

# **B E E L D**



# 'Beeldloze' decoratie in vroeg-christelijke en middeleeuwse kerken

P.C.J. van Dael

Bij decoratie van vroeg-christelijke en middeleeuwse kerken denkt men gewoonlijk aan een Majestas in de apsis en narratieve, meestal bijbelse voorstellingen langs de wanden. Behalve deze uit afbeeldingen bestaande decoratie is echter te allen tijde sprake geweest van beeldloze versiering. Onder 'beeldloze' decoratie wordt hier verstaan: geen 'imagines' (statische, ikoon-achtige voorstellingen, zoals de Majestas), geen 'historiae' (narratieve voorstellingen), geen bijbelse gestalten of heiligen. De beeldloze decoratie kan bestaan uit abstracte patronen, waarmee de vloeren en wanden zijn versierd. Verder uit architectonische motieven, flora en fauna, dit alles uitgevoerd in mozaïek of schildering. In dit artikel zal de beeldloze decoratie van vroeg-christelijke en middeleeuwse kerken worden besproken, aan de hand van bewaard gebleven voorbeelden, vooral aan de hand van contemporaine teksten.<sup>1</sup>

## Nijlanscapen, jachtpartijen, idyllische pastorale

De vroegste kerkdecoratie sloot aan bij de motieven waarmee in de Romeinse tijd binnenruimtes werden versierd. Asterius van Amaseia (c. 330-410) bekritiseert in een preek de rijkaards die pronken met kleren met ingeweven voorstellingen die ook op de wanden worden aangetroffen:

'Vertonen zij zich aldus opgedirkt, dan worden ze door de voorbijgangers bekeken als beschilderde muren... Daar zie je dan leeuwen, panters, beren, stieren, honden, bossen, rotsen, jagers op wilde dieren, kortom, het volledige repertoire van de schilderkunstige natuurnabootsing. Het schijnt bepaald nodig niet alleen hun muren en huizen te versieren maar ook nog hun lijfrokken en de mantels daar over heen.'<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> De teksten zijn grotendeels gehaald uit C. Mango, *The Art of the Byzantine Empire 312-1453. Sources and Documents*, Englewood Cliffs, N.J., 1972, en C. Davis-Weyer, *Early Medieval Art 300-1150. Sources and Documents*, Toronto enz., 1986.

<sup>2</sup> Asterius van Amaseia, Een preek over de plaats in het evangelie van Lucas betreffende de rijkaard en Lazarus, III, 2-3. Vertaling: F. van der Meer en G. Bartelink, *Zestien preken van Asterius, bisschop van Amaseia*, Nijmegen, 1976, p. 43.

Dergelijke motieven kwamen ook op de kerkwand terecht. De eparch Olympiodorus was van plan een kerk te bouwen. Hij dacht erover het interieur van de kerk te versieren met jachtvoorstellingen en met eveneens voor binnenruimtes gebruikelijke waterlandschappen.<sup>3</sup> Hij had echter zijn twijfels en won advies in bij Nilus (+ na 426), die aan het hoofd stond van een klooster in de buurt van Ancyra, het huidige Ankara. Nilus antwoordde:

'Gij schrijft mij of... het betamelijk is... de muren te vullen met de (gewone) bonte keur jachttafereelen met groot wild, links en rechts, zodat men op de grond uitgezette netten te zien krijgt, hazen, gazellen en andere wegluchtende dieren, benevens de galopperende jagers die ze met hun hondjes op de hielen zitten; en verder, in de zee, de los uitgeworpen visnetten en allerlei soort vis, die daarin wordt gevangen en op het droge getrokken door de handen der vissers... Nu, ik voor mij zou daarop willen antwoorden, dat het kinderachtig, ja infantiel zou zijn met dingen als door u voorgesteld de ogen der gelovigen te amuseren. Neen! een kloek mannelijk brein zou het veeleer liggen om in het allerheiligste, aan de oostkant van het heiligdom (de apsis) één enkel kruis te plaatsen... En het heilig schip aan weerskanten te vullen met tafereelen uit het Oude en Nieuwe Testament...'<sup>4</sup>

Het klassieke christelijke decoratieschema, bestaande uit een Majestas in de apsis en 'historiae' langs de wanden, is in het geheel afwezig in het voorstel van Olympiodorus en slechts ten dele aanwezig in het tegenvoorstel van Nilus: in plaats van het abstracte kruis in de apsis ziet men in het normale decoratiesysteem een Majestas.

In de zesde eeuw is nog sprake van de voor die tijd conservatieve Nijl-idylle. Choricus (1ste helft 6de eeuw) beschrijft de decoratie van de

---

<sup>3</sup> Een beroemd voorbeeld van het genre bevindt zich in Palestrina: een vloermozaïek uit de 1ste eeuw n.C. Op dit mozaïek is de overstroming van de Nijl afgebeeld. Dergelijke waterlandschappen symboliseren vruchtbaarheid, overvloed en een gelukkig bestaan.

<sup>4</sup> Nilus van Ancyra, *Brief aan Olympiodorus*. Vertaling: F. van der Meer, *Christus' oudste gewaad*, Utrecht en Brussel, 1949, pp. 19-20.

Volgens Thümmel is de brief bewaard gebleven via de acten van het Tweede Concilie van Nicea (787). In de oorspronkelijke brief zou sprake zijn geweest van het voorstel van de eparch het priesterkoor en het schip te versieren met dieren, jachtvoorstellingen en kruisen. Nilus daarentegen stelde voor in het priesterkoor één kruis weer te geven en het presbyterium verder beeldloos te laten. Dieren en jachtvoorstellingen werden als kinderachtig afgedaan. In de versie van het concilie wordt gesproken van voorstellingen uit het Oude en Nieuwe Testament op de wanden van het schip. H.G. Thümmel, 'Neilos von Ankyra über die Bilder', *Byzantinische Zeitschrift*, 71 (1978), pp. 10-21.

## Stephanuskerk in Gaza:

'Ik was bijna de Nijl vergeten. De rivier is nergens afgebeeld zoals schilders dat altijd doen (als personificatie), maar is aangeduid door... het groen waarmee de oevers zijn bedekt. Verschillende soorten vogels wonen er, vaak nemen zij een bad in de voortstromende rivier. Dit charmante gezicht bieden ons de wanden van de zijbeuken, die verder goed zijn geventileerd...'<sup>5</sup>

Van dergelijke decoraties zijn enkele voorbeelden op vloeren en gewelven bewaard gebleven. Eerst enkele voorbeelden van vloermozaïeken. De vloer van de kathedraal van bisschop Theodorus (314-320) in Aquileia is één grote waterpartij, met vissen, vissende eroten en, heel toepasselijk, een Jona-cyclus.<sup>6</sup> In 1970 heeft men in Milaan een rechthoekige (kerk?)zaal ontdekt met een mozaïekvloer (2de helft 4de eeuw), die in het midden een paneel met vissende eroten te zien geeft.<sup>7</sup> Tenslotte zij nog gewezen op de mozaïekvloer in de Kerk van de Wonderbare Broodvermenigvuldiging in Heptapegon (et-Tabga), aan het Meer van Galilea, waar in twee panelen een Nijllandschap is afgebeeld (de kerk is gebouwd in opdracht van Martyrius, patriarch van Jeruzalem in 478-486).<sup>8</sup>

Nu volgen enkele voorbeelden van rivierlandschappen in koepel- en gewelfmozaïeken. De onderste zone van het koepelmozaïek van de Santa Costanza (2de kwart 4de eeuw) bevatte een Nijl-idylle. Het mozaïek is verloren gegaan, maar bewaard gebleven in oude tekeningen.<sup>9</sup> Het

---

<sup>5</sup> Mango, op. cit., p. 72. Deze beschrijving is te vinden in de rede die Choricus hield bij gelegenheid van de inwijding van de kerk, tussen 536 en 548.

<sup>6</sup> F. van der Meer en Chr. Mohrmann, *Atlas van de oudchristelijke wereld*, Amsterdam en Brussel, 1961, afb. 139-140, 143. Een eerdere versie in marmer treft men aan aan de voorzijde van een sarcofaag uit het einde van de derde eeuw in het Museo Pio Cristiano, waar het water verschillende motieven verbindt: vissen, een Jona-cyclus, Noach in de ark, en aan de oever een visser, een kraanvogel, een kreeft, een salamander en een slak (A. Grabar, *The beginnings of christian art 200-395*, Londen, 1967, afb. 148).

<sup>7</sup> M. Mirabella Roberti, *Milano romano*, Milaan, 1984, p. 160, afb. 161-163, 234-235.

<sup>8</sup> J. Derksen, 'De decoratie van de kerken in Palestina', R. van den Broek e.a., *Kerk en kerken in Romeins-Byzantijns Palestina*, Kampen, 1988, pp. 179-180, fig. 49

<sup>9</sup> H. Stern, 'Les mosaïques de l'église de Sainte-Costance à Rome', *Dumbarton Oaks Papers*, 12 (1958), pp. 157-218; J. Wilpert en W.N. Schumacher, *Die römischen Mosaiken der kirchlichen Bauten vom IV.-XIII. Jahrhundert*, Freiburg enz., 1976, pp. 52-55, 301-302, pl. 5 (gekleurde tekening van Francesco da Hollanda, 1538, bewaard in het Escorial).

mozaïek van Jacopo Torriti in de Santa Maria Maggiore, in de apsiskalot (c. 1294), bevat aan de onderkant fragmenten van het oorspronkelijke mozaïek uit de vijfde eeuw. Op deze fragmenten treft men de restanten aan van een Nijllandschap.<sup>10</sup> Het water is echter niet alleen afkomstig uit de kruiken van de riviergoden aan weerszijden, maar ook uit de vier paradijsstromen (Gen. 2:11-14).<sup>11</sup> Een rivier die veel weg heeft van de traditionele Nijl treft men verder aan op het apsismozaïek in de Sint-Jan van Lateranen.<sup>12</sup> Het bijschrift onder de riviergod met zijn kruik (in het midden, onder het kruis) luidt: IORDANES. De Jordaan verwijst hier naar de rivier in het Hemelse Jeruzalem (Openb. 22:2) en naar het water van de doop.<sup>13</sup> Ook in de San Clemente herinnert het apsismozaïek (c. 1125),<sup>14</sup> nog aan de Nijl. De putto gezeten op een dolfijn (ergens tussen de voluten van de acanthus), de reigers en de eenden bij het water, dat afkomstig is uit de vier-stromenberg, verwijzen naar deze rivier.

In de hierboven genoemde apsiden stroomt hetzelfde water door de Nijl, de Jordaan en de paradijsrivieren. In de Jordaan zoals deze voorkomt in het apsismozaïek van de Cosma e Damiano<sup>15</sup> (c. 530) en in navolging hiervan in de Santa Prassede<sup>16</sup> (1ste kwart 9de eeuw), in beide gevallen met IORDANES als bijschrift, heeft christelijke ernst de speelse eroten en vogels verdreven.

---

<sup>10</sup> W. Oakeshott, *The mosaics of Rome from the third to the fourteenth centuries*, Londen, 1967, pp. 95-96. Pl. XIV geeft een voorbeeld van een dergelijk fragment.

<sup>11</sup> Oakeshott, op. cit., p. 314; Wilpert en Schumacher, op. cit., pl. 121-122.

<sup>12</sup> Het mozaïek is een kopie uit 1885 van het mozaïek van Jacopo Torriti en Jacopo da Camerino uit 1288-1294; aan de rivier ligt een 5de-eeuws origineel ten grondslag. Oakeshott, op. cit., pp. 94-96, pl. 67.

<sup>13</sup> R. Wisskirchen, *Das Mosaikprogramm von S. Prassede in Rom. Ikonographie und Ikonologie* (Jahrbuch für Antike und Christentum. Ergänzungsband 17), Münster, 1990, p. 46.

<sup>14</sup> Wilpert en Schumacher, op. cit., pl. 118. Het apsismozaïek gaat misschien terug op een vroeg-christelijke voorganger in de benedenkerk, in ieder geval op vroeg-christelijke motieven. J. Barclay Lloyd, *The medieval church and canonry of S. Clemente in Rome*, Rome, 1989, p. 45; Oakeshott, op. cit., pp. 247-250, pl. 156.

<sup>15</sup> Wilpert en Schumacher, op. cit., pl. 101.

<sup>16</sup> Oakeshott, op. cit., pl. 124.

Jachtvoorstellingen kwamen voor op vloermozaïeken in villa's ter illustratie van de geliefde bezigheid van de landeigenaar. In de zesde eeuw werden dergelijke motieven ook gebruikt voor vloermozaïekvloeren in kerken in het Nabije Oosten, hier in combinatie met tamme dieren en oogstscènes. Dergelijke decoraties verwijzen naar de kerk als domein van vrede en vruchtbaarheid, waar het kwaad, in de gestalte van wilde dieren, buiten wordt gehouden en weggejaagd.<sup>17</sup>

In aansluiting op de jacht- en waterpartijen kan hier nog gewezen worden op de pastorale idylle, bestaande uit herders en schapen, geplaatst in een landschap.<sup>18</sup> Herders en schapen treft men bijvoorbeeld aan in de benedenrand van het apsismozaïek in de San Clemente, links en rechts van de vier paradijsrivieren. Het is niet uitgesloten dat deze herders zijn gemodelleerd naar de herders die zich bevonden hebben in het vijfde-eeuwse mozaïek in een van de beide apsiden in de narthex van het Lateraanse baptisterium.<sup>19</sup>

Het is aannemelijk dat de hierboven besproken genres een bepaalde - zij het misschien vage - betekenis hebben gehad. Dergelijke decoraties maakten van de kerkgebouwen aangename, paradijselijke ruimtes. In de Stephanus-basilica in Gaza gingen het verfrissende water en de groene oevers van het Nijllandschap op de wanden van de zijbeuken daadwerkelijk gepaard met een goede ventilatie.

---

<sup>17</sup> A. Grabar, *Christian iconography. A study of its origins*, Princeton, N.J., 1968, pp. 51-54. Voorbeelden treft men aan in enkele kerken op of in de nabijheid van de berg Nebo: cat. tent. *Byzantinische Mosaiken aus Jordanien*, Schallaburg enz., Wenen, 1986, pp. 76-85, pl. II en IV, afb. op p. 213; Derksen, op. cit., pp. 158-170, pl. 18-19.

Zie ook het vloermozaïek uit een kerk in Kabr-Hiram (Libanon), thans in het Louvre: Grabar, op. cit., afb. 154; F. Baratte, *Catalogue des mosaïques romaines et paléochrétiennes du musée du Louvre*, Parijs, 1978, pp. 132-144.

In c. 1100 werd in Bourges een antieke 'jachtsarcofaag' gekopieerd in het tympaan van de St-Ursin. B. Rupprecht, *Romanische Skulptur in Frankreich*, München, 1975, pl. 202.

<sup>18</sup> Jachtpartijen, motieven uit het genre van de Nijllandschappen en de pastorale idylle komen veelvuldig voor op christelijke en niet-christelijke sarcofagen uit de 3de en 4de eeuw.

<sup>19</sup> Barclay Lloyd, op. cit., p. 45. Het mozaïek is verloren gegaan, maar bewaard gebleven in een oude tekening: S. Waetzoldt, *Die Kopien des 17. Jahrhunderts nach Mosaiken und Wandmalereien in Rom*, Wenen en München, 1964, afb. 143-4. Wilpert en Schumacher, op. cit., pp. 40-43.

### wijnranken en acanthus

In de oudheid konden binnenruimtes ook worden versierd met wijnranken. Deze werden naturalistisch weergegeven of tot spiralen gestileerd. Daarnaast komen acanthus-volutes voor. De ranken, zowel de wijnranken als de acanthus-volutes, ontspringen uit een acanthustruik of uit een cantharus. Soms worden ze 'bevolkt' met vogels en putti. Men spreekt dan van 'bewoonde' ranken.<sup>20</sup> In bepaalde gevallen omgeven de ranken een 'emblema'.<sup>21</sup>

Wanneer overwelfde ruimtes worden voorzien van een decoratie die uit wijnranken bestaat, ontstaat een soort luchtig, paradijselijk prieel. Bij de christenen treft men dergelijke motieven aan in de grafkunst,<sup>22</sup> daarna in de kerken op wanden en gewelven, bijvoorbeeld in de San Vitale boven de evangelisten op de zijwanden van het priesterkoor, waar de wijnranken uit een cantharus komen (540-547).

Voorbeelden van gestileerde acanthus-volutes treft men aan in een van de apsiden van de narthex van het Lateraanse baptisterium (mozaïek uit de 5de eeuw),<sup>23</sup> in de apsis van de San Clemente<sup>24</sup> en later in die van de Santa Maria Maggiore.<sup>25</sup>

Het is niet altijd eenvoudig de plant te definiëren. In de Santa Costanza is sprake van wijnranken. De druiventrossen wijzen hierop. Toch ontspringen de wijnranken, zoals zo vaak het geval is, uit acanthustruiken

---

<sup>20</sup> J.B. Ward Perkins, 'Peopled scrolls: a Hellenistic motif in Imperial art', *Papers of the British School at Roma*, XVIII new series V (1950), pp. 1 vv.; E. Kitzinger, *Byzantine art in the making*, Londen, 1977, pp. 88 vv.

<sup>21</sup> Barclay Lloyd, op. cit., p. 47; Kitzinger, op. cit., pp. 88 vv.

<sup>22</sup> Bijvoorbeeld de gewelfmozaïeken in het mausoleum van de Julii onder de Sint-Pieter (3de kwart 3de eeuw: A. Grabar, *The beginnings of christian art 200-395*, Londen, 1967, afb. 74). Op een gewelf in de catacombe van Domitilla uit het 2de kwart van de 3de eeuw ontspringen wijnranken uit een acanthustruik. Over wijnranken als decoratie van plafonds en gewelven in de catacomben, zie P. van Dael, 'Een hemel onder de aarde. Plafond- en gewelfdecoraties in de catacomben', *Annus quadriga mundi. Opstellen over middeleeuwse kunst opgedragen aan Prof. Dr. Anna C. Esmeijer* (J.B. Bedaux ed.), Zutphen, 1989, p. 79.

<sup>23</sup> Wilpert en Schumacher, op. cit., pl. 25-27; B. Brenk, *Spätantike und frühes Christentum*, Frankfurt a.M. enz., 1977, pl. 16.

<sup>24</sup> Wilpert en Schumacher, op. cit., pl. 117-118.

<sup>25</sup> Wilpert en Schumacher, op. cit., pl. 121-122.



en ziet men tussen de wijnbladeren ook anderssoortige bladeren.<sup>26</sup> Op de porfieren sacrofaag die oorspronkelijk in de Santa Costanza stond ziet men tussen de acanthus-voluten eroten druiven plukken.<sup>27</sup> Uit de acanthus-voluten in het Lateraanse baptisterium en in de San Clemente ontspringen diverse soorten bloemen. Het spiralenpatroon in de San Clemente wordt overigens door het onderschrift geïdentificeerd als een 'vitis', beeld van de Kerk.<sup>28</sup> Zoals de wateren van de Nijl, van de Jordaan en van de paradijsrivieren samenvloeien, worden wijnstok en acanthus met hun diverse bloemen en vruchten gevoed door de zelfde levenssappen.

De christelijke wijnranken ontspruiten iconografisch gezien uit de Dionysische mysteriën en verwijzen als zodanig naar ontsterfelijkheid. Wanneer in de grafkunst wijnranken het portret van de dode omgeven, wordt een soort van apotheose aangeduid. Ook de evangelist Johannes gebruikt het beeld van de wijnstok en de ranken (15:1-17). Vogels 'bewonen' de windingen van de 'vitis' in de San Clemente. Men kan hierbij denken aan bijbelteksten als:

'Zo spreekt de Heer: Ikzelf zal uit de top van een hoge ceder een takje nemen en dat in de grond zetten... Het zal loten voortbrengen, vrucht vormen en een prachtige ceder worden. Daaronder zullen allerlei soorten vogels nestelen; in de schaduw van zijn takken zullen ze nestelen.' (Ezechiël 17:22-23)

'Het rijk der hemelen lijkt op een mosterzsaadje... het wordt een boom zodat de vogels uit de lucht in zijn takken komen nestelen.' (Mattëus 13:31-32)

'Zelfs vindt de mus een huis, en de zwaluw een nest voor zich, waar zij haar jongen neerlegt: uw altaren, o Heer der heerscharen...' (psalm 84:4).<sup>29</sup>

De ranken van deze 'vitis' maken het kruis dat zij omgeven tot een levensboom. De acanthus-voluten van het mozaïek in de San Clemente en in de overige mozaïeken kwamen eerder, in marmer gebeeldhouwd, voor

---

<sup>26</sup> Wilpert en Schumacher, op. cit., pl. 3; Oakeshott, op. cit., p. 71, pl. 38-39.

<sup>27</sup> A. Grabar, *The beginnings of christian art 200-395*, Londen, 1967, afb. 175.

<sup>28</sup> 'Ecclesiam Christi viti similibimus isti... quam lex arentem, set crus facit esse virentem' (wij hebben deze wijnstok, dor door de Wet, maar groen door het kruis, vergeleken met Christus' Kerk). Barclay Lloyd, op. cit., p. 48.

<sup>29</sup> Barclay Lloyd, op. cit., p. 45.

op de Ara Pacis. Hier verwijzen zij naar de zegenrijke regering van Augustus.<sup>30</sup>

Wijnranken, druiventrossen en acanthus zijn 'natuurlijke' symbolen van vrede en overvloed, vitaliteit, vruchtbaarheid en levensvreugde. Als symbolen van leven en bloei zijn het motieven die goed gebruikt kunnen worden in mausolea en kerken. In christelijke context toegepast krijgen ze een schriftuurlijke wijding en als zodanig een toegespitste betekenis.

#### overige vegetatie en seizoenen

Behalve wijnranken en acanthus komt ook andere vegetatie voor, met paradijselijke connotaties. Om te beginnen in de grafkunst. Een hoofdfiguur in de vroeg-christelijke funeraire kunst is de herder met het schaap op de schouders, samenvatting van de pastorale idylle en verwijzend naar de door Christus bemiddelde paradijselijke vrede. De herder bevindt zich in een paradijselijke omgeving van bomen en struiken. Ook een andere hoofdfiguur in de vroeg-christelijke kunst kan zich in een dergelijke omgeving bevinden. In de 'cripta dei cinque santi' in de catacombe van Calixtus ziet men vijf met name genoemde overledenen in orante-houding afgebeeld tegen de achtergrond van takken met bladeren en bloemen. De betekenis van deze vegetatie wordt aangegeven door het 'in pace' van de bijschriften.<sup>31</sup> De bladeren en de bloemen verwijzen naar paradijselijk vrede.

Bomen, struiken, bladeren en bloemen treft men in allerlei variaties aan in de kerken. Dergelijke motieven vullen de binnenkant van de triomf- of apsisboog of maken deel uit van de paradijselijke omgeving waarin de voorstellingen in de apsiden worden gesitueerd.

Reeds de wanden en de deuren van de tempel van Salomo waren versierd met palmbomen en bloemknoppen (1 Kon. 6:29).<sup>32</sup> In Germigny-des-Prés zijn deze motieven herhaald in de apsiswand.<sup>33</sup> Samen met de ark en de cherubs in de apsiskalot maakt de vegetatie op de wand de

---

<sup>30</sup> Vgl. Wilpert en Schumacher, op. cit., p. 319, naar aanleiding van de mozaïeken van de herten aan de bron in het mausoleum van Galla Placidia: 'Die lebensvollen Ranken der Ara Pacis und Virgils 4. Ekloge lassen den Bezug dieses aus uralter Tradition überlieferten Motivs zur Friedensvorstellung auch hier nicht vergessen.'

<sup>31</sup> Grabar, *The beginnings...*, afb. 119.

<sup>32</sup> Deze decoratiemotieven duiden de tempel aan als tuin van God, als een domein met paradijselijke trekken.

<sup>33</sup> J. Hubert, J. Porcher en W.F. Volbach, *Carolingian art*, Londen, 1970, afb. 41.

kerk tot een afbeelding van de tempel.

Een viervoudige differentiatie van de vegetatie kan een verwijzing inhouden naar de vier seizoenen en als zodanig naar nieuw leven. Een mooi voorbeeld treft men aan in de catacombe van Praetextatus (midden 4de eeuw).<sup>34</sup> Hier bevindt zich een gewelf met een lichtkoker, dat door schilderingen is omgetoverd in een prieel. In de hoeken ziet men verticale latten, omwonden met takken en ranken, die ontspringen uit vazen met bloemen. Door middel van horizontale latten zijn de wanden onderverdeeld in vijf zones. In de benedenste zone ziet men oogstende eroten, die tevens verwijzen naar de vier jaargetijden: de geklede eroten die rozen plukken verwijzen naar de lente, de naakte eroten die graan oogsten en druiven treden verwijzen respectievelijk naar de zomer en de herst, de geklede eroten die olijven plukken naar de winter. In de volgende zones ziet men van beneden naar boven rozen, korenaren, wijnranken en olijven, eveneens verwijzingen naar de seizoenen.

Ook in kerken en kapellen komt deze symboliek voor, bijvoorbeeld in de aan Sint-Jan de Evangelist gewijde nevenkapel (5de eeuw) van het Lateraanse baptisterium. Hier wordt in het gewelf het Lam Gods omgeven door een guirlande waarvan de viervoudige samenstelling verwijst naar de seizoenen.<sup>35</sup>

**'beeldloze' decoratie, al of niet in combinatie met  
'imagines' en 'historiae'**

Volgens Choricus' beschrijving van de Stephanusbasilica in Gaza had deze kerk een grotendeels 'beeldloze' decoratie.<sup>36</sup> De Nijl in de zijbeuken is hierboven al genoemd. De westfaçade was versierd met mozaïeken met planten, dieren en vissen.<sup>37</sup>

Beeldloosheid was het uitgangspunt van de kerkdecoratie. De flora en fauna, in het begin de enige versiering, werden hoe langer hoe meer verdrongen door de 'imagines' en de 'historiae'. De kerkelijke leiding, die

---

<sup>34</sup> Grabar, *The beginnings...*, afb. 77, 90-93.

<sup>35</sup> Wilpert en Schumacher, op. cit., p. 321, pl. 80-81.

<sup>36</sup> Op een afbeelding van Christus tussen St.-Jan de Doper en de Heilige Stephanus na was de Stephanus-basilica beeldloos. De door Eusebius beschreven basilica in Tyrus en de door Procopius en Paulus Silentiarius beschreven Hagia Sophia in Constantinopel waren beeldloos. Zie Mango, op. cit., pp. 4, 56.

<sup>37</sup> Choricus, *Laudatio Marciani*, II, 33-34. Mango, op. cit., p. 69.

zich aanvankelijk niet met kunst had ingelaten, begon in de loop van de vierde eeuw besef te krijgen van de didactisch-pedagogische en katechetische mogelijkheden van de beelden in de kerk.<sup>38</sup> Nilus van Ancyra verwierp de jacht en de visvangst als 'kinderachtig en infantiel' en verving ze door taferelen uit de beide Testamenten 'opdat zij die geen letteren kennen en de goddelijke Schriften niet kunnen lezen, door het beschouwen der schilderijen een herinnering rijker worden aan de mannelijke deugd van degenen die de ware God in waarheid dienden' en aldus geprikkeld worden tot navolging.<sup>39</sup>

Vaak gaat binnen een en dezelfde architectonische ruimte een decoratie bestaande uit flora en fauna samen met 'imagines' en 'historiae'. Zo liet de Sergiuskerk in Gaza, volgens de beschrijving van Choricus, in de centrale apsis een majesteitlijke voorstelling zien van Maria met Kind, verder op de wanden een groot aantal 'historiae'. De twee kleinere zijapsiden waren versierd met wijnranken, ontspruitend aan een cantharus, druiventrossen en vogels. 'De kunstenaar zou zelfs het gekwetter van de vogels hebben weergegeven, als dit niet het beluisteren van het woord Gods zou hebben verhinderd.'<sup>40</sup> In het zojuist genoemde geval heeft de 'beeldloze' decoratie haar eigen, afgezonderde plaats. Elders is dit soort decoratie verweven met de 'imagines'. In dit verband kan gewezen worden op apsiden waar bomen, planten en bloemen onderdeel vormen van de paradijselijke entourage.

In de tijd van de Byzantijnse Beeldenstrijd (726-843) maakten de dieren en de vogels hun reëntree als alleenheersers op de wanden van de sacrale ruimte. De iconoclasten duldden geen gewijde voorstellingen in hun kerken en vervingen ze door het abstracte teken van het kruis en door het antieke 'neutrale' repertoire van vegetatie, vruchten en vogels.<sup>41</sup> In een tekst uit 806 kan men lezen dat in de tijd van het iconoclastische

---

<sup>38</sup> Mango, op. cit., p. 22.

<sup>39</sup> Van der Meer, *Christus' oudste gewaad*, p. 20.

<sup>40</sup> Choricus, *Laudatio Marciani*, I, 33. Mango, op. cit., p. 62.

<sup>41</sup> In de decoratie van de synagogen vindt een dergelijke omslag plaats. Vanaf de derde eeuw treft men in de synagogen voorstellingen aan van mens en dier, zelfs heidense motieven, die intussen een neutrale betekenis hadden gekregen. In de zevende eeuw evenwel was sprake van een soort beeldenstorm. Alleen inscripties en ornamentale of plantaardige motieven waren geoorloofd. B. Kanael, *Die Kunst der antiken Synagoge*, München en Frankfurt a.M., 1961, pp. 11-12.

concilie van 754 ikonen van Christus, Maria en de heiligen werden verbrand, terwijl afbeeldingen van bomen, vogels, dieren, paardenrennen, jachtpartijen, theater en hippodroom in ere werden gehouden. Verder verneemt men dat Keizer Constantijn V de wanddecoratie van de Blachernenkerk in Constantinopel, waar de wonderen van Christus, zijn Hemelvaart en Pinksteren waren afgebeeld, verwijderde en 'de kerk veranderde in een warenhuis voor fruit en in een volière: hij bedekte de wanden met mozaïeken waarop bomen, allerlei soorten vogels en dieren, guirlanden van klimopbladeren met schedels, kraaien en pauwen op voorkwamen...'<sup>42</sup> Paus Gregorius II verweet keizer Leo III, bestaande kerkdecoraties vervangen te hebben door ijdele en dwaze fabels, harp, sistrum en fluitspelers.<sup>43</sup>

Van de iconoclastische kerkdecoraties is niet veel meer over. Deze werden door de iconodulen ongedaan gemaakt. Het gewelf van het priesterkoor van de Hagia Sophia in Thessaloniki heeft zijn versiering, bestaande uit kruisen, behouden. Deze decoratie dateert uit de tijd van Constantijn VI (780-797). Toen werd in de apsis een groot kruis aangebracht. In de elfde eeuw werd dit vervangen door een Maria met Kind. Sporen van het kruis zijn nog zichtbaar in de gouden achtergrond.<sup>44</sup> Het iconoclastische kruis in de apsis van de Koimesis-kerk in Nicea werd later vervangen door een Maria-voorstelling. Ook hier bleven de sporen van het kruis in de gouden achtergrond bewaard.<sup>45</sup> Helaas is de kerk in 1922 verwoest. Iconoclastische kruisen en ranken zijn nog te zien in de Hagia Eirene en in de Hagia Sophia in Istanbul. Een goede indruk van een iconoclastische decoratie geven de mozaïeken waarmee Byzantijnse artisans de Grote Moskee in Damascus (c. 715) hebben versierd: gebouwen, geboomte en ranken, opkrullend uit acanthusstruiken, zijn een voortzetting van een antiek decoratiesysteem en geven een voorproef van de iets latere aniconische Byzantijnse kerkdecoratie.

#### **marmerincrustatie in vroeg-christelijke en Byzantijnse kerken**

Bij een tweede hoofdcategorie van de beeldloze decoratie dient het woord 'beeldloos' letterlijk te worden opgevat. Deze soort versiering

---

<sup>42</sup> *Vita Stephani iunioris*, col. 1120. Mango, op. cit., pp. 152-153.

<sup>43</sup> J. Beckwith, *The Art of Constantinople*, Londen en New York, 1968, p. 58.

<sup>44</sup> R. Cormack, 'The arts during the age of iconoclasm', *Iconoclasm*, Birmingham, 1977, p. 36; D. Talbot Rice, *The appreciation of Byzantine art*, Londen, 1972, p. 112.

<sup>45</sup> Talbot Rice, op. cit., pp. 108-112, afb. op p. 109.

bestaat uit het marmer waarmee de vloeren werden belegd en de wanden bekleed, waarbij het ging om de variëteit van de marmersoorten, om polychromie en glans. Hier volgt een aantal teksten. De door keizer Constantijn gebouwde basilica in Tyrus was beeldloos, zoals blijkt uit de beschrijving van Eusebius. Wat de decoratie betreft noemt hij alleen de vloer, 'verfraaid met allerlei soorten schitterend marmer'.<sup>46</sup> In een Syrische beschrijving van de uit de tijd van Justinianus daterende bisschopskerk van Edessa wordt het marmer in de kerk vergeleken met de niet door mensenhanden gemaakte ikoon die in dezelfde stad werd bewaard: de vergelijking slaat op de aderen in het marmer. 'Het marmer in de kerk is als de niet door mensenhanden gemaakte ikoon. Haar muren zijn er op harmonieuze wijze door bedekt. Het witte, gepolijste en glanzende marmer bevat licht evenals de zon.'<sup>47</sup> De Stephanus-basilica in Gaza, waarvan Choricus de Nijl had beschreven, muntte uit door twee dingen: 'De verhoudingen van de kerk zijn haar eerste en grootste glorie. De tweede bestaat uit de bijdrage van beroemde marmergroeven.'<sup>48</sup> In hun beschrijvingen van de Hagia Sophia reppen Procopius en Paulus Silentarius (beiden 6de eeuw) niet van mozaïekafbeeldingen. De kerk was blijkbaar beeldloos in de zesde eeuw. Wel noemt Paulus Silentarius een abstract kruis van mozaïek in de koepel, 'zodat de Verlosser van de hele wereld de kerk voor altijd zou kunnen beschermen'.<sup>49</sup> Procopius en Paulus Silentarius prijzen uitbundig het marmer. Procopius:

'Wie kan de schoonheid van de zuilen en van de marmers waarmee de kerk is versierd beschrijven? Men zou denken in een weide in volle bloei te zijn terechtgekomen. Men bewondert het purper van de ene marmersoort, de groene en de witte kleuren van andere marmersoorten, het marmer dat de natuur als een schilder met de meest contrasterende kleuren heeft voorzien.'<sup>50</sup>

Paulus Silentarius: 'Wie zal de marmeren weiden bezingen van de wanden en de vloeren...?' Volgt een lange opsomming van de gebruikte mar-

---

<sup>46</sup> Eusebius, *Historia eccl.*, X, 4, 45. Mango, op. cit., p. 6.

<sup>47</sup> Mango, op. cit., p. 58.

<sup>48</sup> Choricus, *Laudatio Marciani*, II, 35. Rede bij gelegenheid van de inwijding van de kerk, tussen 536 en 548. Mango, op. cit., p. 69.

<sup>49</sup> Paulus Silentarius, *Descr. S. Sophiae*. Mango, op. cit., p. 83.

<sup>50</sup> Procopius, *De aedif.* Beschrijving van de Hagia Sophia voor de instorting van de koepel in 558. Mango, op. cit., p. 76.

mersoorten: Phrygisch marmer, hier roze met wit, daar schitterend met purperen en zilveren bloemen; Egyptisch porfyf, besprenkeld met kleine, lichte sterren; groen marmer uit Laconia; Lydisch marmer, geel met rood; 'de sprankelende steen met de goudachtige kleur van krokussen, afkomstig van de stijle flanken van de Moorse heuvels, verwarmd door het gouden licht van de Libische zon'; glimmend zwart marmer, enzovoort.<sup>51</sup>

De hier genoemde kerken dateren uit de vroeg-christelijke tijd of uit de eerste bloeiperiode van de Byzantijnse kunst. Ook de Midden-Byzantijnse tijd (843-1204) is een periode van bloei. Dan ontstaat het klassieke Byzantijnse decoratiesysteem: in de gewelven en hoog aan de wanden de gewijde voorstellingen, aangebracht in mozaïek of schildering; vanaf de vloer tot aan de bogen verschillende soorten marmer.<sup>52</sup> Het marmer was echter niet meer afkomstig uit de oude groeven, die ontoegankelijk waren geworden, maar was hergebruikt materiaal. De vloer van de Nea Ekklesia (9de eeuw) in Constantinopel, 'versierd met marmeren platen van verschillende kleuren, omsloten door steeds anders uitzijnde banden van mozaïek, leek bedekt met zijden weefsels uit Sidon'.<sup>53</sup> De vloer van een andere kerk uit de negende eeuw was 'overal bedekt met de kleuren van verschillende bloemen'.<sup>54</sup>

#### de werking van de marmerincrustatie

De schittering van het kerkinterieur met zijn veelkleurig marmer, zijn mozaïeken en zijn gouden en zilveren voorwerpen, brengt in eerste instantie een zekere onrust teweeg bij de bezoeker. Choricus beschrijft deze sensatie: wanneer iemand de Sergiuskerk betreedt, raakt hij onder de indruk van de gevarieerdheid van wat zich daar vertoont. Men wil alles tegelijk zien. De blikken gaan van de ene plek naar de andere. Niets wil men overslaan, uit vrees het mooiste te missen.<sup>55</sup> Procopius beschrijft

---

<sup>51</sup> Paulus Silentarius, *Descr. S. Sophiae*. Beschrijving van de Hagia Sophia na de herinwijding in 562. Mango, op. cit., pp. 85-86.

<sup>52</sup> Mango, op. cit., p. 181. Sinds de 6de/7de eeuw waren vloermozaïeken in onbruik geraakt. In plaats hiervan kwam het opus sectile. Mango, *ibid*.

<sup>53</sup> *Vita Basilii*. Mango, op. cit., p. 194. De Nea Ekklesia was gesticht door keiser Basilius I.

<sup>54</sup> Leo VI, *Serm.* 34. Mango, op. cit., p. 205. Keizer Leo VI (886-912) beschrijft een door hem tussen 886 en 893 gebouwde kerk.

<sup>55</sup> Choricus, *Laudatio Marciani*, I, 23. Mango, op. cit., p. 61.

een dergelijke ervaring:

'De bezoeker kan zijn ogen niet lang gericht houden op een bepaald detail, want elk detail vraagt om aandacht. Aldus gaat de blik als maar rond. De beschouwer is niet in staat te kiezen wat hij het meest zou kunnen bewonderen. Hoe geconcentreerd hij ook met samengetrokken wenkbrauwen alles onderzoekt, hij kan het vakmanschap waarmee het is gemaakt maar niet begrijpen.<sup>56</sup>

In de kerk bij de Chrysotriklinos is zo veel te zien dat de beschouwer als maar in het rond kijkt. Het lijkt alsof het gebouw zelf ronddraait. Alle wanden zijn bedékt met goud en zilver. In één opzicht heeft de architect gefaald: hij heeft alle soorten van schoonheid op één plek bijeengebracht, zodat de bezoeker van de ene schoonheid naar de andere wordt voortgedreven.<sup>57</sup>

Maar deze aanvankelijke verwarring is niet de enige sensatie. Opvallend is de vergelijking met een bloeiende weide, die meer dan eens voorkomt. Niet alleen het polychrome marmer roept de reminiscentie op aan een bloeiende weide, maar ook het 'schitterend glas van verschillende kleuren', het veelkleurige mozaïek waarmee de bogen in de Sint-Paulus buiten de Muren waren bedekt, 'als weiden die schitteren met bloemen in de lente'.<sup>58</sup> Uit deze vergelijkingen valt misschien op te maken dat men de polychromie van vloeren en wanden associeerde met het paradijs.

Procopius prees, zoals gezegd, het marmer waarmee de Hagia Sophia was versierd:

'het marmer dat de natuur als een schilder met de meest contrasterende kleuren heeft voorzien. Wanneer men deze kerk binnengaat om er te bidden, begrijpt men onmiddellijk dat dit werk niet door menselijke kracht of kunstvaardigheid tot stand is gekomen, maar door de inwerking van God. Aldus wordt de geest van de bezoeker opgeheven tot God en denkt hij dat Hij niet ver kan zijn, maar graag woont op deze plaats die Hij zichzelf heeft geko-

---

<sup>56</sup> Procopius, *De aedif.* Mango, op. cit., p. 75. Beschrijving van de Hagia Sophia in Constantinopel.

<sup>57</sup> Photius, *Homil.*, X, 5. Mango, op. cit., pp. 185-186. Beschrijving van de paleiskapel, gewijd aan de Heilige Maagd van de Pharos. De kapel lag bij de Chrysotriklinos (troonzaal in het Grote Paleis) te Constantinopel.

<sup>58</sup> Prudentius, *Peristephanon*, XII, 53-54. Davis-Weyer, op. cit., p. 14. Beschrijving van de door Valentinianus II, Theodosius en Arcadius gebouwde kerk, die een kleinere, door Constantijn gebouwd, verving.



zen.<sup>59</sup>

Het is niet de mens, maar de natuur die de kleuren in het marmer heeft voortgebracht. Zo werd de tekening in het marmer waarmee de bisschopskerk van Edessa was versierd vergeken met een niet door mensenhanden gemaakte ikoon. Volgens Procopius is God zelf aan het werk geweest, zodat de bezoeker van de kerk door het betreden van deze paradijselijke plek naar God wordt opgetild.

Men zou, om een term van Pseudo-Dionysius te gebruiken, kunnen spreken van de anagogische werking van de decoratie.<sup>60</sup> Deze werking is vooral toegeschreven aan het licht. Licht wordt meer dan eens genoemd in beschrijvingen van het inwendige van een kerk. De zuilen glimmen, het marmer glanst, de mozaïeken schitteren, het goud en het zilver stralen. Ook waar sprake is van kleur, gaat het in feite om licht, want volgens de Byzantijnse esthetica is kleur een vorm van licht.<sup>61</sup> Een vroege tekst waarin sprake is van de anagogische werking van het licht treft men aan bij Hypatius van Efese (+ na 537/8) waar hij opmerkt dat mensen geleid kunnen worden van het licht van het heiligdom naar het geestelijke en onstoffelijke licht.<sup>62</sup>

Het lijkt alsof in de beschrijving van de Nea Ekklesia deze kerk wordt vergeleken met het Hemels Jeruzalem, als een bruid getooid voor haar bruidegom (Openbaring 21: 2): Basilius I (867-886) 'schonk deze kerk, als een bruid getooid met parels en goud, met glanzend zilver, met een grote verscheidenheid van veelkleurig marmer, met mozaïeken en zijden stoffen, aan Christus, de onsterfelijke bruidegom.'<sup>63</sup>

### **marmerincrustatie in het Westen**

Wat gezegd is over de veelkleurigheid en de schittering van de materialen waarmee de decoratie van de vroeg-christelijke en Byzantijnse

---

<sup>59</sup> Procopius, *De aedif.* Mango, op. cit., p. 76.

<sup>60</sup> E. Panofsky, *Abbot Suger on the Abbey Church of St.-Denis and its Art Treasures*, Princeton, N.J., 1979, p. 20.

<sup>61</sup> G. Mathew, *Byzantine aesthetics*, Londen, 1965, p. 5, 19.

<sup>62</sup> Hypatius van Ephese, *Symmikta zetemata*. Mango, op. cit., p. 117. P.C.J. van Dael, "Ook de schildering, al zwijgt zij, spreekt vanaf de wand". De functie van de "historiae" volgens oud-christelijke en vroege Byzantijnse teksten', *Jaarboek voor Liturgie-onderzoek*, 9 (1993), p. 90.

<sup>63</sup> *Vita Basilii*, 83. Mango, op. cit., p. 194.

kerk is uitgevoerd geldt ook voor de westerse middeleeuwen. De westerse positie is verwoord in de Libri Carolini: 'Wij laten de beelden toe als herinnering aan de gebeurtenissen in het verleden en als versiering van de wanden'.<sup>64</sup> Wat de 'venustas parietum' uitmaakt zijn vooral licht, kleur en afwisseling.<sup>65</sup>

Sidonius Apollinaris (+ 479) beschrijft een kerk in Lyon, vóór 475 gebouwd: het gouden zonlicht dwaalt over het goud van het vergulde plafond, loopt langs de zoldering, de wanden en de vloer, en 'werpt, door lichtgroene ruiten groen wordend, groene lichtjes op de incrustatie'. Hij prijst 'het marmer, uitzonderlijk door de prachtige variatie'.<sup>66</sup>

De laat-antieke en vroeg-christelijke traditie van de polychrome incrustatie leeft voort in het Merovingische Gallië: Gregorius van Tours beschrijft hoe bisschop Agricola in c. 579 de Sint-Marcelluskerk in Châlon-sur-Saône met verschillende marmersoorten bekleedde: 'variavit marmore'.<sup>67</sup>

In de tijd van de Karolingische renaissance wilde paus Leo III (795-816) het klassieke aanzien van zijn stad vernieuwen. In dit kader breidde hij het Lateraanse paleis uit onder andere met de 'Aula Leonina', die helemaal met marmer was bekleed: de vloer was belegd met verschillende marmersoorten, de zuilen waren van porfyre en marmer.<sup>68</sup>

Abt Desiderius (1058-1087) herbouwde de abdijkerk van Monte Cassino. Voor de decoratie met mozaïek en marmer contracteerde hij kunstenaars uit Constantinopel.

'Hij tooide het plafond op bewonderenswaardige wijze met verschillende kleuren en motieven, schilderde de muren met een schitterende variëteit van allerlei kleuren en belegde de vloer met een verbazende en tot nu toe in deze streken ongekende veel-

---

<sup>64</sup> 'imagines... ad memoriam rerum gestarum et venustatem parietum habere permittimus.' Libri Carolini III, 16. Vgl. Siccardus van Cremona (+ 1215): 'Decorantur ecclesiae caelaturis, picturis... Fiunt autem huiusmodi, ut non solum sint ornatus ecclesiarum, sed etiam litterae laicorum.' L. Gougaud, 'Muta praedicatio', *Revue Bénédictine*, 42 (1930), p. 169.

<sup>65</sup> P.C.J. van Dael, 'Beelden als versiering van de wanden en als herinnering aan gebeurtenissen uit het verleden. Doel en functie van de kerkwand volgens middeleeuwse teksten', *Jaarboek voor Liturgie-onderzoek*, 10 (1994), pp. 125-126.

<sup>66</sup> *Epist.*, II, 10. Davis-Weyer, op. cit., p. 55.

<sup>67</sup> *Historia Francorum*, V, 45.

<sup>68</sup> *Liber Pontificalis*. Davis-Weyer, op. cit., p. 88.

soortigheid van gezaagde steen.'

De vergelijking met de bloeiende weide, waarvan in het Oosten meer dan eens sprake was, keert terug: 'Men zou zeggen dat in het marmer van de vloer bloemen van elke kleur bloeiden in schone verscheidenheid'. De door de abt geïnitieerde decoratie betekende een herleving van kunsten die 'in het Westen al meer dan vijfhonderd jaar niet meer waren beoefend' (wat Leo III deed telde klaarblijkelijk niet mee).<sup>69</sup>

Voorbeelden van vroeg-christelijke marmerincrustatie in het Westen zijn bewaard gebleven onder andere in Ostia,<sup>70</sup> Ravenna<sup>71</sup> en Rome. De vijfde-eeuwse friezen in 'opus sectile' aan weerszijden in het middenschip van de Santa Sabina vormen een illustratie van het hierboven geciteerde 'variavit marmore': de spiegels boven de zuilen zijn afwisselend in rood (porfier) en groen uitgevoerd. In de middeleeuwen leven deze tradities voort onder andere in het cosmaten-werk, waarmee in Italië kerkvloeren en inventarisstukken (ambonen enz.) zijn versierd. Zoals men in het oosten sinds de Midden-Byzantijnse tijd hergebruikte materialen toepaste bij het incrusteren van nieuwe kerken, hebben de Romeinse 'marmorari' drie eeuwen lang, vanaf het midden van de twaalfde eeuw, het marmer van Romeinse monumenten gesloopt om daarvan nieuwe vloeren aan te leggen.<sup>72</sup>

De met veelkleurig marmer, mozaïeken en schilderingen bedekte binnenwanden van de vroeg-christelijke, Byzantijnse en westerse vroeg-middeleeuwse kerken contrasteren met de plastisch gelede muren in de oudheid. Er vindt in de vroeg-christelijke tijd een proces plaats van 'ontstoffelijking' van de wand. De architectonische onderverdeling van de wand door middel van plastische pilasters en lijsten maakt plaats voor een vlak, kleurig en lichtend scherm, dat gevormd wordt door de marmerin-

---

<sup>69</sup> Leo van Ostia, *Chronicon monasterii Casinensis*, III, 27-28. Davis Weyer, op. cit., p. 138; J. von Schlosser, *Quellenbuch zur Kunstgeschichte des abendländischen Mittelalters*, Hildesheim en New York, 1976, p. 205.

<sup>70</sup> Wandincrustatie, eind 4de eeuw. B. Brenk, *Spätantike und frühes Christentum*, Frankfurt enz., 1977 (Propyläen Kunstgeschichte), pl. 40.

<sup>71</sup> Baptisterium van de Orthodoxen, c. 458 (W.F. Volbach, *Frühchristliche Kunst*, München, 1958, pl. 142); San Vitale, c. 540 (Brenk, op. cit., pl. 42).

<sup>72</sup> R. Lanciani, *La distruzione dell'antica Roma*, Roma 1986, pp. 99-100.

crustatie en de mozaïeken.<sup>73</sup>

### onplastische architectuur

Soms leeft de architectonisch opgebouwde en plastisch gelede antieke wand onplastisch en kleurig voort in de mozaïeken en schilderijen waarmee de christelijke binnenruimte is versierd. Hierbij kan sprake zijn van reminiscensies aan de antieke 'scaenae frons' en van verwijzingen naar de Hemelse Stad.

De 'scaenae frons' is het onveranderlijke decor in het antieke theater. Dit decor bestaat uit een in verdiepingen opgebouwde wand, voorzien van deuren, nissen en 'aediculae', en versierd met beelden van goden en helden. Er wordt een paleisfaçade weergegeven, die als passende achtergrond fungeert van de daarvoor gespeelde koningsdrama's.

In het koepelmozaïek van de Hagios Georgios in Thessaloniki (c. 400)<sup>74</sup> staat een aantal martelaren in orante-houding vóór een gouden, 'scaenae frons'-achtige architectuur, die uit twee verdiepingen bestaat, dit alles tegen een gouden achtergrond. Het goud en de architectuur verwijzen naar het Hemels Jeruzalem (Openb. 21:18.21).

In het Baptisterium der Orthodoxen in Ravenna (c. 458) bestaat de tweede zone uit acht vensters en twee keer zoveel 'aediculae', uitgevoerd in stuc; in de 'aediculae' bevinden zich stuc-beelden van de zestien profeten. Ook deze met beelden versierde architectuur is wel vergeleken met de 'scaenae frons'. Door dit motief, dat een zekere verhevenheid suggereert, wordt de tweede zone ook wat betekenis betreft boven de eerste, aardse zone geplaatst. In de derde zone wordt de plastische architectuur van de tweede zone op onplastische en kleurrijke wijze in mozaïek herhaald. Hier komt men in nog hogere sferen: een hemels, paradijselijk gebied, waar paradijselijk groen zichtbaar is achter hekwerk, en waar de vier lege tronen en de erbij horende christologische attributen naar de aanwezigheid van Christus verwijzen en de vier altaren met de opengeslagen evangelieboeken naar zijn viervoudig Woord.<sup>75</sup>

In een miniatuur in het evangeliarium van de St-Médard te Soissons,

---

<sup>73</sup> Zie voor literatuur: P. van Dael, "Pro lectione pictura". Systeem en decoratie van de vroegchristelijke kerkwand', *Internationaal Katholiek Tijdschrift Communio*, 7 (1982), pp. 418-421.

<sup>74</sup> W.F. Volbach, *Frühchristliche Kunst*, München, 1958, pl. 122-127.

<sup>75</sup> P. van Dael, 'Purpose and function of decoration-schemes in Early Christian baptisteries', *Fides sacramenti sacramentum fidei. Studies in honour of Pieter Smulders* (H.J. Auf der Maur enz. eds.), Assen, 1981, pp. 119-130.

een Karolingisch handschrift uit het begin van de negende eeuw, wordt de architectuur van de 'scaenae frons' gecombineerd met een expliciete verwijzing naar de Hemelse Stad.<sup>76</sup> Vier zuilen ondersteunen een fries en een soort attica. Fries en attica fungeren als drager van de voorstelling van de vier Levenden en de vierentwintig oudsten, die rond het Lam de hemelse liturgie vieren, zoals deze beschreven is in het vierde hoofdstuk van het boek der Openbaring. Achter de zuilen bevindt zich een 'scaenae frons'-architectuur, bestaande uit een in- en uitspringende wand, die uit verschillende verdiepingen bestaat en voorzien is van nissen en vensters.

In ongeveer dezelfde tijd (812) is in een kerk in Oviedo een decoratie aangebracht, bestaande uit diverse architectonische motieven die herinneren aan de 'scaenae frons'.<sup>77</sup> Een dergelijke architectonische decoratie met reminiscenties aan koninklijke paleizen vormt een passende versiering voor een liturgische ruimte.

Het is treffend dat eeuwen later, in een gids tussen 1137 en 1173 geschreven voor pelgrims naar Compostela, de Jacobuskerk in deze stad vergeleken wordt met een paleis:

'Zij [de Jacobuskerk] is prachtig gebouwd, groot, ruim, vol licht en in haar grote omvang harmonieus door de goede verhoudingen tussen hoogte, lengte en breedte. De kerk is een onbeschrijflijk wonderbaarlijk bouwwerk, uitgevoerd zelfs in twee verdiepingen als een koninklijk paleis. Wie in treurige stemming naar boven gaat en over de tribunes wandelt, wordt bij het zien van de volmaakte schoonheid van deze kerk weer vrolijk en opgewekt.'<sup>78</sup>

---

<sup>76</sup> Parijs, Bibliothèque Nationale. F. Mütherich en J.E. Gaehde, *Carolingian painting*, Londen, 1977, pl. 4.

<sup>77</sup> J. Hubert, J. Porcher en W.F. Volbach, *Europe in the Dark Ages*, Londen, 1969, afb. 103-105; *Morgen des Abendlandes* (D. Talbot Rice ed.), München en Zürich, 1965, afb. 34 op p. 186.

<sup>78</sup> J. van Herwaarden, *O, roemrijke Jacobus - bescherm uw volk. Pelgrimsgids naar Santiago*, Amstelveen, 1983, p. 89.

### symboliek van het gebouw

Een bepaald facet van de beeldloze decoratie is nog niet aan bod gekomen. De versiering wordt ten dele bepaald door de symboliek van het gebouw. In een beschrijving van de bisschopskerk van Edessa geldt deze als een afbeelding van de kosmos:

'Het is inderdaad wonderlijk dat deze kleine kerk lijkt op de grote wereld... De koepel lijkt op de hemel... Het gouden koepelmozaïek is, evenals het firmament, bezaaid met schitterende sterren. De hoge koepel kan met de hoge hemel worden vergeleken... De grote, prachtige bogen stellen de vier zijden van de wereld voor. Zij lijken, dank zij de verschillende kleuren waarmee zij zijn versierd, op glorieuze regenbogen in de wolken... Het witte, gepolijste en glanzende marmer straalt licht uit evenals de zon.'<sup>79</sup>

De koepel, die als bouwvorm de hemel symboliseert, is op overeenkomstige wijze versierd met sterren. De vierkante ruimte onder de koepel - het schip van de gelovigen - symboliseert de aarde. Het kosmische getal vier, dat ook voorkomt bij de windrichtingen, de paradijsstromen, de seizoenen enzovoort, verwijst naar de uitgestrektheid van de aarde. De binnenkant van de vier bogen die de koepel dragen is klaarblijkelijk versierd met een polychrome marmerincrustatie of met een veelkleurige mozaïekdecoratie. De bogen symboliseren regenbogen, verbindingen tussen hemel en aarde.

Sterren treft men meer dan eens aan in koepels. In het baptisterium bij de Dom van Napels,<sup>80</sup> in het 'mausoleum' van Galla Placidia en in de Santa Maria della Croce te Casaranello<sup>81</sup> omgeven zij het kruis, dat opkomt uit het oosten en als voorteken fungeert van Christus die komt op de laatste dag. In het gewelf van het priesterkoor van de San Vitale omgeven zevenentwintig sterren het Lam Gods.<sup>82</sup> Dit getal (drie maal drie) suggereert volheid en perfectie.

---

<sup>79</sup> Syrische beschrijving van de bisschopskerk van Edessa, gebouwd in de tijd van Justinianus (527-565). Mango, op. cit., p. 58.

<sup>80</sup> Wilpert en Schumacher, op. cit., pl. 8.

<sup>81</sup> Wilpert en Schumacher, op. cit., pl. 107.

<sup>82</sup> Volbach, op. cit., pl. 161.

Behalve sterren horen ook gespannen 'vela' bij koepels.<sup>83</sup> Dit paraplu- of schelpvormige decoratiemotief, dat eveneens in apsiden voorkomt, gaat terug op de doeken waarmee in de oudheid amphitheatres en theaters werden overspannen. Deze doeken waren soms versierd met 'hemelse' motieven. De gespannen 'vela', die gestileerd voortleven in de koepels en apsiden van christelijke kerken, verwijzen naar de hemel.

#### samenvatting en conclusies

Ernst Kitzinger heeft in zijn boek *Byzantine art in the making*<sup>84</sup> onderscheid gemaakt tussen de 'inner directed movement' (te vergelijken met het begrip 'Kunstwollen' van Alois Riegl) en de 'other directed movement'. Hij gebruikt deze begrippen vooral om bepaalde stilistische ontwikkelingen te verklaren. Het eerstgenoemde begrip past hij toe op stijlontwikkelingen die 'spontaan' in de ateliers van de kunstenaars plaats vinden. Zo is er in de late oudheid sprake van een 'oosterse' verstrakking, waarbij het plastische hoe langer hoe meer vervlakt en wordt vervangen door het lineaire en coloristische. Dergelijke ontwikkelingen kunnen een spontane en onbewuste weerspiegeling zijn van ideeën die in een bepaalde tijd leven. De verstrakking en 'vergeestelijking' die optreden in de kunst van de late oudheid lopen parallel met het contemporaine neoplatonisme. In dit denksysteem zijn abstracte ideeën reëler dan de concrete dingen en speelt het licht een grote rol. Wanneer een opdrachtgever deze 'oosterse' stijl bewust laat hanteren is sprake van de 'other directed movement'. Beide door Kitzinger gehanteerde begrippen zijn niet alleen toepasbaar op de stijl, maar ook op de inhoud, niet alleen op het hoe, maar ook op het wat.

Men zou kunnen zeggen dat, toen er in de tijd van keizer Constantijn voor het eerst openlijk christelijke kerken werden gebouwd, deze op een spontane manier versierd werden met motieven die voorhanden waren. De kerkelijke leiding bemoeide zich nog niet zozeer met de decoratie; kunst werd door haar nog niet bewust en doelgericht gebruikt. Volgens de 'inner directed movement' werd de kerk versierd met motieven die men voor de eigen woonhuizen gebruikte en die men ook toepaste in de grafkunst, een kunst die eveneens tot de privé-sfeer behoorde. Het betreft hier het motief van de jacht, van de pastorale idylle, Nijllandschap-

---

<sup>83</sup> K. Lehmann, 'The Dome of Heaven', W.E. Kleinbauer, *Modern perspectives in western art history*, New York enz., 1971, pp. 227-270; P. van Dael, 'Een hemel onder de aarde', p. 77, noot 2.

<sup>84</sup> *Byzantine art in the making. Main lines of stylistic development in mediterranean art 3rd-7th century*, Cambridge, Mass., 1977.

pen, 'bewoonde' ranken enzovoort.

Wanneer de keizer en de kerkelijke leiding zich in de loop van de vierde eeuw gaan bezighouden met de beelden in de kerk, ontstaan de 'imagines'<sup>85</sup> en de 'historiae'. Het idyllische genre blijft echter voortleven naast de officiële afbeeldingen: Majestas, heiligenportretten en bijbelse scènes. Soms hebben de planten en de bloemen, het water, de putti en de vogels hun eigen afgeperkte plaats, soms komen deze motieven voor in de marge van de officiële afbeeldingen.

In de periode van de Byzantijnse Beeldenstrijd winnen de vogels en de planten het even van de 'imagines' en de 'historiae'. Het idyllische genre wordt nu door de keizer gepropageerd, zodat voor een betrekkelijk korte periode hier het begrip 'other directed movement' van toepassing is.

Naast het idyllische genre bestond het systeem van de incrustatie, waarbij wanden en vloeren werden belegd met stukken marmer, verschillend van soort en kleur, volgens bepaalde architectonische of abstracte patronen. Hier is vooral het begrip 'inner directed movement' van toepassing, hoewel in voorkomende gevallen - denk aan abt Desiderius in Monte Cassino - een opdrachtgever zich bewust met de incrustatie kan hebben beziggehouden.

Wat betreft de functie van de diverse hierboven genoemde motieven kan men een en ander vernemen in contemporaine teksten. Teksten over beelden vindt men vooral wanneer deze worden aangevallen. Dan ontstaat de noodzaak ze te verdedigen en worden in dit kader ook hun functies verwoord. Wat betreft de 'historiae' kan men spreken van de pedagogisch-didactische en herinnerende functie, wat betreft de 'imagines' van de mystiek-cultische functie.<sup>86</sup>

De overige decoratievormen zijn minder onderwerp van discussie geweest. Om inhoudelijk-theologische motieven zijn ze nooit verworpen, zoals dit wel het geval was met de heilige gestalten: deze werden door de Byzantijnse beeldenbrekers verwijderd, omdat het heilige niet met behulp

---

<sup>85</sup> Een vroeg voorbeeld van 'imagines' met een representatieve functie zijn de zilveren beelden waarmee het door keizer Constantijn geschonken fastigium in de Sint Jan van Lateranen was versierd: Christus-leraar tussen de twaalf apostelen en een keizerlijke Christus tussen vier engelen met lansen. Zie S. de Blaauw, *Cultus et decor*, Delft, 1987, pp. 54-58.

<sup>86</sup> Vgl. P.C.J. van Dael, 'Wat beelden kunnen betekenen. Over de functie van religieuze kunst voor 1500', J. Weenink (red.), *Hoe zien wij de middeleeuwen?* Amsterdam, 1988, pp. 131-180.



van onheilige materie mag worden weergegeven.

Wel werden jachttafereken en Nijllandschappen als 'kinderachtig' en nutteloos verworpen door Nilus van Ancyra en deden de iconodulen schamper over de profane vruchten en vogels van de iconoclasten.

Verder worden rijkdom en schittering in de kerk afgewezen om sociale en ascetische motieven. Hiëronymus schrijft aan Paulinus van Nola, bekend als bouwheer van welversierde kerken: 'Wat is het nut van wanden die schitteren met juwelen, wanneer Christus in zijn armen gevaar loopt van honger om te komen?'<sup>87</sup> Aan de neomist Nepotianus schrijft hij: 'Velen bouwen tegenwoordig kerken, met wanden en zuilen van gloeiend marmer, met plafonds die schitteren van het goud...' De rijkdom van de Joodse tempel geldt niet als argument. Deze rijkdom ging gepaard met offers, maar deze zijn sinds Christus voorbij. 'Thans heeft onze Heer door zijn armoede de armoede van zijn huis geheiligd.'<sup>88</sup> Demetrias, die non wilde worden, krijgt van Hiëronymus het advies mee, haar geld niet weg te geven opdat daar dure kerken van gebouwd zouden worden: 'Anderen mogen kerken bouwen, de muren ervan met marmer bedekken, de kerk voorzien van massieve zuilen, de kapitelen bedekken met goud... U heeft een andere plicht. U dient Christus in de arme te kleden..., vrouwenkloosters te ondersteunen...'<sup>89</sup>

Later zouden Bernardus van Clairvaux<sup>90</sup> en 'Pictor in carmine'<sup>91</sup> dubbelkoppige adelaars en dergelijke dieren in de kloostergangen en de kerken verwerpen, dit in het kader van een algehele afwijzing van nutteloze en overtollige opschik, die tot op zekere hoogte nog wel te dulden was in kerken voor leken, maar niet in de ruimtes van monniken.

De verwerping van de niet uit 'imagines' en 'historiae' bestaande decoratie geschiedde dus niet op theologische gronden. Er hoefden dan ook geen theologische argumentaties geformuleerd te worden om een dergelijke decoratie te rechtvaardigen. Daarom is in teksten weinig te

---

<sup>87</sup> *Ep.* 58. Davis-Weyer, op. cit., p. 38.

<sup>88</sup> *Ep.* 52. Davis-Weyer, op. cit., p. 38.

<sup>89</sup> *Ep.* 130, c. 14. Davis-Weyer, op. cit., pp. 39-40.

<sup>90</sup> *Apologia ad Guillelmum abbatem*, Von Schlosser, op. cit., pp. 266-268.

<sup>91</sup> 'Pictor in carmine' is de titel van een soort catalogus van onderwerpen die afgebeeld kunnen worden in kerken. Het zijn bijbelse thema's die typologisch geïnterpreteerd worden. De bundel is geschreven door een Engelse cisterciënzer monnik in de twaalfde eeuw. M.R. James, 'Pictor in Carmine', *Archeologia*, 94 (1951), pp. 141-166.

vinden over de functie ervan.

Toch is er iets over te zeggen. De 'beeldloze' decoratie heeft over het algemeen een paradijselijk karakter. Het zijn spontane, 'natuurlijke' symbolen, door de christenen overgenomen om hun eigen idealen en hoop te verzinnebeelden.

De spontane, 'beeldloze' genres leven voort naast de officiële beelden met hun mystiek-cultische en pedagogisch-didactische functie. Tegelijkertijd worden ze ook gebruikt in het kader van de 'images', waar ze een expliciete betekenis krijgen. De Nijllandschappen leven voort in de marge van de apsiden: daar is de Nijl de Jordaan geworden (San Giovanni in Laterano) of veranderd in de vier paradijsstromen (Santa Maria Maggiore, San Clemente) of in de rivier van Apocalyps 22:2. In dezelfde apsiden groeien bomen en bloeien planten als stoffering van het hemelse paradijs (Apoc. 22:2). Antieke architectuurmotieven leven voort in de mozaïeken om de Hemelse Stad aan te duiden. Een paradijselijke betekenis kan aan de marmerincrustatie worden toegekend. De vergelijking met een bloeiende weide is een 'topos', maar niet zonder inhoud.

Wat opvalt bij de beschrijving van de marmer- en mozaïekdecoratie is de aandacht die men heeft voor het lichtkarakter ervan. Men had een spontane voorkeur voor licht en kleur. Over het licht in het algemeen, en over het licht in de kunst in het bijzonder, bestaat ook theorievorming, die begint bij de neoplatonici om via Pseudo-Dionysius uit te monden bij Suger. Het licht in de kunst heeft een anagogische functie: het verwijst naar hemelse sferen.<sup>92</sup>

Deze functie kan ook worden toegeschreven aan al de hierboven genoemde motieven, die voorkomen in het kader van het Hemels Jeruzalem. De glans van het marmer, de schittering van de mozaïeken, het water, het groen en de bloemen: dit alles maakt van de kerk een beeld van de Hemelse Stad. In deze ruimte viert men de liturgie, die op haar beurt een weerspiegeling is van de hemelse eredienst die in het vierde hoofdstuk van het boek der Openbaringen wordt beschreven.

Meyer Schapiro heeft gewezen op het feit dat er in de middeleeuwen zo iets bestond als 'nutteloze' schoonheid, schoonheid om haar zelfs wil,

---

<sup>92</sup> Van Dael, 'Beelden als versiering van de wanden...', p. 11.

zonder didactische bijbedoelingen.<sup>93</sup> Het is een kunst die spontaan ontstaat en waarvan op spontane wijze de 'varietas' en de kleurigheid worden gewaardeerd. Men zou hier het begrip 'inner directed movement' op kunnen toepassen. Directe bedoelingen van de kant van een opdrachtgever spelen hier niet mee. Toch is een dergelijke kunst niet zonder betekenis. Cisterciënzer asceten als Bernardus en 'Pictor in Carmine' ageren tegen dergelijke nutteloze schoonheid. Kunstminnende benedictijner monniken als Suger en Theophilus Presbyter<sup>94</sup> geven een rechtvaardiging van schoonheid in de kerk.

Op de laatstgenoemde zal hier nader worden ingegaan. In de Proloog van het derde boek van 'De diversis artibus' komen allerlei termen voor die, hoe traditioneel ze ook zijn, aangeven wat men spontaan mooi vindt:

'Door plafond en wand met verschillende kleuren te versieren heb je de beschouwer als het ware Gods paradijs laten zien, waar verschillende bloemen bloeien en waar het gras en de bladeren groen zijn... Je hebt bewerkt dat de beschouwer de Schepper in zijn schepselen looft en de Wonderbare in zijn werken prijst. Het menselijk oog kan niet beslissen waarop het zich het eerst zal richten. Zie je het beschilderde houten plafond: het is als het paradijs. Zie je het overvloedige licht dat door de vensters binnenstroomt, dan ontstaat verwondering over de schoonheid van het werk en de verscheidenheid ervan.'<sup>95</sup>

Men herkent de begrippen 'varietas' ('verschillende kleuren', 'verschillende bloemen', 'verscheidenheid'), de rusteloosheid van het oog (vergelijk boven Choricus, Procopius enz.), kleur en licht. Theophilus geeft tevens een inhoudelijke interpretatie door te verwijzen naar de bloemen en het groen van het paradijs, naar de verwondering die leidt tot de lofprijzing van de Wonderbare.

Theophilus gaat verder nader in op het door God gegeven talent van

---

<sup>93</sup> M. Schapiro, 'On the aesthetic attitude in romanesque art', *Romanesque art*, London, 1977, pp. 1-27. Reeds in de Libri Carolini is sprake van zoiets als 'l'art pour l'art': zie A. Freeman, 'Theodulf of Orléans and the Libri Carolini', *Speculum*, 32 (1957), p. 695.

<sup>94</sup> J. Van Engen, 'Theophilus Presbyter and Rupert of Deutz: the manual arts and benedictine theology in the early twelfth century', *Viator, medieval and renaissance studies*, 11 (1980), pp. 147-163.

<sup>95</sup> E. Brepohl, *Theophilus Presbyter und die mittelalterliche Goldschmiedekunst*, Leipzig, 1987, p. 40.

de kunstenaar om Gods huis op passende wijze te versieren. God heeft de mens geschapen naar zijn beeld en gelijkenis. Dit houdt in dat de mens, in tegenstelling tot het dier, is begiftigd onder andere met verstand. Met verstand beoefent de mens niet alleen de 'artes liberales', maar is hij ook in staat om mooie dingen te maken. Evenals Bezaleël, de architect van de tabernakel (Ex. 31:1-11; 35:30-35), is de kunstenaar begiftigd met de gaven van de Heilige Geest om in staat te zijn het huis van de Heer te tooien. Behalve op Exodus beroept Theophilus zich op psalm 25:8 om zijn positie als kunstenaar te rechtvaardigen: 'dilexi decorum domus tuae'.

Lucas van Tuy<sup>96</sup> ging c. 1230 expliciet in op de kwestie van afbeeldingen in de kerk, meer in het bijzonder afbeeldingen van dieren:

'Sommige afbeeldingen hebben een didactisch doel, verschaffen modellen ter navolging en dienen tevens als versiering, andere dienen alleen maar als versiering... Er zijn in de kerk schilderijen van dieren, vogels en slangen en van andere dingen die alleen maar dienen ter versiering en schoonheid.'

Toch hebben deze diervoorstellingen naast hun esthetische functie een 'nuttig' doel: een dergelijke decoratie maakt van de kerk een aantrekkelijke ruimte, waar de gelovigen graag komen. Hij verwijst hier naar het voorbeeld van Salomo, die

'zijn tempel verrijkte met een wonderlijke schoonheid van gemmen, goud en zilver en deze ruimte versierde met verschillende beeldhouwde figuren, zodat de tempel de naam van God overal beroemd zou maken en de verschillende volken aan zou trekken.'<sup>97</sup>

Een aantal kerken in Rome heeft de oorspronkelijke, gedeeltelijk beeldloze 'decor' gaaf bewaard: de vroeg-christelijke Santa Sabina met haar marmerincrustatie, waar het purper en het groen elkaar afwisselen, en met het licht dat overvloedig door de grote, aaneensluitende rondboogvensters van de lichtbeuk naar binnen valt; de Karolingische Santa Prassede en de twaalfde-eeuwse San Clemente en Santa Maria in Trastevere met hun cosmatenvloeren en schitterende mozaïeken.<sup>98</sup>

---

<sup>96</sup> Lucas was kanunnik in León, c. 1239 werd hij bisschop van Tuy.

<sup>97</sup> Deze tekst geciteerd door J.R. Benton, *The Medieval Menagerie. Animals in the Art of the Middle Ages*, New York enz., 1992, pp. 109-110.

<sup>98</sup> Vgl. het onderschrift van het apsismozaïek in de Santa Prassede: 'Emicat aula pia et variis decorata metallis...'

Ook na de middeleeuwen blijft men 'beeldloze' decoratie toepassen. Zo gaat bijvoorbeeld de abstracte architectuur van Borromini gepaard met een gestileerde en tevens naturalistische decoratie die uit plant- en bloemmotieven bestaat.

Naast de beelden blijkt ook de 'beeldloze', men zou kunnen zeggen 'protestantse' decoratie van de kerk haar specifieke functie te bezitten. In een tijd als de huidige, waarin de mystiek-cultische functie van de 'imagines' en de 'pedagogisch-didactische' functie van de 'historiae' minder belangrijk zijn geworden,<sup>99</sup> waarin men vaak niet meer weet hoe de heilige gestalten op een eigentijdse wijze weer te geven,<sup>100</sup> blijft de 'beeldloze' decoratie haar waarde behouden als een zinnige manier om gestalte te geven aan het decorum dat hoort bij de liturgische ruimte.

**Dr. P.C.J. van Dael** doceert geschiedenis en iconografie van de vroeg-christelijke en middeleeuwse kunst aan de Vrije Universiteit te Amsterdam (Faculteit der Letteren, vakgroep Kunstgeschiedenis en Archeologie).

---

<sup>99</sup> In de Constitutie over de liturgie van Vaticanum II komt de didactische functie van kunst in de kerk niet meer ter sprake, haar cultische functie alleen nog maar zijdelings. Ook de debatten over kerkelijke kunst gaan in een andere richting. Zie A. Stock, 'Bildersturm und Augenweide. Theologische Aspekte der Kunst', *Bildtheologie und Bilddidaktik. Studien zur religiösen Bildwelt*, Düsseldorf, 1981, p. 17.

<sup>100</sup> Vgl. G. Mercier, *La tendance non-figurative dans l'art sacré chrétien contemporain*, Paris, 1964.

## Summary

### **Aniconic decoration in Early Christian and mediaeval churches**

A *Majestas* is normally represented in the apse of an Early Christian or mediaeval church; its walls show narrative, usually biblical scenes. Pope Gregory's statement on (narrative) images functioning as books for the illiterate has been repeated many times.

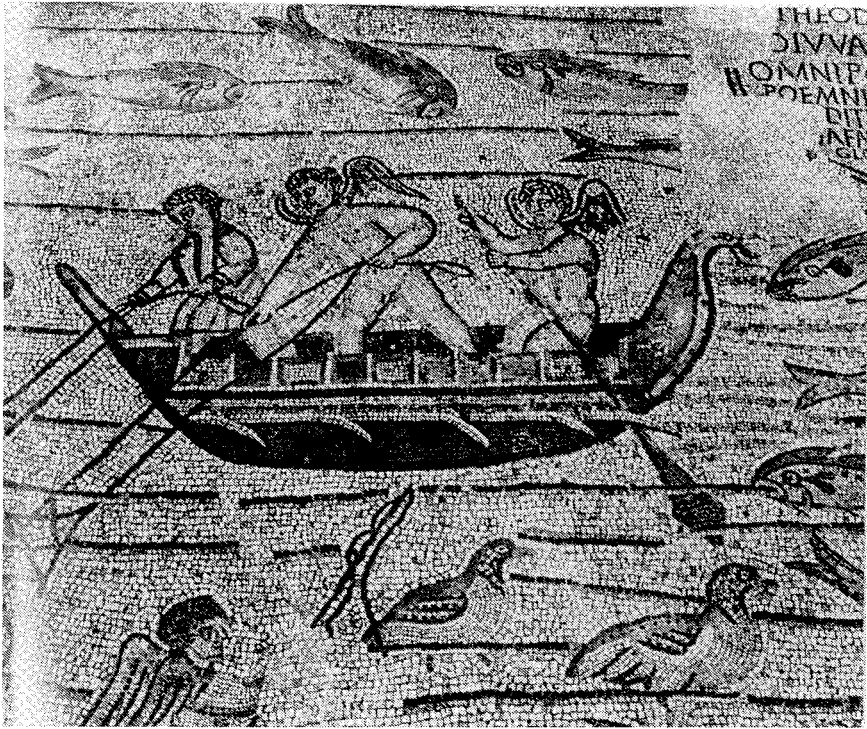
In addition to these iconic decorations an aniconic decoration has always existed. Aniconic decoration means here: no 'imagines' (static, icon-like figures, e.g. *Majestas*), no 'historiae' (narrative scenes), no biblical figures or saints.

An aniconic decoration may show Nilotic scenes, hunting scenes, birds, elements from the pastoral idyll, vine branches, acanthus scrolls, trees, shrubs, leaves and flowers. An aniconic decoration can also consist of abstract patterns as embellishment of floors and walls. In this respect attention should be drawn to marble incrustations in Early Christian and Byzantine churches and in early mediaeval churches in Western Europe, as well as the cosmatesque decorations in mediaeval churches in Italy. And finally, there are the mosaics and paintings on walls and ceilings showing architectonic motifs.

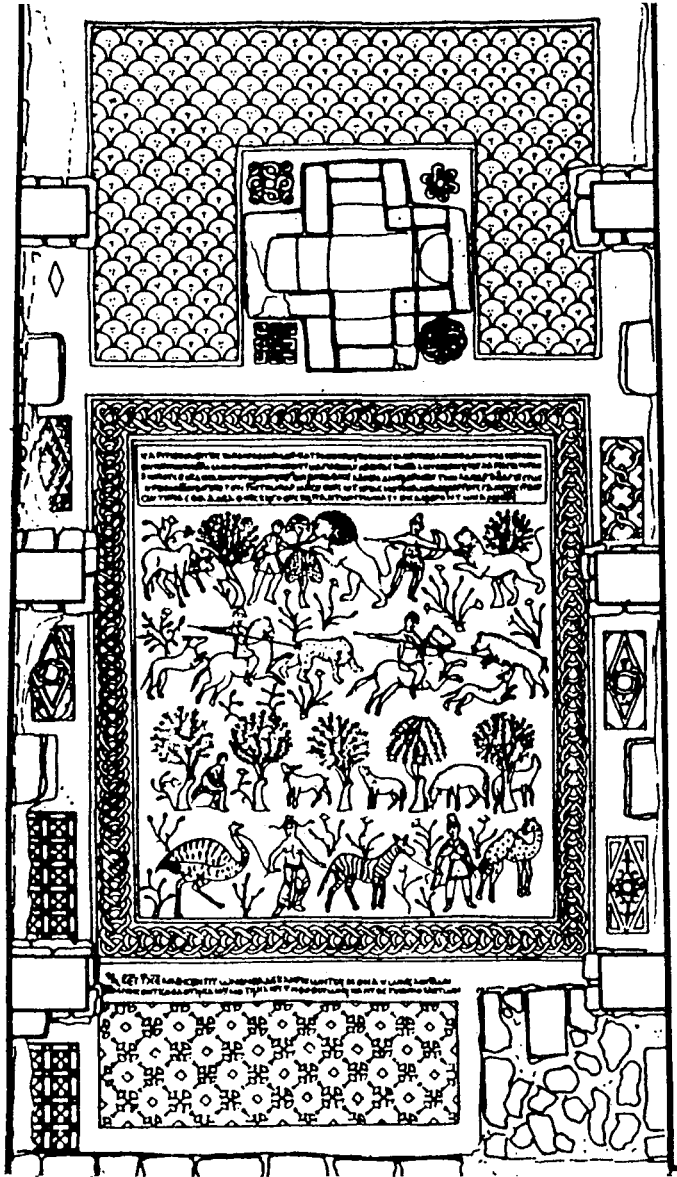
Aniconic decorations are to be found in the first Christian churches and then again in the churches of the Byzantine iconoclasts. In other churches such motifs are combined with biblical scenes and figures of saints.

Contemporaneous texts tell us that 'imagines' have a mystic-cultic function and 'historiae' a pedagogic-didactic function. Texts do not say much about the function of aniconic decorations. It is not likely, however, that such decorations have only a 'decorative' function. Traditionally the interiors of private houses and public buildings were decorated with motifs taken from the world of flora and fauna simply to make these rooms more pleasant. Decorations like these, transferred to sepulchral art and later adopted in churches, create a 'paradisiacal' sphere. Placed in the margins of representations in apses, these motifs complete the image of a celestial paradise.

When marble incrustations are described, the variety of colours in the decoration is mentioned. Often the decoration is compared with a flowering meadow. Here, too, a paradisiacal sphere is vaguely intimated. It is apparent from the descriptions that the spectator is impressed by the gleam and radiance, in short by the light coming from the marbles and the other decorations. Light and colour (colour is a form of light) point, in the context of the sacred room, 'anagogico more' to the light of heaven.



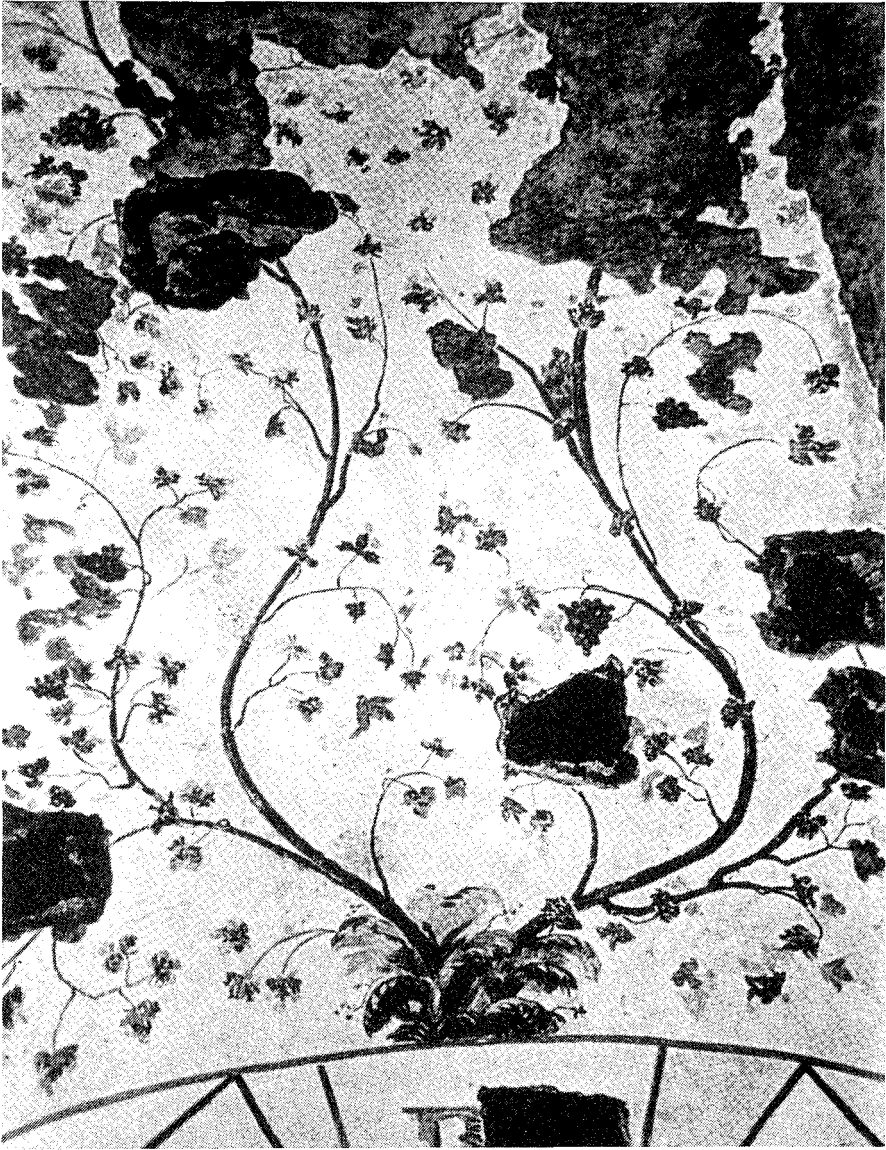
afb. 1 Visserende eroten. Mozaïekvloer van de kathedraal van bisschop Theodorus (314-320) in Aquileia. (Herkomst: G.B. Menis, *Nuovi studie iconologici sui mosaici teodoriani di Aquileia*, Udline, 1971, pl. 37.)



afb. 2

Heders en tamme dieren, jacht op wilde dieren. Mozaïekvloer in de Mozeskerk op de berg Nebo, eind 6de/begin 7de eeuw. (Herkomst Cat. tent. *Bysantinische Mozaïken aus Jordanien*, Schallaburg enz., Wenen, 1986, p. 77.)

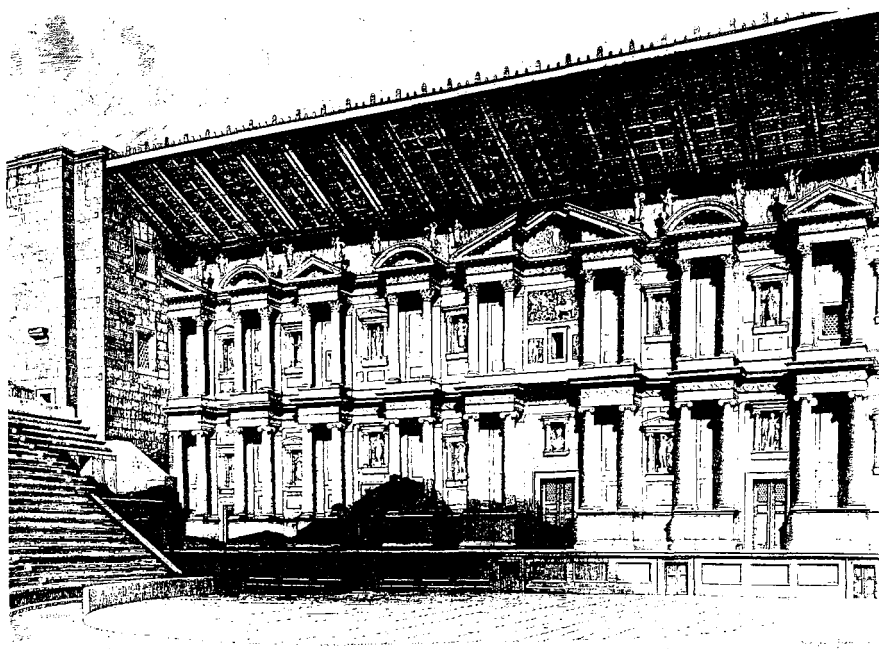




afb. 3 Wijnranken ontspringend aan een acanthusstruik. Gewelfschildering in de catacombe van Domitilla te Rome, ca. 225-250. (Herkomst: J. Wilpert, *Die Malereien der Katakomben Roms*, Freiburg i.B., 1903, Taf. 1 en 34.)

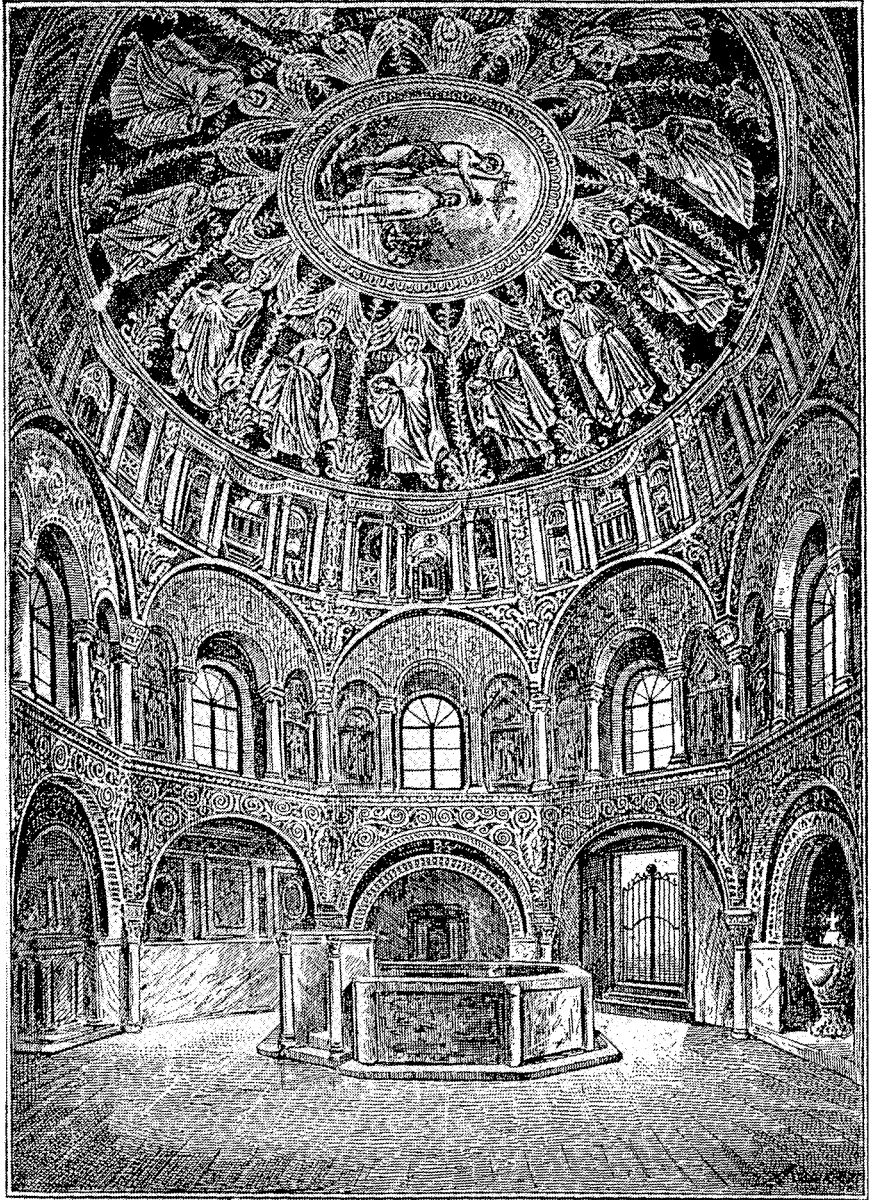


afb. 4 De vier seizoenen. Schilderingen in een cubiculum in de catacombe van Praetecstatus te Rome, midden 4de eeuw. (Herkomst: J. Wilpert, *Die Malereien der Katakomben Roms*, Freiburg i.B., 1903, Taf. 1 en 34.)

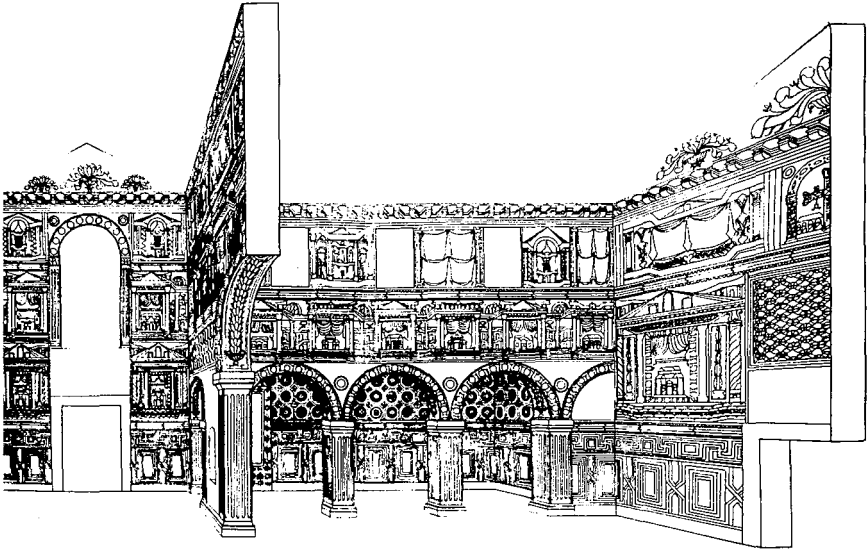


afb. 5

Scaenae frons (reconstructie) van het theater van Aspendos,  
2de eeuw n.C.

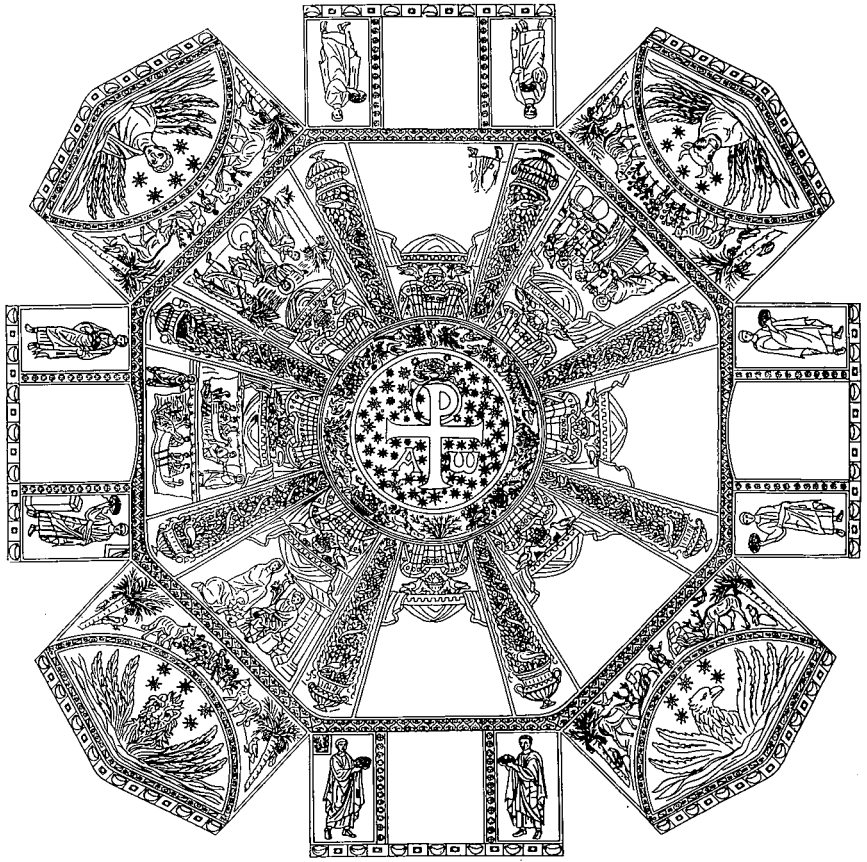


afb. 6      Baptisterium van de Orthodoxen te Ravenna, ca. 458.  
(Herkomst: H. Leclerq, *Manuel d'archéologie chrétienne*,  
deel 2, Parijs, 1907, p. 123.



afb. 7

Wandschilderingen (reconstructie) in de San Julian de los Prados in Oviedo, ca. 812. (Herkomst: J. Hubert, J. Porcher, W.F. Volbach, *Europe in the Dark Ages*, Londen, 1969, p. 89.)



afb. 8. Mozaïekdecoratie in het baptisterium bij de Dom van Naples, ca. 400. (Herkomst: J.-L. Maier, *Le baptistère de Naples et ses mosaïques*, Fribourg, 1964, pl. II.)