



Universiteit
Leiden
The Netherlands

Architectuuruitbeelding in de Middeleeuwen : oorsprong, verbreiding en betekenis van architectonische beeldtradities in de West-Europese kunst tot omstreeks 1300

Klinkenberg, E.S.

Citation

Klinkenberg, E. S. (2006, January 24). *Architectuuruitbeelding in de Middeleeuwen : oorsprong, verbreiding en betekenis van architectonische beeldtradities in de West-Europese kunst tot omstreeks 1300*. Retrieved from <https://hdl.handle.net/1887/4274>

Version: Not Applicable (or Unknown)

License: [Licence agreement concerning inclusion of doctoral thesis in the Institutional Repository of the University of Leiden](#)

Downloaded from: <https://hdl.handle.net/1887/4274>

Note: To cite this publication please use the final published version (if applicable).

Samenvatting

Vroeg- en hoogmiddeleeuwse architectuuruitbeeldingen zijn als zodanig weinig bekend en bestudeerd. Daardoor bestaat er nog steeds verwarring over de wijze waarop zij gestalte hebben gekregen en hoe hun betekenis werd toegekend. Het gaat nadrukkelijk niet om afbeeldingen, maar uitbeeldingen van architectuur: hun 'scheppers' reproduceerden niet 'fotografisch', maar creëerden een beeld dat weinig tot geen verwantschap met de gebouwde omgeving kon vertonen. Evenmin illustreerden zij architectuurbeschrijvingen letterlijk: veel weergaven van het hemelse Jeruzalem of de tempel van Salomo stemmen niet of nauwelijks met de bijbeltekst overeen. Het speurwerk naar formele samenhangen in het beeldmateriaal en de achterliggende bedoelingen van opdrachtgevers en kunstenaars heeft in dit boek zijn weerslag gevonden. Centraal in het onderzoek staat de vraag hoe de verschijningsvorm van middeleeuwse architectuuruitbeeldingen tot stand is gekomen en welke boodschap daarin besloten lag.

Om antwoorden op deze vraag te vinden bleek het nodig bestaande onderzoeksmethoden te vernieuwen. De kunsthistorische vakliteratuur presenteert middeleeuwse architectuuruitbeeldingen dikwijls thematisch geordend naar groepen met verwante kenmerken - de beeldtradities. Daarnaast worden formele aspecten geanalyseerd - zoals opbouw, perspectief en portretmatigheid - om zicht te krijgen op atelierpraktijken. Interpretaties van het beeldmateriaal vinden meestal plaats op grond van teksten of aan de hand van vergelijkingen met de gebouwde architectuur. Bij deze benaderingswijzen liggen verscheidene gevaren op de loer. Beeldtradities dreigen te verworden tot zelfstandige grootheden die los staan van de historische werkelijkheid. Daarbij beperkt het merendeel van de onderzoekers zich tot één bepaald medium, een gesloten tijdvak, een geografisch of nationaal begrensde gebied of tot een specifieke iconografische context. Door zulke afbakeningen kunnen de onderzoeksresultaten een vertekend beeld geven. Bovendien leidt de nadruk op hoofdlijnen ertoe dat uitzonderlijke, vanwege hun zeldzaamheid vaak veelzeggende details ondersneeuwen. De bestudering van atelierpraktijken neigt ertoe middeleeuwse architectuuruitbeeldingen langs een meetlat met hedendaagse criteria over 'realisme' te leggen. Kunsthistorici die zich op het betekenisaspect richten, geven zich doorgaans te weinig rekenschap van het verschil in de wijze waarop beeld en woord elk volgens eigen conventies informatie verstrekken. In het licht van dit onderscheid dient het beeldmateriaal als uitgangspunt voor de onderhavige studie. De architectuuruitbeeldingen zijn geordend naar beeldtradities, nu niet opgevat als zuiver morfologische categorieën, maar als 'kanalen' waarlangs 'boodschappen' werden overgebracht. Het onderzoek naar hun verbreidingspatroon tracht zoveel mogelijk over grenzen van media, iconografische contexten, gebieden en tijden heen te kijken. Hieruit kunnen aanwijzingen naar voren komen over een plaats- of tijdgebonden voorkeur voor een bepaalde architectuuruitbeelding en over de oorsprong van een beeldtraditie. Deze oorsprong verdient veel meer aandacht dan

de enkele blikken die onderzoekers er tot nog toe op hebben geworpen. De eerste visualisering van een bepaalde betekenis door middel van een architectuuruitbeelding zal immers weloverwogen hebben plaatsgevonden. Bij herhalingen van een beeldschema daarentegen valt vaak niet meer na te gaan of er bewuste overwegingen hebben meegespeeld, laat staan welke. Ook komen veranderingen die tijdens het doorgeven van beeldtradities optreden, de 'leesbaarheid' van de oorspronkelijke strekking veelal niet ten goede. Dit geldt zowel voor vereenvoudigingen als voor het toevoegen van betekenisvolle elementen, die terug kunnen gaan op andere beeldtradities, de bijbelexegese of de gebouwde architectuur. Verhelderend werkt in beide gevallen het onderscheiden van motieven met een specifieke boodschap temidden van elementen uit een standaardrepertoire. Bij het duiden van deze boodschap bieden schriftelijke bronnen soms een handreiking. Verder kan het onderzoek naar de toepassing van één motief in verschillende beeldtradities inzicht geven in de wijze waarop (meerdere) betekenis werden overgebracht. Daarnaast levert de historische context belangrijke gegevens, in het bijzonder omtrent de bedoeling van de opdrachtgever. Ten slotte spelen de gebondenheid aan een vorm, medium of context en de functie van kunstwerken een rol bij de vormgeving van architectuuruitbeeldingen.

Om de verscheidenheid en de verbanden in het materiaal tot hun recht te laten komen zijn enkele beeld- en vormtradities bestudeerd die raakvlakken hebben met de drie verschillende gebieden waarin architectuur voorkomt: in teksten, in beelden en in de gebouwde omgeving. Door hun ongelijksoortigheid is het niet mogelijk al deze tradities op één manier te ordenen. De eerste drie hoofdstukken behandelen architectuuruitbeeldingen waarvan de wortels in bijbelse beschrijvingen liggen. Hierbij vindt een ordening naar iconografische onderwerpen plaats. De thematisch ingedeelde hoofdstukken vier en vijf belichten combinaties van uitgebeelde architectuur. Omdat hier zeer eigen, complexe vormtradities ter sprake komen, moeten deze eerst afzonderlijk worden geanalyseerd, alvorens daarbinnen naar thema's te kunnen onderscheiden. Tot slot wordt uitgebreid ingegaan op voorstellingen die doelbewust verwijzen naar de gebouwde omgeving zelf. Zij bevinden zich in het spanningsveld tussen traditie en portretmatigheid. Daarom speelt hier bij het in kaart brengen van beeldtradities steeds de vraag in hoeverre ontleningen aan invloedrijke beeldschema's of aan de gebouwde architectuur de verschijningsvorm mede hebben bepaald.

De keuze van de afzonderlijke onderwerpen berust op het belang van de plaats die zij binnen de overgeleverde architectuuruitbeeldingen innemen. Het gepresenteerde beeldmateriaal stamt grotendeels uit de West-Europese Middeleeuwen tot omstreeks 1300. Bij de vraag naar de herkomst van een beeldtraditie en de vroege vertegenwoordigers ervan kan het nodig zijn het blikveld te verruimen richting (laat)antieke, Byzantijnse of islamitische kunst. Veranderingen in de onderzochte beeld- en vormtradities

geven aanleiding om de tijdsgrens van het onderzoek in de late dertiende eeuw te leggen.

I Het Hemelse Jeruzalem

De dominante rol die het Hemelse Jeruzalem in het geheel van middeleeuwse architectuuruitbeeldingen speelde, blijkt uit talrijke contexten waarin de heilige stad optreedt. Deze variëren van illustraties bij de tekst die de vierkante ommuring met drie poorten per zijde beschrijft (Apc 21) tot stadszegels, van gebeeldhouwde baldakijnen tot psalterverluchting en van grafmonumenten tot wierookbranders. Overzichtswerken over dit onderwerp schenken voornamelijk aandacht aan hemelstaduitbeeldingen als onderdeel van Apocalyps-cycli, waarbij zij de traditie van de architectonische beeldschema's zelf veronachtzamen. Aan dit euvel lijdt ook de studie van Kühnel (1987) over de weergave van het Hemelse Jeruzalem tot omstreeks 1000. Wel gaat deze auteur de invloed van het denken over Jeruzalem, van architectonische motieven en van de gebouwde architectuur op de hemelstadvoorstellingen na. Ook tracht zij licht te werpen op de historische context waarin de beïnvloeding plaatsvond. Het meeste onderzoek naar uitbeeldingen van het Hemelse Jeruzalem blijft echter steken in het ordenen van formele varianten en het vaststellen van elementen die aan de beschrijving in de Apocalyps of aan exegetische geschriften zijn ontleend. Detailstudies richten zich meestal op één medium of op een bepaald tijdvak, waardoor zij een deel van de beeldtraditie buiten beschouwing laten. Hoofdstuk I tracht deze beperkingen te doorbreken door stelselmatig na te gaan hoe beeldtradities van het Hemelse Jeruzalem tot stand kwamen, waar zij verbreed raakten en welke betekenis eraan werd toegekend. Voorstellingen die door de combinatie met een tekst, door zeer duidelijke karakteristieken of op grond van de iconografische context met zekerheid het Hemelse Jeruzalem verbeelden, dienen als referentiekader om verwante architectuuruitbeeldingen zonder dergelijke aanknopingspunten te duiden. Ten eerste kon de keuze voor een beeldschema uitgaan van de bijbeltekst zelf. Dit blijkt uit de hemelstadminiaturen in handschriften met het Apocalyps-commentaar door Beatus van Liébana, waarop vier uitgeklapte muren een rechthoekig plein insluiten. Dit gebruik van het uitklapperspectief vindt zijn oorsprong op Romeinse mozaïekvloeren die de weerspiegeling van het gewelf in het centrale bassin van een badkamer of de 'schaduw' van de omringende architectuur als omliggende randen vastleggen. Op grond van het beschreven neerdalen van de hemelstad lijkt deze projectie van boven naar beneden op het platte vlak ook voor het nieuwe Jeruzalem te zijn toegepast. Het raster dat over het plein loopt, duidt de kosmische orde aan in overeenstemming met illustraties van nieuw te stichten steden in Romeinse landmeettraktaten. Deze handschriften bevatten ook voorlopers voor weergaven van het Hemelse Jeruzalem als vierkant of achthoekig stadsvignet met hoektorens. De vierkante plattegrond sluit aan bij de apocalyptische beschrijving. Toch droegen vooral de vier hoektorens - die de bijbel nergens vermeldt - de betekenis uit: zij kenmerken ook een enkelvoudige stadsmuur, de

architectonische bekroning van een boog of een kerkgebouw als uitbeelding van het nieuwe Jeruzalem. Door de ondergeschikte betekenis van de beschreven stadsplattegrond kon daarnaast het vierkant plaatsmaken voor twee V-vormige muren. De uitgeklapte hemelmuur raakte veel minder verbreed dan het vierkante stadsvignet. Voorbeelden zijn vooral uit het Iberische Schiereiland bekend, waar Beatus zijn geschrift had geschreven. Spaanse familiebanden maken aannemelijk dat koningin Eleonora de Beatus-traditie in Engeland introduceerde. De uitgeklapte hemelstad vond daar navolging in een tweetal handschriften voor nonnenkloosters die de bescherming en gunst van de koningin genoten. Ten tweede beïnvloedde de Anastasis Rotonde, die van begin af aan gold als symbool van het nieuwe, christelijke Jeruzalem, beeldtradities van de hemelstad. Zo lijkt de getrapte toren, die midden tussen de vier hoektorens verrijst, oorspronkelijk Christus' grafkerk te verbeelden. Het beeldschema van het Hemelse Jeruzalem als twaalf concentrische cirkels stamt af van middeleeuwse Anastasis-plattegronden en de arcadestapel van de omgang met galerijen rondom het Hl. Graf (zie II). Evenals de Anastasis Rotonde symboliseerde het getal acht de opstanding en het eeuwige leven, omdat Christus op de achtste dag - die volgde op de zeven dagen van de lijdensweek als zinnebeeld van deze wereld - was verzezen. Vanuit dit oogpunt gebruikten kunstenaars soms het achthoekige stadsvignet uit de late Oudheid om het nieuwe Jeruzalem te verbeelden. Ten derde viel de keuze op antieke beeldschema's die pas door aanpassing duidelijke kenmerken van het Hemelse Jeruzalem kregen. Voor de architectonische achtergrond op evangelistenportretten grepen Karolingische miniaturisten aanvankelijk terug op de muur van de Hl. Stad die vanaf de vierde eeuw als achtergrond op uitbeeldingen van Christus temidden van zijn apostelen had gediend. Alleen de open poorten in deze muur verwezen naar de beschrijving in de Apocalyps. Door de toenemende belangstelling voor de Oudheid aan het hof van Karel de Grote moest het motief tegen 800 wijken voor de nis uit het antieke theaterdecor. Het koninklijke karakter dat Vitruvius in zijn destijds opnieuw bestudeerde *De architectura* aan deze architectuur toeschreef, past bij de woonplaats van de Verlosser. Slechts een enkele maal werden de fundamenten van de hemelstad of twaalf vensters - als variant op de twaalf poorten - toegevoegd. Vergelijkbare aanpassingen onderging het cirkelvormige stadsvignet uit de late Oudheid: dit kreeg twaalf torens met parels en twaalf fundamenten. Ten vierde transformeerden kunstenaars middeleeuwse beeldschema's van het nieuwe Jeruzalem zodanig dat zij nieuwe tradities in het leven riepen. Zo plaatsden zij de vensters van de antieke nis in de schachten van het zuilenpaar dat de boog boven het theaterdecor ondersteunde. Onder invloed van dit zuiltype veranderden elfde-eeuwse miniaturisten de verticaal oplopende zijden links en rechts in de achthoekige hemelmuur tot hemeltorens. Ook de architectonische omramingen van opeengestapelde figuren lijken hun stempel te hebben gedrukt op deze vernieuwing, die parallellen kent in

schriftelijke duidingen van de torens als hemelstad. Deze beeldtraditie verbreidde zich vooral in de Zuid-Duitse gebieden. Een verwant proces onderging het cirkelvormige stadsvignet: miniaturisten interpreteerden de fundamenten van de stad als een tweede ommuring, waardoor in de dertiende eeuw het beeldschema van het dubbel ommuurde kerkgebouw tot stand kwam. Vervolgens maakten Engelse boekverluchters uit de dubbele muren een donjon met drie reeksen van elk vier vensters. In opdracht van gravin Ela van Salisbury (+ 1261) lijkt een dergelijke vesting tot het voorvaderlijke kasteel van Old Sarum te zijn omgewerkt, dat het hemelse vaderland van haar op kruistocht gestorven zoon symboliseerde. Deze vernieuwing vond navolging in de directe omgeving van Salisbury en onder Ela's familieleden.

De individualisering van de hemelstad in Engeland staat niet alleen. Op dedicatieminiaturen overtuiven soms herkenbare kerkitbeelden de heilige aan wie de opdrachtgever het handschrift aanbiedt. Verder wordt Toledo als nieuw Jeruzalem voorgesteld op de stad te presenteren als residentie van de nieuwe David of Salomo, met wie de Visigotische koningen zich, naar Byzantijns-keizerlijk voorbeeld, vergeleken. Op stadszegels omringt een vierkante of met edelstenen versierde hemelmuur een gebouw waaraan de stedelingen veel belang hechtten (zie VII). De elfde-eeuwse gewelfschildering in de S. Pietro al Monte bij Civitate laat zien hoe de kleuren- en getallensymboliek van de vierkante ommuring tot een theologisch gedachtespel binnen een complex iconografisch programma uitnodigt. De vijf rode poorten symboliseren Christus' lijden, verlossing uit de dood en wereldheerschappij. De vier groene en de drie witte poorten wijzen op de verbreiding van het geloof in de Drie-eenheid over de vier windrichtingen, overeenkomstig de uitleg van de twaalf apostelen bij de vier maal drie hemelpoorten.

II *Het Hemelse Jeruzalem en de tempel*

Sommige beeldschema's konden zowel worden toegepast om de hemelstad als de tempel van Jeruzalem weer te geven. Twee wijd verbreide, maar niet tot nauwelijks onderzochte voorbeelden vormen de opeengestapelde arcades en de koepel tussen twee torens. Alleen over de arcadestapelung bestaat een detailstudie. Hierin analyseert Gardelles (1978) Romaanse kerkfaçades met gestapelde boogstellingen en vergelijkt deze met verwante structuren in weergaven van het Hemelse Jeruzalem en Salomo's tempel. Daarnaast plaatst hij uitbeelden van steden en torens met verscheidene vensterzones. Doordat hij geen beeldtradities onderscheidt, somt zijn artikel slechts uiteenlopend materiaal op zonder het inzicht in de herkomst en de betekenis van het beeldschema te vergroten.

Om wel greep op dit vraagstuk te krijgen wordt hier nagegaan welke rol arcadestapelungen en koepels tussen torens zowel binnen als buiten de beeldtraditie van het Hemelse Jeruzalem en de tempel spelen. Ook de samenhang met de gebouwde architectuur die gold als navolging van Salomo's tempel komt ter sprake. De afwezigheid van duidelijk afgebakende beeldtradities voor het heiligdom in Jeruzalem heeft

waarschijnlijk twee belangrijke oorzaken. Enerzijds illustreren tempeluitbeelden hoofdzakelijk teksten die niet of nauwelijks architectonische bijzonderheden vermelden. Anderzijds verduisterden ondoorzichtige, onderling tegenstrijdige passages de oudtestamentische beschrijvingen van de tempel.

Het tweeledige gebruik van de arcadestapelung en de door torens geflankeerde koepel lijkt samen te hangen met de ligging van de tempel in het aardse Jeruzalem. Tevens verbeelden beide beeldschema's de woonplaats van God. Toch tekent zich een onderling verschil af. Gestapelde arcades bezitten in de regel een enkelvoudige betekenis: zij kenmerken uitbeelden die ofwel het Hemelse Jeruzalem, ofwel Salomo's tempel weergeven. Een dergelijke eenduidigheid kent de koepel tussen torens alleen in tempeluitbeelden. Als karakteristiek van de hemelstad spelen bij dit motief steeds andere betekenissen mee, zoals de parallel met de tempel en de gelijkstelling aan de Kerk. Omdat voorbeelden hiervan pas vanaf de twaalfde eeuw bekend zijn, lijkt dit gebruik van de door torens geflankeerde koepel secundair.

De uiteindelijke bron voor de beeldtraditie van de gestapelde arcades in de middeleeuwse kunst ligt waarschijnlijk in de Anastasis Rotonde (zie I). De duiding van dit gebouw als nieuw Jeruzalem gaat terug op Eusebius van Caesarea. De rol als nieuwe tempel kreeg de Anastasis Rotonde doordat de christenen er veel joodse, met de tempel(berg) verbonden tradities lokaliseerden. De verbreiding van het beeldmotief als tempelkarakteristiek vond aanvankelijk via gebouwde navolgingen van Salomo's tempel plaats, zoals de St.-Polyeuktos en de H. Sophia in Constantinopel en de Akense paltskapel.

Vanaf de negende eeuw is de arcadestapelung als kenmerk van hemelstaduitbeelden bewaard gebleven. Op openingsminiaturen in handschriften met *De stad Gods* van Augustinus verbeelden gestapelde arcades het hoofdthema van dit boek. Mogelijk onderging deze toepassing invloed van de door bogenreeksen omlijste canontafels voorin evangeliaria, die eveneens een beknopt overzicht van de inhoud geven. Aan weerszijden van tronende figuren lijken de arcades verbonden met de troonnis in paleisfaçades en de *scaenae frons* van het Romeinse theater. Als achtergrond op evangelistenportretten stammen zij daarentegen af van de rijen bogen in de zetel van de schrijvers, die vermoedelijk zinspelen op Jesaja's woorden "de hemel is mijn troon" (Jes 66:1).

Toepassingen van het beeldschema in weergaven van Salomo's tempel staan meermaals onder invloed van de scheiboogarcades met galerijen in de middeleeuwse kerkarchitectuur. De tempelillustraties in het Ezechiël-commentaar door Richard van St-Victor lijken aan te knopen bij de openingsminiaturen in handschriften van *De stad Gods*. Tempelarcades in de Mozarabische kunst, die zich kenmerken door de combinatie met verweven bogen, gaan uiteindelijk terug op de grote moskee van Córdoba. De verweving stileert waarschijnlijk onderling versprongen bogenreeksen die perspectivisch achter elkaar zijn voorgesteld, zoals bij de pergola's op de mozaïeken in de grote moskee van Damascus.

Daar rusten de dakbalken op kleine arcades die zelf door grote boogstellingen worden gedragen. Deze opbouw borduurt voort op de lichtbeuk boven de scheiboogarcade in de Syrische kerkbouw en de façadegeleding van Byzantijnse paleizen. De Omajjaden maakten de structuur tot merkteken van hun eerste nieuw gebouwde moskeeën. Volgens de schriftelijke traditie verwezen zij ermee naar Salomo's paleis, waar de oudtestamentische koning de koningin van Saba tot de islam zou hebben bekeerd.

De beeldtraditie van de koepel tussen torens ontleent haar oorsprong aan laatantieke interieuruitbeeldingen. De koepel als hemelsymbool benadrukt hierin het sacrale centrum, waar een godheid verschijnt of een heerser troont. Uit deze herkomst vloeit de toepassing van het beeldmotief bij tempels, kerken, grafarchitectuur en paleizen voort. Daarbij treden combinaties op met de zeven zuilen uit het huis der wijsheid, het ciborium dat een sacrale persoon of plaats overhuift, en drie bogen als reductie van de keizerlijke paleisgevel of het basilicale kerkgebouw. Miniaturisten zetten deze meerduidelijkheid in om een tekst of voorstelling door middel van een door torens geflankeerde koepelgebouw te becommentariëren.

De torens stammen af van gereduceerde zijmuren in de genoemde interieuruitbeeldingen. Deze aanpassing bracht de zijmuren in overeenstemming met de gepaarde torens, zuilen, pylonen, obelisk en verwante kosmische heerserssymbolen die in de gebouwde architectuur de toegang tot een heiligdom of paleis flankerden. De middeleeuwse kerkarchitectuur kent hen als twee traptorens, waarvan de wenteltrap tevens in de bijbelse tempelbeschrijving optreedt. Volgens de exegese klimt de mens daarlangs omhoog van de aardse wereld naar het rijk van de hemelse zaligheid, dat door de koepel wordt verbeeld.

III De tempel van Jeruzalem

Enkele architectonische beeldschema's treden als tempelkenmerk op zonder daarnaast een noemenswaardige rol in voorstellingen van het Hemelse Jeruzalem te spelen. Hiertoe behoren de middenzuil, de verweven arcades, de twee bogen, het antieke tempelfront en de vierpas. Zij hebben weinig wetenschappelijke belangstelling genoten, uitgezonderd de antiquiserende weergaven van het heiligdom in Jeruzalem. Krinsky (1971) rangschikte deze groep onder de vroegchristelijke tempeluitbeeldingen, die meestal uit een langgerekt of basilicaal gebouw bestaan. Verder onderscheidt hij twee Byzantijnse en drie westerse beeldtradities: enerzijds het ciborium en de architectonische achtergrond, anderzijds de architectuur bovenop een boog, het middeleeuwse kerkgebouw en - na 1300 - de exotische centraalbouw. Al deze beeldschema's kunnen ook andere architectuur dan de tempel van Jeruzalem voorstellen. Hun betekenis hangt daardoor primair af van de iconografische context. Krinsky gaat niet na of er, afgezien van de centraalbouw, architectonische bijzonderheden voorkomen die specifiek naar de tempel verwijzen.

Zo'n functie kunnen de middenzuil, de verweven arcades, de twee bogen en de vierpas vervullen. De centrale zuil duikt als symbool van de wereldas in veel culturen op, waardoor talrijke

wetenschappers zich ermee uiteenzetten. Uit de Middeleeuwen zijn slechts enkele voorbeelden onderzocht, zonder evenwel onderlinge samenhangen of de functie van de zuil in tempeluitbeeldingen bloot te leggen. Een vergelijkbare kloof doet zich bij de verweven arcades voor. Verscheidene publicaties brengen de verbreiding van dit motief in kaart, maar als tempelkenmerk is het niet bestudeerd. De stand van het onderzoek naar de twee bogen en de vierpas verschilt hier niet wezenlijk van, hoewel de vraag naar de oorsprong van beide motieven wel is gesteld.

Afzonderlijk zijn bovengenoemde beeldschema's meestal niet in staat om een architectuuruitbeelding eenduidig als tempel te karakteriseren, tenzij de iconografische context helderheid verschaft. Verschijnen zij echter per twee of per drie, dan krijgt de bedoeling van de voorstelling duidelijker contouren. Zo treedt de middenzuil vaak in combinatie met de verweven arcade of twee bogen op. Deze drie motieven werden veel gebruikt, waarschijnlijk omdat zij eenvoudig aan weergaven van uiteenlopende gebouwen konden worden toegevoegd. De beeldtraditie waarin de tempel van Jeruzalem een antiquiserende voorgevel met vier zuilen, een hoofdgestel en een fronton bezit, raakte voornamelijk verbreid in het kader van belangstelling voor de Oudheid. De toepassing van de vierpas als tempelmotief komt alleen voor op voorstellingen van de apocalyptische tempel in de hemel.

De middenzuil vindt waarschijnlijk zijn oorsprong in de centrale stut van tenten en woningen. Door zijn kerstening in geschriften, gebouwen en uitbeeldingen kon dit symbool van de *axis mundi*, naast de wereldnavel en het centrum van een heiligdom, ook Christus' overwinning op de dood en Diens heerschappij verbeelden. De eerste betekenis blijkt uit Pinkstervoorstellingen: de zuil geeft aan dat de apostelen Gods woord over de gehele aardbol zullen verbreiden. Als middelpunt van tempeluitbeeldingen krijgt het motief bijzondere accenten, zoals een brede schacht, een dikke spiraal of uitwaaiende gewelfribben erboven. Deze ribben verwijzen naar de heilige boom die, evenals de kosmische zuil, de aardse met de geestelijke wereld verbindt. Dienovereenkomstig verschijnt het motief ook bij gebouwde en uitgebeelde architectuur met een funeraire functie, zoals crypten, kapittelzalen en mausolea. De middenzuil op de Apocalyps-illustratie met de kerk van Philadelphia berust echter op de vergelijking van de apostelen met zuilen die de Kerk ondersteunen. Vanuit deze parallel kunnen de figuren van Christus of heiligen de plaats van de zuilschacht innemen. Als christelijk triomfteken draagt de zuil een chi-rho-monogram, een kruis, een lam, een tabula ansata met heiligennamen, de figuur van Christus, een heilige of een voorstelling van de Kruisiging.

Angelsaksische boekverluchters combineerden de middenzuil met elkaar snijdende bogen. Zij ontleenden de verweving aan insulaire canontafels, die invloed hadden ondergaan van de destijds gangbare vlechtwerkversiering. Op het altaarrelief in de kerk Vera Cruz te Segovia, een navolging van de Anastasis Rotonde en de Rotskoepel in Jeruzalem, dragen zigzaggend geknakte zuilschachten de verweven bogen. Zij verwijzen

vermoedelijk naar de gedraaide en geknoopte zuilen die de kruisvaarders aan de gebouwen op de Tempelberg hadden toegevoegd. Verwant zijn de wijnrankzuilen in de oude St.-Pieter, die volgens een schriftelijk laat overgeleverde traditie uit de tempel van Jeruzalem zouden stammen. Maar al vanaf de elfde eeuw stellen tweetalen zuilen met onderling verschillende schachten Salomo's zuilenpaar Jachin en Boaz voor.

Het tempelkenmerk van de twee bogen lijkt te wortelen in de als torahschrijn uitgebeelde verbondsark. De oudtestamentische vermelding van twee deuren voor de ingang tot de tempel en een tweede paar voor het Allerheiligste kan de verplaatsing van het motief naar architectuuruitbeeldingen hebben gestimuleerd. De middeleeuwse traditie om het heiligdom van Jeruzalem door middel van een antiek tempelfront uit te beelden hangt nauw samen met Rome, waar de vroegste voorbeelden opduiken. Het beeldschema is daar in de late Oudheid 'religieus neutraal' en krijgt zijn nadere invulling door de toevoeging van cultusvoorwerpen. Bij het omstreden voorbeeld in de S. Maria Maggiore, waar Christus' opdracht plaatsvindt voor een tempel met de godin Roma in het fronton, bieden preken van paus Leo I aanknopingspunten voor een duiding. Het antieke beeldschema verbeeldt hier zowel het heiligdom in Jeruzalem als de *templum urbis*, de cultusplaats van Roma en Venus en symbool voor het heidense Rome. Hier wordt de Messias als nieuwe keizer en opperpriester ontvangen. Munten spelen een rol bij de - beperkte - verbreiding van de beeldtraditie. Deze vond vooral plaats dankzij de hernieuwde belangstelling voor Romes verleden tijdens de Karolingische en Ottoonse renaissance. Bij de toepassing in een elfde-eeuws evangeliarium voor de pas herbouwde Salzburger dom zou het motief tevens kunnen zinspelen op de verlening van het muntrecht aan de aartsbisschop, hetgeen een belangrijke inkomstenbron voor de bekostiging van de bouwcampagne had opgeleverd.

De hemeltempel als vierpas komt alleen in de Beatus-handschriften en onder hun invloed in de Engelse Trinity-Apocalyps voor. Beatus' Apocalyps-commentaar heeft waarschijnlijk de omwerking van de decoratieve vierpas tot architectuuruitbeelding beïnvloed. In de late Oudheid en de vroege Middeleeuwen omlijst de vierpas kosmische schema's, evangelisten, de dieren rond Gods troon, de raderen uit Ezechiël's visioen en andere voorstellingen die zich in de hemel afspelen. Tevens kan het Lam, het chi-rho-monogram, het kruis of openingsteksten van bijbelboeken - vooral van de evangeliën - het centrum van de vierpas innemen. In het verlengde hiervan lijkt het motief Beatus' uitleg van de hemeltempel als Christus te visualiseren. Daarbij verving de illustrator de bijbelse openingstekst door de verbondsark, volgens de exegese het zinnebeeld van Christus' genade en in het bijzonder van het evangelie.

IV *Architectonische pendants*

Doelbewuste combinaties van architectuuruitbeeldingen met een verschillend karakter zijn in de christelijke kunst vanaf de vijfde eeuw overgeleverd. Slechts enkele wetenschappers

hebben zich met dit thema aan de hand van voorbeelden vóór 1300 beziggehouden. Daarbij ondernamen zij geen poging om de architectonische pendants in het kader van beeldtradities te duiden, waardoor de resultaten van hun onderzoek onvolledig, oppervlakkig en soms aanvechtbaar zijn. Algemeen geldt dat dergelijke architectuuruitbeeldingen een ondersteunende rol vervullen bij het overdragen van betekenissen. Wanneer Lucas de verkondiging aan Maria, Jozefs droom en de visitatie beschrijft, zwijgt hij over de twee huizen waaruit Christus geboren zal worden. Maar vroegchristelijke mozaïeken in Rome en Parenzo lijken ze wel te tonen. De tempel met weggeslagen voorhang verwijst waarschijnlijk naar Christus' priesterlijke afstamming. De koninklijke tegenhanger bestaat uit een basilica - van oorsprong een koningshal - met Korintische kapitelen als kenmerk van keizerlijke architectuur of een heiligdom met een gesloten poort. Bijbelcommentaren verbinden de gesloten tempelpoort niet alleen met Maria's maagdelijkheid, maar ook met het koningshuis van David dat de Messias voortbrengt. De vorst die in de gesloten poort uit Ezechiël's visioen brood zal eten, wordt gekoppeld aan Melchizedek, het oudtestamentische type van Christus' koning- en priesterschap bij uitstek.

Op de verluchting van Psalm 1 in het Utrechts Psalter (ca. 820-835) contrasteert een koepeltholos met een paleis waarvan de gevel uit een fronton op twee zuilen bestaat. De illustrator baseerde de tholos achter de gelukkige man waarschijnlijk op de tempel der wijsheid in een vroeg-christelijk *Psychomachia*-handschrift, dat het scriptorium ongeveer gelijktijdig afschreef. De wijsheidstempel zelf lijkt terug te gaan op weergaven van het cilindrische Vestaheiligdom in Rome, de haard van heidense tradities, die in Prudentius' gedicht door de christelijke deugden worden overwonnen. Een duivel met kronkelende slangen kenmerkt het paleis achter de stoel der verpesting als negatieve tegenhanger van de tholos. Een parallel voor het antieke frontongebouw als teken van het kwaad, ditmaal de karakteristiek van Babylon die contrasteert met het kerkgebouw in de hemelstad, levert de Trierer Apocalyps uit ca. 800-825. Toen de monniken in het kathedraalscriptorium van Canterbury het Utrechts Psalter tijdens de twaalfde eeuw afschreven, pasten zij het architectuurcontrast op basis van de glossen aan. Eerst week de tholos voor een kerkgebouw met edelsteenversiering als verwijzing naar het nieuwe Jeruzalem en verrees als tegenpool een eigentijdse, goed versterkte vesting. Een jongere kopiist verving de kerk door de hemelstad met twaalf torens en versterkte de tegenstelling door de toren van Babel als hoogmoedsymbool op de vesting te plaatsen. Voor zover bekend verschijnen uitbeeldingen van Ecclesia tegenover Synagoge voor het eerst bij de liturgie voor Palmzondag in het Drogo-sacramentarium (ca. 850): de personificaties van het christen- en het jodendom flankeren de Gekruisigde. Parallel hieraan verschijnen op de voorafgaande illustratie van Christus' intocht in Jeruzalem een koepelgebouw en een antiek tempelfront aan weerszijden van een boom. Op grond van de aansluitende Kruisigingsvoorstelling en bijbelcommentaren kunnen zij achtereenvolgens het Hl. Graf, de joodse tempel en de levensboom verbeelden. Op

vergelijkbare wijze beïnvloedden de glossen de illustratie bij Psalm 2 in de twaalfde-eeuwse afschriften van het Utrechts Psalter: links van Christus kwam een synagoge te staan, rechts een kerkgebouw. De illustrator van een Bible moralisée uit ca. 1220-1226 paste deze combinatie typologisch toe. Salomo's tempel verbeeldde hij als koepelgebouw met torens in nauwe aansluiting op de beeldtraditie van het Hl. Graf, mogelijk onder invloed van zegels van het Hl. Grafkapittel in Jeruzalem. Met een kerkgebouw stelde hij daar de inheemse 'Gotische' bouwtrant tegenover. Een koppeling van het paar Ecclesia-Synagoge aan de tegenstelling tussen goed en kwaad vond plaats ten tijde van het sterk oplevende antisemitisme in het dertiende-eeuwse Engeland, hoewel de joodse koepeltempel ook de prefiguratie van het kerkgebouw bleef.

V Ruimtelijke architectonische baldakijnen

Nieuwe combinaties van architectonische pendanten zagen het licht, toen ruimtelijke architectonische baldakijnen gebeeldhouwde figuren in kerkportalen gingen overhuiven. Dit is niet eerder opgemerkt, want het onderzoek naar de betekenis van baldakijnen cirkelde voornamelijk rond de vraag in hoeverre de beeldhouwers het Hemelse Jeruzalem hadden voorgesteld. Verder ging de aandacht uit naar de opbouw van de baldakijnen, de veranderingen die deze in de loop der tijd ondergingen en mogelijke beïnvloeding door de gebouwde architectuur. Een bestudering vanuit beeldtradities blijkt antwoord te kunnen geven op de vraag naar de herkomst van de baldakijnen, hun functie en hun betekenis in samenhang met de overhuifde figuren.

Ruimtelijke architectonische baldakijnen vinden rond 1140 hun oorsprong boven de statues-colonnes in het zuidportaal van de Notre-Dame te Étampes. Ook het kapitelenfries met verhalende voorstellingen onder reliëfbaldakijnen bekroont hier voor het eerst de portaalwangen. De bron van beide vernieuwingen lijkt tweeledig: enerzijds de portaalsculptuur, voornamelijk de arcade boven apostelfiguren op de latei of het timpaan, anderzijds de figuratieve kapiteelplastiek met bogen die de voorstellingen bekronen. Deze bogen spelen een rol in de uitgebeelde verhalen en nemen de kapitelen tegelijk op in de structuur van de gebouwde architectuur. In Étampes overheerst de structurerende werking: de baldakijnen binden de sculptuur bijeen in een raamwerk, dat de typologische relatie tussen de oudtestamentische statues-colonnes beneden en de nieuwtestamentische kapiteelvoorstellingen boven benadrukt. De zogenaamde Étampesmeester introduceerde de vernieuwing in de westportalen van de kathedraal van Chartres. Daar accentueren paleis- en tempelbaldakijnen het onderscheid tussen de koninklijke en priesterlijke voorouders van Christus, dat Fulbert van Chartres in een invloedrijke preek over Maria's geboorte aan de orde had gesteld. Omstreeks 1185 waren baldakijnen al een standaardmotief in de portaalsculptuur geworden, waardoor zulke specifieke betekenissen vaak verloren gingen. Een uitzondering vormen de overhuivingen boven belangrijke figuren. Zo kan Christus ofwel onder een torenrijke hemelstad ofwel onder de oostpartij van een kerk staan en Maria onder de tempel met de verbondsark. In de

noordportalen van Reims treden voor het eerst portretmatige ontleningen aan de gebouwde architectuur op, die de band tussen de voorgestelde heiligen en de kathedraal onderstrepen. Het trumeaubaldakijn van de Notre-Dame in Villeneuve-l'Archevêque toont de westfaçade van de kathedraal van Sens, waarschijnlijk om de betrokkenheid van aartsbisschop Gautier Cornut bij de aankomst van de doornenkroon in Villeneuve-l'Archevêque en vooral diens bezitsuitbreiding aldaar te vereeuwigen.

Wanneer de beeldtraditie rond 1225 in het Heilige Roomse Rijk verbreid raakt, oefent het beeldhouwwerk van Reims de meeste invloed uit, maar ook lopen er lijnen vanuit Chartres, Bourges, Parijs en Amiens. De vroege oostwaartse verspreiding kenmerkt zich door veel individuele vormen. Ecclesia staat onder een baldakijn dat een kerk verbeeldt, Synagoge bevindt zich onder de tempel en het Laatste Oordeel wordt geplaatst onder het hemelse Jeruzalem. De baldakijnen boven het keizerlijke stichterpaar Hendrik II en Kunigunde in de Bamberger dom herhalen bouwdeelen uit het kerkmiddel dat de keizerin in haar handen draagt. Keizer Frederik II te paard en Adam, zijn bijbels-allegorische voorganger als heer over de schepping, worden er beiden door de Davidstoren overhuifd. De keuze voor deze architectuuruitbeelding berust op de vergelijking tussen Davids en Frederiks koningschap over Jeruzalem. De toren als Mariasymbool boven de Moeder Gods citeert daarentegen de weststorens van Laon. In het westkoor van de Naumburger dom brengen variaties in de baldakijnstructuur familiebanden en een paarsgewijze samenhang tussen de twaalf stichterfiguren tot uitdrukking. Uitzonderlijke en portretmatige elementen accentueren stichters aan wie de opdrachtgever veel belang hechtte. Op vergelijkbare wijze benadrukken rijk versierde sokkels, extra torens en portretmatigheid de beelden van de patroonheiligen in de dom van Münster, in de Onze-Lieve-Vrouwekerk te Trier en op het doksaal van de Straatsburgse kathedraal.

Soms verwerkten beeldhouwers niet-architectonische of verhalende elementen in hun architectuuruitbeeldingen. Zo grenzen baldakijnen met een open en een gesloten hemelpoort aan voorstellingen van het paradijs en de hel. Boven de figuur van Synagoge sieren vazen of palmladeren de tempel. In enkele baldakijnen verschijnt het attribuut van de overhuifde figuur. Waar engelen met wierookbranders of een voorstelling van het Laatste Oordeel de architectuuruitbeelding bevolken, lijkt nadrukkelijk het Hemelse Jeruzalem te zijn uitgebeeld.

VI Stichtermodellen

Vanaf de zesde eeuw zijn in de christelijke kunst voorstellingen bewaard gebleven waarop figuren een uitbeelding van het gebouw dragen, dat zij door hun giften deden verrijzen, verbouwen, herstellen of verfraaien. Zulke stichtermodellen zijn tot nu toe voornamelijk bestudeerd vanuit de vraag naar hun portretmatigheid. Deze blijkt doorgaans gering. Het idee van een 'opbloei' in zorgvuldigheid na 1100, die zou worden gevolgd door een 'neergang' in de dertiende eeuw, wortelt in de opvatting over een autonome ontwikkeling in de kunst. Daarnaast heeft Maćzewska-Pilch (1973) een poging

ondernomen om vanuit machtspolitieke verschillen tussen Frankrijk en het Heilige Roomse Rijk het verbredingspatroon van de beeldtraditie te duiden. Haar verklaring berust echter op een te onvolledige materiaalverzameling en op een verregaande generalisering van de historische context.

In tegenstelling tot de focus op de portretmatigheid worden stichtermodellen hier primair als onderdeel van een beeldtraditie benaderd. Daarbij had de opdrachtgever de mogelijkheid om het door hem gestichte gebouw op verschillende wijzen uit te laten beelden. Hij kon al dan niet kiezen voor een specifiek aanzicht, portretmatigheid en symbolische toevoegingen. Vanuit de historische omstandigheden ter plaatse wordt getracht de beweegredenen achter een keuze te achterhalen.

De wijze waarop de beeldtraditie van de stichter met een architectuurmodel aanvankelijk verbreid raakte, vertoont een opmerkelijke tweedeling. De Byzantijnse kunst kent vooral wereldlijke, het westen juist geestelijke modeldragers. Deze scheiding suggereert dat stichterfiguren van de belangrijkste machthebbers destijds een voorbeeldfunctie hebben vervuld: de keizer in Constantinopel en de paus in Rome. Omdat de modeldrager in het oosten van de late tweede tot de late derde eeuw voorkomt op munten van steden die zich verdienstelijk hadden gemaakt voor de keizercultus en de paus in Rome het keizerlijke machtsvacuüm had opgevuld, lijkt het stichtermotief een keizerlijke oorsprong te hebben.

Een vroeg zestiende-eeuwse beschrijving van het triomfboogmozaïek in de oude St.-Pieter versterkt dit vermoeden. Volgens de betreffende tekst was hier Constantijn de Grote (306-337) voorgesteld, die de door hem gebouwde kerk aan Christus en Petrus toonde. In tegenstelling tot de meest gangbare opvatting komt de keizer zelf als opdrachtgever van dit mozaïek niet in aanmerking, omdat vóór het midden van de vierde eeuw geen monumentale figuren op kerkmuren werden uitgebeeld. Dit veranderde onder Constantijns zoon Constantius II (352-361). Deze stichtte zeer waarschijnlijk in de St.-Pieter het absismozaïek met de *Traditio legis* ter meerdere glorie van zijn vader en van zichzelf, aldus de wijdingsinscriptie. Met hetzelfde oogmerk kan hij de voorstelling op de triomfboog hebben opgedragen.

Verskillende kenmerken van vroege triomfboogdecoraties en stichterafbeeldingen zouden van het verloren mozaïek in de St.-Pieter af kunnen stammen. Zij onderbouwen de veronderstelling dat Constantijn bij het graf van Romes apostel als stichter was uitgebeeld, maar harde bewijzen hiervoor ontbreken. Zo tonen vijfde-eeuwse Romeinse triomfboogmozaïeken eveneens Christus tussen Petrus en een andere nevenfiguur en werd deze compositie gangbaar voor keizerlijke modeldragers in het westen. Verder komen vanaf de vijfde eeuw keizer- en stichterfiguren op en langs triomfbogen voor en lieten hoge geestelijken in wier mecenaat de St.-Pieter een belangrijke rol speelde, zich als modeldrager vereeuwigen. Een lange reeks bewaard gebleven pauselijke modeldragers in Rome begint met de - gerestaureerde - figuur van Felix IV (526-530) op het absismozaïek in de SS. Cosma e Damiano. Felix IV kon tijdens zijn pontificaat op weinig sympathie

rekenen doordat hij vriendschappelijke banden onderhield met de Gotisch-ariaanse bezettingsmacht in Italië. Met harde hand zette hij zijn tegenstanders onder de Romeinse geestelijkheid aan de kant. Deze omstandigheden maken het onwaarschijnlijk dat Felix IV de voorstelling van de paus met een kerkmodel Rome heeft geïntroduceerd. De Gotisch-ariaanse associatie die dan aan het beeldmotief had gekleefd, strookt immers niet met de talrijke toepassingen ervan in de volgende eeuwen.

Bovendien was Felix IV geen bouwheer: hij financierde slechts de inrichting en het absismozaïek in een gebouw dat hij van koning Theoderik I (493-526) of diens dochter had gekregen om tot kerk te wijden. Dit maakte destijds verschil uit, want het absismozaïek van de S. Vitale in Ravenna (ca. 546-550) toont niet de opdrachtgever van het mozaïek, maar de bouwheer van de kerk met een architectuurmodel. De invloed die Felix' mozaïek desondanks uitoefende, hing waarschijnlijk samen met de betekenis van de SS. Cosma e Damiano, die als eerste kerk in het antiekheidense hart van de Eeuwige Stad de zege van het christendom symboliseerde.

Wellicht heeft paus Leo de Grote (440-461) zich reeds als stichter laten voorstellen. De architectuurafbeeldingen op de mozaïeken in de S. Maria Maggiore te Rome, waar Leo's opvattingen doorwerkten in het iconografische programma, hebben namelijk dezelfde opbouw als de oudste kerkmodellen. Bovendien nam Leo beslissende stappen in het zich toe-eigenen van de keizerlijke macht in Rome.

Onder Byzantijnse invloed namen leken in de Eeuwige Stad het beeldschema van de modeldrager over. Dit gebeurde eerst binnen de curiale kring en in de tiende eeuw, toen de macht van de Apostolische Stoel sterk was afgenomen, ook daarbuiten. De combinatie van een geestelijke en een wereldlijke stichter gaat vermoedelijk terug op het genoemde absismozaïek in de SS. Cosma e Damiano, dat met de figuren van Felix IV en Theodorus als naamheilige van Theoderik de samenwerking tussen paus en koning vastlegde. Leo III (795-816) visualiseerde door middel van een vergelijkbare combinatie zijn verbintenis met Karel de Grote. Deze subtak van de beeldtraditie bleef tot in de dertiende eeuw in gebruik, enerzijds onder vorsten wier rang was verhoogd, anderzijds onder degenen die dat wilden voorwenden.

Vanaf de hoge Middeleeuwen ontstonden buiten Rome andere centra van waaruit het motief van de modeldrager zich verbreidde. Dit konden belangrijke kloosters zijn die pauselijke voorrechten genoten en nauwe banden met de Apostolische Stoel onderhielden, zoals Montecassino en Cluny. Ook steden die zich als *Rome secunda* presenteerden, vervulden deze rol. Op kleinere schaal verliep de verbreiding via contacten tussen geestelijke gemeenschappen en via bestaande of voorgewende familiebanden. Dit laatste blijkt in het bijzonder uit grafmonumenten, die niet alleen de nagedachtenis aan kerk- en kloosterstichters in ere hielden: zij dienden tevens de machtspositie van het geslacht te legitimeren, diens status te verhogen en een heerserscontinuïteit te suggereren. Op z'n laatst in de zesde eeuw lieten stichters lager in de wereldlijke en kerkelijke hiërarchie het keizerlijke en pauselijke beeldschema toepassen. Als eerste benadrukten

verscheidene bisschoppen op deze wijze hun zelfstandigheid en gelijkwaardigheid ten opzichte van Rome. Verder kon de Romeinse ondertoon van de modeldrager vriendschappelijke banden met de paus tot uitdrukking brengen, aanspraken op het kerkelijke primaat binnen een gebied onderbouwen of meehelpen een stad als *Roma secunda* te presenteren. Een belangrijke grondslag voor zulke verwijzingen vormden pauselijke beschermingsprivileges of exemptie. Crisissituaties maakten het wenselijk, hebzuchtige belagers op deze manier te waarschuwen. Figuren van aanzienlijke wereldlijke stichters moesten een vergelijkbare functie vervullen.

Het weglaten of inzetten van portretmatigheid bij een architectuurmodel behoorde tot de middelen om de boodschap van een stichteruitbeelding te verduidelijken. Schematisch weergegeven zaalkerkjes in Rome kenmerkten de pauselijke traditie die van de ene op de andere opvolger van Petrus werd doorgegeven. Zij verbeeldden in algemene zin de verwezenlijking van de Kerk op aarde en vormden het 'toegangsbewijs' tot de hemel. Dit laatste aspect bleef gedurende de Middeleeuwen een belangrijke drijfveer om opdrachtgevers in de door hen gestichte kerk te vereeuwigen. Portretmatigheid werd gebruikt om stichtermodellen te identificeren, bijzondere elementen van de gebouwde architectuur of de omvang van het mecenaat te onderstrepen of een modeldrager duidelijk van diens rivaal te onderscheiden. Ook kregen portretmatige architectuurmodellen een juridische taak: zij documenteerden de rechtmatigheid en rechtsgeldigheid van een stichting, van geschonken privileges en van bezittingen. Soms vertonen zulke stichteruitbeeldingen veel gelijkenis met vervalste oorkonden, doordat zij aanspraken op omstreden bezittingen onderbouwen of de geschiedenis van de kloosterstichting herschrijven.

De keizerlijke of pauselijke traditie bepaalde aanvankelijk of stichters hun kerkmodel respectievelijk met de absis van zich af of naar zich toe gewend presenteerden. De eerste positie kan teruggaan op het verloren triomfboogmozaïek van de St.-Pieter, waar waarschijnlijk Constantius II juist het koor liet verfraaien. De pauselijke zaalkerkjes volgen de laatantieke beeldtraditie van het rechthoekige gebouw dat zijn ingang naar het midden van de voorstelling keert. Aan de kant van de drager is de absis, als domein van de geestelijkheid, toegevoegd. Later ontstonden plaatsgebonden gebouwen. Ook tonen stichters geregeld de zijde van de kerk die de status van de stichting moest representeren. Verder ligt de nadruk op nieuwe bouwdelen, de plaats van een stichtertombe of een andere plek die een memoriefunctie bezat.

Symbolische elementen die aan een stichtermodel konden worden toegevoegd, verwijzen meermaals naar de Anastasis Rotonde. Zo lijken vroegchristelijke uitbeeldingen van het Hl. Graf de weergave van de S. Vitale in Ravenna te hebben beïnvloed. Op deze wijze benadrukt het model de hoop van de in het koor rustende stichterbisschoppen evenals Christus de dood te overwinnen en het eeuwige leven te verwerven. Dezelfde boodschap spreekt uit de daktoren die als niet-portretmatige toevoeging verscheidene stichtermodellen bekroont. Deze heeft een getrapte opbouw met weergaven van

het Hl. Graf of een achthoekige grondslag met hemelstaduitbeeldingen gemeen (zie I). Daarnaast geven symbolische bouwdelen een stichtermodel de rol van nieuwe tempel of van een nieuw Jeruzalem. Een enkele keer zinspelen zij op de rang van de stichter: kantelen op de 'paleiskerk' in de handen van de Keulse Plectrudisfiguur passen bij de koninklijke status die deze Karolingische regentes kreeg aangemeten. Ondanks zulke toevoegingen getuigen dertiende-eeuwse stichtermodellen van de tendens om in toenemende mate de samenhang tussen de kleine en de grote architectuur centraal te stellen. Deze individualisering verzwakte de vórstreckende invloed die van het triomfboogmozaïek in de St.-Pieter lijkt te zijn uitgegaan.

VII Zegels

Het onderzoek naar architectuuruitbeeldingen op zegels staat nog in de kinderschoenen. Veel verder dan wat opsommende beschrijvingen en indelingen op grond van zegelvoerders of iconografische kenmerken gaat de kunsthistorische vakliteratuur niet. Alleen voor de verwijzing naar Rome op de loden en gouden bullen van de heersers over het Heilige Roomse Rijk heeft Erben (1931) een aanzet gegeven om beeldtradities te onderscheiden en de keuze voor bepaalde architectonische motieven in een historische context te plaatsen. Zijn conclusies overtuigen echter niet. De oorzaak hiervan ligt vooral in de reconstructie van 'verloren' bullen op belangrijke scharnierpunten in het betoog. Verder zondert Erben de door hem opgestelde stamboom van Rome-uitbeeldingen te veel af van andere architectuuruitbeeldingen en schematiseert hij de historische context tot pausvriendelijk of pausvijandig. Zijn benaderingswijze wordt hier echter voortgezet en uitgebreid. Daarbij komen onder andere de invloed van de konings- en keizersbullen op zegels van wereldlijke machthebbers, religieuze gemeenschappen en steden ter sprake. Ook gaat de aandacht uit naar de ontleningen aan andere beeldtradities, de beweegredenen achter zulke navolgingen en de invloed van de gebouwde architectuur. Het doel blijft het in kaart brengen van de oorsprong en verbreiding van beeldtradities om de betekenis van de architectuuruitbeeldingen op zegels bloot te leggen.

In West-Europa vond het middeleeuwse architectuurzegel zeer waarschijnlijk zijn oorsprong rond 800-803, toen Karel de Grote naar aanleiding van zijn keizerskroning een stadspoort als symbool van Rome op zijn loden bul liet weergeven. Zo legde Karel de grondslag voor de traditie om op Duitse keizers- en koningsbullen door middel van een architectuuruitbeelding de vernieuwing en voortzetting van het christelijke Romeinse Rijk te symboliseren. Hierbij dienden munten uit de Oudheid meermaals tot voorbeeld en kreeg de Eeuwige Stad kenmerken van het Hemelse Jeruzalem. Vaak diende de wijze waarop Rome was uitgebeeld de positie van de toenmalige heerser te legitimeren.

Als oudste en zeer prestigieuze architectuurzegels hebben de Duitse keizers- en koningsbullen een grote invloed uitgeoefend. Zo hebben de hoge Angelsaksische kringen het architectuurzegel waarschijnlijk leren kennen door het huwelijk

van de Saliër Hendrik III met de Deense koningsdochter Gunhild in 1035. Het kathedraalkapittel van Canterbury nam het zegeltype over. De eeuwenoude betrekkingen met Rome en Canterbury's primaat als moeder van de Britse Kerk lijken deze keuze te hebben gestuurd. Daarbij maakte het stadsgezicht, vanaf de elfde eeuw aangeduid als AUREA ROMA, plaats voor een voorstelling van de eigen kathedraal, geheel in overeenstemming met de toegenomen focus op de eigen heiligen en de - bedreigde - eigen tradities. Dit symbool vroeg om een weerwoord: de abdij van Glastonbury, die Canterbury in ouderdom en belang naar de kroon trachtte te steken, liet een vergelijkbaar stempel vervaardigen. Aanvankelijk raakte het zegeltype vooral verbreid onder religieuze gemeenschappen in Zuidwest-Engeland. Dit zou kunnen samenhangen met het feit dat de betreffende kloosters en kapittels door Dunstan (+ 988), abt van Glastonbury en aartsbisschop van Canterbury, of diens volgelingen waren hervormd. Twaalfde-eeuwse toepassingen van het Angelsaksische beeldschema van een kerkuitbeelding benadrukten de status en de ouderdom van de zegelvoerder. St Andrews bijvoorbeeld wilde op deze wijze zijn rang als Schotse moederkerk uitdragen. In de dertiende eeuw werden architectuuruitbeeldingen op klooster- en kapittelzegels vaak gereduceerd tot overhuivingen van figuren. Op vroege zegels van Engelse steden, die pas dankzij de nieuwe politieke koers van koning Richard I (1189-1199) hun eerste burgerlijke vrijheden kregen en daardoor een eigen matrijs in gebruik konden nemen, bleef het Angelsaksische zijaanzicht van kerkgebouwen wel gangbaar. Daarnaast ging van het Londense stadszegel met zijn drie dominante torens - de kathedraal tussen twee donjons - een sterke voorbeeldwerking uit. Naast geestelijke gemeenschappen presenteerden steden zich als *Nova Roma* op hun zegels. Dit blijkt als eerste in Trier, dat rond 1147 het Romeinse senaatszegel navolgde: de voorstelling van de grote Christusfiguur achter een muur sluit rechtstreeks aan bij de personificatie van Rome die boven de stad uit torende. De aartsbisschoppen van Mainz en Keulen overtroefden hun concurrent door aan te haken bij de heersersbeeltenis die de voorzijde de konings- en keizersbullensierde, hetgeen hun positie als elkaar afwisselende regenten ten tijde van de tweede kruistocht weerspiegelde. Andere steden vereeuwigden zich als nieuw Jeruzalem zonder daarbij het AUREA ROMA te betrekken. Hun keuze voor een bepaald beeldschema hing doorgaans samen met de gebouwde architectuur ter plaatse. Zo voerde Utrecht de quincunx op zijn zegel in het licht van de vier kerken die in een kruisvorm rond de dom waren gebouwd. Een enkeling zocht zijn voorbeelden in het aardse Jeruzalem: Mondoubleau bijvoorbeeld citeerde de Rotskoepel van het tempelierszegel, omdat de tempeliers zich in de nabijheid van de stad hadden gevestigd. Als verwant van het Salische koningshuis en vertrouwd raadgever van keizer Hendrik III introduceerde paus Victor II (1055-1057) het AUREA ROMA achterop de pauselijke bul. Slechts twee van zijn directe opvolgers zetten deze vernieuwing voort. De daarop volgende breuk met de Rome-uitbeelding onder Alexander II (1061-1073) markeerde de groeiende kloof tussen de vorst en de Apostolische Stoel. Gelijktijdig namen de

eerste keizergetrouwe edelen het architectuurzegel over. Zij kozen daarbij voor de weergave van een vesting, vaak op grond van de stamburcht waarnaar zij zich vernoemden. Vanaf de twaalfde eeuw betuigden ook stadsbesturen hun steun aan de Duitse koning of keizer door elementen aan het AUREA ROMA te ontlenuen. Wanneer een dergelijk citaat een duidelijke politieke stellingname markeerde, raakte de matrijs meestal spoedig in onbruik. Herinnerde de Rome-verwijzing evenwel aan een keizerlijke erkenning van de stedelijke status, dan behield deze zijn waarde.

Vestingen op stadszegels verbeeldden het stadsheerlijke gezag, hoewel het sprekende element ook hier kon meespelen. Combinaties van een burcht- met een kerktoeren ontstonden wanneer wereldlijke en geestelijke machthebbers de rechten in de stad deelden. In Toulouse vertegenwoordigde de gezamenlijke weergave van de St-Sernin en het Château Narbonnais echter de twee stadsdelen, die op basis van onderlinge gelijkwaardigheid nauw samenwerkten. Het toenemende zegelgebruik en de standaardisering van de gekanteelde muur met twee of drie torens leidden tot het invlechten van niet-architectonische sprekende elementen en verwijzingen naar de stadsheer door middel van een figuur of wapenschild.

De pauselijke en keizerlijke bullen drukten ook hun stempel op de oudste zegels met een kerkuitbeelding buiten Engeland, die als eerste bij religieuze gemeenschappen voorkomen. Plaatselijke omstandigheden beïnvloedden de keuze: zo weerspiegelden de matrijzen van Palermo, Cefalù en Monreale de concurrentie tussen de (beoogde) grafkerken van de Normandische dynastie op Sicilië. De compositie met de nimbi van Petrus en Paulus aan weerszijden van een kruis, die vanaf de vroege twaalfde eeuw alle pauselijke bullensierde, lag ten grondslag aan een zegeltype met de patroonheiligen onder twee bogen waarop een kerkgebouw het kruis draagt. Mogelijk paste Melk, waar de kloosterkerk aan het apostelpaar was gewijd, als eerste het pauselijke voorbeeld op deze wijze aan. Het zegel moest zowel de band met Rome onderstrepen als de status van landsheerlijk huisklooster tegen nieuwkomers verdedigen. Het eerste facet bepaalde sterk de verbreiding van het zegeltype, die zich aanvankelijk binnen de benedictijnenorde concentreerde. St. Aposteln in Keulen baseerde de kerkuitbeelding voor zijn eerste matrijs op een beeldschema dat meestal werd gebruikt om de Keulse dom weer te geven. De verwantschap documenteerde de institutionele, liturgische en architectonische binding tussen kathedraal en stiftskerk, alsmede hun beider plaats in de Keulse Rome-topografie. Via zijn dochterstichting in Wipperfürth beïnvloedde het stift de vier Bergse stadszegels uit de dertiende eeuw. Hierop weerspiegelden de afmeting van het weergegeven kerkgebouw en het al dan niet aanwezig zijn van een stadsmuur de onderlinge hiërarchie: Wipperfürth zette als oudste en belangrijkste Bergse stad beide bouwwerken groot op zijn matrijs, als tweede stad van het graafschap volgde Lennep met een muur en een kleine kerk, Ratingen kreeg alleen een grote kerk en het bescheiden Düsseldorf sloot de rij met een klein kerkgebouw.

De stedelijke overheid liet zich bij de keuze voor een

kerkuitbeelding op haar matrijs door enkele belangrijke overwegingen leiden. Ten eerste wezen voornamelijk kathedralen en invloedrijke abdijkerken naar de stadsheer, die de burgers vrijheden had geschonken. Ten tweede documenteerden de zegels het belang van het kerkgebouw binnen het vroege stadsbestuur. Hier mochten de burgers de klokken luiden als waarschuwing of om vergaderingen bekend te maken. Hier verzamelde zich het volk of zijn afgevaardigden. Hier erkenden consuls en stadsheer elkaar wederzijds in steden als Montpellier en Cahors. Tevens kon een kerktoeren als goed beveiligd, stenen gebouw het stadsarchief herbergen. Ten derde kon de keuze voor een kerkuitbeelding een politieke lading hebben. In Verdun symboliseerde de kathedraal de bisschoppelijke zege over graaf Reinoud I van Bar, die de stad in zijn ijzeren greep had gehouden.

Op architectuurzegels vervulde portretmatigheid slechts een nevenrol bij het overdragen van betekenissen. Dit lijkt samen te hangen met het seriële gebruik van zegels, aangezien de ontvanger van een oorkonde sneller de boodschap van een traditioneel motief zal hebben begrepen dan die van een specifiek gebouw, dat hij wellicht niet eens kende. Zegelsnijders knoopten ook daarom aan bij beeldschema's van de hemelstad of de tempel, bij antieke munten en vooral bij prestigieuze voorbeelden uit de zegelkunst zelf. De combinatie met portretmatige elementen breidde de boodschap slechts uit. Vaak ging het om losse bouw delen, zoals de hoge toren van St Andrews die pelgrims de weg wees naar de relieken van Schotlands patroonheilige. Afwijkingen van de gebouwde architectuur legden betekenisvolle accenten: het ongeschonden Colosseum symboliseerde Romes eeuwigheid op de bul van Frederik I. Sterk portretmatige kerkuitbeeldingen ontstonden meermaals ten tijde van belangrijke bouwcampagnes. Daarnaast diende de portretmatigheid - in reactie op het zich uitbreidende zegelgebruik - als middel om de eigen architectuuruitbeelding van andere te kunnen onderscheiden.

Deze studie beoogt zoveel mogelijk recht te doen aan middeleeuwse architectuuruitbeeldingen zoals zij zich voordoen. De hiertoe ingezette methode hanteert als uitgangspunt dat architectonische beeldschema's als onderdeel van beeldtradities dienen te worden benaderd. Beeldtradities koppelen een specifieke betekenis aan een bepaald beeldschema. Deze betekenis werd destijds toegekend op grond van formele overeenkomsten, zowel tussen architectonische beeldschema's onderling als met de gebouwde architectuur. Tevens kunnen teksten, in het bijzonder bijbelcommentaren, een rol in dit proces hebben gespeeld. Waar de overlevering van schriftelijke bronnen het toelaat, schaft de geschiedenis helderheid omtrent de beweegredenen van een opdrachtgever om voor een bepaald beeldschema te kiezen. Vernieuwende keuzes, die nieuwe beeldtradities in het leven konden roepen, vonden doorgaans in het brandpunt van culturele ontwikkelingen plaats.

Om na te gaan hoe beeldtradities verbreed raakten en zo in verschillende historische contexten hun 'boodschap'

overbrachten, is steeds gepoogd over grenzen in tijd, plaats en medium heen te kijken. Daaruit kwam naar voren dat de meeste architectuuruitbeeldingen hun oorsprong vonden in de gebouwde omgeving. Doordat kunstenaars beeldschema's eeuw na eeuw aan elkaar doorgaven verzelfstandigden beeldtradities zich ten opzichte van hun bron. Wezenlijk voor hun verbreiding was de navolging van architectuuruitbeeldingen die door aanzienlijke machthebbers waren opgedragen. Hieruit blijkt dat opdrachtgevers vaak meer beoogden dan de illustratie van een architectuurbeschrijving of een weergave van de gebouwde omgeving alleen. Door de wijze van weergeven konden architectuuruitbeeldingen de symboliek of de functie van een gebouw onderstrepen, een visueel commentaar leveren op een voorstelling of steun aan invloedrijke heersers betuigen. Zij legden daarnaast bestaande of voorgewende familiebanden vast, legitimeerden de positie van een opdrachtgever of verhoogden diens aanzien. Ook dienden zij meermaals als wapen in een concurrentiestrijd of - ondersteund door hun portretmatigheid - als 'visuele' oorkonde. In het laatste geval benadrukten zij de rechtmatigheid en rechtsgeldigheid van geschonken bezittingen, rechten en privileges.