altaar waarop het kruisoffer in het misoffer herhaald werd.⁵⁴

Reeksen apostelen in het koor worden niet alleen op de muren afgebeeld. Zowel in Kirchhorst als in Großburgwedel, respectievelijk uit de tweede helft van de vijftiende en het eerste kwart van de zestiende eeuw, staat de apostelreeks op het gewelf van het koor afgebeeld. De afbeelding van de Kroning van Maria siert in beide kerken het centrale gewelfvak van de koorsluiting, terwijl de afbeeldingen van Petrus, Paulus, Jacobus Maior en Johannes staan geschilderd op de vakken daarnaast. In Kirchhorst werden bovendien Thomas en Filippus op het westelijke gewelfvak van het koor aangebracht. Op de gewelven valt de verwijzing naar de apostelen als pijlers van de kerk weg, maar blijft enerzijds het verband tussen de apostelreeks en de gebruikers van de koorruimte, anderzijds de verbinding met het altaar bestaan.

De afbeelding van een apostelreeks in het koor was geen regel. De reeksen van Schiplage en van Kirchdorf (eind vijftiende eeuw) lopen in deze relatief kleine kerken over de grens van koor en schip heen. In Verden werd in de late zestiende eeuw op het gewelf van het middenschip een apostelreeks met credo geschilderd. Overeenkomst tussen deze drie reeksen is, dat ze alle drie voorzien zijn van het credo (in Kirchdorf slechts zichtbaar aan de spreukbanden bij de negen overgebleven apostelfiguren). Ook de reeks op het gewelf van het noorderdwarspand in Zutphen (zie paragraaf 2.1.5) is van een credo voorzien. Waar de reeksen gedeeltelijk buiten de koorruimte zijn aangebracht, komt de verwijzing naar de apostolische successie te vervallen. Hebben deze reeksen de leken op het oog? Hier zou dan een pedagogisch motief (zie inleiding) aan ten grondslag kunnen liggen; in het credo leert de lezer immers de kern van het christelijke geloof.⁵⁵ Om de tekst van de geloofsbelijdenis te begrijpen zouden de leken echter wel het Latijn machtig moeten zijn geweest. Dat is onwaarschijnlijk, aangezien het merendeel van de leken in de late middeleeuwen ongeletterd was.

2.1.4 Ordenend principe

Tussen de aangetroffen apostelreeksen bestaan grote verschillen. Zo is bijvoorbeeld de volgorde waarin de apostelen worden weergegeven telkens anders. Een vaste ordening is in ieder geval niet aanwezig. Wel kan, zij het met grote voorzichtigheid, gewezen worden op het gegeven dat Jacobus Maior regelmatig naast Petrus afgebeeld wordt, en de schildering van Bartholomeüs vaak een plaats naast die van Mattheüs heeft. Er is al gewezen op de gewoonte om Petrus en Paulus als paar af te beelden, maar ook dat

⁵³ Het gewelf van de in de gotiek vergrote koorruimte wordt vaak gesteund door twaalf pijlers, bijvoorbeeld in Loppersum.

⁵⁴ Misschien kan de apostelreeks op een apostelbalk ook uitgelegd worden als verbinding van de discipelen met het kruis en het altaar. Op de grens tussen koor en schip is de apostelbalk niet in het bijzonder met de ruimte voor de geestelijken verbonden; hij is goed zichtbaar voor de leken.

⁵⁵ Duffy, *The Stripping*, p. 64.

gebeurt niet altijd. De apostelreeksen zijn geen van allen geordend volgens de heiligenkalender. Ook de verbinding van het credo met de apostelreeksen heeft geen invloed gehad op de ordening ervan: de verschillende artikelen van de belijdenis werden namelijk niet verbonden met een vaste apostel.⁵⁶ Aan de apostel Petrus werden daarnaast ook wel de twee eerste artikelen toegekend.⁵⁷ Van dit laatste getuigt misschien de westelijke koorwand in Schwarmstedt: hier is in de eerste helft van de zestiende eeuw Petrus afgebeeld, vergezeld van twee artikelen van het credo. Of in Schwarmstedt sprake was van een reeks afbeeldingen van apostelen met credo, op muren van het koor, is onbekend.

In twee gevallen lijkt er wel van een ordenend principe sprake te zijn. Ten eerste wanneer er een kleine groep apostelen wordt afgebeeld, ten tweede wanneer een apostelreeks de Kroning van Maria omringt. In de kerk van Nikolausberg werden in het laatste kwart van de vijftiende eeuw op de vier gewelfvakken van het zuiderdwarspand de afbeeldingen van vier apostelen aangebracht: Petrus, Paulus, Jacobus Maior en Andreas. De mogelijkheid bestaat, dat in het noorderdwarspand ook vier apostelen waren afgebeeld. Met het oog op de bijzondere status van deze vier is de kans echter groot dat het hier om een zelfstandige groep gaat; een selectie van vier belangrijke apostelen. In Kirchhorst en in Großburgwedel is de apostelreeks gerangschikt rondom de afbeelding van de Kroning van Maria. Op het centrale gewelfvak van de koorsluiting wordt deze Kroning afgebeeld, op de gewelfvakken eromheen staan de apostelen geschilderd. In Kirchhorst werden Petrus en Paulus op het noordoostelijke gewelfvak geschilderd, op het zuidoostelijke gewelfvak Jacobus Maior en Johannes (in de tweede helft van de vijftiende eeuw). In Großburgwedel is deze zelfde rangschikking aanwezig, maar dan gespiegeld: Petrus en Paulus werden, begin zestiende eeuw, op het zuidoostelijke gewelfvak van de koorsluiting geschilderd, Johannes en Jacobus op het noordoostelijke vlak. In Kirchhorst is een complete apostelreeks met 12 apostelen bewaard gebleven (zonder Matthias); in Großburgwedel worden naast de al genoemde apostelen enkel nog Bartholomeüs op het noordelijke en Andreas op het zuidelijke gewelfvak aangetroffen. De apostelreeks rondom de Kroning van Maria is bedoeld als verwijzing naar de apostolische successie. Aan het verband tussen de apostelreeks en de Kroning van Maria zal nader aandacht besteed worden in paragraaf 2.5.7.

Op twee plaatsen, in Loppersum en in Zutphen, werd het tweetal Petrus en Paulus zelfstandig aangetroffen. In Zutphen staan de twee afgebeeld op de noord- en oostwand van de noordoostelijke kapel tegen de kooromgang. De afbeelding dateert van het eerste kwart van de vijftiende eeuw. In Loppersum werden de twee apostelen op het centrale gewelfvak van de koorsluiting geschilderd, begin zestiende eeuw. Een verklaring voor de zelfstandige afbeelding van het tweetal kan gevonden worden in hun bijzondere status. Petrus omdat hij de goddelijke volmacht van Christus ontvangen had; Paulus als belangrijkste voorvechter van de christelijke boodschap. Daarom kunnen beide apostelen ook beschouwd worden als vertegenwoordigers van het hele apostelcollegium. In

⁵⁶ J.D. Gordon, *The Articles of the Creed and the Apostles*, in: *Speculum, a Journal of Mediaeval Studies* 40 (1965), pp. 634-640. Dit betekent dat het credo als toevoeging aan de apostelreeks beschouwd kan worden, en niet een betekenisloos attribuut is.

⁵⁷ Bühler, *The Apostles*, p. 336.

Loppersum zijn Petrus en Paulus vooral afgebeeld vanwege hun rol als de patroonheiligen van de kerk.

2.1.5 Apostelen en profeten

Op de gewelven van het noorderdwarspand van de Walburgiskerk in Zutphen werd eind vijftiende eeuw een apostelreeks aangebracht. De twaalf apostelen, voorzien van het credo, worden hier gekoppeld aan profeten die de komst van Christus zouden hebben voorspeld. In Wennigsen, eerste helft van de vijftiende eeuw, werd de apostelreeks ook op het gewelf aangebracht: rondom de sluitring van de westelijke koortravee. Ook hier staat de apostelreeks in de buurt van profetenschilderingen. Op hetzelfde gewelf, beschilderd in het begin van de vijftiende eeuw, zijn acht profeten afgebeeld. De koppeling van de apostelreeks met profeten benadrukt wat betreft de apostelen het aspect van het getuigenis van Christus. Zij waren ooggetuigen van wat de profeten voorzagen. In Zutphen staan ook andere afbeeldingen op de gewelven van het koor en van het zuiderdwarspand in het teken van de voorspelling van de komst van Christus. In Wennigsen staan op hetzelfde gewelf als de apostelreeks en de profeten ook de vier evangelisten afgebeeld; zij die gevierden hun ooggetuigenis optekenden zoals hun oudtestamentische voorlopers hun visioenen op schrift stelden. In de kruin van het gewelf nemen de apostelen een prominente plaats in binnen het kerkelijke leersysteem.⁵⁸

2.1.6 Zelfstandige apostelafbeeldingen

Naast de afbeeldingen van apostelen die deel uitmaakten van een apostelreeks of van een geselecteerde groep apostelen, werden ook zelfstandige apostelafbeeldingen aangetroffen; vijftien in totaal. Vijf daarvan geven Johannes weer, vijf Jacobus Maior. Filippus, Petrus, Andreas, Matthias en Mattheüs komen een keer voor. Het oudste voorbeeld is Ohrdorf, daterend uit het laatste kwart van de veertiende eeuw. In tien van de vijftien gevallen gaat het om schilderingen die werden aangebracht in het laatste kwart van de vijftiende eeuw. Het jongste voorbeeld dateert uit het tweede kwart van de zestiende eeuw. Het gaat hier om een afbeelding van Jacobus Maior, op het gewelf van de koortravee van Uithuizen. Bij deze zelfstandige apostelafbeeldingen staat niet het aspect van hun apostelschap voorop maar, net als in het vroege voorbeeld uit Verden, hun heiligheid. Dit toont aan dat, ondanks de ontwikkeling van de apostelreeksen, ook de individuele verering van apostelen als heiligen bleef bestaan en dan vooral als patroonheilige. Dit laatste is af te lezen aan de wijding van een groot aantal kerken. Zo werd de kerk van Großenwieden aan Mattheüs gewijd, en de kerk van Riede aan Andreas.

2.2 Heiligenreeksen

De heiligenverering in de late middeleeuwen had een individueel karakter. Men richtte zich (als individu, familie of gemeenschap) sterk op één bepaalde heilige, en verwachtte

⁵⁸ P. Königfeld & P. le Blanc, De apostelen als dragers van het geloof: Voorbeelden uit Nederland en Nedersaksen, in: Grote & Van der Ploeg, *Muurschilderkunst (Opstellen)*, p. 194. De evangelisten in de punten van het gewelf hebben misschien symbolisch een dragende functie: zie paragraaf 3.1.4.

van hem of haar, in ruil voor devotie, voorspraak bij God.⁵⁹ Die middelaarsfunctie speelde in de omgang met heiligen een grotere rol dan de voorbeeldfunctie die een heilige kon hebben.⁶⁰ De heilige kon bij God de zaak van de gelovige bepleiten, en zo Gods oordeel over het leven van de gelovigen in positieve zin beïnvloeden, als een advocaat voor de rechter. De verering van heiligen werd beïnvloed door de overgeleverde heiligenlegenden. Sommige heiligen werden in heel Europa vereerd; andere heiligenverering had een meer lokaal karakter. Vooral heiligen die grote wonderen hadden verricht en gruwelijke martelingen hadden doorstaan waren bij gelovigen in de middeleeuwen geliefd.⁶¹ Op lichamelijk gebied golden bepaalde heiligen als specialist bij bepaalde klachten, waarbij vaak de aard van het lijden van de heiligen zijn of haar werkterrein bepaalde. Maar ook andere aspecten van het leven van de heilige gaven zijn of haar werkzaamheid aan: Anna, de moeder van Maria, stond bijvoorbeeld voor de noties 'vruchtbaarheid' en 'familie'.⁶²

De grote groep heiligen en het individuele karakter van de heiligenverering lijken niet bevorderlijk voor het ontstaan van op apostelreeksen gelijkende heiligenreeksen. Toch bestonden er in de late middeleeuwen verschillende aanleidingen om heiligen te groeperen. Vier soorten groepen ontstonden, elk op basis van een aspect dat de heiligen binnen deze groepen met elkaar deelden. Ten eerste bestond er een groep van Veertien Noodhelpers. Twee keer zeven heiligen zouden in eigen persoon hulp verlenen wanneer zij in nood werden aangeropen, in plaats van om het ingrijpen van God (of Christus) te vragen. Een tweede groep bestond louter uit vrouwelijke heiligen, gegroepeerd op grond van hun maagdelijkheid.⁶³ Er waren bijvoorbeeld vier *Virgines Captales*. Samen met andere vrouwelijke heiligen werden deze 'belangrijkste maagden' ook wel verbonden aan Maria als de *Virgo inter Virgines* ('Maagd der maagden'), om de maagdelijkheid van de moeder Gods te benadrukken. Een derde groep wordt gevormd door de vier kerkvaders; allen golden zij als sleutelfiguren in de geschiedenis van de christelijke traditie. Ten slotte kon ook het 'werkterrein' van heiligen, de ziekte waartegen zij werden aangeropen, een motief zijn om verschillende heiligen als een groep af te beelden.

2.2.1 Heiligenreeksen in de noordelijke Nederlanden en Noordwest-Duitsland

In de onderzochte kerken in Noordwest-Duitsland en de noordelijke Nederlanden zijn dertien heiligenreeksen aangetroffen. Vijf ervan bevinden zich in Zuidoost-Nedersaksen, vier rond de Wesermonding, twee in Oostfriesland, een in Gelderland en een in Groningen. De oudste reeks dateert uit het laatste kwart van de veertiende eeuw, de jongste uit het eerste kwart van de zestiende eeuw. Het merendeel van de reeksen werd aangebracht in de tweede helft van de vijftiende eeuw. Negen reeksen zijn in de koorruimte afgebeeld, drie in het schip en een in een zijkapel.

⁵⁹ Duffy, *The Stripping*, pp. 160-163.

⁶⁰ Duffy, *The Stripping*, p. 178.

⁶¹ Duffy, *The Stripping*, p. 170.

⁶² Duffy, *The Stripping*, pp. 180-182.

⁶³ K.A. Winstead, *St. Katherine's Hair*, in J. Jenkins (ed.), *St. Katherine of Alexandria, Texts and Contexts in Western Medieval Europe*, Turnhout 2003, p. 116.

2.2.2 Reeksen vrouwelijke heiligen

In de onderzochte kerken werden twee uitgebreide reeksen aangetroffen, een met heiligen en apostelen en de ander met louter heiligenfiguren, waarvan de individuele heiligennamen onbekend zijn gebleven. Het zou kunnen dat in een van die reeksen de Veertien Noodhelpers waren afgebeeld; als groep van veertien werden ze nergens anders aangetroffen. Vijf van de dertien gevonden heiligenreeksen bestaan geheel uit vrouwelijke heiligen, een zesde bestaat voor drie-vijfde uit vrouwelijke heiligen en een zevende bevat naast zes vrouwelijke heiligen ook Johannes de Evangelist.

De oudste reeks vrouwelijke heiligen is tegelijkertijd de meest omvangrijke. Tien heiligen werden afgebeeld op de oostwand van het koor van Ohrdorf, in het laatste kwart van de veertiende eeuw. Van deze tien gekroonde vrouwen zijn er drie aan hun attriboot te herkennen: Barbara, Catharina en Maria Magdalena. In de jongste reeks, uit het eerste kwart van de zestiende eeuw, zijn Barbara en Catharina ook aanwezig. De andere drie afgebeelde vrouwelijke heiligen in deze reeks, die zich bevindt in Schwäforden, zijn Elisabeth, Margaretha en Ursula.

De heilige die steevast voorkomt in de reeksen vrouwelijke heiligen is Catharina van Alexandrië. In zes van de zeven reeksen is Barbara van Nicomedia aanwezig. Samen met Margaretha maakten deze twee heiligen deel uit van de vaste kern van de Veertien Noodhelpers. De groep van Veertien Noodhelpers ontstond pas rond 1450; de individuele heiligen werden daarvoor al vereerd.⁶⁴ Het feit dat Barbara, Catharina en Margaretha hiervan deel uitmaakten, verklaart de aanwezigheid van eerste twee in veel heiligenreeksen. Barbara ontbreekt in Leveste, waar op het tweede schipgewelf een viertal vrouwelijke heiligen werd afgebeeld. Centraal op dit gewelf, van rond 1400, staat de heilige Ursula. De elfduizend maagden, althans een gedeelte daarvan, werden als bloemen over heel het gewelf aangebracht. Op dit gewelf werden, naast Catharina, ook Christina en Juliana aangetroffen.

De reeks van Ohrdorf bevat genoeg vrouwelijke heiligen om als *Virgo inter Virgines* te worden opgevat. Het probleem is echter dat Maria niet tussen de heilige vrouwen is afgebeeld; hier is alleen sprake van *Virgines*, zonder de *Virgo*. Ook het thema van de *Virgines Capitaes* werd nergens in 'zuivere' vorm aangetroffen. Alleen in Scholen komen zowel Barbara, Catharina, Dorothea als Margaretha voor. In deze reeks uit de tweede helft van de vijftiende eeuw, op het koorgewelf, is het viertal echter aangevuld met de heilige Lucia. Naast Margaretha op het oostelijke gewelfvak is hier bovendien een afbeelding van Maria aanwezig, als Koningin van de hemel. Een vergelijkbare situatie is aanwezig in Schwäforden. In het eerste kwart van de zestiende eeuw werd het koorgewelf daar beschilderd met een reeks waarin naast een drietal mannelijke heiligen Barbara, Catharina en Margaretha, Ursula en Elisabeth zijn afgebeeld. Ook hier is de afbeelding van Maria als hemelkoningin aanwezig op het oostelijke gewelfvak. De thema's van de *Virgo inter Virgines* en de *Virgines Capitaes* lijken in Scholen en Schwäforden door elkaar te lopen. Daarbij kan worden opgemerkt dat de samenstelling van de *Virgines Capitaes* misschien net als bij de Veertien Noodhelpers per regio verschilde.

Gegroepeerd rondom Maria in de kooruimte, lijken de vrouwelijke heiligen te verwijzen naar de maagdelijkheid van Maria, die op haar beurt weer een verwijzing naar

⁶⁴ Schoneveld, *Groninger kerken*, p. 78.

de incarnatie is. De vleeswording van Christus werd tijdens de mis herhaald: de hostie veranderde in het werkelijke lichaam van Christus om vervolgens opnieuw aan God geofferd te worden.⁶⁵ Op de rol van Maria als degene die de incarnatie lichamelijk omvatte, zal worden ingegaan in paragraaf 2.5. Misschien kunnen ook de reeksen van Marklohe en Wennigsen worden opgevat als verwijzing naar de incarnatie die aan het altaar plaatsvond. In beide kerken (met beschildering uit het laatste kwart van de vijftiende eeuw) zijn in de kooruimte zes vrouwelijke heiligen aangebracht. Beide reeksen staan, net als die in Ohrdorf, los van een afbeelding van Maria. Een andere mogelijkheid is dat deze reeksen verwijzen naar het concept maagdelijkheid op zich. Zowel voor mannen als voor vrouwen was maagdelijkheid in de late middeleeuwen een ideaal; eerst in de vorm van ascese, later in de betekenis van morele zuiverheid. In maagdelijke staat kon de mens een innige relatie aangaan met Christus, de Bruidegom.⁶⁶

De reeks heilige vrouwen in Marklohe, aangebracht op de gewelfvakken van de koorsluiting, is aangevuld met een afbeelding van Johannes de Evangelist. Deze afbeelding verstoort het ritme in de vierhoekige koorsluiting; het noordelijke en het oostelijke gewelfvak zijn voorzien van twee vrouwelijke heiligen, het zuidelijke van twee vrouwelijke heiligen en de Johannesafbeelding. In het koor zijn geen andere afbeeldingen van evangelisten of apostelen aanwezig waarmee Johannes een groep zou kunnen vormen. Toch is de toevoeging van de evangelist aan een reeks vrouwelijke heiligen niet vreemd; hij deelde met de vrouwelijke heiligen namelijk het belangrijke aspect van de maagdelijkheid. In de middeleeuwse heiligenlegende werd benadrukt dat Johannes de evangelist nog maagd was toen hij door Christus geroepen werd, met andere woorden: hij had de genadegave van de maagdelijkheid die ook de vrouwelijke heiligen deelachtig was.⁶⁷ De aanwezigheid van Johannes de evangelist in de reeks heilige vrouwen onderstreept het aspect dat aan deze reeks ten grondslag ligt: de maagdelijkheid. Die maagdelijkheid verwijst naar de devotie omdat zij verbonden is met de bruidsmystiek.⁶⁸

In Bursfelde staat op de oostwand van het schip een groep van drie vrouwelijke heiligen geschilderd. Barbara, Ursula en Catharina zijn ten noorden van de ingang naar het koor afgebeeld, naast een afbeelding van Maria als Koningin van de hemel. Dit rond 1450 afgebeelde drietal zou kunnen samenhangen met de plaatsing van een altaar. Deze groep komt aan de orde bij de bespreking van de relatie tussen heiligen(reeksen) en altaren, in paragraaf 2.2.5.

⁶⁵ Angenendt beschrijft hoe de 'do-ut-des'-gedachte, wezensvreemd aan de oorspronkelijke visie op het misoffer, in de middeleeuwen opgeld deed. "Stärker noch wirkte, daß man seit dem Frühmittelalter unterstellte, in der Messe den Leib und das Blut Christi zu opfern, und deswegen erwartete, Gott werde sich dem neuen Opfer seines Sohnes nicht verweigern können und gewissermaßen antworten müssen." Niet God bracht het offer op het altaar, zoals Christus zich offerde op het kruis; de clerus offerde Christus aan God. Angenendt, *Geschichte*, pp. 374-375.

⁶⁶ Vgl. J. Hassel, Choosing not to marry: Women and Autonomy in the Katherine Group, in: *Studies in Medieval History and Culture* 9 (2002), p. 38, en: C. Opitz, Hunger nach Unberührbarkeit? Jungfraulichkeitsideal und weibliche Libido im späteren Mittelalter, in: *Feministische Studien* 5 (1984), p. 66.

⁶⁷ Benz, *Legenda Aurea*, p. 66.

⁶⁸ Zie noot 19.

2.2.3 Kerkvaders

In twee kerken werd een viertal heilige kerkvaders afgebeeld, in een derde kerk is er een vijftal van gemaakt. Zowel in Petkum als in Loppersum werden op de gewelfvakken van de koorsluiting de vier kerkvaders Gregorius, Hiëronymus, Augustinus en Ambrosius (van noord naar zuid) aangebracht. In Petkum gebeurde dat in het laatste kwart van de vijftiende eeuw: de heiligen zijn afgebeeld op de puntvakken van het straalgewelf, terwijl op het oostelijke gewelfvak middenin een afbeelding van de Salvator Mundi staat afgebeeld. De schilderijen in Loppersum dateren uit 1500. Op het oostelijke gewelfvak is een schildering van Petrus en Paulus aangebracht; de twee vakken aan de noordzijde en de twee vakken aan de zuidzijde bevatten een kerkvader. In Loppersum is ook de Salvator Mundi aanwezig, bij de sluitsteen van het gewelf van de koorsluiting.

In de zuidoostelijke kapel van de kooromgang in Zutphen werd in het eerste kwart van de vijftiende eeuw een vijftal kerkvaders aangebracht. Naast de vier die in Petkum en Loppersum zijn afgebeeld, wordt hier Dionysius tot de kerkvaders gerekend. Deze toevoeging is niet vreemd: in de middeleeuwen werd de mystieke theologie van Dionysius de Areopagiet, uit het vroege christendom, bijzonder invloedrijk. De Areopagiet werd geïdentificeerd met Dionysius van Parijs ("Saint Denis"), bisschop en patroonheilige van Frankrijk. De combinatie van de vierde-eeuwse bisschop en de eerste-eeuwse theoloog levert Dionysius de statuus op die bij een kerkvader past.

De verbinding van de kerkvaders met de ruimte van het koor heeft te maken met hun rol als theologen in de traditie.⁶⁹ Hun rol in het doorgeven van de traditie plaatst de kerkvaders in de lijn van de apostelen. Hun theologische beschouwingen hebben dezelfde status als het getuigenis van de profeten, apostelen en evangelisten. De koppeling van de kerkvaders met de traditie wordt in Loppersum onderstreept doordat de ze zijn gerangschikt rond de afbeelding van de twee belangrijkste apostelen, Petrus en Paulus, maar meer nog doordat onder elke kerkvader een evangelistensymbool is afgebeeld. De kerkvaders in het koor verwijzen naar dus de waarheid en juistheid van de traditie, die in de kerk verkondigd wordt.⁷⁰ De reeks vertolkt hiermee een theologisch standpunt. In Zutphen ligt het verband tussen de kerkvadersreeks en een altaar voor de hand, puur vanwege de aard van de ruimte waarin de reeks is afgebeeld. Deze werd speciaal voor de plaatsing van een privé-altaar gebouwd (zie 2.2.5).

2.2.4 Pestheiligen: het 'Pestgewelf'

De angst voor een onvoorziene dood was in de late middeleeuwen volop aanwezig. Wie plotseling stierf, zonder voorzien te zijn van de laatste sacramenten, hostie, biecht en oliesel, wachtte een onprettig begin van het leven na de dood.⁷¹ De angst voor de plotselinge dood in de late middeleeuwen verklaart het ontstaan van de traditie van de heilige Veertien Noodhelpers. Een aantal van deze heiligen werd op grond van hun bescherming tegen de onvoorziene dood vereerd. De ziekte die in de middeleeuwen gevreesd werd om zijn plotselinge opduiken en nietsontziende dodelijkheid was de pest. Deze ziekte werd het brandpunt van de angst voor de onvoorziene dood. Heiligen die

⁶⁹ Duffy, *The Stripping*, p. 65.

⁷⁰ Kirschbaum, *Lexikon* 2 (1970), kolommen 529-538.

⁷¹ Duffy, *The Stripping*, p. 120.

tegen de pest werden aangeropen waren onder andere Sebastiaan en Rochus. Deze laatste was een Franse heilige die leefde in de veertiende eeuw, en mensen op wonderbaarlijke wijze van de pest zou hebben genezen. Daarnaast zou hij zelf ook builenpest gehad hebben, waar hij met Gods hulp van genas.

Op het tweede schipgewelf van Loxstedt werd in 1450 een reeks schilderijen aangebracht. Op het oostelijke gewelfvak is een personificatie van de dood afgebeeld: een lijk in ontbinding met een zeis. De Dood gaat vergezeld van een adellijk paar, waardoor de afbeelding doet denken aan de laatmiddeleeuwse dodendansafbeeldingen.⁷² Ook de teksten die Dood en levenden spreken houden verband met de laatmiddeleeuwse dodendans. De zeis verwijst naar het karakter van de dood die in een snelle zwaai alles wat boven het maaiveld uitsteekt van het leven afsnijdt. Het echtpaar van stand laat zien dat niemand aan de dood ontkomt, of je nu rijk bent of arm, vrouw of man. Deze afbeelding herinnert de toeschouwer aan het onvoorspelbare karakter van de dood, in het licht waarvan al het aardse betekenisloos is.⁷³

Het noordelijke gewelfvak laat zien hoe Sebastiaan wordt beschoten met pijlen. Als metafoor voor besmetting met de pest, die zichtbaar werd in builen, werd in de middeleeuwen het beeld gebruikt van de dood die zijn pijlen op de mensen afvuurde.⁷⁴ De wonden die de pijlen veroorzaakten waren metafoor voor de pestbuilen. De beschieting van Sebastiaan, en de wonden die daarvan het gevolg waren, maakten hem tot pestheilige. Het westelijke gewelfvak bevat een tafereel met Christoforus, beschermer tegen de onvoorziene dood. Vermoedelijk is op de achtergrond van het tafereel met de reus in de rivier, in het landschap aan de andere kant van het water, de heilige Rochus afgebeeld, met de hond. Rochus zou, lijdend aan de builenpest, in de wildernis terecht zijn gekomen, waar hem door een hond voedsel werd gebracht. Stefanus staat niet als pestheilige bekend. Hij wordt meestal ook niet met wonden afgebeeld en draagt de stenen bij zich als attribuut. In Loxstedt wordt echter de steniging van Stefanus afgebeeld. Deze bevindt zich tegenover de beschieting van Sebastiaan. De reden voor zijn plaats op het gewelf in Loxstedt is waarschijnlijk gelegen in de analogie tussen stenen en pijlen, tussen pijlwonden, stenigingswonden en pestbuilen.

Wanneer de voorstelling van de niets ontziende, onvoorziene dood op het oostelijke gewelfvak gecombineerd wordt met de andere schilderijen op het gewelf van de tweede schiptravee in Loxstedt, dan kan geconcludeerd worden dat het hier om een 'Pestgewelf' gaat. De onvoorziene dood wordt door de afbeeldingen van Sebastiaan, Rochus en waarschijnlijk ook Stefanus verbonden met de pest.⁷⁵ De vier heiligen worden

⁷² Vgl. H. Freytag, *Der Totentanz der Marienkirche in Lübeck und der Nikolaikirche in Reval (Tallinn)*, Köln/Weimar/Wien (1993).

⁷³ Waar de vrouw en man zeggen: "lust unde vrolicheit begher ik uppe düsser erde", wordt hun gehechtheid aan het aardse door de Dood gerelativeerd: "O minsch ande erde vat ik nu bin dat vistu werden". De jonge vrouw draagt een spiegel als symbool van vergankelijkheid.

⁷⁴ H. Rosenfeld, *Der Mittelalterliche Totentanz*, Köln 1968, pp. 8-31.

⁷⁵ In de legende van Christoforus is een aanknopingspunt aanwezig om hem rechtstreeks met de pest te verbinden, zoals Rochus en Sebastiaan met de pest verbonden werden. Christoforus werd volgens de legende met pijlen beschoten. De pijlen konden hem niet verwonden. Omdat pijlwonden bij Christoforus afwezig blijven ontbreekt het verband met pestbuilen. Wanneer de symboliek van de onvoorziene dood als pijlschot op de legende wordt betrokken, en de betekenis van pest als pars pro toto voor deze onvoorziene dood, kan Christoforus de betekenis van pestheilige krijgen. Onkwetsbaarheid voor pijlen houdt dan bescherming tegen de pest in, en geldt daarmee als bescherming tegen de onvoorziene dood.

op grond van hun werkzaamheid rond de dood met het edele paar gegroepeerd. Tegenover de doodsangst die de afbeelding van de Dood opwekt, worden de heilzame heiligen geplaatst ter geruststelling.⁷⁶ Het gewelf in Loxstedt is het enige pestgewelf dat werd aangetroffen.

De combinatie van een afbeelding van de dood met een voornaam persoon werd nog op verschillende andere plaatsen aangetroffen. De boodschap van deze zelfstandige afbeeldingen lijkt steeds te zijn gelegen in de waarschuwing voor het onverwachte karakter van de dood. In Zutphen wordt deze waarschuwing vertolkt door een in de middeleeuwen bekend thema. In een van de kapellen aan de noordzijde van de kooromgang werd, eind vijftiende eeuw, het thema van de Drie levenden en de drie doden aangebracht. Dit verhaal gaat over drie koningen die met drie dode tegenhangers worden geconfronteerd. De doden vermanen hen zich niet te zeer aan het vergankelijke leven te hechten. Ze zeggen: "Wat jullie zijn, dat waren wij. Wat wij zijn zullen jullie worden." De afbeelding van deze legende maant de beschouwer stil te staan bij zijn eigen sterfelijkheid en zich tijdens zijn leven op de dood voor te bereiden. In Riede werd in het laatste kwart van de vijftiende eeuw de Dood, voorzien van een zeis en vergezeld van een voorname vrouw, aangebracht op het zuidelijke gewelfvak van de tweede schiptravee. De dood komt hier dus, net als in Loxstedt, naar voren als een onverwachte gast, waaraan niemand kan ontkomen. De vrouw heeft een vogel in haar hand, als symbool van de mens die door de dood opgejaagd wordt.⁷⁷ In Marklohe werd aan het eind van de vijftiende eeuw op de noordoostelijke muur van de koorsluiting een afbeelding met dezelfde strekking aangebracht; de Dood tikt hier een nietsvermoedende keizer op de schouder.

2.2.5 Heiligen en altaren⁷⁸

Devotie tot een heilige was in de middeleeuwen dikwijls verbonden met een altaar. Dat verband werd door de altaarwijding gelegd. Het altaar kon gewijd zijn aan een heilige, of aan meerdere heiligen zonder dat daarbij van een groep sprake was. Dat betekende dat de heilige het altaar als het ware kado kreeg. Vaak was de heilige 'fysiek aanwezig' in de buurt van zijn of haar altaar, in de vorm van een reliek. Die reliek werd in het altaar geplaatst onder de mensa, of op het altaar in een kistje of retabel. In ruil voor de wijding van een altaar verwachtte de opdrachtgever voorspraak van de heilige bij God. De

⁷⁶ Volgens Schwab staat de Christoforusvoorstelling op het westelijke gewelfvak, zodat degene die de kerk uitliep een heilzame blik op de heilige kon werpen alvorens zijn weg te gaan door de moerassen die Loxstedt omringden. W. Schwab, Totentanz und Christophorusvorstellung- ein theologisches Gesamtkonzept? Ikonographische Gedanken zu den Fresken der Pfarrkirche und des Karners in Metnitz-Kärnten, *Studien und Mitteilungen zur Geschichte des Benediktiner Ordens und seiner Zweige* 116 (2005), pp. 301-331 (aldaar pp. 315 en 316).

⁷⁷ A. Dülberg, De uitbeelding van de dood, in: Grote & Van der Ploeg, *Muurschilderkunst (Opstellen)*, p. 241. Volgens Dülberg (p. 239) behoren Christoforus en Stefanus tot de pestheiligen. Zij geeft geen bronnen om deze uitspraak te ondersteunen.

⁷⁸ Voor de informatie over het gebruik en de plaatsing van (zij-)altaren is gebruik gemaakt van Kroesen/Steensma, *The Interior*, pp. 53-57, en: J.E.A. Kroesen, *De plaats van de zijaltaren in het laatmiddeleeuwse kerkinterieur. Geschetst aan de hand van voorbeelden in Noord- en Midden-Europa*, (in voorbereiding), 2006.

altaren die aan heiligen gewijd waren dienden voor het opdragen van zielenmissen, missen waarvan de genadewerking toekwam aan het zielenheil van een overledene. De grote zorg om het zielenheil zorgde er in de middeleeuwen voor dat er grote behoefte ontstond aan zielenmissen. Families en gilden stichtten altaren en betaalden priesters om aan die altaren zielenmissen op te dragen, voor hun overleden familieleden of vakbroeders. Er werden speciale genootschappen opgericht bij wijze van collectieve verzekering voor het hiernamaals; gestorven leden kregen deel aan de genade die tijdens de mis op het 'genootschapsaltaar' werd verdiend. Naast het stichten van een altaar was het voor de (minder vermogende) gelovigen ook mogelijk om een schenking te doen aan een bestaand heiligenaltaar: op zijn of haar sterfdag zou dan een zielemis worden gelezen.⁷⁹

De toenemende vraag naar zielenmissen zorgde voor een toename van het aantal altaren binnen het kerkgebouw. In de laatmiddeleeuwse kerken waren behalve het hoogaltaar ook zijaltaren aanwezig in het schip. De zijaltaren stonden tegen de pilaren en zijmuren (noord en zuid) van het schip, tegen de oostelijke muren van het dwarsschip maar ook tegen de pilaren van de kooromgang. Ook waren er altaren geplaatst tegen de koorafscheiding of op de koorgrens. In de grotere kerken werden speciale zijkapellen gebouwd ten noorden en ten zuiden van het koor, of aansluitend aan de kooromgang, voor het plaatsen van privé-altaren. Het aanbouwen van transeptarmen gebeurde waarschijnlijk ook om daar zijaltaren te kunnen plaatsen. Onder invloed van de Reformatie en de Contrareformatie zijn de zijaltaren in de meeste Europese kerken verdwenen.⁸⁰

Een groot gedeelte van de afbeeldingen van individuele heiligen in het schip van laatmiddeleeuwse kerken laat zich herleiden tot altaren die in de ruimte van die kerken een plaats hadden. Van de grotere kerkgebouwen van Gelderland (Zutphen), Holland (Amsterdam) en Groningen (Martinikerk) is uit stichtingsakten bekend dat sommige schilderijen op muren, gewelven en pilaren van het schip en de zijkapellen samenhangen met altaren. In de Sint-Sebastiaankapel in het zuidertransept van de Oude Kerk in Amsterdam is de relatie aangetoond tussen het Sebastiaansaltaar van het boogschuttersgilde en de gewelfschilderingen. Daarin worden zowel Ursula en de maagden (met pijlen vermoord), als de gewelfschildering van Sebastiaan (met pijlen vermoord) aangetroffen. In de Groningse Martinikerk is in de zuiderzijbeuk op het gewelf een schildering van Cosmas en Damianus aangebracht, die verband houdt met een altaar dat in 1483, wellicht door het apothekersgilde, werd gesticht.⁸¹

In de late middeleeuwen werd soms ook de koorruimte van zijaltaren voorzien, schuin achter het hoogaltaar tegen de oostwand. Dat zou de schildering van Filippus op de zuidzijde van de oostelijke koormuur kunnen verklaren die in het laatste kwart van de vijftiende eeuw in Riede werd aangebracht. Anders is dat met heiligenreeksen die in een zijkapel of op de wanden van het schip waren aangebracht. De kerkvaderreeks in de zijkapel van Zutphen bijvoorbeeld is waarschijnlijk geschilderd in samenhang met het onderliggende altaar. Ook de drie vrouwelijke heiligen op de oostelijke wand van het

⁷⁹ E.O. van der Werff, *Martini: kerk en toren*, Assen/Groningen 2003, p. 70.

⁸⁰ Zie Kroesen & Steensma, *The Interior*, hoofdstuk 18.

⁸¹ Van der Werff, *Martini*, p. 73.

schip in Bursfelde (paragraaf 2.2.2) hebben waarschijnlijk gehoord bij een altaar. De vier belangrijke apostelen op de gewelfvakken in de zuiderzijbeuk van Nikolausberg (paragraaf 2.1.4), kunnen ook bij een (verdwenen) altaar hebben gehoord.

Het is niet waarschijnlijk dat alle heiligenafbeeldingen in het schip met een altaar in verband kunnen worden gebracht. Een eerste reden daarvoor is de concurrentie tussen muur- en gewelfschilderingen en retabels. Men gaf er in de late middeleeuwen dikwijls de voorkeur aan om altaren –zowel het hoogaltaar als zijaltaren- te voorzien van een rechtopstaande wand met beelden, gesneden uit hout of gehakt uit steen. In Noordwest-Europa waren retabels vaak voorzien van een narratieve cyclus rondom het lijden van Christus. Ook werden wel individuele heiligen in het retabel afgebeeld. Waar driedimensionale retabels afwezig waren, vervulden schilderingen op de muur of pilaar achter het altaar soms of vaak⁸² die functie.

2.2.6 Patroonheiligen

Het hoogaltaar in de koorruimte was dikwijls gewijd aan de heilige die als patroon voor de hele gemeenschap functioneerde. In de zondagse mis werd deze patroon in het bijzonder aangeroepen om voorbede bij Christus te doen voor het heil van gestorven leden van de gemeenschap. In verschillende kerken werd een schildering van de patroonheilige aangetroffen op muren of gewelven van de koorruimte. In Loppersum waren Petrus en Paulus de patroonheiligen; zij staan op het centrale gewelfvak van de koorsluiting afgebeeld. In Riede was de patroonheilige Andreas; zijn schildering staat op de noordmuur van het koor. In Almstedt werd in de tweede helft van de vijftiende eeuw op de oostwand van het koor een schildering van patroonheilige Mauritius aangebracht. In plaats van een enkele afbeelding, werd in Oldenburg in het laatste kwart van de vijftiende eeuw de hele legende van de patroonheilige, Gertrudis, op de gewelfvakken van het koor aangebracht. Omdat het patronaat van een kerk vaak verband hield met de onder het hoogaltaar aanwezige relieken, hangt de afbeelding van de patroonheilige in de koorruimte vaak samen met het altaar. Maar niet alleen in het koor werden schilderingen van de patroonheilige aangebracht. Zo bevindt zich in Altenoythe een serie schilderingen met de legende van de patroonheilige Vitus op het westelijke schipgewelf, daar aangebracht tegen het einde van de vijftiende eeuw. In het koor is een mariologische cyclus op de gewelven aangebracht. Misschien heeft hier de Mariaverering de verering van Vitus verdrongen, en was een altaar in de westelijke schiptravee aan de patroonheilige gewijd.⁸³

2.2.7 Heiligen zonder altaar

Ongeveer de helft van het totale aantal heiligenafbeeldingen dat werd aangetroffen staat op een muur geschilderd, de andere helft op een gewelf. Mogelijk functioneerden de

⁸² Kroesen & Steensma, *The Interior*, pp. 59-62, 88-103. Volgens Kroesen en Steensma kwamen geschilderde retabels vaker voor dan gesneden retabels. Kahsnitz en Bunz (*Die großen Schnitzaltäre*, München 2005) denken dat in de late middeleeuwen praktisch alle altaren van een beeldenwand voorzien waren en slechts enkele van een geschilderd retabel (p. 9). Op grond van het aantal kerken dat door de auteurs werd onderzocht, is het oordeel van Kroesen en Steensma betrouwbaarder.

⁸³ Dit houdt misschien verband met het feit dat de patroonheilige van de parochie zich in de late middeleeuwen niet kon verheugen in veel individuele devotie. Duffy, *The Stripping*, p. 162.

gewelfschilderingen naast een op het altaar aanwezig retabel. Soms is de op het gewelf afgebeelde heilige namelijk dezelfde als waaraan het altaar eronder gewijd was, terwijl er op dat heiligenaltaar een retabel stond met mariologische of christologische thematiek. In de Martinuskerk in Barmen (buiten het onderzoeksgebied) is het altaarretabel, dat gesierd was met christologische scènes, bekroond met een Martinusbeeldje.⁸⁴ Er kan ook verschil bestaan tussen de heiligen op het gewelf en de heilige waaraan het altaar was gewijd. In Amsterdam bijvoorbeeld nam het schoenmakersgilde het vrijgekomen Barbara-altaar over. Terwijl het altaar aan Barbara gewijd bleef, werden op het gewelf erboven de gildepatronen Crispinus en Crispinianus geschilderd.⁸⁵ Het voorbeeld van de schoenmakerspatronen wijst er op, dat ook los van de altaarwijding heiligenafbeeldingen werden aangebracht. In plaats van een altaar kreeg de heilige dan een schildering die aan hem of haar gewijd was. Ook het aanbrengen van een heiligenafbeelding op zich kon namelijk al als offer aan de betreffende heilige worden beschouwd. Van de Groninger Martinikerk is bekend, dat de gewelven werden 'gesponsord': particulieren financierden de verbouwing van een gewelf en lieten op de sluitsteen een afbeelding aanbrengen ter ere van een heilige.⁸⁶

Waar sommige heiligenafbeeldingen in verband gebracht kunnen worden met altaardevotie, andere met het opdragen van een deel van het kerkgebouw aan een patroonheilige, vervulden heiligenafbeeldingen ook nog een andere rol. In de late middeleeuwen was het zien van bepaalde heiligen al voldoende om deel te krijgen aan de door hen te bewerken voorspoed. Visuele participatie aan het heilige was gebruikelijk in de middeleeuwen. Zo had men ook deel aan de genadewerking van de mis door de hostie te zien. Een blik op de opgeheven hostie, op het moment dat deze veranderd was in het lichaam van Christus, had evenveel effect als het eten ervan. Dit laatste gebeurde nog maar een paar keer per jaar. De fysieke lekencommunie was in de late middeleeuwen bijna verdwenen, ten gunste van een krachtig geloof in de werking van de 'Augenkommunion'. Van alle heiligen had het zien van de heilige Christoforus in de late middeleeuwen de grootste betekenis. Wie Christoforus zag, zou op die dag niet door de dood worden verrast. Het was dan ook niet ongewoon om aan het begin van de dag even langs een Christoforusbeeld of -afbeelding te lopen.⁸⁷ Ook in de uitwerking van de genade die het zien van een schildering bewerkte, is een parallel met de genadewerking van de hostie aanwezig: wie de hostie aanschouwde, zou volgens het laatmiddeleeuwse geloof als men die dag reisde, veilig aankomen. De werking van het zien van de hostie ging nog verder: als men zwanger was zou men gezond de bevalling doorstaan, terwijl ieder die de hostie zag zijn eten goed zou verteren.⁸⁸

⁸⁴ Kroesen & Steensma, *The Interior*, afbeelding 4.62 op pagina 101.

⁸⁵ W. Kloek, *Gewelfschilderingen in de Oude Kerk te Amsterdam*, Amsterdam 1975, p. 12.

⁸⁶ Van der Werff, *Martini*, p. 141. Het kan daarbij om de schutspatroon van de stichter gaan.

⁸⁷ Steensma citeert een middeleeuws versje (uit onvermelde bron): "Heilige Christoffel, groot is uw macht. Wie u des morgens zag, glimlacht in de nacht." R. Steensma, *Grepen uit de Groninger santekraam*: I. St. Christoffel, *Cultureel Maandblad Groningen* 12 (1970), p. 11.

⁸⁸ Duffy, *The Stripping*, p. 100. Duffy schrijft ook over het laatmiddeleeuwse gebruik om een speciale mis te houden, vroeg in de morgen, voor de leken die vroeg aan het werk moesten: p. 140. Op een mogelijk verband tussen de hostieverering en de Christoforusverering werd al gewezen door H. Rosenfeld, *Der Heilige Christophorus, seine Verehrung und seine Legende: Eine Untersuchung zur Kultgeographie und Legendenbildung des Mittelalters*, Leipzig 1937, pp. 423-427.

Er werden in het onderzoeksgebied negentien Christoforusafbeeldingen aangetroffen; de oudste uit 1350, de jongste uit het tweede kwart van de zestiende eeuw. Drie afbeeldingen bevinden zich in het koor, een in de sacristie, een in een zijkapel en een in een knekelhuis. De overige dertien bevinden zich in het schip van de kerk. Van de afbeeldingen in het schip van de kerk is een zestal aangebracht in de buurt van de ingang. Op een drietal schilderijen na zijn alle Christoforusafbeeldingen op een muur of een pijler afgebeeld.

De al genoemde schildering van Christoforus op het pestgewelf van Loxstedt krijgt, met het oog op de directe bescherming die het aanschouwen van de heilige bood, een extra betekenis. Waar de devotie tot Sebastiaan en Stefanus beschermt tegen de dood aan de pest in de toekomst, beschermt het zien van Christoforus vandaag al. In Scholen bevindt de Christoforusafbeelding zich ook in de buurt van de afbeelding van de heilige Sebastiaan; op de noordmuur naast de westelijke ingang. Hier wordt waarschijnlijk ook de onvoorziene dood (Christoforus) gekoppeld aan de dreiging van pest (Sebastiaan).

Zowel in de kerk van Noordbroek als in de kerk van Zaltbommel zijn meerdere afbeeldingen van Christoforus aangebracht. In Noordbroek werd in 1350 boven de uitgang⁸⁹ in het zuidertransept een eenvoudige afbeelding van reus en kind aangebracht. De andere Christoforusvoorstelling van Noordbroek is aangebracht op de oostelijke vakken van het tweede schipgewelf, in het laatste kwart van de vijftiende eeuw. De schildering van reus en kind is uitgebreid met motieven die ontleend zijn aan de middeleeuwse Christoforuslegende. Zo is de kluizenaar geschilderd en ook de rivier, voorzien van gevaarlijke wezens. In het water is bijvoorbeeld een Sirene aanwezig met spiegel en kam; symbolen van ijdelheid en vergankelijkheid. De oudste voorstelling is zichtbaar wanneer men de kerk uitgaat en dus ook snel te aanschouwen zonder dat men verder de kerk in hoeft. Dat past bij de bescherming die men dagelijks bij de heilige zocht.⁹⁰ De jongste voorstelling is goed zichtbaar wanneer men zich in het schip van de kerk bevindt. De toegevoegde symbolen van wereldse verleiding in de voorstelling op het gewelf lijken erop te wijzen dat in deze voorstelling de beschermende functie van Christoforus voor de dagelijkse gang door de wereld voorop staat. Ook de oudere voorstelling zou het aspect van bescherming van mensen op reis kunnen benadrukken; uit dezelfde periode, rond 1350, dateren namelijk de afbeeldingen van een Sirene en een haas op de oostwand van het zuidertransept. Een uitgewerkte voorstelling is ook aanwezig op de noordmuur van het schip van Schiplage. Hier is in het water een zeemeerman met pijl en boog afgebeeld; verwijzing naar de onvoorziene dood die de mens op de levensweg bedreigt.

De afbeelding van Christoforus in het knekelhuis van Zaltbommel, daterend uit het tweede kwart van de zestiende eeuw, zou met de functie van die ruimte kunnen samenhangen. Doodsangst die de opgestapelde knekels opwekten, werd door de afbeelding van de beschermer tegen de onvoorziene dood verzacht. Een tweede fresco,

⁸⁹ Dat wil zeggen, aan de binnenzijde van de kerk boven de ingang.

⁹⁰ De vaak 'reusachtige' omvang van de schildering in veel kerken droeg ook bij aan de snelle zichtbaarheid en herkenbaarheid van de heilige. Zie: A. Dülberg, De werking van het heiligenbeeld: Christoforus als volksheilige, in: Grote & Van der Ploeg, *Muurschilderkunst (Opstellen)*, p. 182.

uit het eerste kwart van de zestiende eeuw, is ten noorden van de westelijke uitgang van de kerk aanwezig. Naast de afbeelding van de Christusdrager is een zeldzame afbeelding van diens marteldood geschilderd. Een derde afbeelding, uit het tweede kwart van de vijftiende eeuw, is aanwezig op de wand ten zuiden van de koorgrens. Ook in Verden (eerste helft vijftiende eeuw), Ohrdorf (laatste kwart veertiende eeuw) en Bursfelde (eerste helft vijftiende eeuw) is een Christoforusafbeelding aan de zuidzijde van de kooringang op een muur of pijler afgebeeld. In sommige gevallen zal de afbeelding op deze plaats verband houden met een zijaltaar. Vooral zichtbaarheid speelt echter een rol: tijdens de mis waren de blikken van de gelovigen immers op het oosten gericht, op de koorgrens. Bij de afbeelding van de reus in Zutphen, op de oostwand van een zijkapel aan de zuidzijde van de kooromgang, is de verbinding met een altaar zeker. Net als de afbeeldingen op de koorgrens werd ook de afbeelding in Zutphen aangebracht vóór de tweede helft van de vijftiende eeuw.

Waar de afbeelding van Christoforus in de buurt van de ingang van de kerk aanwezig is, houdt dit verband met zijn functie als beschermer tegen een onvoorziene dood.⁹¹ Dat is, naast de al genoemde schilderijen in Zaltbommel en Noordbroek, nog op een viertal andere plaatsen het geval. De reus met het Christuskind staat afgebeeld op de muur bij de westelijke toegang tot de kerk, of bij de noordelijke of zuidelijke ingang tot het schip. Deze afbeeldingen werden allemaal aangebracht in of na de tweede helft van de vijftiende eeuw. In Riede werd een Christoforusafbeelding aangebracht boven de noordelijke uitgang van het koor van de kerk. Dit is een aanwijzing voor het algemene karakter van de Christoforusdevotie en de angst voor het plotselinge sterven: ook de geestelijken hadden behoefte aan bescherming tegen de onvoorziene dood.

Naast Riede werd op twee andere plaatsen een schildering van Christoforus in het koor aangebracht. In Almstedt in de tweede helft van de vijftiende eeuw en in Hattendorf rond 1500. De reden voor het aanbrengen van deze schilderijen ligt waarschijnlijk niet in het aspect van de visuele participatie in de afbeelding. Dat valt af te lezen aan de plaatsing van deze fresco's, op een vanuit het schip slecht zichtbare plek. In Almstedt werd de reus afgebeeld op de noordmuur van het ingesnoerde koor; in Hattendorf aan de zuidzijde op de oostwand van het koor, dat twee traveeën diep is. De Christoforusafbeelding in Hattendorf kan met een zijaltaar in het koor hebben samengehangen, maar moet eerder als zelfstandige heiligenafbeelding worden opgevat. In Almstedt lijkt de afbeelding ook geen zelfstandige functie te hebben. Deze schilderijen kunnen aangebracht zijn als offer op zich, waarbij de opdrachtgever zich niet bekommerde om de functie die de afbeelding van zijn patroonheilige zou kunnen hebben in visuele devotie.⁹² Dit laatste is mogelijk ook het geval bij de afbeelding van

⁹¹ Zie ook R. Steensma, Samenhang tussen de thematiek van middeleeuwse muur- en gewelfschilderingen en hun plaats in het kerkgebouw, *Jaarboek voor liturgie-onderzoek* 6 (1990), pp. 223-245 (aldaar p. 242).

⁹² Möbius beschrijft echter dat de vooraanstaande leden van de dorpsgemeenschap de mis wel bijwoonden vanuit het westelijke deel van de rechthoekige koorruimte. De schilderijen in Almstedt, een kerk die qua plattegrond overeenkomt met de door Möbius beschreven Duitse zaalkerken, zouden met het oog op deze leken kunnen zijn aangebracht. Het kunnen patroonheiligen zijn, terwijl Christoforus voor deze leken goed zichtbaar was. Ook in Hattendorf kan Christoforus voor deze groep leken zichtbaar geweest zijn. Zie: F. Möbius, *Die Dorfkirche im Zeitalter der Kathedrale (13. Jh): Plädoyer für eine Strukturgeschichtliche Vertiefung des Stilbegriffs*, Berlin 1988, pp. 39-40.

Christoforus op een gewelf in de noordbeuk van het schip van de Groninger Martinikerk. Deze is zo klein dat hij nauwelijks de aandacht trekt.

2.3 Vier evangelisten

In de tweede eeuw werd het aantal evangeliën dat voor de kerk als gezaghebbend werd beschouwd, vastgesteld op vier. Mattheüs, Marcus, Lucas en Johannes werden door de traditie beschouwd als de auteurs van deze evangeliën. Johannes en Mattheüs waren naast evangelist ook volgeling van Christus geweest. Bij de inperking van het aantal evangeliën tot vier, speelde de symbolische betekenis van het getal vier mee. Het aantal windstreken was vier, en ook het aantal seizoenen. Vier was het getal van de volledigheid. Mede daarom geloofde men dat in vier evangeliën het volledige getuigenis van God in Christus opgetekend was. In de middeleeuwen werd de symboliek van het viertal nog verder uitgebreid, en de evangelisten werden in verband gebracht met de vier pijlers van het hemelgewelf, de vier pijlers van het kerkgebouw, de vier tijden van de dag, etcetera.

Een ander belangrijk verband dat gelegd werd, was tussen de evangelisten en het viertal wezens met vier gezichten dat Ezechiël zag in zijn eerste visioen.⁹³ Dat viertal figureerde ook in het Bijbelboek Openbaring.⁹⁴ Os, Engel, Adelaar en Leeuw werden met Lucas, Mattheüs, Johannes en Marcus in verband gebracht. De middeleeuwse exegeten zagen in de evangeliën zelf de legitimatie voor een verbinding met de dieren. Mattheüs begint met de menswording door Christus' stamboom te beschrijven, Marcus beschrijft de roepende in de woestijn; een verwijzing naar de leeuw. Lucas begint met een offer dat Zacharias moet brengen (een os gold als offerdier) en Johannes geeft als geen ander blijk van een scherpe blik op God (omdat hij hoger vloog dan ieder ander⁹⁵).

2.3.1 De vier evangelisten in Noord-Nederland en Nedersaksen

Het viertal evangelisten werd veertien keer aangetroffen, waarvan zeven maal in Groningen, vier keer in Zuidoost-Nedersaksen, twee keer in het gebied rond de Wesermondning en een keer in Gelderland. Dertien viertallen werden geschilderd op de gewelven, waarvan vijf op het koorgewelf en acht op het schipgewelf. Een schildering werd op de muur geschilderd. Het vroegste voorbeeld werd in 1350 aangebracht in Noordbroek, het laatste voorbeeld dateert uit 1600⁹⁶ en is aangebracht in Kirchdorf.

2.3.2 Plaats in de kerkruijme

Negen afbeeldingen van de vier evangelisten bevinden zich in het schip. Vier daarvan bevinden zich op het gewelf van de eerste schiptravee; in kerken met transeptarmen is

⁹³ Ezechiël 1.

⁹⁴ Openbaring 4.

⁹⁵ Daar komt nog bij, dat men in de middeleeuwen geloofde dat de Adelaar tegen de zon in kon kijken. Zo had Johannes het goddelijk licht aanschouwd en beschreven zonder verblind te worden: A. Payne, *Medieval Beasts*, New York 1990, pp. 62-63. Het argument van Johannes als 'hoogvlieger' is ontleend aan kerkvader Hiëronymus, zie: H. Schmidt & M. Schmidt, *Die vergessene Bildersprache christlicher Kunst: Ein Führer zum Verständnis der Tier-, Engel- und Mariensymbolik*, München 1982, p. 171.

⁹⁶ Kirchdorf bleef na de Reformatie katholiek en de beschildering uit 1600 is in laatmiddeleeuwse stijl.

dat de viering. Eén schildering bevindt zich in de tweede schiptravee, drie op gewelven van zijbeuken en een op de muur in een zijbeuk. Vijf groepen van vier evangelisten werden op het koorgewelf aangebracht, waarvan een in de koorsluiting, en twee op de eerste en enige koortravee, en twee op de tweede koortravee.

Opvallend is het naar verhouding grote aantal evangelistengroepen dat in de buurt van de grens tussen koor en schip staat afgebeeld. Dat kan zijn op het gewelf van de naastgelegen koortravee, of op het gewelf van de eerste schiptravee. De plaats van de vier evangelisten kan samenhangen met de evangeliëlezing die op de koorgrens gehouden werd, of met het lekenaltaar dat in de buurt stond. Doorgaans stond bij deze grens, voor de koorafscheiding, in de eerste travee in het midden van het schip, het kruisaltaar. Dit altaar was de gebruikelijke plaats voor leken om tijdens de doordeweekse mis de hostie te aanschouwen en wordt daarom ook wel lekenaltaar genoemd.⁹⁷ De fresco's van de evangelisten op het gewelf houden verband met het kruisaltaar, omdat de evangeliën getuigenis afleggen van de gekruisigde Christus. Achter het kruisaltaar stond in de late middeleeuwen, op een zuil, een groot crucifix: het triomfkruis. In de iconografie van het triomfkruis kwamen de gekruisigde en de evangelisten samen. Soms stonden lekenaltaar en triomfkruis samen op de doksaaltribune.⁹⁸ Een andere plaats voor het triomfkruis was op een balk boven het doksaal, of hangende in de doorgang tussen schip en koor.⁹⁹ Op veel triomfkruisen werden, op de vier uiteinden van de balken, de evangelistensymbolen aangebracht.¹⁰⁰ Naar analogie van het triomfkruis is de iconografie van de vier evangelisten op het vieringgewelf betrokken op de gekruisigde, vertegenwoordigd door het kruisaltaar. De gekruisigde was daar aanwezig tijdens de mis en present in het levensgrote crucifix.

Het getuigenis van de evangelisten kon gehoord worden wanneer er tijdens de hoogmis uit het evangelie gelezen werd. Dit gebeurde vanuit het koor waar meestal een lezenaar stond, aan de noordwestzijde van het altaar, tussen altaar en schip. Wanneer er een doksaal aanwezig was, geschiedde de evangeliëlezing soms vanaf een lezenaar op de tribune.¹⁰¹ De samenhang tussen het doksaal en zijn functie als leesplaats is terug te vinden in de iconografie ervan: vaak waren in houtsnijwerk of schildering afbeeldingen van evangelisten en kerkvaders aangebracht.¹⁰² Dezelfde iconografie is ook aanwezig op laatmiddeleeuwse preekstoelen. In veel kerken stond de preekstoel, waarvandaan het evangelie uitgelegd werd, halverwege het schip tegen de muur, of tegen een pilaar halverwege het middenschip. De schildering van de vier evangelistensymbolen op het vieringgewelf kan dus verwijzen naar het lekenaltaar, maar ook samenhangen met de evangeliëlezing. Daarnaast is er een verband tussen de preekstoel en de

⁹⁷ M. Schmelzer, *Der mittelalterliche Lettner im deutschsprachigen Raum: Typologie und Funktion*, Petersberg 2004, p. 143.

⁹⁸ Erlande-Brandenburg, *La Cathédrale*, p. 309.

⁹⁹ Kroesen & Steensma, *The Interior*, p. 217.

¹⁰⁰ Kirschbaum spreekt van de *voorkeur* voor het afbeelden van de evangelistensymbolen; het gebeurde niet als regel! Daarnaast wordt gewezen op de samenhang tussen de iconografie van het Triomfkruis en het iconografische programma op het doksaal, en de samenhang met het kruisaltaar. Zie: Kirschbaum, *Lexikon* 4, kolommen 358-359. De lezing (het doksaal was leesplaats) en het altaar hangen dus beide met het triomfkruis samen.

¹⁰¹ Kroesen & Steensma, *The Interior*, p. 166.

¹⁰² J. Steppe, *Het koordoksaal in de Nederlanden*, Brussel 1952, p. 41.

evangelistenafbeeldingen.

In de kerk van Noordbroek bevindt zich zowel een evangelistengroep uit 1350 als een groep uit het laatste kwart van de vijftiende eeuw in het schip van de kerk. De laat-vijftiende-eeuwse afbeeldingen bevinden zich op het gewelf van de vieringtravee, op de oostelijke gewelfvakken. De oudere schilderijen zijn op het gewelf van de travee ten westen van de vieringtravee aangebracht. De oudere evangelistengroep laat zich met zowel de prediking als het kruisaltaar in verband brengen; de jongere met het lekenaltaar en de evangelielezing. In Nienburg is dat anders: daar werd een evangelistengroep in de centrale travee van de zuidbeuk aangebracht, rond 1450. Net als bij de twee groepen op de gewelven van de zijbeuken van de Groninger Martinikerk en de muurschildering in de noorderzijbeuk van Zaltbommel, beide van rond 1500, ligt in Nienburg de verbinding met een zijaltaar meer voor de hand. Dit zij met enige voorzichtigheid gezegd. Bij de plaatsing van de preekstoel waren namelijk vaak praktische aspecten doorslaggevend: een plek in het middenschip kwam waarschijnlijk soms ook voor.¹⁰³ Wellicht kunnen de evangelisten hier dus ook met een preekstoel in verband gebracht worden.

Hangen de evangelistenafbeeldingen in het koor samen met wat er aan het hoogaltaar gebeurde, of zijn ze verbonden met de evangelielezing die in de buurt van dat altaar plaatsvond? In Lippoldshausen (tweede kwart vijftiende eeuw) staat de evangelistengroep op het gewelf van de enige koortravee. Het koor is van het schip gescheiden door een wand. De verbinding van de schilderijen met de evangelielezing ligt hier dus niet voor de hand. Wel de verbinding met het misoffer, aangezien in de sluitring van het gewelf het Lam Gods geschilderd is. In Marklohe lijkt ook alleen de verbinding met het altaar aanwezig te zijn. De evangelistensymbolen zijn daar aangebracht op het westelijke gewelfvak van het koorgewelf, rondom het Lam Gods.

Het is ook mogelijk dat twee aspecten in dezelfde groep aanwezig zijn. In Wennigsen maken de evangelistenafbeeldingen op de tweede koortravee deel uit van een groep schilderijen met profeten en apostelen (zie 2.1.5). Als onderdeel van deze groep lijkt het getuigenis van de evangelisten centraal te staan, daarmee verwijzende naar de evangelielezing. Tegelijkertijd is de kern van dat getuigenis het kruisoffer, dat aan het altaar zijn herhaling vond. De verwijzing naar het kruisoffer is in Wennigsen op hetzelfde gewelf aanwezig, in symbolische dierenafbeeldingen (zie 3.2.3). In Loppersum is geen verbinding met een altaar, noch met de leesplaats in het koor. In de koorsluiting werden de evangelistensymbolen aangebracht onder de afbeeldingen van de vier Latijnse kerkvaders. Het aspect dat hiermee tot uitdrukking gebracht wordt, is dat van de waarheid van de traditie. Het getuigenis van de evangeliën was de basis voor de theologie van de kerkvaders, en zo zijn de evangelistenschilderingen onder de voeten van de theologen aangebracht. Via de theologen en via de evangelisten is de waarheid overgeleverd.

2.3.3 Volgorde van de fresco's

De verdeling van de evangelisten over de verschillende gewelven wisselt. Er lijkt een voorkeur te bestaan voor de volgorde Marcus (noord) –Johannes (oost) –Mattheüs (zuid) –Lucas (west). In ieder geval wordt Johannes bij voorkeur op het oostelijke gewelfvak

¹⁰³ Kroesen & Steensma, *The Interior*, p. 242.

geschilderd. De voorkeur voor Johannes aan de oostzijde kan in verband worden gebracht met de betekenis die aan zijn symbool, de Adelaar, verbonden was. De Adelaar was in staat om recht in de zon te kijken, en zo was Johannes in staat geweest het goddelijke te schouwen. De oostzijde van de kerk was verbonden met het zien van God: het was de plaats waar Christus verwacht werd, zijn licht als het licht van de opkomende zon. Op de triomfkruisen is het Johannessymbool doorgaans bovenaan aangebracht, Lucas vaak aan de linkerhand van Christus, Marcus aan zijn rechterhand en Mattheüs aan zijn voeten. De bovenzijde van het kruis is, analoog aan de gewelfschilderingen, gericht op het oosten. De plaatsing van de medaillons met de Marcus-leeuw en de Lucas-os ten opzichte van Christus op het kruis zou ook verband kunnen houden met het visioen van Ezechiël 1: 4-11. Daarin hebben de wezens met vier gezichten “rechts” een leeuwenkop en “links” het hoofd van een rund.

2.3.4 Zelfstandige evangelistenafbeeldingen

Vanwege de dubbelrol van Johannes de evangelist als evangeliëschrijver en apostel, werd zijn afbeelding meegenomen in de bespreking van zelfstandige apostelafbeeldingen. De enige andere zelfstandige evangelistenafbeelding, die van Lucas, werd aangetroffen in Deiderode. Dit fresco werd in de tweede helft van de vijftiende eeuw aangebracht op het noordelijke gewelfvak van de eerste schiptravee. Het is mogelijk dat deze schildering hoorde bij een heiligenaltaar. Een andere mogelijkheid is, dat het om een gesponsorde (patronaats-)afbeelding gaat. In 't Zandt is de schildering van Lucas, op het noordelijke gewelfvak van de tweede koortravee, onderdeel van een evangelistengroep. Zo kan ook de schildering in Deiderode deel zijn geweest van een viertal evangelistenafbeeldingen; dan zijn de overige drie evangelistensymbolen verloren gegaan.

2.4 Christologische cycli

Veel laatmiddeleeuwse cycli hebben het leven van Jezus als onderwerp. In verhalende afbeeldingen wordt Christus' levensverhaal verteld, van zijn wonderbaarlijke geboorte tot aan de neerdaling van de Geest op Pinksteren. Er is geen sprake van een uitputtende behandeling van Jezus' leven. Eerder wordt er een keuze gemaakt uit de verschillende levensstadia: kindertijd, openbaar optreden, lijdensweg, periode na de Opstanding (de Epifanieëntijd). Van de vier periodes wordt de passie het meeste afgebeeld, terwijl scènes uit het openbare optreden van Christus maar nauwelijks hun weg tot de laatmiddeleeuwse muurschilderingen hebben gevonden. De nadruk op de passie past bij het accent dat in de late middeleeuwen op de lijdende Christus werd gelegd, binnen de theologie en de vroomheidbewegingen. Bij de keuze van afbeeldingen werden de laatmiddeleeuwse christologische cycli beïnvloed door devotionele geschriften als de *Speculum Humanae Salvationis* en de *Biblia Pauperum*.¹⁰⁴

De scènes die ontleend worden aan de verschillende stadia wisselen, maar er is wel een zeker standaardrepertoire. Van de kindertijd worden de Annunciatie, de Geboorte en de Aanbidding het meest afgebeeld. Van het openbare optreden zijn de Doop in de Jordaan en de bruiloft in Kana (gecombineerd met de Zalving te Bethanië)

¹⁰⁴ Kirschbaum, *Lexikon* 3, kolommen 39-68.

populaire thema's. Van de passie hebben vooral de Intocht in Jeruzalem, het Laatste Avondmaal, Gethsemané (gecombineerd met de gevangenneming), Christus voor Pilatus, Kruisdraging, Kruisgroep en Kruisafneming hun weg naar de geschilderde cycli gevonden. Van de periode na de opstanding werden vaak de Nederdaling ter helle en de Opstanding zelf afgebeeld. Dikwijls wordt een christologische cyclus verbonden met de Laatste Oordeelvoorstelling, waardoor de heilsgeschiedenis, met de passie als middelpunt, haar afsluiting vindt. In sommige gevallen begint de christologische cyclus met afbeeldingen uit Genesis, toen de heilsgeschiedenis begon.

2.4.1 Christologische cycli in de noordelijke Nederlanden en Noordwest-Duitsland

In het onderzoeksgebied werden 20 christologische cycli aangetroffen. Acht van de cycli bevinden zich in Zuidoost-Nedersaksen, zes in het gebied rond de Wesermonding, drie in Groningen en telkens een in Gelderland, Holland en Westfriesland. De oudste cyclus dateert uit het eerste kwart van de vijftiende eeuw, de jongste is van rond 1550. Het merendeel van de cycli is aangebracht na 1450. Van de 20 cycli bevinden er zich acht in het schip van de kerk, zes in de koornruimte en een in de sacristie. Vijf cycli overschrijden de grens tussen koor en schip. Tien cycli staan afgebeeld op een gewelf, tien zijn op een muur geschilderd.

2.4.2 Plaats in de kerkruimte

Er is een verband tussen het aantal afbeeldingen waaruit een christologische cyclus bestaat, en de plaats waar hij wordt aangetroffen. Cycli op muren bevatten gemiddeld zeventien schilderijen, veel meer dan de cycli op gewelven die gemiddeld zes schilderijen bevatten.¹⁰⁵ Een verklaring voor dit grote verschil kan liggen in de 'leesbaarheid' van de cyclus die men wilde aanbrengen. Als het de bedoeling was dat de cyclus 'gelezen' werd, dan leenden de muren zich hier beter voor dan de gewelfvakken. Het was namelijk gebruikelijk om een fresco zo op een gewelfvak aan te brengen, dat de bovenzijde naar de top van het gewelf wees. Bij een cyclus op de muur kon men langs de wanden lopen om van links naar rechts en van boven naar beneden (de gebruikelijke leesrichting) de verschillende afbeeldingen te bekijken. Voor het volgen van een cyclus op het gewelf moest men niet alleen enige afstand van het gewelfvak nemen of het hoofd in de nek leggen, maar ook ronddraaien in de travee om de verschillende onderdelen vanuit de juiste invalshoek te kunnen zien. Het lezen van een christologische cyclus op een gewelf kost meer inspanning, en misschien zijn deze cycli daarom beperkt gebleven tot een aantal hoofdmomenten. Gewelfcycli beslaan nooit meer dan de gewelfvakken van twee traveeën. Is een christologische cyclus op het gewelf aangebracht, dan beslaat deze wel de gehele travee of de volle twee traveeën.

Opvallend is, dat de grotere christologische cycli die werden aangetroffen zich op een na allemaal in de koornruimte bevinden, of de grens tussen koor en schip overschrijden. Cycli die zich zowel in het koor als in het schip bevinden, werden bijvoorbeeld aangetroffen in Holtorf (1550) en Müden (laatste kwart vijftiende eeuw). In Müden begint de cyclus met de afbeelding van de Intocht in Jeruzalem op de noordwand

¹⁰⁵ De typologische cycli op de tongewelven van Enkhuizen en Naarden zijn in deze berekening buiten beschouwing gelaten.

van het koor en loopt via zeven andere afbeeldingen over de koorwanden naar een kruisigingsafbeelding op de zuidmuur van het schip. In Holtorf staat de christologische cyclus op de noordwand van de zaalkerk afgebeeld, in twee registers. Het bovenste register begint, na de Zondeval en de Verdrijving uit het paradijs, met de afbeelding van de Annunciatie. De cyclus eindigt in het onderste register met de Opstanding. In de cycli van Müden en Holtorf worden vooral veel schilderijen rond het lijden afgebeeld. De devote beschouwer kon van afbeelding naar afbeelding gaan om zich de lijdensweg van Christus in te prenten, en door deze lijdensmeditatie genade te verwerven.

De functie van de christologische cycli die zich uitsluitend op de wanden van de kooruimte bevinden, lijkt dezelfde te zijn geweest. In Lippoldshausen (tweede kwart vijftiende eeuw), Großenwieden (laatste kwart vijftiende eeuw) en Ohrdorf (laatste kwart veertiende eeuw) wijst de omvang van de reeksen, en de aanwezigheid van een duidelijke leesrichting (van noordwest via het oosten naar het zuidwesten) op het gebruik van de cyclus voor lijdensdevotie. Dit betekent dat de kooruimte waarschijnlijk buiten de mistijden om toegankelijk geweest was voor leken. Bij uitzondering bevindt zich in Wildeshausen een uitgebreide christologische cyclus in de sacristie. Deze schilderijen, uit 1430, kunnen bestemd zijn geweest voor de persoonlijke devotie door de geestelijke.

De cyclus op de muurvakken van het triforium van het koor van de Martinikerkerk in Groningen, uit het tweede kwart van de zestiende eeuw, wijkt af van de genoemde voorbeelden. De cyclus valt namelijk uiteen in twee delen. Het eerste deel loopt qua leesrichting van zuidoost naar zuidwest, het tweede deel loopt van noordoost naar noordwest. Centrale voorstelling, in het oosten tussen de twee delen in, is de Annunciatie. Zowel vanuit het koor als vanuit de kooromgang (waarin de leken om het koor konden heenlopen) is de reeks schilderijen –vanwege de hoogte waarop hij is aangebracht– moeilijk te zien. De gebrekkige zichtbaarheid lijkt erop te wijzen, dat deze cyclus niet diende voor devoot gebruik maar werd aangebracht ter illustratie van wat er in de kooruimte plaatsvond. Aan de cyclus in het koor van de Groningse kerk zal nog aandacht worden besteed in paragraaf 2.5.5. Een tweede afwijkende cyclus bevindt zich in Marklohe (laatste kwart vijftiende eeuw). Deze cyclus bevat slechts vier schilderijen, waarvan er twee op de noordmuur en twee op de zuidmuur van het koor werden aangebracht. Deze vier fresco's kunnen als illustratie van het misoffer worden opgevat.

Christologische cycli die zich alleen in het schip van de onderzochte kerk bevonden, werden allemaal op de gewelven aangetroffen en zijn dus relatief beperkt van omvang. Een aparte plaats nemen de omvangrijke typologische reeksen op de tongewelven van Naarden en Enkhuizen in, die in paragraaf 2.4.5 zullen worden besproken. Ook de christologische cycli op de gewelven lijken bestemd te zijn geweest voor devotie. De nadruk ligt in de meeste cycli op het lijden; afgebeelde scènes die daaraan voorafgaan, hebben betrekking op Annunciatie en Geboorte en soms op het verhaal van de Zondeval. Christologische cycli op gewelven werden bij voorkeur in het middenschip aangebracht. Er zijn enkele uitzonderingen. Bijvoorbeeld Garmerwolde, waar een cyclus in vier scènes op het gewelf van het zuidertransept geschilderd werd in het eerste kwart van de zestiende eeuw.¹⁰⁶ In Nienburg (1490) staan in de tweede travee

¹⁰⁶ Dat zich op deze plaats twee zijaltaren bevonden wordt aangetoond in: R. Steensma, Verdwenen zijaltaren in Groninger kerken: I - De dorpskerken, *Groninger Kerken* 23/2 (2006), p. 34.

van de noordbeuk vier christologische scènes gerangschikt rondom een Christuskop op de sluitsteen. Mogelijk is hier wel sprake van verbinding met een zijaltaar.

2.4.3 Inhoud van de christologische cycli

De grotere christologische cycli op de muren van schip en koor concentreren zich sterk op het lijden. Deze concentratie, verbonden met het gebruik van de cycli in de lijdensdevotie, is ook in de meeste gewelfcycli aanwezig. Hiervan wijken de cycli in Groningen (Der Aa-kerk) en Zutphen af. De nadruk in de gewelfschilderingen van de Der Aa-kerk in Groningen (1493) ligt op de Epifanie. In Zutphen (laatste kwart vijftiende eeuw) werden naast voorstellingen van de verheerlijking ook scènes uit Christus' openbare leven afgebeeld. Een verklaring voor de nadruk op de verheerlijking in de beschildering van de Der Aa-kerk kan liggen in de verwoesting van de westelijke gewelven van het middenschip.¹⁰⁷ Het is goed mogelijk dat de drie lijdenstaferelen op de tweede travee van het middenschip voorafgegaan zijn door andere scènes uit leven en lijden van Christus. Het lijden is, los van de cyclus, uitgebreid aanwezig in het noorder- en zuidertransept. Daar werden op de gewelven engelen met de Arma Christi afgebeeld, en de Man van Smarten.

In Zutphen is eerder sprake van het groeperen van losse scènes, dan van een cyclus. Op het vieringgewelf werden de volgende schilderingen aangebracht, in volgorde van het westelijke naar het zuidelijke gewelfvak: Opstanding, Noli me Tangere, Hemelvaart, Bewening. De voorstelling van de Bewening houdt geen direct verband met de overige drie afbeeldingen. Op het gewelf van de aansluitende travee ten noorden van de viering staan (in dezelfde volgorde besproken) het Laatste Oordeel, de Samaritaanse vrouw bij de bron, de Verheerlijking op de berg en de Doop in de Jordaan afgebeeld. Tussen beide gewelven is geen chronologisch verband: de schilderingen maken geen deel uit van dezelfde cyclus. Ook op de individuele gewelven is van een cyclus geen sprake aangezien er naast drie aansluitende scènes een schildering aanwezig is die niet aansluit.

2.4.4 Verdeling over de gewelven

De leesrichting van de cycli op gewelven loopt, net als op de muren, 'van links naar rechts'. Dat betekent dat de chronologische reeks schilderingen op de gewelfvakken met de klok mee gelezen kan worden. Zes van de elf christologische cycli op gewelven hebben de beginscène op het westelijke gewelfvak staan en de tweede op het noordelijke vak. De cyclus in Scholen bijvoorbeeld begint met de Zondeval aan de zuidzijde van het westelijke gewelfvak en de Verdrijving aan de noordzijde van hetzelfde vak, en gaat op het noordelijke gewelfvak verder met Annunciatie en Geboorte. In bijvoorbeeld Garmerwolde begint de cyclus op het noordelijke gewelfvak.

In de Groningse Der Aa-kerk en in Zutphen, waar de cyclus zich over twee gewelven uitstrekt, kan de cyclus maar gedeeltelijk met de klok mee gelezen worden. Dat komt doordat de chronologie doorbroken wordt door een 'anachronistische'

¹⁰⁷ In 1671 stortte de toren in vanwege blikseminslag: K. van der Ploeg, Het gat in de hemel van de Der Aa-kerk, *Groninger Kerken* 18/2 (2001), p. 39.

schildering. In Zutphen is dat op het noordelijke gewelf de Laatste Oordeelvoorstelling. In de Der Aa-kerk is het de voorstelling van Hemelvaart. De relatie tussen de traveeën van de Der Aa-kerk lijkt wel door een 'leesrichting' bepaald te zijn. De vroegere scènes staan op het westelijke gewelf en de latere scènes op het gewelf ten oosten daarvan.

Wat betreft de rangschikking van scènes over de gewelfvakken bestaan tussen de verschillende cycli grote verschillen. In Altenoythe (laatste kwart vijftiende eeuw) en in Schwäforden (eerste kwart zestiende eeuw) is de christologische cyclus zo gerangschikt dat de Kruisgroep op het oostelijke gewelfvak staat geschilderd. In principe was de blik van de gelovige in de kerkruimte op het oosten gericht; daar stond het belangrijkste altaar. Ook was het oosten de windstreek waarop de verwachting van Christus geprojecteerd werd.¹⁰⁸ In Scholen echter staat de Kruisgroep, die toch als belangrijkste scène van de lijdenscyclus beschouwd kan worden, op het zuidelijke gewelfvak terwijl de Opstanding in het oosten staat afgebeeld. In Großburgwedel (eerste kwart zestiende eeuw) staat de Opstanding ook op het oostelijke gewelfvak afgebeeld. In sommige gevallen lijkt het praktische gebruik van de kerk de volgorde van de christologische cyclus over de gewelfvakken te hebben beïnvloed. De reeks schilderijen in Garmerwolde is zo gerangschikt, dat de kruisgroep zich boven de zuidelijke uitgang bevindt, goed zichtbaar voor wie de kerk verlaat. In de Groningse Der Aa-kerk is de schildering van Hemelvaart naar voren verplaatst, omdat zich in dat gewelfvak een luik bevond waardoor met Hemelvaart een Christusbeeld omhoog gehesen kon worden.¹⁰⁹ Het was in de late middeleeuwen niet ongebruikelijk om belangrijke verhalen op kerkelijke hoogtijdagen te ondersteunen door het gebruik van beweegbare sculpturen, als onderdeel van religieus toneel.¹¹⁰ De schildering die in de Der Aa-kerk uit chronologisch oogpunt op het oostelijke gewelfvak had moeten staan, werd afgebeeld op het zuidelijke vak.

2.4.5 Typologische cycli

Onder typologie wordt verstaan dat een persoon, zaak of gebeurtenis uit het Oude Testament werd gezien als een 'voorafbeelding' van Christus en zijn heilswerken. Achterliggende overtuiging hierbij is, dat alle gebeurtenissen in de geschiedenis onderdeel uitmaken van het door God uitgestippelde heilsplan. Al in het Nieuwe Testament werd Christus beschreven als vervulling van oudtestamentische profetieën en als degene waarop in gelijkenissen, metaforen en symbolen –zowel in het Oude als in het Nieuwe Testament– wordt gezinspeeld.¹¹¹ De middeleeuwse exegeten hielden zich nadrukkelijk bezig met het zoeken naar oudtestamentische voorspellingen van het lijden van Christus. Die werden gevonden in de profetische bijbelboeken, maar bijvoorbeeld ook in de

¹⁰⁸ Sauer, *Symbolik*, p. 112.

¹⁰⁹ Van der Ploeg, Het gat in de hemel van de Der Aa-kerk, pp. 37-47. Voor een uitgebreide beschrijving van het „Himmelloch“ in Duitse stads- en dorpskerken zie: H.-J. Krause, „Imago ascensionis“ und „Himmelloch“, in: F. Möbius & E. Schubert (Hrsg.), *Skulptur des Mittelalters: Funktion und Gestalt*, Weimar 1987, pp. 281-353.

¹¹⁰ J. Tripps, *Das handelnde Bildwerk in der Gotik: Forschungen zu den Bedeutungsschichten und der Funktion des Kirchengebäudes und seiner Ausstattung in der Hoch- und Spätgotik*, Berlin 1998.

¹¹¹ Henry, *Biblia Pauperum*, p. 9. Zie ook J. Marrow, *Passion iconography in Northern European art of the late Middle Ages and early Renaissance: A study of the transformation of sacred metaphor into descriptive narrative*, Kortrijk 1979, p. 191.

lijdensweg van Job. In de vorm van de *Biblia Pauperum*, de *Bible Moralisée* en de *Speculum Humanae Salvationis* kregen uitgebreide typologische reeksen, waarin de lijdensscènes chronologisch voorzien werden van typologieën, grote populariteit. De wijze waarop de voorstelling uit het Oude Testament werd afgebeeld, werd beïnvloed door de voorstelling uit het lijden waaraan hij was gekoppeld. Dat is bijvoorbeeld goed te zien bij de afbeelding van de Koperen Slang, of bij de bespuging van Hur. De typologieboeken hebben zowel de vorm als de inhoud van laatmiddeleeuwse gewelfschilderingen beïnvloed. In de late middeleeuwen was de persoon van Maria een geliefd onderwerp van typologische exegese. Twee aspecten werden door exegeten met oudtestamentische en apocriefe scènes toegelicht: Maria's maagdelijkheid en de incarnatietheologie.¹¹²

Zowel in Naarden als in Enkhuizen werd rond 1500 een typologische reeks aangebracht. Beide kerken zijn voorzien van een houten tongewelf, waardoor tegenover elkaar op de noordzijde en de zuidzijde een nieuwtestamentische en een oudtestamentische scène kon worden afgebeeld. In Enkhuizen beslaat de reeks zowel het gewelf van de noordbeuk als dat van de zuidbeuk van het tweebeukige schip, in Naarden is sprake van een eenbeukig schip waarvan het hele gewelf beschilderd is. Beide kerken hebben op de noordzijde van het gewelf de nieuwtestamentische scènes afgebeeld staan.

De Naardense cyclus, voltooid in 1510, vertoont overeenkomsten met de reeks in de zuidbeuk van Enkhuizen. De leesrichting loopt in beide gevallen van links naar rechts, begint bij een lijdensvoorstelling en eindigt met een Laatste Oordeelvoorstelling op het gewelf van de koorsluiting. Beide reeksen hebben het grootste deel van de voorstellingen, zowel de nieuwtestamentische schilderingen als hun oudtestamentische typen, gemeenschappelijk. De noordbeuk van Enkhuizen wijkt enigszins van de zuidbeuk af, en daarmee ook van de Naardense reeks.

De typologische reeks in de noordbeuk van Enkhuizen bestaat uit twee delen. Vijf scènes in het westen hangen samen met de christologische cyclus op de zuidbeuk: ze gaan daaraan vooraf. In het noordwesten wordt begonnen met de Doop in de Jordaan, gevolgd door de Intocht in Jeruzalem, het Laatste Avondmaal en de Gevangenneming. Vervolgens wordt de Verzoeking van Jezus in de woestijn afgebeeld, die normaalgesproken zou volgen op de Doop in de Jordaan. Het tweede gedeelte van de reeks op de noordbeuk heeft betrekking op Maria. Na de Verzoeking in de woestijn staat het Huwelijk van Jozef en Maria afgebeeld, gevolgd door de Annunciatie, de Geboorte, de Aanbidding en een afbeelding van de drie koningen. In het gewelf van de koorsluiting staat een afbeelding van de Boom van Jesse.

De plaatsing van de scènes in Naarden en Enkhuizen is beïnvloed door de afbeelding van het Laatste Oordeel in de koorsluiting. Aan de rechterzijde van de oordelende Christus bevinden zich Maria en de hemel, aan zijn linkerzijde Johannes de Doper en de hel. De noordzijde van het tongewelf bevindt zich aan de rechterhand van Christus; de belangrijkste plaats. De zuidzijde past bij de minder belangrijke plaats; de oudtestamentische verhalen zijn de voorafbeeldingen van de momenten uit Christus' leven, zoals Johannes de Doper de voorloper van Christus was. De noordbeuk van

¹¹² Kirschbaum, *Lexikon* 4, kolommen 395-404.

Enkhuizen bevat geen Laatste Oordeelvoorstelling. Hier lijkt de plaatsing van de afbeeldingen door een ander gebruik beïnvloed, namelijk de gewoonte om een Mariakapel aan de noordzijde van de kerk aan te brengen. De doop van Christus staat in Enkhuizen afgebeeld boven de plaats waar in veel middeleeuwse kerken de doopvont stond, aan de westkant van de kerk naast de ingang.¹¹³

De typologische cyclus is op te vatten als een weg van het westen van het schip naar het oosten. Voor de ogen van de gelovige werd stap voor stap het leven en dan vooral de passie van Christus afgebeeld. De functie van de cyclus is, zoals bij de christologische cyclus, het opwekken van devotie. Belangrijke onderdelen uit het leven en lijden van Christus worden verbonden aan hun voorafbeelding, waarmee aangetoond wordt hoe God betrokken is in de geschiedenis; zijn heilsplan dat in Christus zijn hoogtepunt bereikte, werd al voor Christus geopenbaard. Doordat de Laatste Oordeelvoorstelling op het gewelf van de koorluiting in het oosten geplaatst is, vindt de devote meditatie voortdurend plaats tegen de achtergrond van het oordeel. Met het oog op het oordeel moet de gelovige zich in Christus verdiepen, om uiteindelijk de genade te verwerven en in het Laatste Oordeel de hemel te beërven.

2.4.6 Christologische cycli als heilshistorisch programma

Een aantal cycli op muren en gewelven vangt aan met taferelen uit het verhaal van Adam en Eva. Meestal worden alleen de Zondeval en de Verdrijving uit het paradijs afgebeeld. Een voorbeeld hiervan is Scholen. Door de afbeeldingen van Zondeval en Verdrijving aan het begin van de christologische cyclus te plaatsen wordt die in het perspectief van de heilsgeschiedenis geplaatst. De Zondeval wordt dan beschouwd als chronologische en heilshistorische voorloper van Christus' lijden, sterven en opstanding; Christus offer (Gods handelen in de geschiedenis) was nodig om de Zondeval ongedaan te maken. De devotie waarvoor de christologische cyclus bestemd was, krijgt hierdoor een diepere betekenis. Door de stapsgewijze concentratie en meditatie op Christus' lijden, sterven en opstanding, wordt de devote beschouwer als het ware in de heilsgeschiedenis opgenomen. Zoals de beschouwer door zijn menszijn afstammeling van Adam was, en daarom belast met de erfzonde, zo kon hij door zich te identificeren met de lijdende Christus deel krijgen aan deze 'nieuwe Adam' en daarin van zijn zonden bevrijd worden. De devote beschouwing van de hostie tijdens de mis zorgde voor een gelijksoortige 'opname' in de heilsgeschiedenis.¹¹⁴ Ook in de cycli waar Zondeval en Verdrijving niet worden afgebeeld, wordt de heilsgeschiedenis voorondersteld, als voorwaarde voor de devotiepraktijk.

De Zondeval en Verdrijving worden in de christologische cycli gevolgd door een schildering van de Annunciatie. In de late middeleeuwen diende deze voorstelling, naast de Geboorte, als tweede voorstelling van de menswording van God. De rol van Maria hierin was niet onbelangrijk; zoals Christus in het Nieuwe Testament de "nieuwe Adam" genoemd wordt, zo werd Maria beschouwd als de 'nieuwe Eva'. Zoals Eva actief

¹¹³ Kroesen & Steensma, *The Interior*, pp. 316-317.

¹¹⁴ "As kneeling congregations raised their eyes to see the Host held high above the priest's head at the sacring, they were transported to Calvary itself, and gathered not only into the passion and resurrection of Christ, but into the full sweep of salvation history as a whole." Duffy, *The Stripping*, p. 91.

betrokken was bij de Zondeval, zo was Maria actief betrokken bij de incarnatie. Door haar vroomheid namelijk had ze de aanwezigheid van de Heilige Geest opgeroepen.¹¹⁵ De aanwezigheid van de incarnatiegedachte in de christologische cyclus vestigt de aandacht op het gegeven dat deze cyclus ook betrekking kan hebben op het misoffer. In de middeleeuwen bestonden er allegorieën van de mis, waarin de verschillende onderdelen van die mis tot in detail betrokken werden op aspecten uit het leven en lijden van Christus. Christus incarneerde in de hostie, door het wonder van de transsubstantiatie, alvorens opnieuw te worden geofferd.¹¹⁶ Door de participatie aan het misoffer, in de vrome schouwing van de hostie, had de gelovige deel aan de genadewerking ervan. Het verband tussen de lijdensdevotie in de christologische cyclus en het misoffer aan het hoogaltaar wordt bevestigd door de aanwezigheid van christologische cycli op de koormuren.

Zoals de heilsgeschiedenis haar beginpunt vond in de Zondeval en haar kernpunt in de kruisdood en opstanding van Christus, zo vond zij haar eindpunt in het Laatste Oordeel. In de onder 2.4.5 besproken typologische reeksen loopt de christologische cyclus uit op de oordeelsvoorstelling. In Holtorf (1550) en Ohrdorf (laatste kwart veertiende eeuw) sluit de afbeelding van Christus op de rechtersstoel, die levenden en doden oordeelt, aan op de uitgebreide lijdenscyclus die op de wanden van schip en koor geschilderd is. In het koor van de Martinikerk in Groningen sluit de Laatste Oordeelvoorstelling ook aan op de christologische cyclus, die zich op de wanden van het koor bevindt. De oordeelsvoorstelling wordt meestal afgebeeld op de gewelven van een travee. Deze travee bevindt zich dan aan de oostzijde van de travee(ën) met de christologische cyclus, of de oordeelsvoorstelling bevindt zich op het gewelf van de travee waarin de cyclus zich op de wanden bevindt. Zoals de Genesisstaferelen de opmaat vormen van de christologische cyclus, zo geeft de Laatste Oordeelvoorstelling de toekomst weer die met de cyclus verbonden is. Christus zal terugkeren om de levenden en de doden te oordelen. Hij zal hun zonden afwegen tegen hun goede werken, en de balans kan doorslaan richting hemel of richting hel. Het verband tussen de Laatste Oordeelvoorstelling en de christologische cyclus ligt in de genadewerking die de devote beschouwing van Christus' lijden werd toegedicht. Wie zich tijdens zijn leven de lijdende voor ogen hield en hem imiteerde, zou daarmee tegenwicht bieden aan zijn eigen zondigheid. De laatste sacramenten op het sterfbed en de voorbede van de heiligen zouden hopelijk de rest doen.

Ook in kerken zonder christologische cyclus is vaak een Laatste Oordeelvoorstelling aanwezig. Zoals in de cycli zonder Genesisstaferelen op de achtergrond wel de voorwaarde van de heilsgeschiedenis aanwezig is, zo is in de zelfstandige oordeelsvoorstelling intrinsiek de devote activiteit van de gelovige aanwezig. Met het Laatste Oordeel voor ogen werd de kerkganger geacht zich te bezinnen op zijn handel en wandel, en zijn toevlucht te zoeken bij de lijdende Christus. Dit laat zich illustreren door het verschil in de laatmiddeleeuwse Laatste Oordeelvoorstellingen en de oordeelsvoorstellingen uit de vroege middeleeuwen. In de vroege middeleeuwen was

¹¹⁵ H. van Os, Een schat aan verhalen, in: H. van Os (red.), *Gebed in schoonheid: Schatten van privé-devotie in Europa (1300-1500)*, Amsterdam 1994, p. 16

¹¹⁶ Angenendt, *Geschichte*, p. 499.

Christus afgebeeld als strenge heerser, en de voorstelling afstandelijk en angstwekkend. In de late middeleeuwen is het lijden van Christus aanwezig in de wonden aan zijn ontblote bovenlijf, en toont hij de spijkergaten in zijn opgeheven handen.¹¹⁷ Met de lijdende Christus is ook in de Laatste Oordeelvoorstelling een verwijzing naar het misoffer aanwezig; wie zich Christus voor ogen hield, ook in het opgeheven sacrament tijdens de mis, zou tijdens het Laatste Oordeel niet in angst op de wonden van Christus hoeven te blikken.¹¹⁸

2.4.7 Zelfstandige Christusvoorstellingen

Van alle zelfstandige voorstellingen van Christus werd de voorstelling van het Laatste Oordeel het meeste aangetroffen. Zowel de inhoud van deze voorstelling, als de afbeelding ervan op een goed zichtbare plaats, wijzen op een functioneren in de devotiepraktijk. Zoals al genoemd bij de christologische cycli, zijn de afbeeldingen van het Laatste Oordeel vaak op de gewelven aangebracht. De oordelende Christus met de voorbidders - Maria en Johannes de Doper- staat in de meeste gevallen op het oostelijke gewelfvak afgebeeld. Aan Christus' rechterhand op het noordelijke gewelfvak is de hemel geschilderd, aan zijn linkerhand de hel. Het westelijke gewelfvak wordt vaak gebruikt voor een (bazuinende) engel of de opstanding der doden. In de koorruimte bevindt de oordeelsvoorstelling zich doorgaans op het gewelf van de eerste koortravee, zo in Almstedt en Barenburg (tweede helft vijftiende eeuw). In het schip bevindt hij zich meestal op het gewelf van de eerste schiptravee, zo in Leveste (laatste kwart vijftiende eeuw), Schiplage (eerste kwart zestiende eeuw) en Scholen (tweede helft vijftiende eeuw). Op deze plaats was de voorstelling van het Laatste Oordeel goed zichtbaar vanuit het schip. Dat geldt ook voor de oordeelsvoorstelling in Deiderode (tweede helft vijftiende eeuw), aan de bovenzijde van de oostelijke koormuur. Zichtbaarheid was ook een motief voor de plaatsing op de muur van het schip in 't Zandt (tweede helft vijftiende eeuw) en Schäpingen (1450). In 't Zandt bevindt de schildering van het Laatste Oordeel zich tegenover de ingang, goed zichtbaar bij binnenkomst, en in Schäpingen boven de uitgang, goed zichtbaar bij het verlaten van de kerk. De Laatste Oordeelvoorstelling in de Groninger Martinikerk vormt een uitzondering. Deze werd aangebracht in het koor op de westelijke wand boven de koorafscheiding, en is dus onzichtbaar vanuit het schip. Ook vanuit de kooromgang is de afbeelding moeilijk zichtbaar. In paragraaf 2.4.2 werd al ingegaan op de christologische cyclus waarvan de oordeelsvoorstelling deel uitmaakt.

Bij de afbeeldingen boven de uitgang lijkt het vermanende aspect van de voorstelling de voorkeur te krijgen, alsof de schildering wilde uitdrukken dat men ook buiten de kerk het oordeel voor ogen moest houden. Hier bestaat een verband met een tweede functie van de lijdensdevotie. Het zich voor ogen houden van de lijdende Christus had zoals gezegd genadewerking, maar in de late middeleeuwen werd devotie ook verbonden aan de werken van barmhartigheid die de gelovige in het dagelijkse leven zou moeten verrichten.¹¹⁹ Ook voor bijvoorbeeld het geven van aalmoezen aan de armen

¹¹⁷ Angenendt, *Geschichte*, p. 145.

¹¹⁸ Duffy, *The Stripping*, pp. 244-246.

¹¹⁹ Duffy, *The Stripping*, p. 248. Zie ook: M.L. Caron, An sien doet gedencken: de religieuze voorstellingswereld van de moderne devotie, in: H.L.M. Defoer & C.H. Slechte (red.), *Geert Grote en de Moderne Devotie*, Utrecht 1984, pp 32-33.

zou genade verleend worden.¹²⁰ De verbinding tussen oordeel en werken van barmhartigheid is concreter aanwezig in Bursfelde (tweede helft vijftiende eeuw). Daar werd boven de ingang een voorstelling van de vijf wijze en vijf dwaze maagden afgebeeld. Dit motief is ontleend aan Mattheüs 25, waar Christus spreekt over de Mensenzoon tijdens het oordeel, nadat hij onder andere de gelijkenis van de maagden met hun olielampjes heeft verteld. Mensen zullen worden geoordeeld op grond van het principe: “alles wat jullie gedaan hebben voor een van de onaanzienlijksten van mijn broeders, hebben jullie voor mij gedaan.”¹²¹ Zo verliet men het gebouw met een vermaning voor de praktijk van het dagelijkse leven buiten de muren van de kerk.

De Laatste Oordeelvoorstelling roept op tot het doen van werken van barmhartigheid en tot het voor ogen houden van de lijdende Christus. Die laatste functie wordt op verschillende plaatsen benadrukt door schilderijen in de buurt van de oordeelsvoorstelling. Vooral de afbeelding van de Arma Christi wijst op het lijden in het Laatste Oordeel. In Barenburg, Leveste, Großenwieden en Schwäforden maken de ‘wapens van Christus’ deel uit van de Laatste Oordeelvoorstelling, afgebeeld op het westelijke gewelfvak van de travee. De lijdenswerktuigen golden als het wapentuig waarmee Christus de Duivel verslagen had. Koppeling met de oordeelsvoorstelling vond waarschijnlijk plaats op grond van Mattheüs 24:30. Daar is sprake van het teken dat aan de hemel zichtbaar zal worden wanneer de Mensenzoon terugkeert om te oordelen. De Arma Christi werden als dit teken opgevat.¹²² In een kapel aan de noordbeuk van de Oude Kerk in Amsterdam is de Laatste Oordeelvoorstelling afgebeeld naast een voorstelling van de Bewening. De oordeelsvoorstelling kan hier verstaan worden als oproep tot lijdensdevotie.

Vrijwel alle andere zelfstandige Christusafbeeldingen uit de late middeleeuwen zijn wat betreft plaatsing en inhoud te verbinden met lekendevotie. In de Groninger Der Aa-kerk zijn de Arma Christi afgebeeld in het noorder- en zuidertransept. Op het oostelijke gewelfvak van het zuidertransept staat de Man van Smarten afgebeeld. In combinatie met deze schildering wordt onderstreept dat de Arma het object van lijdensmeditatie waren. In de afbeelding van de Man van Smarten is het appèl tot lijdensdevotie het sterkste aanwezig. De beschouwer wordt door Christus indringend aangekeken; zijn hoofd en lichaam dragen nadrukkelijk de sporen van zijn lijdensweg en kruisiging. De oudste verbeeldingen van dit thema dateren uit de twaalfde eeuw en laten een strenge Christus zien. Vanaf de veertiende eeuw wordt de uitdrukking van de Man van Smarten meer getekend door lijden, en doet als zodanig een groter appèl op de emoties van de beschouwer.¹²³ De plaats waar de Man van Smarten is afgebeeld hangt gewoonlijk samen met de locatie van een altaar. In Loppersum (1500), Noordbroek (laatste kwart vijftiende eeuw) en 't Zandt (eerste kwart zestiende eeuw) –de afbeelding komt relatief vaak voor in Groningen– is de afbeelding op de muur of het gewelf van het koor afgebeeld, waardoor de relatie met het hoogaltaar voor de hand ligt. De Man van Smarten bij het altaar verbeeldt de werkelijkheid van de transsubstantiatie: de opgeheven

¹²⁰ Duffy, *The Stripping*, p. 308.

¹²¹ Mattheüs 25:40, volgens de Nieuwe Bijbelvertaling.

¹²² Kirschbaum, *Lexikon* 1, kolommen 183-187.

¹²³ Kirschbaum, *Lexikon* 4, kolommen 87-95.

hostie was immers het werkelijke lichaam van Christus.¹²⁴ Dit werd bevestigd in de legende van de Gregoriusmis, waarin Christus als Man van Smarten verscheen op het altaar toen Gregorius de Grote de mis opdroeg.¹²⁵

Een voorstelling die lijkt op de Man van Smarten is die van de Veronicadoek. Op deze doek is alleen het hoofd van Christus afgebeeld. Ook hier ligt een verbinding met het altaar voor de hand: in Großenwieden, Marklohe en Zaltbommel (alle uit laatste kwart vijftiende eeuw) is de schildering aanwezig in de koorsluiting. In Scholen werd de Veronicadoek afgebeeld op het westelijke gewelfvak van de vieringtravee, tegenover Christus op de rechtersstoel in het Laatste Oordeel. Hier ligt de verbinding met een altaar minder voor de hand. Dat ook de afbeelding van de Man van Smarten, waar deze met een altaar verband lijkt te houden, niet los gezien moet worden van de devotie tot de lijdende Christus bewijst het onderschrift bij de schildering in de koorsluiting van Noordbroek: 'Ecce Homo' ('zie de mens'). Datzelfde motto lijkt te gelden voor de afbeeldingen van een Christuskop boven het venster in de oostelijke koormuur van Lippoldshausen (tweede kwart vijftiende eeuw).

De voorstelling van de Genadestoel is aan de hand van zijn plaats te verbinden met een altaar en qua inhoud met lijdensdevotie. In Amsterdam is de afbeelding in een zijkapel aanwezig. Hier werd bovendien een tekst aangebracht die de devotieafbeelding verbindt met barmhartigheid: "Hout Gods Gebodt, en geeft den armen om Godts wil".¹²⁶ In Kirchdorf (1600) werd de Genadestoel op het oostelijke gewelfvak van de eerste schiptravee aangebracht. Daar vormde de voorstelling visueel een geheel met het hoogaltaar of het kruisaltaar. In Wildeshausen (1450) bevindt de afbeelding zich op de wand van de noordelijke zijbeuk. Een Christusvoorstelling die zich minder lijkt te lenen voor lijdensdevotie, maar wel gebruikt wordt als verwijzing naar het misoffer aan het altaar is die van het Lam Gods. Deze werd dikwijls in de sluitring van het gewelf geschilderd, recht boven het altaarblok. Een romanogotisch voorbeeld is aanwezig in het noorderdwarspand van Loppersum (ca. 1275). Uit de tweede helft van de vijftiende eeuw dateert het Lam Gods in de sluitring van het koorgewelf van Lippoldshausen.

2.5 Mariologische cycli

Naast de christologische cyclus werden in de late middeleeuwen ook mariologische cycli aangebracht. De 'Moeder Gods' was naast Christus de belangrijkste figuur in het laatmiddeleeuwse christendom. Haar status ontleende zij aan het gegeven dat door haar persoon God mens geworden was.¹²⁷ Haar rol bij de incarnatie werd niet gezien als een soort draagmoederschap; zij was actief bij de vleeswording betrokken. Het was de

¹²⁴ Duffy beschrijft laatmiddeleeuwse legendes waarin een zondaar de priester in plaats van de geconsecreerde hostie een stukje bloederig vlees zag opheffen. Dit angstige beeld verdween nadat hij boete gedaan had. Duffy, *The Stripping*, pp. 103-104.

¹²⁵ Er is een verband tussen de afbeelding van Christus als Man van Smarten, de Christus in de Gregoriusmis en de laatmiddeleeuwse opstandingsvoorstelling. De wijze waarop Christus wordt afgebeeld - met de armen naast het ontblote bovenlichaam, de handpalmen en ogen naar de beschouwer gericht - komt in de drie thema's overeen.

¹²⁶ De zijkapel is de Huiszittenkapel; gesticht door een genootschap dat zich bezighield met armenzorg.

¹²⁷ Dit gegeven werd reeds tot dogma verheven op de synode van Efese (431).

vroomheid van Maria en vooral de kuisheid (lees: maagdelijkheid) waarin deze vrome levenshouding zich uitte, waarmee zij ervoor gezorgd had dat de Heilige Geest juist haar voor het baren van Christus had uitgekozen. De aankondiging van de engel Gabriël werd van een boodschap tot een constatering: Maria was 'vol van genade' voordat zij van Christus zwanger was. Dat, zoals al beschreven in 2.4.6, de Annunciatie in de late middeleeuwen als tweede voorstelling van de menswording ging dienen, is een aanwijzing voor het belang dat aan de rol van Maria gehecht werd.¹²⁸

De aandacht voor Maria in de late middeleeuwen spitste zich toe op drie thema's. Ten eerste op de rol van Maria als degene die God gebaard had. Haar actieve participatie in de incarnatie werd zelfs op de gehele verlossing geprojecteerd, waardoor Maria in de late middeleeuwen ging gelden als medeverlosseres. Zij had door haar moedermelk bijgedragen aan de Verlossing –in het zogen van haar Zoon- zoals Christus door zijn bloed.¹²⁹ De aandacht voor Maria spitste zich ten tweede toe op haar rol als rolmodel in de devotie. Als eerste ooggetuige van Christus refereerde zij aan alle emoties die leven en lijden van Christus bij de devote beschouwer losmaakten.¹³⁰ Door identificatie met Maria zocht men te delen in het lijden van Christus.¹³¹ Als onderwerp van de laatmiddeleeuwse devotie nam het medelijden van Maria soms zelfs de plaats in van het lijden van Christus; de Zeven Vreugden en Smarten van Maria –door haar ervaren tijdens leven en lijden van Christus- werden in de devotiepraktijk overdacht en doorleefd.¹³² Vanwege haar plaats dichtbij Christus was Maria de belangrijkste heilige; voorbidster in het Laatste Oordeel om de strengheid van de richtende Christus te verzachten.¹³³ Ten derde was de figuur van Maria belangrijk als verpersoonlijking van de kerk. In een catechetische tekst uit de middeleeuwen worden Maria en de kerk in één adem genoemd als "spirituele moeders", die allebei meer liefde en devotie verdienen dan biologische moeders, omdat zij eeuwig leven geven.¹³⁴ De verbinding tussen Maria en de kerk is in aanleg aanwezig in het Johannesevangelie, waar de exemplarische gelovige ("de leerling waarvan Jezus veel hield") toegewezen wordt aan de "Moeder" (Maria).¹³⁵ De parallel tussen Maria en de kerk liep in de late middeleeuwen over de incarnatie. Zoals Maria de vleeswording van Christus mogelijk maakte en daarmee de omkering van de zondeval, zo verschaftte de vleeswording in het sacrament van de kerk de gelovigen toegang tot de genade.

¹²⁸ Van Os, *Gebed in schoonheid*, p. 16.

¹²⁹ Angenendt, *Geschichte*, p. 126.

¹³⁰ Van Os, *Gebed in schoonheid*, p. 14.

¹³¹ Duffy, *The Stripping*, p. 260.

¹³² K.M. Rudy, Devotie tot lichaamsdelen en bloedstortingen, in: K. Veelenturf (red.), *Geen povere schoonheid: Laat-Middeleeuwse kunst in verband met de Moderne Devotie*, Nijmegen 2000, p. 130.

De Smarten waren: de profetie van Simeon; de Vlucht naar Egypte; de (vermissing van de) Twaalfjarige Jezus; de Kruisiging, de Kruisdood, de Kruisafneming (Maria viel in zwijm) en de Graflegging. De Vreugden waren: de Annunciatie; de Visitatie; de Geboorte; de Aanbidding; de Opdracht in de tempel; (het terugvinden van) de Twaalfjarige Jezus in de tempel; de Kroning van Maria. (zie Kirschbaum, *Lexikon 2*, kolom 62 en *Lexikon 4*, kolommen 86-87.)

¹³³ Van Os, *Gebed in schoonheid*, p. 26.

¹³⁴ R.J. Bast, Strategies of Communication: Late-Medieval Catechisms and the Passion Tradition, in: A. Macdonald & H. Ridderbos (eds.), *The Broken Body, Passion Devotion in Late-Medieval Culture*, Groningen 1998, p. 126.

¹³⁵ Johannes 19: 26-27: "Toen Jezus zijn moeder zag staan, en bij haar de leerling van wie hij veel hield, zei hij tegen zijn moeder: 'Dat is uw zoon,' en daarna tegen de leerling: 'Dat is je moeder.'"

De drie rollen van Maria zijn soms als drie lagen in dezelfde afbeelding aanwezig, zoals ook meerdere aspecten aanwezig zijn in de Laatste Oordeelvoorstelling (zie 2.4.6). Een voorbeeld is de afbeelding van Maria als Koningin van de hemel. Deze afbeelding verbeeldt de eschatologische verheerlijking van de moeder van God, en baseert zich op de middeleeuwse uitleg van het bijbelboek Openbaring.¹³⁶ De afbeelding kan als tegenhanger beschouwd worden van de tronende verheerlijkte Christus van het Laatste Oordeel. Daarnaast is deze voorstelling van Maria, die haar zoon op de arm draagt, een uitbeelding van de incarnatiegedachte. Ten derde verwijst de afbeelding naar de kerk die Christus in het sacrament aan de gelovigen presenteert, zoals Maria het kind op haar arm aan de beschouwer presenteert.

De geschilderde mariologische cyclus grijpt, net als de christologische cyclus, aan bij de laatmiddeleeuwse devotiepraktijk. Er is sprake van een overlap: beide cycli bevatten scènes van de Geboorte en de jeugd van Christus. Van een mariologische cyclus is bijvoorbeeld sprake wanneer aan de Annunciatie en de Geboorte de legende van Anna en Joachim voorafgaat, of wanneer na de jeugdscènes van Christus de dood en Tenhemelopneming van Maria zijn afgebeeld. Bij deze cycli kan ook wel van een 'Marialeven' gesproken worden. Andere voorbeelden van mariologische cycli zijn de Zeven Smarten en de Zeven Vreugden van Maria. Hierin zijn scènes uit Maria's leven, inclusief de momenten waarop haar leven en dat van Christus elkaar overlaptten, gegroepeerd op grond van de smart of de vreugde die de afgebeelde gebeurtenissen Maria brachten. De mariologische cycli kwamen ook aan bod in de *Speculum Humanae Salvationis*; verschillende aspecten van het leven van Maria werden daarin behandeld in een typologisch systeem.¹³⁷ De taferelen zijn in chronologische volgorde geplaatst.

2.5.1 Mariologische cycli in noordelijke Nederlanden en Noordwest-Duitsland

In het onderzoeksgebied werden twaalf Mariologische cycli aangetroffen. Vijf daarvan bevinden zich in het gebied rond de Wesermonding, drie in Groningen, twee in Gelderland, een in Zuidoost-Nedersaksen en een in Friesland. Van deze cycli bevinden zich er zes in het schip van de kerk en vijf in de koorruimte; een ervan bevindt zich in een zijkapel. De mariologische schilderijen bevinden zich, op een na, op de gewelven. Alle cycli zijn van na 1450, de jongste dateert uit het tweede kwart van de zestiende eeuw. Binnen de aangetroffen cycli is een driedeling te maken tussen cycli die betrekking hebben op het leven van Maria, cycli die ingaan op Smarten en Vreugden van Maria en cycli die Maria plaatsen in heilshistorisch verband. Het Marialeven komt drie keer voor. Groepen van Smarten en Vreugden werden vier keer aangetroffen. De cycli waarin Maria in heilshistorisch verband geplaatst wordt, zijn met vijf voorbeelden het best vertegenwoordigd.

2.5.2 Inhoud van de mariologische cycli

In alle Marialevens is de scène van de Aanbidding door de koningen aanwezig. In vier

¹³⁶ Openbaring 12: 1 e.v.

¹³⁷ Voor deze inleiding werd, na overige vermeldingen, gebruikgemaakt van Kirschbaum, *Lexikon* 2, 3 en 4, respectievelijk de kolommen 26 en 219-220; 212 en 219-220; 86-87.

gevallen zijn daarnaast de Annunciatie, de Geboorte en de Tenhemelopneming afgebeeld. De cyclus in Loppersum (laatste kwart vijftiende eeuw) bevat naast deze vier scènes nog een viertal afbeeldingen die in de andere vier cycli niet voorkomen. Het gaat om de ontmoeting van Joachim en Anna onder de gouden poort, de Tempelgang van Maria, de Opdracht van Christus in de tempel en de Visitatie. Met acht scènes is het Marialeven van Loppersum de meest uitgebreide. In Altenoythe (laatste kwart vijftiende eeuw) wordt de reeks van Annunciatie, Geboorte, Aanbidding en Tenhemelopneming afgesloten met de Kroning van Maria. In Enkhuizen (laatste kwart vijftiende eeuw) gaat een fresco met het Huwelijk van Jozef en Maria aan de Annunciatie vooraf. Het typologisch opgebouwde Marialeven in Enkhuizen zal in de volgende paragraaf ter sprake komen.

Er werden geen cycli aangetroffen die uit louter Smarten of Vreugden van Maria bestonden. Wel werden er mariologische cycli gevonden die zowel Smarten als Vreugden bevatten. Daarin worden de zeven bekende Smarten met andere smartelijke momenten uitgebreid, zoals de Kindermoord in Bethlehem en de Besnijdenis van Christus. Ook binnen deze schilderingsgroepen is de Aanbidding het meest aanwezig - in alle vier de cycli, en zijn Annunciatie en Geboorte tevens goed vertegenwoordigd (in drie van de vier voorbeelden). De Kindermoord in Bethlehem en de Vlucht naar Egypte (twee Smarten), de Opdracht in de tempel en het terugvinden van de Twaalfjarige Jezus in de tempel (twee Vreugden¹³⁸) komen twee keer voor. De meest uitgebreide cyclus van Smarten en Vreugden van Maria bevindt zich in de Groninger Martinikerk. Hier is naast zes algemenere thema's in een aparte voorstelling de Aankondiging aan de herders afgebeeld. In Bolsward (1450) werd naast Geboorte, Aanbidding, Kindermoord en Vlucht naar Egypte ook de Besnijdenis van Christus afgebeeld.

De overige cycli zijn wel mariologisch van inhoud, maar bevatten geen chronologisch gerangschikt Marialeven, noch vormen zij een geheel van Smarten en Vreugden. Hierin wordt de persoon van Maria in verband gebracht met de heilsgeschiedenis door combinatie van mariologische schilderijen met Genesisaferefen. In twee gevallen laten de Genesisaferefen een bijzondere aandacht voor Eva zien, in een geval is slechts de Zondeval afgebeeld. Een apart geval is het koorgewelf in Zutphen (laatste kwart vijftiende eeuw), waar de afbeelding van Maria als Koningin van de hemel gecombineerd wordt met afbeeldingen van 'heidense profeten' en Sibillen. Aan deze en andere cycli waarin Maria in heilshistorisch verband geplaatst wordt, zal in paragraaf 2.5.4 aandacht worden besteed.

2.5.3 Typologie van Maria

In de noordbeuk van Enkhuizen zijn twee typologische reeksen aanwezig. De eerste heeft betrekking op Christus en loopt van het westen naar het midden van de beuk. De tweede typologische reeks heeft betrekking op Maria, en loopt van het midden van de beuk naar het oosten. Tussen de christologische en de mariologische cyclus is een afbeelding van de verzoeking in de woestijn geplaatst. Dit thema staat op een wat

¹³⁸ De opdracht in de tempel behoort ook tot de Smarten, vanwege de profetie die Simeon in dat verhaal uitsprekt met betrekking tot Maria en het Christuskind: "Hij zal een teken zijn dat betwist wordt, en zelf zult u als door een zwaard doorstoken worden." Zie Lucas 2: 34-35, in de Nieuwe Bijbelvertaling.

vreemde plaats; de christologische reeks aan de linkerkant ervan wordt voortgezet op de zuidelijke beuk. De verzoeking had eigenlijk het eerste tafereel van de reeks moeten zijn. Ook met de mariologische cyclus houdt deze scène geen verband.

De mariologische cyclus van Enkhuizen (laatste kwart vijftiende eeuw) is een Marialeven, dat uitloopt op de afbeelding van de Boom van Jesse in de koorluiting. De boom van Jesse wordt in de *Speculum Humanae Salvationis* gebruikt als verwijzing naar de geboorte van Maria. Niet alleen Jozef was volgens de middeleeuwse legenden namelijk nazaat van David, maar ook Maria. Ook zij was een afstammeling van Jesse (Isaï) en via haar was Christus met het geslacht van David verbonden.¹³⁹ De typologie benadrukt drie aspecten van Maria. Ten eerste haar maagdelijkheid die zij ook in haar Huwelijk met Jozef bewaarde; tegenover de afbeelding van het Huwelijk met Jozef is de Toren Baris afgebeeld. Ten tweede de incarnatie; tegenover de geboorte staat de Droom van Farao's schenker afgebeeld; de druiven en de wijnstok verbeelden de vleeswording. Ten derde wordt de verheerlijkte positie van Maria aangeduid. Tegenover de Aanbidding door de wijzen staat de Aanbidding van Salomo afgebeeld; Maria werd in plaats van Salomo vereerd als de wijste van alle mensen.

2.5.4 Maria in heilshistorisch verband

De christologische cyclus werd tot heilshistorisch programma doordat er taferelen van Zondeval en Verdrijving werden afgebeeld voorafgaand aan de Annunciatie, of een Laatste Oordeelvoorstelling als afsluiting van de cyclus. Een vijftal mariologische cycli laat hetzelfde zien. In het koor van Barenburg (tweede helft vijftiende eeuw) zijn op het westelijke en noordelijke gewelfvak van de tweede koortravee taferelen uit Genesis afgebeeld. In het noorden staan de Zondeval en de Verdrijving uit het paradijs. Op het westelijke vak staan twee thema's die in Genesis aan de Zondeval voorafgingen; de Schepping van Eva, en de instelling van het Huwelijk tussen Adam en Eva. Voor de rol van Christus in de heilsgeschiedenis zijn enkel de Zondeval en de Verdrijving interessant. De twee extra scènes in Barenburg laten een nadruk op Eva zien. In paragraaf 2.4.6 werd al gewezen op het verband tussen Maria en Eva.¹⁴⁰ Vooral de rol van Maria in de heilsgeschiedenis staat in Barenburg centraal. Dat wordt nog onderstreept door de schilderijen op het gewelf van de eerste koortravee. Op het oostelijke vak staat een Laatste Oordeelvoorstelling afgebeeld, met Maria en Johannes als voorbidders. Op het westelijke vak staat, naast de *Arma Christi*, Maria afgebeeld als Koningin van de hemel. Zo deelt de verheerlijkte Maria in de glorie van de tronende Christus. Ook de aartsengel Gabriël is in deze oordeelsvoorstelling aanwezig. Deze engel van de Annunciatie staat op het zuidelijke gewelfvak afgebeeld, tegenover aartsengel Michaël op het noordelijke vak. In Barenburg wordt dus in de Genesis-taferelen naar Maria verwezen, en is zij ook in het Laatste Oordeel aanwezig, zowel persoonlijk als in een verwijzing naar de Annunciatie.

De thematiek van schilderijen in het koor van Riede (laatste kwart vijftiende eeuw) lijkt op die van Barenburg. Als onderdeel van de Laatste Oordeelvoorstelling op

¹³⁹ Bij het ontstaan van dit thema speelde op de achtergrond de vraag hoe Christus als Zoon van David beschouwd kon worden, wanneer alleen Jozef met David in verband gebracht wordt (zoals in het afstammingsregister van Mattheüs het geval is). De verbinding van Christus met David via Maria verbindt haar positie als Moeder van God met de oudtestamentische profetie.

¹⁴⁰ Zie ook: J. Phillips, *Eva: Von der Göttin zur Dämonin*, Stuttgart 1987, pp. 129-144.

het koorgewelf is, op het westelijke gewelfvak, een uitgebreide Genesiscyclus aanwezig. Naast de Zondeval en de Verdrijving worden ook hier de Schepping van Eva en het Huwelijk tussen Adam en Eva aangetroffen. Ook hier is dus een verwijzing naar de rol van Maria in de heilsgeschiedenis aanwezig. Hetzelfde geldt voor het gewelf van het koor van Loxstedt (1450). Hier neemt een afbeelding van de Heilige Maagschap het oostelijke gewelfvak in; een verwijzing naar de afkomst van Maria. Daar tegenover, op het westelijke vak, staat een Genesiscyclus met de Schepping van Eva, de Zondeval en de Verdrijving. De combinatie met de Heilige Maagschap wil waarschijnlijk uitdrukken dat de geboorte van Maria voorafgespiegeld werd in de Schepping van Eva. De verhouding tussen Maria en Eva is dus niet alleen antithetisch, maar ook typologisch.¹⁴¹ Ook op het zuidelijke gewelfvak is een Mariaschildering aanwezig: de Aanbidding. Het fresco op het noordelijke gewelfvak doet dan wat vreemd aan; een afbeelding van Joris en de draak. Deze afbeelding is ook aanwezig op de noordzijde van de viering van Großburgwedel (eerste kwart zestiende eeuw), tegenover een schildering van de Tenhemelopneming van Maria op het zuidelijke vak. Misschien is het verband tussen de Mariaschilderingen en het verhaal van Joris en de draak te vinden in de maagd die in deze voorstelling aanwezig is, in Loxstedt. Waar Joris voor Christus zou staan, die de Duivel verslaat, gesymboliseerd door de draak, zou Maria met de maagd in verband gebracht kunnen worden. Misschien is elk verband echter afwezig en stond er aan de noordzijde een Joristaar opgesteld.

In Schwäforden (eerste kwart zestiende eeuw) werd in het koor op het westelijke gewelfvak de Zondeval afgebeeld, zonder dat de rol van Eva in andere Genesisstaferelen benadrukt wordt. Deze voorstelling van de Zondeval staat echter los van een christologische cyclus, los van een oordeelsvoorstelling en los van een mariologische cyclus. De afbeelding op het oostelijke gewelfvak laat Maria zien als Koningin van de hemel. Wordt hier misschien in twee afbeeldingen de rol van Maria in de heilsgeschiedenis benadrukt? Maria's verheerlijking als absolute omkering van de zondeval?

In het koor van Zutphen (laatste kwart vijftiende eeuw) zijn Adam en Eva afwezig. Hier werden in het laatste kwart van de vijftiende eeuw 'heidense profeten' aangebracht. Hiermee worden voorchristelijke schrijvers bedoeld, onder wie de dichter Virgilius. Uit exegese van hun werken zou zijn gebleken dat zelfs de heidenen voorspellingen hadden gedaan over de geboorte van Christus. Naast drie schrijvers is ook Nebuchadnessar afgebeeld. Zijn droom, beschreven in het bijbelboek Daniël, werd in de middeleeuwen opgevat als Messiaanse profetie. De heidense profeten bevinden zich op het gewelf van de koortravee. Op het gewelf van de koorsluiting zijn aan de noordzijde en de zuidzijde Sibillen afgebeeld. Ook deze voorchristelijke zieneressen hadden, volgens de middeleeuwse interpretatie van hun geschriften, de komst van Christus voorspeld. Tussen de twee Sibillen in staat Maria afgebeeld, als Koningin van de hemel. Tussen het geheel van de heidense profeten staat de verheerlijkte moeder met het kind als de uitkomst en kern van de profetieën, als locus van de definitieve Godsopenbaring in de geschiedenis.¹⁴²

¹⁴¹ A. Nilsén beweert dat de verhouding tussen Maria en Eva niet als "parallel", maar alleen als "antithetisch" moet worden beschouwd. Zie: A. Nilsén, Maria- maagd, moeder Gods, helpster, in: Grote & Van der Ploeg, *Muurschilderkunst (Opstellen)*, p. 208.

¹⁴² De rol van Maria in de heilsgeschiedenis was cruciaal voor de Verlossing, zo verkondigden in de late middeleeuwen onder meer de franciscanen. Nilsén, Maria, p. 212.

Wanneer Maria in verband gebracht wordt met de heilsgeschiedenis zijn twee aspecten van haar persoon belangrijk. Ten eerste de eerbiedwaardigheid van Maria zelf, als degene die God mocht baren vanwege haar kuisheid en vroomheid. Ten tweede is het aspect van Maria als representante van de kerk belangrijk. In de apocalyptische maagd uit de Openbaring van Johannes zag men in de middeleeuwen de kerk. Zoals de verheerlijkte Koningin van de hemel haar kind in haar armen droeg, zo toonde de kerk Christus in de opgeheven hostie. Zoals de maagd Christus op de wereld gezet had, waardoor de verlossing zijn beslag kon krijgen; zo stelde de kerk Christus present in de mis, waardoor de gelovigen de genade konden verwerven. De verheerlijkte Maria-Koningin, maar ook Maria die aanbeden werd door de drie koningen, was dus in de eerste plaats de eerbiedwaardige Moeder Gods; in de tweede plaats de even eerbiedwaardige Moederkerk.

Wanneer we de symboliek van Maria als de kerk overbrengen op de Genesisaferefen van Adam en Eva, wordt de kerk uit Christus geschapen zoals Eva uit Adam. De kerk wordt vervolgens aan Christus gebonden door God (en andersom) zoals Eva aan Adam in hun huwelijk. De gedachte van een huwelijk tussen kerk en Christus was niet ongewoon in de late middeleeuwen. In exegese van het bijbelboek Hooglied door Bernardus van Clairvaux, werden de bruid en bruidegom geïdentificeerd met Christus en de kerk. Daarnaast werd de huwelijksmetafoor in de mystieke beweging ook wel toegepast op de menselijke ziel, die mystieke eenwording zocht in de geestelijke bruiloft met Christus.¹⁴³ Ook in de middeleeuwse legenden van vrouwelijke heiligen is het huwelijk met Christus een belangrijk element; hun maagdelijkheid is een uitdrukking van dat huwelijk. Hier is ook een verband aanwezig met de maagdelijke geboorte. In fresco's wordt de bruidsmetaforiek verbeeld door Christus en Maria die naast elkaar zitten en elkaar innig omarmen. De Koningin van Maria, waarop zij naast Christus op een troon zit, hangt hiermee samen.¹⁴⁴ Ook in die afbeelding, die in 2.5.7 besproken zal worden, wordt Maria beschouwd als symbool van de kerk.

De plaats van Maria in de heilsgeschiedenis valt in de iconografie samen met de plaats van de kerk in de heilsgeschiedenis. Daarnaast is met het motief van de bruiloft tussen Adam en Eva ook het element van de identificatie met Maria door de devote beschouwer in de mariologische cyclus aanwezig. Ook de laatmiddeleeuwse rol van Maria als eerbiedwaardige heilige is in de cycli terug te vinden; in de Aanbidding en in de afbeelding van Maria als Koningin van de hemel. Zowel de subjectieve geloofsbeleving van de devotie als de meer objectieve theologische positionering van de kerk, zowel het medelijden met Christus als de waarheid van de traditie worden dus door mariologische cycli tot uitdrukking gebracht.

¹⁴³ In 1350 dichtte Johannes van Ruusbroec, monnik in Brussel, een stappenplan tot de mystieke eenwording. Dit werk droeg als titel "Die chierheit der gheestelicker brulocht", wat betekent: 'De schoonheid van de geestelijke bruiloft'. Van Ruusbroec was een leermeester van de voorman van de Moderne Devotie, Geert Grote.

¹⁴⁴ Kirschbaum, *Lexikon* 2, kolommen 308-312, en kolommen 671-674.

2.5.5 Christologische of mariologische cyclus?

Op de wanden van het koor van de Martinikerk in Groningen (tweede kwart zestiende eeuw) zijn schilderijen aangebracht die enerzijds tot een christologische cyclus, anderzijds tot een mariologische cyclus gerekend zouden kunnen worden. In 2.4.2 werd de Groningse cyclus gerekend tot de christologie, met een opvallende afwijking in leesrichting. In 2.5.2 werd (een deel van) de cyclus tot de mariologische cyclus gerekend. Waarschijnlijk gaat het in Groningen om twee cycli; een christologische aan de noordzijde, en een mariologische aan de zuidzijde. Dat een ruimtelijke combinatie tussen die twee niet ongebruikelijk was, bewijst de typologische cyclus in de noordbeuk van Enkhuizen. Terwijl doorgaans de christologische schilderijen in het zuiden afgebeeld werden, en de mariologische schilderijen in het noorden, staan ze in Groningen andersom. Vergeleken met de gangbare chronologische rangschikking van een cyclus, van west naar oost, is de gehele "oriëntatie" van de cyclus in Groningen een halve slag gedraaid.

De Groninger cyclus begint aan de noordzijde met de Zalving in Bethanië en de Intocht in Jeruzalem, en loopt daarbij van oost naar west. In de evangeliën vormen deze scènes het begin van de lijdensverhalen. De cyclus aan de zuidzijde bevat een chronologische cyclus met Vreugden en Smarten van Maria, lopend van oost naar west. De afwijkende leesrichting van de christologische cyclus wijst op een chronologisch verband met de Laatste Oordeelvoorstelling op de westelijke wand. De leesrichting van de mariologische cyclus is wel logisch, "van links naar rechts". Beide cycli vangen aan met de centrale voorstelling op de oostelijke muurvlakken van het triforium boven de koorsluiting. Hier werden Maria en Gabriël geschilderd; een Annunciatievoorstelling. Bij de Annunciatie sluit de Geboorte aan; de eerste schildering van de reeks op de zuidwand. Het enige verband tussen de eerste (christologische) scène op de noordwand en de Annunciatie wordt gevormd door de zondares die in Bethanië Christus zalft; zij heette ook Maria.

Helaas is de oordeelsvoorstelling zodanig vergaan, dat niet achterhaald kan worden hoe deze eruit zag. Wel mag ervan worden uitgegaan dat Maria zich als voorbidster aan de rechterhand van Christus bevond, in het zuidelijke deel van de afbeelding. Daarbij sluit het gegeven aan, dat de mariologische schilderijen aan de zuidzijde van het koor werden aangebracht. Annunciatie en Oordeel omsluiten het tijdperk van de eerste komst van Christus tot de laatste komst van Christus. In dat deel van de heilsgeschiedenis speelt enerzijds het lijden van Christus een sleutelrol, anderzijds de incarnatie die dankzij Maria kon plaatsvinden. In de Annunciatie komen Christus en Maria bij elkaar, zoals ze ook in het oordeel allebei een belangrijke rol spelen. De Zoon oordeelt, en de moeder doet voorspraak voor de gelovigen. Zowel de incarnatie als het lijden is in de kooruimte van de Martinikerk aanwezig. Beide elementen zijn verwijzingen naar het misoffer aan het altaar, in twee cycli samengebracht.

In Bolsward werden in de noordbeuk van het schip Smarten en Vreugden van Maria geschilderd. De cyclus, die begint in het oosten, had waarschijnlijk betrekking op een Maria-altaar. Vreemd zijn echter de laatste twee scènes van deze cyclus, op het noordelijke en westelijke vak van het tweede gewelf. Na de Twaalfjarige Jezus in de tempel wordt in het westen het begin van het openbare leven van Christus afgebeeld; zijn Doop en de Verzoeking in de woestijn. Vervolgens wordt in het noordelijke fresco

de Bruiloft in Kana getoond. Beide scènes zijn, ondanks de verschijning van Maria bij de bruiloft, niet mariologisch. Waarschijnlijk sloot in Bolsward een christologische cyclus op de mariologische cyclus aan.

2.5.6 Plaatsing van de Mariacycli

Zeven van de cycli in het onderzoeksgebied bevinden zich in de kooruimte van de kerk. In Riede, waar de cyclus (laatste kwart vijftiende eeuw) begint op het vieringgewelf, en in Barenburg loopt de mariologische cyclus over in de Laatste Oordeelvoorstelling, die op het oostelijke gewelfvak van de koortravee is afgebeeld. Op drie andere plaatsen is het oostelijke vak gereserveerd voor een eschatologische mariavoorstelling; de Kroning van Maria of Maria als Koningin van de hemel. De afbeelding van de verheerlijkte Maria werd reeds in de voorgaande paragraaf verbonden met de kerk. In de kooruimte wordt de mariologische cyclus ook met het altaar in verband gebracht, waar een representant van de kerk de incarnatie herhaalde en het resultaat aan het volk toonde. De hostie aan het altaar bood de gelovigen de gelegenheid om in te stappen in de heilsgeschiedenis, via Christus die vleesgeworden was; de eerste keer via Maria, vervolgens bij herhaling via de kerk.

De mariologische cycli in het schip van de kerk bevinden zich bij voorkeur aan de noordoostzijde van het kerkgebouw. In Loppersum bevindt de cyclus zich in de noordelijke Mariakapel die zich in het oosten uitbreidt tot halverwege het koor. In Garmerwolde bevindt de cyclus (eerste kwart zestiende eeuw) zich in de noordelijke transeptarm. Waar de cycli in de kooruimte een illustratie bij het hoogaltaar zijn, bevond zich in de noordzijde van de kerk vaak een altaar dat aan Maria gewijd was. Dit gebruik werd al genoemd als verklaring voor de cyclus in Enkhuizen, en als verklaring voor de volgorde van de cyclus in Bolsward. De plaatsing van het Maria-altaar met bijbehorende mariologische schilderijen aan de noordzijde van het schip houdt verband met de symbolische betekenis van die windrichting. Het noorden werd geassocieerd met de zondige en donkere wereld.¹⁴⁵ Aan deze zijde was bovendien het vrouwelijke gekoppeld¹⁴⁶, zoals dat in de middeleeuwen aan het zinnelijke en lichamelijke en daarmee aan het onspirituele gekoppeld werd. Vanwege haar vrouwelijkheid, maar vooral vanwege het feit dat door haar het licht in het donker doorbrak, wordt Maria met de noordzijde van het kerkgebouw geassocieerd.

2.5.7 Zelfstandige Mariaschilderingen

Fresco's van Maria die niet in een cyclus staan hebben voor het grootste deel de verheerlijking van de Moeder van God als thema. De directe betekenis van deze schilderijen, de Theotokos en de Kroning van Maria, valt af te leiden uit de context waarin zij zijn afgebeeld. In het al genoemde voorbeeld van Scholen (zie 2.2.2), staat Maria als Koningin van de hemel afgebeeld temidden van vrouwelijke heiligen. Hier wordt de maagdelijkheid van Maria benadrukt en verwijst de schildering naar de incarnatie.

De zelfstandige voorstelling van de Kroning van Maria staat twee keer bij een

¹⁴⁵ Sauer, *Symbolik*, p. 88.

¹⁴⁶ Kroesen & Steensma, *The Interior*, p. 14.

apostelreeks geschilderd. In Kirchhorst en Großburgwedel (zie paragraaf 2.1.4) vindt de Kroning van Maria plaats te midden van de apostelen. Maria representeert hier ten eerste zichzelf, en haar eschatologische verheerlijking vindt plaats tussen de eerste getuigen van Christus. Ten tweede verwijst Kroning van Maria te midden van de apostelen naar de kerk in de lijn van apostolische successie: het getuigenis van de apostelen is op de kerk, gerepresenteerd door Maria, overgegaan. Wordt met de eschatologische dimensie van de Kroningsvoorstelling vooruitgeblikt op de glorie die de kerk ten deel zal vallen, vanwege het bewaren van het Christusgetuigenis? Ten derde wordt hier verwezen naar het altaar. Zoals de apostelschilderingen op de pijlers rond het hoogaltaar in verband gebracht kunnen worden met het Laatste Avondmaal, zo scharen de apostelen in de reeks zich rond de door Maria geïncarneerde Christus. Ook op het altaar vond die incarnatie plaats, dankzij de liturgische handelingen van de priester, vertegenwoordiger van de kerk. Een andere voorstelling waarin Maria zich te midden van de apostelen bevindt, is de laatmiddeleeuwse voorstelling van Pinksteren. Daarin daalt (parallel aan de kroon in de kroningsvoorstelling) de Heilige Geest op Maria neer, terwijl de apostelen hun ogen strak op de Moeder Gods gericht houden. In Noordbroek (1375) is het verband tussen de Kroning van Maria en de apostolische successie aanwezig in een schildering die naast de Kroning werd aangebracht. Daar is, in het noordertransept op de oostmuur, de afbeelding van de Wonderbaarlijke Visvangst afgebeeld; naast de Kroning van Maria op de noordmuur. De glorie van de kerk wordt verbonden met het door de kerk verspreiden en bewaren van het Christusgetuigenis.

Naast de verheerlijkte Maria als hemelkoningin en de Kroning van Maria als verwijzing naar de kerk is ook het aspect van Maria als rolmodel in de lijdensdevotie door een zelfstandige afbeelding vertegenwoordigd. In Amsterdam (1500) werd op het gewelf twee keer een van de Smarten van Maria afgebeeld als zelfstandige voorstelling. Het gaat om de Bewening, waarin Maria wordt voorgesteld met de dode Christus op haar schoot. In deze afbeelding staat de devote beschouwing van Christus' heilige lichaam centraal, waarbij de gelovige als het ware door de medelijdende ogen van Maria kijkt. Curieus is, dat Maria zich in een schip bevindt. Waarschijnlijk is deze variatie op de Piëta beïnvloed door het gilde dat de kapel stichtte waarin de afbeelding zich bevindt: de binnenlandvaarders.

Zelfstandige Mariavorstellingen zijn door hun plaatsing vaak in verband te brengen met een altaar. Dat geldt bijvoorbeeld voor de afbeelding van Maria als Koningin des hemels aan de noordzijde van de oostwand van het schip in Bursfelde (tweede helft vijftiende eeuw). Ook in Wildeshausen (1450) staat ten noorden van de ingang van het koor, op de noordoostelijke vieringpijler een afbeelding van de Hemelkoningin die met een altaar in verband kan worden gebracht. In de noordbeuk van Verden (eerste kwart veertiende eeuw) en in de sacristie van de Groninger Der Aa-kerk (1425) staat de Koningin van de hemel in de sluitring afgebeeld. Parallel aan het Lam Gods zou de afbeelding op deze plaats betrekking kunnen hebben op een altaar in die ruimte (zie paragraaf 2.3.2). De Mariavorstelling in de sluitring van het koor van de Groninger Martinikerk hangt echter samen met het 'gesponsorde' gewelf; devotie los van een altaar.¹⁴⁷ De verbinding van Maria aan een altaar doet een beroep op haar rol als heilige.

¹⁴⁷ Van der Werff, *Martini*, p. 141.

Die rol komt naar voren wanneer Maria onderdeel uitmaakt van een groep heiligen. In het schip van de Groninger Martinikerk (laatste kwart vijftiende eeuw) staat de Moeder Gods bijvoorbeeld afgebeeld tussen Cosmas en Damianus.¹⁴⁸ De afbeelding in Noordbroek bevindt zich ook bij de plaats waar een altaar stond, in de noordertranseptarm.¹⁴⁹ Hieruit valt af te leiden dat ook de mariologische schilderijen die verwijzen naar de kerk tegelijkertijd kunnen dienen als verbeelding van de heiligheid van Maria die zich met altaardevotie verbindt. Wanneer een altaar met een Mariavorstelling in verband gebracht kan worden, is er dus geen sprake van een devotie tot de kerk zelf, die symbolisch in de afgebeelde Moeder van Christus aanwezig is.

In paragraaf 2.5.4 werd ingegaan op de huwelijksmetaforiek uit Hooglied, zoals die werd toegepast op Christus en Maria, Christus en de kerk en op Christus en de devote gelovige. De zelfstandige schilderijen die deze huwelijksmetaforiek tot uitdrukking brengen zijn de Bruidegom en bruid in het koor van Ohrdorf (laatste kwart veertiende eeuw), en de Maagd en de Eenhoorn in Loppersum (1500) en Zaltbommel (laatste kwart vijftiende eeuw). In dit laatste voorbeeld lopen thema's als maagdelijkheid, incarnatie en 'huwelijks liefde' in elkaar over. Naar men in de middeleeuwen geloofde, kon een eenhoorn enkel worden getemd door een maagd. Sluwe jagers maakten hiervan gebruik door toe te slaan op het moment dat de eenhoorn tam zijn kop in de schoot van de maagd gevleid had. De eenhoorn (Christus) verliest zijn wildheid bij het zien van de maagd (Maria) en vleit kalm zijn kop met hoorn in haar schoot (verwijzing naar de incarnatie). De jagers (omdat zij de eenhoorn doden symbool voor de joden die de geïncarneerde Christus ter dood lieten brengen) zijn in de voorstellingen in Loppersum en Zaltbommel afwezig. De maagd bevindt zich in sommige afbeeldingen (zoals die in Loppersum) in een gesloten tuin, in andere bij een verzegelde bron; metaforen die werden ontleend aan het Hooglied (hoofdstuk 4 vers 12) en enerzijds verwijzen naar de maagdelijkheid, anderzijds naar de vruchtbaarheid van Maria.¹⁵⁰ Maria is zowel de Moeder Gods die Maagd bleef, als Bruid van Christus.

2.6. Conclusies

2.6.1 Reeksen

De afbeeldingen van apostelen zijn vooral aanwezig in de kooruimte van de kerk, waar de individuele apostelen deel uitmaken van een reeks. De apostelreeks in de kooruimte kan symboliseren dat de apostelen het fundament van de kerk zijn. Enerzijds zegt dit iets over de apostelen, anderzijds wordt hier een boodschap over de kerk gecommuniceerd. De apostelen zijn de pijlers van de kerk als belangrijke eerste getuigen van Christus. Wanneer de apostelreeks van het credo voorzien is, verwijst dat naar de status van de apostelen die gelijk is aan die van de evangelisten en profeten. Dat de kerk de apostelen als pijlers heeft, en zich dus baseert op de eerste ooggetuigen van Christus' leven, lijden

¹⁴⁸ De schutspatronen van het schoenmakersgilde. De koppeling met Maria ontstond misschien, doordat dit gilde de lichten bij de beelden van de patroonheiligen en Maria onderhield.

¹⁴⁹ Steensma, Verdwenen zijaltaren, p. 35.

¹⁵⁰ Kirschbaum, *Lexikon* 2, kolom 311.

en verheerlijking, geeft de geestelijkheid status. Op grond van de apostolische successie baseert de kerk zich in haar liturgie, waarvan het hoogtepunt in de koorruimte gevierd werd, op het oorspronkelijke en ware Christusgetuigenis. Wanneer de apostelreeks is afgebeeld bij wijze van entourage rond de verheerlijkte Maria, wordt ook de aandacht gevestigd op de apostolische successie. Maria verpersoonlijkt dan de ('Moeder')kerk. Afbeeldingen van apostelen die geen onderdeel uitmaken van een apostelreeks, tonen de apostelen als eerbiedwaardige heiligen, die net als andere heiligen de marteldood stierven in hun navolging van Christus. De attributen die de apostelen dragen, ook als ze in een reeks zijn afgebeeld, verwijzen naar die marteldood.

Heiligenafbeeldingen zijn gelijkmatig verdeeld over koor en schip. Heiligenreeksen bevinden zich vooral in de koorruimte van de kerk. Hun betekenis in die ruimte is afhankelijk van de heiligen die deel van de reeks uitmaken. Reeksen heilige vrouwen, soms aangevuld met Johannes de Evangelist, verwijzen naar de laatmiddeleeuwse visie op maagdelijkheid. Maagdelijkheid was de ideale toestand van de devote gelovige; wie zijn of haar maagdelijkheid bewaarde, gold als bruid van Christus. Het maagdelijkheidsideaal was nauw verbonden met de maagdelijkheid van Maria. Door haar seksuele zuiverheid was Maria de moeder van God geworden. De verbinding van vrouwelijke heiligen als maagden met de maagdelijkheid van Maria vindt plaats wanneer een reeks vrouwelijke heiligen wordt afgebeeld rondom de verheerlijkte Moeder Gods. Daarin wordt verwezen naar de incarnatie. Die vleeswording werd door de geestelijke tijdens de mis aan het altaar keer op keer herhaald; de reeks vrouwelijke heiligen verwijst dus ook naar het hoogtepunt van de misliturgie. Wanneer een reeks kerkvaders in de koorruimte geschilderd is, verwijst deze naar de apostolische successie. De ene waarheid, verspreid door de twaalf apostelen en beschreven door de vier evangelisten, was door de vier belangrijkste theologen van het West-Europese christendom bevestigd en bewezen. Het kerkelijke instituut bouwde ook op de kerkvaders voort, en dit fundament gaf de geestelijkheid gezag en status. In het schip van Loxstedt werd een pestgewelf aangetroffen. De individuele heiligen op dit gewelf waren gegroepeerd op grond van hun werkzaamheid. Ze konden worden aangeropen voor bescherming tegen de pest, en tegen de onvoorziene dood waarvoor de zwarte dood als *pars pro toto* diende. Het pestgewelf herinnerde de gelovigen aan de onzekerheid van het leven en bood ze de juiste oriëntatie in die onzekerheid.

Ook individuele heiligen werden afgebeeld, zowel op de wanden van het koor en het schip, als op de schipgewelven. De heiligen op de muren van het schip waren meestal verbonden aan een altaar, als een geschilderd retabel. Dat gold ook voor een groot deel van de heiligen op de schipgewelven. De verbinding van een heiligenafbeelding op het gewelf aan een altaar in dezelfde travee kon op drie manieren gelegd worden. Ten eerste kon de schildering op het gewelf de heilige (of heiligen) weergeven die met het onderstaande altaar vereerd werd. Ten tweede kon de heilige de schutpatroon zijn van het gilde dat aan het onderstaande altaar de zielenmis liet opdragen; dat altaar kon aan een heel andere heilige zijn gewijd. Ten derde kon een heiligenafbeelding op een gewelf worden aangebracht om aan te geven dat dit gewelf aan die heilige was opgedragen. Deze heilige was de schutpatroon van degene die het gewelf had 'gesponsord'. De patroonheilige van de parochie werd vaak op een van de muren in het koor aangebracht, wanneer het hoogaltaar aan die schutpatroon gewijd was. Soms was het hoogaltaar aan

Maria gewijd, en was de afbeelding van de schutspatroon niet met een altaar verbonden. De schildering van de heilige Christoforus, die in een groot aantal laatmiddeleeuwse kerken aanwezig was, functioneerde los van een altaar. Degenen die deze afbeelding zagen, kregen deel aan de genadevolle werking van de heilige. Deze werking liep ten dele parallel aan de werking van het aanschouwen van de geconsecreerde hostie.

De symbolen van de vier evangelisten werden vooral geschilderd op de gewelven naast de koorrens. De afbeeldingen verwijzen op die plaats naar de evangelielezing of naar het misoffer. In beide gevallen betekenen de evangelistensymbolen het viervoudige getuigenis van de ene waarheid: het offer dat God in Christus voor de mensheid bracht. Wanneer de evangelisten in de buurt van apostelen of kerkvaders zijn aangebracht, hangen ze samen met de apostolische successie; de boodschap die door hen is beschreven en verspreid, komt overeen met de boodschap van profeten, apostelen en kerkvaders, en met de boodschap die de kerk aan de gelovigen bracht. Deze boodschap werd door de geestelijken ook in hun preken verkondigd. Wanneer de vier evangelistensymbolen zijn afgebeeld op een andere positie in het kerkgebouw, is het mogelijk dat dit verband houdt met de plaats van de preekstoel.

2.6.2 Cycli

Christologische cycli zijn zowel in het koor als in het schip van de kerk afgebeeld. De uitgebreide cycli bevinden zich op de wanden, en overschrijden daarbij de grens tussen koor en schip. Alle christologische cycli bestaan uit afbeeldingen die in chronologische volgorde bepaalde aspecten uit het levensverhaal van Christus belichten, vooral het lijdensaspect. De afbeeldingen dienden als hulpmiddel voor de passiedevotie; de gelovigen konden van afbeelding tot afbeelding gaan en zich verdiepen in de gevoelens van Christus, of zijn moeder, om zich op die manier met Christus te vereenzelvigen. Het doel van deze 'Imitatio Christi' was het verwerven van genade. Sommige christologische cycli beginnen bij de Annunciatie en eindigen met de Hemelvaart. Hiermee is de cyclus van Christus' leven rond. Andere cycli plaatsen Christus' leven in een breder perspectief door te beginnen met taferelen van de Zondeval en/of te eindigen met een voorstelling van het Laatste Oordeel. Typologische cycli plaatsen Christus' leven en lijden ook in een breder perspectief, door te laten zien hoe in het verleden al naar zijn leven en lijden was vooruitgewezen in de gebeurtenissen rond Oudtestamentische figuren. Typologische reeksen monden bovendien uit in het Laatste Oordeel. De devote beschouwer werd in de meditatie op de afbeeldingen als het ware opgenomen in de heilsgeschiedenis.

Ook in zelfstandige afbeeldingen van Christus is het lijden nadrukkelijk aanwezig, zodat de gelovigen zich daarin konden verdiepen. Alleen via dat lijden kon men de genade verkrijgen. Dat wordt duidelijk zichtbaar in de Laatste Oordeelvoorstelling. In deze voorstelling toont Christus zijn zijde-wond, teken van zijn lijden, als de weg tot een juist leven waarmee men het Laatste Oordeel zal 'overleven'. De nadruk op het lijden die in zelfstandige Christusafbeeldingen, maar ook in de christologische cycli gelegd wordt, is verbonden met de misliturgie. Hoogtepunt van de mis was het moment waarop de geconsecreerde hostie getoond werd, die op dat moment het lijdende lichaam van de verlosser vertegenwoordigde. De Laatste Oordeelvoorstelling was een vermaning tot identificatie met de lijdende Christus, maar die identificatie had naast een meditatieve component ook een actieve component. De lijdensdevotie hield namelijk ook in, dat men

in het dagelijkse leven de barmhartigheid in praktijk bracht door om te zien naar armen.

In mariologische cycli, die in het koor, in het schip of in een aparte kapel van de kerkruimte worden afgebeeld, kunnen drie verschillende aspecten van Maria naar voren worden gebracht. Ten eerste zijn er cycli die beginnen met de geboorte van Maria en eindigen met haar verheerlijking. In deze cycli wordt de eerbiedwaardige positie van Maria naar voren gebracht. Door haar vroomheid en zuiverheid, die met haar bijzondere afkomst samenhangt maar vooral met haar eigen levenshouding, maakte zij voor een belangrijk deel de incarnatie mogelijk. Daarom werd zij aan het einde van haar leven gekroond tot koningin van de hemel. Deze cycli die vooral de eerbiedwaardigheid van Maria als onderwerp hebben, hangen samen met de verering van de 'Moeder Gods' aan een altaar. Dat altaar stond in een aparte kapel aan de noordzijde van het kerkgebouw. Ten tweede zijn er cycli die de rol van Maria in heilshistorisch verband plaatsen. In plaats van te beginnen met de Annunciatie, beginnen deze cycli met de Zondeval. De mariologische cyclus is hier te onderscheiden van de christologische cyclus door de nadruk op de rol van Eva in de zondevalvoorstelling. Bovendien wordt de bruiloft tussen Adam en Eva afgebeeld als voorafbeelding van de vereniging van Maria en Christus in de hemel. Deze mariologische cyclus functioneerde in de devotie als verwijzing naar de vereniging die de menselijke ziel zocht te bereiken met Christus de Bruidegom. Daarnaast verwijst de plaats die Maria in de heilsgeschiedenis krijgt toegedicht, naar de plaats die de kerk had in het leven van de gelovigen. Zoals Maria haar zoon aan de wereld presenteerde, presenteerde namelijk de kerk Christus aan de gelovigen, in de opgeheven hostie tijdens de mis. Ten derde zijn er mariologische cycli die de devote beschouwing van Christus als onderwerp hebben. Door de momenten uit Christus' kindertijd te benadrukken, waarop Maria smart of vreugde ervoer, beogen deze cycli identificatie met Maria te vergemakkelijken. Via de beleving van Maria beleefde de beschouwer de emoties, die de gebeurtenissen in Christus' leven opriepen, en werd hij op Christus' leven betrokken. De cyclus van smarten en vreugden was dus een hulpmiddel in de devotie.

Zelfstandige schilderijen van Maria hebben vooral haar verheerlijking als onderwerp. Maar ook Maria's beleving als toegangsweg tot passiedevotie komt naar voren; in de afbeelding van de Piëta. De bruidsmystiek is tegenwoordig in de afbeelding van de Maagd en de Eenhoorn. In de afbeeldingen van de verheerlijkte Maria als Koningin van de hemel is ook de reden voor de verering aanwezig. De Moeder toont haar kind; door haar vroomheid kon het geboren worden. Daarmee representeert zij gelijktijdig de kerk, die Christus aan de gelovigen ter beschikking stelde. In de betekenis van de incarnatie is de afbeelding van de verheerlijkte 'Moeder Gods' verbonden met het misoffer dat aan het altaar plaatsvond. Tussen afbeeldingen van vrouwelijke heiligen in de koorruimte wordt de rol van de verheerlijkte Maria in de incarnatie benadrukt. Ook te midden van een apostelreeks verwijst Maria naar de rol van de kerk bij het opnieuw incarneren van Christus op het altaar.

Hoofdstuk 3: Schilderingen en hun plaats in het kerkgebouw

Binnen de ruimte van het laatmiddeleeuwse kerkgebouw bevinden schilderingen zich in een context vol betekenis. Middeleeuwse architectuur was namelijk geladen met symbolische verwijzingen. In de eerste paragraaf van dit hoofdstuk zal ik onderzoeken of er een verband bestaat tussen de overkoepelende symboliek van het kerkgebouw en de plaats waar schilderingen werden aangebracht. Die overkoepelende symboliek wordt geduid als het Hemels Jeruzalem en vindt zijn uitwerking in de symboliek van de koorruimte als hemelse troonzaal, het gewelf als hemelse sfeer, de kerkruimte als paradijs tuin en het gewelf als kosmische koepel. Voordat deze facetten besproken worden, zal eerst de achtergrond van de symboliek van het Hemels Jeruzalem worden belicht.

In de tweede paragraaf wordt ingegaan op de vraag of er theologische motieven ten grondslag kunnen liggen aan de groepering van schilderingen die op het eerste gezicht geen diepere samenhang vertonen. In het vorige hoofdstuk (paragraaf 2.2.4) werd hier al een voorschot op genomen in de bespreking van het zogenaamde pestgewelf. Vervolgens worden de schilderingen in de kerk als weergave van de heilsgeschiedenis besproken. Dan zal worden ingegaan op reeksen van goed en kwaad en ten slotte op de offersymboliek. Ook de bespreking van deze aspecten zal worden voorafgegaan door een algemene inleiding.

3.1 Het middeleeuwse kerkgebouw als Hemels Jeruzalem

In de middeleeuwen werden alle aardse dingen en de aardse geschiedenis opgevat als “zinnebeeld en prefiguratie van het goddelijke.”¹⁵¹ Dat goddelijke was Gods sturing in de wereldgeschiedenis, die deze tot *heilsgeschiedenis* had gemaakt. Verleden, heden en toekomst waren het toneel van Gods openbaring van heil voor de mensheid, met als kernpunt de incarnatie, dood en opstanding van Christus.¹⁵² Alles in natuur, cultuur en historie kon op geheel eigen wijze verwijzen naar het goddelijke. De hogere betekenis kon op verschillende manieren in de dingen besloten liggen. Met tropologische, anagogische, allegorische maar ook historische interpretatie kon de openbaring worden afgelezen. In de eerste plaats werden deze exegetische middelen op de bijbel toegepast, maar ook de architectuur werd gezien vanuit zijn betrekking tot het transcendente.¹⁵³

Het symbolische aspect was in de middeleeuwse beschrijvingen van architectuur buitengewoon belangrijk. Dat blijkt uit onderzoek naar de vorm van gebouwen die in de middeleeuwen als kopie van een ander gebouw werden beschreven. Uiterlijk zijn er nauwelijks overeenkomsten waarneembaar; de gebouwen lijken niet op elkaar. Het is dan ook niet de originele architectuur, met zijn eigen rangschikking van onderdelen en afmetingen die wordt geïmiteerd. Het zijn de betekenissen die aan bepaalde vormen en

¹⁵¹ J. Huizinga, *Herfsttij der middeleeuwen*, Amsterdam 25 1999, p. 165.

¹⁵² Tripps, *Bildwerk*, 216; Sauer, *Symbolik*, p. 301.

¹⁵³ Sauer, *Symbolik*, p. 377; P. Crossley, *Medieval Architecture and Meaning: The Limits of Iconography*, in: *The Burlington Magazine* 130/1019 (1988), p. 121.

onderdelen van het prototype gegeven worden, die men in de imitatie laat terugkomen. De symbolische betekenis van de vormen (bijvoorbeeld de cirkel) en van de met die vormen verbonden getallen (bijvoorbeeld het aantal pijlers) komt terug in de herhaling van die betekenisvolle bouwvormen, afmetingen en aantallen in de kopie.¹⁵⁴

De symboliek was niet altijd vooraf in het ontwerp van een kerkgebouw betrokken. Vaak werden verschillende aspecten van het kerkgebouw achteraf geïnterpreteerd naar hun transcendente betrekking. Daarbij was, als complicerende factor, niet slechts één connotatie aan de architectuur verbonden. Er konden zich meerdere symbolische betekenissen hechten aan een bepaalde vorm, die tegelijkertijd aanwezig waren. Zowel vooraf in het hoofd van de ontwerpers en opdrachtgevers, als achteraf bij de uitleggers van de architectuur van het kerkgebouw speelden meerdere betekenissen tegelijkertijd mee.¹⁵⁵

Terwijl de diepere betekenislagen van de architectuur waarschijnlijk alleen voor onderlegde theologen toegankelijk waren, was aan de oppervlakte een overkoepelende betekenis van het kerkgebouw aanwezig, die ook door de gewone gelovigen moet zijn begrepen; die van de kerk als Hemels Jeruzalem.¹⁵⁶ De symboliek van het Hemelse Jeruzalem is verbonden met de basis van het christelijke kerkgebouw; in de middeleeuwse wijdingsliturgie speelden teksten uit het bijbelboek Openbaring, waarin de hemelse stad het onderwerp is, een belangrijke rol. In de wijdingshymne 'Urbs beata Hierusalem' werd het kerkgebouw aan het Hemels Jeruzalem gelijkgesteld. In de periode voorafgaand aan de middeleeuwen zijn het vooral de kerkvaders die het kerkgebouw met de hemelse stad gelijkstellen.¹⁵⁷

De symbolische duiding van het kerkgebouw is geen christelijke uitvinding. Vanaf de kerkvrede van Constantijn in 313 gebruikten christenen de heidense basilica voor de samenkomsten van hun snel groeiende gemeentes. Ook nieuwe kerkgebouwen werden naar de architectuur van de basiliek ontworpen. Die architectuur stond in de Romeinse wereld niet los van symbolische betekenissen. De overkoepelende symboliek van de basiliek was die van de stad. De ingang in het westen was de stadspoort, het middenschip de hoofdstraat, de triomfboog was de keizerlijke poort en de apsis was de troonzaal. Deze duiding van de basiliek werd door de christenen omgewerkt tot een christologische betekenis, en toegepast op het kerkgebouw.¹⁵⁸ Vertaald naar christelijke symboliek werd de basilica tot symbool van de hemelse stad Jeruzalem. De gemeenschap die door de stadspoort binnenkwam, liep in processie naar de triomfboog. Daarachter, in de apsis/troonzaal zetelden de aardse leiders van de gemeenschap, de bisschop en de oudsten. In de beschildering en mozaïeken van de eerste christelijke basilieken wordt dit thema verder uitgewerkt: onder het triforium van de lichtbeuk werden heiligen afgebeeld die in processie onderweg zijn naar de apsis, terwijl op de apsiskalot de

¹⁵⁴ R. Krautheimer, *Studies in early Christian, Medieval, and Renaissance Art*, New York/London 1969, p. 121.

¹⁵⁵ Krautheimer, *Studies*, p. 149: „Indeed, what counts in medieval thought, in the context of any given theme... is the multitude of its connotations, fleeting, only dimly visible, and therefore interchangeable.” Op pagina 121 spreekt hij over het 'vibreren' van meerdere betekenissen tegelijk.

¹⁵⁶ H. Sedlmayr, *Die Entstehung der Kathedrale: Baukunst, Mystik, Symbolik*, Wiesbaden 2001, p. 97.

¹⁵⁷ Sedlmayr, *Entstehung*, pp. 103-106.

¹⁵⁸ G. Bandmann, *Mittelalterliche Architektur als Bedeutungsträger*, Berlin ⁵1978, pp. 159-162.

Majestas Domini, de keizerlijk tronende Christus is afgebeeld.¹⁵⁹ De scheiding tussen de apsis en het middenschip, gemarkeerd door de triomfboog, was in de heidense symboliek als het afgrenzen van de troonzaal van de rest van de stad; het afscheiden van de heilige ruimte van de wereldse ruimte. Ook die scheiding werd door het christendom overgenomen.¹⁶⁰

De troonzaal van de klassieke basilica lag altijd in het oosten, waardoor het gebouw met de lengteas op een lijn van west naar oost lag. Aan deze 'oosting', of 'oriëntatie' van het gebouw lagen religieuze motieven ten grondslag. In eerste instantie gold het oosten als de windstreek waar de (onoverwinnelijke) zon opkwam; het punt waarop men zijn aanbedding richtte. In tweede instantie had onder de heerschappij van Augustus (27 voor Christus tot 14 na Christus) het keizerschap religieuze trekken gekregen.¹⁶¹ Die religieuze trekken verbonden zich met de zonnegod en daarom werd de zetel van de keizer in het oostelijke deel van het gebouw geplaatst.¹⁶² Het overdragen van de metaforiek van de zonnegod en de keizercultus op Christus, en op de verwachting van zijn stralende terugkeer, leidde ertoe dat reeds in de eerste twee eeuwen waarin het christendom staatsgodsdienst was, het gebruik ontstond om kerkgebouwen te oosten.¹⁶³ In dit verband kan de Majestas Dominivoorstelling op de apsisalot gezien worden als visuele uitwerking van een ruimtelijk georiënteerde symboliek.¹⁶⁴

In de bouwstijlen van grote romaanse en gotische kerken, de dom en de kathedraal, vijfhonderd tot duizend jaar later, lijken andere aspecten aan het visioen van het Hemels Jeruzalem te zijn ontleend. De buitenproportioneel dikke muren van de romaanse kerken betekenen het beschermende karakter van de hemelse stad, waarin gelovigen zich veilig weten tegen de machten van het kwaad. De gotische kathedraal lijkt in al zijn rijkdom van licht en pracht juist het schitterende uiterlijk van het Hemels Jeruzalem te betekenen.¹⁶⁵ In romaanse kerken is ook de iconografische verwijzing naar de symboliek van de koorruimte als troonzaal nog aanwezig, in de iconografie van de Majestas Domini op het gewelf van de apsis. Bleef de symboliek van het Hemels Jeruzalem van belang voor de schilderingen in de laatmiddeleeuwse kerkruimte? Zowel de oriëntatie van het kerkgebouw als de scheiding tussen schip en koor bleef in de late middeleeuwen bestaan. Ook de wijdingsliturgie bleef van toepassing. Een belangrijke verandering, de toename van het aantal altaren, zal vermoedelijk vooral invloed gehad hebben op de beschildering van de wanden van het schip (geschilderde retabels) en in mindere mate op de gewelfschilderingen in die ruimte. Wanneer de symboliek van het Hemels Jeruzalem ook in de late middeleeuwen nog van toepassing was, zal dat vooral zichtbaar worden aan de iconografie van de gewelven van het koor.

¹⁵⁹ H.B. Meyer, *Was Kirchenbau bedeutet: Ein Führer zu Sinn, Geschichte und Gegenwart*, Freiburg 1984, pp. 38-44; Sedlmayr, *Entstehung*, p. 114.

¹⁶⁰ Bandmann, *Mittelalterliche Architektur*, p. 165.

¹⁶¹ L. de Blois & R.J. van der Spek, *Een kennismaking met de oude wereld*, Bussum⁵ 1996, p. 174.

¹⁶² Bandmann, *Mittelalterliche Architektur*, p. 164.

¹⁶³ H.A.J. Wegman, *Geschiedenis van de christelijke eredienst in het Westen en in het Oosten: Een wegwijzer*, Hilversum 1976, pp. 128-130.

¹⁶⁴ Kirschbaum, *Lexikon 2*, kolom 515.

¹⁶⁵ Sedlmayr, *Entstehung*, pp. 122-134; Möbius, *Die Dorfkirche*, p. 47.

Een belangrijk bewijs dat men het kerkgebouw als Hemels Jeruzalem dacht, wordt gevonden in de laatmiddeleeuwse Laatste Oordeelvoorstelling. De zaligen aan de rechterzijde van Christus worden begeleid in de richting van de hemel. Soms wordt deze voorgesteld als een poort of een burcht. In veel gevallen echter wordt de hemelse stad voorgesteld als een gotische kathedraal. Dat is bijvoorbeeld het geval in Bückelte en in Noordbroek. In de gotische kathedraal als hemelvoorstelling wordt de architectuur van het kerkgebouw dus gelijkgesteld met het Hemels Jeruzalem.

3.1.1 De koorruimte als hemelse troonzaal

De oostelijke ruimte van het kerkgebouw was de plaats waar het belangrijkste altaar stond. Deze ruimte was, tijdens de mis, niet toegankelijk voor leken. Vaak was hij aan de ogen van de niet-geestelijken onttrokken door middel van een koorafscheiding. De koorruimte van de laatmiddeleeuwse kerk heeft zijn voorloper in de apsis van de vroegchristelijke basiliek. In de basiliek was de apsis van het schip gescheiden door cancelli, een lage borstwering met rasterwerk of panelen van hout of marmer.¹⁶⁶ De symbolische duiding van deze apsis als troonzaal werd zichtbaar in de afbeelding van de Majestas Domini op de apsiskalot. Als er een parallel getrokken wordt tussen de apsis en de laatmiddeleeuwse koorruimte, dan is het koor de troonzaal met het meest oostelijke gewelfvak als opvolger van de apsiskalot. Dat kan het oostelijke vak van de koorsluiting zijn, en waar die ontbreekt het oostelijke vak van de koortravee.

In de helft van de onderzochte kerken is er geen schildering op het oostelijke vak van het koorgewelf bewaard gebleven. In de andere helft overheersen schilderijen met de verheerlijkte Christus of Maria als onderwerp. In Petkum speelt, bij wijze van uitzondering, Christus als Salvator Mundi de centrale rol in de koorruimte.¹⁶⁷ De Kroning van Maria en de verheerlijkte Koningin van de hemel (soms in een heiligenreeks of een apostelreeks) komen voor als verwijzingen naar de eschatologische glorie van de Moeder Gods. In Loppersum en Oldenburg zijn de patroonheiligen op het oostelijke gewelfvak van de koorsluiting afgebeeld. In Zaltbommel en Noordbroek is het gewelf van de koorsluiting in het oosten gebruikt voor een devotievoorstelling, respectievelijk de Veronicadoek en de Man van Smarten.

De Laatste Oordeelvoorstelling was in de gotiek het meest gangbaar, waar de Majestas Dominivoorstelling zijn bloei beleefde in het romaans. In de Majestasvoorstelling staat de glorie van de Heer centraal, die wordt toegeroepen door de vier wezens met het driemaal heilig uit het visioen van Jesaja.¹⁶⁸ Christus troont boven de kosmos en heft zijn hand in het spreekgebaar. Soms draagt hij in zijn hand de rijksappel. De laatmiddeleeuwse oordeelvoorstelling verbindt de glorie van de heersende Heer met het oordeel. Deze voorstelling is bovendien meer verhalend van karakter dan de Majestasvoorstelling. Dat wordt niet alleen zichtbaar in de uitbreiding over meerdere gewelfvakken, een apart vak voor de hel en een ander voor de hemel, maar ook in de uitbeelding van de oordelende Christus. Een belangrijke overeenkomst tussen de

¹⁶⁶ C.J.A.C. Peeters, *De liturgische dispositie van het vroeg-christelijke kerkgebouw: samenhang van cathedra, leesplaats en altaar in de basiliek van de vierde tot de zevende eeuw*, Assen 1969, pp. 319-320.

¹⁶⁷ In Loppersum staat de Salvator Mundi op de sluitsteen van het gewelf van de koorsluiting afgebeeld.

¹⁶⁸ Kirschbaum, *Lexikon* 3, kolommen 136-142.

thema's, in verband met de allegorische uitleg van de apsis/koorruimte als troonzaal, is dat Christus ook in de Laatste Oordeelvoorstelling troont op de kosmos. Ook de stralenkrans waarmee Christus wordt omgeven, teken van zijn goddelijke verheerlijking, is afgebeeld. Groot verschil met de Majestasvoorstelling vormen de oordelende houding van Christus, de afwezigheid van de vier wezens, en de aanwezigheid van het lijden aan het gewonde bovenlijf van Christus. In het laatmiddeleeuwse thema van Christus als Salvator Mundi staat de rol van Christus als verlosser van de wereld centraal. Om dit aan te duiden wordt gekozen voor de heersersmetaforiek. Christus, vanaf zijn middel weergegeven, houdt in zijn linkerhand een rijksappel en heft zijn rechterhand in het spreekgebaar. Waar in de Majestasvoorstelling de rijksappel gebruikt wordt als heersersattribuut, is in de Salvator Mundivoorstelling een andere uitleg van de bol met het kruis belangrijk: door het kruis heeft Christus de wereld overwonnen en verlost.

De uitbeelding van de hemel in de Laatste Oordeelvoorstelling wordt soms gecombineerd met een afbeelding van de Kroning van Maria, bijvoorbeeld in Marklohe en Oldenburg. Maria zit op een troon naast haar Zoon en wordt tot Koningin van de hemel gekroond. Die kroning vindt als onderdeel van de hemelvoorstelling plaats aan de rechterzijde oordelende Christus. Zoals Christus de koning van de hemel is en over de hemel troont, zo gaat Maria ook tronen over de hemel. Het resultaat van deze kroning - ook in zelfstandige afbeeldingen weergegeven - is in een ander thema uitgebeeld; Maria als Koningin van de hemel. De Maagd uit de Apocalyps staat rechtop, omgeven door een stralenkrans. Onder haar voeten bevindt zich, zoals in de Majestasvoorstelling een symbool van de kosmos onder het lichaam van Christus, de maansikkel. De heiligen en apostelen zijn om de Moeder Gods heen aangebracht als een hemelse hofhouding. Bij haar is het aspect van het strenge oordeel afwezig; haar verheerlijking is in chronologisch opzicht daarvan het vervolg. Wanneer de Kroning van Maria als symbool voor de kerk geldt, dan is de verheerlijking het *gevolg* van het oordeel; aan hen die hun heil in de sacramenten van de kerk zochten, zal de genade ten deel vallen. Is, als gevolg hiervan, de koorruimte ook op te vatten als troonzaal voor de clerus die de kerk vertegenwoordigde? Zoals de heiligen of apostelen tronen rond Maria in de apsis, zo zijn de apostelen in de koorruimte aanwezig rondom Christus, die aanwezig was in de hostie. De twaalf apostelen, gerepresenteerd door de zuilen van de koorruimte (Loppersum) of door hun afbeeldingen op de wanden van het koor, staan rondom het altaar. Zoals ze in de hemel rond Christus troon zitten, bevinden ze zich om de altaarsteen die als troon kan worden opgevat.¹⁶⁹

3.1.2 De gewelven als hemelse sfeer

Al in de vroegchristelijke basiliek werd het plafond geassocieerd met de hemel. In continuïteit hiermee zijn de gewelven in de koorruimte van de laatmiddeleeuwse kerken, zoals beschreven, vaak gebruikt voor het afbeelden van Christus of Maria in hemelse heerlijkheid. Deze kosmische taferelen geven aan dat hier aan de transcendente hemel gedacht moet worden in plaats van de natuurlijke hemel; het gaat om de hemelse heerlijkheid en niet om de hemel die de aarde overwelt. Het in de late middeleeuwen ontstane gebruik om op hemelvaartsdag een sculptuur van Christus door een gat in de

¹⁶⁹ Bandmann, *Mittelalterliche Architektur*, p. 66.

top van het gewelf naar de hemel omhoog te hijsen, wijst op de verbinding van het gewelf met de hemelse locatie waar Christus zou verblijven tot zijn wederkomst. In sommige kerken werden, nadat Christus 'in de hemel' was verdwenen, door het 'Himmelloch' (niet geconsecreerde) hosties naar beneden geworpen, die de aanwezigheid van Christus 'in de gestalte van brood in ons midden en tot het einde der tijden' betekenden. Soms gooide men ook bloemen naar beneden als symbool voor de gaven van de Heilige Geest, en wijwater om de gemeente te zegenen.¹⁷⁰ Naar de transcendente hemel wordt verwezen met een beeld van de natuurlijke hemel: het Himmelloch was aan de westzijde voorzien van een gestileerde wolkenrand.

Sterren als achtergrond of omlijsting van laatmiddeleeuwse muur- en gewelfschilderingen zijn tegelijkertijd een afbeelding van de natuurlijke hemel en een verwijzing naar de 'transcendente hemel', de kosmos. Ze wijzen op de achtergrond waartegen de taferelen uit bijvoorbeeld Christus' leven, beschouwd moeten worden. Die achtergrond is de heilsgeschiedenis, het grote achterliggende plan waarin elk onderdeel en elke gebeurtenis in de kosmos zijn plaats heeft. Sterren werden tegen een blauwe achtergrond aangebracht op de gewelven van de Groningse Martinikerk. In Lippoldshausen (1444) bedekken sterren de wanden en gewelven van het koor, als omlijsting van de geschilderde taferelen en figuren. In Wildeshausen (tweede kwart vijftiende eeuw) vormen sterren een onderdeel van de geschilderde taferelen in de Christologische cyclus. Boven Christus en de discipelen in het Laatste Avondmaal is een patroon van sterren geschilderd. Ook in Riede (zie omslag) vindt het Laatste Oordeel plaats tegen de achtergrond van 'de kosmos'.

Ook andere schilderingen op de gewelven kunnen worden verklaard vanuit de opvatting van het plafond als hemel. Dit geldt allereerst voor de engelenafbeeldingen. In de Hebreeënbrief worden engelen omschreven als dienaren in dienst van God. De woorden "dienaar" en "dienst" (*diakonos* en *leitourgia*) verwijzen tegelijkertijd naar de christelijke eredienst. Dionysius de Areopagiet, een vroegchristelijke mysticus, beschreef hoe de aardse kerkelijke hiërarchie een afspiegeling was van de hemelse orde onder de engelen. Een gelijksoortige relatie bestond tussen de aardse eredienst en de hemelse liturgie. De dienende functie die de engelen werd toegedicht, verklaart hun aanwezigheid in afbeeldingen van belangrijke momenten uit de heilsgeschiedenis; ook waar in de bijbel geen sprake is van engelen.¹⁷¹ Tien maal zijn er engelen in het schip afgebeeld, elf keer in het koor. Vijf afbeeldingen bevinden zich op de wanden, zestien op de gewelven van de ruimte.

De liturgische rol van engelen op het gewelf kan betrekking hebben op concrete liturgische handelingen. In Großburgwedel werden, aan het begin van de zestiende eeuw, in de top van het gewelf van de koorluiting engelen met wierookvaten afgebeeld. Zoals de offergaven op het altaar - dat zich onder deze schildering bevond - als eerbewijs werden bewierookt, zo werden ze ook in de hemelse liturgie bewierookt. In Scholen werden, in de tweede helft van de vijftiende eeuw, biddende engelen geschilderd op het westelijke gewelfvak van de koortravee en op de oostelijke koorwand ervan. De in gebed geknielde engelen aanbidden de gaven op het altaar, waarin Christus aanwezig is.

¹⁷⁰ Krause, „Imago ascensionis“, p. 310.

¹⁷¹ Schmidt & Schmidt, *Bildersprache*, p. 180.

De engelen op de oostwand waren zichtbaar vanuit het schip. De biddende hemelse dienaren zijn in Scholen enerzijds geschilderd als voorbeeld voor de gelovigen die werden geacht om geknield de opgeheven hostie te aanbidden, anderzijds verbeelden ze de aanbidding die in de hemel naar Christus uitgaat.

De aanbidding door de engelen krijgt ook vorm in de hemelse muziek. Engelen met middeleeuwse muziekinstrumenten, zoals de luit en de vedel, lijken hun muziek te maken om een object te omlijsten of toe te spelen. In Großburgwedel is dat het altaar. Naast de engelen met wierookvaten zijn musicerende engelen aangebracht, op het gewelf boven het altaar. In 't Zandt werden begin zestiende eeuw musicerende engelen aangebracht op de gewelfvakken van de koorsluiting. In deze twee voorbeelden wordt de muziek gemaakt ter ere van het middelpunt van de liturgie op aarde en in de hemel: Christus op het altaar. De aardse liturgie en de hemelse eredienst worden gelijktijdig gedacht. Maar: de muziek wordt uitsluitend in de hemel gemaakt. In de aardse liturgie werd alleen gebruikgemaakt van vocale muziek (Gregoriaans), soms begeleid door orgelspel, maar in ieder geval niet van muzikale begeleiding door snaarinstrumenten. Anders was dat bij mysteriespelen, in en buiten de kerk. Daarin werd bijvoorbeeld 'Christus' onder instrumentale begeleiding toegezongen door de 'engelen'.¹⁷² Andere instrumenten dan het orgel, in de vijftiende eeuw ook de trompet, werden door de kerkelijke autoriteiten expliciet verboden tijdens de mis. Buiten de mis om kan het kerkgebouw wel gebruikt zijn voor het spelen van wereldlijke muziek.¹⁷³

De verbinding tussen altaar en musicerende engelen op het gewelf is, op minder directe wijze, ook aanwezig in Zaltbommel (laatste kwart vijftiende eeuw). Op het westelijke vak van het westelijke gewelf van de kooruimte bevindt zich een musicerende engel, terwijl op het oostelijke vak de Arma Christi zijn geschilderd. De Arma bevinden zich over het hele koorgewelf, en hangen als teken van het lijden en sterven samen met het altaar. De musicerende engel lijkt de Arma Christi te vereren met zijn muziek, en daarmee Christus op het altaar. Deze schildering kan overigens ook alleen in de hemel, los van de altaarliturgie gedacht worden: de Arma waren verbonden met de terugkeer van Christus in het Laatste Oordeel, en maakten daarmee onderdeel uit van thematiek van de verheerlijkte Heer. Onder meer in Uithuizen (1530) en Wennigsen (eerste kwart vijftiende eeuw) maken musicerende engelen deel uit van de Laatste Oordeelvoorstelling. Het gaat hier om engelen met instrumenten als luit en harp, en niet om de engelen met bazuinen die een vast onderdeel uitmaken van de oordeelvoorstelling. Hun muziek dient de verheerlijkte Christus die troont op de kosmos. Tegelijkertijd is in de wonden van de Rechter, net als bij de Arma Christi, in de verwijzing naar het lijden ook de verwijzing naar het altaar aanwezig. Meditatieve aandacht voor de lijdende Christus wordt in Nienburg (1451) opgewekt, doordat twee musicerende engelen zijn aangebracht naast een Christuskop, op de oostwand van de zuidelijke zijbeuk. In Zutphen (laatste kwart vijftiende eeuw) werd, op het noordelijke gewelfvak van de zesde travee van de noordbeuk, de afbeelding aangebracht van een engel die een kruis draagt. Hier presenteert een engel dus een van de Arma Christi voor

¹⁷² E.A. Bowles, Were Musical Instruments used in the Liturgical Service during the Middle Ages?, in: *The Galpin Society Journal* 10 (1957), pp. 40-56.

¹⁷³ W.L. Smoldon, *The Music of the Medieval Church Dramas*, Oxford 1980, pp. 245-248.

de ogen van de gelovigen, als oproep tot devotie; participatie aan Christus gebeurde in de middeleeuwen door zijn lijden, en niet door zijn verheerlijking.

De engelen op de gewelven, die liturgische handelingen verrichten of muziek maken ter aanbidding, moeten in de hemel gedacht worden. Ze bevinden zich in de hemel maar zijn tegelijkertijd verbonden met de aardse liturgie, zoals de aardse eredienst een afspiegeling is van de hemelse. Waarschijnlijk moet die verbinding gelijktijdig gedacht worden, als speelt de aardse mis zich af *tijdens* de hemelse eredienst. Engelen en gelovigen aanbidden gelijktijdig hetzelfde object: Christus. Op aarde is hij aanwezig in de Hostie, in de hemel tronend in Heerlijkheid. Misschien moet er nog een stap verder gezet worden: de gemeenschap op aarde deelt in de liturgie in de hemel.¹⁷⁴ Met de schildering van de hemelsymboliek op de gewelven is de symboliek van het kerkgebouw als Hemels Jeruzalem niet afgenomen, maar wel veranderd. De kerkruimte krijgt door de engelinstrumentalisten de betekenis van het Hemelse Paradijs.¹⁷⁵

3.1.3 De kerk als paradijs tuin

Niet alleen de musicerende engelen op de gewelven verwijzen naar het paradijs. Dat geldt ook voor de plantaardige motieven die zich op de gewelven bevinden. Dat kunnen ranken zijn, die geschilderd zijn alsof ze zich rond de gewelfribben wikkelen, maar ook planten en bloemen die op de gewelfvakken zijn geschilderd. Het gebruik van ranken en bloemen in sacrale context werd overgenomen uit de laatantieke kunst. Vanaf de Karolingische periode groeide het gebruik van plantaardige motieven in de sacrale kunst.¹⁷⁶ De rankenschildering verbond zich gedurende de middeleeuwen aan het (van oorsprong heidense) levensboommotief, waarbij de boom symbool stond voor Christus die hemel en aarde met elkaar verbond. Daardoor werd de sacrale betekenis van de ranken versterkt.¹⁷⁷ Vanaf de elfde en twaalfde eeuw werden heiligen en taferelen afgebeeld onder een arcade van ranken, wijn- en granaatappeltwijgen, als teken van hun eerbiedwaardigheid.¹⁷⁸

Rond 1400 werd de rankenbeschildering van de gewelven zodanig, dat er van een 'tuin-' of 'prielgewelf' gesproken kan worden. De ribben van de gewelven overspannen de kerkruimte als reuzenpergola's. De steeds complexere gewelfrib-motieven ontwikkelen zich gelijktijdig met de uitbreiding van het loofwerk.¹⁷⁹ Met een door een pergola overdekte ruimte wordt de kerk tot hemeltuin. Aan de middeleeuwse tuin

¹⁷⁴ Deze gedachte is nog altijd verankerd in het Rooms-katholieke denken over liturgie: "In de aardse liturgie hebben wij bij wijze van voorproef deel aan de hemelse eredienst van de heilige stad Jeruzalem, waarheen wij als pelgrims op weg zijn."

"Tenslotte verenigen wij ons door de Eucharistieviering nu reeds met de hemelse liturgie en lopen wij vooruit op het eeuwig leven, wanneer God alles in allen zal zijn." Katechismus van de Katholieke Kerk, alinea 1090 en 1326. Zie: <http://www.rkddocumenten.nl/index.php?docid=1>.

¹⁷⁵ In voorstellingen van het hemelse paradijs in de late middeleeuwen komen musicerende engelen veel voor, zie: Bowles, *Musical Instruments*, p. 44.

¹⁷⁶ E. Börsch-Supan, *Garten-, Landschafts- und Paradiesmotive im Innenraum: Eine ikonographische Untersuchung*, Berlin 1967, pp. 160-161.

¹⁷⁷ Börsch-Supan, *Paradiesmotive*, p. 171.

¹⁷⁸ Börsch-Supan, *Paradiesmotive*, p. 161.

¹⁷⁹ Börsch-Supan, *Paradiesmotive*, p. 237.

kleefden bijbetekenissen als beschutting, veiligheid en intimiteit.¹⁸⁰ Met de opkomst van het beeld van de kerk als tuin is het ontstaan van het 'Hortus Conclusus' thema verbonden. Dit ontstond ook rond 1400¹⁸¹, en heeft als onderwerp Maria in een gesloten tuin. De gesloten tuin, ontleend aan Hooglied, werd symbool voor de niet doorbroken maagdelijkheid van Maria. De tuin wordt als paradijs voorgesteld. Het beeld van Maria in de paradijselijke tuin werd een mystiek beeld van de verheerlijkte kerk. Op sommige afbeeldingen bevindt zich naast Maria een altaar met vruchten en wijn, verwijzing naar de vrucht van haar schoot: Christus, en zijn bloed.¹⁸² De paradijstuin wordt door een mystiek traktaat uit 1538 verbonden met de menselijke ziel. De mens moest een 'Geestelijke Boomgaard' in zijn hart gereedmaken voor Christus, veilig tegen de wilde dieren van de zonde.¹⁸³ De voorstelling van Maria in de Hortus Conclusus wordt in Loppersum verbonden met het thema van de Maagd en de Eenhoorn. Vrouw en fabelpaard bevinden zich op een terrein dat door een gevlochten hekwerk is omsloten (conclusus), met aan weerszijden een boom als verwijzing naar de tuin (hortus).

In het grootste deel van de onderzochte kerken komt rankenbeschildering voor. Ranken, vruchten en bloemmotieven bevinden zich op muraalbogen, wanden en vooral gewelfribben en gewelfvakken. Vaak zijn plantaardige motieven rondom de afgebeelde figuren op de gewelfvakken geschilderd, bijvoorbeeld in Loxstedt (1450), Marklohe (laatste kwart vijftiende eeuw) en Wennigsen (eerste kwart vijftiende eeuw). In Leveste (laatste kwart veertiende eeuw) bevinden zich vlakvullende rankenschilderingen rondom afgebeelde figuren. De ranken in de Ursulavoorstelling van Leveste vervullen een bijzondere functie: de maagden van Ursula ontspringen halffigurig als bloemen aan de ranken, waarvan de stam door Ursula wordt vastgehouden. In de kruin van het met ranken gevulde koorgewelf bevindt zich een rozet. Ook in Nikolausberg (laatste kwart vijftiende eeuw) en Kirchhorst (tweede helft vijftiende eeuw) bevindt zich centraal in het koorgewelf een roos. Deze bloem was een verwijzing naar Maria, 'roos zonder doornen' genoemd omdat ze vrij van zonde was. Volgens een oude christelijke legende waren de rozen vóór de Zondeval vrij van doorns.¹⁸⁴ De roos verwijst dus naar een paradijselijke toestand. De verbinding met de zuiverheid van Maria wordt ook gelegd in Ohrdorf. De oostwand van het koor werd daar in het laatste kwart van de veertiende eeuw versierd met een fries van lelies, en de lelie was symbool voor Maria's zuiverheid.

3.1.4 Het gewelf als kosmische koepel

In de antieke wereld gold de koepel op een gebouw als verbeelding van de hemel. Dit gebruik werd door de christelijke wereld overgenomen en is tot op de dag van vandaag zichtbaar in de oosters-orthodoxe koepelkerken. De cirkel stond voor de kosmos en het koepelgewelf betekende daarom een kosmische dimensie. In de middeleeuwen namen andere vormen van overwelling de schilderingen over die in de vroege kerk op de

¹⁸⁰ K. Oettinger, Laube, Garten und Wald: Zu einer Theorie der Süddeutschen Sakralkunst 1470-1520, in: K. Oettinger & M. Rassem (Hrsg.), *Festschrift für Hans Sedlmayr*, München 1962, pp. 220-222.

¹⁸¹ Oettinger, Laube, p. 223.

¹⁸² Oettinger, Laube, p. 217.

¹⁸³ Börsch-Supan, *Paradiesmotive*, p. 238.

¹⁸⁴ I.M. Veldman (red.), *Hall's Iconografisch handboek. Onderwerpen, symbolen en motieven in de beeldende kunst*, Leiden 1992, p. 299.

koepel werden aangebracht.¹⁸⁵ Volgens het visioen van Ezechiël troonde de Heer over de kosmos. In de Majestas Dominivoorstelling en in de voorstelling van het Laatste Oordeel wordt weergegeven door Christus te laten tronen op een halve cirkel, soms met zijn voeten op een wereldbol. Vanwege de symboliek van de koepel als kosmos werd deze in de top voorzien van een Christusafbeelding, die daarmee werd voorgesteld als tronende over de kosmos. In de oudste voorstellingen (de centrale koepel van de Hagia Sophia geeft hiervan een voorbeeld) werden de vier punten waar de koepel op pijlers steunde voorzien van cherubim. Deze vier engelen droegen volgens het visioen van Ezechiël de tronende Heer.¹⁸⁶

Als we ervan uitgaan dat het laatmiddeleeuwse gewelf, verdeeld in vier vakken, opgevat werd als verwijzing naar de kosmos, dan laat zich van daaruit de plaatsing van de evangelistensymbolen op de gewelfvakken verklaren. In de tweede eeuw werd een verband gelegd tussen de vier cherubim en de vier evangelisten, door Irenaeus van Lyon. "Het is onmogelijk dat de evangeliën meer of minder in getal zouden zijn dan ze zijn. Want, omdat er vier uithoeken van de wereld zijn waarin we wonen, en vier belangrijke winden, en omdat de kerk is verbreed over de hele aarde, waarvan het fundament het evangelie en de Geest van het leven is, daarom moet de kerk in aansluiting hierop vier zuilen bezitten, die naar alle kanten vastigheid geven en de mensen in leven houden. Daaruit laat zich afleiden, dat het Woord, dat allen leven geeft, Hij die troont op de Cherubim en alles omvat, Hij die kenbaar gemaakt werd aan mensen, ons het evangelie vanuit vier gezichtspunten gaf, maar door één Geest bijeengehouden."¹⁸⁷ De vier vertolkers van de ene waarheid, de vier evangelisten worden geassocieerd met de vier zuilen waarop de aarde steunt. Het thema van vier evangelisten als dragers van de ene waarheid wordt in de middeleeuwen afgebeeld door de vier evangelisten de tronende Heer van de Majestas Domini te laten dragen.¹⁸⁸ De vier symbolen zijn ontleend aan de vier gezichten van iedere cherubs; ook daarin komt de eenheid in viervoud terug. De afbeelding van het kruis dat wordt omringd en gedragen door de vier evangelistensymbolen is ook uit te leggen als de ene waarheid die viervoudig is vertolkt. Eerder werd al een verband gelegd tussen de vier evangelisten op het gewelf en de evangelistensymbolen op de armen van het Triomfkruis (zie 2.3.2), toen vanuit de gedachte dat in beide gevallen een verband bestaat tussen de vier evangelisten en het kruisaltaar. Nu blijkt dat er ook een andere verbinding gelegd kan worden; de vier evangelisten die de ene, centrale boodschap elk in een eigen evangelie beschrijven. Door de kerkvaders werd het kruis geduid als symbool voor het christendom dat de wereld omvat: vier windstreken door vier kruisarmen vertegenwoordigd.¹⁸⁹

Wanneer er een inderdaad een parallel bestaat tussen de vier evangelistensymbolen op het gewelf en de vier dragers van de ene waarheid, die de gekruisigde of de tronende Heer is, kunnen de evangelistensymbolen worden geduid als

¹⁸⁵ K. Lehmann, *The Dome of Heaven*, in: *The Art Bulletin* 27/1 (1945), p. 19.

¹⁸⁶ Zie Ezechiël hoofdstuk I.

¹⁸⁷ Irenaeus van Lyon, *Adversus haereses*, boek 3 hoofdstuk 6, in: A. Heilmann (Hrsg.), *Texte der Kirchenväter: Eine Auswahl nach Themen geordnet IV*, München 1964, p. 364 (eigen vertaling).

¹⁸⁸ W. Weisbach, *Les images des évangélistes dans « l'évangélique d'Othon III » et leurs rapports avec l'antiquité*, in: *Gazette des beaux-arts* 6 (1939), pp. 131-152.

¹⁸⁹ Schmidt & Schmidt, *Bildersprache*, p. 175.

pijlers van de hemeltroon. Ze zijn pijlers van de troon zoals de apostelen pijlers van de kerk zijn. Bij de beschrijving van een veertiende-eeuwse vieringkoepel werd in de middeleeuwen de koepel geduid als de Heer van de kosmos, die door vier evangelisten werd omringd.¹⁹⁰ Op de vier vakken van het gewelf, zoals op de vier uitersten van het kruis, kunnen de evangelistensymbolen bovendien de verspreiding van het evangelie over de vier windstreken betekenen.¹⁹¹

De eenheid van de vier evangeliën wordt tot uitdrukking gebracht in de koorgewelven van Lippoldshausen (tweede helft vijftiende eeuw) en Marklohe (laatste kwart vijftiende eeuw). De evangelistensymbolen zijn op deze plaatsen aangebracht rond het Lam Gods. In Lippoldshausen bevindt het lam zich in de gewelfkruin; in Marklohe bevindt de groep van vijf zich op het westelijke gewelfvak. De dragende functie van de vier symbolen komt naar voren in Wennigsen, op het gewelf van de tweede koortravee. Ze werden daar, in de eerste helft van de vijftiende eeuw, aangebracht in de zwikken van het gewelf, onder de profetenafbeeldingen. Ook in Garmerwolde en 't Zandt bevinden zich de evangelistensymbolen (in Garmerwolde naast geschilderde evangelistenfiguren) in de zwikken van de gewelven, beide daterend uit het eerste kwart van de zestiende eeuw. Waar zich ieder van de vier symbolen centraal op een gewelfvak bevindt, kan de symbolische betekenis liggen in het vlak van de verspreiding van de ene waarheid over vier windstreken.

3.2 Een theologisch programma

In het tweede hoofdstuk zijn de schilderijen besproken in relatie tot hun directe omgeving van liturgische ruimte en andere schilderijen. Ik heb beschreven hoe de schilderijen op een gewelf onderlinge samenhang vertonen, chronologisch of thematisch. Bij de groepering van deze kleinere eenheden op grond van thema speelden theologische uitgangspunten een rol. Zo vormden bepaalde cycli een weergave van de heilsgeschiedenis, waar de gelovige door vrome meditatie deel aan kon krijgen. Reeksen schilderijen waren gegroepeerd rond het altaar op grond van hun verbinding met de incarnatie. In de vorige paragraaf kwam naar voren hoe de betekenis van het kerkgebouw, als architectuur en als ruimte voor liturgie, met de plaatsing en vorm van schilderijen samenhangt. In deze paragraaf wordt onderzocht of er ook sprake kan zijn geweest van een theologisch programma achter het geheel van schilderijen in de kerkruimte. Enige overlap met de vorige paragraaf is daarbij niet te vermijden, omdat ook de symboliek van het Hemels Jeruzalem gepaard ging met een overkoepelende betekenis, die de verschillende onderdelen van het kerkgebouw onder een noemer bracht. Met de vraag naar een theologisch programma wordt meer specifiek gezocht naar de systematische uitwerking van gedachten over de relaties tussen God mens en wereld, die achter een geheel van schilderijen, die geen onderdeel uitmaken van een reeks of cyclus, schuilgaat. Het gaat hier dus om een groepering van schilderijen op

¹⁹⁰ E. Marösi, Zum Prinzip des „pars pro toto“ in der Architektur des Mittelalters, in: F. Möbius & E. Schubert, *Architektur des Mittelalters: Funktion und Gestalt*, Weimar 1984, pp. 297-298.

¹⁹¹ Schmidt & Schmidt, *Bildersprache*, p. 170: zoals de rusteloze cherubim worden de evangelisten de wereld ingedreven.

grond van hun (mogelijke) *betekenis*.

In de twaalfde en dertiende eeuw werd in de kerkruimte een omvattend programma van schilderijen toegepast. In de kathedralen waren in het bijzonder de glas-in-loodramen dragers van symboliek en betekenis. Uit de overgeleverde schilderijen laten zich algemene trekken afleiden. De koorgewelven van de romaanse kerkgebouwen werden voorzien van schilderijen die verband hielden met de symboliek van de hemelse heerlijkheid, zoals het apocalyptische visioen van de *Majestas Domini*. De iconografie in het schip had vooral betrekking op het aardse leven van Christus en de heiligen. De scheiding tussen koor en schip werd voorzien van een Laatste Oordeelvoorstelling boven de triomfboog, omdat de gelovigen op de grens tussen aarde en hemel op hun levenswandel geoordeeld zouden worden. Zo kon zelfs de eenvoudigste dorpskerk in het programma van schilderijen de hele heilsgeschiedenis bevatten. Vanaf de dertiende eeuw nam, met de groeiende behoefte aan (votief)missen, het aantal altaren toe. Kerkgebouwen werden uitgebreid met transeptarmen en kapellen voor de plaatsing van deze altaren, en de koorruimte werd vergroot. Hierdoor verdwenen in veel kerken de omvattende programma's van schilderijen. Ook de verhoging van de kerkgebouwen, en de complexere overwelfing heeft aan de vervaging van grotere samenhangen bijgedragen.¹⁹²

Dat neemt niet weg dat er bij onderzoek regelmatigheden werden ontdekt die wijzen op een achterliggende gedachte achter de groepering van schilderijen. Een belangrijke aanwijzing voor het bestaan van een achterliggende gedachte is de ordening van het geheel van schilderijen. Zo is er de ordening langs de as van west naar oost. Het oosten was de richting waaruit men het heil verwachtte, en het westen werd geassocieerd met het tegendeel. In de symboliek van de Hemelse Stad werd dit al zichtbaar doordat de belangrijkste plaats van het kerkgebouw zich in het oosten bevond. Eenzelfde tegenoverstelling werd geprojecteerd op het noorden en het zuiden. Het noorden werd drager van negatieve associaties, het zuiden werd positief geduid (zie 2.5.6).

3.2.1 Schilderingen als verbeelding van de heilsgeschiedenis

Met de intrede van de gotiek verdween in een groot aantal kerken het omvattende programma. Het romaanse gebruik om in het schip de 'aardse' voorstellingen, in het koor de 'hemelse' voorstellingen te schilderen, met daartussen de Laatste Oordeelvoorstelling als grens, werd in een vijftal onderzochte kerken aangetroffen. De betreffende schilderijen bevinden zich alle op de gewelven: aan de gewelvschilderingen wordt het theologisch programma zichtbaar. In Großburgwedel, Scholen en Schwäforden bevinden zich van west naar oost eerst een christologische cyclus, dan een oordeelsvoorstelling, en in het koor staat de verheerlijking van Maria centraal. In Altenoythe wordt de christologische cyclus voorafgegaan door de legende van de heilige Vitus. In Loxstedt bevindt zich in het westen het pestgewelf, dan een gewelf met een oordeelsschildering, en in het koor de Heilige Maagschap.

Vooral de opeenvolging van groepen schilderijen in Loxstedt laat goed zien wat de achterliggende gedachte is. De verwijzing van de pest is concreet betrokken op de

¹⁹² Anderson, *History*, pp. 66- 86.

gelovige en roept op tot reflectie over het karakter van de dood. De plotselinge dood wordt verbonden met het Laatste Oordeel, en dat is chronologisch gezien de volgende stap. Dan zal de mens op zijn levenswandel geoordeeld worden. Mocht hij de juiste wegen bewandeld hebben, dan zal hem het hemelse paradijs wachten. Van west naar oost is er in Loxstedt dus een chronologisch verband aanwezig tussen de verschillende schilderijen. Die opeenvolging heeft betrekking op de participatie van de gelovige in de heilsgeschiedenis. Christologische cycli bieden de gelovige de gelegenheid om deel te krijgen aan het heil, door zich te verdiepen in het lijden van Christus. In de kerken waar Lijden, Oordeel en Verheerlijking elkaar opvolgen wordt aan de gelovigen de weg tot het heil expliciet getoond. Ook waar er in plaats van, of naast een lijdenscyclus heiligen zijn afgebeeld, kan gesproken worden van de weg tot het heil die aan de gelovigen getoond wordt. Ten eerste omdat de *Imitatio Christi* door de heiligen ten volle tot uitvoering was gebracht; zij gelden als voorbeeld. Ten tweede omdat de heiligen voorspraak konden doen bij Christus, om het oordeel te verzachten.¹⁹³ In het pestgewelf van Loxstedt vervullen de verschillende heiligen deze twee rollen. Zij beschermen tegen de pest en de onvoorziene dood door voorspraak (Stefanus, Sebastiaan) of ingrijpen (Christoforus), en laten tegelijkertijd zien hoe ze standvastig hun lijden (vol)dragen.

De symbolische betekenis van de Laatste Oordeelvoorstelling wordt beïnvloed door de plaats van die voorstelling in het kerkgebouw. In een aantal kerken staat een oordeelsvoorstelling op de oostelijke schiptravee, zonder dat er taferelen als de verheerlijking van Christus of Maria ten oosten, of christologische taferelen ten westen van de voorstelling staan. In Oldenburg (laatste kwart vijftiende eeuw) staat in het koor een Gertrudiscyclus afgebeeld; in de enige schiptravee het Laatste Oordeel. In Zaltbommel (laatste kwart vijftiende eeuw) bevindt zich een Laatste Oordeelvoorstelling op de triomfboog. Deze heeft duidelijk de leken op het oog, want in de tweede koortravee bevindt zich boven de ingang naar de (verdwenen) sacristie een tweede oordeelsvoorstelling, voor de geestelijken. Ook bij de voorstelling van het oordeel op de koortravee, zoals in Noordbroek, kunnen zowel zichtbaarheid als symboliek een rol hebben gespeeld.

3.2.2 Tegenstelling van goed en kwaad

In een aantal kerken werden tegenover elkaar schilderijen aangetroffen, die ook in (symbolische) betekenis het tegenovergestelde van elkaar waren. Doorgaans is de schildering met negatieve connotatie in het noorden afgebeeld, de positieve afbeelding geschilderd in het zuiden. Er werden geen reeksen van tegengestelde schilderijen aangetroffen die zich over het gehele kerkgebouw uitbreiden. Het gaat hier om kleinere eenheden van schilderijen, die op grond van hun betekenis met elkaar in verband kunnen worden gebracht. De verschillende betekenissen die aan een en dezelfde afbeelding verbonden kunnen zijn geweest, geven het onderzoek naar een 'betekeniscompositie' een enigszins speculatief karakter. Het is niet uitgesloten dat bepaalde schilderijen in elkaars buurt werden geschilderd zonder dat daar een achterliggende reden voor was. De reeksen schilderijen met tegengestelde betekenis bestaan voornamelijk uit dierenafbeeldingen.

¹⁹³ Duffy, *The Stripping*, p. 178.

In Noordbroek staan twee verhalende voorstellingen tegenover elkaar.¹⁹⁴ Op het gewelf van de derde schiptravee werd in 1488 aan de noordzijde de Zondeval afgebeeld en aan de zuidzijde de Doop in de Jordaan. De gedachte achter deze 'tegenoverstelling' is, dat wie zich in het voetspoor van Christus laat dopen, de zonden van zich afgooit. Twee oudere schilderijen in Noordbroek, uit 1350, geven dieren weer die in symbolische zin elkaars tegengestelde zijn. In de tweede schiptravee bevindt zich op de noordmuur de afbeelding van een Panter, en op de zuidmuur de afbeelding van een Draak. De noord- zuidtegenstelling speelt hier (nog) geen rol. De Panter op de noordmuur is namelijk een symbool voor Christus, de Draak op de zuidmuur staat voor de Duivel.¹⁹⁵

Naast het bestaan van panters, waren mensen in de middeleeuwen ook overtuigd van het bestaan van draken en andere fabelwezens. Voor kennis van de schepping, planten en dieren, baseerde men zich in de middeleeuwen op lapidaria, herbaria en bestiaria: stenenboeken, plantenboeken en beestenboeken. De omschrijvingen van de stenen, de gedragingen van dieren en de werking van planten werden in deze boeken voorzien van allegorische betekenis. De beestenboeken waren, net zoals de stenen- en plantenboeken, gebaseerd op de *Physiologus* van Aristoteles en werden aangevuld met allerlei 'kennis' over de gedragingen van dieren die men aan de bijbel ontleende. Allegorische duiding ontbrak in het werk van Aristoteles, maar in de middeleeuwse bestiaria waren de dieren in hun gedragingen stuk voor stuk verwijzingen naar Gods werk in de geschiedenis. Van de Panter geloofde men bijvoorbeeld, dat hij andere dieren met zijn adem lokte als hij brulde; alleen de Draak vluchtte weg. Zo trok Christus de mensen tot zich aan. Alleen de Duivel kroop angstig voor hem weg.

In het koor van Middelstum is ook een tegenoverstelling van twee dieren aanwezig. Hier wordt de symbolische betekenis van noord en zuid wel aangehouden. Op het gewelf van de eerste koortravee staat, op het oostelijke vak, een Pelikaan afgebeeld. Uit dezelfde periode, de eerste helft van de zestiende eeuw, dateren de schilderijen op de koorsluiting: een Uil op de noordzijde en een Adelaar op de zuidzijde van het gewelf. Adelaar en Uil waren volgens de bestiaria elkaars tegenpolen. De Adelaar kon namelijk recht in de zon kijken, en vloog van tijd tot tijd op de zon af. De Uil echter keerde het daglicht de rug toe en koos de nacht. Wanneer de zon, de lichtbron, symbool is voor Christus, staat de Adelaar voor de mensen die zich op Christus richten. De Uil symboliseert dan diegene die zich van Christus afkeert. Christus zelf wordt gesymboliseerd door de Pelikaan. Van de Pelikaan geloofde men, dat hij zijn jongen voedde met zijn eigen bloed. Zo gaf Christus zijn lichaam voor hen die in hem geloofden. De drie vogels vertegenwoordigen in Middelstum dus Christus en de twee manieren waarop men op hem kon reageren. In middeleeuwse afbeeldingen is de Pelikaan overigens alleen te herkennen door het feit dat zijn snavel naar zijn borst gaat, waar bloed uitstroomt. De vogel heeft het uiterlijk van een adelaar. De jongen zijn niet altijd afgebeeld.

¹⁹⁴ Volgens Steensma maken de voorstellingen in Noordbroek deel uit van een omvattend programma. Het zou van west naar oost gelezen kunnen worden als een les over de weg tot het heil. Zie R. Steensma, *Samenhang*, pp. 225-226.

¹⁹⁵ Voor de beschrijving van de betekenis van de dieren is gebruikgemaakt van Payne, *Medieval Beasts*.

Op het koorgewelf van Garmerwolde (eerste kwart zestiende eeuw) bevinden zich maar twee schilderijen. Zowel aan de noordzijde als aan de zuidzijde zijn fabeldieren geschilderd. Bij nadere bestudering gaat het om twee verschillende wezens, twee dezelfde op de noordzijde, twee andere op de zuidzijde. Vanuit de noord-zuidtegenstelling geredeneerd zou het aan de noordzijde om twee draken kunnen gaan, aan de zuidzijde om een Griffioen. De Griffioen was een mengwezen van Adelaar en Leeuw. Beide werden in de middeleeuwen beschouwd als koningen van hun soort, en daarmee was de Griffioen symbool voor Christus. De Draak zou dan verwijzen naar de Duivel.

De meest uitgebreide tegenoverstelling van symbolische wezens werd aangetroffen in de koorsluiting van Zaltbommel (laatste kwart vijftiende eeuw). Op de zeven gewelfvakken bevinden zich, met de klok mee vanuit het noorden, een Struisvogel, een Wildeman, een Sirene, de Veronicadoek, een Pelikaan, een Feniks en een Kraanvogel. Rondom de Veronicadoek staan de Sirene en de Pelikaan, de Wildeman en de Feniks, de Struisvogel en de Kraanvogel tegenover elkaar. De Kraanvogel was in de middeleeuwse beestenboeken symbool van de waakzaamheid, de Feniks stond voor Christus (de opstanding), net als de Pelikaan. De Sirene vertolkte de ondeugd van de ijdelheid, de Wildeman (die ook tot dieren werd gerekend) de ondeugd van de laster, de struisvogel stond vermoedelijk voor luiheid (omdat hij niet kon vliegen, ondanks zijn vleugels). De drie noordelijke schilderijen zijn drie van de middeleeuwse hoofdzonden. De afbeeldingen in het zuiden stellen daar waakzaamheid en verwijzingen naar Christus tegenover. Is de Veronicadoek in het midden een waarschuwing aan de beschouwer dat hij zich niet aan zijn zonden moet overgeven, omdat Christus alles ziet?¹⁹⁶ Vermoedelijk zijn de eerder beschreven schilderijen van dieren vanuit dezelfde gedachte aangebracht: zij stellen de mens zijn keuzemogelijkheden voor ogen in een strikte dualiteit. In die dualiteit van de levensweg, gesymboliseerd in het kerkgebouw als een weg naar het oosten, moest de gelovige als het ware door de noord- en zuidtegenstelling, de tegenstelling van goed en kwaad heengaan. Als hij daarbij zijn ogen gericht hield op het oosten, zich Christus voor ogen hield, zou zijn weg tot hem tot het heil voeren.

3.2.3 Een eucharistisch programma in beeld

In een aantal kerken werden schilderijen aangetroffen in de koorruimte, die gegroepeerd lijken te zijn op grond van altaarsymboliek. De schilderijen, die voornamelijk dieren verbeelden, verwijzen in hun betekenis naar het misoffer. Er wordt niet alleen naar het concrete offer van Christus verwezen, maar ook naar de participatie van de gelovigen in de opbrengsten van dat offer. Ten slotte wordt ook het gegeven dat de kerk, in het misoffer, het door Christus verworven heil aan het volk ter beschikking stelt, in symbolische schilderijen weergegeven.

In Wennigsen (eerste kwart vijftiende eeuw) bevindt zich op het gewelf van de tweede koortravee een aantal dierenschilderingen. Rondom de gewelfkruin staat een

¹⁹⁶ Vergelijk 'De zeven hoofdzonden' van Jeroen Bosch, Museo del Prado, Madrid. In een cirkel staan alle hoofdzonden, met in het middelpunt Christus in een stralenkrans die opstaat uit zijn graf en zijn zijdedond toont. In de stralenkrans staat geschreven: 'Cave Cave, Deus Videt' (Pas op pas op, God ziet 't).

apostelreeks geschilderd, en daaromheen op de gewelfvakken staan drie vogels en een Leeuw. Op het oostelijke gewelfvak staat een Pelikaan geschilderd. Deze verwijst naar Christus, die zijn volgelingen redt en opwekt tot het eeuwige leven. Ook de Leeuw, op het westelijke gewelfvak, wordt met jongen afgebeeld. In de middeleeuwen geloofde men dat Leeuwenwelpen altijd dood ter wereld kwamen. Na drie dagen werden zij gewekt door een machtige brul van hun vader. Als koning der dieren is de Leeuw symbool voor Christus; de welpen zijn zijn volgelingen. De Leeuw verwijst naar de opstanding tot eeuwig leven, waartoe Christus de mens in staat stelt. Met zijn gebrul wekt hij ze op uit hun zondige staat, de dood. Op het noordelijke gewelfvak bevindt zich de Adelaar, ook met jongen. Van de Adelaar geloofde men, dat hij zijn jongen aan een strenge test onderwierp. Hij liet ze in de zon kijken, iets waartoe een echte Adelaar in staat was. Jongen die hun hoofd afwendden of de ogen dichtdeden werden zonder pardon uit het nest geworpen, de diepte in. Als koning der vogels verwijst de Adelaar naar Christus, en de jongen zijn de christenen. Gelovigen die zich niet op het licht richten, zullen als kinderen van de duisternis in de afgrond geworpen worden. De Adelaar is de rechter die oordeelt, zoals Christus in het Laatste Oordeel recht spreekt. Deze drie schilderijen (de vogel op het zuidelijke gewelfvak is niet geïdentificeerd) wijzen op het offer dat in de koorsluiting gebracht werd. Wie het offer van Christus (gesymboliseerd door de Pelikaan), dat werd gebracht om de mensheid uit zijn zondige staat tot leven te wekken (gesymboliseerd door de Leeuw), zou afwijzen, zou veroordeeld worden (gesymboliseerd door de Adelaar).

In het koor van Uithuizen bevindt zich, op het westelijke gewelfvak van de koorsluiting tegenover de Laatste Oordeelvoorstelling, ook een afbeelding van de Pelikaan. De koorgewelven werden beschilderd rond 1530. Op het gewelf van de eerste koortravee bevinden zich een Hert, twee Kronen, een Zondevalvoorstelling, een Hakkende man en een voorstelling van de zonde 'gulzigheid' (een dikke kop met een grote mond). De twee kronen, in de top van het oostelijke en het westelijke gewelfvak, verwijzen naar Christus, de 'kroon van alle heiligen'. Op het zuidelijke vak van het gewelf bevindt zich de afbeelding van een Hert. Waarschijnlijk symboliseert het Hert hier de gelovige die zijn heil zoekt bij Christus, zoals de moede hinde in Psalm 42 smacht naar het klare water. In deze betekenis is het Hert het tegenovergestelde van de gulzigheid. Gulzigheid bevredigt een werelds verlangen en is daarom zondig, terwijl het verlangen naar Christus zuiver is. Dat verlangen naar Christus werd bevredigd aan het altaar: daar was hij aanwezig in de geconsecreerde hostie.¹⁹⁷

Schwarmstedt (tweede helft zestiende eeuw) heeft, op het zuidelijke vak van het gewelf van de koorsluiting, ook de schildering van een Hert. In principe staat de afbeelding aan de positieve zijde. Toch is het de vraag of hier een positieve betekenis aan het Hert gegeven moet worden. Op hetzelfde gewelfvak bevinden zich namelijk een schildering van de Zondeval én een afbeelding van Kain die Abel vermoordt. Beide

¹⁹⁷ De hakkende man op het noordelijke gewelfvak, en Jacobus Maior op het zuidelijke vak moeten waarschijnlijk los gezien worden van de kronen, Hert en gulzigheid. Dat geldt vermoedelijk ook voor de afbeelding van de Zondeval. Deze werd vanuit het schip in een oogopslag waargenomen met de Laatste Oordeelvoorstelling in de koorsluiting, waardoor men begin en eind van de heilsgeschiedenis zag bijeengebracht. Tegelijkertijd is de heilsgeschiedenis weer verbonden aan het misoffer, omdat de gelovige die zich hierop richtte uiteindelijk de zonde zou achterlaten en deel zou krijgen aan het heil.

taferelen uit Genesis verwijzen naar de zondige natuur van de mens; sinds de Zondeval is hij geneigd tot het kwaad. De kinderen van de eerste mens gaven van deze neiging blijk: de ene broer doodde de andere. Staat het Hert hier misschien voor de mens die is vergiftigd door zonde? Als 'slangenjager' kreeg het Hert regelmatig grote hoeveelheden gif binnen, die hij enkel kon neutraliseren door veel water te drinken. Zo moest de door zonde vergiftigde mens zijn heil zoeken bij Christus, door de kerk beschikbaar gesteld in het misoffer. Over de betekenis van de schildering op het noordelijke gewelfvak bestaat geen twijfel: het is de Duivel. De overige schilderingen op het gewelf van de travee verwijzen ernaar dat Christus de Duivel heeft overwonnen. Het zijn drie oudtestamentische voorstellingen die typologisch kunnen worden geduid. David draagt het hoofd van de verslagen Goliath in zijn handen, Judith het hoofd van de gedode Holofernes. Zo versloeg Christus zijn aartsvijand, de Duivel. Ook de voorstelling van Simson die de Leeuw doodt, die zich net als de andere oudtestamentische taferelen op het westelijke gewelfvak bevindt, verwijst naar Christus' overwinning op Duivel, zonde en dood. Het oostelijke gewelfvak van de eerste koortravee bevat twee schilderingen die enerzijds naar het misoffer verwijzen, anderzijds verwijzen naar de overwinningstaferelen in de koorsluiting. De noordelijke afbeelding toont de Genadestoel: God die zijn gekruisigde zoon voor zich omhooghoudt. Aan de zuidzijde bevindt zich een voorstelling van Christus met de wereldbol als torso: een variant op de Salvator Mundivoorstelling.¹⁹⁸ Het geheel van schilderingen lijkt gezamenlijk te betekenen dat door het offer van Christus de wereld is gered, en de Duivel verslagen. Aan het altaar krijgt ook de gelovige aan die verlossing deel.

In 't Zandt staan, aangebracht tussen 1510 en 1520, schilderingen met positieve en negatieve betekenis bij elkaar op de gewelven van de koorsluiting en de eerste koortravee. De Man van Smarten op het westelijke gewelfvak van de eerste koortravee verwijst naar het misoffer. Op het oostelijke gewelfvak staat een Sirene afgebeeld, met kam en spiegel. Deze zeemeermin verwijst naar de wereldse valkuilen van lust en ijdelheid. Waar de Man van Smarten het richtpunt voor een gelovig leven is, voert de Sirene de gelovige van het rechte pad. Een parallelle tegenstelling wordt op het westelijke gewelf van de koorsluiting aangetroffen. Hier staat aan de westkant de Pelikaan, en meer naar de top van het gewelf de Uil afgebeeld. De Pelikaan verwijst naar het misoffer, de Uil naar de mens die zich daarvan afkeert. Op het noordelijke gewelfvak van de eerste koortravee staan twee armen afgebeeld, die beide een wierookvat slingeren. Misschien zijn het symbolen voor het gebed, dat zoals rook naar God opstijgt. Tegenover de wierookvaten, op het zuidelijke gewelfvak, bevinden zich een Haan en een Hert. Waar rondom de sluitring van het gewelf op alle vakken plantaardige versiering is aangebracht, bevindt zich in de top van het zuidelijke gewelfvak een gestileerde wolkenrand met stralenkrans.¹⁹⁹ Worden Hert en Haan door het licht beschenen?

¹⁹⁸ Deze variant wordt wel 'recapitulatio' genoemd, een begrip ontleend aan de tweede-eeuwse kerkvader Irenaeus. Met dit begrip, dat 'opname' betekent, omschreef de kerkvader zijn visie op de verlossing. Zoals in Adam de mensheid en kosmos verloren waren, zijn in Christus de kosmos en de mensheid tot vervulling gekomen. Zie: <http://www.religion-online.org/showchapter.asp?title=2310&C=2314>.

¹⁹⁹ In vormgeving is de wolkenrand gelijk aan de wolken bij het Himmelloch in de Groninger Der Aa-kerk, waarin Christus verdwijnt. In de Der Aa-kerk bevinden de stralen zich 'achter' de wolk, terwijl ze er in 't Zandt juist aan lijken te ontspringen.

Worden ze erdoor weggejaagd? Als de schilderijen in verband gebracht worden met de wierookvaten, zouden ze twee houdingen van gelovigen ten opzichte van het altaar kunnen aanduiden. Het Hert zou de gelovige zijn die smacht naar het levende water; de Haan is dan (ontleend aan het verhaal van de verloochening door Petrus) het symbool voor de berouwvolle zondaar. In gebed en afwending van zonde heeft de gelovige zich te richten op het altaar, op Christus die zich offerde en opnieuw geofferd wordt. Wie zich echter richt op wereldse verleiding (de Sirene) staat aan de kant van het donker (de Uil).

De grootste groep schilderijen die op grond van hun betekenis samenhang vertonen, bevindt zich in het koor van Loppersum (1500). Die betekenis houdt in, dat de gelovige zijn toevlucht moet nemen tot de sacramenten van de kerk. Als ware het een samenvatting van dit programma, staan op het gewelf van de westelijke koortravee de Pelikaan en de Wonderbaarlijke Visvangst afgebeeld. De vogel die zich in de borst pikt, verwijst naar het offer en werd op het westelijke gewelfvak geschilderd. Op het oostelijke vak staat de roeping van de eerste discipelen centraal. Zij zouden 'vissers van mensen' worden en het evangelie over de mensheid verspreiden. De kerk zag zichzelf als opvolger van de apostelen, om in het voetspoor van Petrus christenen het schip der kerk binnen te leiden. In het noordertransept van Noordbroek werd de Wonderbaarlijke Visvangst verbonden met de glorie van de kerk verbonden, doordat de afbeelding naast een schildering van de Kroning van Maria werd aangebracht (zie paragraaf 2.5.7). In Loppersum zijn op het noordelijke en zuidelijke gewelfvak van de derde travee bazuinende engelen afgebeeld. Deze engelen horen bij de Laatste Oordeelvoorstelling, die werd aangebracht op de noordmuur van de travee. De voorstelling van de tronende Rechter houdt vermoedelijk geen rechtstreeks verband met de betekenis van de Pelikaan en de Wonderbaarlijke Visvangst. Hij kan worden beschouwd als zelfstandige oordeelvoorstelling, die zich bevindt op de grens tussen koor en schip. Dat was, zo werd beschreven in paragraaf 3.2.1, een symbolische plaats: de grens tussen het aardse en het hemelse. De voorstelling is niet goed zichtbaar vanuit het schip, dus de 'visuele verkondiging' was waarschijnlijk geen motief voor de plaatsing op de koorgrens. Was de kerk misschien vóór 1493, toen het koor werd uitgebreid, voorzien van een kooruimte met triomfboog waarop een Laatste Oordeelvoorstelling was aangebracht?

De offersymboliek waar de Pelikaan in de derde travee naar verwees, komt terug in de betekenis van de beschildering van het gewelf van de tweede koortravee. Ten eerste gebeurt dat in twee symbolische voorstellingen op het westelijke en oostelijke gewelfvak, respectievelijk de Man van Smarten en het Lam Gods. Ten tweede wordt naar het misoffer verwezen door de Bijbelse taferelen op het noordelijke en zuidelijke gewelfvak. Op het noordelijke vak staat Christus in Gethsemané afgebeeld. Hij zit geknield en zweet bloed. Voor hem staat de beker, waarvan hij bad dat die hem zou voorbijgaan. Deze beker is afgebeeld als miskelk. Bloed en kelk verwijzen naar de wijn die tijdens de consecratie bloed wordt. Op het zuidelijke vak wordt het brood afgebeeld dat verwijst naar de Hostie, en wel in een afbeelding van Emmaüs. Christus breekt het brood, en maakt zich daardoor kenbaar als de Heer. Zo was hij aanwezig in de geconsecreerde hostie op het altaar.

In de eerste koortravee wordt de offersymboliek verbonden met de kerk. Als centrale voorstelling, op het oostelijke gewelfvak, staan de Maagd en de Eenhoorn afgebeeld, in de hortus conclusus (zie paragrafen 2.5.7 en 3.1.3). De betekenis van deze

schildering is de incarnatie: de maagdelijkheid van Maria droeg daaraan actief bij. De gesloten tuin symboliseert enerzijds de intact gebleven maagdelijkheid van de Moeder Gods, anderzijds geeft hij het tafereel een paradijselijk tintje. Omlijst door ranken speelt op het westelijke gewelfvak een engel op zijn luit, als eerbewijs aan de maagd. Als verwijzing naar Maria kan de maagd op haar beurt verwijzen naar de kerk. Ook de paradijselijke omgeving waarbinnen zich de incarnatie voltrekt, betekent misschien de kerk, waarbinnen Christus steeds opnieuw in brood en wijn incarneert. Op het zuidelijke gewelfvak is te zien hoe de ongelovige Thomas zijn vingers in de zijde wond van Christus legt. In de schildering ligt de nadruk op de ogen van Thomas, die wijd open naar Christus' wond staren. In het verhaal dat hierbij hoort, prijst Christus de mensen die hem niet gezien hebben en toch geloven. Verhaal en schildering passen bij elkaar in de nadruk op het zien. Tegelijkertijd is deze betekenis echter in tegenspraak met het middeleeuwse gebruik om de hostie met Christus te vereenzelvigen. Wie de hostie zag, zag de Heer (en geloofde).²⁰⁰ In de theologie van de hoge en late middeleeuwen werd het mysterieuze karakter van de transsubstantiatie benadrukt: de hostie werd werkelijk Christus, ook al was de verandering niet waarneembaar. De Thomasvoorstelling houdt eerder verband met de transsubstantiatieleer dan met het volkse geloof dat de hostie samenviel met Christus. De Pinkstervoorstelling op het noordelijke gewelfvak onderstreept dat de kerk (Maria) te midden van de apostelen de Heilige Geest heeft ontvangen. Daarom kon de kerk over het goddelijke beschikken.

De kerkvaders in de kooruimte, geschaard rond Petrus en Paulus, met de evangelistensymbolen onder hun voeten, betekenen dat de kerk van de middeleeuwen zich baseerde op de ene Waarheid die door de evangelisten viervoudig werd vertolkt en door de christelijke theologie viervoudig werd bevestigd. Zo laat het koorgewelf van Loppersum zien hoe de kerk aan de gelovigen Christus presenteert, die de enige weg tot het heil is, de enige waarheid en de enige bron van leven. Op grond van de apostolische successie was de kerk het enige instituut dat de gelovigen tot Christus kon leiden, door het sacrament van het misoffer. De theologie van de kerk en de theologie van het altaar lopen hier vloeiend in elkaar over.

3.3 Conclusies

3.3.1 Symbolische samenhang

De architectuur van het laatmiddeleeuwse kerkgebouw, en dan vooral de gewelven, is symbolisch verbonden met de hemel. Die symboliek komt tot uitdrukking in de plantaardige motieven die de gewelfribben en gewelfvakken sieren. De gelovige bevindt zich in de kerkruimte als onder een beschuttende pergola in een veilige paradijselijke gaarde. Naast de beschuttende pergola is er op de gewelven ook plaats voor andere schilderingen die met de hemelsymboliek verbonden zijn. Engelen –hemelbewoners– voeren in afbeeldingen liturgische handelingen uit of maken muziek, om aan te geven dat de liturgie van aarde en hemel elkaar in de ruimte van het kerkgebouw ontmoeten.

²⁰⁰ Huizinga (*Herfsttij*, p. 162) beschrijft hoe een reiziger van zijn paard stapt en een kerk binnengaat 'pour se veoir Dieu en passant' (om in het voorbijgaan God te zien).

Gelijktijdig aanbidden de bewoners van aarde en hemel Christus, die op aarde aanwezig is in de hostie en in de hemel als heerser in heerlijkheid.

Vooraf het gewelf van de koornruimte van het kerkgebouw werd beschilderd alsof het de hemel betrof. Als vorst en vorstin in de troonzaal van het Hemelse Jeruzalem, worden Christus en Maria afgebeeld op de gewelven in de koornruimte van de kerk. Dit gebruik valt terug te voeren op de symboliek van de heidense basiliek, die omgeduid naar christelijke inhoud in de vroegchristelijke basilieken werd toegepast. Ook de symbolische duiding van de koepel als kosmos werd uit de voorchristelijke architectuur overgenomen. In de laatmiddeleeuwse kerkbouw nam het gewelf die koepelsymboliek over. Daarmee laten zich de schilderingen van evangelistensymbolen op de gewelven verklaren, als dragers van Christus die boven de kosmos troont. De evangelisten staan in de punten van het gewelf als pijlers en Christus troont in de gewelfkruin. Midden op de gewelfvakken staan de evangelistensymbolen voor het evangelie dat over de vier windstreken is verspreid.

3.3.2 Theologische samenhang

De symboliek van de koornruimte als hemelse troonzaal, gescheiden van het schip als aardse sfeer, werkt door in de beschildering van de gewelven naar de heilsgeschiedenis. Heilshistorische programma's beginnen in het schip van de kerk, en voeren langs het strenge oordeel op de koornruimte naar de hemelse heerlijkheid. Dat pad zou iedere gelovige moeten gaan, met de ogen op het oosten, op Christus gericht. In het schip zijn de schilderingen van Christus aardse leven op de gewelven aanwezig, en op de koornruimte de Laatste Oordeelvoorstelling. Die concentratie op Christus bij iedere stap op de levensweg komt naar voren in de tegenoverstelling van dierenafbeeldingen. De allegorie van de natuur wordt ingezet in een theologisch programma. Iedere keuze in het leven wordt daarin teruggevoerd op een keuze tussen kwaad en goed, tussen zonde en deugd, tussen de Duivel en Christus. De levensweg, als een weg van het westen naar het oosten van het kerkgebouw, moet plaatsvinden met een innerlijke gerichtheid op de lijdende Christus, weergegeven in de Man van Smarten (al dan niet op de Veronicadoek) op de koornruimte.

Het belang dat aan de lijdende Christus werd gehecht, had consequenties voor de ecclesiologie. Het was immers de kerk die het door de apostelen overgeleverde mandaat had, om de met Christus' kruisdood verworven genade aan de wereld door te geven. In de geconsecreerde hostie aan het altaar stelde de geestelijke de lijdende Christus present. Deze theologische gedachten worden uitgewerkt in offersymboliek op de koornruimte, en verbonden met schilderingen die de waarheid en de triomf van het kerkelijke instituut betekenen.

Deel III: Conclusies



Maria als koningin van de hemel, Zaltbommel, laatste kwart zestiende eeuw

Hoofdstuk 4: Conclusies

In middeleeuwse kerken in de noordelijke Nederlanden en in het noordwesten van Duitsland bevindt zich een relatief grote concentratie gotische muur- en gewelfschilderingen. Deze schilderingen geven een, zij het fragmentarisch, beeld van de wijze waarop men in de late middeleeuwen het heilige verbeeldde binnen de muren van het kerkgebouw. De betekenis van de fresco's hangt vaak samen met de plaats waar zij zich bevinden. Zowel de andere schilderingen in de naaste omgeving als de liturgie die in de buurt van een afbeelding werd uitgevoerd, dragen aan haar betekenis bij. Ook achterliggende overwegingen van theologische of symbolische aard kunnen aan de betekenis van een fresco hebben bijgedragen. De primaire betekenis van een afbeelding wordt zo, door haar context, aangevuld met andere betekenissen, waardoor een gelaagd beeld ontstaat. Bij verschillende laatmiddeleeuwse beschouwers werd, op grond van hun devotieele behoeften of intellectuele vermogens, op verschillende betekenislagen een beroep gedaan. Vanwege het ontbreken van middeleeuwse bronnen ten aanzien over de theologische en symbolische programma's die de plaatsing van schilderingen zouden hebben beïnvloed, moet gewaarschuwd worden voor overinterpretatie. Het is waarschijnlijk dat de mate waarin symbolische of theologische overdenkingen een rol hebben gespeeld van geval tot geval verschilde.

De schilderingen die zijn overgeleverd op muren en gewelven van middeleeuwse kerken in Noordwest-Europa maakten in de late middeleeuwen deel uit van een omvattende geloofspraktijk waarin het menselijke en het goddelijke, het aardse en het hemelse, de dagelijkse levenspraktijk en de praktijk van de kerkelijke liturgie voortdurend nauw op elkaar betrokken werden. Ze vertolken de theologische waarheden van hun tijd over genade en oordeel, en verschaffen de beschouwer daarnaast inzicht in de wijze waarop de genade verkregen kan worden. De vaak complexe gelaagdheid van individuele afbeeldingen, en hoe die door hun plaats in een context wordt aangevuld en versterkt, verdient een andere waardering dan als product van een tijd van "ontaarding en verval"²⁰¹ te worden gezien. De schijnbaar eenvoudige vorm waarin complexe boodschappen worden gecommuniceerd wekt verwondering, en verdient bewondering.

Schilderingen in het schip

Een groot deel van de schilderingen op de muren van het schip hoorde bij altaren, waarvan de meeste na de Reformatie zijn verdwenen. Dat geldt vooral voor de afbeeldingen van heiligen. Als een geschilderd retabel herinneren deze fresco's aan de plaats waar vroeger een zijaltaar stond. De afgebeelde heilige op de wand was doorgaans degene aan wie het altaar was gewijd. Heiligenschilderingen op de gewelven van het schip kunnen betrekking hebben op een altaar dat in de ruimte eronder stond. Veel zijaltaren in het schip waren eigendom van rijke individuen en van gilden, en gewijd aan hun persoonlijke patroonheiligen. In ruil voor de wijding verwachtte men voorspraak in het hiernamaals voor overleden gildebroeders of familieleden. Het kwam voor dat een gilde een bestaand altaar overnam, zonder het aan de eigen patroonheiligen te laten wijden. Dan werden vaak wel de schutpatronen op het gewelf erboven afgebeeld. Een fresco van een heilige op een gewelf kan ook de schutpatroon uitbeelden van degene die dat gewelf gedoneerd heeft.

²⁰¹ Huizinga, *Herfsttij*, p. 353.

Wanneer Maria als Koningin van de hemel wordt afgebeeld in de ruimte van het schip, is die schildering waarschijnlijk verbonden geweest met een altaar. Met grotere waarschijnlijkheid geldt dit voor de mariologische cycli die in een kapel aan de noordzijde van het kerkgebouw zijn geplaatst. Zij waren verbonden met een Maria-altaar, en de schilderingen benadrukken de bijzondere eerbiedwaardigheid van de heilige Moeder Gods. Helaas ontbraken in de onderzochte kerken met de altaren ook de gesneden retabels. Hierdoor is het verband tussen een geschilderd retabel op de wand bij een altaar, en een houten of stenen retabel op of achter het altaar niet meer vast te stellen.

Een uitzondering binnen de groep van heiligenschilderingen is de afbeelding van de heilige Christoforus. Deze wordt veelal aangetroffen op de muren en gewelven van het schip van de kerk, op een plek die goed zichtbaar is. Het zien van Christoforus beschermde, zo geloofde men, een dag lang tegen de onvoorziene dood. De plaats van de heiligenafbeelding nabij een ingang werd hier bepaald door de behoefte even snel Christoforus te kunnen zien. Waar de heiligenafbeeldingen in het schip voor het merendeel samenhangen met de verering van individuen of groepen, diende de afbeelding van Christoforus de hele gemeenschap. De verbinding van afbeeldingen in het schip met de gemeenschap wordt in enkele kerken bevestigd doordat een voorstelling in de schipruimte een tweede keer in de koorruimte is aangebracht. Dat wijst er waarschijnlijk op dat de schildering in het koor in het bijzonder voor de geestelijken bedoeld was. Of de Christoforusafbeelding in de ruimte van het schip op een of andere wijze met persoonlijke verering verbonden is, via altaarwijding of sponsoring, is een vraag die nader onderzoek verdient. Datzelfde geldt voor de schilderingen die geen heilige persoon als onderwerp hebben, maar wel aangebracht zijn op de plaats waar een altaar gebruikelijk was. Een voorbeeld hiervan is de afbeelding van de Wonderbaarlijke Visvangst op de oostwand van de noordelijke transeptarm in Noordbroek.

De plaats van christologische cycli in het schip, op de muur of op het gewelf, wordt bepaald door de functie van deze cycli in de devotie. Het devote aanschouwen van afbeeldingen van Christus, vooral de lijdende Christus, gold in de late middeleeuwen als zeer heilzaam. Dat verklaart de plaats van een uitgebreide typologische cyclus op de tongewelven van Naarden en Enkhuizen, en ook de plaats van series schilderingen die zich over de muren uitbreiden. Sommige cycli hebben een plaats in het schip, andere in het koor of in de sacristie, en weer andere overschrijden de grens tussen schip en koor. Dat laatste lijkt een fysieke afscheiding van het koor als ruimte voor de geestelijkheid tegen te spreken. De plaatsing van christologische cycli wijst erop dat in sommige kerken de koorruimte -buiten de mistijden- ook voor leken toegankelijk was. De devotie tot Christus' lijden beïnvloedt ook de plaats van de Arma Christi: goed zichtbaar op de gewelven van het schip. In dit verband moet ook gewezen worden op het devotionele aspect van de Laatste Oordeelvoorstelling. Ook die voorstelling is doorgaans aangebracht in het schip op een duidelijk zichtbare plaats, te weten het gewelf of de triomfboog, of in de buurt van een ingang. De devotie tot de lijdende Christus krijgt in de oordeelsafbeelding een plaats door de tekenen van het lijden die aan zijn lichaam zichtbaar zijn. Daarmee wordt de enige weg getoond om het strenge oordeel te overleven. Men diende zich in zijn leven het oordeel voor ogen te houden, en werd gewezen op de weg tot het heil. Deze boodschap werd vanaf een goed zichtbare plaats gecommuniceerd.

Van de voorstellingen in het schip van de kerk gold, dat zij als illustratie gebruikt konden worden in de prediking. Deze vond plaats vanaf een preekstoel die doorgaans halverwege het middenschip stond. Gelovigen konden vanaf die plaats worden gewezen op

de passietaferelen en de Laatste Oordeelvoorstelling. De kwantiteit en de plaats van de heiligenafbeeldingen, afbeeldingen voor lijdensdevotie en Christoforusafbeeldingen is waarschijnlijk bepaald door de reactie van de gelovigen op de oordeelsboodschap. De uitweg uit het Oordeel kon in het aardse leven verdiend worden door devote meditatie, werken van barmhartigheid en heiligenverering. Deze mogelijkheid werd met beide handen aangegrepen en beheerste het geloofsleven. Zelfs de Laatste Oordeelvoorstelling raakte met de afbeelding van de enige redding in het oordeel, de lijdende Christus, verweven. In het zogenaamde 'pestgewelf' wordt letterlijk tegenover de nietsontziende dood de beschermende heilige geplaatst.

Schilderingen in de koorruimte

Schilderingen in het schip waren vooral met heiligen verbonden, en hingen vaak samen met een heiligenaltaar. Het altaar in de koorruimte was vaak gewijd aan de patroonheilige van de gemeenschap. Dat verklaart het voorkomen van afbeeldingen van de patroonheilige(n) in de koorruimte van de kerk. De afbeeldingen in het koor hebben echter met name betrekking op de eucharistie. Het misoffer dat aan het hoogaltaar werd verricht, kan gezien worden als het middelpunt en hoogtepunt van de liturgie die in de ruimte van het kerkgebouw werd uitgevoerd. Het feit dat in de consecratie Christus opnieuw vlees werd, in de hostie, zorgde ervoor dat in de koorruimte schilderingen werden aangebracht die op die incarnatie betrekking hebben. Dat het de geestelijkheid was die de consecratie verrichtte, die daardoor een sleutelrol vervulde in het doorgeven van Gods genade aan de mensen, leidde tot het aanbrengen van schilderingen met ecclesiologische betekenis. Reeksen vrouwelijke heiligen verwijzen naar de incarnatie, omdat zij in hun maagdelijkheid herinneren aan de maagdelijkheid van Maria die de vleeswording uitlokte. Reeksen apostelen en kerkvaders verwijzen naar de apostolische successie, de traditie van doorgeven en bewaren van het ware Christusgetuigenis waarin de kerk zich schaarde. In de afbeelding van Maria als Koningin van de hemel, geplaatst in de koorruimte, komen incarnatie en ecclesiologie bij elkaar, omdat de Moeder Gods in de middeleeuwen ook het symbool was van de kerk. In de afbeelding van Maria in de koorruimte is dus een gelaagdheid aanwezig; zij is (in eerste instantie) de eerbiedwaardige Moeder Gods vanwege (ten tweede) de incarnatie, en (ten derde) symbool voor de kerk. De context waarbinnen de Maria-afbeelding is geplaatst, een reeks of een mariologische cyclus, legt het accent op een van de aspecten, maar sluit de andere twee niet uit.

Christusvoorstellingen zijn primair in de koorruimte geplaatst vanwege hun verband met het misoffer aan het hoogaltaar. De hostie veranderde daar, tijdens de consecratie, in het lijdende lichaam van Christus. Wie zijn ogen op dat lichaam richtte, ontving de genade die het misoffer bewerkte. De functie van de Christusafbeeldingen is enerzijds illustratief, zoals ook de symbolische dierenvoorstellingen op de gewelven boven het altaar een illustratieve functie hebben. Die dierenvoorstellingen zijn tegelijkertijd verdiepende illustraties, omdat ze de offersymboliek in een bredere context plaatsen. De schilderingen van de lijdende zelf zijn ook het object van devote beschouwing geweest. Dat valt af te leiden uit het feit dat sommige christologische cycli zich alleen in het koor bevinden. Ook de samenhang van de Man van Smarten in de koorsluiting met daaromheen symbolische dierenafbeeldingen wijst op een zelfstandige functie van de Christusafbeelding. Hier wordt de mogelijkheid gegeven voor devotie, en tegelijkertijd wordt de Christusdevotie geduid als de juiste houding op de levensweg. Ook in de Christusafbeeldingen is dus een gelaagdheid aanwezig. Zij verwijzen naar het misoffer aan het altaar en illustreren (en

verdiepen) de offersymboliek. De ingewikkelde symboliek van goed en kwaad die in een enkele koorruimte rond de Christusafbeeldingen aanwezig is, lijkt erop te wijzen dat deze afbeeldingen enkel voor de (meer geleerde) geestelijkheid bestemd waren. Ook hier zal een onderzoek naar de rol van de fysieke afscheiding tussen koor en schip in de laatmiddeleeuwse kerk meer inzicht kunnen geven.

Achterliggende theologie en symboliek

Aan de plaatsing van verschillende schilderijen in elkaars nabijheid liggen vaak theologische overwegingen ten grondslag. De theologische afbeeldingenprogramma's geven ten eerste aan dat in de koorruimte het belangrijkste ritueel van het christendom werd uitgevoerd. Ten tweede wijzen ze erop dat de koorruimte als ruimte van de geestelijkheid de enige plaats was waar dat ritueel kon worden uitgevoerd. De koorruimte is dan representatief voor het hele kerkgebouw en het hele christendom: alleen via de sacramenten bereikt men het heil. De Christus die men in zijn leven diende te zoeken werd dus in de kerk gevonden.

De theologische opvatting van de koorruimte als brandpunt van het kerkgebouw valt samen met de symbolische opvatting van deze ruimte. De koorruimte is symbool van de hemelse troonzaal, terwijl het schip meer aardse voorstellingen bevat. Zo ontstaat het beeld van het kerkgebouw als symbool voor de levensweg. Van west naar oost, van zonde naar heil is de weg die de mens moet gaan, als onderdeel van de heilsgeschiedenis. In gerichtheid op de lijdende Christus zal de mens via het Laatste Oordeel in de hemel terechtkomen. Vanuit de opvatting van het kerkgebouw als representatief voor de heilsgeschiedenis laat zich de globale verdeling van schilderijen over schip en koor verklaren, met de oordeelsvoorstelling als grens ertussenin. Zoals de koorruimte als hemel kon worden opgevat, kon die betekenis ook voor het hele kerkgebouw gelden. Wie de kerk binnenging, betrad een voorafschaduwing van de hemel. In kerken van Noordwest-Europa wordt deze symboliek vooral met plantaardige motieven zichtbaar gemaakt. De vele plantaardige motieven die werden aangetroffen op de gewelven dragen een betekenis als verwijzing naar het paradijs. Zonder die verwijzing zijn het louter decoratieve figuren.

Lijst van geraadpleegde literatuur

Literatuur

Anderson, M.D., *History and Imagery in British Churches*, Londen 1971.

Angenendt, A., *Geschichte der Religiosität im Mittelalter*, Darmstadt 2000.

Bandmann, G., *Mittelalterliche Architektur als Bedeutungsträger*, Berlin⁵ 1978.

Bast, R.J., Strategies of Communication: Late-Medieval Catechisms and the Passion Tradition, in: A. Macdonald & H. Ridderbos (eds.), *The Broken Body, Passion Devotion in Late-Medieval Culture*, Groningen 1998.

Blois, L. de & Spek, R.J. van der, *Een kennismaking met de oude wereld*, Bussum⁵ 1996.

Börsch-Supan, E., *Garten-, Landschafts- und Paradiesmotive im Innenraum: Eine ikonographische Untersuchung*, Berlin 1967.

Bowles, E.A., Were Musical Instruments used in the Liturgical Service during the Middle Ages?, *The Galpin Society Journal* 10 (1957).

Bühler, C.F., The Apostles and the Creed, *Speculum, a Journal of Mediaeval Studies* 28 (1953).

Caron, M.L., Ansien doet gedencken: de religieuze voorstellingswereld van de moderne devotie, in: H.L.M. Defoer & C.H. Slechte (red.), *Geert Grote en de Moderne Devotie*, Utrecht 1984.

Crossley, P., Medieval Architecture and Meaning: The Limits of Iconography, *The Burlington Magazine* 130/1019 (1988).

Duby, G., *De Kathedralenbouwers, Portret van de middeleeuwse maatschappij 980-1420*, Amsterdam 1992.

Duffy, E., *The Stripping of the Altars, Traditional Religion in England, c.1400- c.1520*, New Haven/Londen 1992.

Duggan, L.G., Was Art Really the 'Book of the Illiterate'?, *Word and Image* 5/3 (1989).

Dülberg, A., De uitbeelding van de dood, in: R.-J. Grote & K. van der Ploeg (red.), *Muurschilderkunst in Nedersaksen, Bremen en Groningen: Vensters op het verleden (Opstellen)*, Groningen 2001.

Dülberg, A., De werking van het heiligenbeeld, in: R.-J. Grote & K. van der Ploeg (red.), *Muurschilderkunst in Nedersaksen, Bremen en Groningen: Vensters op het verleden (Opstellen)*, Groningen 2001.

Erlande-Brandenburg, A., *La Cathédrale*, Parijs 1989.

Freytag, H., *Der Totentanz der Marienkirche in Lübeck und der Nikolaikirche in Reval (Tallinn)*, Köln/Weimar/Wien (1993).

Gordon, J.D., The Articles of the Creed and the Apostles, *Speculum, a Journal of Mediaeval Studies* 40 (1965).

Grijs, F.J.A. de, Heiligen, wat zijn dat eigenlijk? In: R.E.V. Stuip e.a. (red.), *Andere structuren, andere heiligen: Het veranderende beeld van de heilige in de Middeleeuwen*, Utrecht 1983.

Hassel, J., Choosing not to marry: Women and Autonomy in the Katherine Group, *Studies in Medieval History and Culture* 9 (2002).

Henry, A., *Biblia Pauperum, A Facsimile and Edition*, Cambridge 1987.

Huizinga, J., *Herfsttij der middeleeuwen*, Amsterdam ²⁵1999.

Kahsnitz, R. & Bunz, A., *Die großen Schnitzaltäre*, München 2005.

Karrenbrock, R., Westelijk Nedersaksen en de Noordelijke Nederlanden- artistieke wisselwerkingen aan de hand van het voorbeeld van Emden-Petkum, in: R.-J. Grote & K. van der Ploeg (red.), *Muurschilderkunst in Nedersaksen, Bremen en Groningen: Vensters op het verleden (Opstellen)*, Groningen 2001.

Kloek, W., *Gewelfschilderingen in de Oude Kerk te Amsterdam*, Amsterdam 1975.

Kluckert, E., Romaanse schilderkunst, in: R. Toman (ed.), *Romaanse kunst: architectuur, beeldhouwkunst, schilderkunst*, Keulen 1996.

Koch, H., *Die altchristliche Bilderfrage nach den literarischen Quellen*, Göttingen 1917

Königsfeld, P. & le Blanc, P., De apostelen als dragers van het geloof: Voorbeelden uit Nederland en Nedersaksen, in: R.-J. Grote & K. van der Ploeg (red.), *Muurschilderkunst in Nedersaksen, Bremen en Groningen: Vensters op het verleden (Opstellen)*, Groningen 2001.

Krause, H.-J., „Imago ascensionis“ und „Himmelloch“, in: F. Möbius & E. Schubert (Hrsg.), *Skulptur des Mittelalters: Funktion und Gestalt*, Weimar 1987.

Krautheimer, R., *Studies in early Christian, Medieval, and Renaissance Art*, New York/London 1969.

Kroesen, J.E.A., *Het middeleeuwse altaarretabel op het Iberisch Schiereiland: vorm, plaats, boodschap*, Groningen 2003.

Kroesen, J.E.A. & Steensma, R., *The Interior of the Medieval Village Church/ Het middeleeuwse dorpskerkinterieur*, Leuven 2004.

Kroesen, J.E.A., *Die Stelle der Seitenaltäre im spätmittelalterlichen Kirchenraum anhand Beispiele in Nord- und Mitteleuropa*, (in voorbereiding), 2006.

Laarhoven, J. van, *De beeldtaal van de christelijke kunst, Geschiedenis van de iconografie*, Nijmegen 2003.

Lehmann, K., The Dome of Heaven, *The Art Bulletin* 27/1 (1945).

Marösi, E., Zum Prinzip des „pars pro toto“ in der Architektur des Mittelalters, in: F. Möbius & E. Schubert, *Architektur des Mittelalters: Funktion und Gestalt*, Weimar 1984.

Marrow, J., *Passion iconography in Northern European art of the late Middle Ages and early Renaissance: A study of the transformation of sacred metaphor into descriptive narrative*, Kortrijk 1979.

Meyer, H.B., *Was Kirchenbau bedeutet: Ein Führer zu Sinn, Geschichte und Gegenwart*, Freiburg 1984.

Möbius, F., *Die Dorfkirche im Zeitalter der Kathedrale (13. Jh): Plädoyer für eine Strukturgeschichtliche Vertiefung des Stilbegriffs*, Berlin 1988.

Müller, P., Het lot van wandschilderingen: verwijdering en beeldenstorm, in: R.-J. Grote & K. van der Ploeg (red.), *Muurschilderkunst in Nedersaksen, Bremen en Groningen: Vensters op het verleden (Opstellen)*, Groningen 2001.

Nilsén, A., Maria- maagd, moeder Gods, helpster, in: R.-J. Grote & K. van der Ploeg (red.), *Muurschilderkunst in Nedersaksen, Bremen en Groningen: Vensters op het verleden (Opstellen)*, Groningen 2001.

Oettinger, K., Laube, Garten und Wald: Zu einer Theorie der Süddeutschen Sakralkunst 1470-1520, in: K. Oettinger & M. Rasse (Hrsg.), *Festschrift für Hans Sedlmayr*, München 1962.

Opitz, C., Hunger nach Unberührbarkeit? Jungfräulichkeitsideal und weibliche Libido im späteren Mittelalter, *Feministische Studien* 5 (1984).

Os, H. van, Een schat aan verhalen, in: H. van Os (red.), *Gebed in schoonheid: Schatten van privé-devotie in Europa (1300-1500)*, Amsterdam 1994.

Peeters, C.J.A.C., *De liturgische dispositie van het vroeg-christelijke kerkgebouw: samenhang van cathedra, leesplaats en altaar in de basiliek van de vierde tot de zevende eeuw*, Assen 1969.

Phillips, J. , *Eva: Von der Göttin zur Dämonin*, Stuttgart 1987.

Ploeg, K. van der, Het Gronings-Oostfrieze cultuurgebied, in: R-J. Grote & K. van der Ploeg (red.), *Muurschilderkunst in Nedersaksen, Bremen en Groningen: Vensters op het verleden (Opstellen)*, Groningen 2001.

Ploeg, K. van der, Het gat in de hemel van de Der Aa-kerk, *Groninger Kerken* 18/2 (2001).

Ploeg, K. van der, Schilderingen in Groninger kerken tijdens en na de Hervorming, in: R-J. Grote & K. van der Ploeg (red.), *Muurschilderkunst in Nedersaksen, Bremen en Groningen: Vensters op het verleden (Opstellen)*, Groningen 2001.

Rosenfeld, H., *Der Heilige Christophorus, seine Verehrung und seine Legende: Eine Untersuchung zur Kultgeographie und Legendenbildung des Mittelalters*, Leipzig 1937.

Rosenfeld, H., *Der Mittelalterliche Totentanz*, Köln ²1968.

Rudy, K.M., Devotie tot lichaamsdelen en bloedstortingen, in: K. Veelenturf (red.), *Geen povere schoonheid: Laat-Middeleeuwse kunst in verband met de Moderne Devotie*, Nijmegen 2000.

Sauer, J., *Symbolik des Kirchengebäudes und seiner Ausstattung in der Auffassung des Mittelalters: Mit Berücksichtigung von Honorius Augustodunensis, Sicardus und Durandus*, Münster ³1964.

Schoneveld, J., *Groninger kerken en hun schilderijen*, Stad en lande Historische reeks 9, Utrecht 1991.

Sedlmayr, H., *Die Entstehung der Kathedrale: Baukunst, Mystik, Symbolik*, Wiesbaden 2001.

Schmelzer, M., *Der mittelalterliche Lettner im deutschsprachigen Raum: Typologie und Funktion*, Petersberg 2004.

Schmidt, H. & Schmidt, M., *Die vergessene Bildersprache christlicher Kunst: Ein Führer zum Verständnis der Tier-, Engel- und Mariensymbolik*, München 1982.

Schubert, E., Bepalende factoren in het Nedersaksische cultuurlandschap, 12de-16de eeuw, in: R.-J. Grote & K. van der Ploeg (red.), *Muurschilderkunst in Nedersaksen, Bremen en Groningen: Vensters op het verleden (Opstellen)*, Groningen 2001.

Schwab, W., Totentanz und Christophorusvorstellung- ein theologisches Gesamtkonzept? Ikonographische Gedanken zu den Fresken der Pfarrkirche und des Karners in Metnitz-Kärnten, *Studien und Mitteilungen zur Geschichte des Benediktiner Ordens und seiner Zweige* 116 (2005).

Smoldon, W.L., *The Music of the Medieval Church Dramas*, Oxford 1980.

Steensma, R., Grepen uit de Groninger santekraam: I. St. Christoffel, *Cultureel Maandblad Groningen* 12 (1970).

Steensma, R., Enige opmerkingen over de samenhang tussen de thematiek van middeleeuwse muur- en gewelfschilderingen en hun plaats in het kerkgebouw, *Jaarboek voor liturgie-onderzoek* 6 (1990).

Steensma, R., Verdwenen zijaltaren in Groninger kerken: I - De dorpskerken, *Groninger Kerken* 23/2 (2006).

Steppe, J., *Het koordoksaal in de Nederlanden*, Brussel 1952.

Tripps, J., *Das handelnde Bildwerk in der Gotik: Forschungen zu den Bedeutungsschichten und der Funktion des Kirchengebäudes und seiner Ausstattung in der Hoch- und Spätgotik*, Berlin 1998.

Wegman, H.A.J., *Geschiedenis van de christelijke eredienst in het Westen en in het Oosten: Een wegwijzer*, Hilversum 1976.

Weisbach, W., Les images des évangélistes dans « l'évangéliste d'Othon III » et leurs rapports avec l'antiquité, *Gazette des beaux-arts* 6 (1939).

Werff, E.O. van der, *Martini: kerk en toren*, Assen/Groningen 2003.

Winstead, K.A., St. Katherine's Hair, in J. Jenkins (ed.), *St. Katherine of Alexandria, Texts and Contexts in Western Medieval Europe*, Turnhout 2003.

Bronnenpublicaties

Benz, R. (vert.), *Die Legenda Aurea des Jacobus de Voragine*, Darmstadt¹⁰ 1984.

Heilmann, A. (Hrsg.), *Texte der Kirchenväter: Eine Auswahl nach Themen geordnet* IV, München 1964.

De Nieuwe Bijbelvertaling, Heerenveen 2004.

Lexica

Kirschbaum, E. (Hrsg.), *Lexikon der Christliche Ikonographie*, Rom/ Freiburg/ Basel/ Wien 1968-1976.

Klauser, T. (Hrsg.), *Reallexikon für Antike und Christentum, Sachwörterbuch zur Auseinandersetzung des Christentums mit der Antiken Welt*, Stuttgart 1950.

Payne, A., *Medieval Beasts*, New York 1990.

Reinders, C.G. (red.), *Vaktaal, Vaktermengids bij kerkgebouwen*, Groningen 2002.

I.M. Veldman (red.), *Hall's Iconografisch handboek. Onderwerpen, symbolen en motieven in de beeldende kunst*, Leiden 1992.

O. Wimmer, *Handbuch der Namen und Heiligen, mit einer Geschichte des Christlichen Kalenders*, Innsbruck ²1959.

Internet

<http://www.rkddocumenten.nl/index.php?docid=1>, *Katechismus van de Katholieke Kerk*, 24 juni 2006.

<http://www.religion-online.org/showchapter.asp?title=2310&C=2314>, *The History of Christianity*, H. Lowe & J. Lowe, 24 juni 2006.