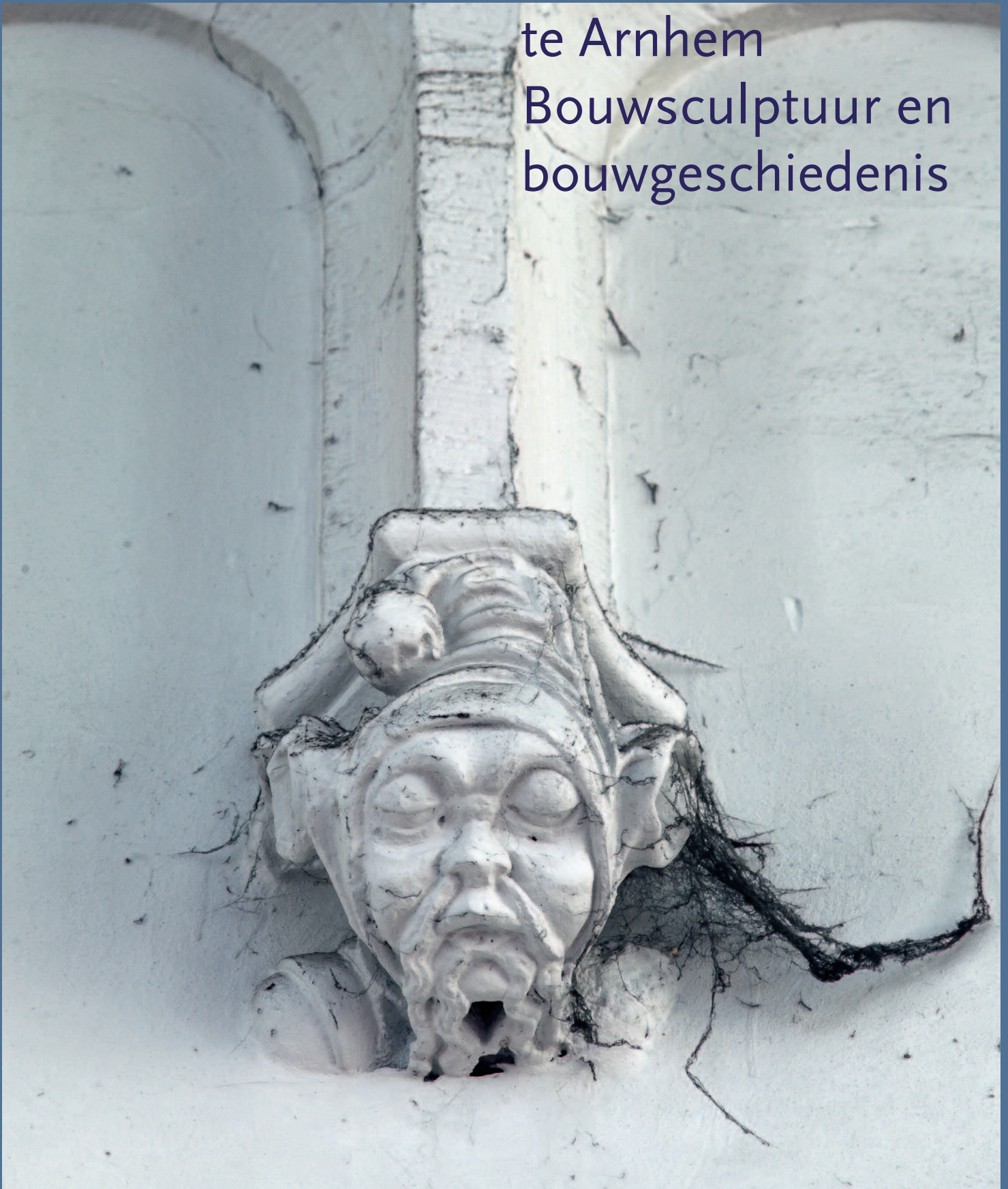


# De Sint-Eusebiuskerk

te Arnhem

Bouwsculptuur en  
bouwgeschiedenis





1960

1568

1568

# De Sint-Eusebiuskerk

## te Arnhem

### Bouwsculptuur en bouwgeschiedenis

Elizabeth den Hartog en Ronald Glaudemans

met medewerking van Karel Emmens

Studie naar bouwsculptuur  
Concept en redactie Gerard van Wezel

Rijksdienst voor het Cultureel Erfgoed

WBOOKS



# Woord vooraf

Dit boek gaat over de bouwsculptuur van de Sint-Eusebiuskerk in Arnhem: zowel die uit de middeleeuwen als uit de wederopbouwperiode. Bouwsculptuur is een bijzonder rijk onderwerp dat behoort tot het cultureel erfgoed, maar dat nog niet eerder de aandacht heeft gekregen die het verdient. In kunsthistorische en in architectuur- of bouwhistorische studies over de middeleeuwse architectuur en beeldhouwkunst speelt ze nauwelijks een rol. Alsof ze een te verwaarlozen hoofdstuk in de kunstgeschiedenis is. Ten onrechte. De Sint-Eusebiuskerk is een van de rijkst gedecoreerde kerken van ons land met prachtige voorbeelden van middeleeuwse bouwsculptuur. Al zijn veel stukken van de oorspronkelijke plaats verdwenen en is menig onderdeel al eens gekopieerd. Uit deze publicatie blijkt wel hoe onmisbaar kennis van deze sculptuur is als historische bron voor een ieder die meer wil weten over het verleden, of dat nu de datering van bouwdelen betreft, stijlverwantschappen, de ontwikkeling van de beeldhouwkunst, of – nog ruimer – de middeleeuwse gedachtewereld en mentaliteitsgeschiedenis. Bijzonder aan dit boek is ook dat voor het eerst de bouwgeschiedenis en de bouwsculptuur van de Sint-Eusebiuskerk integraal worden beschreven. Dankzij een grondige analyse van allerlei stijlinvloeden wordt de onhoudbaarheid van het begrip Nederrijnse gotiek aangetoond.

Ook de veel recentere sculptuur van de Sint-Eusebiuskerk is van historisch belang. Ze verschaft inzicht in de naoorlogse omgang met het erfgoed. De oude opvattingen over bouwsculptuur en bouwfragmenten, zoals in 1940 verwoord door Frits van der Meer, een van de grootste specialisten van middeleeuwse kunst in ons land, met zijn opmerking dat de middeleeuwse kathedraal leeg en de sculptuur betekenisloos zouden zijn, hebben immers niet alleen hun sporen nagelaten in het wetenschappelijk onderzoek, maar ook in de naoorlogse restauratiepraktijk. Dit boek maakt duidelijk dat het Arnhemse restauratie- en herbouwteam van de zo zwaar geteisterde Sint-Eusebiuskerk zich heeft laten inspireren door de ideeënwereld van onder anderen Frits van der Meer, Johan Huizinga en de romanschrijver Arthur van Schendel.

Men beschouwde de ‘Arnhemse kathedraal’ niet alleen als een monument uit het verleden, maar ook als een symbool van heden en toekomst. Vanuit die visie werden de te herbouwen onderdelen voorzien van honderden stukken moderne bouwsculptuur. Naast hun religieuze betekenis moesten ze tegelijk getuigen van de wereld van de naoorlogse wederopbouw in de vorm van vliegtuigen en ruimtevaart, Walt Disney's Zeven Dwerfen en Marten Toonders Olivier B. Bommel. En daartussenin werden ook de dominee en de voorzitter van de Nederlandse Christen Vrouwenbond, die zich tegen dit alles probeerden te verzetten, in stenen portretten vereeuwigd. Het haalde de buitenlandse pers.

Ik ben de auteurs, kunsthistoricus Elizabeth den Hartog van de Universiteit van Leiden en de bouwhistorici Ronald Glaudemans en Karel Emmens, erkentelijk voor het fraaie resultaat. En Gerard van Wezel van de Rijksdienst voor het Cultureel Erfgoed dank ik voor de begeleiding, redactie en het concept voor een integrale geschiedschrijving. Ik hoop dat de enorme kenniswinst die dit onderzoek heeft opgeleverd de restauratie ten goede zal komen. De gemeente Arnhem, de Stichting Fonds Martens van Sevenhoven, de Stichting Eusebius, het aannemingsbedrijf Nico de Bont en een schenker die anoniem wenst te blijven dank ik voor hun bereidheid deze publicatie mogelijk te maken.

Rijksdienst voor het Cultureel Erfgoed

Cees van 't Veen,  
*directeur*

# Inhoud



<b>Woord vooraf</b>	<b>5</b>
<b>Hoofdstuk I: Over het belang van bouwsculptuur</b>	<b>8</b>
<b>Hoofdstuk II: De voorgangerkerken en hun bouwsculptuur</b>	<b>26</b>
1. Inleiding	27
2. De oudste kerk (voor circa 1000)	27
3. Resten van de romaanse Sint-Maartenskerk (circa 1000-circa 1250)	31
4. Resten van verdwenen gotische bouwdelen (circa 1300-1450)	40
5. Hergebruik en herbestemming van oudere bouwsculptuur	51
<b>Hoofdstuk III: De kruisbasiliek (1450-1600)</b>	<b>60</b>
1. De aanloop naar een geheel nieuw kerkgebouw	61
2. De eerste bouwcampagne: toren, schip en westelijke aanzetten van de transeptarmen	67
3. De Sint-Eusebiuskapel (circa 1500-1510)	99
4. De gecompliceerde bouwgeschiedenis van transept en koor	106
5. De bouwsculptuur van het transept	120
6. De bouwsculptuur van de koorpartij	141
7. Het zuidportaal	170
8. De laatste grote bouwwerkzaamheden	183
<b>Hoofdstuk IV: De impact van de negentiende- vroeg twintigste-eeuwse restauratie van de Arnhemse Eusebiuskerk op de bouwsculptuur</b>	<b>190</b>
1. Wat vooraf ging	191
2. De restauratie van 1894-1926	191
3. De beeldhouwers van de restauratie tot aan de Eerste Wereldoorlog	198
4. Na de Eerste Wereldoorlog: De hogel- en pinakel kwestie	213
5. De kerk verwoest	217
<b>Hoofdstuk V: De wederopbouwsculptuur</b>	<b>218</b>
1. Inleiding	219
2. Het begin van de herbouw en restauratie	221
3. Theo van Reijns Ark van Noach	226
4. De bijdragen van John Grosman en Georg van der Wagt	241
5. Eduard van Kuilenburg	250
6. Ab Diekerhof en Henk Vreeling	270
7. De bouwsculptuur aan de toren	272
<b>Nabeschouwing</b>	<b>292</b>
<b>Bijlage altaren en vicarieën</b>	<b>298</b>
<b>Noten</b>	<b>309</b>
<b>Bibliografie</b>	<b>315</b>

# I: Over het belang van bouwsculptuur





## Inleiding

De Arnhemse Eusebiuskerk is ongewoon rijk aan bouwsculptuur. Binnen en buiten, waar men ook kijkt, overal zijn beeldhouwde ornamenten te zien. Een groot deel van deze sculptuur dateert van de wederopbouwperiode. Immers, in de nacht van 19 op 20 september 1944 brandde de kerk volledig uit en alsof dat nog niet genoeg was scheurde een helft van de toren los en stortte op het schip toen in 1945 de Rijnbrug werd opgeblazen.<sup>1</sup> Wie de trieste toestand van het gebouw bekijkt op foto's die gemaakt werden toen de oorlog ten einde was en het bouwwerk nu weer in volle glorie ziet staan, zal direct beseffen dat grote delen van de huidige kerk nieuw zijn en dus ook een deel van de daarin aanwezige sculptuur. De toren was er niet meer. De bedakingen waren verbrand, op die van een aantal aanbouwsels na. Van het schip stonden de noordelijke opstand en de buitenmuur van de noorderzijbeuk nog overeind, maar inwendig was de toestand slecht. De gewelven waren ingestort. Aan de zuidzijde waren de schippijlers verdwenen en restten slechts de gehavende basementen. Ook het opgaande muurwerk was weg. Wel waren van de zuiderzijbeuk de buitenmuren van enkele traveeën blijven staan. Bij het dwarsschip en koor stonden alle muren nog tot hun volle hoogte overeind. De gewelven van de kruising en aangrenzende travee van het zuidertransept waren ingestort, waarbij de zuidwestelijke vieringpijler ernstig was beschadigd.<sup>2</sup> Her en der lag beeldhouwwerk ten prooi aan grijpprage vingers.

Rijksinspecteur dr. J. Kalf stuurde op 13 oktober 1945 de volgende klacht aan de burgemeester van Arnhem: 'Van een der ambtenaren van het Openluchtmuseum ontving ik de volgende mededeling: 'Dezer dagen vervoegde zich een relatie aan ons Amsterdamsch kantoor en deelde mede, dat bikkers of puinruimers aan gegadigden "kopjes" enz., dus beeldhouwwerk van de kerk te Arnhem aanboden en deze desver-



**I-1 Gipsafgietsel van een kraagsteen uit het schip van de Eusebiuskerk in Arnhem in de collectie van de Academie Beeldende Kunsten in Maastricht.**

langd nog van er-aan-zittende steenfragmenten, vuil enz. ontteden. Ik verzoek U dringend een onderzoek in te stellen en de schuldigen te straffen en voorts maatregelen te nemen om herhaling van dit ergerlijk wanbedrijf te voorkomen'.<sup>3</sup> Ook Joh. H. Baard maakt in een krantenartikel melding van onoorbare praktijken. Hij laat weten dat 'onverantwoordelijke elementen, belust op souvenirs van dit Godshuis' zich na de bevrijding ontfermden 'over de, ondanks de brand, gespaard gebleven consoles [van de Annakapel] waarop de staven van het boogfries rustten en die hier [...] waren uitgerust in de vorm van dierfiguren. Ze sloegen ze ruw stuk en namen de fragmenten mede'.<sup>4</sup> Toch werd er pas eind juni 1946 begonnen met het maken van een omheining. Ook toen sprong men niet altijd even eerbiedig met zaken om. G. Elzinga, directeur van het gemeentemuseum te Arnhem trok nog in oktober 1950 aan de noodklok: 'Om de ingang naar een werkplaats te vergemakkelijken heeft men een 6-tal fraaie grafstenen met de bewerkte kant naar boven als pad aangelegd, waarover de arbeiders gewoon lopen. Als zij omgekeerd in het zand waren gelegd hadden zij nog enige bescherming genoten. De

toestand in een boven de consistoriekamer in de zuidbeuk gelegen kamer was allerbedroevigst. Een groot aantal gipsafgietsels van reeds verdwenen beeldhouwkunst uit de kerk lag op een ordeloze hoop. De gipsafgietsels zelf verkeren nog in goede staat en zijn niet door vocht, vuur of anderszins aangetast. Juist doordat zij een beeld geven van nu vernietigde originelen dienen zij mijns inziens beter bewaard te blijven'.<sup>5</sup> Helaas is er vandaag de dag in Arnhem geen gipsafgietsel meer te bekennen. Wel zijn er in de gipscollectie van de Academie Beeldende Kunsten in Maastricht, een verzameling die vanaf 1823 werd opgebouwd, twee afgietsels van kraagstenen uit het schip van de Arnhemse Eusebiuskerk bewaard (afb. I-1).

In 1944-1945 en zelfs in de jaren daarna is er dus veel beeldhouwwerk verdwenen (afb. I-3). Wie zich daarbij realiseert dat het kerkgebouw tussen 1894 en 1927 reeds ingrijpend was gerestaureerd, waarbij veel oorspronkelijk materiaal dat in slechte staat verkeerde, door nieuw werd vervangen, kan zich wellicht voorstellen dat het bestand aan origineel middeleeuws beeldhouwwerk vandaag de dag verhoudingsgewijs gering is. B.T. Boeyinga (afb. I-2), die na de oorlog de leiding kreeg over



**I-2 Restauratiearchitect Berend Tobias Boeyinga (Arnhem GA, Achief Schellevis).**





**I-4a Een van de oorspronkelijke zestiende-eeuwse lateien uit het koor in 1956 gefotografeerd door G.Th. Delemarre (foto RCE).**

herstel en herbouw van de zwaar beschadigde kerk, benadrukte in een artikel uit 1947 het belang van de rijke uitmonstering van de Eusebius op sculpturaal gebied: 'Een zeer belangrijk element is [...] al het beeldhouwwerk, in- en uitwendig, als versiering van al die karakteristieke bouwdeelen, waaraan de vijftiende-eeuwse gothiek, waartoe dit bouwwerk behoort, zoo ongemeen rijk is'. Maar, voegde hij er aan toe: 'Nu had in dit opzicht de St. Eusebius door de restauratie uit het einde der vorige en het eerste kwart dezer eeuw, reeds veel van zijn echte oude schoonheid verloren'.<sup>6</sup> Wellicht is dat de reden dat het vooroorlogse materiaal in het schip dat, getuige allerlei foto's van vlak na de oorlog, nog wel in situ zat, tijdens de wederopbouw zonder pardon door nieuw werk werd vervangen.

Veel is dus in de loop der tijd verdwenen, maar gelukkig niet alles. Het resultaat van

**I-3 De verwoeste kerk na de oorlog (foto RCE).**



**I-4b Een door Eduard van Kuilenburg vervaardigde latei, in 1960 gefotografeerd door G. Th. Delemarre (foto RCE).**

de restauratie wordt in 1964 door H.P.R. Rosenberg als volgt getypeerd: 'Oude laatgotische kapitelen ziet men nog in de zuidelijke zijbeuk, de St. Annakapel en het koor, evenals in het zuiderportaal en de Eusebiuskapel, waar zeer fraaie exemplaren voorkomen. Geestig zijn ook de beeldhouwde kopjes onder de boogfriezen, hoog boven in de kerk onder het triforium en onder de vensters van de lichtbeuk. Ook deze zijn in het koor en grote delen van het dwarschip nog oorspronkelijk, terwijl men in het schip nieuwe heeft aangebracht, waarvan die onder de vensters van de zijbeuken goed zichtbaar zijn van nabij'.<sup>7</sup> Elders schrijft hij dat er van de kapiteel-sculptuur in transept en schip minder bewaard was, reden waarom dit na de oorlog in eigentijdse vormen werd vernieuwd, veelal door de beeldhouwer Eduard van Kuilenburg.<sup>8</sup> Het meeste middeleeuwse materiaal vinden we, aldus Rosenberg, in het koor. Hier 'bleef het overgrote deel der kapitelen, waarin naast mens- en dierfiguren voornamelijk een ornament van dorre takken voorkomt, dat kenmerkend is voor de laatste fase van de gotiek, bewaard, evenals de beeldhouwde bovendorpels van het triforium met hun op sommige plekken grillig en barok-ornament' (afb. I-

4a). Maar ook hier werd het nodige door nieuw beeldhouwwerk van de hand van – onder andere – Van Kuilenburg vervangen (afb. I-4b).<sup>9</sup> Desondanks is er meer middeleeuws werk bewaard dan men op het eerste gezicht zou denken. En al is in het verleden nauwelijks gedocumenteerd wat precies vervangen werd en op welke locatie bepaalde sculpturen zich oorspronkelijk bevonden, toch is aan de hand van allerlei beeldbronnen nog wel het een en ander te achterhalen. Een studie naar de middeleeuwse bouwsculptuur van de Eusebiuskerk is daarmee geen onbegonnen werk. Een dergelijke studie is temeer gewenst omdat er tot op heden nauwelijks tot geen onderzoek naar deze sculptuur is verricht, terwijl de Arnhemse Eusebiuskerk een van de rijkst gedecoreerde kerken van ons land moet zijn geweest met een keur aan overwegend laatgotische sculpturen, die een voorbeeld-functie hadden voor de wijde regio.

#### **Historiografie**

De Arnhemse kerk wordt in de literatuur stevast getypeerd als een product van de

zogenaamde Nederrijnse gotische bouwstijl, een overigens moeilijk te definiëren grootheid, waarvan de belangrijkste gemeenschappelijke factor er uit zou bestaan dat het om kerken gaat die in hetzelfde gebied liggen. Het failliet van de traditionele indeling van de Nederlandse bouwkunst in regionale scholen wordt nergens beter aangetoond dan in de volgende omschrijving van E.H. ter Kuile uit 1948: 'Gelderland langs de groote rivieren en het oude Opper-Gelder met Venlo en Roermond vormen met de Duitse Rijnvlakte beneden Keulen het gebied van de Neder-Rijnsche late Gothiek. De Nederrijnsche late Gothiek is geen echte stijlschool zooals de hiervoor behandelde Brabantsche en die van de midden-Maas. Zij heeft geen geijkt eigen type van groote kerk voortgebracht, maar wel een moeilijk te omschrijven sfeer en zekere decoratieve eigenaardigheden. [...] Naast pijlers van verschillend soort worden zuilen met en zonder kapitelen toegepast, zo vindt men nu eens een strakke soberheid en dan weer een verfijnde overdaad van vormenweelde, baksteenkerken naast andere die geheel in natuursteen zijn uitgevoerd, plompheid en *élégance*. Na het midden van de vijftiende eeuw kan men een voorliefde voor rijke ster- en netgewelven opmerken, getuige de St Stevenskerk in Nijmegen en de St Eusebius in Arnhem'.<sup>10</sup> In het kielzog van de Dom van Xanten zouden, nog altijd volgens Ter Kuile, de Nederrijnse kerken zijn ontstaan: de Christoffelkerk in Roermond, de Sint-Maartenskerk in Zaltbommel, de SS. Petrus en Pauluskerk van Kranenburg, de Sint-Eusebius in Arnhem, de Sint-Maartenskerk in Doesburg en de Sint-Stevenskerk in Nijmegen. Tot slot van zijn betoog merkt Ter Kuile op, dat het merkwaardig is 'dat de meeste en verreweg de rijkste voortbrengselen van de Nederrijnsche late Gothiek binnen onze grenzen staan. Het schijnt wel, dat die Nederrijnsche Gothiek het best op Gelderschen grond gedijde. Men zou echter naar ons inzicht verkeerd doen te

meenen, dat er een bijzonder Nederlandsche of Geldersche variatie van de Nederrijnsche Gothiek bestond [...]. Al de juist besproken basilieken vertoonen in hun opzet kenmerkend Nederrijnsche eigenaardigheden en in hun vormenschat een onvervalscht Nederrijnsch karakter. Invloed van andere gewestelijke stijlgroepen als de Brabantsche vermogen wij niet te onderscheiden'.<sup>11</sup> Had Ter Kuile zich ook maar enigszins in de bouwsculptuur van deze kerken verdiept – een belangrijk onderdeel van de door hem genoemde vormenschat – en in die van Arnhem in het bijzonder, en de stilistische contexten van de diverse sculptuurgroepen bestudeerd, dan had hij nooit zulke onzin geschreven, want in Arnhem, vanaf het midden van de vijftiende eeuw misschien wel het hart van Gelre en zetel van het hertogelijk hof, is wel degelijk invloed van Brabant te bespeuren, zoals in de volgende hoofdstukken aan de orde zal komen. Het moge wellicht flauw lijken zo af te geven op een tekst uit 1948. Probleem is alleen dat de volstrekt nietszeggende term 'Nederrijnse gotiek' opgang heeft gemaakt en tot op de dag van vandaag wordt gebezigd. De idee van een Nederrijnse school miste overigens zijn uitwerking op de sculpturen niet. Toen na de oorlog de sterk verweerde beeldengroepen van het zuidportaal moesten worden vervangen, ging men voor de iconografie te rade bij de kerken langs de Nederrijn. In een in 1967 geschreven artikel poneert Rosenberg dat de twee heiligen rechts van het grote venster boven het portaal geïdentificeerd konden worden als Christoffel en Stefanus, omdat deze in vrijwel geen enkele Nederrijnse kerk ontbraken. De nieuwe beelden werden dan ook uitgevoerd als een Christoffel en Stefanus. Ons onderzoek heeft echter uitgewezen dat hier oorspronkelijk heel andere heiligen waren uitgebeeld. Voorts noemt Rosenberg het zogenaamde Petrusbeeld dat aan de andere zijde van het venster stond opgesteld 'een fraai specimen van laatgotische Nederrijnse sculptuur'.

Om te beginnen was ook deze figuur van oorsprong geen Petrus en op stilistisch vlak vertoont de figuur veel overeenkomst met de sculptuur uit Antwerpen van omstreeks 1500 en niet zozeer met werken uit het Nederrijngebied.<sup>12</sup>

Gezien het feit dat men de rijke versiering als een van de belangrijkste kenmerken van de zogenaamde Nederrijnse gotiek zag, mag het opmerkelijk heten dat er juist over die versiering zo ontzettend weinig is geschreven. De literatuur beperkt zich tot enkele regels. Het meest uitvoerig is Bouvy, die in 1947 het tot op heden enige overzicht publiceerde van de beeldhouwkunst in de noordelijke Nederlanden.<sup>13</sup> Daarin komt uiteraard ook de bouwsculptuur aan de orde, al ligt de nadruk – zoals in die tijd gebruikelijk – wel heel sterk op de monumentale beelden en op figuratieve reeksen, kortom, aan die zaken waaraan hij een verhaaltje kon koppelen. Over de bouwsculptuur, voor hem in het beste geval niet meer dan bijzaak, dacht hij in 1947 nog niet zo heel anders als de Franse kunsthistoricus Emile Mâle bijna vijftig jaar eerder: dat was pure fantasie zonder betekenis, een uitdrukking van de levenslust van de makers. Over de tufstenen kopjes die de boogjes ondersteunen aan de kerken van Enschede en IJsselmuiden merkt hij bijvoorbeeld op: 'Al dit beeldhouwwerk is uiteraard weinig belangrijk en dateert uit het einde der twaalfde eeuw'.<sup>14</sup> Het gaat dan ook om 'fratskoppen'.<sup>15</sup> De vele bladkapitelen en andersoortige bladsculpturen blijven zelfs geheel onvermeld. Compleet is dit overzicht dus geenszins en na ruim vijftig jaar is het op het gebied van dateringen op veel punten ook sterk verouderd. Aan de sculptuur in het Arnhemse schip wijdt Bouvy slechts enkele regels; het uitvoerigst is zijn behandeling van het zuidportaal.<sup>16</sup> De situatie is nadien niet sterk verbeterd. Tijdens de restauratie werd er in kranten wel het een en ander geschreven over de sculpturale versiering van de kerk, berichten die soms uitvoeriger zijn dan de

vakliteratuur. Helaas was het meeste originele werk toen al door nieuw vervangen. Zo vinden we in een artikel van 2 december 1952 uit de *Arnhemse Courant* een aardige beschrijving van de 'kleine stenen figuren die bij honderden aan de binnen- en buitenmuren waren aangebracht. Zij steunen het fries – de sierlijke rand hoog langs de muur – en doen dienst als kapiteel. Wonderlijke figuurtjes zijn het, niet groter dan een hoofd. Draken, vogels, vissen, een spotvend menselijk gezicht, een lam, een duivel die zich – kennelijk woedend – inspant om een deel van het bedehuis te torsen; teveel om op te noemen. Hier komt plots iets van de merkwaardige middeleeuwse humor om de hoek kijken, de wonderlijke vertrouwelijkheid ook met het heilige en de drang om heel de schepping bij het heiligdom te betrekken. Al deze figuren zien op de kerk-gangers neer, wanneer zij de kerk binnestromen; zij zien nog op het kerkvolk neer – bij tientallen – wanneer de gemeente binnen in de dienst is verzameld'. Voor het overige bestaat de literatuur uit summier meldingen. In 1964 beschreef H.P.R. Rosenberg de bouwgeschiedenis van de kerk in een bundel die werd uitgebracht ter gelegenheid van de voltooiing van de restauratie en in zijn relaas kwam ook de middeleeuwse sculptuur zijdelings kort aan de orde.<sup>17</sup> De in 1994 verschenen monografie van Ton Schulte, *De Grote of Eusebiuskerk in Arnhem. Ijkpunt van de stad* biedt evenmin soelaas. Schulte schrijft: 'Bij die bonte mengeling aan nieuwe sculptuur zou haast voorbij worden gegaan aan het oorspronkelijke middeleeuwse werk en de negentiende-eeuwse resten die zich door vorm en kleur onderscheiden. Al het oude werk dat niet of slechts licht beschadigd was, is zoveel mogelijk in ere gelaten. Het is een boeiende bezigheid de kerk visueel af te grazen. Tot de meest in het oog vallende stukken behoren de bladsculpturen die als kraagstenen of kapitelen de gewelfribben ondersteunen. Bijzonder zijn de koppen in de spaarbogen van de kooromgang. Er is ook in vroeger eeuwen nogal wat materiaal

opnieuw verwerkt en soms op vreemde plaatsen – nu en dan zelfs op de kop – ingepast, zoals bijvoorbeeld in het zuidportaal te zien is'.<sup>18</sup> En dat is het dan. Wat de bevindingen zijn van het gegraas wordt helaas in het midden gelaten. Meer woorden dan de hierboven geciteerde worden er aan de middeleeuwse bouwsculptuur niet besteed.

Dit alles overziend zou men welhaast denken dat Arnhemse bouwsculptuur oninteressant is, niet ter zake doend. Niets is minder waar. In dit boek zal duidelijk worden gemaakt dat deze bouwsculptuur er wel degelijk toe doet en het hoog tijd wordt dat deze tak van kunst erkenning krijgt, niet alleen in Arnhem, maar ook elders.

#### **Het belang van bouwsculptuur**

Grosso modo hebben zowel architectuur- als kunsthistorici de bouwsculptuur in studies over middeleeuwse architectuur en beeldhouwkunst goeddeels links laten liggen, alsof het een te verwaarlozen grootheid zou zijn. Het is dan ook tekenend dat Frits Scholten de zeer fraaie bouwsculptuur in de oude Sint-Helenakerk te Aalten in 1986 karakteriseert als 'vergeten sculptuur'.<sup>19</sup> Dat de bouwsculptuur in ons land nogal stiefmoederlijk was behandeld merkte ook Victor M. Schmidt op in zijn in 1994 gepubliceerde overzicht van de historiografie van de laatgotische en renaissance beeldhouwkunst in Nederland vanaf 1945.<sup>20</sup> Voor de kunsthistoricus is en was de bouwsculptuur wellicht te weinig 'kunst'; voor de architectuurhistoricus juist weer teveel. Inderdaad werd de bouwsculptuur in de negentiende eeuw gezien als een aan de architectuur ondergeschikte vorm van kunst, als niet-autonoom kunstwerk, wat de kunstwaarde ervan aanzienlijk zou hebben beperkt. Er was hoogstens sprake van een symboolwaarde.<sup>21</sup> Maar zelfs die symboolwaarde, de iconografie, bleef onbegrepen en de sculpturen, waarvan men de kunstwaarde toch al gering achtte, werden

afgedaan als 'Spielerei', ontsproten aan de fantasie van de middeleeuwse beeldhouwers.

Dergelijke ideeën hebben lang invloed gehad met als gevolg dat een belangrijk onderdeel van de Nederlandse kerkgebouwen, te weten hun bouwsculptuur, onterecht onbesproken is gebleven, terwijl het hier juist om primair materiaal gaat waarvan de bestudering een keur aan gegevens kan opleveren aangaande de gebouwen waar deze sculptuur toe behoorde of deel van uitmaakt. Bouwsculptuur vormde destijds een behoorlijke kostenpost en zat er niet voor niets. Natuurlijk was het een sierend element, maar in veel gevallen was die versiering minder vrijblijvend dan doorgaans wordt gedacht en gaf het betekenis aan het gebouw of onderdelen daarvan. Dergelijke sculptuur was bedoeld om gezien en geduid te worden en zegt dus iets over de ideeën en gedachtewereld, soms ook over de ambities van de opdrachtgever of -gevers en wat zij naar de buitenwereld toe wilden uitdragen. Het potentieel van de bouwsculptuur als bron voor de bouw- en mentaliteitsgeschiedenis is tot op heden echter nauwelijks onderkend. Ook vanuit stilistisch oogpunt is er weinig met het materiaal gedaan, terwijl een stilistische analyse toch veel gegevens kan opleveren omtrent de datering van bouwonderdelen en aldus een welkome aanvulling kan zijn op de vanuit historische bronnen bekende feiten en op de gegevens die ontleend kunnen worden uit bouwhistorisch en, bijvoorbeeld, dendrochronologisch onderzoek. Bovendien kan het onderzoeken van stilistische verwantschappen soms onvermoede relaties tussen middeleeuwse kerken blootleggen en een nieuw licht werpen op de toenmalige bouwpraktijk en bouworganisatie.

#### **Middeleeuwse sculptuur kent zijn plaats**

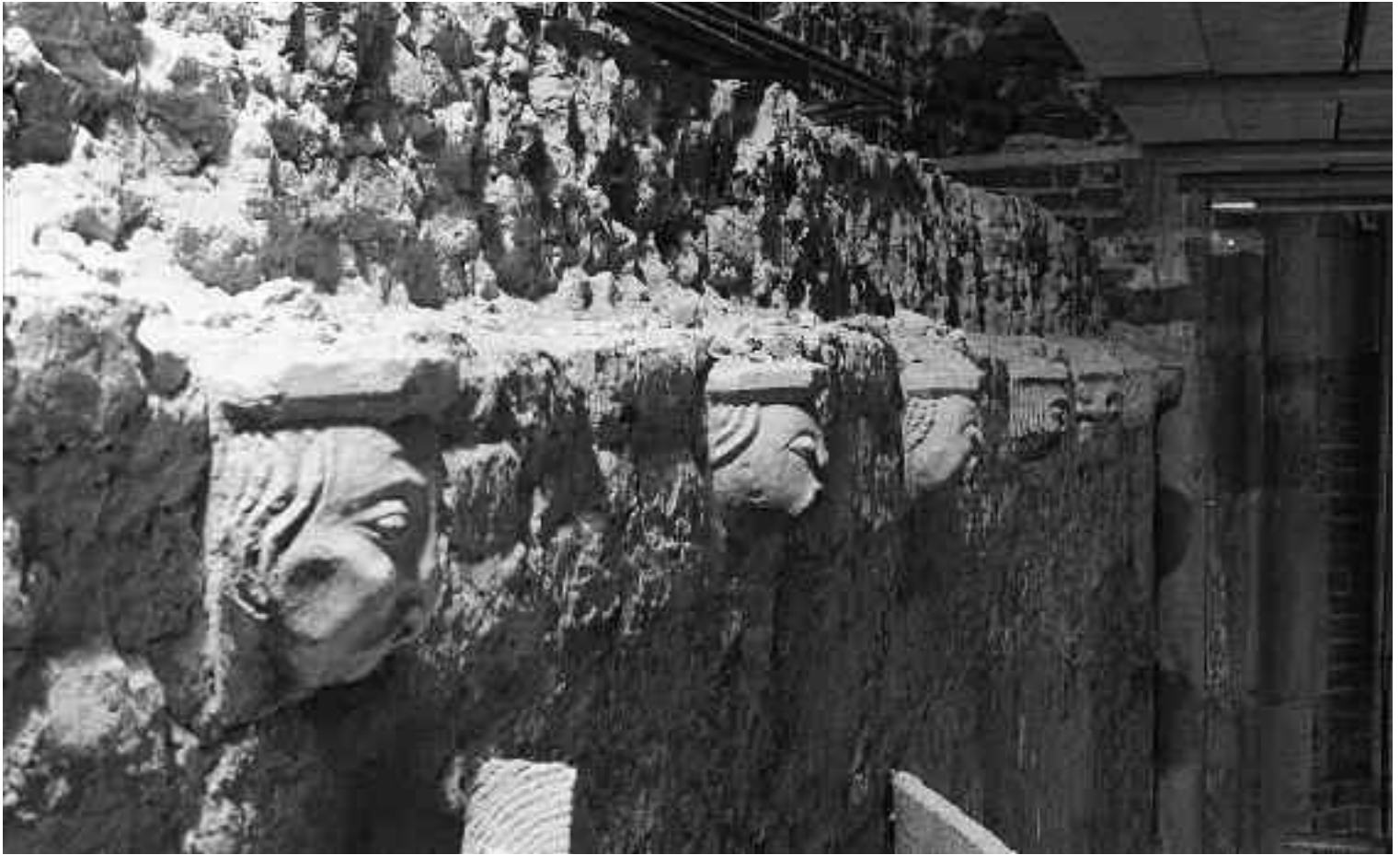
Niet alle kerken zijn van een uitgebreid corpus aan bouwsculptuur voorzien. In sommige kerken is in het geheel niets aanwezig, in andere treffen we slechts een

enkele console aan, terwijl weer andere zijn uitgerust met een, naar verhouding, overdaad aan bouwsculptuur. Het moge duidelijk zijn dat opdrachtgevers bewust moeten hebben gekozen voor het al dan niet laten aanbrengen van bouwsculptuur; het was optioneel. Enerzijds zal dat hebben samenhangen met de financiële middelen, anderzijds zal ook de mogelijkheid om via de sculptuur een bepaalde boodschap uit te dragen en een bepaalde betekenis in het gebouw te leggen een rol hebben gespeeld. Bouwsculptuur is dus nooit van zeggingskracht gespeend. Het kan rijkdom uitdragen of een andersoortige boodschap. Bovendien werd de bouwsculptuur niet altijd gelijkelijk over het gebouw verdeeld, wat ook weer aan verschillende factoren te wijten zal zijn geweest. Enerzijds kunnen dergelijke verschillen veroorzaakt zijn door een verandering van beeldhouwer, architect of opdrachtgever, anderzijds speelt ook de hiërarchie binnen het kerkgebouw hierbij een rol: bepaalde soorten sculpturen komen steeds in redelijk vast omlijnde delen van het kerkgebouw voor. Het koor werd als een sacrale ruimte beschouwd, het westportaal niet. Daarom verschilde de sculpturale versiering van deze bouwonderdelen. De cultuurhistoricus Peter Dinzelbacher spreekt in dit kader van een 'Abstufung des sakralen Gehalts'.<sup>22</sup> Op de pijlers van het koor en op de gewelven vindt men beelden van heiligen, langs de randen, in de hoeken, op de basementen en consoles kunnen heel andere, veel profaner voorstellingen worden aangebracht. Een aantal voorbeelden volstaat om het principe te illustreren. De Leidse Pieterskerk is niet heel ruim van beeldhouwwerk voorzien; wat dat betreft is het een sobere kerk. In de koorsluiting zijn op grote hoogte vier kapitelen aangebracht. Van noord naar zuid zien we personificaties van de 'vita activa' en 'vita contemplativa'; twee vechtersbazen die waarschijnlijk de innerlijke strijd tussen goed en kwaad verbeelden; twee wierookzwaaiende engelen die staan voor het gebed en twee profetenfiguren. Verder is bekend dat de

staande figuren van de apostelen de koorpijlers sierden als symbool voor de geloofsbelijdenis. Op de gewelfschotels prijken Christus, de evangelistensymbolen en allerlei niet nader te duiden profeten en figuren en treffen we een enkele verwijzing naar de stichters van kapellen aan.<sup>23</sup> In de Sint-Joriskerk te Amersfoort is veel meer figuratief beeldhouwwerk te vinden. De sluitstenen in de gewelven verbeelden de twaalf apostelen, de patroonheiligen van de kerk en andere vrome zaken en meer naar het westen toe zijn er ook die verwijzen naar broederschappen en gilden. Rond de muren van de drie koorsluitingen van het hallenkoor zijn kraagstenen met daarop gezichten van dames en heren die vermoedelijk de 'Ecclesia' verbeelden, de gemeenschap van gelovigen. Bij de ingangen van de kerk ter hoogte van de transepten zien we echter opeens heel andere figuren uitgebeeld: monsters, vreemde figuren en zelfs een naakt mannetje dat zijn achterste obsceen naar het kerkpubliek richt en een scheet laat.<sup>24</sup> In de Grote Kerk in Breda bestaat de belangrijkste groep figuratieve bouwsculpturen, zoals standaard, uit de sluitstenen in de gewelven. De kapiteel-sculptuur is sober; de versiering bestaat vrijwel geheel uit bladmotieven. Maar wie goed kijkt, zal zien dat er in de bladeren allerlei koppen en monsterlijke figuren verborgen zitten.<sup>25</sup> Hoewel het hier slechts enkele kapitelen betreft, is de plaatsing van juist deze kapitelen opvallend: ze bevinden zich zonder uitzondering in overgangszones. We vinden ze op de overgang van de noordelijke zijbeuk van het koor naar het transept (aan de noordzijde een half monster dat uit de muur lijkt te kruipen; aan de zuidzijde een boos kijkende kop met een doek rond het hoofd en een hoofdedksel); bij de overgang van koor en kruising (een buste van een man met een puntmuts en een schoudermantel; een monster; de buste van een man met een kaal hoofd en brede schouders), en bij de overgang van de zuiderzijbeuk van het koor naar het transept (een monsterkop met spitse oren). En

hoog in de kruising, op de noordwestelijke pijler zijn twee monsters te vinden met een maskerkop er tussenin, sculpturen die met het blote oog nauwelijks te zien zijn. Het koor is overigens van de zijbeuken en omgang afgescheiden door een muur. In het koor zien we bij de doorgang vanuit de zuiderzijbeuk aan de onderzijde van een van de schalken een maskerkop zitten. Tot slot is ook op de overgang van transept naar zijbeuk een gevleugeld monster in het gebladerte verscholen. In de Arnhemse Eusebiuskerk -met zijn honderden gebeeldhouwde kraagstenen aan de binnen- en buitenkant, zijn versierde lateien en grote rijkdom aan kapitelen een ongewoon rijk versierde kerk – doet zich dit verschijnsel eveneens voor. De entrees van de kooromgang waren oorspronkelijk versierd met drie koppen, een van een mens en twee van monsters, en een wapenschildje.

Niet onbegrijpelijk heeft, wanneer er al aandacht aan de bouwsculptuur werd besteed, de figuratieve de meeste aandacht getrokken, vooral die welke gemakkelijk te interpreteren was. Over de grote beelden en timpanen van de portalen, de apostelreeksen die menig koor van binnen sierden, de sluitstenen in de gewelven die soms meer zicht geven op waar een bepaald altaar zich bevonden heeft, is meer geschreven dan over de saai geachte bladkapitelen en de merkwaardige beestjes, koppen en scabreuze mannetjes die eerder gêne opwekten dan interesse. Wat moest deze stoet viezeriken, gekke bekkentrekters, dronkaards, soldaten, narren, ijdele dames en heren en wat al niet meer in het kerkgebouw? Dit soort beeldhouwwerk is te vinden op de meest merkwaardige plekken in en op het kerkgebouw waar het in sommige gevallen met moeite gezien kon worden. Het interpreteren ervan is geen gemakkelijke klus, aangezien geschreven bronnen waarin haarfijn wordt uitgelegd wat de bedoeling van dit alles is, ontbreken. Ook lijken dergelijke afbeeldingen lastig in verband te brengen met de christelijke



*1-5 Kopjes onder het koortriforium tijdens de restauratie in de jaren 1960 (Arnhem GA, Archief Schellevis).*

boodschap; de theologische literatuur biedt op het eerste gezicht geen uitkomst wanneer het er op aankomt dit soort merkwaardige voorstellingen te verklaren, reden waarom men ze vaak met volkscultuur in verband heeft willen brengen, ook al werden ze natuurlijk uit dezelfde pot betaald als de overige onderdelen van het kerkgebouw. Gevolg is dat er al vanaf de negentiende eeuw verschillende, vaak tegengestelde ideeën, over de betekenis van dergelijke figuren naar voren zijn gebracht: de een was van mening dat de sculpturen hoe dan ook niets voorstelden. Ze zouden zijn aangebracht als versiering of omdat de beeldhouwer er schik in had. Anderen dachten eerder aan kwaadafweer of aan satire of sociale kritiek.<sup>26</sup> Afhankelijk van hoe men over deze sculpturen dacht, is er wel of geen aandacht aan besteed. In

Nederland spreekt men doorgaans van ‘fratskoppen’, sculpturen die grappig bedoeld zijn en betekenisloos en daarom het bestuderen niet waard waren.

#### **Zogenaamde ‘fratskoppen’**

Juist in Arnhem is een van de eerste zaken die opvalt de enorme hoeveelheid hoofdjes in en aan de kerk (afb. 1-5). Het zijn er echt honderden. Aan de buitenzijde sieren ze dakranden en lijsten, in het interieur zitten ze onder de vensters en triforia. De hoofdjes in het koor en de hogere delen van de beide transeptarmen – en dat is veruit de meerderheid – zijn tamelijk nietszeggend. Het gaat hier om weinig gevarieerde ronde hoofdjes met schematisch weergegeven gezichtstrekken. Toch bevatten ook deze reeksen koppen afwijkende exemplaren, zoals doodshoofden en driegezichten, die het geheel in een ander daglicht stellen. Meer uiteenlopende karakterkoppen zijn te vinden in de beide transeptarmen, waar zich overigens ook de dagelijkse

ingangen tot het kerkgebouw bevonden. Ondanks de grote hoeveelheid hoofdjes en de interessante, wat de iconografie betreft zelfs unieke exemplaren, is er in de kunst-historische literatuur geen enkele aandacht aan geschonken. Het zou gaan om ‘fratskoppen’ en die deden er dus niet toe. Dergelijke waardeoordelen en ‘interpretaties’ gaan geheel voorbij aan de middeleeuwse optiek die juist veel waarde hechtte aan het gelaat als spiegel van de ziel. In de middeleeuwen werd de mens gezien als een duale eenheid, bestaande uit geest en lichaam. De innerlijke, verborgen geest was gekoppeld aan het zichtbare uiterlijk. Gebaren gaven expressie aan de gedachten van het verborgen innerlijk en diende men te disciplineren. Hoe minder gebaren, hoe beter. Het gedisciplineerde gebaar stond bekend als ‘gestus’, de overmaat aan gebaar als ‘gesticulatio’. Teveel ‘gesticulatio’ werd opgevat als misbaar en met zonden als hoogmoed en lust in verband gebracht.<sup>27</sup> Aldus kon men de mens door



**I-6a Kraagsteen 25.5 in de zuidelijke zijbeuk van de Eusebiuskerk te Arnhem is versierd met een narrenkopje.**

zijn gebaren kennen. In de *Spieghel der sonden*, een laatmiddeleeuws moralistisch traktaat, worden er bijvoorbeeld vier soorten van lachen onderscheiden: ‘Een minsche lacht als hij boesheit siet vorderen. Hier aff seet Salomon: “Die sot doet sijn besotheit recht off hem sijn moet lachden”. Een ander lacht recht of hij ontsijnnet waer. Hier aff seet Salomon: “gelijc dat den bliden die blijtschap is, alsoe is die sot die sotheit”. Dat dorde lachen is simpel wt rechter uydelheit. Hierop seet Ecclesiasticus: “die dollen minsche gevet sijn geluyt in lachen, mer et geet sonder quaetheit wt”. Die vierde is lachen gelijc die vroeden lachen sullen, mit sueten gemode. Ecclesiasticus seet: “stille ende zelden lachet die wise man”’.<sup>28</sup> Wanneer men in een kerk koppen ziet uitgebeeld die narren verbeelden of vreemd grijnzende types mag men er dus wel van uitgaan dat daar iets mee wordt bedoeld (afb. I-6a-b).

Al in de vroegchristelijke periode geeft kerkvader Augustinus (354-430) in zijn *De*



**I-6b Kraagsteen 5.13 aan de westzijde van het noordtransept is versierd met een ingevallen, onaangenaam gezicht met een prominente mond vol tanden.**

*Doctrina Christiana* aan dat er twee soorten ‘signa’ kunnen worden onderscheiden, natuurlijke (naturalia) en bewust gegeven (data) tekens: ‘Natuurlijke tekens zijn die welke worden gegeven zonder de wens of de drang om iets te verduidelijken, en die aanleiding geven op basis van het teken iets te veronderstellen’. Rook geeft aan dat er vuur is, een spoor geeft aan dat een dier gepasseerd is, een boos iemand kan zijn boosheid soms niet verbloemen. Bij bewust gegeven tekens wil men juist wel iets overdragen, is er sprake van een ‘voluntas significandi’. Dat kan in principe met ieder van de zintuigen. De meest voorkomende manier is door het woord, maar non-verbale communicatie is eveneens mogelijk. Augustinus schrijft daarom: ‘Wanneer wij knikken, geven we enkel een sein aan de ogen van de persoon waarvan we willen dat deze, door dat teken, zich bewust wordt van onze wensen. Bepaalde bewegingen van de hand hebben veel te betekenen’. De kerkvader heeft het dan ook over ‘verba visibilia’, zichtbare woorden.<sup>29</sup> Gezichtsuitdrukkingen zijn te beschouwen als ‘verba visibilia’, men kan er iets aan aflezen; door kraagstenen met dergelijke ‘verba visibilia’ uit te rusten worden ze

‘verba significandi’, betekenisdragers. Wat betreft gezichtsuitdrukkingen schrijft François-Joseph Garnier in zijn boek *Le langage de l’image au Moyen Âge* dan ook dat het normale menselijke gelaat uitdrukkingloos is, maar dat overdrijvingen die de natuurlijke menselijke fysionomie vervormen juist heel expressief zijn en daarom betekenis krijgen. Overdrijvingen en vervormingen van het lichaam werden gelijk gesteld aan psychologische, sociale, morele en religieuze mismaaktheid. Grote of te kleine neuzen, ogen, dikke lippen en dergelijke alsmede mismaaktheid waren de kenmerken van slechteriken, beulen en verdoemden.<sup>30</sup> Het ideale lichaam was uiteraard dat van Christus. De idee dat fysieke afwijkingen samengingen met zonde en gevaar, met het onheilige en het verachtelijke was overigens geen typisch middeleeuws idee, maar ging in ieder geval terug tot de Oudheid. Hoofdstuk 21, 16-23 van het bijbelboek Leviticus en Deuteronomium 28 droegen het hunne bij



om de idee ook in de christelijke samenleving levend te houden.<sup>31</sup> Veel invloed op het westerse denken aangaande fysionomie had het *Secretum secretorum* van een onbekende schrijver die als pseudo-Aristoteles wordt aangeduid, waarin men kon lezen dat het innerlijk reflecteerde op het uiterlijk zodat men aan het gelaat het karakter kon aflezen. Genoemde tekst was vanaf de dertiende eeuw wijd verbreid en staat in het Middelnederlands bekend als de *Der mannen ende vrouwen heimeelijcheit*. Hierin wordt onder meer grote waarde gehecht en betekenis toegekend aan de stand van de ogen of neusgaten en de grootte van de neus. Zo wordt men gewaarschuwd voor lieden die hun blik herwaarts en derwaarts laten gaan, die deugen niet.

‘Den genen die de ogen scieten,  
Herwert, derwert, ende vlieten  
Eenpaerlike, ende die alle dinge  
Nauwe besiet sonderlinge,  
Hijs quaet ende scalc, dat seggic u;  
Huet u van hem, dat radic u’  
(verzen 277-282).

En wat te zeggen van hen die grote ogen hebben, met een felle blik:

‘Diegene die dogen groet heeft  
Ende bernende rayen uitgeeft,  
Dat 1 [lees: een] drogen mensche mede  
Ende al vol idelheden,  
Ende mint gerne, sonder blijf,  
Weder dat si man of wijf’  
(verzen 293-298).<sup>32</sup>

Kleine en diepliggende ogen deugden overigens ook niet, en zo gaat het strofe na strofe door. Dit alles wil overigens niet zeggen dat iedereen die er slecht uitzag ook daadwerkelijk slecht was, dat zou immers indruisen tegen de christelijke leer, want zou dat het geval geweest zijn, dan was er sprake van predestinatie en niet van vrije wil. Op basis van fysionomie alleen mocht iemand dus niet worden veroordeeld. Wel gaf het uiterlijk blijk van een

zekere geardheid, die men met behulp van de wil moest overwinnen, zo geven Roger Bacon in zijn *Secretum secretorum* uit 1257 en Aldobrandino van Siena in zijn *Regimen sanitatis* uit ongeveer dezelfde tijd al te kennen.<sup>33</sup> Vanaf de hoge middeleeuwen kwam overigens de kunst van de fysionomie, die al door Aristoteles was beschreven, steeds meer in zwang en vanaf de dertiende eeuw werd deze zelfs als een wetenschap beschouwd. Een van de vroegste middeleeuwse traktaten op dit gebied was het *Liber phisionomie* dat door Michael Scotus werd geschreven en aan keizer Frederik II (1194-1250) opgedragen. Tegen 1300 was het fysionomische gedachtegoed wijd verspreid in bijbelcommentaren, preken en andere stichtelijke literatuur.<sup>34</sup> Zelfs leken hielden zich bezig met het lezen van het menselijk gelaat, tot in Gelre toe. Dat werd blijkbaar gedaan door zogenaamde meesters van de fysionomie. In de Gelderse rekeningen is daar voor het eerst sprake van in 1380. Toen bezocht een ‘knecht’ die ‘die phisomie myn vrouwe seyde’ het Gelderse hof. Acht jaar later werden de gelaatstreken van de hertogin opnieuw beschreven en geduid, nu door Johannes van Ghennep.<sup>35</sup> Dit zou een geliefd en amusant tijdverdrijf zijn geweest, weliswaar met een serieuze ondertoon, waarbij er een voordracht werd gegeven waarin een specifiek persoon werd beschreven en het publiek vervolgens diende te achterhalen wie bedoeld was. Zoveel is zeker, als de gelaten van bestaande mensen gelezen werden, dan zal men ook de gezichten in kerken aan een minutieus onderzoek hebben onderworpen.

#### *Geheugensteuntjes*

De groteske koppen in kerken gaven dus uitdrukking aan een bepaalde geestgesteldheid en impliceerden een morele boodschap. Er was hoegenaamd niets grappigs aan. De vele tonguitstekers, tandenknarsers en andere grijnzende hoofden die de middeleeuwse kerken bevolken verbeelden lieden met een overmaat aan ‘gesticulatio’, mensen die zich



**1-7a-b Voorbeelden van kraagsteenkopjes, 6.13 aan de westzijde van het noordtransept en 22.8 aan de westzijde van het zuidtransept.**

niet weten te beheersen. Zij waren bedoeld als een uitdrukking van het kwaad en toonden de beschouwer hoe hij niet moest zijn; ze hielden hem als het ware een spiegel voor en prentten bij hem een boodschap in. Het zien van deze doorgaans lelijke koppen moest de beschouwer ertoe dwingen zich voor te stellen hoe deze figuren verkeerd bezig waren en waarschijnlijk in de hel zouden eindigen. Dat moest hem de idee geven zich van het gedrag waaraan deze figuren zich schuldig maakten te distantiëren en te overwegen wat de mogelijkheden waren wel in Gods genade te komen en dienaangaande de geijkte stappen te ondernemen. De lelijke koppen in de rand-

zones van het kerkgebouw confronteerden de afdwalende blik van de beschouwer, trokken hem weer bij de les en dwongen hem meer hemelse zaken te overpeinzen (afb. I-7a-b).

Zo bezien is er een grote parallel met de middeleeuwse geheugenkunst, die was afgeleid van die van de Oudheid. Het in de middeleeuwen belangrijkste overgeleverde traktaat dienaangaande is het zogenaamde *Ad C. Herennium Libri IV*, dat omstreeks 86-82 voor Christus werd geschreven door een anonieme tijdgenoot van Cicero, die zelf ook een en ander over de geheugenkunst aan het papier toevertrouwde. Helaas is het *Ad Herennium* voor de buitenstaander niet simpel te doorgronden. De schrijver wist waarover hij het had en nam derhalve niet de moeite begrippen en dergelijke uit te leggen. Een heleboel zaken worden daarom slechts aangestipt en niet verklaard.<sup>36</sup> Men heeft de tekst van Quintilianus' *Institutio Oratoria* nodig, die ook op de geheugenkunst ingaat, om tot een beter begrip te komen van het systeem dat oorspronkelijk bedoeld was om retorici middelen in handen te geven hun geheugen te ordenen en lange teksten te memoreren en zonder haperingen uit het geheugen uit te spreken.<sup>37</sup> De tekst van Quintilianus was in de middeleeuwen echter onbekend, zodat men er maar het beste van moest maken.<sup>38</sup> In *Ad Herennium* wordt betoogd dat de eerste stap om het geheugen te ordenen eruit bestaat dat men een plaats of plaatsen memoreert met veel verschillende ruimtes die men zo voor de geest kan halen. In die ruimtes plaatst men in een specifieke volgorde met een duidelijk begin en einde beelden van die teksten en argumenten die men wil gebruiken. In de *Ad Herennium* worden die ruimtes precies beschreven. Ze moesten niet teveel op elkaar lijken doordat ze bijvoorbeeld teveel kolommen hadden, want dat zou verwarring geven. Ze mochten ook niet te klein zijn want de erin geplaatste beelden hadden ruimte nodig. De beelden mochten ook niet te licht worden geplaatst of te donker. En de ruimtes moesten zo'n

dertig voet uit elkaar liggen. Na de geheugenruimtes te hebben beschreven komt de anonieme auteur op de beelden. Die moesten natuurlijk zo gekozen worden dat ze in het geheugen beklifden. En op dit punt wordt de tekst voor ons werkelijk interessant, want wat voor beelden bekliften er nu? Dat zijn niet de alledaagse dingen maar juist zaken die zeer 'laag-bij-de-gronds zijn, oneervol, ongewoon, groots, ongelooflijk of belachelijk'. Met dat in gedachte worden de beelden gekozen. De 'imagines agentes', beelden die werken dus, zijn of extreem mooi of extreem lelijk. Om ze nog meer in de herinnering vast te houden worden de beelden uitgerust met purperen mantels en kronen. Nog beter wordt het wanneer ze met bloed zijn besmeurd of met modder bekleed. Ook komische of obscene accenten zorgen ervoor dat de beelden worden onthouden.<sup>39</sup> Duidelijk is in ieder geval dat de beelden die van menselijke figuren zijn, opvallend vanwege hun schoonheid of juist hun lelijkheid.

Hoewel bovengenoemde teksten over een innerlijke, niet zichtbare exercitie handelen en niet over externe beelden zoals beeldhouw- en schilderkunst is het duidelijk dat middeleeuwse artefacten ook op een dergelijke manier konden functioneren. Een parallel met de deugden en ondeugden ligt voor de hand, of met de heiligen op de gewelven en pilaren van de kerk enerzijds en de merkwaardige figuurtjes in de randzones van het kerkgebouw anderzijds, die letterlijk geheugensteuntjes lijken te zijn. Een heilige was herkenbaar aan een attribuut, dat zijn of haar hele legende in herinnering bracht en de opofferingsgezindheid ten opzichte van het geloof. Het beeld van het heilige nodigde uit tot contemplatie en opende registers in het geheugen die de beschouwer in staat stelden nader tot God te komen. De lelijke koppen in de kerken verwezen naar de ondeugden (afb. I-8). Geen wonder dat Frances Yates, die als een van de eersten aandacht besteedde aan de vrijwel vergeten geheugenkunst, schreef:

'They remind one more of figures in some Gothic cathedral than of classical art proper', echter zonder dit interessante idee uit te werken.<sup>40</sup>

Overigens betrok men de geheugenkunst in de middeleeuwen inderdaad juist op de deugden en ondeugden, vanwege een passage in Cicero's traktaatje *De Inventione*, dat een verband legde tussen de geheugenkunst en de deugden.<sup>41</sup> De *Ad Herennium*-tekst en die van *De Inventione* zijn in deze tijd vaak samen in één en hetzelfde handschrift te vinden, beide onder de naam van Tullius, de man die al in de Oudheid gezien werd als de uitvinder van het geheugensysteem.<sup>42</sup> Deze koppeling zou ertoe leiden dat de geheugenkunst in de middeleeuwen tot de attributen van Prudentia, de voorzichtigheid, zou gaan behoren, waarbij deze deugd als volgt werd gedefinieerd: 'Voorzichtigheid is de kennis van wat goed is en wat slecht en wat noch goed noch slecht is. Haar onderdelen bestaan uit geheugen, intellect, voorzienigheid. Het geheugen is het vermogen van de geest te herinneren wat was, intellect staat voor het vermogen van de geest dat te begrijpen wat is, en voorzienigheid dat te bevatten wat nog gaat komen'.<sup>43</sup>

Zo verschoof de geheugenkunst van de retorica, ten dienste waarvan deze oorspronkelijk was uitgevonden, naar de ethica en kon uiteindelijk zelfs een plaats gaan innemen in het middeleeuwse kerkgebouw, waar de innerlijke beelden van de middeleeuwse clerus ten behoeve van het zielenheil van het lekenpubliek werden zichtbaar gemaakt, in duidelijk herkenbare categorieën van goed, kwaad en op 't randje.

Dit alles overziend ligt het voor de hand dat de hoofden op de kragstenen in de Eusebiuskerk gelezen konden worden en dat ook werden, zeker de meer uitgewerkte exemplaren in de transepten. Hierbij moet men er wel voor waken ieder individueel hoofdje, ieder beestje te willen duiden. Daar ging het waarschijnlijk helemaal niet om; belangrijker was de betekenis van de



*I-8 Foto uit circa 1930 van een in de oorlog verloren-gegane schildering in de noordbeuk van de Eusebiuskerk met bovenin de vier patroonheiligen van het smidsgilde. In het gewelfvak rechtsonder de heiligen is een narrenkop geschilderd (foto RCE).*

reeks. Twaalf sluitstenen met bebaarde mannen met attributen zijn gemakkelijk herkenbaar als het apostelcollege; Petrus met de sleutel, Paulus met het zwaard en Andreas met zijn schuine kruis zijn indivi-

dueel herkenbaar, maar hoe eenvoudig is het de andere negen apostelen bij naam te noemen en hoe eenduidig zijn hun attributen eigenlijk? Zo gaat het ook met de reeksen monsters en wonderlijke koppen. Monsters, drinkebroers, narren en doods- hoofden zijn gemakkelijk te duiden als negatieve figuren. Op individuele basis is er over de andere figuren in de reeks vaak niet veel zinvols te zeggen (het kwaad is immers niet altijd zichtbaar of benoembaar), maar gezien het gezelschap waarin

ze verkeren zal er niet veel goeds mee bedoeld zijn.

### **Bladsculpturen**

Was er al weinig interesse in de 'fratskoppen', nog minder interesse is er voor de laatgotische bladsculptuur geweest. Over het algemeen – of het nu kerken in Nederland, België, Duitsland of Frankrijk betreft – worden deze sculpturen – we hebben het dan over de periode van circa 1375 tot het begin van de zestiende eeuw –

nogal stiefmoederlijk behandeld. De oorzaak daarvan is waarschijnlijk gelegen in het feit dat ze geen iconografische betekenis hebben en dat het in deze periode vooral om tamelijk gestileerde bladkapitelen gaat met breed uitwaaierende bladen, die ontspruiten aan een smalle basis, meestal een afgesneden takje, en die vervolgens in een vierkant of rechthoekig keurslijf zijn gedwongen. Het zijn dus niet meer de welig tierende, welhaast botanisch te determineren naturalistische bladeren die in de dertiende eeuw veel populariteit genoten. Daarbij ontwikkelden de bladvormen in de late gotiek lang niet zo snel als in de tijd daarvoor. Het afgesneden takje zien we bijvoorbeeld al in de dertiende eeuw en in de late vijftiende eeuw is het nog steeds gangbaar. Sommige motieven hadden dus bepaald een lange levensduur, wat weer tot gevolg heeft dat laatgotische bladvormen moeilijk te dateren zijn en gemakkelijk als saai en voorspelbaar kunnen worden afgedaan.<sup>44</sup> Naast afgesneden takjes, distelachtige bladeren en naar het vierkant neigende bladvormen was het zogenaamde builenblad (naar het Duitse 'Buckel'- of 'Beullaub') vanaf 1375 een van de meest geliefde bladvormen. Ook in Arnhem zijn er wel voorbeelden van te vinden, vooral in de oudere delen van de kerk (afb. 1-9). Een vierkant of rechthoekig blad zwelt bij dit type vanuit het midden op tot een grote bult of buil; de rest van het blad deelt zich in drie bladeren die eveneens uitbuilen en zich in drieën delen. De middenerven van de bladeren worden geaccentueerd. De langdurige populariteit van dit type heeft te maken met het feit dat de laatmiddeleeuwse bouwwereld behoorlijk internationaal was. Denk maar aan bouwmeester Rutger van Kampen, die de koorpartijen van Kampen, Leiden, Amsterdam en Harderwijk ontwierp en tevens familierelaties had met de belangrijke bouwloodsen van de Keulse en Praagse Domkerken.<sup>45</sup> Dergelijke verbanden hadden een internationalisering van de vormentaal tot gevolg. Om die redenen



kunnen de in de late gotiek gebruikte vormen vaak niet zonder meer aan een bepaald atelier worden gekoppeld of tot een bepaald gebied worden herleid. Maar wie goed kijkt, zal opmerken dat er tussen de verschillende bladsculpturen wel degelijk sprake is van verschillen en dat het best mogelijk is, al is het een groots en moeilijk karwei, om door de bomen het bos te zien en de laatgotische bladvormen te differentiëren en periodiseren. Hierbij dient wel rekening te worden gehouden met het feit dat sculpturen die op transport werden gesteld stootvast werden gemaakt; het beeldhouwde bladwerk bleef in deze gevallen dicht tegen de kern van kraagsteen of kapiteel zitten en werd nauwelijks opengewerkt. Weelderige bladvormen zien we meestal alleen daar waar de sculptuur ter plekke werd gemaakt. Ook de positie van de sculptuur is van

**1-9 Met blad versierde kraagsteen, hergebruikt in de kooromgang van de Eusebiuskerk. Het vertoont de typisch laatgotische builbladeren (foto E. den Hartog).**

belang. Sculptuur die voor de hogere delen van het kerkgebouw bedoeld was, werd meestal minder goed uitgewerkt. Details waren op grote hoogte immers toch niet zichtbaar en de schematisering vergrootte bovendien de leesbaarheid van onderaf.

#### **Attitude jegens bouwsculptuur en bouwfragmenten**

In zijn *Geschiedenis eener kathedraal* uit 1940, dat de Franse kathedraalbouw tot onderwerp heeft, geeft Frits van der Meer, die voor en na de oorlog als een van Nederlands grootste specialisten gold op het gebied van de middeleeuwse kunst,