

Kees van der Ploeg

De zichtbare erfenis van het christendom

Van geloofspraktijk tot cultureel erfgoed

Tegenwoordig lijken historische objecten steeds meer het primaat van geschiedverhalen als constituerende elementen van een gedeelde identiteit over te nemen. Concrete objecten kunnen juist door hun zichtbare en tastbare herinneringswaarde functioneren als verbinding met voorgaande generaties. Objecten en afbeeldingen die zijn overgeleverd in naam van het christendom vormen hierbij een interessante casus, want ondanks dat de bijbel op een beeldverbod aanstuurt is de christelijke erfenis vooral in beeld overgebracht. In deze Historisch Erfgoed bespreekt Kees van der Ploeg hoe men in een geseclariseerde cultuur met die christelijke erfenis om kan gaan.

Het tweede gebod

Het christendom is, net als het jodendom en de islam, een religie van het woord: de goddelijke openbaring heeft haar neerslag gevonden in een heilig boek, dat daarom het allerhoogste gezag heeft. Niettemin dienen die woorden te worden geïnterpreteerd en voor het gelovige volk begrijpelijk te worden gemaakt. Daarbij doen theologische haarkloverijen er uiteindelijk minder toe dan pakkende beelden. Het jodendom en de islam kennen beide een streng beeldverbod, vanuit de gedachte dat de grootheid van het Opperwezen elk menselijk voorstellingsvermogen te boven gaat. Bij het christendom is deze houding gecompliceerder, omdat hierin al vroeg een positieve betekenis gehecht werd aan de werking van het beeld: het vermocht zowel te overtuigen als te troosten.

Overigens is het beeldverbod ook in het jodendom en de islam niet constant en niet overal even streng toegepast. Zo zijn uit de synagoge van Doura Europos aan de bovenloop van de Eufraat in het huidige Syrië muurschilderingen uit het midden van de derde eeuw overgeleverd met bijbelse taferelen. Al deze afbeeldingen hebben een sterk verhalend karakter, en hierdoor lijken ze zich aan de strekking van het beeldverbod te onttrekken.¹ Ditzelfde verhalende stijlregister vinden we verderop in deze stad, waar een huiskerk van christelijke taferelen was voorzien.

De islam is over het algemeen veel afwijzender blijven staan tegenover afbeeldingen. Een factor hierbij is dat deze religie pas na de Oudheid is ontstaan in een culturele omgeving die veel minder visueel was ingesteld dan de Grieks-Romeinse beschaving. Hierin ligt een wezenlijk verschil met het christendom. Hoewel ontstaan in Palestina, toen min of meer een uithoek van het Romeinse Rijk, is het christendom tot ontwikkeling gekomen in een soort van symbiotische relatie met de laat antieke beschaving.² Niettegenstaande zijn herkomst uit het jodendom heeft het christendom hierdoor uiteindelijk een veel opener houding tegenover afbeeldingen ontwikkeld. Dat betekent dat de erfenis van het christendom vooral ook een zichtbare is. De vraag, waarop dit artikel uitloopt, is dan: wat met die erfenis aan te vangen, wanneer de overtuigingen waarvan die afbeeldingen uitdrukking zijn, steeds breder worden betwijfeld.

Narratief en representatief

In de eerste, min of meer clandestiene periode van het christendom, verwees men alleen met visuele metaforen naar de geloofsinhoud, waarbij, in aansluiting aan de algemene tendens van het vroege christendom, een voorkeur bestond voor verbeeldingen van goddelijke uitredding, zoals het verhaal van Jona. Dit kunnen we onder meer zien in catacombenschilderingen met een weliswaar christelijke inhoud, maar met een manier van uitbeelden – naturalistisch met een trefzekere schetsmatigheid – die nog geheel die van de laat antieke kunst is.³

Door het Edict van Milaan van 313 maakte de westelijke keizer Constantijn het de christenen mogelijk hun religie zonder beperkingen in de openbaarheid te belijden. Daarmee nam hij de politiek van accommodatie over die Licinius, zijn collega, maar enkele jaren later zijn tegenstander, in het oostelijke deel van het rijk al praktiseerde. Constantijn en Licinius

gingen echter nog niet zover het christendom tot de enige toegelaten religie te maken. Dat zou pas in twee etappes, in 380 en 391, onder keizer Theodosius gebeuren. Met de bouw van monumentale kerken kwam nu ook de vraag op wat voor kunst hierin aanvaardbaar was. Dat God, de Onzienlijke, niet kon worden afgebeeld, sprak vanzelf, maar om het gevaar van ‘afgoderij’ te vermijden werden aanvankelijk ook andere gestalten niet afgebeeld, al kon naar hen wel indirect, via symbolen, worden verwezen.⁴



In het debat over afbeeldingen speelde de figuur van Christus al snel een cruciale rol: als tweede persoon van de drievuldige God was hij naar orthodoxe opvatting zowel waarachtig God en dus onmogelijk af te beelden, alsook waarachtig mens, en dus deel van de zichtbare wereld. Aanvankelijk werd Christus via een omweg afgebeeld, bijvoorbeeld als Goede Herder (afbeelding 1).⁵ Dat motief was in de late oudheid ook zonder christelijke connotatie populair als beschermer van huis en haard. Vooral vrijstaande beelden werden echter in christelijke kring met argwaan bejegend: door hun fysieke gelijkenis met cultusbeelden brachten ze meer dan andere artistieke genres het gevaar van idolatrie met zich mee. Dat was te meer een bezwaar, daar de oude, niet-christelijke culten nog volop functioneerden, waardoor terugval in het heidendom vanuit christelijk perspectief een reëel gevaar was.⁶

Figuur 1 Goede Herder, marmer, eerste helft vierde eeuw, Rome, Vaticaanse Musea (foto: Centrum voor Kunsthistorische Documentatie, Radboud Universiteit Nijmegen).

De beeldcultuur krijgt de overhand

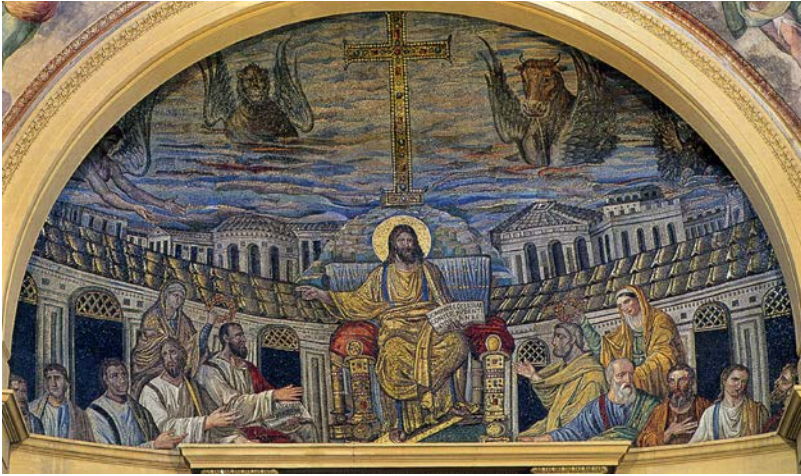
Toen vanaf ongeveer 400 het heidendom geen bedreiging meer voor het christendom vormde, zien we dat Vanaf ongeveer 400 werd Christus in al zijn hemelse majesteit wordt afgebeeld. Het apsismozaïek van Santa Pudenziana in Rome is hiervan, ondanks ingrijpende restauraties, een indrukwekkend voorbeeld (afbeelding 2).⁷ Toch werden afbeeldingen lang niet overal door christenen aanvaard. Er waren telkens weer rigoristen die

op de bekende gronden er niet van wilden weten. Door zijn grote gezag heeft paus Gregorius de Grote, waarschijnlijk zonder dat effect te hebben beoogd, er in de laatste jaren van de zesde eeuw voor gezorgd dat zich een werkelijke 'theologie van het beeld' kon ontwikkelen, die bepalend is geweest voor de middeleeuwse kunst, maar ook daarna nog van groot belang zou zijn.⁸

In zijn meningsverschil met de radicaal beeldvijandige bisschop van Marseille, Serenus, won bij Gregorius pastorale bekommernis het van theologische scherpslijperij. Gregorius lijkt te impliceren dat wat voor een monnik en een priester overbodig is en daarom vermeden dient te worden, juist voor het ongeletterde volk van nut kan zijn. Dit zou gedurende de middeleeuwen het belangrijkste argument zijn waarmee afbeeldingen gerechtvaardigd werden. Telkens weer is Gregorius daarom in het veld gebracht door de verdedigers van afbeeldingen.⁹

Hetzelfde patroon keert in de twaalfde eeuw terug, wanneer Bernard van Clairvaux (ca. 1090-1153) zich tegen het beeldgebruik keert, met als enige uitzondering crucifixen en Mariabeelden. De toorn van Bernard richt zich op een groep aaneengesloten kloosters binnen de benedictijner orde, namelijk die van Cluny, genoemd naar het hoofdklooster ervan in Bourgondië. Vooral de bouw van een zeer grote en rijk versierde abdijkerk (1088-1121) vormde de aanleiding voor Bernards scherpe kritiek.¹⁰ Hoewel er veel retorische overdrijving in zijn donderpreek zit, een van de beroemdste teksten in het debat over zin en onzin van religieuze afbeeldingen, is de opvatting die eruit spreekt typerend voor een geheel op het geestelijke gerichte houding.

Vooraf in de periode van de Contrareformatie werden de criteria voor religieuze voorstellingen weer aangescherpt, maar dat kwam niet voort uit een mentaliteit die eigenlijk bezwaar had tegen afbeeldingen, maar, omgekeerd, uit het besef dat afbeeldingen uiterst waardevol voor de zaak van de Katholieke kerk waren, mits daarbij aan bepaalde voorwaarden van doctrinaire en morele zuiverheid werd voldaan. Die voorwaarden werden uiteengezet in een hele reeks traktaten.¹¹



Figuur 2 Rome, Sante Pudenziana, apsismozaïek, ca. 400 (foto: Centrum voor Kunsthistorische Documentatie, Radboud Universiteit Nijmegen).

Beeldenstrijd

De problematiek rond afbeeldingen vinden we ook terug in het debat rondom de iconen, afbeeldingen waaraan in de Orthodoxe kerk bijzondere genadekracht werd – en wordt – toegeschreven.¹² De functie van iconen ontsteeg het zuiver didactische. De steeds verdergaande verering ervan lokte als reactie het iconoclasmie uit, waarin de terughoudendheid van het vroege christendom jegens afbeeldingen valt te herkennen. In 754 verhief het concilie van Hiëreia, voorgezeten door de iconoclastische keizer Konstantinos V, het beeldverbod tot kerkelijk dogma. Dat was het ogenblik dat het theologische debat over de heiligheid van iconen in alle hevigheid losbarstte. Alle oude argumenten voor en nu vooral ook tegen kwamen weer langs. In 787 echter veroordeelde het zevende Oecumenische Concilie in Nicea, waar ook vertegenwoordigers van de Latijnse kerk aanwezig waren, het iconoclasmie weer. De westerse kerk is op dit punt – in haar theologische opvattingen althans – altijd terughoudender gebleven: meer dan een verwijzende betekenis heeft ze nooit aan afbeeldingen willen toekennen.¹³ Eerst in 843, toen de iconenverering door keizerin Theodora II weer werd ingesteld, kwam een definitief einde aan het iconoclasmie, wat

werd gezien als een overwinning van de orthodoxie. Toen eenmaal de ban van het iconoclasme was gebroken, werden overal kerken van uitgebreide beeldprogramma's voorzien, vooral in kloosters; monniken waren steeds de grootste vijanden van de iconoclasten geweest.¹⁴

Uiteindelijk is de gewelddadige beeldenstorm van de zestiende eeuw wel het meest dramatische resultaat van deze soms onbeheersbare dynamiek.¹⁵ Daaraan kan dan in onze eigen tijd de vernietiging door intransigente moslims van de twee enorme Boeddhabeelden in de Bamyán-vallei in Afghanistan worden toegevoegd. Daar speelden behalve de wens naar theologische zuiverheid ook andere, politieke motieven mee, maar bij de beeldconflicten in het verleden was dat meestal niet anders.

Het zien van de relieken

Het onderrichtende aspect, dat we bij Gregorius zijn tegengekomen, vormde ook het zwaartepunt toen kunsthistorici vanaf het eind van de negentiende eeuw op zoek gingen naar de betekenis en de samenhang van de middeleeuwse beeldenrijkdom, waarbij dikwijls een parallel werd getrokken tussen theologische verhandelingen en iconografische schema's – de kathedraal als een 'boek' dat kon worden 'gelezen'.¹⁶ Zien speelt, soms samen met aanraken, het meest onmiddellijke contact dat denkbaar is, ook een belangrijke rol in de omgang met relieken. Dat zijn niet alleen lichamelijke overblijfselen van heiligen, zoals beenderen, tanden en haren, maar ook *brandea*, objecten die met een heilige, soms zelfs met Christus zelf, in direct contact zijn geweest. Heel belangrijk waren kruisreliëken, zoals de beroemde Byzantijnse staurotheek uit de Onze-Lieve-Vrouwekerk in Maastricht. Deze kruisreliëkhouder was verreweg het belangrijkste object in de schatkamer van deze kerk geweest totdat een al te ultramontaans aangedraaide oud-kanunnik deze kostbaarheid in 1837, in de nogal verwarde periode volgend op de Franse bezetting die het voortbestaan van het kapittel had bedreigd, als teken van trouw aan de paus schonk.¹⁷ De lijkwade van Turijn voegt zich later in de middeleeuwen ook in deze reeks van Christusreliëken. En dan zijn er de vele objecten van heiligen, zoals de mantel van Maria in Chartres.¹⁸

In de tweede helft van de achtste eeuw, toen het overbrengen en mede als gevolg daarvan het opdelen van lichamen ook in Rome gebruikelijk werd, nam de reliekenverering een steeds belangrijker plaats in, zowel

in de collectieve als individuele vroomheidsbeleving van de gelovigen, om vooral onder de Karolingen een enorme vlucht te nemen.¹⁹ Relieken hebben met iconen gemeen dat er genadekracht aan werd toegeschreven. Daarom zocht men bij beide genezing en voorspraak. Op grond van het eraan toegekende gezag werden belangrijke eden soms ook met relieken of iconen bekrachtigd.

Wij kunnen ons het magische denken dat aan een dergelijke houding mede ten grondslag ligt, niet meer goed voorstellen, maar ook in de middeleeuwen vinden we onder een intellectuele elite al sceptici, zoals Chaucer in zijn *Canterbury Tales*, terwijl in de zestiende eeuw Erasmus de spot dreef met de obsessie voor relieken en afbeeldingen.²⁰ Niettemin vormde het bezoek aan een belangrijke bedevaartplaats een hoogtepunt in het leven van een middeleeuwse gelovige. In de late middeleeuwen waren hostiewonderen schering en inslag als reactie op de weer opstekende twijfel aan de *presentia realis* van Christus in het brood en de wijn van de Eucharistie. Aan de cultus die rond het Amsterdamse hostiewonder tot ontwikkeling kwam, wist de Reformatie maar met moeite een eind te maken.²¹

De visualisering van de liturgie en de troost van het beeld

Ook waar men zich niet kon beroemen op een grote reliekenschat, werd de kerkruimte in de loop van de tijd voorzien van veelbetekenende decoraties, tot in kleine kerken op het platteland aan toe. Vooral in de laatmiddeleeuwse vroomheidsbeleving kreeg het zien prioriteit boven het daadwerkelijk deelnemen aan de misviering. In plaats van het lichaam des Heren tijdens de communie te ontvangen in de vorm van de geconsacreerde hostie, namen veel gelovigen aan de misviering alleen maar deel door naar de elevatie te kijken.²² Natuurlijk ontmoette deze zogenaamde ogencommunie kritiek van rechtgelovige theologen, maar aan de visuele instelling van het veelal ongeletterde kerkvolk veranderde dat niet veel. Integendeel, er waren in de late middeleeuwen geregeld klachten van de clerus dat leken in plaats van een volledige mis bij te wonen zoveel mogelijk elevaties proberen te 'scoren' om daarmee hun hoeveelheid genade te maximeren.²³

Door middel van theatrale toevoegingen werd het visuele aspect van de liturgie zelf verder benadrukt. In Utrecht is men daar al in de dertiende

eeuw mee begonnen, maar vooral in de vijftiende eeuw vinden we hiervan vele voorbeelden. Het betreft voornamelijk uitweidingen in de vorm van gespeelde en gezongen scènes, die op de hoogfeesten, Kerstmis, Pasen, Hemelvaart en Pinksteren het evangelieverhaal aan de gelovigen voor ogen stellen.²⁴ Een vroege getuigenis van deze praktijk vinden we in een paasspel dat is genoteerd in een twaalfde-eeuws missaal, afkomstig uit het Groningse Hellum.²⁵ Van deze tendens tot dramatisering is ook het ‘hemelgat’ in de Der Aa-kerk in Groningen een voorbeeld, al staat geenszins vast dat er op Hemelvaartsdag ook daadwerkelijk een Christusbeeld door omhoog werd gehesen, zoals wel van elders bekend is.²⁶ Het is veeleer zo dat een bestaande opening in het gewelf in de dertig jaar later aangebrachte reeks passievoorstellingen is opgenomen als hemeltoegang – en dat verklaart dan ook dat de gebruikelijke volgorde van de taferelen is doorbroken.²⁷

De troost van het beeld was bovenal belangrijk in het aanschijn van de dood. Dit troostende aspect is ook bepalend geweest voor de typisch christelijke topografie van kerkgebouwen boven en te midden van graven. Zien betekent aldus ook nabijheid – en nabijheid betekent troost. Door de nabijheid van de heiligen, ook fysiek met hun relieken, komt in het ondermaanse de hemelse heerlijkheid dichterbij. Dat is de reden waarom al in de vroegchristelijke kerk het begraven *ad sanctos* – bij de heiligen – overal traditie is geworden. Deze begraaftraditie ‘bij de heiligen’ was zo sterk dat ze de Hervorming glorieus heeft overleefd – we hoeven alleen maar te denken aan de postreformatorische zerkenvloeren die in veel Nederlandse kerken bewaard zijn gebleven.

Is zien geloven?

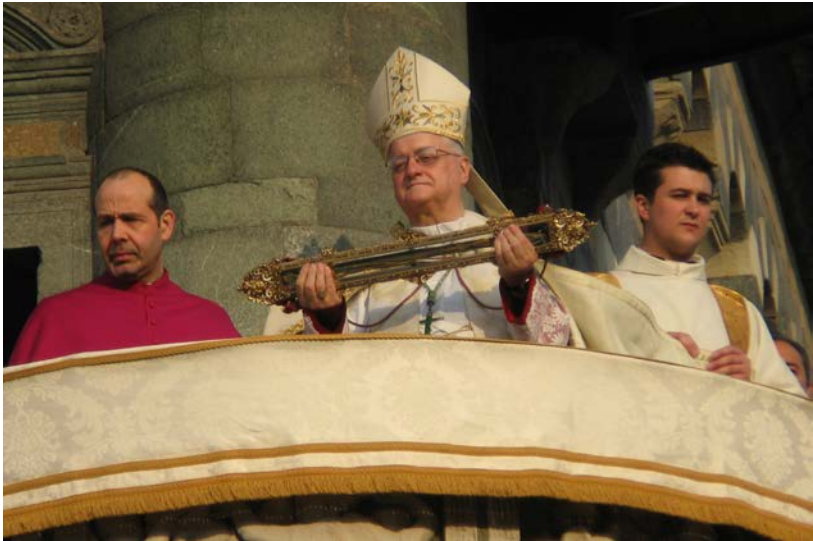
Gedurende de bijna twee millennia geschiedenis van het christendom is de waarde van beelden telkens weer betwist, maar is hun betekenis ook steeds opnieuw bevestigd, niet het minst door de wonderdadigheid die er dikwijls aan werd toegeschreven. Moderne gelovigen – en dan vooral die in West-Europa – zijn echter tamelijk sceptisch tegenover het miraculeuze aspect van de eigen traditie komen te staan. Dat lijkt een vanzelfsprekendheid, omdat dit scepticisme in overeenstemming is met het moderne wetenschappelijke wereldbeeld, maar die houding is een tamelijk recente ontwikkeling – en in menig opzicht ook een voorstadium

van secularisering. Daarom is Sint-Thomas waarschijnlijk de modernste heilige die denkbaar is. Hij geloofde immers pas in de verrijzenis van Christus toen hij de wond in diens zijde had gezien, meer nog: deze had aangeraakt met zijn eigen hand.

In het verhaal van Maria's tenhemelopneming speelt Thomas dezelfde rol van scepticus. We vinden het onder meer in de *Legenda Aurea*, waarvan de vroegste versie waarschijnlijk rond 1260 is ontstaan.²⁸ De apostelen, die waren uitgewaaid over de wereld om het geloof te verkondigen, werden door de Heilige Geest in kennis gesteld van Maria's aanstaande verscheiden en reppen zich daarop naar Jeruzalem. Thomas kwam echter te laat. Eerst wanneer de naar boven wijkende gestalte haar gordel naar beneden wierp, aanvaardde Thomas Maria's lichamelijke tenhemelopneming als vaststaand feit.

Vanouds is de betekenis van de jaarlijkse toning van deze relik in Prato, waar de gordel in de kathedraal wordt bewaard, dat hierdoor dit wonderverhaal telkens opnieuw in de ogen van de gelovigen wordt bevestigd (afbeelding 3).²⁹ Nog een andere gordelrelik, bovendien met een oudere traditie, wordt bewaard in een van de orthodoxe kloosters op de monnikenberg Athos. In de ogen van de gelovigen deed dit meervoudige bestaan van een object aan de heiligheid ervan niets af. Deze vermenigvuldiging vinden we soms ook in het seculiere domein: van het stokje van Johan van Oldenbarnevelt wordt in twee musea een exemplaar bewaard, en de boekenkist waarin Hugo de Groot uit Loevestein vluchtte, bestaat zelfs in drievoud.

Tegenwoordig geldt de plechtigheid in Prato voor de meeste toeschouwers vooral als een jaarlijks terugkerend hoogtepunt in het stedelijke leven, met daarbij een aandoenlijke vleug van traditionele devotie. Hoezeer men in Prato ook hecht aan deze traditie, ondertussen overheerst ook hier een welhaast ironische afstandelijkheid ten opzichte van de oorspronkelijke betekenis van dit ritueel. Het valt zelfs aan te nemen dat in hoofdzaak dankzij die door het moderne scepticisme veroorzaakte afstandelijkheid de traditie kan worden voortgezet. Daarmee is deze plechtigheid een zinnebeeld van wat vrijwel overal in West-Europa plaatsvindt: de uiterlijke vormen bestaan voort, maar de inhoud, voor zover nog gekend, wordt door steeds minder mensen beleefd in zijn oorspronkelijke betekenis.



Figuur 3 Toning van de gordelrelik vanaf de buitenkansel van de Dom, Prato, 8 april 2007 (foto: Wikimedia Commons).

Herinnering, erfgoed, vergetelheid

De vervreemding van de eigen geschiedenis in haar oorspronkelijke strekking, waarvan de reliekentoning in Prato een voorbeeld uit vele is – zo geldt bijvoorbeeld ook de zevenjaarlijkse Heiligdomsvaart in Maastricht (afbeelding 4) – markeert een mentaliteitsverandering die vooral eigen is aan snel moderniserende samenlevingen. Max Weber was een van de eersten die zich rekenschap heeft gegeven van deze wezenlijke omslag die de cultuur in al haar breedte raakt. Hij heeft hiervoor het begrip *Entzauberung* gemunt. Dit proces is nu zover voortgeschreden dat de meeste Europeanen alleen nog langs een min of meer antropologische route toegang tot hun gedeelde religieuze verleden kunnen krijgen. Dit is bijvoorbeeld duidelijk te zien in de educatieve middelen die musea inzetten om religieuze kunst voor een breed publiek begrijpelijk te maken.

Hiermee raken we aan een heel nieuwe betekenis die, mede als gevolg van ditzelfde vervreemdingsmechanisme, ondertussen volop tot ontwikkeling is gekomen, namelijk die van cultureel erfgoed.³⁰ Voor onze tijd geldt dat concrete objecten juist door hun zichtbare en tastbare herinneringswaarde

kunnen functioneren als verbinding met de voorafgaande generaties – vaak meer dan historische verhalen, hoe precies en vooral hoe meeslepend die soms ook zijn geschreven. Zo lijken historische objecten steeds meer het primaat van geschiedverhalen als constituerende elementen van een gedeelde identiteit over te nemen. Door hun werkelijkheidsmagie functioneren zulke objecten ook als compensatie voor de onttovering van de wereld, die bij vele heel of half geseculariseerde West-Europeanen een vaag gevoel van emotionele onvolledigheid heeft teweeggebracht. De specifieke betekenis van deze objecten als erfgoed – als bruggen naar het verleden dus – laat zich heel goed vergelijken met de rol die afbeeldingen vanouds in de christelijke belevingswereld hebben gespeeld om aarde en hemel, natuur en bovennatuur met elkaar te verbinden. Tegelijkertijd wordt hierdoor ook duidelijk dat wij in veel opzichten, en zeker wat betreft de rol van religie, weliswaar sterk verschillen van onze voorouders, maar ook dat wij zonder hen niet zouden zijn wie we zijn. Daarom is hen te kennen ook onszelf kennen.

Juist dit aspect van zelf-identificatie, individueel maar vooral collectief, verklaart waarom de laatste jaren naast objecten die als cultureel erfgoed gelden, ook de verwante, maar heel moeilijk helder te definiëren culturele categorie van het immateriële erfgoed in een nogal activistische belangstelling is komen te staan – en ook daarbij speelt de religieuze traditie een belangrijke rol. Het lijkt er sterk op dat dit het nieuwe terrein bij uitstek aan het worden is om *culture wars* uit te vechten. Wanneer tradities, die immers bij uitstek immaterieel erfgoed zijn, niet meer vanzelf spreken, ontstaat meer en meer de neiging ze met museale maatregelen te omgeven, ook al wordt daardoor hun afsterven meestal alleen maar bespoedigd. Vooral wanneer de eigenlijke inhoud er in feite niet meer toe doet, omdat die alle relevantie voor het heden heeft verloren, kan men zich alleen nog maar over de vorm opwinden – en dat is precies wat we bij zulk immaterieel erfgoed zien gebeuren. Werkelijk levende tradities hebben daarentegen juist het vermogen om vormveranderingen moeiteloos te doorstaan. Het is bovendien het tempo van dit veranderingsproces dat menigeen verontrust en dat als reactie daarop vervolgens tot een dikwijls wat angstvallige musealisering aanleiding geeft.³¹ Dat vergetelheid niet alleen heilzaam kan zijn, maar eenvoudigweg bij de ontwikkeling van iedere cultuur hoort, raakt daarbij soms al te gemakkelijk op de achtergrond.



Figuur 4 Heiligdomsvaart, Maastricht, 2011 (foto: Wikimedia Commons). Door het plexiglasen schrijn dat tegenwoordig de Noodkist van Sint-Servaas tijdens de omgang beschermt, is onmiskenbaar een aspect van musealisering in de processie geslopen.

Noten

1. Lucinda Dirven, *The Palmyrenes of Dura-Europos: a Study of Religious Interaction in Roman Syria* (Leiden: Brill, 1999). De schilderijen uit beide gebouwen bevinden zich nu in het Nationaal Museum in Damascus. Vgl. ook Carmel Konikoff, *The Second Commandment and its Interpretation in the Art of Ancient Israel* (Genève: Imprimerie Du Journal de Geneve, 1973).
2. Vgl. Danny Praet, *De God der goden: de christianisering van het Romeinse Rijk* (Kampen: Uitgeverij Agora, 1995).
3. Vgl. voor de herkomst van de christelijke kunst uit die van de late Oudheid: Ranuccio Bianchi Bandinelli, *La fine dell'arte antica: l'arte dell'impero romano da Settimio Severo a Teodosi* (Milaan: BUR Biblioteca Univ. Rizzoli, 1970). Ook: Jas Elsner, *Art and the Roman Viewer: the Transformation of Art from the Pagan World to Christianity* (Cambridge: Cambridge University Press, 1997); Joseph Engemann, *Deutung und Bedeutung frühchristlicher Bildwerke* (Darmstadt: WBG, 1997).
4. Over deze problematiek in het algemeen: Paul Moyaert, *Iconen en beeldverering: godsdienst als symbolische praktijk* (Amsterdam: Sun, 2007). Voor de vruchtbare toepassing van aspecten van hedendaagse mediatheorie op de traditie van de christelijke kunst, zie: Michael Viktor Schwarz, *Visuelle Medien im christlichen Kult* (Wenen: Böhlau Wien, 2002).

5. Vgl. Theodor Klauser, "Studien zur Entstehungsgeschichte der christlichen Kunst IX," *Jahrbuch für Antike und Christentum* 10 (1967): 82-120; Fritz Saxl, "Frühes Christentum und spätes Heidentum in ihren künstlerischen Ausdrucksformen," *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* 2 (1923): 63-121.
6. Uit recent onderzoek is gebleken dat het oude religieuze systeem van lokale culten veel langer goed is blijven functioneren dan dikwijls nogal apogetisch ingestelde onderzoekers voorheen geneigd waren aan te nemen. Zie o. a. Robin Lane Fox, *Pagans and Christians in the Mediterranean World from the Second Century A.D. to the Conversion of Constantine* (London: Penguin Books, 1986).
7. Een klassieke studie over de geleidelijke kerstening van een deel van het antieke beeldrepertoire en de uitbreiding ervan met nieuwe, christelijke motieven is: Frits van der Meer, *Christus' oudste gewaad: over de oorspronkelijkheid der oud-christelijke kunst* (Utrecht/Brussel, 1949).
8. Een belangrijke gevalbeschrijving is: Creighton Gilbert, "The Archbishop on the Painters of Florence, 1450," *The Art Bulletin* 41 (1959): 75-87. Meer antropologisch is: Richard R. Trexler, "The Sacred Image," *Studies in the Renaissance* 19 (1972): 7-41. Vgl. hiermee de meer traditioneel theologische benadering in: Eugenio Mariano, "Art criticism and icon-theology," in *Christianity and the Renaissance. Image and Religious Imagination in the Quattrocento*, ed. Timothy Verdon en John Henderson (Syracuse: Syracuse University Press, 1990), 572-591.
9. Anton van Run, "Functies en waardering van het beeld," in *De middeleeuwse ideeënwereld 1000-1300*, ed. Manuel Stoffels (Hilversum: Verloren, 1994), 343-372.
10. De Latijnse tekst van deze Apologie in: J. Leclercq en H. M. Rochais (ed.), *Sancti Bernardi Opera 3: tractatus et opuscula* (Rome, 1963), 81-108. Een moderne Nederlandse vertaling is: Vincent Hunink (vert.) en Gueric Aerden (inl. en aant.), *Apologie: cisterciënzer visie op benedictijns leven* (Budel: Damon, 2012). Vgl. verder: Conrad Rudolph, "Bernard of Clairvaux's Apologia as a Description of Cluny, and the Controversy over Monastic Art," *Gesta* 27 (1988): 125-132; Helmut Feld, *Der Ikonoklasmus des Westens* (Leiden: Brill Academic Pub, 1990), 46-62.
11. Een van de meest invloedrijke traktaten was, vooral in Italië: Gabriele Paleotti, "Discorso intorno alle imagini scarse e profane," in *Trattati d'arte del Cinquecento fra Manierismo e Controriforma*, dl. 2, ed. Paola Barocchi (Bari, 1961), 117-509. De Zuidelijke Nederlanden lieten zich evenmin onbetuigd, wat waarschijnlijk mede verklaard kan worden uit de beeldenstorm die hier kort tevoren had gewoed: Nicolaas Sanders, *De typica et honoraria sacrarum imaginum adoratione libri duo* (Leuven, 1569); Johannes Molanus, *De historia sanctorum imaginum et picturarum, pro vero earum usu contra abusus libri quatuor* (Leuven, 1570). Vgl. verder Feld, *Ikonoklasmus*, 193-252; Christian Hecht, *Katholische Bildtheologie im Zeitalter von Gegenreformation und Barock: Studien zur Traktaten von Johannes Molanus, Gabriele Paleotti und anderen Autoren* (Berlin, 1997); Cesare Mozzarelli en Danilo Zardin (ed.), *I tempi del concilio: religione, cultura e società nell'Europa tridentina* (Rome, 1997).
12. Jaroslav Pelikan, *Imago Dei. The Byzantine Apologia for Icons* (Princeton: Princeton University Press, 1990).

Van der Ploeg

13. Gerhart B. Ladner, "Der Bilderstreit und die Bild-Lehren der byzantinischen und abendländischen Theologie," in *Images and Ideas in the Middle Ages: Selected Studies in History and Art*, 2 dln., (Rome, 1983), dl 1, 13-33 [oorspronkelijk verschenen in: *Zeitschrift für Kirchengeschichte*, 50 [=Dritte Folge 1] (1931), 1-23].
14. Vgl. Barbara Schellewald, "Die Bilder nach dem Ende des Bilderstreits," in *Byzanz: die Macht der Bilder* [tentoonstellingscatalogus Dom-Museum Hildesheim], ed. Michael Brandt en Arne Effenberger (Berlin, 1998), 68-87.
15. Over deze afkeer van beelden bestaat een vracht aan literatuur. Een degelijk overzicht, dat ook aandacht besteedt aan het belangrijke psychologische aspect, is: David Freedberg, *The Power of Images: Studies in the History and Theory of Response* (Chicago: University of Chicago Press, 1989). Een beknopte voorstudie hiervan is: David Freedberg, *Iconoclasts and their motives* (Maarssen, 1985).
16. Zie bijvoorbeeld Émile Mâle, *L'art religieux du XIIIe siècle en France: étude sur l'iconographie du Moyen Age et sur ses sources d'inspiration* (Parijs, 1899). Diens werk is lang toonaangevend gebleven, vooral ook door de vroege Engelse vertaling ervan: *Religious Art in France of the Thirteenth Century: a Study in Medieval Iconography and its Sources of Inspiration* (Londen, 1913). In latere edities werd de hoofdtitel: *The Gothic Image*. Een fundamentele revisie van Mâle's opvattingen is: Michael Camille, *The Gothic Idol: Ideology and Image-Making in Medieval Art* (Cambridge: Cambridge University Press, 1989).
17. Een samenvatting van deze geschiedenis, alsook van de vergeefse latere poging de relik terug te krijgen: Mieke L. de Kreek, *De kerkschat van het Onze-Lieve-Vrouwekapittel te Maastricht* (Amsterdam: Architectura & Natura Press, 1994), 307.
18. Anton Legner, *Reliquien in Kunst und Kult zwischen Antike und Aufklärung* (Darmstadt: WBG, 1995).
19. Richard Krautheimer, *Rome. Profile of a City 312-1308* (Princeton: Princeton University Press, 1980), 80; G. J. C. Snoek, *Medieval Piety from Relics to the Eucharist* (Leiden: Brill, 1995), 113. Legner, *Reliquien*; Werner Jacobsen, "Altarraum und Heiligengrab als liturgisches Konzept in der Auseinandersetzung des Nordens mit Rom," in *Kunst und Liturgie im Mittelalter. Akten des internationalen Kongresses der Bibliotheca Hertziana und des Nederlands Instituut te Rome, Rom, 28.-30. September 1997*, ed. Nicolas Bock e.a. (München, 2000), 65-74.
20. Carlos N. Eire, *War against the Idols: the Reformation of Worship from Erasmus to Calvin* (Cambridge: Cambridge University Press, 1986), 28-53; Feld, *Ikonolasmus*, 110-115.
21. Peter Jan Magry en Charles Caspers (ed.), *Bedevoertplaatsen in Nederland*, dl. 1, *Noord- en Midden-Nederland* (Amsterdam / Hilversum, 1997), 134-150.
22. E. Dumoutet, *Le désir de voir l'hostie et les origines de la dévotion au Saint-Sacrament* (Parijs, 1926), 28-34.
23. Peter Browe, "Die Elevation in der Messe," *Jahrbuch für Liturgiewissenschaft* 9 (1929): 64-65.
24. Zie de klassieke studie van Karl Young, *The Drama of the Medieval Church*, 2 dln. [1933], (Oxford: The Clarendon Press, 1962).

25. W. C. M. Wüstefeld, *Middeleeuwse handschriften uit het Catharijneconvent* (Zwolle/Utrecht, 1993), 33. Vgl. verder de transcriptie in: Justin Kroesen m. m. v. Ike de Loos, "Heilige graven in Groningen? Over Paasspelen, pelgrims en mysterieuze wandnissen," *Groninger Kerken* 23 (2006): 97-100.
26. Hans-Joachim Krause, "'Imago ascensionis' und 'Himmelloch' . Zum 'Bild'-Gebrauch in der spätmittelalterlichen Liturgie," in *Skulptur des Mittelalters. Funktion und Gestalt*, ed. Friedrich Möbius en Ernst Schubert (Weimar, 1987), 280-353.
27. Kees van der Ploeg, "Het gat in de hemel van de Der Aa-kerk," *Groninger Kerken* 18 (2001), 37-47; Kees van der Ploeg, "De heilsgeschiedenis op het gewelf," in *Ooit gebouwd voor altijd. 40 jaar Stichting Oude Groninger Kerken*, ed. Doeko Bosscher e.a. (Groningen: Stichting Uitgeverij Philip Elchers, 2009), 32-33.
28. Sherry L. Reames, *The Legenda Aurea: A Reexamination of its Paradoxical History* (Madison: The University of Wisconsin Press, 1985).
Een aantal heiligenlevens uit de *Legenda Aurea* is in modern Nederlands beschikbaar: Jacobus de Voragine, *De hand van God: de mooiste heiligenlevens uit de Legenda Aurea*, gekozen, vertaald en van een nawoord voorzien door Vincent Hunink en Mark Nieuwenhuis (Amsterdam: Athenaeum-Polak & Van Genneep, 2006).
29. Vgl. voor de kunstzinnige uitwerking van deze reliek in Prato en het nabij gelegen Florence: Eve Borsook, "Fra Filippo Lippi and the Murals for Prato Cathedral," *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 19 (1975): 1-148; Brendan Cassidy, "The Assumption of the Virgin on the Tabernacle of Orsanmichele," *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 51 (1988): 174-180.
30. David Lowenthal, *Possessed by the Past: The Heritage Crusade and the Spoils of History* (New York: Free Press, 1996).
31. Een van de eersten die deze ontwikkeling systematisch heeft doordacht, is Hermann Lübke, "Der Fortschritt und das Museum," in: *Dilthey Jahrbuch* 1 (Göttingen, 1983), 39-56; id., *Zeit-Verhältnisse: zur Kulturphilosophie des Fortschritts* (Herkunft und Zukunft, dl. 1), (Graz, 1983), 9-32; id., *Die Gegenwart der Vergangenheit: kulturelle und politische Funktionen des historischen Bewußtseins* (Vorträge der Oldenburgischen Landschaft, dl. 14), (Oldenburg, 1985); id., "Historisierung und Ästhetisierung: über Unverbindlichkeiten im Fortschritt," in *Tradition und Innovation*, ed. Wolfgang Kluxen (Hamburg, 1988), 414-430. Zie ook: J. A. M. F. Vaessen, "De musealiteit van de cultuur," in *Musea in een museale cultuur: de problematische legitimering van het kunstmuseum*, J. A. M. F. Vaessen (Zeist: Kerckebosch, 1986), 255-268. Vgl. verder recent Peter Sloterdijk, *Die schrecklichen Kinder der Neuzeit* (Berlin: Suhrkamp Verlag, 2014).