

NOVUS

40 JAAR
VBMK

#4

december 2021

Magazine van Vereniging van Beheerders van Monumentale Kerkgebouwen in Nederland

JUBILEUMNUMMER



GLASRAMEN

LICHT & KLEUR | BEELD & VERBEELDING | KUNST & TECHNIEK

INHOUD

- 6 **Voorstellingen op gebrandschilderd glas in Nederlandse kerken**
- 17 **De lantaarn van God**
- 21 **Glas in lood als bewustzijnsmodel**
- 23 **Geschiedenis & evolutie**
- 24 **Een kerk van glas**
- 30 **Casus Schermerhorn**
- 31 **Casus Utrecht**
- 34 **Ingwersen en de erkers van de Boomspijker**
- 36 **Casus Rotterdam**
- 38 **Nieuwe technieken voor glas in lood renovatie met zonnecellen**
- 42 **Religieus erfgoed & nieuwe glaskunst**
- 45 **Epiloog**

COLOFON

NOVUS is een uitgave van de Vereniging van Beheerders van Monumentale Kerkgebouwen in Nederland.

Redactie en samenstelling
Kees Doevendans en
Brigitte Linskens

Vormgeving
Studio Stelck, Leiden

Druk
Puntgaaf drukwerk, Leiden

Postadres VBMK
Coehoornsingel 14
9711 BS Groningen
info@vbm.nl
www.vbm.nl

Bezoekadres
Coehoornsingel 14
9711 BS Groningen

Financiële administratie
Bankrekening NL65INGB0005265271
t.n.v. penningmeester
VBMK Groningen

VBMK
VERENIGING MONUMENTALE
BEHEERDERS KERKGEBOUWEN



Gedrukt op 100% recycled papier

COVER: Het dochtertje van Jāirus, glas in de Nieuwe Kerk in Delft, 2006.
Ontwerp en uitvoering: Annemiek Punt, www.annemiekpunt.nl

40-JARIG JUBILEUM

Dit jaar bestaat de Vereniging van Beheerders van Monumentale Kerkgebouwen in Nederland (VBMK) 40 jaar. Dit wordt gevierd met een extra dikke novus met een inspirerend onderwerp: glasramen in kerkengebouwen.

De oprichting van de vereniging kwam mede voort uit de bezorgdheid van velen binnen de kerkgemeenschappen en daarbuiten wegens het groeiend exploitatietekort en de (dreigende) leegstand van kerkgebouwen. In deze veertig jaar heeft de VBMK zich intensief ingezet om – mede gezien de levensverwachting van veel kerkgebouwen – ideeën aan te dragen voor multifunctioneel gebruik en hergebruik van kerken. Er is ook nagedacht over de processen die nodig zijn voordat tot sluiting/afstoting van gebouwen wordt overgegaan en de mogelijkheden om een gebouw door aanpassing een geheel andere functie te geven. In de afgelopen periode is veel bereikt: veel kerkgebouwen worden (met respect) voor veel andere activiteiten gebruikt. De gebouwen hebben na verbouw andere functies gekregen, maar blijven beeldbepalend in hun omgeving. Maar als dat allemaal niet lukt, wat dan? Kerkgebouwen maken voor velen die niet (meer) bij een kerkgemeenschap betrokken zijn, wel deel uit van hun woon- en leefomgeving. Soms geeft een gebouw identiteit aan een wijk en vormt zo een waardevol oriëntatiepunt. Als de kerkgemeenschap dan besluit een kerk te sluiten en af te stoten, soms liggen er plannen voor sloop, dan komt de omgeving in opstand.

Vanaf 2018 heeft de Rijksdienst voor Cultureel Erfgoed (rce) met het programma Toekomst Religieus Erfgoed zich actief ingezet voor het opstellen van Kerkenvisies. In 240 gemeente is er nu een Kerkenvisie of zijn alle betrokkenen op weg daar naar toe. In die gemeenten wordt dus gezamenlijk nagedacht over de toekomst van de lokale kerkgebouwen. Als we nu horen van de financiële nood in veel parochies, hoop ik dat een kerkenvisie in die gemeenten uiteindelijk kan leiden tot respectvolle gesprekken en besluiten door alle betrokkenen, opdat uiteindelijk onderbouwde en gedragen beslissingen worden genomen.

In de afgelopen 40 jaar heeft de VBMK op vele manieren willen bijdragen aan een goed gebruik, beheer en daarmee aan een goede toekomst voor kerkgebouwen. Vele publicaties zijn verschenen, zoals over verduurzaming en erfgoedambachten, onderwerpen die voor restauratie en onderhoud van belang zijn. In 2018 verscheen het boek *Koper in kerken*. Het geactualiseerde Handboek *Behoud en beheer* is een welkome steun voor velen binnen en buiten de VBMK. Thematische bijeenkomsten, maar ook de cursussen *Behoud je kerkgebouw* die de VBMK samen met de Erfgoed Academie organiseert, moeten worden genoemd. Daarnaast zijn er online e-learning modules over onder meer religieus erfgoed en veiligheidszorg beschikbaar. Het bestuur van de VBMK sluit met deze feestelijke novus 4 het jaar 2021 af en wenst u van harte een gezond en gelukkig 2022 toe.

Michiel Zonneville, *voorzitter VBMK*

Met dit feestelijke jubileumnummer van NOVUS viert de Vereniging van Beheerders van Monumentale Kerkgebouwen in Nederland (VBMK) haar 40 jarig bestaan. In deze novus 4 staat gebrandschilderd glas in lood in kerkgebouwen centraal, maar er wordt ook aandacht geschonken aan de toepassing bij profane architectuur.

KEES DOEVENDANS EN BRIGITTE LINSKENS

Al eeuwen geleden werd de grote waarde van glas voor de kunst en de architectuur ontdekt. Glas werd niet alleen om zijn functionele eigenschappen gekozen – het doorlaten van licht –, maar met name wegens het decoratieve aspect: het schitterende spel van licht en kleur.

De internationale organisatie Corpus Vitreanum is een bron van informatie over glaskunst. Het verricht wetenschappelijk onderzoek naar gebrandschilderd glas en publiceert hierover. Het is als adviseur nauw betrokken bij restauraties. Ook de Rijksdienst voor Cultureel Erfgoed (rce) houdt zich bezig met glas in lood. In veel kerkgebouwen worden ook nieuwe glasramen geplaatst ontworpen door eigentijdse kunstenaars.

De VBMK wil graag in deze feestelijke novus aandacht vragen voor deze belangrijke kunstvorm in kerkgebouwen. De vereniging zet zich al veertig jaar in voor behoud en goed beheer van (monumentale) kerkgebouwen en streeft daarbij naar een combinatie en naar een balans van religieus en cultureel, sacraal en profaan gebruik. Gebrandschilderd glas is niet alleen mooi, maar het vormt ook een onderdeel van het kerkinterieur. De prachtig gekleurde ramen bepalen de lichtinval en daarmee de sfeer van het gebouw. Bij een nieuwe bestemming of een herbestemming is de toekomst van de aanwezige glazen niet altijd zeker. Soms worden belangrijke ramen verwijderd. Het is niet altijd duidelijk of ze een passende nieuwe bestemming krijgen of, in het ergste geval, vernietigd worden en zo voorgoed verdwijnen. Ooit was het vervangen van beschadigd glas door kopieën heel gebruikelijk. Tegenwoordig staat het behoud van het origineel, hoe fragmentarisch ook, voorop. De glazen dragen bij aan de beleving van de sacraliteit van het kerkgebouw. Bij nieuw gebruik bepaalt deze kleurrijke beglazing mede het unieke karakter van het gebouw. Daarnaast geven de voorstellingen op het glas dikwijls belangrijke historische informatie over de tijd, de schenkers en de makers, over de politieke en religieuze opvattingen van hun tijd. Veel glazen verbeelden Bijbelse voorstellingen, zoals de beroemde glazen in de St. Jan van Gouda. Maar daarnaast bepalen de wapens van de schenkers

– bestuurscolleges, steden, particulieren – grotendeels de thematiek. De ramen weerspiegelen wat de opdrachtgevers bezig hield. De ramen leren ons veel over het verleden en over degenen die ze in de loop van de eeuwen hebben gemaakt, bekeken en behouden.

De combinatie van gekleurd glas en geschilderde details is het belangrijkste kenmerk van gebrandschilderd glas. Het is niet bekend wanneer deze techniek voor het eerst werd toegepast. Vanaf de 9de eeuw wordt in schriftelijke bronnen melding gemaakt van beschilderde ramen. In *Het Leven van St. Liudger* (809), bisschop van Munster, uit 864 wordt een pelgrim bij een schrijn beschreven die naar op de ramen geschilderde beelden kijkt. Adalero van Reims (989) schonk aan de kerk van Saint Remi *fenestris diversas continentibus historias (ramen die verschillende geschiedenissen uitbeelden)*. Hieruit blijkt dat de verhalende en didactische voorstellingen ook in die tijd in zwang waren. In de loop van de 11de eeuw kregen veel kerkgebouwen glas in loodramen. Dit past bij de nieuwe religieuze architectuur: de gotiek. De ramen werden in deze context een functioneel onderdeel van de architectuur. De dragende functie van massieve wanden werd overgenomen door boogconstructies, waardoor ruimte ontstond voor glazen vensters. Het ging om de betovering van licht en kleur. Suger, abt van het klooster St. Denis, vergelijkt het glas met edelstenen. Hij schrijft in zijn *De administratione*, xxx111: *Soms vanwege mijn verrukking over de schoonheid van het huis Gods, leidt de veelkleurige schoonheid van de edelstenen mij weg van dagelijkse zorgen en zelfs van mijn meditatie, weg van materiële naar immateriële zaken, en haalt mij over de verscheidenheid van heilige waarden te onderzoeken.....*

Het maken van glas in loodramen is kostbaar en gespecialiseerd. Glasschilders stonden dan ook in hoog aanzien. Ambachtelijke glazeniers waren, dikwijls in tijdelijke ateliers op en bij de bouwplaats van een kerk of een kathedraal, met veel vakmanschap aan het werk. Door het ingewikkelde productieproces was het maken van grote oppervlakten onmogelijk. Vanuit deze beperking is de glas in loodtechniek ontstaan, een procedé waarbij kleine stukken glas

door stroken lood aaneengevoegd worden.

De oudste bron over het ambacht van glasschilder dateert uit circa 1120 en is geschreven door Theophilus, een Benedictijner monnik. Zijn tractaat *Schedula diversarum artium* omvat drie hoofdstukken: over schilderen, over glas maken en over edelstenen. Hij beschrijft hierin de hele procesgang van vlak glas tot gebrandschilderd raam: het bouwen van een oven, het snijden van het glas, het in lood zetten, het beschilderen en het branden. Over het kleuren van het glas wordt niets verteld.

De glasschilder zorgde niet zelf voor het glas. Dat werd gemaakt in glasblazerijen. Het glas kon kleurloos en gekleurd zijn. Men was niet in staat om geheel kleurloos glas te maken. Door de gebruikte onzuivere componenten bij het glasblazen werd het glas groenachtig van tint in nuanceringen van geel- en groen- tot grijsachtig. Gekleurd glas kent twee vormen: door en door gekleurd glas en opgelegd of plaque glas. Door en door gekleurd glas ontstaat door aan het glasmengsel metaaloxiden toe te voegen. Zo worden bijvoorbeeld paarse en violette tinten hoofdzakelijk veroorzaakt door de toevoeging van mangaanoxiden. Plaque glas ontstaat door op kleurloos glas een dun laagje anders gekleurd glas te smelten. Dit procedé werd in de 16e eeuw op grote schaal toegepast. De kleur rood ontstond door de toevoeging van ijzeroxyde. In de loop der tijd breidde het kleurenpalet van glasverven uit. Aanvankelijk beschikte men alleen over contourverf/grisaille, later kwamen daar zilverageel en antiekrood bij. Weer later volgden de emailverven (met name violet en blauw), waardoor de kunstenaars niet langer afhankelijk waren van opgelegd glas of door en door gekleurd glas.

Wanneer een glasschilder een opdracht kreeg een glas te maken nam hij eerst de maten van het raam op. Daarna maakte hij een of meer ontwerpen van de aan te brengen voorstelling op 1/5 tot 1/20 van de ware grootte. Deze ontwerpen werden vervolgens voorgelegd aan de opdrachtgever. Het uitgekozen ontwerp, de zogenaamde 'vidimus' (wij hebben gezien), vormde de basis voor de werktekening op ware grootte, het patroon of carton. Op de cartons werden zelden de loodlijnen aangegeven. De originele cartons van de glazen van de Goudse St. Jan zijn nog steeds te bewonderen in het Stedelijk Museum Gouda. Conform de beschrijving bij Theophilus werd op een met krijt witgemaakt tafelblad de loodverdeling getekend. Figurale details werden met een penseel met rode of zwarte verf getekend. De andere kleuren werden met een code van letters en nummers aangegeven. Daarna zocht de glazenier bij het kleurenummer een stuk glas van bijpassende kleur. Als een legpuzzel werd zo de tekening op het tafelblad bedekt met glasstukjes in de voorgeschreven vorm en kleur. Hierop werd met brandschilderverf de voorstelling aangebracht. De glasstukjes werden vervolgens in de oven geschoven. De oven werd zo warm gestookt dat het glaspoeder van de grisaille en de glasbrandverf gingen smelten en zich vasthechten op de stukjes glas. Na afkoeling werden de gebrande glaasjes in lood gezet tot panelen, meestal niet groter dan 0,90 x 0,90 meter. Grotere



Carton van glas 15, de doop van Jezus door Johannes, Sint-Janskerk Gouda (afbeelding: Stichting Sint-Janskerk Gouda)

panelen konden door hun gewicht moeilijk bevestigd worden en waren ook niet bestand tegen de winddruk van buiten. Om het glas water- en winddicht te maken werd de ruimte tussen het lood en het glas opgevuld met kit. De overtollige kit werd verwijderd met zaagsel. Daarna konden de glaspanelen in de lichtopeningen met brugstaven geplaatst worden. De horizontaal lopende wind- of bindroeden zorgden voor extra stevigheid.

Ook nu nog worden gebrandschilderde ramen op deze ambachtelijke wijze gemaakt. Al heeft men nu wel de beschikking over moderne hulpmiddelen en nieuwe technieken.

In dit nummer passeren vele aspecten van glas in lood de revue. Kunsthistoricus Peter van Dael schrijft over de iconografie van gebrandschilderd glas in Nederlandse kerken. Glas in loodramen herinneren ons aan de heilsgeschiedenis en leren ons over de samenhang van Oude en Nieuwe Testament. Maar ze herinneren niet alleen aan bijbelse thema's, ook steden zijn door hun wapens vertegenwoordigd in dergelijke ramen. Een voorbeeld is te vinden in de kerk van Schermerhorn. Van Dael maakt duidelijk dat de glaskunst niet tot het verleden behoort. Ook de moderne tijd kent zijn glaskunstenaars. Glaskunst is niet dood, maar springlevend!

Theoloog Alfred Bronswijk wijst in zijn bijdrage op de oorspronkelijke mystiek-religieuze functie van het veelkleurige gebrandschilderde glas, uitdrukking van het spirituele karakter van de middeleeuwse samenleving en de sacraal-symbolische betekenis van de kerkarchitectuur. Daarin speelde de lichtmetafysica een grote rol, maar ook de gerichtheid op het zien: het oog dat de spirituele en verstandelijke vermogens beheerst. Dit spirituele en visuele accent echter, leidde ook tot conflicten. De Reformatie kon daar maar moeilijk mee instemmen, met als gevolg een religieuze cultuuromslag. Het kerkgebouw als lantaarn van God verloor zijn glans.

Van Dael wijst op de ramen in de Goudse Sint Janskerk als voorbeeld van 'Bijbelse glazen'. Theoloog Udo Doedens typeert deze kerk als een unicum: 'In geen enkele Nederlandse kerk tref je 72 gebrandschilderde ramen aan die zo oud zijn en zoveel esthetische en theologische kwaliteiten bezitten.' Doedens onderzoekt de boodschap van deze ramen, die hij typeert als een 'glazen kerk'. Interessant is, dat een deel uit de katholieke periode dateert en een deel van daarna, en dat zij verschillende schenkers kennen. Zo laten de glazen ook een theologische discussie zien.

In drie casussen schrijven Brigitte Linskens, Theo Kralt en Frank Migchielsen respectievelijk over een op een gravure van Rubens geïnspireerd glasraam in de Grote Kerk van Schermerhorn, het profetenraam in de Dom van Utrecht en het glas in loodraam in de Laurenskerk van Rotterdam, dat herinnert aan de desastreuze gevolgen van het bombardement op deze stad.

Het onderwerp van natuurkundige Wilfried van Sark zal kerkbeheerders zeker aanspreken. Zijn bijdrage behandelt de 'elektrificering' van glas in lood. Hoe kunnen dergelijke ramen bijdragen aan duurzaamheid en energie? Nu geen metafysische interpretatie van licht, maar een technische toepassing door middel van zonnecellen, waarbij natuurwetenschap, techniek en kunst samenkomen.

Mariël Kok van de Rijksdienst Cultureel Erfgoed wijst erop hoe nieuwe glasramen bijdragen aan een andere betekenis van ruimten en een nieuwe tijdlaag toe kunnen voegen. Betrokkenheid van actoren om tot een plan daarvoor te komen is belangrijk. De dienst heeft dit uitgewerkt in een stappenplan.

In de ramen van de Sint Jan in Gouda, stelt Doedens, kwamen we vele architectonische motieven met name het betekenisvolle contrast tussen menselijke architectuur en onherbergzaam landschap. Dit onderwerp komt terug in de afsluitende bijdrage van redactielid Kees Doevendans. In architectuur en stedenbouw blijkt licht een grote rol te spelen. De lichtmetafysica in de middeleeuwen was niet alleen bepalend voor glas in loodramen, ook voor de ontwikkeling van het perspectief als architectonisch hulpmiddel.

In een aantal korte bijdragen treffen we voorts een filosofische interpretatie aan van glas in lood, enkele moderne verbeeldingen in gebrandschilderd glas van schepping en evolutie, verbeeldingen die wortelen in de Verlichting, alsmede toepassingen van glas in lood door architect Arnold Ingwersen.

Glas in lood heeft een herinnerende en didactische functie, is uitdrukking van schoonheid en brengt een veelkleurige sfeer in kerkgebouwen aan. En niet alleen in kerkgebouwen, ook de profane architectuur kent vele decoratieve toepassingen, en niet te vergeten synagogen en moskeeën. Maar gebrandschilderde glazen kunnen ook discussie oproepen. De laatste tijd is er de nodige aandacht geweest voor ramen die ons bijvoorbeeld herinneren aan ons slavernijverleden. Glas in lood als *omstreden erfgoed*. Met dit nummer, dat vooral bijdragen bevat over de schoonheid en positieve betekenis van gebrandschilderd glas, wil de vbmK zeker niet afleiden van dit onderwerp. De vbmK is zich bewust dat sommige afbeeldingen vanuit genoemde invalshoek kritisch kunnen worden bekeken.

Bronnen

Sarah Brown, *Glas in Lood, een geïllustreerde geschiedenis*, Lisse 1995
Virginia Chieffo Raguin, *Gebrandschilderd glas van middeleeuwse vensters tot moderne kunst*, Atrium Rijswijk

Voorstellingen op gebrandschilderd glas in Nederlandse kerken



Peter van Dael SJ

doceerde kunstgeschiedenis aan de Vrije Universiteit te Amsterdam en de Pontificia Università Gregoriana te Rome. Heeft gepubliceerd over onder andere grafkunst, functie en iconografie van middeleeuwse kunst, glas in lood. Was jarenlang (eind) redacteur van het tijdschrift *Bulletin van de Stichting Oude Hollandse Kerken* en lid van het bestuur van Museum Ons' Lieve Heer op Solder te Amsterdam.

Deze bijdrage gaat vooral over de functie en de iconografie van gebrandschilderd glas in Nederlandse kerken. Ramen dienen in de eerste plaats als beschutting tegen kou, wind en regen. Tegelijkertijd laten zij licht naar binnen. Ook zijn zij dragers van voorstellingen: meestal figuren en verhalen uit de Bijbel.

PETER VAN DAEL

Ramen in de door protestanten overgenomen kerken werden gespaard, hier en daar werden wijzingen aangebracht. De Bijbelse voorstellingen die erop voorkwamen, konden hun didactische functie blijven vervullen. Naast Bijbelse thema's treft men ook profane voorstellingen aan op de glazen, zoals wapens van steden en overheidsinstellingen of bepaalde historische gebeurtenissen die dienen te worden herdacht.

Licht en kleur

Wanneer je vanuit het volle daglicht een kerk binnenloopt, kom je in een andere wereld waar een ander soort licht schijnt. Dit is zeker het geval in een Franse gotische kathedraal, waar het licht gekleurd wordt door het rood en het blauw van de gebrandschilderde glazen. De rode en blauwe glasscherven van de ramen fonkelen als robijnen en saffieren, het bouw materiaal van het nieuwe Jeruzalem. Daarnaast verwijst het kerkgebouw, zoals ook blijkt uit de liturgie van de kerkwijding.

Fonkelende kleuren in donkere kerken zoals de Onze Lieve Vrouw Sterre der Zee in Maastricht zullen heden ten dage niet zo gauw geassocieerd worden met de hemelse lichtstad, maar soms heeft een bepaalde kleur wel degelijk een specifieke bedoeling. Zo maakte de Italiaanse kunstenaar Giorgio Andreotta Calò in 2018 een lichtinstallatie in de Oude Kerk te Amsterdam door met behulp van rood folie en plexiglas het binnenkomende licht rood te kleuren [AFB. 1]. Rood licht doet denken aan een doka, waar

de kleuren van de te ontwikkelen foto's onzichtbaar aanwezig zijn. De warmte van het 'katholieke' rood, dat onder andere in de kerkschilderijen van Caravaggio wordt aangetroffen, contrasteert met de koele calvinistische leegte die de Oude Kerk sinds de Beeldenstorm en de Alteratie karakteriseert. De kunstenaar zegt zelf: *De bezoeker moet in deze kerk een grote leegte ervaren. Door het plaatsen van een rood filter heb ik ervoor gezorgd dat je de kerkruimte anders waarneemt, alsof dat wat hier ooit was aan beelden en andere katholieke symbolen, nog altijd latent aanwezig is.* De installatie heet *Anastasis*, een Grieks woord dat 'opstanding' betekent, maar ook 'vertrek', 'verwoesting'. De laatste betekenis verwijst naar de Beeldenstorm.

Hoe een kerk kan worden gezien is ook te lezen in een verhandeling van Wilhelmus Durandus (c. 1230-1296) over de symboliek van het kerkgebouw: de fundamenten symboliseren het geloof, dat onzichtbare dingen betreft, de vloer verwijst naar de nederigheid. *De glasramen zijn de boeken van de Heilige Schrift, die de wind en de regen buiten houden, dat wil zeggen alles wat schadelijk is, maar die het licht van de Ware Zon, dat wil zeggen God, doorlaten naar de harten van de gelovigen.* De Bijbelse voorstellingen op de ramen worden dus gezien als goddelijk licht dat tot de gelovigen doordringt. De ervaring van het natuurlijke licht, dat door de ramen de ruimte binnendringt, als een verwijzing naar het ongeschapen, bovennatuurlijke licht, past in een Platonische traditie die niet meer de onze is. Maar wat nog steeds

geldt, is het feit dat de glazen dragers kunnen zijn van voorstellingen die de Bijbel illustreren. In die zin wordt het licht van de Ware Zon, vanaf de middeleeuwen tot nu toe, doorgelaten tot de harten van de gelovigen.

Boven was sprake van licht en kleur in Franse gotische kathedralen. Een heel ander soort licht en kleur treft men aan in kerken van na de gotiek. Hoe zou iemand die bijvoorbeeld Chartres gewend is, aankijken tegen de zeventiende-eeuwse glazen van de Nederlands Hervormde kerk in De Rijp? In Chartres heeft men gewerkt met stukken door en door gekleurd glas. Als mozaïeksteentjes zijn de glaszijven naast elkaar gelegd zodat voorstellingen zijn ontstaan. Loodstrippen houden de stukken glas bij elkaar. Het licht dat door het glas heen schijnt doet het fonkelen, rood en blauw, als robijnen en saffieren, het bouw materiaal van het Hemels Jeruzalem, zoals we zagen. Zo wordt de gotische kathedraal een stukje hemel op aarde. De glazen in De Rijp zijn totaal verschillend. Hier is men te werk gegaan volgens procedés en met technieken die in de renaissance overal zijn doorgedrongen. Men maakte gebruik van stukken blank, ongekleurd glas. Eerst werd dit glas beschilderd met bruine of grijze grisaille en transparante emailverven: de grisaille voor de tekening, de emailverven voor de kleur. Daarna werden de beschilderde stukken glas in de oven gelegd, zodat de schildering zich kon hechten aan het glas. Het licht dat door dergelijke gebrandschilderde ramen naar binnen stroomt, is even helder en nuchter als de dag. Niet de flonkering van de muren van het Hemelse Jeruzalem, maar ramen waardoor de beschouwer naar buiten kan kijken, zodat hij de wolken, de bomen en de daken van de huizen ziet. Niet de Hemelse Stad, maar de Noord-Hollandse wolkenhemel. In het Alkmaarse raam in De Rijp is het pannendak van een huis achter het raam zichtbaar [AFB. 2]. ▶

[1] Giorgio Andreotta Calò, lichtinstallatie in de Oude Kerk, Amsterdam, 2018

VERHALEN

Durandus zag in de glasramen de boeken van de Heilige Schrift. Vanaf de middeleeuwen tot nu toe treffen we ze aan op de ramen: niet alleen verhalen uit de Bijbel, maar ook uit de levens der heiligen. De ramen fungeren zodoende als kijkboeken voor hen die niet kunnen lezen. Er waren periodes waarin beelden in de kerk werden gemeden, niet alleen in de Reformatie, maar ook eerder in de abdijkerken van de cisterciënzers. De cisterciënzers Bernardus van Clairvaux (1090-1153) wil louter functionele abdijkerken zonder torens, zonder schilderingen, zonder gekleurde glasramen, zonder beeldhouwde kapitelen, zonder mozaïeken, zonder goud en zijde. Maar hij ziet in dat het anders ligt in de kathedralen der bisschoppen: *Voor bisschoppen ligt de zaak anders dan voor monniken. We zijn ons ervan bewust dat bisschoppen aan wijzen én onwijzen iets verschuldigd zijn en dat zij de devotie van het vleeselijke volk niet met geestelijke middelen, maar alleen met behulp van lichamelijke decoraties kunnen opwekken.* De dubbele houding die Bernardus aannam tegenover de beelden, een neen tegenover zijn medemonniken, een ja tegenover het eenvoudige volk, treffen we ook aan bij de schrijver van *Pictor in Carmine*. Dit is een handboek ten dienste van kunstenaars, geschreven door een Engelse, twaalfde-eeuwse cisterciënzers monnik. In dit geschrift zet hij allerlei nieuwtestamentische figuren en verhalen tegenover hun oudtestamentische voorafbeeldingen. In het voorwoord ergert hij zich over kunstenaars die de kerken vullen met allerlei nutteloze en onzinnige voorstellingen. Maar niet alle afbeeldingen zijn uit den boze: *...omdat ik vermoed dat het niet makkelijk zal zijn geheel en al af te zien van op zichzelf tijdele afbeeldingen in kerken, vooral in kathedralen en parochiekerken..., denk ik dat het een te verontschuldigen concessie is, de gelovigen te laten genieten van afbeeldingen die, als boeken van de leken, goddelijke dingen kunnen overbrengen aan de eenvoudigen en die geletterden kunnen aanzetten tot liefde voor de Schrift.* De verhalen, geschilderd op de kerkwand en weergegeven op glas in lood, hebben een herinnerende en didactische functie: zij doen denken aan de heilsgeschie-



[2] De Rijp, Nederlands Hervormde kerk, Alkmaarse raam, 1657

denis en leren over de samenhang van Oude en Nieuwe Testament.

Wat betreft Bijbelglazen in ons land kunnen we bijvoorbeeld denken aan de Goudse glazen, waarvan het merendeel nog uit de katholieke periode dateert. Aan een aantal van deze glazen zijn de namen van de vermaarde Dirck en Wouter Crabeth verbonden. In de kooromgang van de Goudse Sint-Jan wordt het leven van Christus geïllustreerd in parallelie met dat van Johannes de Doper, de patroon van de kerk (1556-1570). In het middelste glas met de doop van Christus komen beiden samen [AFB. 3]. In dit raam is de figuur van God de Vader helemaal bovenin in 1622 weggenomen en door geel glas vervangen (in 1931 werd God de Vader weer teruggeplaatst). Links in het transept is de verdrijving van Heliodorus uit de tempel in beeld gebracht (1566) [AFB. 4], rechts, als nieuwtestamentische parallel, de tempelreiniging, waarbij Jezus de kooplieden uit de tempel verdrijft (1568-1569) [AFB. 5]. De laatste voorstelling werd in protestantse kringen in verband gebracht met het verwijderen der beelden uit de kerk, een interpretatie die bij dit katholieke glas niet op kan gaan, al heeft het in 1657 toegevoegde Latijnse gedicht, onderaan op het glas, de voorstelling in antikatholieke zin geïnterpreteerd. De Sint-Jan heeft ook onderdak verleend aan de ramen die afkomstig zijn uit het Goudse Regulierenklooster, dat in 1581 werd gesloopt. Deze ramen dateren uit



[3] Dirck Crabeth, Doop van Christus, glas in de Sint-Jan, Gouda, 1555



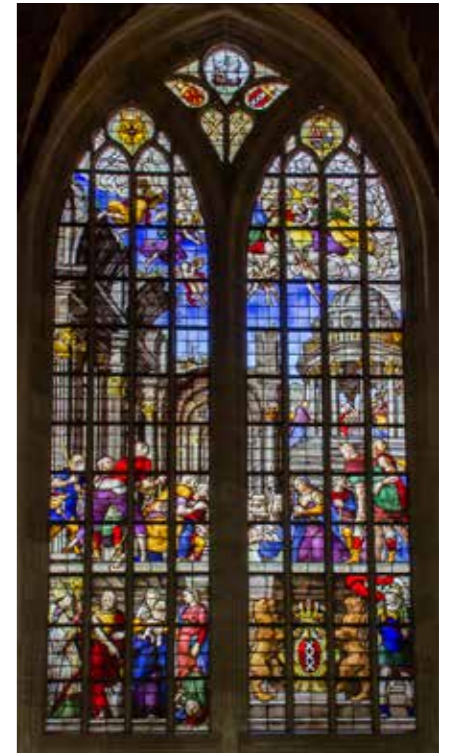
[4] Wouter Crabeth, Verdrijving van Heliodorus uit de tempel, glas in de Sint-Jan, Gouda, 1566

1558 en illustreren het lijden en de opstanding van Christus. Ook in de Oude Kerk in Amsterdam zijn katholieke glazen bewaard gebleven. De Mariakapel telt drie ramen uit 1555, waarin het leven van Maria wordt geïllustreerd. Aanstootgevende details, zoals de nimbusen van de heiligen, werden weggehaald [AFB. 6]. Ook na de Reformatie werden Bijbelse ramen gemaakt, zoals in de Goudse Sint-Jan en de Grote Kerk in De Rijp: geen series, maar losse ramen waarin



[5] Dirck Crabeth, Tempelreiniging, glas in de Sint-Jan, Gouda, 1568-1569

één Bijbels verhaal wordt geïllustreerd. In de 18de eeuw hield dit op. In de eeuw van de Verlichting hield men van lichte ruimtes. Men herstelde de oude ramen niet meer, maar verving ze door blank glas. Op den duur wist men ook niet meer hoe men de oude ramen moest restaureren. In de 19de eeuw herleefde de glasschilderkunst, met name in de vele kerken die de katholieken toen bouwden. Deze werden opgetrokken in de neogotische stijl; ook de



[6] Dirck Crabeth, Aanbidding van de herders en Presentatie, glas in de Oude Kerk, Amsterdam, 1555

beglazingen waren geënt op middeleeuwse voorbeelden. Naar oud recept worden Oude en Nieuwe Testament met elkaar verbonden: het één als voorafbeelding van het ander. Voorbeelden treffen we aan in de kerk van Onze Lieve Vrouw Onbevlekt Ontvangen in Den Haag, die 66 gebrandschilderde ramen bevat uit het atelier van F. Nicolas en Zonen te Roermond, tot stand gekomen tussen 1892 en c. 1900. In de zeven ramen in de koorsluiting zien we van boven naar beneden een scène uit het Oude Testament, een uit het leven van Maria en een uit het leven van Christus. Al die voorstellingen zijn op elkaar betrokken, bijvoorbeeld Job, de piëta en *ecce homo*. De ramen in het transept zijn gewijd aan de vijftien geheimen van de rozenkrans, onverdeeld in de vijf blijde, de vijf droevige en de vijf glorievolle geheimen. Bij al deze narratieve voorstellingen kon het atelier te rade gaan bij voorbeeldenboeken, zoals *Biblia pauperum. Bilder für Künstler und Kunstfreunde*, samengesteld door Joh. Klein en Max Schmalz (Regensburg, 1885). ▶

Dertig nieuwtestamentische scènes worden hier telkens vergezeld door twee oudtestamentische voorafbeeldingen [AFB. 7-8].



[7] F. Nicolas en Zonen, glas met de nederdaling van de Heilige Geest in de kerk van Onze Lieve Vrouw Onbevlekt Ontvangen, Den Haag, 1903



[8] Nederdaling van de Heilige Geest, prent in *Biblia pauperum. Bilder für Künstler und Kunstfreunde*, samengesteld door Joh. Klein en Max Schmalz, Regensburg 1885

DE 'MONUMENTALEN' EN DE 'PICTURALEN'

In de jaren '80 van de 19de eeuw vierde het impressionisme van de Haagse School hoogtij. In de jaren '90 echter, begonnen enkele jonge kunstenaars, zoals Richard Roland Holst (1868-1938), naar nieuwe wegen te zoeken. Zij waren ontevreden met het alom heersende impressionisme: dit miste inhoud en stond los van de maatschappij. Verschillende kunstenaars gingen zich toeleggen op kunst die voor de gemeenschap bestemd was: affiches, boekkunst, muurschilderingen en glas in loodramen. Wandschilderingen en glas in lood zijn vormen van monumentale kunst. Men sprak in dit verband van 'gemeenschapskunst': de kunst die het openbare gebouw sierde gaf weer wat in de gemeenschap leefde en was bestemd voor de gemeenschap. Als programmatisch voorbeeld uit het verleden fungeerde voor de gemeenschapskunstenaars de gotische kathedraal: een *Gesamtkunstwerk*, waar beeldhouwers en schilders onder leiding van de bouwmeester hadden samengewerkt.

Hier had men te maken met een uiting van collectief denken en voelen. Aldus had de middeleeuwse kathedraal de katholieke neogotici al voor ogen gestaan. Meer socialistisch gerichte kunstenaars hadden vooral oog voor het gildesysteem dat aan de bouw van de kathedraal ten grondslag lag. De bouwmeester H.P. Berlage, die zich door het socialisme liet inspireren, beschouwde de architectuur als een maatschappelijke kunst. Hij ruimde ook voor andere kunstenaars, waaronder glazeniers, een plaats in, opdat zij, ieder op eigen wijze, de functie van het gebouw als een huis voor de gemeenschap zouden onderstrepen.

Om terug te komen op Richard Roland Holst: hij ging naar Chartres om daar kennis te verwerven van kunst uit tijden waarin zij nog een religieuze en maatschappelijke functie bezat. In 1918 kreeg hij een benoeming aan de Rijksacademie te Amsterdam. Door zijn functie aan de academie had hij grote invloed op

een aantal jonge kunstenaars. Hij had een goede pen. Uit zijn in drie boeken gebundelde beschouwingen (1923, 1928, 1940) is een kunsttheorie te destilleren die in grote trekken neerkomt op het volgende. Twee kunststopvattingen worden tegenover elkaar gesteld. Aan de ene kant de 'schilderij-kunst', die sinds de renaissance in zwang is en waarmee Roland Holst in zijn opleidingsjaren werd geconfronteerd. In losse schilderijen geeft de ongebonden kunstenaar, die vóór alles origineel moet zijn, weer hoe hij de werkelijkheid subjectief ondergaat. Terwijl de renaissancekunstenaar op zoek was naar de perspectivische weergave van de driedimensionale werkelijkheid, bleef de impressionist bij de uiterlijke verschijningsvorm staan. Aan de andere kant is er een kunst die gedragen wordt door de gemeenschap, een kunst die in de middeleeuwen werd gepraktiseerd en waarvan ook Roland Holst een voorstander was. Deze kunst is verbonden met de (wezenlijk in het maatschappelijk leven staande) architectuur. De kunstenaar staat hier in een traditie en put zijn inspiratie uit

een gemeenschappelijk geloof. Roland Holst spreekt in dit verband van de 'kunst van het teken': door middel van tekens en symbolen wordt verwezen naar een diepere werkelijkheid. Een dergelijke kunst staat in dienst van de gemeenschap en heeft een moreel gezag. De beschouwer wordt geconfronteerd met figuren die een zedelijke kracht, een bezieling, een spirituele volmaaktheid bezitten die onze eigen nietigheid en ijdelheid openbaren. Dergelijke kunst breekt, reinigt en verheft de beschouwer, zij maakt hem minder zelfvervuld, zij verzamelt de harten en bindt ze tot een strijdbaar en eendrachtig geheel. Roland Holst bracht zijn theorieën in de praktijk in zijn glazen. Als voorbeeld wordt hier genomen 'De Zaaier' in het Amsterdams Lyceum, een van zijn eerste glazen (1928) [AFB. 9]. Voor Roland Holst zijn glas-in-loodramen geen gaten in de wand. Perspectivische verschieten of plastische figuren zijn dus uit den boze. Het glasraam met de zaaier laat een drieslag zien: in het midden een kleurige figuur; daaromheen een kleurige rand met abstracte motieven; als overgang naar de vlakke wand tenslotte een lichte, decoratieve rand. De afgebeelde figuur is een oertype, dat als een 'teken' fungeert, een voorbeeld waaraan de beschouwer – de leerling van het lyceum – zich kan optrekken.



[10] Max Nauta, 'Jan de Bakkergebedenkraam' in de Sint-Jacobskerk, Den Haag, 1930

De door Roland Holst gedoopte en gepraktiseerde principes werden overgedragen op de leerlingen van de Rijksacademie. Tot in de jaren '30 treft men de rechtlijnige stilingen en de zware, fonkelende kleuren van de Amsterdamse richting aan. Max Nauta (1896-1957) maakte een dergelijk raam: het 'Jan de Bakkergebedenkraam' in de Sint-Jacobskerk te Den Haag (1930) [AFB. 10]. Jan de Bakker of Pistorius was een protestantse martelaar die in 1525 in Den Haag ter dood werd gebracht. Beneden op het raam bevinden zich de eerste martelaren Stefanus en Paulus. Daarboven Jan de Bakker en zijn rechters.

In de jaren '30 begon men andere wegen in te slaan. Zolang de Van-Eyck-academie in Maastricht nog niet bestond, waren Limburgse kunstenaars op Amsterdam aangewezen. Zo hebben Henri Jonas (1878-1944) en Joep Nicolas (1897-1972) aan de Amsterdamse Rijksacademie gestudeerd. Weldra echter gingen de Limburgers hun eigen weg. Hier moet in het bijzonder Joep Nicolas genoemd worden. Hij initieerde een stijl die tegengesteld was aan die der 'monumentalen'. Men spreekt wel van de richting der 'picturalen'. Nicolas maakte glasramen voor 'moderne' gebouwen, tot stand gekomen langs de industriële weg van mechanisering en



[9] Richard Roland Holst, 'De Zaaier', glas in het Amsterdams Lyceum, Amsterdam, 1928

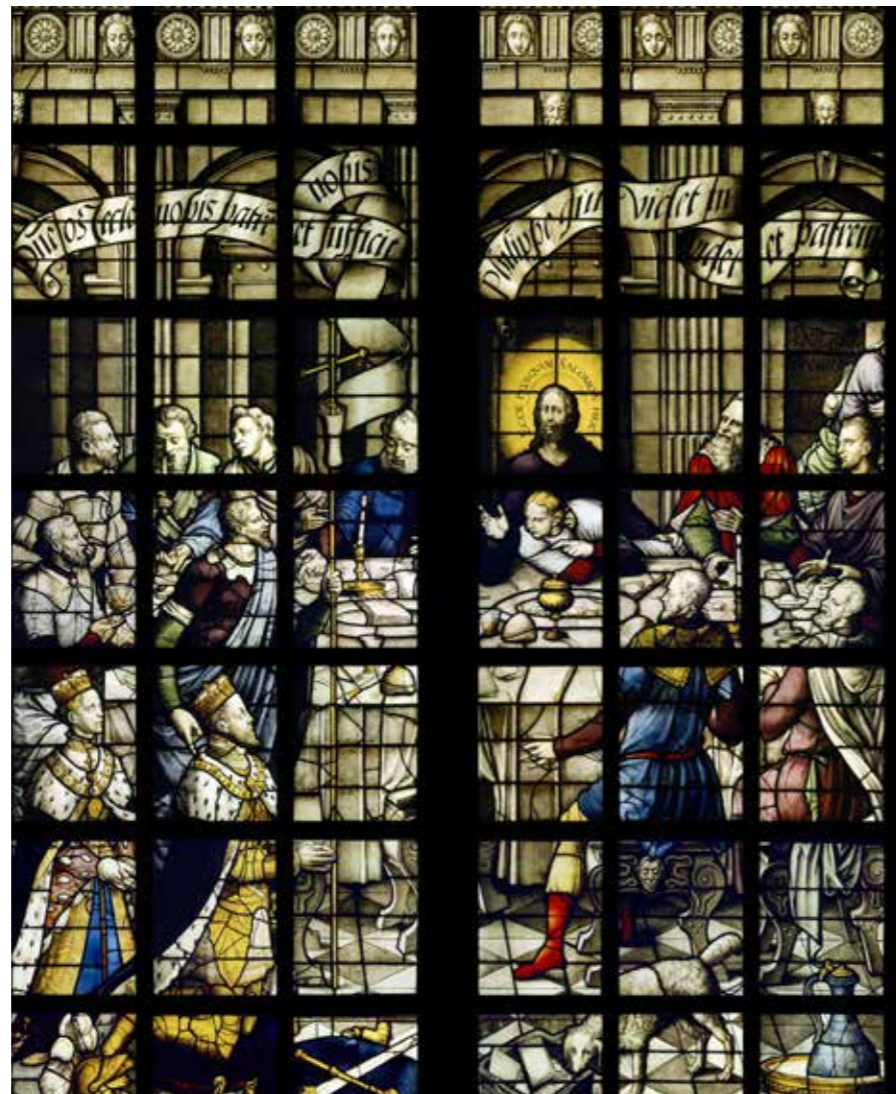
standaardisatie: functionele gebouwen, waar lucht en licht centraal staan. Hier is glas in lood iets van een heel andere orde: uiting van geestelijke overvloed, directe registratie van de innerlijke spanning van de maker. Geen voortzetting, maar juist een onderbreking van de architectuur. Vandaar het gebruik van veel blank glas, zodat er een verbinding met buiten ontstaat. De stijl van kunstenaars als Joep Nicolas en Charles Eyck wordt wel aangeduid als 'Limburgse barok', een trant die met behulp van de volgende adjectieven wordt omschreven: schilderachtig, speels, beweeglijk, illustratief, verhalend. Deze stijl werd na de Tweede Wereldoorlog voortgezet, met name door Limburgse en Brabantse glazeniers. ▶



[11] Joep Nicolas, De Apocalyptische Ruiters, glas in de RK kerk, Tubbergen, 1954



[12] Daan Wildschut, De Apocalyptische Vrouw, glas in beton in de Onze Lieve Vrouwe ter Nood, Tilburg, 1964



[13] Dirck Crabeth, Koningsglas in de Sint-Jan, Gouda, 1557

Joep Nicolas was bijzonder productief. Hier worden genoemd de acht ramen in Tubbergen, waarin hij in 1954 het boek Openbaring illustreerde. Het eerste raam [AFB. 11] toont bovenin het Lam, staande op de boekrol die met zeven zegels verzegeld was. Het Lam verwijst naar Christus, de verzegelde boekrol naar Gods geheime raadsbesluiten. Het Lam verbreekt de zegels, aldus Gods geheimen onthullend. Het verbreken van de eerste vier zegels doet vier ruiters verschijnen: symbolen van de catastrofes die voorafgaan aan het aanbreken van de nieuwe tijd. De ruiters zitten op een wit, een vuurrood, een zwart en een vaalgroen paard (Openb. 6:1-8). De ruiter op het witte paard is een zegevierende oorlogsheld. Het rode paard met zijn bereider verbeeldt de burgeroorlog. Het derde, zwarte paard en zijn bereider verwijzen naar de schaarste die het gevolg is van de verwoesting van de graanoogst die met de oorlog gepaard gaat. Het laatste, vaalgroene paard wordt bereden door de Dood. Voor de Oude Kerk in Delft maakte Joep Nicolas tussen 1956 en 1972 25 glazen, de meeste met Bijbelse voorstellingen.

Terwijl de 'picturalen' na de oorlog nog een tijd doorgingen, vonden nieuwe ontwikkelingen plaats. Moderne technieken doen hun intrede: glas in beton en appliquéglas, waarbij stukken gekleurd glas met doorzichtige lijm op glas worden bevestigd. Verder ontstond bij jongere glaskunstenaars een reactie op de 'Limburgse barok', waarbij men weer meer ging stileren, met Byzantijnse, romaanse en vroeggotische voorbeelden als uitgangspunt. Glazeniers die in dit verband genoemd kunnen worden zijn Eugène Laudy (1921-1995), die tijdens een verblijf in Italië in 1947 de Byzantijnse kunst leerde kennen, die hem tot andere vormen inspireerde, waardoor zijn werk een meer gestileerd en tweedimensionaal karakter kreeg. Verder Daan Wildschut (1913-1995), wiens reizen langs Franse kathedralen en langs kerken met romaanse schilderijen en wiens bezoek aan Ravenna van invloed zijn geweest op het werk dat hij maakte [AFB. 12].



[14] Glas geschonken door Hoorn in de Grote Kerk van Schermerhorn, 1636: stadswapen

NIET-KERKELIJKE THEMA'S IN KERKEN

Niet-bijbelse figuren dringen door in bijbelse context. Dat gebeurt daar waar de schenkers van glazen in beeld worden gebracht, beneden in de schenkerszone. Tot aan de tijd van de Reformatie zijn dit met name vorsten en prelaten, die knielend en met gevouwen handen worden weergegeven, aanbevolen door hun naamheiligen. Bij wijze van voorbeeld wordt hier verwezen naar het Koningsglas uit 1557 in de Goudse Sint-Jan, ontworpen en uitgevoerd door Dirck Crabeth [AFB. 13]. Helemaal bovenin bevindt zich de inwijding van de tempel door Salomo, daaronder het laatste avondmaal. Eén van de twaalf apostelen rond de tafel stáát en kijkt naar Jezus, met wie hij in gesprek is. Dit is Filippus, die vraagt: *Laat ons de Vader zien, Heer, meer verlangen we niet*, waarop Jezus antwoordt: *Wie Mij gezien heeft de Vader gezien* (Joh. 14:8). Tegelijkertijd wijst Filippus naar de knielende schenker van het glas: Filips II, koning van Spanje en graaf van Holland. Hij is de naamheilige van de koning. Achter hem knielt zijn vrouw, Mary Tudor.

In de tijd van de Republiek der Zeven Verenigde Nederlanden zijn het niet meer vorsten en prelaten die als stichters van de glazen worden voorgesteld, maar zijn het vooral de steden en bestuurslichamen die als schenkers worden gepresenteerd. Voorbeelden zijn te vinden in Edam, Schermerhorn en De Rijp, waar de zeven steden van West-Friesland en het Noorderkwartier via hun wapens zijn vertegenwoordigd. Wanneer een kerk beglaasd moest worden, traden de kerkmeesters in contact met potentiële opdrachtgevers, om te beginnen de steden. Deze waren niet onwillig om een raam te schenken. Zo'n raam was reclame voor de stad. De steden worden primair aangeduid door hun wapens, soms ook door bepaalde belangrijke gebeurtenissen die met de betreffende stad in verband worden gebracht. Richten we onze aandacht op een paar van dergelijke glazen in Schermerhorn. Het glas dat in 1636 door Hoorn is geschonken, toont het wapen van de stad, een hoorn [AFB. 14]. Dit wordt geflankeerd door Ceres, de godin van de landbouw, ►



[15] Glas geschonken door Hoorn in de Grote Kerk van Schermerhorn, 1636: Faam



[16] Glas geschonken door Hoorn in de Grote Kerk van Schermerhorn, 1636: Slag op de Zuiderzee



[17] Glas geschonken door het bestuur van de Bedijkte Schermer in de Grote Kerk van Schermerhorn, 1635



[18] Glas gewijd aan het maritieme verleden van Hoorn in de Oosterkerk, Hoorn, 2016

en Neptunus, de god van de zee. Boven in het glas bevindt zich Faam met haar loftrumpet te midden van zeven putti met landbouwtributen [AFB. 15]. Beneden ziet men een paneel met de Slag op de Zuiderzee [AFB. 16]. Hier hadden de Geuzen, nabij Hoorn, de Spanjaarden, die onder leiding stonden van Bossu, in 1573 verslagen. Een ander glas in Schermerhorn, geschonken door het bestuur van de Bedijkte Schermer, toont het wapen van het in 1632-1635 ingepolder-

de gebied [AFB. 17]. We zien een engel met een zwaard en een schild. In het schild een molen als verwijzing naar de molens die het water uit de Schermer hebben afgevoerd. Wat de identiteit van de engel betreft gaan de gedachten uit naar de aartsengel Rafaël. Het onderschrift luidt: *SCHERMEERS BESCHERMER / 1635*. Links van het wapen staat een visser, omgeven met attributen die naar visserij verwijzen. Hij krabt zich vertwijfeld het hoofd, omdat hij ten gevolge van de drooglegging zijn beroep niet meer kan uitoefenen. De karnende boerin aan de andere kant heeft de toekomst. De koe en de landbouwwerktuigen naast haar verwijzen naar de nieuwe activiteiten in de Schermer: landbouw en veeteelt. In de traditie van de zeventiende-eeuwse stedenglazen is in de Oosterkerk in Hoorn in 2016 een glas geplaatst dat gewijd is aan het maritieme verleden van Hoorn. [AFB. 18] We zien van beneden naar boven: het wapen van Hoorn, gezicht op Hoorn, drie tondi met schepen die op de Zuiderzee voeren, een tondo gewijd aan de Oost-Indië-vaart, weer drie tondi met Zuiderzee-schepen, bovenin een ovaal met de walsvisvaart.

Ook worden belangrijke historische gebeurtenissen gememoreerd. Na de Tweede Wereldoorlog verschenen er herdenkingsramen in kerken, bijvoorbeeld het Bevrijdingsraam van Charles Eyck uit 1947 in de Goudse Sint-Jan [AFB. 19] laat boven de vier aanstormende Apocalyptische ruiters zien, daaronder ondergelopen boerderijen en ruïnes. Het midden van het raam wordt ingenomen door een groep opmarcherende mensen met vlaggen, opgetogen vanwege de bevrijding. Aan weerszijden herinneringen aan de oorlog: razzia's, concentratiekampen, deportaties, Jodenvervolgning. Beneden zijn de wapens van Gouda, Nederland en de provincies aangebracht.

De laatste vijftig jaar

In de jaren '60 van de 20ste eeuw namen de opdrachten aan glazeniers af. Tot dan konden zij glazen maken voor stadhuizen, scholen en kerken, en waren de glasramen die zij vervaardigden figuratief. Maar sinds de jaren '60, de tijd van de democratisering, rekende men af met het gesloten wereldbeeld en de gezagsstructuren die nog leefden in de jaren '50. De kunstenaars gingen hoe langer hoe meer abstract werken. Men geloofde niet meer in grote ideeën en gemeenschappelijke idealen. De iconografie die bij dergelijke ideeën en idealen hoorde was uitgediend. Daar komt bij dat er nog nauwelijks nieuwe kerken werden gebouwd.

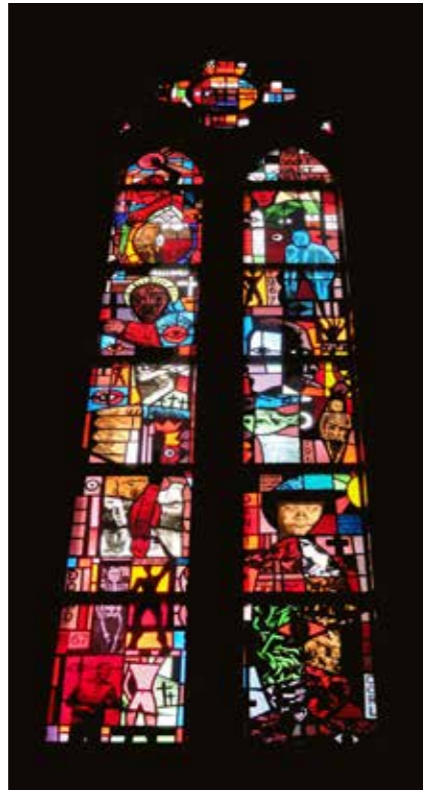
Toch is de glaskunst niet dood, maar springlevend. Er is sprake van verschillende vormen en opvattingen die moeilijk onder één noemer zijn te brengen. Hier volgen enkele voorbeelden. In 1967 paste Hans Truijn (1928-2005) in de Sint-Martinus te Maastricht een techniek toe waardoor foto's uit kranten terechtkwamen op ramen [AFB. 20]. Bij de restauratie van de Nicolaaskerk te Amsterdam werden in 1999 de oude decoratieve ramen in de lichtbeuk vervangen door nieuw glas, ontworpen door Jan Dibbets. Er is gebruik gemaakt van blank glas, in een aantal tinten, en van enkele verticale stroken in de liturgische kleuren, verder alleen verticale en horizontale loodlijnen [AFB. 21]. Marc Mulders maakte in 2005 voor de Nieuwe Kerk te Amsterdam het herdenkingsraam bij gelegenheid van het Zilveren ►



[19] Charles Eyck, Bevrijdingsraam in de Sint-Jan, Gouda, 1947

Regeringsjubileum van Koningin Beatrix [AFB. 22]. Het thema is 'de tuin'. We zien een gewemel van dieren en planten die in een tuin voorkomen, op het glas geschilderd met emailverf. Duiveltjes, kemphanen en doorn-takken symboliseren het kwaad, vlinders, pauwen en irissen het goede. Wat de tuin verder voor de kunstenaar betekent heeft hij aldus geformuleerd: *De tuin leert ons berusten, ons over te geven aan de seizoenen, aan de vergankelijkheid, de cyclus van leven, dood en verrijzenis. Ik ervaar de tuin als een manifestatie van religiositeit. Ik voel me opgenomen in het grote geheel en verwant met het allerkleinste organisme.* Annemiek Punt maakte in 2006 voor de Nieuwe Kerk in Delft een abstract raam met als thema het dochttertje van Jäirus, waar we bovenin de beschermende hand van Jezus kunnen zien [AFB. 23]. De traditie van het herdenkingsraam is voortgezet in de Laurenskerk in Rotterdam, waar in 2021 een raam is onthuld dat de titel 'Vrede en Verzoening' draagt (ontwerp Janneke Viegers) [ZIE PAG. 36]. De muur rond het raam is zwart geverfd, een verwijzing naar de duisternis die over Rotterdam viel na het bombardement op 14 mei 1940. Tevens worden de bombardementen op Coventry in 14-15 november 1940 en dat op Dresden in 13-14 februari 1945 herdacht. Tegen de achtergrond van de verwoeste gebouwen zien we op de voorgrond rechts het silhouet van een beeld uit 1907-1908 dat zich op 70 meter hoogte tegen de toren van het *Rathaus* van Dresden bevond. Het beeld, dat spontaan met een engel wordt geassocieerd, stelde in werkelijkheid de Goedheid voor. De goedheid waartoe de mens wordt opgeroepen als tegengif van de vernietigingen die door mensen zijn aangebracht.

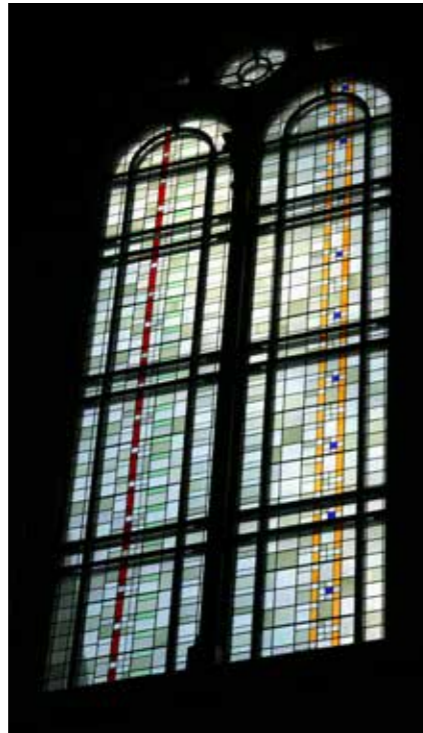
Kerken kunnen niet zonder glas. Glas beschermt tegen kou, regen en wind. Bovendien hebben ze de bezoeker veel te zeggen. We hebben daar de nodige voorbeelden van gezien: voorbeelden uit het verleden en het heden. Het is te hopen dat ook in de toekomst glas in kerken op nieuwe wijze nieuwe boodschappen zal blijven uitdragen.



[20] Hans Truijen, glas in de Sint-Martinus, Maastricht, 1967



[22] Marc Mulders, glas in de Nieuwe Kerk, Amsterdam, 1958



[21] Jan Dibbits, glas in de Nicolaasbasiliek, Amsterdam, 1999



[23] Annemiek Punt, Het dochttertje van Jäirus, glas in de Nieuwe Kerk, Delft, 2006

Afbeeldingen

1, 2, 7, 9, 10, 14-18 Peter van Dael – 6 Kerkfotografie – 3-5, 13, 19 Stichting Fonds Goudse Glazen – 8 Joh. Klein en Max Schmalz, Biblia pauperum, Regensburg 1885 – 11 Wikimedia Commons – 12 Wikimedia – 20 Printerest – 21 Monique Raassen – 22 Wikipedia – 23 Annemiek Punt

De lantaarn van God

Het glas in loodraam als geloofsmedium en theologie



Metz, St. Etienne, glasvensters van Marc Chagall. (afbeelding: Tineke Teenstra)

ALFRED C. BRONSWIJK

De eeuwen door waren flonkerend gekleurde glas in loodramen de spectaculairste elementen van de gotische architectuur. Dit geldt nog onverminderd voor de moderne toerist die één van de tussen de 12de en de 16de eeuw gebouwde kathedralen bezoekt.

De beroemdsten vinden we in het 'Bassin parisien', of in Picardië. Denk aan: Chartres, Noyon, Cambrai, Laon, Parijs, Soissons, Amiens, Bourges, Rouen, Reims, Straatsburg, Metz, Beauvais etc. Die van Rouen is met 151 meter de hoogste van allemaal. De kerk van Amiens is de grootste. Maar de kathedraal van Metz, de Saint-Étienne, is met maar liefst 6500 vierkante meter glas in lood (waaronder glazen van Marc Chagall) echt een uitbinker. Het leverde de kerk de bijnaam op: 'Lantaarn van God' (Lanterne du Bon Dieu). Daarmee raken we direct het ►

kernthema van dit artikel: enerzijds de oorspronkelijke mystiek-religieuze functie van het veelkleurige glas; anderzijds de latere bijbehorende conflicten.

Oplichtend glas en goddelijke Licht

De gotisch bouwstijl ontlastte met zijn spitsbogen, ribgewelven en steunpilaren de wanden van het kerkgebouw. Daardoor werd het technisch mogelijk grote glasvensters in de muren in te bouwen. En dit moesten heel beslist gekleurde glasramen zijn. Het werd groots toegepast in de kathedralen. Maar zeker niet minder in kloosters, parochiekerken en kapellen. Dit was niet zomaar een modieuze schoonheidsgril. Achter deze nadrukkelijke keuze voor licht, kleur en glas ging een allesbepalend theologisch concept verborgen. Een gedachtenstelsel dat ons, mensen van de 21ste eeuw, vreemd is geworden. Maar voor de Middeleeuwen vormde juist dit de basis van elk denken en van het hele leven. Een religieus concept, wel te verstaan.

Vergelijken we onze maatschappij met de middeleeuwse samenleving, dan ontdekken we dat de laatste allereerst een spiritueel-idealistisch karakter had. Hoewel de middeleeuwer over grote technische kennis en vaardigheden beschikte, zie de geraffineerde gotische bouwkunde, is zijn mens- en wereldbeeld volledig doordrenkt met religieus-christelijke ideeën en gestoeld op metafysische ijkpunten. Die zijn weliswaar vandaag niet geheel verdwenen, maar hun dominantie hebben ze allang verloren. Van de vroegere religieuze zee zijn nu slechts her en der enkele plassen overgebleven.

Die typische spiritualiteit van de Middeleeuwen was echter eeuwenlang bijkans een verzegeld boek. Zeker in protestants gedomineerde kringen. Na de Reformatie, in elk geval na het Concilie van Trente (1545-1563), had men de poorten naar dat vroegere tijdperk hard dichtgesmeten. De sleutel was gaandeweg zoek geraakt. Maar om het wonder van de gotische ramen enigszins te begrijpen, kunnen wij er niet omheen om beknopt iets van de spirituele wortels van dat tijdperk op te graven. En die hadden alles van doen met God en met zijn licht.

Massamedium en lichtbaken

De middeleeuwse wereld was nog vol van het mysterie van God en van bovennatuurlijke heiligheid. De loop van aarde en de mensheid stond immers onder zijn direct bestuur en ordende macht (*potestas ordinata*). Maar waar nodig had God ook de absolute macht om, naar wens of willekeur, wonderbaarlijk in te grijpen (*potestas absoluta*). En daar werd in het dagelijks leven, bij ziekte en nood, stevig op gehoopt en om gebeden. Mag de Weberiaanse stelling van 'de onttovering van de wereld' misschien opgaan voor het gesecculariseerde heden, ze geldt allerm minst voor de middeleeuwse mens in de aanloop naar de Reformatie en de 16de eeuw. Want een massief deel van zijn sociale en intellectuele structuur bestond uit religie en devotie. Of liever: uit het onderhouden van een zo intensief en direct mogelijk contact met God, met Christus en met alle andere



Sainte Chapelle, Parijs. (afbeelding: Brigitte Linskens)

facetten van de metafysische orde. Omwille van zegening, genezing of bescherming.

Religie was toen beslist méér dan een privé-aangelegenheid. Het was een publieke en een verplichtende zaak van openbare orde. En voor ieder, klein en groot, hoog of laag. Dit structureerde de levensdoelen en alle maatschappelijk kanalen, zoals Johan Huizinga dat in zijn vermaarde studie *Herfstij der Middeleeuwen* ons gedetailleerd heeft geschetst.¹ Daarbinnen speelden allerlei materiele en vooral visuele religieuze media een sturende, communicatieve en bemiddelende rol – van processies, bedevaarten, relieken, heiligenbeelden tot en met de hostie die de priester tijdens de mis zo hoog mogelijk verhief. Want alléén al het zien van de hostie had een even zegenende werking als het nuttigen daarvan.² De sensationeel oplichtende kerkvensters, die de vroeger gebruikelijke mozaïeken en muurschilderingen aflasten, kunnen we binnen dat geheel zien als de meest spectaculaire en effectiefste 'massa-media' van het toenmalige christelijke Avondland.

Welke diepe indruk de kleurige ramen maakten op het kerkvolk van bijvoorbeeld de 10de eeuw, lezen we in een brief van abt Gozpert uit Tegernsee: 'Tot voor kort hingen er oude lappen voor de vensteropeningen van onze kerken. In onze gelukzalige tijden schijnt nu voor het eerst de goudharige zon door de bontgekleurde ramen... En ieder die het ziet, voelt in zijn borst zijn hart opspringen van vreugde'.³ Die vreugde kwam niet zozeer voort uit esthetisch genoegen. Ook al speelde dat zeker mee. De lat lag dieper. Of liever, hoger. Dat be-

luisteren we onversneden in de woorden van abt Suger van St. Denis (1081-1151), de kerkman en *founding father* van wat later de gotische bouwstijl is gaan heten. In het westportaal van de kerk van St. Denis liet hij optekenen: 'Edel straalt het (raam)werk, maar wat edel straalt moet vooral de harten verlichten, zodat zij door deze zuivere lichten het Ware Licht zullen bereiken, waarvan Christus de Ware Deur is. Zo verheft de trage geest zich met behulp van het materiële licht tot het Ware Licht'.⁴ Het bontgekleurde oplichtende glas had dus per definitie een anagogische, dwz. een spiritueel 'omhoogvoerende' functie. Vensters waren lantaarns van God. Heilige lichtbakens voor de Godzoekende ziel.

Teken, mysterie en licht

Dat de glas in loodramen deze gewijde functie konden vervullen laat zich goed verklaren. De materiele kerk (*ecclesia materialis*), waartoe we ook het kerkgebouw met alle ornamentiek en uitrusting rekenen, moest immers de geestelijke kerk (*ecclesia spiritualis*) symbolisch weerspiegelen. De grote kathedraal of de kleine kapel beoogde dan ook nooit een aardrijkskundig trefpunt te zijn voor het voyeurisme van de massatoerist. Het kerkgebouw was allereerst een spiritueel gegeven: het sacrale huis van God zélf, zijn woning, de plek van zijn Verschijnen onder de mensen. Anders gezegd: het kerkgebouw was de aardse pendant van het Hemelse Jeruzalem uit het Bijbelboek Openbaring (Op. 2: 21). En alle afbeeldingen van de heiligen, op de glasvensters en aan de kerkmuren, symboliseerden de hemelse 'gemeenschap der heiligen'. Hier kwamen én de zuivere aardse levenswandel én de eschatologische toekomstverwachting in een mystieke eenheid bij elkaar.

De meest invloedrijke denker van de Middeleeuwen, de befaamde scholastieke geleerde Thomas van Aquino (1225-1274), plaatste daarom een fors is-gelijk-teken tussen God en het 'huis Gods, waarin Hij zijn mensen verzamelt'. Voor Thomas en zijn tijdgenoten, was het kerkgebouw niet zozeer een fysieke plek. Het was allereerst een transcendentale.⁵ De middeleeuwse wijdingsrite van het katholieke kerkgebouw onderstreept dit nog eens expliciet. Vooral de twaalfde en de dertiende eeuw waren zeer geoccupeerd met de sacraal-symbolische betekenis van de kerkarchitectuur.⁶

Zo schreef de Vlaming en bisschop van Mende, Wilhelmus Durandus, 1230- 1296, in het hoogtij van het gotische symbolisme zijn 'Rationale divinarum officiorum'. Dit boek werd een veelgeciteerde bestseller. Durandus legde daarin de diepere betekenislagen uit van het kerkgebouw, meer specifiek van de architectuur en de liturgie. Het is voor ons nu één van de twee waardevolste informatiebronnen voor de liturgie van het middeleeuwse Avondland. Alle bouwelementen van het kerkgebouw, aldus Durandus, zijn heilige vormen. Ze hebben allemaal iets te betekenen (*significare*) en ze stellen tegelijk iets heiligs voor (*figurare*); ze zijn vervuld van hemelse zoetheid; het zijn goddelijke heilsdragers, en zijn zowel *signa* (tekens) als ook *mysteria* (mysterieën).⁷ Als tekens verwijzen ze naar God en naar zijn heil. In dat verband speelde het kleurige vensterlicht een niet te

onderschatten rol als het onmiddellijke teken van Gods presentie in de aardse, stoffelijke wereld.

Dit idee werd in de 16de eeuw door de protestanten fel bestreden, met een aanval op de ramen en de beelden. Daarbij moeten we noteren: in tegenstelling tot de katholieke traditie is voor het protestantisme, de calvinistische tak voorop, het kerkgebouw in geen enkel opzicht een sacrale ruimte, Het is gewoon een functionele 'werkplaats', waar gelovigen samenkomen. Deze 'moet slechts gevuld worden met de levende beelden van Christus, de levende symbolen van echte vroomheid – de gelovigen'.⁸ De rest was bijzaak.

Onvergankelijk licht

In de Late Middeleeuwen dacht men daar nog volslagen anders over. Het bouwwerk zélf had groot geestelijk belang. In het laatste Bijbelboek, Openb. 21: 23, 24, is te lezen hoe in het Hemelse Jeruzalem God en het Lam (Christus) de zon en de maan vervangen. Onvergankelijk licht gaat van hen uit en het omvangt de volkeren die dit licht binnentreden. Deze tekst leidt ons binnen in de, naast de getallensymboliek, meest wezenlijke spirituele denkvormen achter de gotische kerkbouw en de ramen: de lichtmystiek en de optica.

De lichtmetafysica en de bestudering van de optica hadden Griekse wortels, al vanaf de 4e eeuw v. Chr. De Griekse teksten over deze onderwerpen werden later door Arabische geleerden bestudeerd en uitgewerkt. Hun aandacht ging vooral uit naar de optische processen. Europese geleerden maakten ook gebruik van deze Griekse teksten. Maar in de tweede helft van de twaalfde eeuw legden zij zich intensief toe op het vertalen van de Arabische en de Griekse literatuur in het Latijn, inclusief het werk van de Griek Aristoteles. Dit resulteerde in een enorme belangstelling voor de voorheen nauwelijks bekende aandachtsvelden van de optica en de lichtmystiek.⁹ Hoewel de Arabische traktaten dit denken in Europa hadden geïntroduceerd, staakte ironisch genoeg het onderzoek binnen de moslimcultuur geheel. Uit angst voor geloofsafval.¹⁰ In de christelijke wereld werd vooral de lichtmetafysica hartelijk omarmd en vond een dankbare echo in de kathedraalbouw. Daarvoor bestonden krachtige argumenten. Sloot de lichtleer niet naadloos aan bij de bijbelse openbaring? Het licht was toch Gods eerste scheppingsdaad (Gen. 1: 3). En was Hijzelf niet licht (1 Joh. 1: 5), zonder enig spoor van duisternis? Zoals Christus ook in een verduisterde kosmos was gekomen als het Licht der wereld (Joh. 8:12)? Gelovigen waren 'kinderen van het Licht' etc. De middeleeuwse lichtleer kreeg zo ook een solide Bijbelse verankering.

Metafysische speculaties rond het 'licht' en de goddelijke openbaring werden in de Middeleeuwen algemeen en bijzonder populair. Niet voor niets voorzagen men de figuren van de heiligen, Maria en Christus van een licht-aureool, teken van hun lichtende godsgeleijkenis. Sterker nog - de lichtleer stond geheel in dienst van de zielsverheffing, de bovengenoemde 'anagogiek'. De lichtmetafysica was eveneens innig verknoopt met de middeleeuwse theorieën over o.a. optiek, esthetica, schoonheid, kleuren, edelstenen, religieuze

objecten. En in het bijzonder met de architectonische vormgeving van het kerkgebouw, specifiek in de bouw- en de glaskunst van de gotiek. Want heel het denken van dat tijdperk werd uitgedrukt in de kunst, en de kathedraal was het grootste centrum van de toenmalige intellectuele scholing en theologie.¹¹

De ziel en de blik

Voor het juiste begrip van het glas in lood als dé lantaarns van de middeleeuwse geloofscultuur, moeten we ook een moment stilstaan bij het religieuze belang van het oog en het zien – de *visio*. De zintuiglijke waarneming, het ‘zien’, was toen één van de essentiële media voor de religie en het intellect, waar evenwel de 16de-eeuwse protestanten verzet tegen aantekenden, en daar het ‘verbale’ en het ‘gehoor’ tegenover stelden. Het geloof was immers uit het gehoor (Rom. 10:17) en had dus niets met het kijken naar beelden of ramen te maken.

Desondanks spreekt de Bijbel veel over het religieuze zien. De apostel Paulus schreef: ‘Nu kijken we nog in een wazige spiegel, maar straks staan wij oog in oog. Nu is mijn kennen nog beperkt, maar straks zal ik kennen, zoals ik zelf gekend ben’. (1 Kor. 13: 12) Onze blik is niet zuiver, maar vervuild door onze intrinsiek geduide duidingen van de werkelijkheid. De essentie der dingen kunnen we niet zien. Laat staan God, de hoogste Werkelijkheid en Scheppers van de mens en schepping. Dat geschenk ontvangen wij pas in het hierna-maals. Met deze uitspraak van de apostel raken we meteen ook de kern van de middeleeuwse waarnemingstheorie. Dat was een theorie die het zichtvermogen primair in dienst stelt van het spirituele zien van het Ongeziene, de *visio Dei*. Met het bovengenoemde ‘oog in oog’ wijst de apostel op wat in de christelijke theologie de blik van de gelukzaligen heet. Dit is de ultieme en onmiddellijke zelf-communicatie van God aan de individuele persoon. Weliswaar leert de Bijbel dat God ‘woont in een ontoegankelijk licht; geen mens heeft hem ooit gezien of kan hem zien’ (1 Tim. 6:16). Maar voor de middeleeuwse mens was de dorst naar dit ‘eens mogen zien van God’ het grote onderliggende motief van zijn aardse pelgrimsreis. Tevens werd het ervaren als de climax van ieder menselijk verlangen: het zien van God. De glas in loodramen waren een belangrijk instrumenten van deze boodschap én voor de beleving hiervan. Via het zichtbare naar het Onzichtbare (God).

Want men ging uit van een bijzondere relatie tussen de goddelijke sferen en het menselijke zien. In zijn *Tractatus de visione Dei* identificeerde bijvoorbeeld Nicolaas van Cusa (1401-1464) God met het ‘Absolute Zien’. En vandaaruit heeft elk zien weer zijn bron.¹² Aangezien God als Schepper heel zijn schepping doordringt en doordrenkt, neemt hij er ook deel aan. Daardoor is God tevens het object van alle zien ‘gezien door elk persoon die ziet, in alles wat gezien kan worden, en verweven in iedere blik.’¹³ Het menselijk zichtvermogen wordt, naar Cusa, versterkt door de aanwezigheid van de absolute blik Gods die daarin al op een verborgen wijze ligt besloten. Deze gedachte betekende voor de Middeleeuwen kort en goed dat de diep-

ste en hoogste waarheden uitsluitend konden en moesten worden begrepen door de scholing van het oog. Door het zien dus. Want het oog was geen afstandelijk instrument, zoals de moderne mens dit vandaag ervaart. Het was wezenlijk een poort naar de ziel. De entree tot het diepste lagen van het intellect en de emoties van de mens.

Stralingsleer en de ziel

Voor de moderne mens is het nauwelijks te snappen: optica stuurt de ziel; het oog beheerst de spirituele en verstandelijke vermogens. De Reformatoren namen weliswaar afscheid van dit concept. Maar op grond van de waarheid van dát middeleeuwse concept werd toen wél de hele religieuze beeldwereld ontwikkeld: de liturgische kledij, de attributen, de altaarstukken en de omgevende kerkarchitectuur, inclusief de ramen, zoals we van Durandus leerden. Alles verwees naar God én Hij werd er tevens in gerepresenteerd. Want de visuele vormgeving was toen de dienaar van de theologie. Geen ‘kunst’ in onze moderne zin. Wat nu in musea als ‘kunstvoorwerp’ wordt bewonderd was toentertijd een deelobject van de christelijke eredienst aan God – geen kunst maar cultus.¹⁴

Elk tijdperk heeft zo een eigen, complexe en vaak ook tegenstrijdige manier om de werkelijkheid te zien, te interpreteren en te begrijpen. Dit was ook het geval in de Middeleeuwen. Bij het interpreteren van hun werkelijkheid lag voor de geleerden in de tijd van de kathedraal het wetenschappelijk zwaartepunt bij het opdelven en het systematiseren van de kennis uit oude bronnen die als gezaghebbend werden aangezien. Allereerst de Bijbel. Verder filosofische werken. En natuurlijk de geschriften van de Griekse en de Latijnse kerkvaders. Die bronnen leverden het denkmateriaal aan en structureerde hun denken. Want de middeleeuwse cultuur was niet gebaseerd op de feitelijk-zintuiglijke waarneming, noch op een experimentele analyse van de werkelijkheid. Wél op de analyse van de gezaghebbende culturele traditie – aldus Umberto Eco.¹⁵ Deze versmelting van heel uiteenlopende en vooral bijbelse tradities bepaalde de structuur van het middeleeuwse denken. Het bekende proces van Galileo Galilei (1564-1642), over de waarheid van een helio- of een geocentrisch wereldbeeld, is een klassiek voorbeeld van de botsing tussen de middeleeuwse autoritaire en de nieuwere experimentele denkvorm.

Het zien, de blik stuurt de ziel én het denken rechtstreeks – aldus nog de Middeleeuwen. Religieuze kunst was daarbij onmisbaar. Ook de glas in loodvensters hadden de hoge taak om de gelovige blik te sturen en zo de ziel van bakens te voorzien in zijn zoektocht naar God. De middeleeuwse denkwereld ging ervan uit, dat bij de blik iets het oog verliet. Iets wat zich naar het te bekijken object toe bewoog, daarna weer terugkeerde naar het oog, of liever naar de ziel, met medeneming van de fysieke kwaliteiten van het beschouwde voorwerp (voorstelling, vorm, maat, harmonie, symmetrie, kleur etc.). We spreken in dit geval van *extramissio*. Het kwam dus in het zien neer op direct en actief fysiek contact tussen het subject en het object. Hoewel het principe gelijk bleef, gebeurde volgens andere denkers juist het omgekeerde. Zij gingen uit van het meer statische idee dat

er zichtbare stralen, of kleine deeltjes uitgingen van het bekeken object richting het oog. Deze stralen drongen via het oog de ziel binnen en lieten er letterlijk een indruk achter: de *intromissio*.¹⁶

Ogen vormen zo niet alleen de spiegel van de ziel, ze zin ook de meest spirituele communicatiepunten met de wereld. Maar daarvoor ook de meest gevoelige plek waar de heilheid van de ziel kon worden beïnvloed of bedreigd.¹⁷ Sinds de 14de eeuw ontwikkelde zich in dit verband de theologische beeldopvatting dat het lichtende krachtstralen waren die God en de mensen heilzaam verbinden. De goddelijke lichtwerking tilde zo, met het oog als instrument, de contemplatieve ziel op naar het contact met God zélf. Met andere woorden: de visuele religieuze kunst bracht het contact met God en zijn heil binnen handbereik. Hier gold wat we boven al noemden: via het zichtbare naar het Onzichtbare.

We moeten hier ook de naam noemen van Dionysius de Areopagiet, of liever, Pseudo-Dionysius (ca. 485-528), een grote autoriteit in de kathedraal-tijd. Dit hing nauw samen met de veronderstelling dat hij een directe leerling was van de apostel Paulus (Hand. 17: 34). Deze Dionysius – stelde in zijn ‘De Caelesti Hierarchia’ dat het zichtvermogen voor de mens het beste gereedschap is om het goddelijke te doorgronden. God woont weliswaar in een ontoegankelijk licht, maar hij deelt zijn liefde met de mensheid, zoals zonnestralen hun warmte uitgieten over de aarde. Het is de neo-platoonse notie van het licht als een kernmetafoor van Gods zelfopenbaring en de geestelijke verlichting van de mens. De introductie van zijn theologie had in de Latijns-christelijke cultuur, 9de eeuw, een ongekend gevolg: de stoffelijk-fysieke wereld werd niet langer meer gezien als een obstakel tussen God en mensen. Integendeel. Eerder werd ze nu verstaan als een positieve hoeveelheid wegwijzers richting het goddelijke heil. Want, als de stoffelijke wereld ons op de spirituele waarheid wijst, en als het licht één van de primaire middelen is om ons die waarheid aan te reiken, zo Dionysius, dan kunnen het licht én de materiele objecten worden aangewend voor de spirituele verheffing van de mens.

Dit Dionysische denkmodel was de krachtige intellectueel-religieuze motor achter de opkomst van de glas in loodramen als Gods lantaarn. Méér nog. Tevens was deze opvatting de geestelijke stuwkracht achter heel de explosief uitdijende Laat-Middeleeuwse beeldwereld, met al haar schoonheid, kunst, beelden, gewaden, ceremoniën, riten, gebruiken én ook mis-bruiken. De Hervormers, Luther, Zwingli en Calvijn e.a. tekenden zeer principieel verzet aan tegen deze gedachte. Voor hun liep er geen karrespoor van de aardse stoffelijkheid naar God – met uitzondering dan van de Bijbel. Luther hamerde op het ‘sola fide’ – door het geloof alleen. En uit de calvinistische traditie kennen we zelfs de slogan: het eindige kan het oneindige niet omvatten (*finitum non capax infiniti*).¹⁸ We moeten God immers aanbidden in geest en waarheid (Johannes 4:23-24). Dus geen gedoe met beelden of iets stoffelijks bij de eredienst. De protestantse blik gaf zo voortaan geen toegang meer tot het spirituele en dit werd vervangen door het gehoor. Het geloven ontkleurde tot

GLAS IN LOOD ALS BEWUSTZIJNSMODEL

KEES DOEVEDANS

Filosoof Capraru¹ introduceert glas in lood als *bewustzijnsmodel* om licht te werpen op de fenomenologische discussie over *externalisme* tegenover *internalisme*. In het eerste geval zijn eigenschappen fysieke eigenschappen van een object, in het tweede geval zijn het mentale eigenschappen die door een waarnemer eraan worden toegekend. Vertaald naar het *iconoclasme*: is een object van zichzelf sacraal (*externalisme*) of is die sacraliteit een mentale ervaring (*internalisme*)? Capraru introduceert drie situaties. Ten eerste: iemand is in een ruimte, waarin zich een witglazen wand bevindt. Een object achter dat glas houdt de kleur die het van zichzelf heeft. Twee: een object bevindt zich in een vitrine van een bepaalde kleur glas. Het object neemt de kleur aan van dat glas. Ten derde: een koepel van gebrandschilderd glas voorziet door het invallende licht objecten van verschillende kleuren. Het glas in lood draagt bij aan een mentale ervaring. Een derde weg tussen *internalisme* en *externalisme*? Kleur oftewel sacraliteit is niet eigen aan de objecten, is geen mentale ervaring, maar komt ergens vandaan. Er is licht, er zijn objecten, én er is iets dat bemiddelt, bijvoorbeeld gebrandschilderd glas. Het is duidelijk dat de beeldenstormers ervan uitgingen dat hun tegenstanders aan *externalisme* leden!

¹ – Mihnea D.J. Capraru, ‘Stained glass as a model for consciousness’, *Philosophical Explorations*, 2015, 18:1, 90-103

een conceptuele, spirituele aangelegenheid, met God op heel verre afstand van het alledaagse. Dus precies het omgekeerde van de leer van Dionysius.

Echter, geïnspireerd door het Dionysiaanse gedachtengoed, had deze materiele beeldwereld zich in de loop van de Late Middeleeuwen feitelijk ontwikkeld tot een steeds groter, hoger, belangrijker en massiever scherm tussen God en mensen – aldus deze Reformatoren. Wat ooit bedoeld was als een verwijzend ‘teken’ (Durandus: *signa*) werd op den duur beleefd als het ‘betekende’ zelf. De imaginaire, virtuele geloofselementen namen steeds meer de plaats in van dat waar het eigenlijk allemaal om draaide in het christendom. Het religieuze richtingbord werd allengs belangrijker dan het doel van de godsdienstige reis zelf. Zoiets als het Kerstfeest vandaag, waar de eigenlijke boodschap onder de overwoekering van kerstmannen, kerstglitter, neoherten en feest-eten verbleekt. Ook de middeleeuwse kar van het geloof liep behoorlijk uit het spoor. Hiertegen groeide al eerder weerstand, met mannen als Bernard van Clairvaux of Erasmus van Rotterdam als kritische woordvoerders. De eigenlijke omslag kwam echter met de Reformatie. Men wilde toen terug naar de kern: de Bijbel. De vroegere beeldverering sloeg dientengevolge om in beeldvijandigheid. Zelfs in beeldvernieling. Daarom werden in de 16de eeuw op veel plaatsen de glazen letterlijk ingegooid. Ook in de Nederlanden.¹⁹ ►



Gravure Frans Hogenberg, Beeldenstorm 1566. (Museum Catharijne Convent, Utrecht. Foto: Ruben de Heer)

Emotie en ratio

De ets van Frans Hogenberg doet verslag van de Beeldenstorm in Antwerpen van 1566. Beelden werden van de muren getrokken. Altaren vernield. En, zoals op de prent goed is te zien, ook glas in loodramen vielen ten prooi aan de ‘zuiveringen’ van het gepeupel (zelden), of georganiseerd door de publieke of kerkelijke overheid (meestal).

Het ingooien van de glazen was vooral in Engeland een veelvoorkomende vorm van religieus gemotiveerde destructie. In zijn ‘Injunction’ voor de Kerk van Engeland, 1547, beval Edward VI om ‘uiterlijk te verwijderen... alle afbeeldingen, schilderijen en alle andere monumenten van valse wonderen, pelgrimages, afgoderij en bijgeloof; zodat er geen enkele herinnering meer aan overblijft op muren, glasvensters, of ergens anders in kerken of huizen...’²⁰ Principieel dachten de continentale hervormers, inclusief Maarten Luther, Johannes Calvijn en Huldrich Zwingli, er niet veel anders

over. Maar om voornamelijk pragmatische redenen – anders dan de heiligenbeelden hadden de glazen ramen op zich nauwelijks gediend als object van verering; vernielde vensters maakten de kerkgebouwen minder bruikbaar; andere bescherming tegen de elementen bracht hoge kosten met zich mee – kwam het accent er niet te liggen op de volkse moties, maar op rationele theologische hervormingen. Het glas had daarbij uiteraard geen educatieve taak meer. Laat staan een mystiek-anagogische. Het religieuze kijken werd vervangen door het religieuze lezen, spreken en horen – de kern van de protestantse eredienst.

Gelukkig heeft het Avondland nog veel schatten bewaard van zijn vroegere diep-religieuze cultuur. De majestueuze schoonheid van het glas-in-lood valt nog op heel veel plaatsen te bewonderen als een grote kostbaarheid die moet worden gekoesterd en onderhouden. Vooral waar de Rooms-Katholieke traditie vaste voet hield. Veel lantaarns van God staan nog overeind in het Europese landschap. Zelfs bloeide er in de 19de eeuw opnieuw en internationaal, profaan en sacraal weer aandacht op voor de mystieke werking van het fonkelende bontgekleurde glas. Maar het oude spirituele vuur, wat ooit in de lantaarn van God brandde en de gelovigen direct in aanraking bracht met Het Licht der lichten – nee, dát vuur is onder ons gedoofd, mede door de religieuze cultuuromslag, de kerkhervorming die Reformatie heet...

Alfred C. Bronswijk

studeerde theologie, was werkzaam in Zwitserland, als hoofddocent theologie hogeschool Windesheim te Zwolle, als radio-predikant Bloemendaal en tenslotte als PKN predikant Berkum. Hij publiceerde poëzie, korte verhalen en verscheidene boeken over christelijke kunst. In 2021 promoveerde hij aan de Radboud Universiteit, Nijmegen, op een proefschrift over theologie en de christelijke visuele cultuur.

- 10 - ‘Due largely to the exhortations of the influential Persian philosopher Abu Hamid al Ghazali (1058-1111 CE):’ Wilson, 27.
- 11 - Neilson, F. *Émile Mâle and the Spirit of Medieval Culture*. The American Journal of Economics and Sociology, 1942. Vol. 2, No. 1, p. 17.
- 12 - Stock, A. (2004). *Bilderfragen. Theologische Gesichtspunkte*. Paderborn, München, Wien, Zürich: Ferdinand Schöningh. pp. 179-192.
- 13 - Erickson, C. (1976). *The Medieval Vision: Essays in Perception*. Oxford: Oxford University Press. p. 45.
- 14 - Zie: Belting, H. (1990). *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*. München: Verlag C. H. Beck.
- 15 - Eco, U. (1986). *Art and Beauty in the Middle Ages*. New Haven, London: Yale University Press. p. 4.
- 16 - Nelson, R. (2000). *Descartes’s Cow and Other Domestications of the Visual*. In R. Nelson, *Visuality Before and Beyond the Renaissance. Seeing as Others Saw*. (pp. 1-21). Cambridge: Cambridge University Press. pp. 4, 5.
- 17 - Hengel, L. (2009). *Imago. Romeinse keizerbeelden en de belichaming van gender*. Hilversum: Verloren B.V. p. 298.
- 18 - Bronswijk, 2012, p. 241.
- 19 - Zie voor de Beeldenstorm in onze contreien: Hartog, E. (2019). *Een spoor van vernieling. Het Noord-Nederlandse katholieke kerkinterieur voor, tijdens en na de Beeldenstorm*. Hilversum: Uitgeverij Verloren. pp. 33 e.v.
- 20 - Shin, J. *Glass-Breaking – An Affective Process*: www.medievalists.net/2020/02/glass-breaking-an-affective-process/

- 1 - Huizinga, J. (1975 (13)). *Herfstij der Middeleeuwen. Studie over levens- en gedachtevormen der veertiende en vijftiende eeuw in Frankrijk en de Nederlanden*. Groningen: H. D. Tjeenk Willink.
- 2 - De mogelijkheid van de *manducatio per visum* (het kijken naar de hostie) werd geacht dezelfde spirituele voordelen op te leveren als de *manducatio per gustum*, het lijflijk ontvangen en eten van de hostie. Zie: Timmermann, A. (2009). *Real Presence. Sacrament Houses and the Body of Christ, c. 1270-1600*. Turnhout: Brepols Publishers, pp. 3-7, 12 e.v.
- 3 - Binding, G. *Die Bedeutung von Licht und Farbe für den mittelalterlichen Kirchenbau*. In: ICOMOS - Hefte des Deutschen Nationalkomitees, Bd. 39 (2003), p. 42.
- 4 - Bronswijk, A. C. (2021). *God en zijn beelden – protestantse theologie en visuele zingeving*. Deventer: De Mug, p. 211.
- 5 - Thomas von Aquin, *Super evangelium Johannis, 324*. Zie: Angelika Konrad-Schineller. (2014). *Raumbilder der Himmelsstadt Das Himmlische Jerusalem in der mittelalterlichen Monumentalmalerei und Mosaikunst*, Heidelberg, p. 65.
- 6 - Simson, O. von. *The Gothic Cathedral: Design and Meaning*. In: *Journal of the Society of Architectural Historians*, 1952, Vol. 11, No. 3, pp. 6-16.
- 7 - Bronswijk (2021), p. 173.
- 8 - Zachman, R. C. (2007). *Image and Word in the Theology of John Calvin*. Notre Dame: Notre Dame Press. p. 304.
- 9 - Wilson, M. E. (2009). *Gothic Cathedral as Theology and Literature*. Thesis. University of South Florida. pp. 26, 27.

Geschiedenis en evolutie

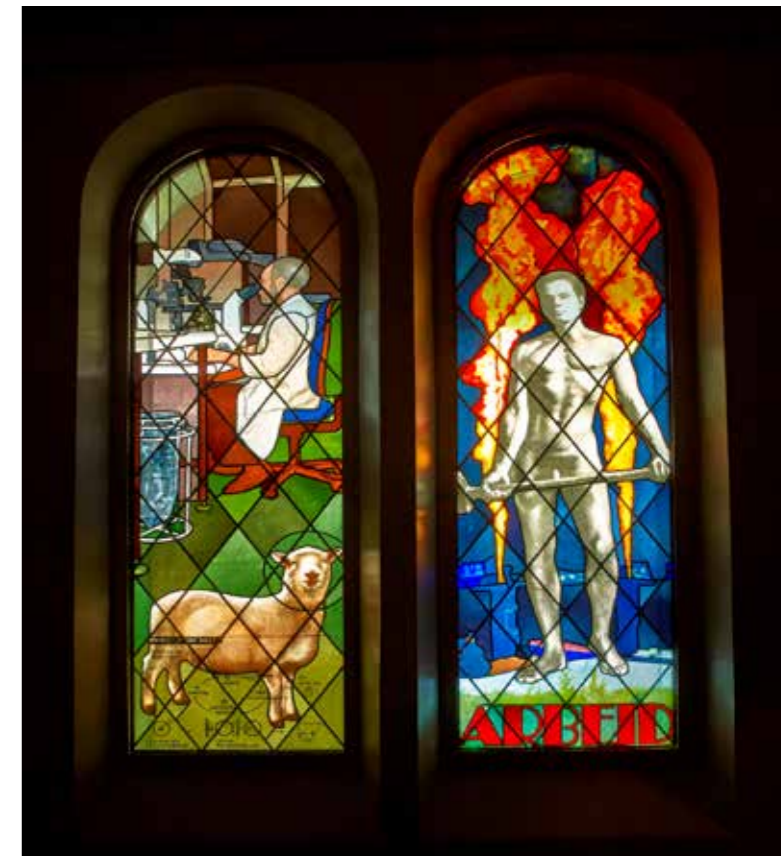
IN BRUINE HEER EN PARADISO

KEES DOEVENDANS

De geschiedenis is het ‘gebeuren van Schepping tot Voleinding’, die twee momenten inbegrepen, aldus wijsgerig theoloog A.E. Loen. Veel glas in loodramen verbeelden cruciale gebeurtenissen van die geschiedenis, zoals de Bijbel die ons vertelt. Maar er zijn ook geseculariseerde versies, eveneens in glas in lood, bijvoorbeeld in de Bruine Heer, het voormalige hoofdkantoor van Philips in Eindhoven, en in Paradiso, het vroegere Amsterdamse kerkgebouw.

In Eindhoven werd in het begin van de 20ste eeuw het hoofdkantoor van Philips gebouwd, later bekend als de Bruine Heer, pendant van de Witte Dame, het gebouw waar Philips experimenteerde met licht. Die Bruine Heer is nu onderdeel van de Admirant, het hoogste wooncomplex in Eindhoven. In de oorlog werd het gebouw vernietigd, daarna weer herbouwd, en de glas in loodramen die zich in de trappenhal bevonden, werden bewaard; Philips had die ergens veilig opgeborgen. In de trappenhal van de Bruine Heer worden we geconfronteerd met een evolutionair beeld van de geschiedenis door middel van glas in loodramen vervaardigd door Joep Nicolas (1897 – 1972). Als we de trappen op lopen, worden we geconfronteerd met ramen, die per etage een stadium in een gelukkige evolutie uitbeelden. Op de benedenverdieping worstelt de mens nog met de elementen aarde, water, vuur en licht, maar de tweede etage van onze getrapte evolutie laat al zien dat door arbeid, ordening en technische vooruitgang kan ontstaan. Op de bovenste etage komen we in een wereld van welvaart, geluk en tevredenheid. De ideologie van licht en Verlichting als alternatief Scheppingsverhaal.

Paradiso in Amsterdam was ooit het kerkgebouw van de Vrije Gemeente. Dat kerkgebouw bevatte een aantal glas in loodramen, waarin enkele grote denkers figureerden: Socrates, Dante, Goethe. Een teken dat de vrijzinnige – in theologisch opzicht ‘moderner dan moderne’ – Vrije Gemeente zich ook oriënteerde op visies buiten de christelijke traditie. Nu is Paradiso een poptempel, waar sommigen zeggen in de muziek een met het geloof vergelijkbare ‘spiritualiteit’ te kunnen beleven. Waarom mogen kerken in tijden van Corona dan wel open blijven en Paradiso niet? Zanger Blaudzun heeft een nacht wakker gelegen van die vraag, hij miste Paradiso en kwam tot de conclusie dat daarom de vrijheid van godsdienst maar moet worden afgeschaft.



Afbeelding: Berend Strik en Hans van Houwelingen, langlopend project

De oude glas in loodramen in Paradiso zijn vervangen door een tiental opnieuw ‘moderner dan modernere’ glas in loodramen van de kunstenaars Berend Strik en Hans van Houwelingen. Het samenghangende thema is: De Nieuwe Moraal. De ramen zijn horizontaal gerangschikt, we stijgen niet op, we dalen niet af. Specifieke ramen richten zich bijvoorbeeld op Huwelijk, Arbeid, Natuur, Schepping en Kerk. Wat dat laatste thema betreft: uit een afvalbak van een glasatelier, met daarin glas in loodresten uit gesloopte kerken is een nieuw raam samengesteld. De resten zijn vooral stukjes ‘heilige mensen’, zo vernemen we in een toelichting. Die resten bijeengevoegd laten een verzameling afgedankte heiligen zien, die een feestje vieren in Paradiso. Ze zijn bijeen in een soort kerkelijke reünie die symbool zou staan voor de secularisatie. Bij de Schepping staat schaaap Dolly centraal: klonen als het nieuwe scheppen. Bij de natuur draait het om de liefde, met name in de vorm van een door een MRI vastgelegde weergave van de geslachtsorganen, waarin ook nog een Hindoegod te herkennen is. Op *Youtube* leggen de kunstenaars graag per raam uit welk aspect van de Nieuwe Moraal wordt uitgebeeld. En zo komen we opnieuw in aanraking met de evolutie van de wereld, althans een interpretatie ervan. En glas in lood verbeeldt die interpretatie.

A.E. Loen, *De geschiedenis, haar plaats, zijn, zin en kenbaarheid*, Assen, 1973. Interview in *Trouw*, 11-10-2021. Zie <https://www.paradiso.nl/nl/over/glas-in-loodramen/16995/>

Een kerk van glas

De boodschap van de Goudse Glazen

UDO DOEDENS

1 – Een unicum

De Goudse Sint Janskerk is tegenwoordig een unicum. In geen enkele Nederlandse kerk tref je 72 gebrandschilderde ramen aan die zo oud zijn en zoveel esthetische en theologische kwaliteiten bezitten. Niet toevallig maakt de Goudse St. Jan deel uit van het Grootste Museum van Nederland, een door het Utrechtse Catharijneconvent gehoede verzameling van zestien kerken en twee synagogen die volgens de website 'uitblinken door hun bijzondere geschiedenis, architectuur en kunstwerken'.

In de 16de eeuw, de tijd waarin de Sint Jan na een brand werd herbouwd en in een hoog tempo van gebrandschilderd glas werd voorzien, was de kerk minder uniek. Veel kerken bezaten gebrandschilderde ramen en in veel plaatsen waren glasschilders actief. Van die glazen is nu echter weinig meer over en ook van hun makers weten we amper nog het bestaan. Dat Gouda op deze regel een uitzondering vormt, is behalve aan het uitblijven van beeldenstormen en kerkbranden, te danken aan de kwaliteit van de glasschilder die zich dertig jaar lang in Gouda heeft opgehouden en die verantwoordelijk is voor de belangrijkste Goudse Glazen: Dirck Crabeth (+1510-1574).¹ Dirck Crabeth, telg van een familie van glasschilders, had, getuige de ramen van zijn hand

die nu nog te zien zijn in de Grote Kerk van Den Haag en de Oude Kerk te Amsterdam, in zijn tijd al een reputatie. Hij ontwierp in de St. Jan onder meer de ramen in de kooromgang, gewijd aan de overeenkomsten en verschillen tussen de patroonheilige van de kerk, Johannes de Doper en Jezus Christus. Aan deze cyclus van voorstellingen werden in het schip van de kerk andere glazen toegevoegd, deels ontworpen door Crabeth, deels door Crabeths jongere broer Wouter, deels door nog weer andere glasschilders. Reeds in het midden van de 17de eeuw had de glazenverzameling in Gouda zo'n roem verworven, dat er in de kerk rondleidingen werden gehouden en dat over de interpretatie van de glazen werd gepubliceerd.²

2 – Samenhang

In dit artikel gaat het mij om de betekenis van de Goudse Glazen als uniek ensemble van gebrandschilderde ramen. De kern van dit ensemble wordt, als gezegd, uitgemaakt door de elf ramen in het koor. Deze cyclus werd aangevuld met de glazen in de noordbeuk en het noordertransept, waarop hoofdzakelijk voorstellingen uit het Oude Testament zijn te zien, en glazen in de zuidbeuk en het zuidertransept met voorstellingen uit het Nieuwe Testament. De auteurs van de meest gezaghebbende wetenschappelijke publicatie over de Goudse Glazen,

In memoriam Gé Vaandrager

Udo Doedens

is predikant in de Protestantse Kerk. Hij studeerde in Leiden en werkte van 2010 tot 2018 in Gouda. In 2019 werd hij predikant in Vught.

het driedelige *The stained-glass windows in the Sint Janskerk at Gouda*³ gaan uit van een thematische verwantschap tussen de glazen in het koor en die in de zijbeuken. Samen met de zogenaamde apostelglazen in de lichtbeuk van het koor vormen de tot nu toe genoemde ramen de 'katholieke glazen', wat wil zeggen dat deze glazen zijn geplaatst vóór de overgang van de St. Jan naar het protestantisme in 1572. Het is moeilijker om aan te tonen dat ook de glazen uit de protestantse periode, eveneens te vinden in noord- en zuidbeuk, een relatie hebben met de katholieke glazen. Het is daarentegen wel weer evident dat de drie glazen die in de 20ste en 21ste eeuw aan het totale corpus zijn toegevoegd zich op een bepaalde manier verhouden tot de glazen die er al waren, al lijkt deze verhouding er soms een te zijn van een inhoudelijk correctief of een bewuste stijlbreuk.

Veel is gespeculeerd over de gedachten die de rentmeesters van de St. Jan hebben gehad toen ze aan de beglazingscampagne begonnen. Bestond er een iconografisch programma? Wat waren de voorbeelden van de Goudse opdrachtgevers en hun kunstzinnige uitvoerders? Zeker is dat er een schriftelijk plan heeft bestaan voor de beglazing van de kooromgang. In 1563 gaven de kerkvoogden van de St. Jan glazenier Wouter Crabeth de opdracht een ontwerp



Glas 19, Onthoofding van Johannes. (afbeelding: Stichting Sint-Janskerk Gouda)

te maken 'met sulcker historien als daer eyscht, nae uuytwysen die rolle van de glazen'.⁴ Crabeth moest dus de verhalen uitbeelden die gespecificeerd waren in 'de rol van de glazen', het document dat beschreef wat op de ramen in de kooromgang afgebeeld zou gaan worden. Deze rol is helaas verdwenen. Omdat in 1563 ook al begonnen was met de beglazing van de noord- en zuidbeuk en het transept, is het aannemelijk dat de thema's van die glazen eveneens in het plan waren opgenomen⁵ en dus dat aan de glazen uit de katholieke periode, afgezien van de apostelglazen, een totaalconcept ten grondslag heeft gelegen. Dit concept moest wel ruimte laten voor een nadere bepaling van het ontwerp door de schenker of schenkers van de glazen. Zo is de keuze voor het afbeelden van de discipel Philippus op glas 7 waarschijnlijk ingegeven door de bereidheid van koning Philips II om dit glas aan de kerk te schenken en werd op glas 24 voor een prekende en genezende apostel Philippus gekozen, omdat schenker Philippe de Ligne verlamd was.

Met de vaststelling dat er in ieder geval een thematisch verband bestaat tussen de voorstellingen op de glazen tot en met

1572 hebben we dit verband nog niet onder woorden gebracht. Ik bespreek eerst het voorstel voor een 'iconographic program of the stained-glass windows of Gouda 1552-1572' van Xander van Eck en Christiane Coebergh-Surie⁶. Zij nemen Johannes de Doper, de patroonheilige van de kerk, als uitgangspunt. Daarna sta ik stil bij een aanvullende theorie van Koen Goudriaan. Hij stelt dat de Goudse Glazen uit de periode tot 1572, de apostelglazen uitgezonderd, het theologische programma verbeelden van de Goudse godgeleerde Herman Lethmaet (1492-1555).⁷ Goudriaans aandacht voor Lethmaet verheldert niet zozeer de keuze van de verschillende voorstellingen als wel het bijbels-historische karakter ervan. Na deze ideeën over de samenhang tussen de glazen wil ik als derde en opnieuw aanvullende verklaring kijken naar de opvallende rol van bouwwerken, in het bijzonder de tempel van Jeruzalem, op de glazen. Dit motief laat zich gemakkelijk verenigen met de centrale plaats van Johannes de Doper in het iconografische plan. Hoewel ik mij in dit artikel moet beperken tot de bespreking van de glazen uit de katholieke tijd, meen ik dat het motief van de bebouwing ook een

rol speelt op de glazen uit de protestantse tijd. Het zou een geschikte sleutel zijn tot het verstaan van het unieke ensemble van glazen dat de Goudse St. Jan herbergt.

3 – Meer dan Jona

De grote kerk van Gouda is als godshuis van de parochie Gouda gewijd aan Johannes de Doper. Het moment waarop dit gebeurde en de reden waarom men Sint Jan als patroonheilige koos, zijn in de nevelen van de geschiedenis gehuld. Het verband tussen de kerk en haar heilige is echter, zeker in de tijd van de grote beglazingscampagnes, geen dor historisch feit geweest. In de glazen komen we zestien afbeeldingen van Johannes de Doper tegen en ook zijn er tussen de schenkers van de glazen twee geestelijken van de Johanniter orde te vinden. Daar komt bij dat de meest in het oog vallende glazen in de kerk, die van het koor, een cyclus vormen waarin de levensloop van Johannes wordt getoond parallel aan het leven van Jezus. De vernoeming van de kerk naar St. Jan is dus geen dode letter. Voor zover iedere christelijke kerk een toegang vormt tot Christus⁸, verloopt de toegang tot Christus in de St. Jan via Johannes de Doper, de befaamde voorloper van Jezus.

De gedachte van de nadering tot Christus via een voorloper, een verwante figuur die in zijn onvolkomenheid verwijst naar de volkomenheid van Christus, is het centrale thema van de glazen die tussen 1552 en 1572 in koor en schip van de kerk werden aangebracht. Dat is althans de stelling van Xander van Eck en Christiane Coebergh-Surie in hun eerder genoemde artikel. Zij vertrekken bij de glazen in het koor. In het midden daarvan zien we Christus' doop door Johannes met een citaat daarbij uit Mattheüs 17, het verhaal van de verheerlijking van Jezus op de berg. Dit citaat, 'Dit is mijn geliefde zoon in wie Ik welbehagen heb, hoort naar Hem', is een aanvulling van de woorden die in het oorspronkelijke doopverhaal worden gesproken: 'Dit is mijn geliefde zoon' (Mattheüs 3:17). De aanvulling legt de nadruk op de volmaaktheid van de figuur van Christus. Niets of niemand kan zijn betekenis voor het heil van de mensen vervangen. ▶

Johannes de Doper versterkt door zijn bijzondere verhouding tot Jezus – hij is enerzijds zijn verwant, anderzijds zijn tegenpool – deze nadruk op Jezus.⁹

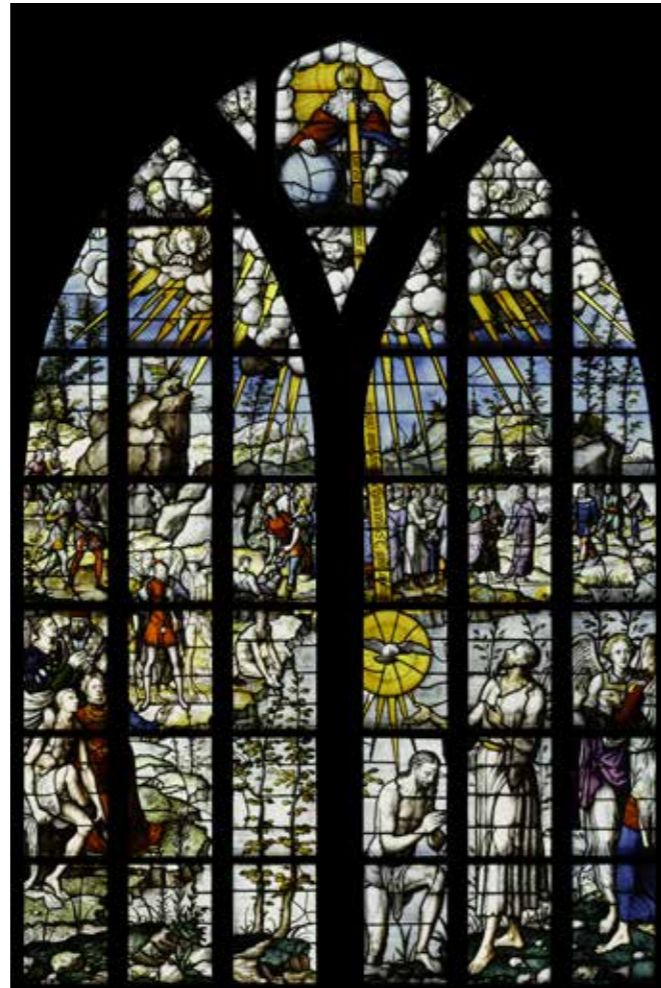
Hierna betogen Van Eck en Surie dat ook de prereformatorische glazen in de noord- en zuidbeuk voorafschaduwingen of ‘tekens’ van Christus vertonen. Voor de meeste glazen aan de noordzijde is dat evident. Daar zien we tweemaal koning Salomo voorzien van de uitspraak ‘Meer dan Salomo is hier’ (Mattheüs 12:42), woorden van Jezus waarmee Hij doelde op zichzelf, net zoals Hij na een verwijzing naar de profeet Jona gezegd heeft: ‘Meer dan Jona is hier’, eveneens met het oog op zichzelf (Mattheüs 12: 41). Een afbeelding van Jona, met het Mattheüscitaat, is in dit deel van de kerk bovenin het noordertransept te zien.

In het zuidertransept vinden we in de figuur van Elia, afgebeeld op glas 23, de oudtestamentische evenknie van Johannes de Doper. Zo wel in het Oude als in het Nieuwe Testament wordt immers gezegd dat Elia de voorloper van de Messias is. Zoals op het corresponderende glas 7 Salomo tegenover Christus wordt gezet, gebeurt dat op glas 23 met Elia. In beide glazen zien we de oudtestamentische personen een cultisch offer brengen, dat door God met vuur uit de hemel wordt ontvangen. Christus, op glas 7 zittend aan het laatste avondmaal, op glas 23 de voeten van zijn leerlingen wassend, brengt zichzelf ten offer. Het vuur uit de hemel is in zijn geval de lichtstraal van de Heilige Geest, die is afgebeeld op glas 15, ‘De doop van Jezus door Johannes’.

Het glas gewijd aan het verhaal van de profeet Bileam, pendant van het glas met de profeet Jona, past in hetzelfde stramien. De gebrachte offers, de mishandeling van de ezel door Bileam en de offers van koning Balak, verwijzen als heidense handelingen weliswaar niet naar Christus, maar de sprekende ezel doet dat wel. Dit geslagen dier ziet wat voor de heidense profeet verborgen is en redt zijn berijder van een onfortuinlijke confrontatie met de engel des Heren.

De twee glazen in het transept waarop een reiniging van de tempel is afgebeeld verhouden zich, aldus de auteurs, opnieuw tot elkaar als teken en betekende. Op het ene glas zien we een figuur uit het oudtestamentische tijdvak, de heiden Heliiodorus, die door hemelse engelen uit de tempel wordt geranseld. Het andere glas toont Jezus die de geldwisselaars uit de tempel drijft, maar daarbij uiteindelijk het geweld tegen zichzelf richt (‘De ijver voor Uw huis zal mij verteren’, Johannes 2:17).

De verklaring voor de aanwezigheid in het iconografische programma van de twee glazen die nog niet zijn genoemd, ‘Judith en Holofernes’ in de noorderbeuk en ‘Philippus prekend en genezend’ in de zuiderbeuk, ligt minder voor de hand. Van Eck en Surie erkennen dit, hoewel er op het eerste glas verschillende verwijzingen zijn naar Johannes de Doper en ook de stap van Judiths met een triomf beloonde waagstuk naar Christus als de Salvator Mundi niet enorm groot is. Het glas met het verhaal over Philippus lijkt inderdaad wat willekeurig aan het geheel toegevoegd te zijn, waarschijnlijk vanwege de relatie tussen deze apostel en de schenker van het glas, Philippe de Ligne.¹⁰ Toch heeft de ontwerper zijn best gedaan om eerdere

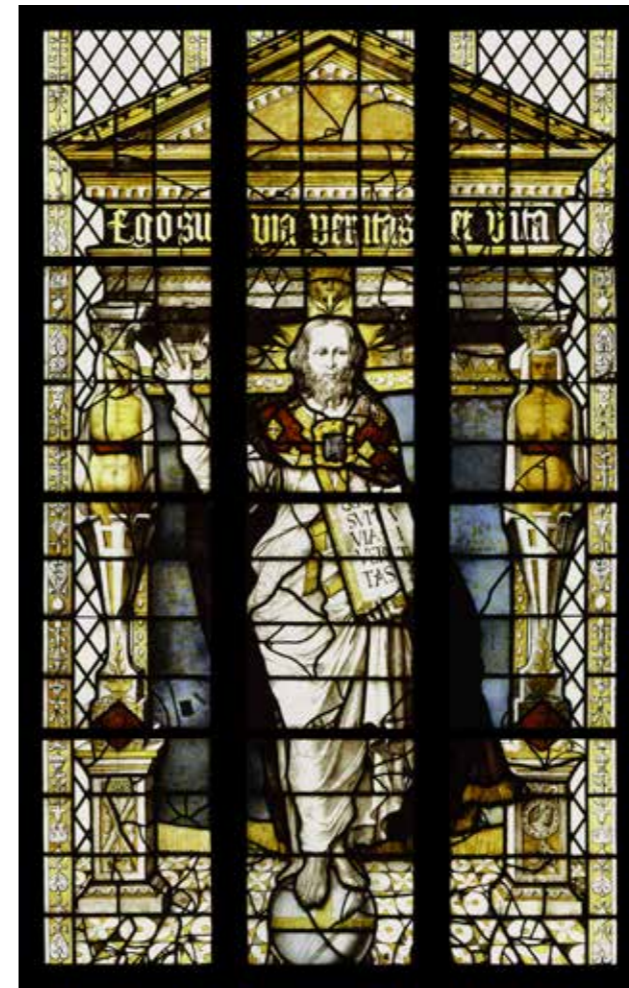


Glas 15, Doop van Christus. (afbeelding: Stichting Sint-Janskerk Gouda)

motieven uit met name de cyclus in het koor in deze voorstelling bijeen te brengen. Hierdoor wordt het glas een soort synopsis van het nieuwtestamentische tijdvak. Philippus, op de voorgrond, preekt en geneest, zoals Christus zelf op de glazen 16 en 18. Op de achtergrond zien we Philippus in een soort nabeeld van glas 15 begeleid door een engel de kamerling uit Morenland dopen. In zijn paarse kledij is hij gekleed als Christus, maar de aanwezigheid van Christus is ondubbelzinniger in het boek dat Philippus onder zijn arm houdt en in de Heilige Geest die in de nok van de voorstelling is afgebeeld, opnieuw in herinnering aan glas 15. Door dit iconografische rijm past ook deze weinig afgebeelde voorstelling in het plan van de katholieke kerkvoogden om de glorie van Christus te tonen via zijn voorlopers en dus ook via zijn navolgers.

4 – Schrift, preek, Geest

Zoals Van Eck en Surie opmerken, valt het iconografische programma van de katholieke Goudse Glazen op door een grote aandacht voor de tekst van de Bijbel. De opdrachtgevers en/of de kunstenaars zijn



Glas 51 Christus als Salvator Mundi. (afbeelding: Stichting Sint-Janskerk Gouda)

terughoudend in het afbeelden van buitenbijbelse thema's en figuren, maar laten het wat de Bijbel betreft niet bij traditionele typologische verbanden. Soms kiezen zij nieuwe scènes of laten in bekende scènes het licht vallen op onverwachte details. Hun werkwijze wordt algemeen beschouwd als de vrucht van een 16de eeuwse Nederlandse reformatorische beweging. Zij had impulsen ontvangen van de Moderne Devotie en Erasmus en streefde binnen de roomse kerk een sterke concentratie op de Bijbel en op de relatie van de gelovige met Christus na. Sinds de monografie van kerkhistoricus Lindeboom uit 1913 wordt deze beweging het ‘bijbels humanisme’ genoemd.¹¹ Een representant van dit bijbels humanisme in Gouda was de geleerde, Erasmusleerling, plaatsvervangend bisschop en gematigd inquisiteur Herman Lethmaet (1492-1552). Voor zijn rol bij de totstandkoming van de Goudse Glazen is de laatste jaren meer aandacht gekomen. Concludeerden Van Eck en Surie dat ‘one can only surmise that it was [Lethmaet] who devised the iconographic program’,¹² vu-historicus Koen Goudriaan heeft geprobeerd deze veronderstelling te onderbouwen.¹³

Het was al bekend dat Lethmaet in praktische zin met het ontstaan van de Goudse Glazen is verbonden. Hij is de schenker van glas 11 en heeft waarschijnlijk andere schenkers geworven binnen de hoge geestelijkheid waartoe hij behoorde. Zijn inhoudelijke invloed tracht Goudriaan aan te tonen aan de hand van Lethmaets magnum opus *De instauranda religione* (*Over de te vernieuwen godsdienst*; 1544). In dit boek bespreekt Lethmaet in dezelfde tijd dat in Trente het Concilie vergadert (1545) hoe de roomse kerk moet omgaan met uitwassen en ketterijen. Het ware geloof, volgens *De instauranda*, komt voort uit de Geest, uit de Schrift en uit de prediking, die echter niet los staan van de kerkelijke structuren.¹⁴ Deze accenten kunnen verklaren waarom op de centrale glazen in het koor de prediking van Johannes de Doper en van Jezus zelf afgebeeld staan (waarbij de prediking van Jezus, naar Johannes 5, als onderwerp in de kunst een zeldzaamheid is) en veel aandacht uitgaat naar de uitstorting van de Geest. Op de glazen evenwel staan prediking en uitstorting van de Geest in nauw verband met Christus. Johannes predikt Christus, Christus predikt zichzelf en de Geest wordt uitgestort op Christus (waarbij dan niet, zoals te verwachten, de woorden uit Mattheüs 3, maar uit Mattheüs 17 worden vermeld: ‘Hoor naar Hem!’) In *De instauranda*, of in de weergave van dit boek door Goudriaan, is de verankering van Schrift, prediking en Geest in Christus echter geen thema. Op dit punt lijken de glazenmakers de ideeën van Lethmaet niet één op één te hebben gevolgd. De geleerde en zij bereiken elkaar weer in het belang dat ze ondanks alle reformatorische stormen van hun tijd toekennen aan het instituut van de kerk. Voor de Reformatie, met name voor de wederdopers met wie Lethmaet als inquisiteur in Friesland te maken kreeg, was de kerk een lastig concept. De dopers beschouwden Christus als een bevrijder van aardse banden en niet als de stichter van een in veel opzichten beperkte organisatie. Goudriaan vertelt dat ook Lethmaet niet al te hoogdravende gedachten over de kerk koestert. Hij is vooral geïnteresseerd in de kerk als een historisch fenomeen. Boek V van *De instauranda* heet ‘Over de roemrijke voortgang van de kerk’ en besteedt aandacht aan de Handelingen van de apostelen. Goudriaan leidt daaruit de hypothese af dat het glas over Philippus, naar Handelingen 8, wezenlijk tot het iconografisch programma van de glazen hoort.¹⁵ De prekende Philippus, een gewone historische figuur, is met de Bijbel onder zijn arm en de Geest boven zijn hoofd een voorbeeldige representant van de kerk.

Hoe Geest, Schrift en preek enerzijds en de kerk anderzijds bij Lethmaet met elkaar zijn verbonden blijft onduidelijk. De Goudse theoloog lijkt iemand te zijn met spiritualistische principes die uit praktisch oogpunt binnen de kerk blijft. Op dit punt volgen de Goudse Glazen hem niet. Met de figuur van het eens en voor al geofferde Lam Gods, waarnaar de mensen moesten horen (glas 15) en zien (glas 7), worden op de glazen de omtrekken van de kerk getekend. Lethmaet heeft wellicht de iconografie van de St. Jan beïnvloed door te wijzen op de rol van Schrift, prediking en Geest in de kerkgeschiedenis, maar de Goudse kerkvoogden leggen nog een ander accent: de vernieuwing van de kerk door de concentratie op Christus. ▶

5 – Een kerk van glas

In deze afsluitende paragraaf ga ik nader in op de figuur van Christus op de Goudse Glazen en met name op het verband tussen Christus en de kerk. Ik beperk mij noodgedwongen tot de glazen uit de roomse tijd. Uitgangspunt voor mijn beschouwing is het op de glazen veelvuldig voorkomende motief van de tempel aangevuld met het steeds terugkerende contrast tussen bebouwing en open lucht.

Zelfs op een vlugge wandeling langs de Goudse Glazen merk je hoeveel steen op de glazen is geschilderd. Dit is op zichzelf genomen niets bijzonders. Glasschilders uit de 16de en de 17de eeuw beeldden op hun ramen graag classicistische gebouwen, triomfbogen, tempelgevels en gewelfde zalen af.¹⁶ Deze architectuur verplaatste de beschouwer naar een verleden tijd en verschafte de schilder de mogelijkheid om de enorme ramen in niveaus te verdelen en zijn personages van een decor te voorzien.

Bovendien konden de ontwerpers door gebouwen af te beelden mensen binnen en buiten plaatsen, hoog en laag, diep in het gebouw en op de drempel. Een extra dimensie vormen de stenen kelders waarin vrijwel alle schenkers van de katholieke glazen zijn afgebeeld als in een grafkelder. De verhouding van de schenkersrand tot het tafereel erboven is die van de huidige tijd tot de heilsgeschiedenis en voedt de gedachte dat devotie behulpzaam is bij de overgang van laag naar hoog, van onderwereld naar bovenwereld en van nacht naar daglicht. De souterrains van de schenkers wekken de indruk dat het stenen decor op de glazen niet alleen maar raamwerk is. Het doet mee in de boodschap van het afgebeelde tafereel. Die indruk wordt nog door twee andere elementen versterkt. Het eerste is de prominente plaats die het bekendste gebouw uit de Bijbel op de glazen inneemt, de tempel van Jeruzalem.¹⁷ Dit gebouw was niet alleen het hart van de joodse eredienst in Jeruzalem, maar beheerste ook de geesten van de bijbelse personen in tijden dat het gebouw nog niet of enkel in de herinnering bestond. In de tempel, een uit hout en steen opgetrokken ruimte, zou, als aan alle menselijke voorwaarden was voldaan



Glas 24 Philippus en Kamerling. (afbeelding: Stichting Sint-Janskerk Gouda)

en Gods gunst het toestond, God onder de mensen wonen. In sommige tijden was de tempel een brandpunt van vroomheid en recht, in andere tijden was hij niet meer dan een rovershol. Met het uitbeelden van de tempel introduceren de ontwerpers van de ramen de problematiek van het ritueel tegenover de Geest, de menselijke godsdienstige instelling tegenover de eredienst waaraan God zelf aandeel heeft, het hout en het steen tegenover Gods aanwezigheid. Het tweede extra element waaraan duidelijk wordt dat de architectonische motieven op de glazen ook een inhoudelijke kant hebben, is het betekenisvolle contrast tussen menselijke architectuur en onherbergzaam landschap. We zien tegenstellingen tussen bebouwde en onbebouwde grond, tussen stad en platteland, tussen natuur en cultuur. Het duidelijkst blijkt dat in de glazencyclus in het koor. Daar worden de buitenste glazen door bebouwing gedomineerd, terwijl op de drie voornaamste glazen in de apsis (14, 15 en 16) geen noemenswaardige bebouwing voorkomt.

We concentreren ons op deze cyclus en zien daar behalve Johannes als voorloper,

prediker en 'teken' van Christus, ook Johannes als man van de tempel. Johannes is de zoon van priester Zacharias. Deze Zacharias ontvangt tijdens zijn tempeldienst de aankondiging van de geboorte van zijn zoon (glas 9) die, twee glazen verder, in de tempel ter wereld komt.¹⁸ Net als in de bron van deze Johannesverhalen, het Lucasevangelie, is Johannes op de koorglazen de verbinding tussen de godsdienstige traditie, verbeeld door de tempelarchitectuur, en de vernieuwing daarvan door Christus. Christus wordt afgebeeld als een man van buiten. Zijn geboorte (glas 12) en ook de annunciatie (glas 10) vinden plaats in respectievelijk een ruïne en de open lucht. Op glas 13 is Christus als twaalfjarige in de tempel, maar opnieuw als een buitenstaander, iemand die tussen de tempelgeleerden een eigen toegang heeft tot God. Johannes is op hetzelfde glas buiten de tempel afgebeeld. Hij heeft Jeruzalem en de tempel verlaten voor de wildernis. Op de centrale glazen (14-16) komen beide mannen elkaar daar tegen, Jezus als degene van buiten, Johannes als degene die vanuit de tempel de wildernis heeft opgezocht. Ze ontmoeten elkaar bij het water, in een omgeving waar mensen die

net als Johannes de tempel en Jeruzalem achter zich hebben gelaten ook nog eens hun kleren uittrekken om ondergedompeld te worden. Een drastischer afscheid van traditie, cultuur en beschaving is niet mogelijk. Jezus voegt zich bij hen, maar blijkt als Hij uit het water omhoog komt door God uitgekozen te zijn om drager van de Geest te worden. Dat zien we op het iconografische midden van de Goudse Glazen. Met de heilige stad ver weg op de achtergrond wordt Jezus onder de handen van Johannes aangewezen als nieuwe plaats van God. Zijn lichaam is het stukje aarde waar de Geest, zoals reeds in het scheppingsverhaal de bedoeling was (Genesis 1:2), in de gedaante van een duif kan neerstrijken. Hij is, zoals glas 22 aanvullend helpt te verstaan, de nieuwe tempel.

In de glazen na glas 15 verschijnt Jezus als de redder die mensen uit het water helpt (glas 16) en geneest (glas 18). Het contrast tussen Hem en Johannes is op dit laatste glas goed te zien. Johannes, teruggekeerd in de stad, wordt in een massief, uit baksteen opgetrokken gebouw opgesloten, terwijl Jezus achter een aarden wal in een soort natuurgebiedje allen ontvangt 'die vermoed en belast zijn'. Hij is van verder gekomen dan Johannes – afgaande op glas 18 zou je zeggen: uit het graf – maar ten opzichte van de priesterzoon vertegenwoordigt Hij

een nieuw levensprincipe, een alternatief voor de wereld van hout en steen waarover Johannes het oordeel uitsprak, maar waaruit hij niet kon ontsnappen. Dit alternatief is niet geheel en al aan het aardse ontstegen. Dat zien we op het laatste Johannesglas (19). Daar is Jezus het zegevierende offerlam. Op het bovenste deel van de voorstelling is Johannes, in de buitenlucht, maar toch ingebouwd door het paleis van Herodes, onthoofd. Onderaan is Johannes echter weer in leven. Hij rust op een grasveld met de Schrift, waarschijnlijk het Oude Testament, als voetensteun en wijst naar het lam, dat een overwinning draagt.¹⁹ Het lam drukt met zijn vaan twee zijden uit van Christus' werkzaamheid. Het lam zelf verwijst naar het offer, het aardse lichaam van Christus, waartoe de sacramenten van avondmaal (glas 7) en doop (glas 23) toegang verschaffen. Zijn vaan verwijst naar de overwinning op de dood waardoor Christus boven de wereld is uitgetild. Hij 'heeft de wereld overwonnen' (Johannes 16:33) en zendt vanuit de hemel de Geest van God om zijn gemeente ook aan zijn hemelse werkelijkheid deel te laten krijgen (Johannes 16:7 en 14). Met Christus' dubbele gestalte van offer en Geest, aangevuld met de Schrift als een derde gestalte, zijn de contouren van de kerk getekend. Als je naar het voorbeeld van Johannes de Doper en andere voorlopers van Jezus van jezelf afziet

en kijkt en luistert naar Jezus, als je deel wordt van zijn lichaam ('dat is Christus' gemeente' [Colossenzen 1:8.24]), word je lid van de vernieuwde, ware, niet uit hout en steen maar uit vlees en Geest opgetrokken kerk. Dit is, zou ik zeggen, de iconografische quintessens van de Goudse Glazen.²⁰ Met het voorgaande wilde ik aannemelijk maken dat van het reformprogram van Lethmaet niet alleen diens nadruk op de Schrift, prediking en Geest op de glazen terecht is gekomen, maar ook een daarmee verbonden ecclesiologie. Na al ons bouwen in hout en steen in de hoop Gods geestkracht te ontvangen en erover te kunnen beschikken, begint bij Christus, die in de Bijbel niet voor niets met een rots of een fundament wordt vergeleken, een nieuw bouwen. De buitenkant van dat bouwen ontmoeten we in de kerkgebouwen die nog steeds in alle dorpen en steden onze aandacht trekken, maar het wezenlijke van die nieuwbouw zijn de mensen van vlees en bloed die zich, zoals Philippus op glas 13, als levende stenen op het fundament laten leggen. De Sint Janskerk in Gouda laat zien dat ze weet heeft van dit nieuwe bouwen. Ze heeft haar geld en energie niet in stenen gestoken, maar in glas. Glas waarop, als de zon meewerkt, te zien is hoe steen plaatsmaakt voor het lichaam van Christus, dat als bouwwerk eeuwig is.

1 - 'Gouda lijkt dus aanvankelijk geen uitzonderingspositie te hebben bekleed als een vooraanstaand centrum voor de glasschilderkunst. Die kwam pas met de activiteit van Dirck Crabeth die ruim dertig jaar duurde.' Zsuzanna van Ruyven-Zeman in: 'Dirck Crabeth, tekenaar van formaat', in: *Tidings*, 2012 p. 7.

2 - X. van Eck e.a., *The stained-glass windows in the Sint Janskerk at Gouda I, The works of Dirck and Wouter Crabeth*, Amsterdam 2002, p. 18.

3 - H. van Harten-Boers e.a., *The stained-glass windows in the Sint Janskerk at Gouda I-III*, Amsterdam 1997-2002.

4 - Een ontwerp 'met de vereiste verhalen, zoals die in de rol van de glazen worden aangeduid'. X. van Eck e.a., *The stained-glass windows in the Sint Janskerk at Gouda I, The works of Dirck and Wouter Crabeth*, Amsterdam 2002, p. 23.

5 - K. Goudriaan, *Herman Lethmaet en de Goudse Glazen. Manifest van een katholieke vernieuwer*, Delft 2018, p. 33v. Vgl. X. van Eck and Ch. Coebergh-Surie, "'Behold, a greater than Jonas is here", the iconographic program of the stained-glass windows of Gouda, 1552-72', in *Semiolus*, Vol. 25, 1997/1, p. 27v: 'Although it is unclear whether the "roll" mentioned earlier included the transept, I believe that the scenes chosen for this part of the church are at any rate similar in subject matter to those in the choir, and were probably deliberately selected to harmonize with the John the Baptist cycle.'

6 - X. van Eck and Ch. Coebergh-Surie (1997), pp. 5-44.

7 - K. Goudriaan, o.c.

8 - In de middeleeuwse St. Jan stond het altaar, mogelijk met de tabernakel, op de meest centrale plaats. Boven de apsis, bijna boven het altaar, was een glas te zien met een afbeelding van Christus Salvator. Daaromheen waren twaalf glazen aangebracht met afbeeldingen van de discipelen.

9 - X. van Eck (1997), p. 22.

10 - Only the most fanciful of conjectures can forge any kind of link between this pane and the adjacent ones in the transept.' X. van Eck (1997), p. 38.

11 - X. van Eck (1997), p. 40. Zie J. Lindeboom, *Het bijbelsch humanisme in Nederland*, Leiden 1913.

12 - X. van Eck (1997), p. 42.

13 - K. Goudriaan o.c.

14 - Goudriaan (2018), p. 35.41.

15 - Goudriaan (2018), p. 21.47v.

16 - C.A. van Swigchem, *Architectuur op de glazen van de St.-Janskerk te Gouda*, Gouda 1991, p. 6, stelt dat de perspectiefisch weergegeven gebouwen op de glazen uit de 16e eeuw (zie bv. het Karel V-glas in de Goedelekedraal van Brussel [B. van Orley 1537]) en Crabeths glas met hetzelfde onderwerp in de Grote Kerk van Den Haag [1547]) de renaissance-achtige opvolgers waren van de tweedimensionale torenbaldakijnen op middeleeuwse glazen.

17 - 'Bij de architectuur op de Goudse Glazen verschaft de tempel het belangrijkste aandeel.' C.A. van Swigchem, o.c., p. 18. De tempel komt voor op glas 5 (de koningin van Sheba bezoekt Salomo), glas 7 (de inwijding van de tempel door Salomo), glas 8 (de bestraffing van tempelover Heliodorus), glas 9 (de aankondiging van de geboorte van Johannes de Doper), glas 11 (de geboorte van Johannes de Doper), glas 13 (de twaalfjarige Jezus in de tempel), glas 22 (de tempelreiniging), glas 27 (de Farizeeër en de tollenaar), glas 28 (Jezus en de overspelige vrouw) en glas 28c (de herbouw van de tempel).

18 - Op glas 9 was te zien dat de slaapkamer van Zacharias en Elisabeth deel uitmaakt van het tempelcomplex.

19 - Ook op het eerste Johannesglas (11) zien we het lam, net als op de glazen 6, 17 en 22.

20 - Behalve als lam is Jezus in de St. Jan driemaal als overwinnaar of redder van de wereld afgebeeld. De opvallendste afbeelding is die op het centrale glas in de lichtbeuk (51). Christus staat daar op een wereldbol met in zijn linkerhand een opengeslagen boek. Achter hem is een tempeltje zichtbaar dat door een gordijn is afgesloten. De suggestie is dat de beschouwer via Christus, 'de weg, de waarheid en het leven', zoals het boek zegt, het tempeltje kan betreden. Het tempeltje kan gelden als een symbool van de kerk.

Grote Kerk van Schermerhorn

‘Het oordeel van Salomo’

BRIGITTE LINSKENS

De Grote Kerk van Schermerhorn dateert van 1634-1636 en staat op de plaats van een vroeg zestiende-eeuwse kapel. De kerk is gebouwd in laatgotische stijl, alleen details verraden de 17de-eeuwse ontstaanstijd. Het is een driebeukige pseudobasiliek met een eenbeukig koor en een slanke, hoge toren aan de westzijde, die de kerk al van verre zichtbaar maakt in het vlakke polderlandschap.

De Grote Kerk heeft een grotendeels authentieke protestantse inrichting uit de 17de eeuw, met een preekstoel tegen een van de schipkolommen, een doophek, herenbanken, verscheidene kerkborden (met de Tien Geboden, de historie van de kerk, ordonanties en een gravenplan), een wijzerplaat tegen de torenwand, rouwborden, twee scheepsmodellen, drie kaarsenkronen en veel ander koperwerk. Uit de 18de eeuw dateert het orgel, afkomstig uit het Rijnland. Het werd in 1879 in de kerk geplaatst. Bijzonder aan de kerk zijn de houten tongewelven. Deze zijn in de 17de eeuw beschilderd met florale motieven. Deze bijzonderheid is kenmerkend voor Noord-Holland. De beglazing van de kerk behoort tot de belangrijkste bewaard gebleven reeksen in de provincie Noord-Holland.

Holland vervulde in de Republiek op politiek, economisch en cultureel gebied een leidende rol. Van de talloze glasschenkingen die de gerestaureerde of nieuwgebouwde Gereformeerde kerken overal in het land ten beurt vielen, is dan ook in Holland het meest bewaard. Vooral de provincie Noord-Holland kan er trots op zijn relatief veel gebrandschilderde glazen uit de 17de eeuw in zijn kerken te herbergen. Hier zijn alleen al uit de eerste decennia van de 17de eeuw 63 glasramen bewaard.



Afbeelding Brigitte Linskens

De Grote Kerk van Schermerhorn bezit van de oorspronkelijke serie van zeventien glazen uit de bouwtijd van de kerk nog elf gebrandschilderde ramen, zes in de koorapsis en vijf aan de noordzijde. Het betreft na Edam (31 glazen uit 1606-1608 en 1624-25) en De Rijp (23 glazen uit 1655-1666) en samen met Egmond aan de Hoef (11 glazen uit 1634) de omvangrijkste glazenreeks in Noord-Holland uit de 17de eeuw, en deze kerken behoren op dit gebied tot de top vijf van Nederland.

De glazen in het koor zijn geschonken door de steden van West-Friesland en het Noorderkwartier, te weten Alkmaar, Hoom, Enkhuizen, Edam, Monnickendam en Medemblik (het glas van Purmerend is verloren gegaan). De glazen in de noorderzijbeuk weerspiegelen de geschiedenis

van de droogmakerijen: zij zijn geschonken door waterschappen, waaronder die van de Beemster en de Schermer, en lokale autoriteiten. Ook de vensters van de zuiderzijbeuk waren ooit van geschilderde glazen voorzien. Bovendien bevinden zich onder de ramen werken van vooraanstaande glasschilders. Doorgaans is de beglazing van dorps- en stadskerken in de 17e eeuw het werk van een groep kunstenaars. Plaatselijke krachten voeren slechts de opdracht uit van plaatselijke schenkers in de Republiek, gunden hun opdrachten bij voorkeur aan een kunstenaar uit de eigen stad. Grote steden, zoals Haarlem, hadden zelfs glasschilders in dienst. De grootste verrassing van de glazenreeks van Schermerhorn is het glas aan de noordzijde met daarop verbeeld het oordeel

van Salomo. Dit glas blijkt, na onderzoek, vervaardigd naar het ontwerp van de beroemde Vlaamse schilder Peter Paul Rubens (1577-1640). Hij kreeg de opdracht niet direct, maar via een gravure. Omstreeks 1615-17 maakte Rubens een schilderij met dit ontwerp voor het stadhuis van Brussel. Dit schilderij is verloren gegaan bij het bombardement van de stad door de Fransen in 1695. De fraaie compositie van het schilderij werd veelvuldig door schilders gekopieerd en werd zelfs in prent gebracht door niemand minder dan Boëtius Adams Bolswert (1580-1633). Boëtius was voor zijn vertrek naar de Zuidelijke Nederlanden tijdens het Twaalfjarig Bestand (1609-1621) werkzaam in Haarlem en Amsterdam. Blijkbaar kende men zijn werk in Westfriesland en koos men van de vijf gravures die hij van schilderijen van Rubens maakte de prent met het oordeel van Salomo.

De scene is ontleend aan het Oude Testament (I Koningen 3:16-28) en toont het wijze oordeel van Salomo in de strijd van twee moeders om één kind. Het glas toont een soldaat die zijn zwaard al heft om het kind in tweeën te klieven. De ware moeder valt op haar knieën om het leven van haar kind te redden. Zij doet liever afstand van haar kind om te voorkomen dat het gedood wordt. Het glas is vermoedelijk uitgevoerd met emailkleuren. In de loop der tijd hebben diverse vaak ingrijpende restauraties plaatsgevonden, maar het glas is prachtig en de gele kleur van de jurk van de knielende vrouw spat ervan af.

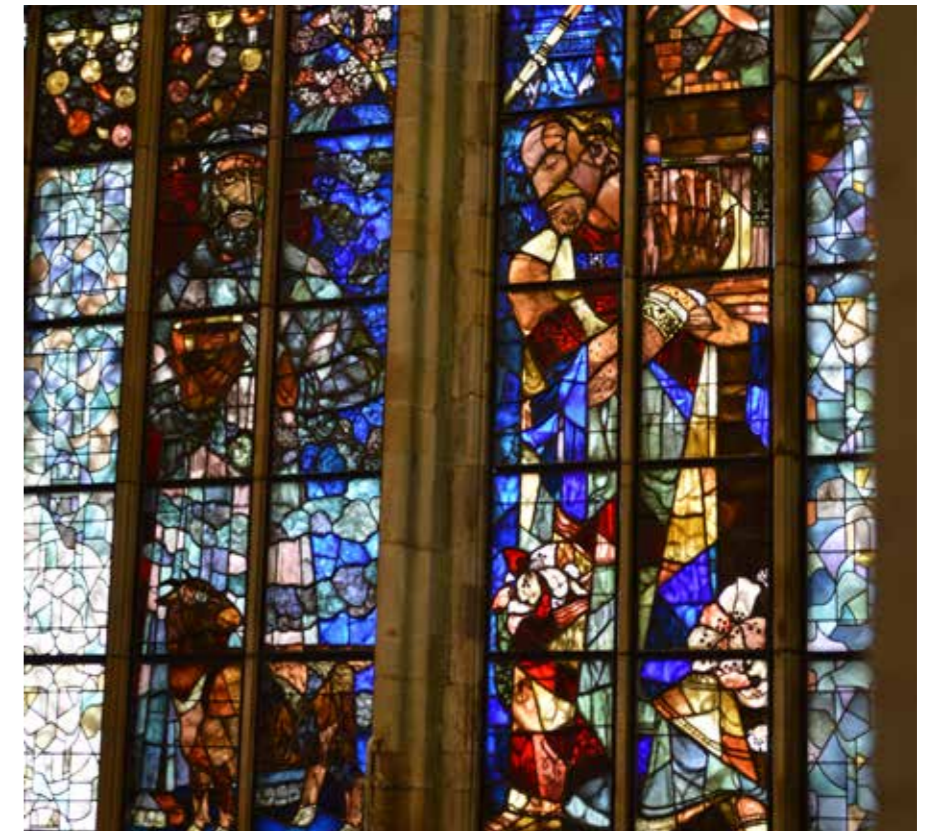
Een dergelijke gerechtigheidsvoorstelling was een geliefd onderwerp voor schenkingen van rechtscollages. Dit glas is in 1635 door de schepenen van Schermerhorn aan de kerk geschonken. Het belang van gravures als bron voor glasschilders blijkt uit dit bijzonder fraaie aansprekende glasraam.

Bronnen

Zsuzanna van Ruyven-Zeman, 'Schenkers van de glazen van Schermerhorn', *Bulletin van de Stichting Oude Hollandse Kerken*, 62, lente 2006, p 3-22
Arie de Groot, Brigitte Linskens, 'Kerken kijken in Noord-Holland, van godshuis tot cultuurtempel', p 44-48, *Stichting Oude Hollandse Kerken*, Leiden, 2012

Domkerk in Utrecht

Profetenraam van Richard Roland Holst



Afbeelding Theo Kralt

THEO KRALT

VOORZITTER COMMISSIE RESTAURATIE EN FONDSNWERVING DOMKERK 2017-2022

De Domkerk in Utrecht kent in het zuidertransept en het noordertransept twee grote (circa 120 m²) bij elkaar behorende moderne glas-in-lood ramen uit de 20e eeuw. Het bekendste raam is het Evangelistenraam met de vier evangelisten uit het Nieuwe Testament in het zuidertransept uit 1926. Op een zomerse avond staat het raam in brand vertelt de koster-beheerder van de Domkerk in Levende Monumenten

in 2009.² Dat kan van het in 1936 voltooide Profetenraam met de wetgever Mozes, de priester Aäron, koning David en de profeet Elia uit het Oude Testament in het noordertransept nu niet gezegd worden.³ Enigszins is dat ook de bedoeling geweest. Op initiatief van de Nederlands Hervormde Kerkvoogdij in 1918 werd de Domkerk van 1921 tot 1938 gerestaureerd onder leiding van restauratiearchitect Dirk Slothouwer (1884-1946). In dit kader werd het kerkinterieur in de eerste helft van de jaren 1920 gemoderniseerd met meubilair ontworpen

door Willem Penaat (1875-1957). De adelaar op de kansel onder de lezenaar werd gesneden door Ludwig Wenckebach (1895-1962). De heropening van de kerk vond plaats op 14 oktober 1925 met een gedenkrede van J. Th. de Visser, oud-minister van OC&W die deze restauratie krachtig gestimuleerd had.⁴ Door de economische crises van de jaren 1930 kon deze restauratie die in totaal f 900.000 zou kosten niet geheel worden afgemaakt. Het evangelisten-raam in het zuidertransept is op initiatief van een comité uit Utrechts-kerkelijke kring tot stand gekomen. In het voorjaar van 1924 was de benodigde f 15.000 binnen.⁵ De overdracht had plaats op 16 december 1926 met een toespraak van de voorzitter, ds. P. Veen. Restauratiearchitect Slothouwer had in dit kader de contacten gelegd met Roland Holst. De beglazingsplannen hadden zijn instemming. Qua stijl moet het Evangelistenraam geplaatst worden in de zogenaamde Amsterdamse School, een Nederlandse variant van de Art Deco.⁶

De kunstenaar Richard Nicolaüs Roland Holst (Amsterdam, 1868 - Bloemendaal, 1938) werd opgeleid aan de Amsterdamse Rijksacademie voor de Beeldende Kunsten (RBK). In 1918 zou hij er buitengewoon hoogleraar, in 1925 directeur van worden. Hij was in 1896 getrouwd met Henriëtte van der Schalk (1863- 1952). In de Nederlandse kunstwereld was hij een invloedrijk persoon en een man van gezag. In zijn functie en in zijn vele geschriften benadrukte hij de ambachtelijke en ethische aspecten van het kunstenaarschap. Kunst behoort volgens hem een maatschappelijke functie te vervullen, verheven ideeën uit te drukken in ‘schone’ vormen en voor een breed publiek toegankelijk te zijn. In 1934 werd op zijn verzoek aan hem ontslag verleend als directeur van de RBK om ongestoord onder andere aan de gebrandschilderde ramen van de Utrechtse Dom te kunnen werken. Na zijn ontslag bij de RBK had Roland Holst een atelier in het oude raadhuis van Bloemendaal dat in 1937 zou worden afgebroken. Hier ontwierp hij het Profetenraam en werkte hij het verder uit.⁷

Wat hem voor ogen stond was ‘Gemeenschapskunst’. Kunst die duidelijk in relatie stond met de samenleving. Gemeenschapskunst moest in algemeen begrijpelijke beeldtaal uitdrukking geven aan wat zo’n samenleving bond: verhalen die van geslacht tot geslacht zijn overgeleverd, gebruiken en rituelen die in de traditie zijn verankerd, algemene gevoelens en gebeurtenissen die ieder mens meemaakt, zoals de gang van de seizoenen, de leeftijdsfasen van de mens, de wisseling van dag en nacht. Die kunst moest ook toegankelijk zijn voor iedereen en daarom voor plaatsen ontworpen worden waar veel mensen haar konden zien, bij voorkeur in openbare gebouwen. Roland Holst ontwierpen schilderde affiches, boekbanden en tegeltableaus. Hij maakte glas in loodramen voor diverse openbare gebouwen. Een deel van deze ontwerpen – in elk geval de Domramen – werden uitgewerkt op het landgoed De Buische Heide, dat eigendom was van zijn vrouw en dat zij in 1946 aan Natuurmonumenten zou schenken. Aan zowel het Evangelistenraam uit 1926 als het Profetenraam werkte Roland Holst ca. drie jaar. Hij beschouwde de Domramen als zijn meest belangrijke werk. Voor de ramen liet hij zich inspireren door de glas in loodramen in de kathedralen van Amiens en Chartres.⁸

Zijn werkproces voor de ramen van de Domkerk valt goed te reconstrueren. Hij ging ervan uit dat aan de opbouw van de wanden van de Domkerk een wiskundig beginsel ten grondslag lag. Door dit schema te verkleinen en melodisch te maken door de invulling met golfpatronen kwam hij op de basisvorm van het loodweefsel. Vanuit dit basispatroon begon hij aan het ontwerpen van de centrale figuren. Glasatelier Bogtman uit Haarlem brandde de glasstukken. De hoogleraar theoloog Anneus Brouwer (1875-1948) adviseerde hem inhoudelijk.⁹ In de correspondentie met zijn vrienden zijn de problemen met het kerkbestuur over het eerste raam terug te lezen. Anders dan het ideaal in de gemeenschapskunst waren ontwerp en uitvoering hier bepaald niet in één hand en in direct contact met de architectuur.



Afbeelding Theo Kralt

De plannen voor het tweede raam, als tegenhanger van het Evangelistenraam, werden al in 1923 gelanceerd. Brouwer verwoordde zijn ideeën in een brief aan dominee Veen als volgt: ‘Aan de zomerkant in het volle licht: de evangelisten. Dan aan de noordkant in het gedempte licht: het Oude Testament. Dit geeft ten eerste een goede tegenstelling, ten tweede een goed geheel’.¹⁰ Voor het plan voor het tweede raam in het noordertransept beijverde zich jarenlang een nationale commissie onder voorzitterschap van de Utrechtse zenuwarts, Pieter Bierens de Haan.¹¹ De bekende historicus Johan Huizinga was lid van deze commissie. De Commissaris van de Koningin en de burgemeester waren erelid. Door de economische recessie leken de financiële obstakels voor het bijeenkrijgen van de benodigde f 25.000 bijna onoverkomelijk totdat een anonieme schenker tweemaal

f 10.000 (€ 8.435) toezegde. In 1935 kreeg Roland Holst officieel de opdracht. Werden in het Evangelistenraam de vier evangelisten naast elkaar geplaatst, in het Profetenraam staan de vier figuren paarsgewijs ónder elkaar. Het Profetenraam is minder strak en symmetrisch, speelser en losser en daardoor dynamischer en meer vertellend. Boven in het venster bevindt zich het kruis met de tekenen van Christus: vis, anker, doornenkroon, bloeddruppels, beker en duif. Daaronder ziet men, links, de priester Aäron die een offer brengt en rechts koning David. Hij bespeelt de harp en zijn muziek wordt begeleid door trompetgeschal. In de onderste zone is links de wetgever Mozes te zien, die de berg Sinaï afdaalt en rechts de profet Elia in de woestijn. Voor hem uit vliegt een grote, blauwe raaf. Het geheel wordt aan de onderzijde afgesloten door de ark des verbonds.

Na acht jaren van voorbereiding sprak de voorzitter van de nationale commissie voor het raam, Pieter Bierens de Haan, bij de opening van het raam op 10 juni 1936 een rede uit.¹² In zijn betoog benadrukte hij het belang van kunst en van kerkelijke kunst. Hij gaf beargumenteerde rekenschap van de keuzes hiervoor ook in tijden van economische neergang. Roland Holst zelf schreef een toelichting bij het glasraam in het noordertransept.¹³ Bij dezelfde gelegenheid werden ook drie kleinere ramen boven het koor onthuld. In de drie oostelijke koorvensters staat het symbool van de

Godheid, de Griekse letters alfa en omega naar Openbaring 1.8: ‘Ik ben de Alfa en de Omega, het Begin en het Einde, zegt God de Heer, Die is, en Die was, en Die komen zal, de almachtige.’ Tussen de alfa en de omega staat het kruis.¹⁴ Ook deze waren van de hand van Roland Holst en Bogtman. Het was de bedoeling nog twee andere koorvensters later in te vullen evenals een raam bij de ingang. Hier is het echter niet meer van gekomen. Het Profetenraam kreeg positieve kritieken in 1936, onder andere van de bekende kunstcriticus in de jaren 1920 en 1930 Bram Hammacher, die de ramen beschreef als heftig, driftig en vervoerend. Je staat er bevend tegenover.¹⁵ Anderen spraken over de talrijke details die niet goed zichtbaar waren. De realisatie van beide ramen door Roland Holst als zijn levenswerk beschouwd, waren prestaties van formaat.

In de jaren 2017 – 2022 wordt de Domkerk gerestaureerd. In januari 2019 werd aan de buitenzijde een steiger geplaatst voor het Noordertransept. De ijzeren brugstaven die het raam beschermen roestten. Daardoor is het natuursteen rondom de bevestiging hiervan beschadigd. De ijzeren staven werden in de muurgedeelten geconserveerd en daarna geschilderd en het natuursteen hersteld. In december 2019 werden deze werkzaamheden afgerond. Daarna werd de buitensteiger gedemonteerd. Aan de binnenzijde werd een witte beschermlaag aangebracht opdat er zo min mogelijk stof in de kerk kan waaien. Tijdens de restau-

ratie kon het Noordertransept gewoon gebruikt worden.

In het kader van de restauratie van de Domkerk kon ook de belichting van het Profetenraam nader bekeken worden. Deze was te donker geworden. In de rapporten van het Vijf kerken restauratieplan is te zien dat bij een goede belichting het Evangelisten en het Profetenraam vergelijkbaar zijn.¹⁶ Het aan de buitenzijde aangebrachte beschermglas werd zowel aan de binnen- als aan de buitenzijde schoongemaakt. Ook het glas in loodraam werd zowel aan de buitenzijde als aan de binnenzijde professioneel en zorgvuldig gereinigd zodat een betere lichtinval is ontstaan. Het Evangelistenraam uit 1928 en het Profetenraam uit 1936 horen zowel inhoudelijk als kunsthistorisch bij elkaar. De scheppingen van Roland Holst uit 1926 en 1936 verbinden het Oude en Nieuwe Verbond. In de loop van de jaren was de voorstelling van het raam enigszins uit het zicht geraakt en te donker geworden. De restauratie van de Domkerk 2017 – 2022 heeft zeker bijgedragen aan het weer beter zichtbaar maken van de voorstelling van het Profetenraam met de vier belangrijkste profeten uit het Oude Testament, zoals de ontwerper het bedoeld heeft. Voor wie hiertoe gelegenheid heeft wordt aangeraden de ramen te bewonderen in de Open Dom. Het Profetenraam is het beste te zien als de zon schijnt overdag tussen ca. 12.00 en 14.00 uur.

1 - Haslinghuis, E.J. en C.J.A.C. Peeters, *De Dom van Utrecht, De Nederlandse Monumenten van Geschiedenis en Kunst*, Staatsuitgeverij, 's-Gravenhage, 1965, p. 278
 2 - Kralt, T.P.G., W. S. Klukhuhn en P. van der Ros, *Levende Monumenten. Geschiedenis, instandhouding en hedendaags gebruik van Utrechtse binnenstadskerken*, PGU en Van der Ros Communicatie, Ootmarsum, 2009, p. 58-59
 3 - Staal, C., *Beeldenstormen in de Dom*, Bericht van de Stichting Vrienden van de Domkerk, 18e jaargang, nr. 1 mei 2006, p.10 - 16-18
 4 - Jansen, D., *De restauratie van de Domkerk*, Jaarboekje van "Oud-Utrecht", 1939, Uitgave van de Vereniging Utrecht, 1939, p. 73- 81- 88
 5 - Boer, A. den, *Glorieus glas-in-lood, De Utrechtse glazen van Roland Holst*, Oud Utrecht, 89e jaargang, februari 2016, p. 4-9
 6 - Helsloot, R., *Het evangelistenraam van Richard Roland Holst*, 'Utrecht de Stijl', Domweetjes (17), Handreiking Domkerk, 47-5, mei 2017, p. 26-27
 7 - Wilde, Inge de, *Richard Roland Holst had een atelier in het raadhuis*, Ons Bloemendaal, nummer 1, jaargang 45, voorjaar 2021, p. 32-33
 8 - Tibbe, L. *Richard Roland Holst. Gemeenschapskunst op afstand, Henriette & Richard Roland Holst, Het boek van de Buische Heide*, p. 132 en 171-175, Uitgeverij Scriptorium, Den Haag, 2012

9 - Broeyer, F.G.M., A.M. Brouwer, *R.N. Roland Holst en de Utrechtse Domramen*, Kerk en Theologie, jaargang 38-4, 1987, p. 270-294
 10 - Ruiters, P. de, *De glas-in-loodramen van R.N. Roland Holst in de Domkerk*, Bericht van de Stichting Vrienden van de Domkerk, 14e jaargang, nr. 2, 2002, p. 12- 19
 11 - Brentjens, Y., *Zenuwarts Pieter Bierens de Haan, Filosofische gedachten over schoonheid en geluk. In Rechte stoelen, rechtschapen burgers. Wonen volgens 't Binnenhuis (1900-1929)*, W. Books, Gemeentemuseum Den Haag, 2011, p. 57-59
 12 - Bierens de Haan, P., *Rede ter overdracht aan H.H. Kerkvoogden van het Noorder Transeptraam en de drie hoge centrale choorammen van den Dom te Utrecht. Gebrandschilderd door Prof.dr. R.N. Roland Holst*, in de Domkerk op 10 juni 1936, p. 1-14
 13 - Roland Holst, R.N., *Toelichting bij het glasraam voor het Noorder Dwarsschip van de Domkerk te Utrecht*, mei 1936, p. 1-11
 14 - Terlingen, J.B.A. en G.M.J. Engelbregt, *De Dom van Utrecht. Symboliek in steen*, Historische reeks Utrecht, Uitgeverij Matrijs, nr. 33, 2004, p. 96-101
 15 - Hammacher, A., *Nieuwe Rotterdamse Courant*, 10 juni 1936
 16 - Haakma Wagenaar, T., *De gebrandschilderde ramen in de Dom. Het vijf kerken restauratieplan*, 4e jaargang, nr.3 - 1986, p. 1-7

Ingwersen en de erkers van de Boomsspijker

KEES DOEVENDANS

Architect Arnold Ulricus Ingwersen (1882 - 1959) heeft een omvangrijk oeuvre gebouwd, maar zijn naam is nauwelijks doorgedrongen tot de architectuurgeschiedenis. Hij deed dan ook niet mee aan de architectuurmode van zijn tijd, die met name door de modernisten van het Nieuwe Bouwen werd bepaald. Hij had een hekel aan hun volledig door de rede bepaalde bouwwijze en was van mening dat de Hollandse traditie van bouwen en wonen, bepaald door baksteenarchitectuur, door hen werd gebruikskeerd. Bovendien waren de moderne architecten godloochenaars,

hij had ze duidelijk horen vloeken tijdens hun werk. Ingwersen liet zich volledig leiden door zijn streng-gereformeerde achtergrond, hij bewierookte het Réveil en was een volgeling van Abraham Kuiper, die hij zelfs een 'artiest' durfde noemen. Zijn opdrachten verkreeg hij vooral uit de gereformeerde 'eigen kring'. Die kring kenmerkte zich, aldus Ingwersen, door grote offervaardigheid. Velen hadden zelfs, in de jaren van de Doleantie, om geld te besparen enkele dagen in de week geen maaltijd gebruikt om dat bespaarde geld vervolgens te kunnen offeren voor de bouw van kerken. Wat dat betreft waren de Hervormden maar 'klaplopers'. Die hadden geen

reden tot offervaardigheid, want ze hadden hun kerkgebouwen overgenomen van het voorgeslacht en lieten het restaureren ervan over aan het nageslacht, ténzij monumentenzorg met subsidies over de brug kwam. De Hervormden hadden wat dat betreft een 'dubbele boekhouding'. Indrukwekkend vond Ingwersen wat de Rooms-Katholieken, óók met grote offerzin, vanaf 1853 tot stand hadden gebracht. Ze hadden, geïnspireerd door de 'grote architect dr. Cuypers' vele kerken tot stand gebracht, 'sieraden van stad en land.' Architectuur en offerzin verbond Orthodox-gereformeerden en Rooms-Katholieken.



Jan de Liefde School/Boomsspijker, Amsterdam (afbeelding Marcel Westhof)



Het oeuvre van Ingwersen bestaat onder andere uit volkswoningbouw, (christelijke) scholen, kerkgebouwen, maar ook middenstandswoningen en zogenaamde gezellenhuizen. In de zeldzame keren dat hij in de literatuur wordt genoemd, wordt hij vaak tot de stijl van de Amsterdamse School gerekend. Maar zelf vond hij die stijl veel te 'wuft'. Misschien dat de term 'belijndheid', die in de gereformeerde wereld van die tijd als ethische norm gold, geschikt is om Ingwersen's architectuur te typeren.

Zijn Johanneskapel in Amstelveen (1928) heeft een aantal glas in loodramen. De kerk is nu in hergebruik als cultureel en culinair centrum, waar de ramen voor de nodige sfeer zorgen als bijvoorbeeld managers er van hun jaarlijkse 'heidag' genieten. Wat het eten betreft: vooral haute cuisine, dus geen degelijke Hollandse kost, waar Ingwersen de voorkeur aan zou hebben gegeven. Hij verwenste bijvoorbeeld de 'Franse smaak' die ons land vanaf de 18de eeuw cultureel in slaap zou hebben gesukkeld. Ook verwerkte Ingwersen glas in loodramen in de door hem in 1929 ontworpen Jan de Liefde School nabij de Nieuwmarkt in Amsterdam, een lagere school op christelijke grondslag,

nu in gebruik als buurthuis (De Boomsspijker). Er wordt op de website 'Amsterdamse School Platform - Wendingen' gesproken over een 'hoekig gebouw' waarbij op de begane grond 'enig golvend metselwerk' te vinden is. Maar is dat voldoende om het gebouw vervolgens tot de 'late Amsterdamse School' te rekenen? Ingwersen bracht het glas in lood aan als een geheel van kleine ramen opgenomen in een houten kozijn met robuust regelwerk (zie de illustraties). Ligt daar een overeenkomst met de Amsterdamse School, die ook glas in lood toepaste, vooral in Art Deco-stijl? De genoemde site vermeldt: 'Het eerste wat opvalt, zijn de twee hoge erkers met uitbundig, strak glas in lood'. De erkers 'springen uit de gevel en ín het oog.' Niet alleen in de erkers c.q. trapenhuisen is glas in lood verwerkt, ook gangen en leslokalen worden afgescheiden door glas in lood, zij het kleurloos. Het zadeldak kent een glazen plafond. De heilzaamheid van licht -dus glas- voor de 'kleintjes' speelde een rol in het ontwerp.

Een van Ingwersen's laatste opdrachten was in 1938 de verbouwing van de Valerius-kliniek in Amsterdam, ooit gebouwd in opdracht van de *Vereeniging Christelijke*

Verzorging van Krankzinnigen en Zenuwlijders en ontworpen door architect Huibertus Bonda (1862 - 1941). Ingwersen werkte toen als tekenaar bij Bonda op kantoor. In de verbouwde kliniek liet Ingwersen een groot glas in loodraam van Matthieu Wiegman (1886 - 1971) opnemen. Hij zei hierover: 'Er moest een vreugdevol raam komen. De patiënten die de spreekuren van de dokters in deze kliniek bezoeken, verkeren uiteraard doorgaans in gedeprimeerde stemming. Wat konden wij voor hen beter doen dan hen bij het binnentreden te laten genieten van de kleur, die immers de muziek van het licht is.' (zie *Het Parool*, 9 januari 2018) Hopelijk heeft Ingwersen zelf van die muziek kunnen genieten toen hij de laatste tijd van zijn leven in de Valerius doorbracht.

Toen de kliniek werd overgeplaatst naar de Vrije Universiteit, kwam het gebouw leeg te staan. De nieuwe eigenaar, de Max de Jong Groep, meldt dat tijdens de leegstand in het pand werd ingebroken en diefstal plaats vond van onder andere lood, brons en koper. Daarbij werden ook bevestigingsmaterialen van het betreffende raam meegenomen. Het onderste deel van het raam is daardoor ingezakt en verloren gegaan. De nieuwe eigenaar, die op de bewuste locatie appartementen wilde bouwen, zag aanvankelijk niks in hergebruik van het resterende deel van het raam. Dat zou de bewoners alleen maar herinneren aan ziekte en ellende. Maar er werd actie gevoerd, onder andere door museumdirecteuren en de Bond Heemschut. Uiteindelijk werd besloten overgebleven delen van het raam in de nieuwbouw te verwerken. Die delen zijn inmiddels gerestaureerd en in dubbelglas gevat. Ze zijn verpakt en wachten op verzending naar de bouwplaats, om naar verwachting in 2022 in de nieuwbouw te worden geplaatst, aldus de Max de Jong Groep. Dat geldt ook voor een ander, onbekend glas in loodraam, dat tijdens de sloop van het pand werd ontdekt. Ook dat raam is gerestaureerd en in dubbelglas gevat, zodat het in de nieuwe zijgevel kan worden geplaatst.

Bron
A.U. Ingwersen, *Tussen kerk en hangar*, Uitgeverij West-Friesland, z.j., blz. 102

De ramen van de Laurenskerk Rotterdam

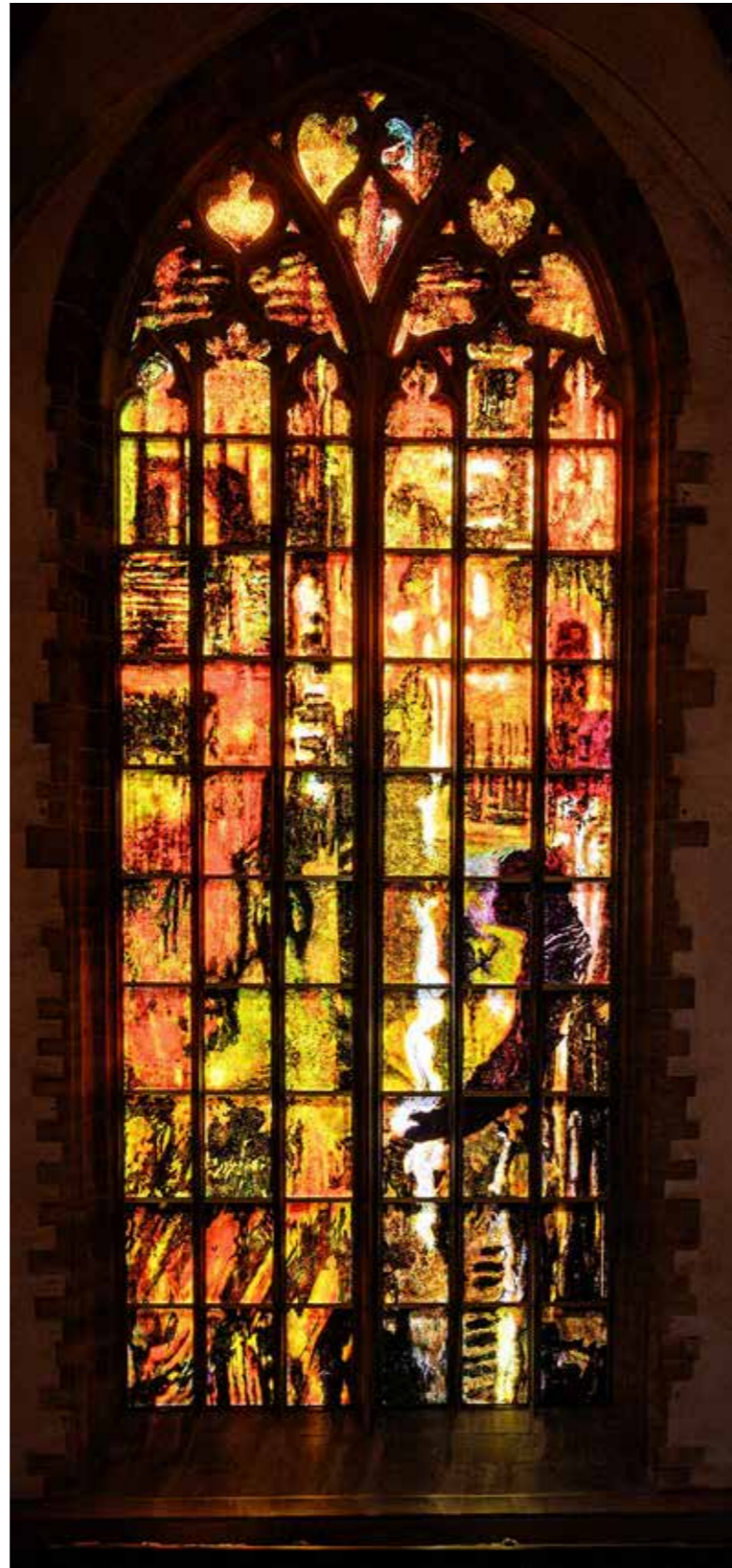
FRANK MIGCHIELSEN

OUD-DIRECTEUR LAURENSKERK ROTTERDAM

De geschiedenis van de beglazing van de Laurenskerk is in twee delen te onderscheiden: een periode voor én een periode na 14 mei 1940. Op die datum werd de binnenstad van Rotterdam door Duitse bommenwerpers in de as gelegd. Van de Laurenskerk stonden alleen nog de muren en de toren overeind. De rest van het gebouw – wonderlijk genoeg niet door bommen getroffen – is in de drie dagen durende vuurzee als gevolg van het bombardement verzwolgen. Omdat de ruïne van de Laurenskerk direct onder Reichsschutz werd geplaatst, werd al tijdens de bezetting een herstelplan gemaakt voor de wederopbouw. Deze vond uiteindelijk plaats tussen 19 mei 1952, met een eerstesteenlegging door toenmalig koningin Juliana, en 14 december 1968, met de heropening door prinses Beatrix.

In het begin van de 20ste eeuw werd de Laurenskerk grootschalig gerestaureerd en tevens voorzien van een aantal grote gebrandschilderde glas in lood ramen, waarvan slechts van de grootste ramen enkele zwart-wit foto's resteren. Het betreft de ramen geplaatst in 1913 in het noord- en zuidtransept, respectievelijk het *Bergrederaam* en het Neerlands Onafhankelijkheidsraam. Naast het Bergrederaam bevond zich het in 1911 als eerbetoon bij de geboorte van prinses Juliana geplaatste Julianaraam. Deze ramen werden gemaakt door glazenier L.C. Schouten uit Delft. In het hoogkoor was het *Komt allen tot Mij* raam geplaatst, een ontwerp van restauratiearchitect M.C.A. Meischke. Daarnaast zijn er in die tijd nog enkele kleinere ramen geplaatst, maar daarvan is geen beeldmateriaal meer voorhanden.

Ook in de eeuwen daarvoor was er gebrandschilderd glas in de Laurenskerk aanwezig. Hiervan getuigt een aantal schilderijen van de hand van Anthonie de Lorme (ca. 1610 Doornik - 1673 Rotterdam). De Lorme woonde direct achter de Laurenskerk aan de Botersloot. In totaal liet hij zeventien interieurs van de kerk na. Op deze schilderijen zijn ramen te zien gemaakt van gekleurd glas. Bij de restauratie van de Laurenskerk na won werd door de restauratiearchitect een drieluik van gebrandschilderde ramen voorzien in de sluiting van het hoogkoor. De opdracht voor het ontwerp van het drieluik werd gegeven aan Gunhild Kristensen (1919 - 2002). Kristensen ontwierp glasramen voor een aantal kerken, vervaardigde mozaïeken, wandkleden en tapijten. Het thema dat het drieluik meekreeg was de *Pinkstergeest*.



Afbeelding: Mariël Kok

Na afronding van de restauratie van het koorgedeelte van de Laurens (1959-1962) bleek alleen het middenraam van het drieluik te zijn aangebracht. De reden waarom het drieluik indertijd niet is voltooid is onbekend. Lag een vrouwelijke kunstenaar binnen het mannendomein van de gecommitteerden niet zo goed, waren er geen geldmiddelen meer om het werk te voltooien, werd het raam niet uitgevoerd zoals Kristensen het voor ogen had of vond de opdrachtgever het gewoon niet mooi? Het zal altijd wel een raadsel blijven.

Na het overlijden van Kristensen stelde Pieter van der Kuil een overzicht samen van haar nalatenschap en gaf dat in boekvorm uit: *Gunhild Kristensen; een kleurrijk leven*. Bij het samenstellen van dat boek, met een overzicht van haar werken, vond Van der Kuil in haar archief de ontwerptekeningen van het linker- en rechterdeel van het drieluik. Deze bracht hij over naar de Laurenskerk. Daar werd, na een geldinzameling, het drieluik alsnog gerealiseerd door Glasatelier Hagemeier uit Tilburg, die gebruik kon maken van de oorspronkelijke glasvoorraad, waaruit een halve eeuw eerder het middendeel was vervaardigd. Het raam werd op 5 maart 2017 op feestelijke wijze onthuld, waarmee de naoorlogse restauratie alsnog, zoals bedoeld, werd afgerond.

Al in de beginjaren van de huidige eeuw werden plannen gemaakt voor het aanbrengen van gebrandschilderde ramen in de vier kapellen direct naast het hoogkoor. Er werd aan vier schilders, dus geen glazeniers, gevraagd een ontwerp te maken. Voor elke kapel een andere kunstenaar met een ander thema. Op het laatste moment haakte een van de schilders af. Janneke Viegers uit Amsterdam leverde op de valreep nog een ontwerp in met als thema het bombardement op Rotterdam, 14 mei 1940. Viegers (1952) komt uit een kunstenaarsgeslacht; haar oudoom is de schilder Ben Viegers en haar grootvader opende in 1918 een kunstzaal in Nijmegen met de naam Noviomagnum. Door allerlei oorzaken belandde het project in de spreekwoordelijke onderste bureaula. Om twee redenen is het ontwerp van Janneke Viegers in 2017 echter weer uit de la tevoorschijn gekomen. Allereerst was men na de voltooiing van het drieluik wat ramen betreft geïnspireerd geraakt. Bovendien zou op 14 mei 2020 de 80-jarige herdenking van het bombardement plaatsvinden. Het raam sloot naadloos aan bij die gebeurtenis. Janneke Viegers werd benaderd haar indrukwekkende ontwerp verder uit te werken. Vervolgens werd van het raam, met de afmeting van circa 3,5 bij 9 meter, door Viegers een carton gemaakt.

De grootste uitdaging bij dit project bestond erin hoe en schilderij om te zetten in een gebrandschilderd raam. Hoe kun je in elkaar overlopende kleuren aanbrengen in glas? De traditionele glas in lood techniek is daartoe volkomen ongeschikt. Dit probleem werd opgepakt door de Tilburgse glazeniers Stef Hagemeier en JanHein van Stiphout. Er moest wel eerst een volledig nieuwe techniek worden bedacht. Er werden eindeloos veel proeven gedaan en ook werden er speciale ovens gebouwd. De oplossing werd uiteindelijk gevonden in het versmelten van verschillende soorten gekleurde glaskorrels,



Afbeelding: VBMK

waarmee de kleurvlakken werden gemaakt. Het was echter niet mogelijk daarop te brandschilderen, omdat het glas oppervlak door de onregelmatige glaskorrels niet meer glad was. Daarom werd een tweede glasplaat voor het gekleurde achter paneel geplaatst, met daarop de grisaille voor de tekening en lichtdoorlating. Het overweldigende resultaat werd pas op 10 september 2021 zichtbaar, omdat de coronamaatregelen de geplande onthulling op 14 mei 2020 en 2021 onmogelijk maakte. Toen prinses Beatrix rond het middaguur het doek voor het raam in de kapel van Vrede & Verzoening opentrok, leek het alsof de kerk weer opnieuw in brand stond. Het imposante herdenkingsraam verwijst naar de bombardementen op respectievelijk Rotterdam, Coventry en Dresden tijdens WOII en de daaropvolgende troostende *Vrede & Verzoening*. Een meesterwerk van Janneke Viegers én een innovatieve techniek van de Tilburgse glazeniers sieren nu de Laurenskerk Rotterdam voor de komende eeuwen!

Bronnen

Williëtte Wolters-Groeneveld, Richard van Santen, Jack Wereldsma, *De ramen van de Laurenskerk*, Trichis Publishing, 2021

Pieter van der Kuil, Gunhild Kristensen, *Een kleurrijk leven*. Kontrast, 2005

Nieuwe technieken voor glas in lood renovatie met zonnecellen

WILFRIED VAN SARK

COPERNICUS INSTITUUT VOOR DUURZAME ONTWIKKELING, UNIVERSITEIT UTRECHT

In dit artikel licht ik toe hoe ramen ingezet kunnen worden om elektriciteit op te wekken, op basis van experimenten met een zogenaamde Electric Mondrian, een soort 'glas in lood' look-alike. Toepassen van kleurstoffen in de vorm van coatings op glas maakt het mogelijk elektriciteit op te wekken met zonnecellen in de sponningen van het kozijn. Dit zou een mogelijkheid kunnen zijn bij renovatie van glas in lood ramen die tevens elektriciteit kunnen opwekken.

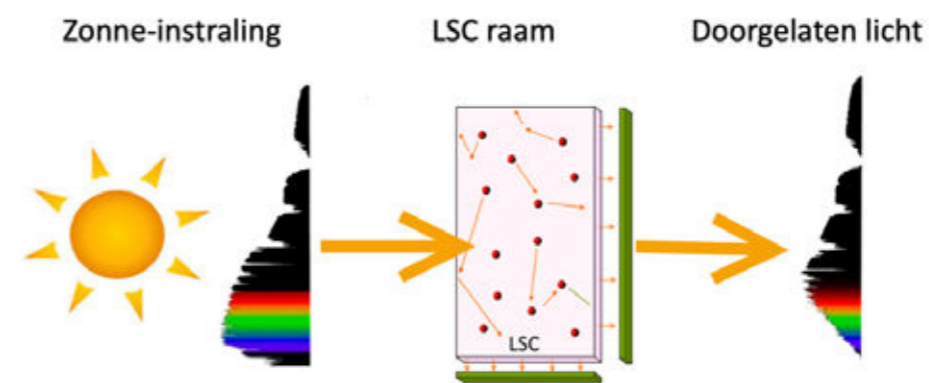
Zonne-energie is niet meer weg te denken van de Nederlandse daken en velden, en blijft sterk groeien. Er staat nu in Nederland naar verwachting zo'n 12 gigawatt aan vermogen opgesteld, waarbij ongeveer een derde op daken van huizen ligt. Dat zijn voornamelijk blauwe panelen van 1.6 m², soms ook zwarte, en het lijkt soms wel of de installateur een spelletje tangram heeft gespeeld om de jaarlijkse energieopbrengst

zo hoog mogelijk te krijgen op daken met schoorstenen en dakkapellen die voor ongewenste schaduw zorgen. Ruim 1 miljoen huishoudens voorzien zich in Nederland al van duurzame zonne-energie. Deze ontwikkeling zal zich doorzetten in de komende jaren vanwege het in Nederland gesloten Klimaatakkoord om broeikasgasemissies zeer sterk terug te dringen in 2050. Waar al die zonnepanelen geplaatst moeten worden,

Wilfried van Sark

studeerde experimentele natuurkunde aan de Rijksuniversiteit Utrecht en heeft zijn afstudeerwerk aan zonnecellen bij AMOLF verricht (1985). Hij promoveerde aan de Katholieke Universiteit Nijmegen in 1989 op III-V-zonnecellen gemaakt met metaalorganische chemische dampepitaxie. Daarna werkte hij 7 jaar als postdoc aan de Universiteit Utrecht, waar hij amorf silicium zonnecelonderzoek deed met plasmadepositie. Na een periode als universitair docent aan de Radboud Universiteit Nijmegen, was hij van 1999-2002 verbonden aan de Universiteit Utrecht waar hij spectroscopie van nanokristallen heeft onderzocht. Vanaf 2002 was hij universitair docent in de groep Natuurwetenschap en Samenleving aan de Universiteit Utrecht en hield hij zich bezig met performance van zonne-energiesystemen, economische en milieu-analyses, maar ook met de luminescente zonneconcentrator. Sinds 2012 is de groep actief als onderdeel van het Copernicus Instituut voor Duurzame Ontwikkeling in de Faculteit Geowetenschappen.

wordt meer en meer een punt van discussie. Eerst alle daken vol, daarna op velden, en niet in natuurgebieden, zo formuleert het kabinet het in de zonneladder. Naast de daken zullen we met name in de gebouwde omgeving ook façades moeten gaan inzetten. Ook zullen zonnepanelen veel meer dan nu op esthetische wijze moeten worden geïntegreerd in daken, en ook façades. Hierbij valt te denken aan vrijheid in kleur en



Figuur 1 Schematische voorstelling van zonne-instraling en spectrum dat door een LSC raam gaat. De luminescente deeltjes absorberen licht en zenden dat ook weer uit met een iets rodere kleur. Ongeveer driekwart van dat licht wordt naar de zijkanten van het raam gebracht waar zonnecel strips zijn aangebracht die het licht omzetten naar elektriciteit.

vorm bij het ontwerp van nieuwe gebouwen en renovatieprojecten en toepassing bij monumenten, zoals kerkgebouwen.

Bij veel grotere kantoorgebouwen zijn gevels tegenwoordig geheel van glas. Dit zorgt voor veel licht in de kantoren, maar beperkt ook het oppervlak van de façades voor opwekking van elektriciteit. Immers, een zonnepaneel is ontworpen om maximaal licht te absorberen voor het opwekken van elektriciteit, en laat daarom geen licht door. Daar is wat op gevonden: elektriciteit opwekkend glas. Dat klinkt als een *contradictio in terminis*. Maar dat is het niet. Zonlicht bevat een veelheid van kleuren waar wij maar een klein deel van zien, van het ultraviolet (UV) tot het infrarood (IR), het zichtbare deel van het zonnenspectrum. In golflengtetermen is dat tussen 400 en 700 nanometer. Het zonnenspectrum is veel breder, namelijk van 280 tot 4000 nm. Het zichtbare deel omvat ongeveer 45% van de totale hoeveelheid energie in het zonlicht. De truc die daarom wordt toegepast is om maar zo'n 20% van de energie in het zichtbare deel van het zonlicht te absorberen, maar tegelijkertijd zoveel mogelijk in het UV en IR. Idealiter zou een raam dan een efficiëntie kunnen hebben van 20%, net wat minder dan de panelen op ons dak nu. Huidige onderzoeksdoel is overigens 10% efficiëntie.

Zulke oplossingen zijn noodzakelijk om alle elektriciteit die een gebouw nodig heeft ook door dat gebouw zelf te laten opwekken. Dak en façade samen leiden dan tot energieneutrale of zelfs energieleverende gebouwen, hard nodig voor een duurzame samenleving. De ontwikkeling van elektriciteit opwekkende ramen is vanzelfsprekend met name gericht op het bereiken van vooral kleurloze ramen, eventueel wat groenig zoals gewone ramen nu ook al zijn. Het gebruik van zogenaamde dunne-laag zonnecellen als coating op glas, bijvoorbeeld aan de binnenkant van een dubbelglas raam, leidt tot een gele of bruine waas op de ramen, en dat kan storend zijn voor activiteiten op de plek achter het glas. Een andere mogelijkheid is om gebruik te maken van zogenaamde luminescente zonneconcentratoren, of luminescent solar concentrators (LSCs). Figuur 1 laat het principe zien. Het zonlicht dat uit vele kleuren bestaat wordt door luminescente deeltjes geabsorbeerd, maar ook weer uitgezonden, waarbij de kleur iets roder wordt. Dit licht wordt geconcentreerd op de zijkant van het raam, waar langwerpige zonnecellen in strips zijn aangebracht die dit licht omzetten in elektriciteit. Het doorgelaten licht heeft een andere spectrale samenstelling (kleur) dan het inkomende licht.

Als luminescente deeltjes worden vaak kleurstofmoleculen gebruikt, en door verschillende moleculen te gebruiken, kunnen

ramen gemaakt worden met kleuren uit de hele regenboog. In diverse warenhuizen wordt dit gebruikt in de vorm van perspex platen van kleur in etalages of voor het aanprijzen van kleding of andere waar. Om kleurneutrale ramen te maken is het mogelijk om een combinatie van moleculen te gebruiken, waarbij rood, groen en blauw waarden hoog (groter van 220) zijn. Dat is in praktijk echter nog niet gerealiseerd. In plaats van moleculen kunnen ook nanokristallen worden gebruikt. Voordelen daarvan zijn dat kleuren makkelijk 'gemaakt' kunnen worden door de diameter van die nanokristallen aan te passen. Daarbij gaat het om diameters van 2 tot 5 nanometer, zo'n 10.000 maal kleiner dan de dikte van een mensenhaar. Dit is via chemische processen goed stuurbaar.

In ons onderzoek naar kleuren ten behoeve van elektriciteit opwekkende ramen hebben we ons laten inspireren door de schilderwerken van Piet Mondriaan. Samen met studenten van de Hogeschool Utrecht hebben we de 'Electric Mondrian' ontworpen en gebouwd, zie Figuur 2. Hierin is gebruik gemaakt van perspex platen die gekleurd zijn met kleurstofmoleculen die de ramen verschillende kleuren geven. Aan de zijkant van de platen zijn zonnecellen aangebracht en via de lijsten zijn deze aan elkaar verbonden opdat alle elektriciteit kan worden verzameld. Via een USB-aansluiting kan overdag, als deze Mondriaan achter het raam staat, een mobiele telefoon worden opgeladen.

Hoewel de Electric Mondrians gemaakt zijn met plastic platen en 100 kleine zonnecellen, zouden ze heel goed kunnen worden uitgevoerd in de vorm van gekleurde coatings op glas. Vandaar dat ons ontwerp ook wel elektrisch glas in lood werd genoemd. Op basis van onze resultaten hebben we een concept voor een webshop bedacht, waarbij potentiële klanten hun eigen 'glas in lood' elektrisch raam zouden kunnen samenstellen passend in bijvoorbeeld een bovenlicht van ongeveer 100 bij 50 cm. Een maat die vaak voorkomt in dertiger jaren woningen. Dit concept is helaas niet ►



Figuur 2 Twee voorbeelden van de Electric Mondrian. Een combinatie van kleuren, groen, blauw, rood, oranje is gebruikt. In de lijsten rondom de gekleurde plastic platen zijn zonnecellen verwerkt, en niet zichtbaar. De opgewekte elektriciteit kan worden gebruikt om een mobiele telefoon op te laden via een USB-aansluiting.

gerealiseerd, maar een klein marktonderzoek heeft al wel laten zien dan men zonder probleem honderden euro's voor een eigen ontwerp raam zou willen neertellen.

Ons onderzoek richtte zich daarentegen op de ontwikkeling van nanokristallen ten behoeve van LSC's, in de vorm van een coating met nanokristallen gelamineerd tussen twee perspexplaten. Samen met onderzoekers van de Universiteit Gent is een aantal van die platen gemaakt van 50x50 cm die nu in een buitenopstelling worden getest, zie figuur 3. De verschillende kleuren zijn gerelateerd aan de verschillende nanokristallen die zijn gebruikt. De transparantie is hoog, waardoor het omzettingsrendement laag is, zo ongeveer slechts 1% of lager.

Om te komen tot elektriciteitsopwekkend glas kunnen deze coatings op glas gemaakt worden. Ook kunnen gemodificeerde inktjet printers op folie printen dat vervolgens tussen twee glasplaten gelamineerd kunnen worden. Behalve een grote keuze in kleuren, maakt dit ook vormen mogelijk zoals in schilderijen, of afbeeldingen in glas



Figuur 3 Test van vijf verschillende LSCs gemonteerd op de bovenkant van een opstelling waarin ook andere zonnecellen worden getest in een geluidswal.

in lood. Een tweetal voorbeelden van glas in lood, waar elektrische ramen makkelijk mogelijk zouden zijn, zijn weergegeven in figuur 4.

Kunstenares Marjan van Aubel heeft een Current Window gerealiseerd dat nu in eigendom is van het Stedelijk Museum. Dit maakt geen gebruik van het LSC-principe, maar van dunne-laag zonneceltechnologie, zie figuur 5. Dit raam heeft een rendement ook van ongeveer 1% en vereist dunne contactbanen om de stroom naar de randen van het raam te leiden. Het kan desalniettemin ook beschouwd worden als een elektrisch 'glas in lood' raam.

Met de voorbeelden in dit artikel heb ik kort laten zien dat elektrisch 'glas in lood' een mogelijk alternatief zou kunnen zijn voor bestaand glas in lood, met name m.i. vooral in renovaties daarvan. Diverse glas in lood ateliers hebben al interesse getoond in deze ontwikkeling, maar een verdere ontwikkeling is noodzakelijk om dit naar de markt te brengen. Het is het eenvoudigst om vierkante of rechthoekige stukken elektrisch glas in lood te gebruiken, zoals in figuur 4. Afbeeldingen die vaak in glas in lood in kerken te zien zijn kunnen



Figuur 4 Voorbeelden van glas in lood. Boven in de klokkentoren van Brugge, onder in een woonhuis



Figuur 5 Marjan van Aubel's Current Window (2015)

gemaakt worden door ofwel vormen te schilderen op vierkante stukken glas, ofwel door prints of folie te maken die tussen twee stukken glas worden gelamineerd. Op deze manier kan ook het glas in lood bijdragen aan een duurzame energie voorziening van monumentale kerkgebouwen.

Afbeeldingen: Wilfried van Sark

Literatuur

Wilfried van Sark, Panagiotis Moraitis, Carlo Aalberts, Max Drent, Thom Grasso, Yves L'Ortye, Marc Visschers, Mattijs Westra, Rob Plas, Wilko Planje, The 'Electric Mondrian' as a Luminescent Solar Concentrator demonstrator case study, Solar RRL 1 (2017) 1600015. <https://dx.doi.org/10.1002/solr.201600015>

W.G.J.H.M. van Sark, P. Moraitis, The Electric Mondrian™ Toolbox Concept - a Luminescent Solar Concentrator Design Study, Proceedings 43rd IEEE PV specialist conference, 2016, pp. 2738-2741. <https://dx.doi.org/10.1109/PVSC.2016.7750149>

Panagiotis Moraitis, Gijs van Leeuwen, Wilfried van Sark, Visual appearance of nanocrystal-based Luminescent Solar Concentrators, Materials 12 (2019) 885. <https://dx.doi.org/10.3390/ma12060885>

Marjan van Aubel, Current Window, <https://marjanvanaubel.com/dev/current-window-2/>

Religieus erfgoed & nieuwe glaskunst

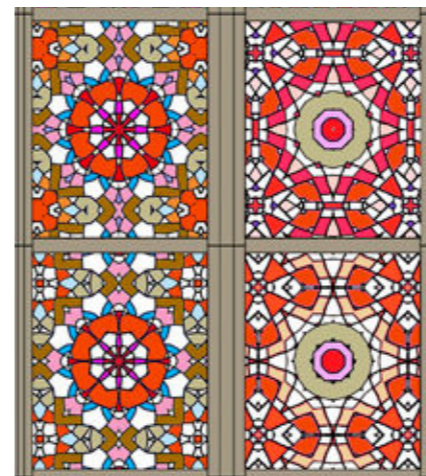
MARIËL KOK

SR. ADVISEUR ARCHITECTUURGESCHIEDENIS,
RIJKSDIENST VOOR HET CULTUREEL ERFGOED

Het plaatsen van gekleurde glas in loodramen en ramen voorzien van glasschilderkunst in kerken en andere gebouwentypen is een eeuwenoud gebruik. Al rond het jaar 1000 werden vensteropeningen van kerken gedicht met stukjes glas die in loodstrips werden vastgezet. Ook in de afgelopen decennia werden in tientallen kerken in Nederland nieuwe glasramen geplaatst. En de traditie van het plaatsen van ramen voorzien van glasschilderkunst duurt voort tot op de dag van vandaag.



Ontwerp voor het grote raam in de Grote Kerk in Alkmaar door Fiona Tan binnen de oude montanten en tracteringen geprojecteerd (Bron: Het Grote Raam)



Detail ontwerp voor het grote raam in de Grote Kerk in Alkmaar door Fiona Tan (Bron: Het Grote Raam)

Een nieuw raam kan een waardevolle en zeer gewaardeerde toevoeging zijn aan het monument. Maar aan een plan om tot een verantwoorde vervanging van het oude glas en de plaatsing van een nieuw glasraam te komen, gaat vaak een langdurig proces vooraf. Zeker wanneer er sprake is van het vervangen van een historisch raam of ramen met gekleurd of blank glas die grote cultuurhistorische waarde hebben. Om te voorkomen dat dit creatieve proces vastloopt door langslappende procedures, standpuntdiscussies en heftige emoties (denk aan de discussie rondom het rode raam in de Oude Kerk van Amsterdam, zie afb. pag. 6) ontwikkelt de Rijksdienst voor het Cultureel Erfgoed op basis van een analyse van casuïstiek een stappenplan. Reacties zijn welkom. Planvorming start altijd met een initiatief, soms vanuit de eigenaar van de kerk of een groep burgers. Ook een legaat of schenking kan de aanleiding tot planvorming zijn. Voor initiatiefnemers is het belangrijk om zich ervan bewust te zijn, dat in alle situaties sprake is van een onlosmakelijk verband tussen het glasraam en het monument waarin het zich bevindt.

Een ruimte die voorzien wordt van nieuwe ramen met een kunsttoepassing, krijgt een ander karakter dan voorheen. Dit komt door de gewijzigde betekenis van het raam, de eventuele iconografie, de verhalen die het

nieuwe raam vertelt en de nieuwe lichtinval. Het vervangen van het bestaande glas kan dan ook van grote invloed zijn op de beleving van de ruimte. De initiatiefnemer, de eigenaar van de kerk, de betrokken glaskunstenaars, maar ook de bij het plan betrokken vergunningverleners en adviseurs dragen binnen dit soort processen gezamenlijk een verantwoordelijkheid. Het gaat immers om kunsttoepassingen in waardevolle, bijzondere gebouwen en om het vervangen van oud en wellicht waardevol materiaal.

De Rijksdienst voor het Cultureel Erfgoed (RCE) is in de afgelopen decennia vele keren betrokken geweest bij initiatieven om oude ramen in kerken te vervangen door nieuwe glaskunst en heeft daarin ervaring opgedaan. Om initiatiefnemers en eigenaren van een kerk bij dergelijke processen beter te ondersteunen, werkt de RCE aan een 4-stappenplan voor de initiatiefnemers om tot een breed gedragen plan te komen. De eerste stap is het door onderzoek en dialoog beantwoorden van de volgende vragen: Wat is de ouderdom, de cultuurhistorische (inclusief iconografische waarde) waarde van het bestaande glas én wat is de technische staat van het oude glas? Wat is de relatie van het bestaande raam met eventuele andere ramen in het gebouw? Heeft eventuele vervanging van het oude glas gevolgen voor de (beleving van de) ruimte en/of de cultuurhistorische waarde van de ruimte?

Is in geval van vervanging, herplaatsing van oud, waardevol glas mogelijk? Misschien binnen het monument op een andere, passende plek of in een museale opstelling? Kunnen, wanneer behoud binnen het monument niet mogelijk is, de panelen worden opgeslagen (goed gedocumenteerd, liefst ook in het gebouw zelf), of kan er een ander doel voor gezocht? Gedacht kan worden aan hergebruik van het glas voor een ander raam of als voorraad voor restauratieglazeniers.

Uit dit vooronderzoek zal duidelijk worden of er zich dilemma's zouden kunnen voordoen bij vervanging van het bestaande glas en eventuele technische obstakels. Mocht dit zo zijn, dan bestaat de tweede stap er

uit, dat gezamenlijk onderzocht wordt of en hoe deze drempels geslecht kunnen worden. De volgende stappen zijn het bepalen aan welke randvoorwaarden het ontwerp van het nieuwe glasraam moet voldoen. Welk verhaal of welke verhalen gaat het raam vertellen, mag het provocerende lagen hebben, moet het een nieuwe betekenis of een tijdlaag aan het monument toevoegen, wat mag het (visuele) effect op de bestaande ruimte zijn en welke vraagstukken in het kader van duurzaamheid en veiligheid zijn aan de orde? Het vormgeven van een zorgvuldig selectieproces van de kunstenaar en/of de glazenier volgt daarna als vierde stap. Vanzelfsprekend is het belangrijk om binnen het proces tijdig en regelmatig met alle betrokkenen (van initiatiefnemer, eigenaar, onderzoekers, kunstenaar en/of glazenier, vergunningverleners tot (erfgoed)adviseurs in dialoog te gaan en te communiceren. De ervaring leert dat wanneer initiatiefnemers de tijd nemen om bovenstaande vragen te beantwoorden en stappen uit te werken, soms zelfs eerst op zoek moeten gaan om nieuwe woorden te vinden om de relatie tussen de architectuur, de specifieke locatie en de nieuwe kunst te beschrijven, bijzondere ideeën uiteindelijk prachtige projecten kunnen worden.

Het nieuwe glas in loodraam dat door kunstenaar en tekenaar Joost Swarte is ontworpen voor het west-transept van de Oosterkerk in Hoorn, is het resultaat van zo'n zorgvuldig onderzoek naar en dialoog over de geschiedenis en de betekenis van de ramen van deze kerk. De Oosterkerk heeft 22 ramen, die in de 17de eeuw allemaal voorzien waren van gebrandschilderd glas. Al deze ramen, met uitzondering van het Admiraliteitsraam, werden in de loop der tijd vervangen door nieuwe ramen met figuratieve voorstellingen of ramen met blank glas.

De Stichting Oosterkerk wil graag de elf ramen die nu nog voorzien zijn van blank glas, in de komende decennia vervangen door nieuwe glaskunst. Hiervoor heeft zij de visie 'Nieuw licht op oude ramen' opgesteld. Door het aanbrengen van nieuwe ramen wil ►

de stichting de samenhang en de belevingswaarde van de bestaande ramen versterken en een nieuwe betekenisvolle laag aan de kerk toevoegen. De nieuwe ramen zullen maritieme thema's krijgen of onderwerpen uit de geschiedenis van de stad Hoorn. Het raam van Joost Swarte en dat door glazenier Marije Wolfswinkel is uitgevoerd, is op 17 december 2021 onthuld. Het verbeeldt op een stripachtige wijze de geschiedenis van Hoorn.

Een ander mooi voorbeeld van een zorgvuldig uitgewerkt plan is het voornemen om, naar aanleiding van de vijfhonderdste verjaardag van de Grote Kerk in Alkmaar, een nieuw glasraam te plaatsen in het zuidelijke transept van de kerk. Op 9 september 2021 werd het ontwerp van kunstenaar Fiona Tan gepresenteerd. Het raam heeft het thema 'Het licht van de vrijheid' gekregen. Het streven is om in oktober 2023 het raam te onthullen; het jaar dat Alkmaar 450 jaar bevrijd is van de Spanjaarden. Het ontwerp heeft ook een persoonlijke dimensie gekregen. Als klein meisje speelde de kunstenaar met een caleidoscoop, was van glasscherven uit de in 1914 gebombardeerde kathedraal van Reims. De broer van de Australische oma van Fiona Tan maakte deze caleidoscoop nadat hij in de eerste wereldoorlog meevocht om Europa te bevrijden. Het principe van de caleidoscoop komt terug in het ontwerp voor het grote raam. Het ontwerp is ook geïnspireerd door de ritmische detaillering van middeleeuwse kerkranken en het kleurenschema is gebaseerd op de opkomende zon over het Noord-Hollandse landschap. Ieder paneel van het raam is uniek en wordt uitgevoerd in traditionele glas in loodtechnieken.

Een voorbeeld van een raam dat de betekenis van een plek versterkt is het raam 'Vrede en Verzoening' dat op 10 september 2021 in de Laurenskerk in Rotterdam werd onthuld en in dit nummer van Novus wordt besproken. Het raam herdenkt niet alleen de vernietiging van Rotterdam op 14 mei 1940, maar ook de bombardementen op Dresden en Coventry. Het raam werd ontworpen door kunstenaar Janneke Viegens en uitgevoerd door glasmaesters Stef Hagemeyer en JanHein van Stiphout. In de kapel waar het raam is geplaatst, staat tekst 'Gisteren werd Rotterdam van steen tot as'. Indrukwekkende woorden die door het nieuwe monumentale raam nog meer betekenis krijgen (afbeelding pagina 36).

Meer informatie

- W. Wolters-Groeneveld, R. van Santen, Dr. J.C.J. Wereldsma, De ramen van de Laurenskerk, Stichting Laurenskerk Rotterdam, Rotterdam 2021
- Joost de Wal (red.), Hedendaagse kunst in Nederlandse kerken 1990-2015, Eindhoven/Amsterdam 2015
- Zsuzsanna van Ruyven-Zeman, Van Heiligen tot amoeben. Honderdvijftig jaar monumentale glasschilderkunst in Nederland, Leiden 2014
- www.oosterkerkhoorn.nl
- www.grotekerk-alkmaar.nl
- www.hetgroteraam.nl
- www.laurenskerkrotterdam.nl
- www.toekomstreligieuserfgoed.nl



Het ontwerp van Joost Swarte voor het raam in het west-transept van de Oosterkerk in Hoorn (www.joostswarte.blogspot.nl)

Een lichtspoor door de geschiedenis

KEES DOEVENDANS

Geïnspireerd door de artikelen in deze Novus over gebrandschilderd glas en licht volgen we in deze afsluitende bijdrage een lichtspoor door de geschiedenis. Met name lichten we enkele momenten uit de materiële cultuur van architectuur en stedenbouw uit. Een caleidoscopische compositie van (willekeurige) hopelijk kleurrijk oplichtende fragmenten, als een gebrandschilderd raam.

Historisch kader

We beginnen met de schepping: Er zij licht! De schepping is een vorm van contingentmanagement: de chaos, de verscheidenheid, willekeur van de elementen aarde, water, licht en duisternis krijgen hun plaats en rol toegewezen, zodat er een leefbare, geordende wereld ontstaat. Een ontwerp voor de werkelijkheid. Het licht wordt dag, de duisternis nacht. Het water wordt zee. Het *tohoe wabohoe*, de wereld die 'woest en ledig' is, wordt beheerst. Er ontstaat een begrijpelijke en leefbare orde.

Later deden de filosofen de schepping op hun manier over. Uitgangspunt vormden de door Empedocles (492 - 432) onderscheiden elementen aarde, water, vuur en lucht. De ene filosoof koos voor het water als oerstof, oftewel 'bezielde materie', de ander voor de aarde. Interessant was Anaximander (610 - 546), die de oerstof *to apeiron* verzon. Dat was 'het onbepaalde', daaruit kwam alles voort en daarin zou alles ten onder gaan. Dan Heraclitus (535 - 475), hij koos voor het vuur. Er is gezegd dat hij daarmee de bliksemse God Zeus wilde seculariseren. Het vuur was een element dat bij de Schepping in Genesis ontbrak. Maar in het Oude Testament werd God zélf geregeld met vuur geassocieerd.¹ Het brandende braambos is een bekend voorbeeld. In Zacharia is God een ring van vuur rondom de stad Jeruzalem. Ook het element lucht was aan het Bijbels verhaal niet vreemd. Het was de levensadem, die God de mens in het paradijs inblies.

Bij de door Empedocles onderscheiden elementen ontbrak het licht, maar die omissie werd met de latere lichtmetafysica ruimschoots goed gemaakt. Klassiek filosoof Plato (427 - 347) worstelde al met het licht. De mens leefde in een schaduwwereld. Alles op deze wereld was slechts afschaduw van het goede, het ware. Het was allemaal onvolkomen. In de donkere grot waarin de mens vertoefde, zag men

alleen schaduwen. Geen licht. Misschien zat men met de rug naar het licht? Zij die in de grot bleven, en genoeg aan die schaduwen hadden, worden door de hedendaagse filosoof Bruno Latour *fetisjisten* genoemd. Zij die de grot ontvluchtten de *iconoclasten*. Zij namen geen genoegen met beelden en afbeeldingen, integendeel, zij zochten het licht op, meent Latour.² Ontdeden daarom de protestantse beeldenstormers de kerkgebouwen van beelden en pleisterden zij alle muren wit? De illustratie bij het artikel van Alfred Bronswijk spreekt boekdelen. Peter van Dael spreekt over de 'koele calvinistische leegte' van de Oude Kerk in Amsterdam. Intussen mogen we niet vergeten dat Johannes 12 beschrijft, hoe Jezus ons had opgeroepen om 'zonen en dochters van het licht' te worden.

De lichtlijnen van het perspectief

Het lichtspoor van Plato werd doorgetrokken in het neoplatonisme, bijvoorbeeld bij Pseudo-Dionysius: God was het Ene, en het Ene was licht. Het Ene was de zon, het ware licht, waarin de gelovige zich wilde koesteren, zoals Van Dael in dit nummer aangeeft. Bronswijk vult dat aan: het middeleeuwse denken was gericht op zien. Dit onderwerp speelt in architectuur een grote rol en is onderzocht door Dalibor Vesely in *Architecture in the Age of Divided Representation*. Typerend voor de middeleeuwen is, stelt hij: 'a strong desire to recognize the presence of light, intelligibility, and order – that is, the divine reality – in the human world and to make it accessible to finite human understanding.'³

De middeleeuwse optica was een filosofie van het licht, kern van de natuurfilosofie, een benadering niet vreemd aan Plato: licht structureert de ruimte en bemiddelt tussen het zintuiglijke en het verstandelijke. Deze veronderstelling werd verder uitgewerkt door Robert Grosseteste (1168 - 1175; 'licht is de eerste door God geschapen fysische substantie') en zijn leerling Roger Bacon 1214 - 1294; 'door geometrie en perspectief kan Gods Woord aanschouwelijk worden gemaakt'. De toepassing van de geometrie zien we terug in het glas in loodraam van de kathedraal van Chartres: geometrische vormen bepalen de structuur van het raam en drukken ons bewustzijn van de kosmos uit. Maar belangrijk voor de architectuur was vooral, volgens Vesely, de ontwikkeling van het *perspectief* als een geometrische representatie van licht om de kosmos te kunnen begrijpen.

Vesely verwijst vervolgens naar Cusanus (1401 - 1464), de middeleeuwse denker, bekend van geschriften als *De Visione Dei* (De blik van God) en het begrip *Docta ignorantia*, de geleerde onwetendheid. Cusanus tekende een diagram waar twee piramides in tegengestelde richting ineenschoven: een piramide van licht, met als basis eenheid, én een piramide van duisternis, met als basis verscheidenheid: 'het een én het ander', oftewel: de contingente werkelijkheid. De mens leefde in een gelaagdheid van licht en duisternis, want in het spanningsveld van beide piramides ontstaan eerste, tweede en derde hemel, én laagste, midden- en hoogste wereld.⁴ In de Renaissance werd het perspectief hét cruciale hulpmiddel voor architectuur en stedenbouw, niet alleen om de materiele omgeving ►

te representeren, zelfs om die te construeren.⁵ Maar er ontstond wel een tweespalt tussen middeleeuwen en moderniteit, aldus Vesely: ‘de spanning tussen een theocentrisch begrijpen van het lineaire perspectief als symbolische representatie van de goddelijke orde van de kosmos en de antropocentrische opvatting van het perspectief als een illusionaire manier van representatie markeert de drempel die middeleeuwen en moderniteit scheidt.’

Campanella en Suger

Renaissance-geleerde Tommaso Campanella deed in 1602 zijn geschrift over de Zonnestad, *Civitas Solis*, het licht zien. Daar konden bewoners baden in het licht, zich koesteren in de zon. Er waren ook allerlei astrologische allusies. Licht was het stedenbouwkundig principe dat ten grondslag lag aan de stad. Echter, het was al enkele eeuwen eerder dat abt Suger (1080 - 1151) de duistere grot van Plato ontmantelde. Bronswijk noemt hem de *founding father* van de gotische bouwstijl. Als bouwmeester van de kathedraal te Saint Denis (= Dionysius) was hij de aanstichter van de gotiek. Suger was abt van de koninklijke abdij van Saint-Denis (1135-1264), het klooster waar de Franse koningen hun laatste rustplaats vonden. Suger realiseerde zich, dat de adellijke functie van het klooster niet op de juiste manier tot uiting kwam in de bouw. Daarom wilde hij de oude Karolingische abdij verbouwen. Saint-Denis moest een materiële vertaling worden van de filosofie van Pseudo-Dionysius, de abdij moest een ruimtelijke kroon van hemels licht worden. Zijn visie stimuleerde de ontwikkeling van een nieuwe manier van bouwen, die het prototype werd voor vele latere kathedralen. Een eerste fase van herbouw betrof het toevoegen van een atrium aan de abdij. Deze werd bekrond met twee torens en aangevuld met gebeeldhouwde timpanen. Opvallender nog was een roosvenster hoog op de centrale gevel.

Hierna was het altaar in het koor aan de andere kant van het gebouw aan de beurt. Wat hier gebeurde, was al even revolutionair. Het koor kreeg vorm door zeven smalle, uitstralende kapellen met opmerkelijk grote ramen, die de kapellen met de kloostergang deden versmelten. De toegepaste constructieve elementen waren onwaarschijnlijk slank. Dit resulteerde in een ruimte waar bijna ononderbroken een harmonieus gekleurd licht binnendrong, dat een kroon van licht voor het hoogaltaar van de abdij vormde.

De gotiek als constructieve moed om een ervaring van licht te creëren. In deze bouwwijze, een open skelet van ijle, constructieve elementen, werden massieve muren vervangen door vensters waardoor volop van buitenaf het licht tot de duistere begane grondvloer kon doordringen. Het roosvenster in Saint Denis was als een prisma dat kleurig licht door de abdij verspreidde. Gebrandschilderd glas speelde een belangrijke rol in de gotische aanpak. Peter van Dael citeerde in zijn bijdrage aan deze Novus Wilhelmus Durandus: *glasramen als de boeken van de Heilige Schrift, die wind en regen buiten houden, maar het licht van de Ware Zon doorlaten*.

In de 19de eeuw kreeg de gotiek een nieuwe impuls in de neogotiek. Om dit te bevorderen ontstak sociaal criticus John Ruskin zijn

zeven architectuurlampen (*The Seven Lamps of Architecture*, 1849). Die lampen waren architectuurprincipes, zoals opoffering, waarheid, schoonheid, herinnering, gehoorzaamheid. Het gotische kerkgebouw mocht dan, meende Ruskin, op het eerste gezicht weliswaar statisch en monumentaal lijken, de ‘verbijsterende majesteit van de gotische ruimte’ was altijd imperfect, onregelmatig en gebrekkig. Statisch en dynamisch tegelijkertijd, ‘een groeiproces, wild en eigenzinnig als de zee’.⁶

Verlichting

De fascinatie voor het licht ging door. Letterlijk en figuurlijk. Zo brak in de 18de eeuw het tijdperk van de Verlichting aan. De Verlichting was een axiaal moment in de geschiedenis, een historisch moment waar alle uitgangspunten en vooronderstellingen van wetenschap, geloof, kunst, politiek en cultuur ingrijpend wijzigden. Niet langer was God het licht, Hij werd geparkeerd in de marge, in de schaduw gezet. Hij had alles op gang gebracht, maar nu moest de mens het zelf verder doen, die moest Zijn contingentie-management overnemen met de rede als instrument. De rede werd pseudo-god. Het was ingrijpend.

De mens zou zich ontwikkelen tot een rationeel wezen, dat het ideaal van systematische kennis koesterde. Hij schreef encyclopedieën, fauna’s en flora’s, wandelde in dierentuinen en botanische tuinen, maakte atlanten en bouwde bibliotheken en leeszalen. Het bijbels verhaal werd historisch-kritisch ondervraagd. Wereldtentoonstellingen lieten zien welke producten de industriële revolutie voort kon brengen om de vooruitgang te dienen. Ook in architectuur en stedenbouw gingen de idealen van de Verlichting geleidelijk aan de boventoon of liever: onderstroom vormen. Er ontstond een nieuwe bouwwijze, gebouwen werden systematisch en modulair opgebouwd, zodat ze industrieel konden worden vervaardigd. En er werden nieuwe materialen toegepast: staal en glas. Naast fabriekshallen, ziekenhuizen, vielen aquaria en broeikassen op: het toepassen van glas om een binnenklimaat te scheppen ten gunste van plantengroei en dierenverblijf: het ideaal van een transparante muur, kijken door een witglazen wand en de dingen zien zoals ze zijn. Hoogtepunt van dit soort glasbouw was het Crystal Palace in London. Maar in de twintigste eeuw volgden ook, in onze alledaagse omgeving, de doorzonwoning en het moderne schoolgebouw, de zogenaamde H-school.

Was alle glas in lood intussen verdwenen? Zeker niet, Peter van Dael beschrijft dat glas in lood springlevend bleef in de moderne tijd. En het werd ook gebruikt om seculiere herinterpretaties van de schepping te verbeelden, zoals de ramen van Philips en in Paradiso, die elders in dit nummer worden genoemd.

Electrificatie

Een belangrijke ontwikkeling was intussen de elektrificatie van het licht. Dat begon in de 19de eeuw. Socioloog Nigel Thrift ontwikkelt in *Spatial Formations* (1996) een energetische ontologie die bestaat uit drie componenten: snelheid, licht en kracht. Zijn stelling is dat dit

‘ontologisch complex’ in de 20ste eeuw een toenemende versnelling kent, bepalend is voor onze verstedelijkende samenleving.

Thrift gaat uit van de ‘schepping vanuit elementen’, zoals de filosofen die hebben bedacht. Aanvankelijk was er het vuur, dat voor licht én warmte zorgde. Vanaf de Middeleeuwen krijgen we al straatverlichting, de openbare ruimte wordt verlicht met kaarsen en olielampen. Lantaarnopsteker was een erkend beroep. En dan bedoelen we met lantaarnopsteker niet, uitgaande van de metafoer ‘de lantaarn van God’, een priester of predikant. Het beroep was niet zonder gevaren als je steeds die ladder op moest klauteren. Paul van der Steen schrijft: ‘In de loop der eeuwen werd het iets lichter in de steden. Amsterdam kreeg kaarsverlichting aan bruggen. Herbergiers moesten tot 22.00 uur licht laten branden aan de straatzijde. En aan elk twaalfde huis diende een lantaarn te branden. Toen burgers het erbij lieten zitten, werden in 1597 functionarissen aangesteld die ze ontstaken. De kosten werden met een aparte belasting, het zogenaamde lantaarn-geld, verhaald op de burger. Leiden kreeg in datzelfde jaar honderd straatlantaarns met kaarsen. Het was – voor zover bekend – de eerste systematische straatverlichting in een Nederlandse stad.’⁷

In 1802 demonstreert Humphrey Day, de *arc lamp*. Licht wordt opgewekt met behulp van twee elektroden, waartussen stroom heen en weer sprong. Dan vindt in 1879 de uitvinding van de gloeilamp plaats met als latere variant de (felle) halogeenlamp. Door de gloeilamp ontstaat een zeer wijdverspreide elektrificatie van het licht. Het is een beslissende breuk tussen vuur en licht, meent Thrift, alhoewel nu de Ledlamp de gloeilamp komt vervangen omdat deze laatste te veel warmte zou geven. Toch nog wat te vurig? Is Led-verlichting de definitieve scheiding van vuur en licht?

De uitvinding van het elektrisch licht had ingrijpende gevolgen. Thrift noemt als eerste de kolonisatie van de nacht. Aanvankelijk werd openbare stadsverlichting nog aangepast aan het natuurlijke ritme van de maan. Het was ondersteuning van dat maanlicht. Maar al gauw volgt er een breuk: het licht in de stad maakt zich los van het maanlicht, het wordt een eigen kunstmatig systeem met eigen schema. Het onderscheid tussen dag en nacht wordt gerelativeerd. De romantische hang naar duisternis is verleden tijd. In de stad ontstaat het nachtleven. Ook worden ‘droomlandschappen’ geconstrueerd: warenhuizen creëren verlichte etalages met mooie spullen. Hotels, theaters, cafés zorgen ervoor dat ze opvallen door lichtreclames. Ook noemt Thrift toepassingen van licht voor fotografie en film, en in de 20ste eeuw ook de televisie. Van Sark schetst ons in dit nummer een voor ons onderwerp wel heel toepasselijke vinding: de elektrificering van het glas in lood!

Elektriciteit als dienstbode

Architect Ernst May (1886 – 1970), een van de gangmakers van de Moderne Beweging in de architectuur, beschouwde elektrificatie als een zegen, hij noemde elektriciteit de ‘nieuwe dienstbode’: ze verwarmde het thee-water, ze stofzuigde de vloer, ze kookte het eten.

Philips speelde geniaal in op de uitvinding van de gloeilamp, maakte van Eindhoven de Nederlandse ‘lichtstad’, maar deed méér dan alleen verlichting. Philips ontwikkelde het elektrisch scheerapparaat. De gewone man kon zich nu zelfs laten scheren door de dienstbode! Naast dit huiselijk geluk van een dienstbode die kookte, scheerde én het licht aandeed, werden door Albert Einstein (die zich, zo te zien, niet vaak liet scheren door de dienstbode) belangwekkende ontdekkingen over licht en zwaartekracht vastgelegd in zijn relativiteitstheorie. Licht had een constante snelheid en verder, zo zuchtten mensen vaak, die even het licht niet zagen: ‘was alles relatief’.

Rationele woningbouw en stadskronen

May ontwierp in Frankfurt wijken met moderne industriële woningen, zijn parool was daarom: rationale woningbouw. Hij beschouwde zijn elektrisch ‘verlichte’ woningen als huishoudmachines. De mechanisatie die alles produceerde wat het gemak van de mens diende, drong letterlijk door tot in de woning en mechaniseerde het huishouden zelf. May wilde het zogenaamde *Existenzminimum* garanderen: een woning moest alles bevatten wat de mens tenminste voor een gerieflijk bestaan nodig had. De woningen en wijken van May waren functioneel en efficiënt ingericht, er was weinig verscheidenheid. Wijken naar zijn voorbeeld kregen later het predicaat eentonig en eenvormig. Het ontbrak ook aan kleur. Wit – of liever; grauwhheid – overheerste. Daar wilde architect Bruno Taut (1880 - 1938) verandering in brengen. Hij wilde méér dan het *Existenzminimum*, architectuur en stedenbouw moesten bijdragen aan het *Existenzmaximum*. Zijn woningen kregen een kleurtje, tezamen vormden zij een bonte, kleurrijke gemeenschap. Alsof het zonlicht door een prisma de aarde bescheen of door een roosvenster, zoals bij Suger? We denken aan het filosofisch glas in lood als bewustzijnsmodel. Zijn idealistische, utopische ideeën legde Taut vast in enkele geschriften, zoals het tijdschrift met de kenmerkende naam *Frühlicht*. In zijn boek met tekeningen *Alpinenarchitektur* (1919) zien we uitbundige zonnestralen vanachter de Alpen het universum verlichten. In een pamflet *Nieder der Seriosismus* (1920)⁸ schreef hij: ‘Onze morgen schijnt in de verte. (...) Leve het doorzichtige, heldere! Leve de zuiverheid! Leve het kristal! En leve vooral (...) het vloeiende, delicate, hoekige, sprankelende, flitsende, lichte.’ Dat verwees allemaal voor hem naar het ‘eeuwige bouwen’.

Glas en kristal waren voor Taut belangrijke symbolen. Hij was geïnspireerd door de gedichten over glas van de romantische dichter Paul Scheerbar (1863 - 1915), bekend van *Das Grosse Licht* (1912) en *Glasarchitektur* (1914)⁹. In *Die Stadtkrone* (1919) schreef Taut over steden die met een opvallend gebouw werden ‘gekroond’. Dat gebouw moest symbool staan voor de samenleving, zoals de Gotische kathedraal of de Indische pagode. Maar deze bouwwerken, die van oudsher het centrum van de stad bepaalden, zouden in zijn visie worden vervangen door een nieuw type gebouw dat de stad zou kronen. Dat gebouw zou alle voorzieningen bevatten die de Verlichte mens nodig heeft, zoals ook architect Tony Garnier dat in zijn ontwerp voor de ideale industriële stad *Cité Industrielle* (1904) had nagestreefd: een bibliotheek ▶

en leeszaal om encyclopedieën, flora's en atlanten op te slaan, om te lezen en te leren, en ook ruimtes om te vergaderen en te discussiëren. De Verlichtingsidealen als seculiere godsdienst van de rationele mens. De verlichte positivist die de dominee komt vervangen.

Taut verwees wel naar Openbaring 21 : 11, waar wordt gesproken over het Hemelse Jeruzalem met een lichtglans 'gelijk allerkostbaarst gesteente, zoals kristalheldere jaspis'. Zijn moderne stadskroon zou van glas zijn en een dergelijke lichtglans verspreiden, zou uitdrukking van het oerkristal, vergelijkbaar met de kathedraal als collectief ontwerp, dat de samenleving verbond. Intussen zouden alle steden oplossen en zich vermengen met het landschap, zo stelde hij in zijn boek *Die Auflösung der Städte* (1920). Een nieuwe werkelijkheid zou ontstaan, een nieuwe schepping, een nieuwe natuur, waarin ook de anti-natuur was opgenomen? Voor de tentoonstelling van de *Deutsche Werkbund* ontwierp Taut zijn *Glashaus* met vorm en structuur van een prismatische koepel. Het gebouw had geen specifieke functie. Voor Taut had het *Glashaus* spirituele betekenis, aan de andere kant was het ook reclame voor de glasindustrie, die immers als sponsor fungeerde.

Albert Speer

Er was een tegenhanger van Taut, een andere kathedraal van licht, nu van geëlektrificeerd licht, het was de Lichtdom van Albert Speer (1905 - 1981), de architect van Adolf Hitler. Hij bouwde in Neurenberg zijn *kathedraal van licht*, die bestond uit 152 omhoog schijnende zoeklichten van de *Luftwaffe*.¹⁰ Ze waren op twaalf meter van elkaar geplaatst. Het licht was hier bouw materiaal én oorlogstuig. De lichtstralen naar de hemel toe vormden een muur van licht. Was het een stragooat van de muur van goddelijk vuur die, in het boek Zacharia, Jeruzalem omgaf? *Onheilig tegenover Heilig vuur?* Het duurde lang voordat het licht van Speer doofde.

Ondanks de lichtstralen van Speer was de oorlog een duistere periode, figuurlijk, en letterlijk een periode van gedempt licht. Er gelden drempelwaarden dat we licht nog wel of niet meer kunnen waarnemen. In oorlogstijd moest straatverlichting tussen twee drempelwaarden in zitten. Op straat 's avonds moest men het licht nog nét kunnen waarnemen om de weg te kunnen vinden, maar vliegers hoog in de lucht mochten het niet kunnen zien om bombarderen niet al te gemakkelijk te maken. Ingenieurs maakten berekeningen om straatverlichting onder én boven de betreffende drempelwaarden te laten schijnen.¹¹

De oorlog bracht ook de *maser*, voorloper van de *laser*, waarvoor Einstein de theoretische basis had gelegd. Het gerichte laserlicht wordt door Thrift beschouwd als de samenballing van snelheid, licht en kracht, de drie componenten van zijn ontologie.

Beton

Naast de toepassing van glas veranderde er meer. Een bakstenen uitbreiding zoals Amsterdam-zuid door architect H.P. Berlage, met alle kenmerken van de Amsterdamse School-stijl, werd geleidelijk aan als ouderwets beschouwd, al waren er wel blokken gebouwd door een woningbouwvereniging met als devies 'op naar het licht' en pleitte

een traditioneel architect als Arnold Ingwersen voor de toepassing van baksteen, omdat het zo 'Hollands' was. Niettemin, beton werd het nieuwe bouw materiaal, de nieuwe oerstof, eerst vloeibaar, dan robuust. Prima uitgangspunt voor industrieel bouwen.

De Franse architect Auguste Perret (1874 - 1954), geschoold in de traditie van de *Beaux Arts*, werd pionier op betonegebied. Het fascineerde hem, dat beton allerlei vormen aan kon nemen. Na WOII herbouwde hij de binnenstad van het verwoeste Le Havre. Het werd een stad compleet van beton, nu op de lijst als Werelderfgoed. Onderdeel van die herbouw was de kathedraal Saint Joseph, waarvan hij al decennia eerder een ontwerp had gemaakt. Maar die kwam er toen niet. Perret was geen aanhanger van de gotiek. Dat was volgens hem vooral een constructiemethode en geen architectuur. Perret wilde terugkeren naar de antieke tempel, die afbeelding was van de 'hut', het natuurlijke bouwwerk dat de mens onderdak verschafte en – naar de theorie van abbé Marc-Antoine Laugier (1713 - 1769) – uit de natuur voortkwam. Liet Perret zich zo als volgeling van het Verlichtingsdenken kennen? Maar de antieke tijd inspireerde hem, de grondvorm van zijn kathedraal was een vierkant, als van aan antieke tempel. Maar de toren van zijn kathedraal werd een achthoekige lantaarn met veelkleurig glas. En de kathedraal zelf heeft ook wanden van verschillend kleuren glas met een symbolische betekenis en de gang van de zon als leidraad. Beton vermengt zich met veelkleurig glas. Perret had dit samenspel ook al laten zien in zijn Onze-Lieve-Vrouwekerk (1923) in Le Raincy, die in zijn constructie nog gotische reminiscenties laat zien.

De toepassing van beton leidde in de 20ste eeuw tot een aparte stijl, classicisme vermengd met beton, het Brutalisme. Een 'brute, rauwe en geometrische' architectuurstijl, een stijl die zich heden ten dage weer in de nodige belangstelling mag verheugen. Een kerkgebouw dat tot die stijl behoort, en dezelfde naam draagt als dat van Perret, is de Sint Jozef in de Amsterdamse wijk Bos en Lommer. Deze is in de jaren vijftig gebouwd naar een ontwerp van architect Gerard Holt (1904 - 1988). De kerk is nu onttrokken aan de eredienst, het is dus een ex-kerk met als functie klim- en springpaleis voor de jeugd. De glas in loodramen van de kerk zijn gerestaureerd en ter bescherming en vanwege duurzaamheid, voorzien van voorzetramen.

Moderne tijd

Intussen ging de moderne stedenbouw door op de weg van *licht, lucht en ruimte*. Een nieuwe schepping. De lucht moest weer *levensadem* worden. Aarde en water werden geabstraheerd tot ruimte, die ruimte moest openheid bieden, leegte, zodat daarin ver van elkaar gebouwen en woningen konden worden geplaatst, omgeven door veel paradijselijk groen. Men volgde filosoof Descartes: de ruimte is de oneindigheid waarin de dingen worden gezet, en elk ding was van zichzelf autonoom en helder. Helder als glas. In die stad hielden de mensen ook afstand tot elkaar, de Duitse socioloog Georg Simmel (1858 - 1918) noemde dat 'sociale afstand', een begrip waarop men tijdens de Covid-pandemie gretig teruggreep. Die samenleving van mensen op afstand stond tegenover de gemeenschap, die zich kenmerkte door nabijheid van de vertrouwde familieverbanden, van de gemeenschap

met zijn vele contactmomenten. *Ruimte* betekende mogelijkheid tot *afstandelijkheid*. Maar de openheid had ook te maken met de oorlogservaringen: een open stad maakte het voor bewoners gemakkelijker om bij bombardementen de stad te ontvluchten. En dat die bombardementen een stad ernstig kunnen raken, waaronder kerkgebouwen, daarvan getuigen de ramen in de Rotterdams Laurenskerk.

De moderne architecten en stedenbouwkundigen waren vluchtelingen, ze waren gevlucht uit Plato's grot. Het waren iconoclasten op gespannen voet met de neogotiek. Ze werkten in het lichtspoor van ratio, wetenschap en techniek. En ze hadden hun eigen radicale vorm van contingentmanagement. Contingentie had zijn diachrone vorm: alles veranderde in de loop van de tijd. Maar er was ook synchrone contingentie. De werkelijkheid die er was, dát product van diachrone contingentie, was een willekeurige, onsamenhangende en door toevalligheden ontstane wereld. Een irrationeel geval, het was helemaal niet noodzakelijk dat die zo was, zelfs dat deze éér was. Er was geen orde. Alle geometrie was zoek. Waarom die stad niet vervangen door een andere, betere stad naar het ontwerp van de rede? Een stad *synchroon* aan deze werkelijkheid? Bijvoorbeeld een stad van licht, glas en beton? *Een stralende stad*, zoals architect Le Corbusier, als modernistische Campanella, die ambieerde?

Die stad, antwoord op de contingente werkelijkheid van 'het een en het ander', moest een vertaling zijn van de basis van Cusanus' piramide van licht, nu niet goddelijk, maar door de mens zelf ontworpen. Het bouwen van die stad, die de historische stad zou vervangen, veronderstelde het principe van tabula rasa: van voren af aan, met een schone lei beginnen: wég met de geschiedenis zoals die ons had misvormd. De moderne stedenbouw koos voor contingentmanagement dat neigde naar het determinisme van planning, beheersbaarheid, maakbaarheid. Die benadering werd typerend voor de 20ste eeuw, tot het postmodernisme er een bommetje onder legde.

Puristen waren het, die modernisten, rationalisten op zoek naar structuur, het liefst abstract geometrisch, met ruimtelijkheid en licht als wapens, neuroten met smetvrees, gebiologeerd door gezondheid; stedelingen die, zoals Michel Tournier schrijft, hun groenten voor het koken té goed wassen. Maar wel mensen met de beste bedoelingen, die inspeelden op een basale leidraad van de moderne stedenbouw: *hygiënisme*, de mens in de stad verlossen van de epidemieën van cholera en tuberculose. Een lijn die we nu weer, in de greep van Covid, op moeten pakken en door moeten trekken. Hun boodschap lijkt actueler dan ooit: licht, lucht en ruimte, inclusief Simmel's 'sociale afstand'.

¹ - Zie Deena A. Grant, Fire and the Body of Yahweh. In: Journal for the Study of the Old Testament, Vol 40.2 (2015): 139-161

² - Bruno Latour, On the Modern Cult of the Factish Gods, Durham, Duke University Press, 2010

³ - Dalibor Vesely, Architecture in the Age of Divided Representation, MIT Press, 2004; zie ook: Karsten Harries Harries, Towards a new Poetics of Architecture. In: Building Research & Information (2006) 34.3, 295-298

⁴ - Zie voor de relatie van het denken van Cusanus en de ontwikkeling van het perspectief ook: Johannes Hoff, The Analogical Turn, Michigan - Cambridge, 2013

⁵ - David R. Lachterman spreekt zelfs over het ontstaan van geometrie als ethiek. Zie zijn boek: The Ethics of Geometry: A Genealogy of Modernity, Routledge, 1989

Le Corbusier

De naam van een van de grootste der modernisten, Le Corbusier (1887 - 1965), is al gevallen. Hij had als jongeman in het atelier van Perret gewerkt en was vertrouwd met beton. Zijn stijl was zakelijk, de mens was de maat van alle dingen, dat drukte hij uit in zijn bekende *Modulor*, een maatsysteem volgens het menselijk lichaam. De woning was volgens hem een gezondheidsmachine (licht, lucht), een wooncomplex was een broedmachine om vitale mensen ter wereld te brengen. Ja, er moesten méér, gezonde mensen komen, want wor had zijn tol geëist. Een appartementencomplex moest op pilaren worden gebouwd, zodat de wind er onderdoor kon waaien voor ventilatie. In zijn bekende complex *Unité d'Habitation* in Marseille liet hij een handtekening na: een glas in lood raam van de *Modulor*. Le Corbusier bouwde ook religieuze gebouwen, zoals het klooster *Sainte-Marie de La Tourette* en de kapel *Notre Dame du Haut* nabij Ronchamp, beide verwezenlijkt in beton. De kapel van Ronchamp wordt alom geroemd. De kapel is voorzien van gebrandschilderde ramen, door Le Corbusier zelf ontworpen. Er wordt een spel met licht gespeeld, zodat het lijkt alsof het dak los van de muur zweeft. In 2014 werden enkele ramen onherstelbaar door vandalen vernield, wat een golf van verontwaardiging door Frankrijk deed gaan.

Epiloog

In 1964 werd de Schepping nóg weer eens overgedaan. In zes dagen werd de Antwoordkerk in Hoogvliet gebouwd en op de zevende dag in gebruik genomen. De bouw was de bekroning van de actie *Antwoord 64*, bedoeld om geld in te zamelen voor kerkbouw (zie Novus 2, december 2019, 'Antwoordkerk Hoogvliet als symbool'). Hoogvliet was een ruimtelijke schepping volgens de moderne beginselen: licht, lucht, ruimte. De kerk was een ontwerp van architect Rein Fledderus en nu niet een schepping met de elementen water, vuur, lucht en aarde, wel met geprefabriceerde bouwelementen, die ter plaatse in elkaar werden gemonteerd tot een kerkgebouw. De preekstoel werd per helikopter aangevlogen. Bij de opening van de kerk waren vele hooggeplaatste figuren aanwezig, uit kerk én overheid. De Antwoordkerk is nu een ex-kerk. De kerkelijke gemeente heeft het gebouw verkocht. Het orgel werd overgedaan aan een kerk in Antwerpen. Maar overdracht van het glas in loodraam, een fraai kunstwerk van Ger van Iersel was te ingewikkeld. Dat ging dan maar over naar de nieuwe eigenaar, die het gebouw inmiddels alweer aan een andere eigenaar heeft overgedaan, en die ook alweer aan een andere. Het lot van de ex-kerk én het raam is onzeker.

⁶ - Johannes Hoff, Iconicity and the Anamorphosis of Social Space. In: Dürr et al, Komm Heiligen Geist!, Münster, Aschendorf, 2018

⁷ - Paul van der Steen, Wat is de oorsprong van de avondklok? In : Trouw, 31 juli 2020

⁸ - Bruno Taut, Nieder der Seriosismus!. In: Programme und Manifeste zur Architektur des 20. Jahrhunderts, Birkhäuser, 2001. Vertaling fragment: Leo Kruihof

⁹ - Zie Anne Krauter, Die Schriften Paul Scheerbarts und der Lichtdom von Albert Speer - 'Das grosse Licht', dissertatie Heidelberg, 1997

¹⁰ - Zie Krauter, 1997

¹¹ - N.A. Halbertsma, Straatverlichting in oorlogstijd. In: De Ingenieur, no 32, 1940

Woordenlijst

Achterschildering schildering aangebracht op het buitenste oppervlak van het glas

Altaar blokvormige tafel in een katholieke kerk ter viering van de eucharistie*

Alteratie omwenteling in Amsterdam op 26 mei 1578 waarbij het katholieke stadsbestuur werd afgezet.

Apsis halfronde of meerhoekige afsluiting van een kerk of kathedraal

Beeldenstorm vernieling van de inventaris van de katholieke kerken door hervormers met name in 1566

Basiliek kerk met meerdere beuken, waarbij het middenschip hoger is dan de zijbeuken en eigen vensters heeft

Beaux Arts architectuurstijl in de 19de eeuw gedoceerd aan de École des Beaux-Arts, Parijs, voortbordurend op het neoclassicisme, alsmede op renaissance en barok

Beuk niet onderverdeelde kerkruimte

Calvinisme theologisch gedachtegoed van de hervormer Johannes Calvijn

Carton ontwerp op ware grootte voor een gebrandschilderd raam op perkament of papier, waarop de te schilderen lijnen zijn aangebracht

Cartouche vlak, meestal met een opschrift, omlijst met een versiering

Classicisme op de Klassieken, Antieken geïnspireerde bouwstijl

Contingentie willekeur, tegenhanger van noodzakelijkheid en determinisme; de mogelijkheid dat iets anders kan zijn dan het is

Dalle de verre techniek om ramen te maken door kleine stukjes gegoten glas (dalles) te gebruiken van 3-5 cm dik; ze worden op hun plaats gehouden door hars of cement. Voor het eerst ontwikkeld in de jaren '20 en populair in de jaren '60

Emailverf pigmenten met metaaloxjde gecombineerd met vloeibaar glas. Werd opgelost toegepast en op wit glas gebrand. Email wordt veel gebruikt in de 16de, 17de en 18de eeuw

Eucharistie onderdeel van de katholieke mis. Sacrament waarin brood (in de vorm van een hostie) en wijn wordt gewijd

Ex-kerk kerkgebouw dat niet meer in gebruik is voor de kerkelijke activiteiten zoals de eredienst

Geblokt patroon ondergrond die bedekt is met een patroon van een klein, herhaald ontwerp

Gebrandschilderd glas schildering op glas met een speciale verf die bij verhitting met het glasoppervlak versmelt

Gele brandverf methode om wit glas geel te laten worden (of blauw glas groen) door een oplossing van zilververbinding aan te brengen op het buitenste oppervlak en die te verhitten. Ook wel zilver-brandverf genoemd.

Gotiek middeleeuwse bouwstijl (ca.1150-1500) gekenmerkt door onder andere de toepassing van spitsbogen*

Grisaille paneel van hoofdzakelijk wit gelood en/of beschilderd glas

Guirlande slinger van bloemen en bladeren

Iconoclasmie verzet tegen het vereren van beelden en het vernietigen daarvan (zie ook beeldenstorm)

Iconografie studie die zich bezighoudt met de voorstellingen op schilderen, prenten, glasramen etc.

Koor rond of veelhoekig gesloten oostelijke deel van een katholieke kerk, soms voorzien van een kooromgang. In het koor staat het altaar*

Liturgie het geheel van wat er in een kerkelijke eredienst gebeurt

Loden glaslijst H-vormige strip lood die gebruikt wordt om de losse stukken glas op hun plaats te houden.

Middenschip middenbeuk van een kerk

Nanokristal materiedeeltje met ten minste één dimensie kleiner dan 100 nanometer

Nanometer lengtemaat gelijk aan een miljardste meter

Neogotiek stijl, met name in de negentiende eeuw gebruikt in de architectuur en de kunstnijverheid, geïnspireerd op de middeleeuwse gotiek*

Metafysica leer van het *zijn* áchter de waargenomen werkelijkheid

Modernisme 20ste eeuwse stroming in architectuur en stedenbouw, ook wel aangeduid als *functionalisme* met als leidraad: licht, lucht en ruimte, en optimale ruimtelijke organisatie van de stedelijke functies wonen, werken, recreëren en verkeer

Nimbus stralenkrans of cirkel van licht rondom het hoofd van heiligen

Ontologie leer van het *zijn* en de eigenschappen van het *zijn*

Perspectief manier van tekenen in de architectuur om met behulp van geometrische principes de werkelijkheid vanuit een bepaald punt op driedimensionale wijze, en zoals deze zich aan het oog voordoet, af te beelden

Pseudobasiliek kerk waarvan de hogere middenbeuk onder één dakschild is gelegen met de zijbeuken, de middenbeuk heeft geen vensters, hooguit nissen

Reformatie religieuze vernieuwingsbeweging, in de vroege zestiende eeuw ingezet door onder anderen Luther en Calvijn, die ageerden tegen misstanden in de Katholieke Kerk

Renaissance periode in de Europese cultuurgeschiedenis na de middeleeuwen, in Noordwest Europa vanaf ca. 1500. In wetenschap, kunst en architectuur nam men de klassieke (Romeinse)oudheid tot voorbeeld

Romaans bouwstijl die vanaf de 9e tot de 13e eeuw overheerste en gekenmerkt wordt door ronde bogen en dikke muren

Rondboog halfcirkelvormige boog

Snijlijn op ware grootte gemaakte tekening van de omtrek van de loodlijnen, hulpmiddel bij het glassnijden.

Spitsboog boog van twee cirkelsegmenten van gelijke straal die elkaar bovenaan snijden

Tondo rond schilderij of reliëf

Tracering maaswerk van geometrische, vaak ineengevlochten vormen, van steen of andere materialen

Transept dwarsschip

Verlichting cultureel-filosofische en intellectuele stroming in de 18de eeuw in Europa

Vidimus (wij hebben gezien), voorbereidende schets voor een raam

Literatuur

Marc de Beyer, Pia Verhoeven en Albert Reinstra (red.), *Kerkinterieurs in Nederland*, Zwolle 2016

Sarah Brown, *Glas in Lood, een geïllustreerde geschiedenis*, Lisse 1995

Peter van Dael, *Glas in lood in Verborgene Kerkschatten 1400-2000, Katholieke kunst in Zuid-Holland, pp 89-115*, Den Haag 1995

Arie de Groot, Brigitte Linskens en Wietske van Biemen (red.), *Koper in kerken*, Leiden 2018

C.W. Mönnich, *Kijk op kerken*, Elsevier-Amsterdam/Brussel, 1979

Virginia Chieffo Raguin, *Gebrandschilderd glas van middeleeuwse vensters tot moderne kunst*, Atrium Rijswijk

Zsuzsanna van Ruyven-Zeman, *Stained glass in the Netherlands before 1795, Part I en II*, Corpus Vitrearum The Netherlands Volume IV, Amsterdam University Press 2011

Regnerus Steensma, *Protestantse kerken – hun pracht en kracht*, Bornmeer 2013

Regnerus Steensma, *Verbeeld vertrouwen, de mens tussen kruishout en doodskop*, Baarn: Bosch en Keuning 1975

C.A. van Swigchem, T. Brouwer en W. van Os, *Een huis voor het Woord. Het protestantse kerkinterieur in Nederland tot 1900*, 's Gravenhage/Zeist 1984

Mieke van Zanten, *Religieus erfgoed uit kerken en kloosters in de Lage Landen. Geïllustreerd lexicon van Nederlandse en Vlaamse termen*, Zutphen 2008



Hoe verzekert je de nieuwe bestemming van een hemels gebouw?



Elke kerk en klooster heeft een unieke betekenis. Die wil je respecteren bij het realiseren van een nieuwe invulling. Zodat het karakter behouden blijft, zelfs versterkt wordt. Die originele details zijn onvervangbaar. Maar niet onverzekerd, want met de specialistische kennis van Donatus wordt de herbouwwaarde nauwkeurig getaxeerd en verzekerd. Daarbij kunt u ook tijdens de renovatie rekenen op deskundig preventie-advies en daadkracht bij onverhoopte schade. Zodat uw herbestemde kerk verzekerd blijft van een betekenisvolle toekomst.

Nieuwsgierig? Ontdek meer op www.donatus.nl



donatus

verzekert kerken en monumenten