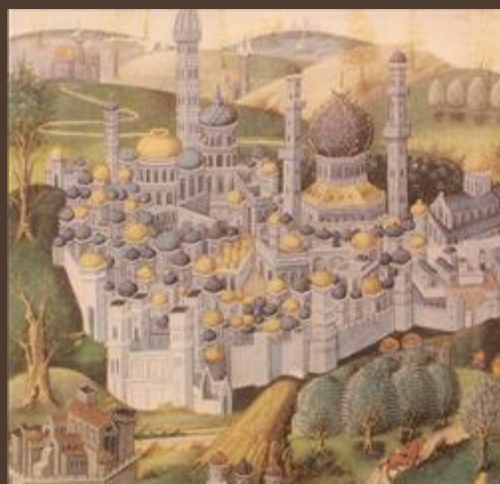




DE LAGEN VAN JERUZALEM

FACETTEN VAN EEN
HEMELSE STAD OP AARDE

Barbara Baert & Niels Schalley (eds)

Contents

Ana-Zoe Zijlstra en Sophie Cassaer Twee Heilige Doornen uit Heilige Doornenkroon als relikwie, twee casestudies uit ‘The British Museum’	5
Brenda Aerts en Jasmin Pylyser The Jerusalem Show, hedendaagse kunst in een heilige stad	21
Annelien De Troij, Elisa De Wyngaert en Sarah Gallasz Mea Shearim, een joods orthodox eiland in Jeruzalem, een interview met Leora Laor en een studie naar de vrouwelijke identiteit.....	33
Eva Vandepitte De afbeelding van Synagoga onder het levend kruis gedurende de middeleeuwen	57
Evelien Dirix ‘... similitudinem sepulchri Dominici’ over het nachleben van de Heilig Grafkerk van Jeruzalem te Brugge	68
Florence Verschraegen Den Haag, Koninklijke Bibliotheek, MS 76 F5, folie 1 recto. 1170/80, een case studie van een twaalfde-eeuwse kaart van Jeruzalem.....	90
Heleen Schroven en Lore Uytterhaegen Sacro Monte di Varallo, een performatieve pelgrimage.....	104
Jeroen Luyckx <i>Peregrinatio in Terram Sanctam</i> , een stadsgezicht van Jeruzalem in een geïllustreerd reisverhaal.....	118
Lise Hoebrechts Het Itinerarium Egeriae, een uniek document Status Quaestionis van het onderzoek	135
Johannes Mechiels Tussen Crucifix en Pantocrator, mogelijkheden en moeilijkheden van <i>hierotopie</i> als benadering voor de westerse middeleeuwse kunst.....	153
Marc Roelandts en Kathy Van den Bergh De Gouden Poort van Jeruzalem, een iconografische studie	168
Matthias Nijs Het Stenen Reliek in Ein Kerem, een Exegese van Johannes de Doper	196

Roxanne Rikken en Ann-Sophie Veys De Muren in Jeruzalem, ‘vanuit historiciteit naar actualiteit’	210
Stefanie De Winter, Ynke Paridaens Nida Sinnokrot en het licht van Jeruzalem	227

Jeruzalem. Een project

Mocht er één plek op aarde overbelast zijn met de grilligheid van de heiligheid van plaatsen, dan komt Jeruzalem zeker in aanmerking. Een muur, een tombe en een rots zijn tot op vandaag de ankerpunten van de drie monotheïstische godsdiensten die elkaars Godsbeeld hebben geleend, maar het nog steeds niet hebben gedeeld.

Deze bundel over de gelaagde betekenis van Jeruzalem tussen heden en verleden is het resultaat van de intense en enthousiaste samenwerking met de Masterstudenten Kunstwetenschappen 2012-2013 binnen het vak Beeld&Betekenis.

Het verhaal van Jeruzalem vertelt het verhaal van een plek: een catalogus van heilige plekken. Tijd en ruimte zijn dooraderd met Gods wil. In het licht van de sacrale wereld hangt alles met alles samen, en is dus ook de heilige plaats voortdurend betrokken in de kolkende beweeglijkheid van de samenhang der dingen. De heilige plaatsen zijn *pars pro toto* voor de heilsgeschiedenis. Hun topografische grenzen kunnen – overdrachtelijk gesproken - zo ver reiken als de alfa en de omega van de geschiedenis zelf.

Met het aantrekken van mensen, trekken de heilige plaatsen in Jeruzalem allerhande symbolen, typologieën en legenden aan. Ze kunnen de betekenissen van de oorden aanvullen, verdringen, tegenspreken, ja, overwoekeren. Kruisvaarders, pelgrims, bewoners, toevallige passanten: zij blijven de dynamiek tussen de heilige plaatsen en de verhalen die ermee verband houden voeden.

Heilige plaatsen staan niet op zichzelf. In het debat dient men rekening te houden met een soort topografische genetica: de ene plek brengt de andere voort. De heilige graf site bijvoorbeeld, het zenuwstelsel van Jeruzalem, heeft zich generaties lang vertakt in kopieën, mutaties en afgeleide heilige plaatsen. Heilige plaatsen zwermen uit, ze stralen hun betekenissen af op zusterstichtingen van Zuid, tot Centraal- en Noord-Europa.

Wat de studenten goed hebben begrepen is dat Jeruzalem een plek is van paradoxen. Het is een plek, tastbaar in het heden maar tegelijk is het een symbool van eeuwigheid en het verlangen naar het paradijs. Jeruzalem is bruisend, zinderend - een inspiratiebron voor hedendaagse kunstenaars -, maar tegelijk ook neurotisch, hysterisch – pelgrimsvallen in zwijm wegens het Jeruzalem syndroom: de schok van het contact met een begeerde stad is te groot. Jeruzalem is stof, vuil, stenen, geuren, markten, roepende kinderen, een vlek die niet kan nagetekend worden, spelende moslimkinderen, mijmerende Rabbi's, maar in de handschriften wordt Jeruzalem opgetooid met edelstenen, goud en schitterende kleuren.

Jeruzalem is ook muur: Klaagmuur en gecontesteerde scheidingsmuur met de Palestijnen. Jeruzalem is heilig, maar bloed kleeft ook aan haar handen. Zo veel afbraak, zoveel

wederopbouw, zoveel *spolia*, zoveel bloed van christenen en moslims, zo veel pijn, zo veel kreten: verleden en heden worden er nog steeds door dooraderd. Jeruzalem is een fantoom, een schaduw, een centrum van de wereld, ja volgens sommigen is Jeruzalem een vrouw, mooi als de koningin van Saba die millennia terug oog in oog stond in de Kedronvallei met de eerste tempelbouwer, Salomon. Het werd liefde op het eerste zicht.

Barbara Baert

Leuven, 7 juni 2013

Met dank aan:. Brenda Aerts, Sophie Cassaer, Annelien De Troij, Stefanie De Winter, Elisa De Wyngaert, Evelien Dirix, Sarah Gallasz, Lise Hoebrechts, Jeroen Luyckx, Johannes Mechiels, Matthias Nijs, Ynke Paridaens, Jasmin Pylyser, Roxanne Rikken, Marc Roelandts, Heleen Schroven, Lore Uytterhaegen, Kathy Van den Bergh; Eva Vandepitte, Florence Verschraegen, Ann-Sophie Veys en Ana-Zoe Zijlstra.

Tevens dank aan Victor Schmidt (Utrecht), Piet Leupen (Amsterdam) en Niels Schalley.

TWEE HEILIGE DOORNEN UIT HEILIGE DOORNENKROON ALS RELIKWIE

TWEE CASESTUDIES UIT ‘THE BRITISH MUSEUM’

Ana-Zoe Zijlstra en Sophie Cassaer

Inleiding

Relieken of relikwieën worden binnen het Christendom, in de nauwe zin van het woord, beschouwd als de lichamelijke overblijfselen van heiligen. Hoewel deze *reliquae* – wat letterlijk stoffelijke resten betekent – de herinnering aan een bepaalde heilige moesten opwekken, dienen ze niet louter als aandenken. Er werd aan hen namelijk een *virtus*, een bovennatuurlijke, spirituele kracht toegeschreven. Dit maakte de resten dan ook net zo heilig als de overledene zelf. Het vereren van relieken moet dan ook niet enkel beschouwd worden als een devotie tot een bepaalde heilige, maar ook in de ruimere zin als aanbidding van God. Binnen het Christendom vormen heiligen en hun relieken een rol als intermediair contact tussen de gelovige en God zelf.

Om die betekenisvolle en prestigieuze reliekschrijnen te bezoeken, legden pelgrims vaak honderden kilometers af om zo God te vereren. Desalniettemin bleek de theorie dat contact met relikwieën een heilzame of beschermende functie zou hebben vaak veraf van de praktijk. Ook bestond er een zekere vorm van een hiërarchie binnen de relieken, omdat niet alle relieken over eenzelfde waarde beschikken. Zo verstaat men onder eerste klas relieken of *primaire relieken* de stoffelijke overblijfselen van heiligen. Tweede klas of *secundaire relieken* kunnen dan begrepen worden als voorwerpen of kledingstukken van een bepaalde heilige, die mogelijk een belangrijke rol hebben gespeeld in de loop van zijn/haar leven.

De belangrijkste relieken binnen het christendom zijn ongetwijfeld de passierelieken van Christus. Binnen de context van deze paper wordt dieper ingegaan op Heilige Doornenkroon van Christus, zoals beschreven in de evangeliën van Mattheus, Marcus en Johannes. Eerst zal de historische van de kroon en de rol van Lodewijk IX, die de doornenkroon uit het Heilige Land meebracht naar Parijs worden behandeld. Deze doornen werden vervolgens weggeven als gift en verspreid over Europa. Om de verering van dit soort relikwieën beter te begrijpen werd gekozen

te werken met twee casestudies van zulke relieken: *The Holy Thorn Reliquary* (1390-1397) en *The Reliquary Pendant for the Holy Thorn* (ca. 1340), die beide worden bewaard in ‘The British Museum’. Binnen de context van het tweede hoofdstuk worden zij zowel iconografisch als vormelijk geanalyseerd. Gezien hun overeenkomstige inhoud, wordt tevens een vergelijking tussen beide gemaakt om na te gaan of ze op dezelfde manier fungeerden.

1. ‘(...) ze vlochten een kroon van doornen en zetten die op zijn hoofd’ : het passiereliek

Binnen de context van de aan Christus gerelateerde is het echter niet mogelijk dit soort onderscheid te maken, aangezien Christus, als zoon van God, verrezen is en geen lichamelijke resten zijn overgebleven. Van Christus zijn echter wel de zogenaamde secundaire relieken bewaard, waarbinnen de passierelieken een zeer belangrijke groep vormen.¹

Tot de passierelieken behoren, zoals uit de naam reeds blijkt, alle voorwerpen die te maken hebben met Christus’ lijden. De meest prominente waren o.a. zijn vergoten bloed tijdens de kruisiging, het hout van het Ware Kruis, de nagels waarmee Christus aan het kruis werd genageld, de lans, de azijn-doordrenkte spons, de gesel, zijn purperen mantel van de verrijzenis, het sudarium en uiteraard ook zijn doornenkroon. Als relieken van heiligen de toeschouwer al dichter bij God brachten, is het begrijpelijk dat de emotionele en spirituele lading nog intenser was voor relieken, direct aan Christus gerelateerd.

1.1. *De Heilige Doornenkroon als reliek*

De passage die beschrijft hoe Christus geselsd wordt en hem de doornenkroon wordt opgezet, wordt vermeld in het evangelies van Mattheus, Marcus en Johannes. In Mattheus wordt vermeld hoe de soldaten van Pontius Pilatus, landvoogd in Jeruzalem, een gevlochten doornenkroon op het hoofd van de gemartelde Jezus zetten en hem een lans aanreikten, terwijl ze de spot met hem dreven door hem ‘Koning van de Joden’ te noemen.²

¹ Mark van Strydonck, Anton Eryvynck, Marit Vandenbruaene, James Robinson, e.a., *Relieken : echt of vals?*, Leuven, Davidsfonds, 2006: 15.

² Mat 27:29 in De Bijbel, Willibrordvertaling, ’s-Hertogenbosch, 1996.

De vermelding van de doornenkroon, kwam voor het eerst voor in een geschrift door Paulinus van Nola (353-431), consul van Rome en latere bisschop van deze stad in 409.³ Bijna tweehonderd jaar later, in 590, zou de heilige Gregorius van Tours (ca. 538-594) de doornenkroon hebben waargenomen als een betoverend relik en dit als een object van intense devotie hebben ervaren. Op dit moment was de doorn nog steeds intact met al zijn doornen. Hierna verdween de kroon echter in de vergetelheid, tot het in de zesde eeuw op de bodem van het Heilige Graf werd teruggevonden. Een ware heropleving vond plaats en de biezenkrans werd jaarlijks op Goede Vrijdag tijdens de Heilige Mis voorgedragen. De doornenkroon zou in Jeruzalem bewaard blijven tot het jaar 1063, waarna het heilige object, samen met andere relieken, in Constantinopel terecht zou komen.

1.2. Lodewijk IX en de 'Sainte-Chapelle'

Tijdens de hoge middeleeuwen werd het bezitten van relieken een kwestie van status en prestige. Hoe hoger de spirituele en/of materiële waarde van het relik, hoe sterker de interne competitie tussen machtige vorsten om het bezit van de meest waardevolle relieken. Naarstig werd dan ook in de hele Heilige Stad naar relikwieën gezocht, een actie die voor de westerse christenen gerechtvaardigd werd door hun geloof dat de heiligen vaak verlangden dat hun restanten naar andere plaatsen werden overgebracht.⁴

Hoe de doornenkroon exact in het bezit van de Franse koning Lodewijk IX terechtkwam, bestaan twee verschillende hypothesen. De eerste suggereert dat Boudewijn II van Constantinopel (1217-1273), die de doornenkroon toentertijd in handen had, de kroon trachtte te verkopen aan Venetiaanse handelaars, maar dat Lodewijk IX dit wist te beletten.⁵ Het bestaan van de doornenkroon was namelijk gekend bij de Franken door de vermelding in de zogenoemde *Brief van Alexius naar Robert, graaf van Vlaanderen* (ca.1029-1093).⁶ Een meer aanvaarde hypothese zou echter zijn dat Boudewijn II van Constantinopel, tevens de neef van Lodewijk IX, een aantal relieken verkocht heeft aan zijn Franse familielid, wanneer Boudewijn het hard kreeg te verduren begin dertiende eeuw met verschillende dreigingen en plundering in zijn rijk. Om zijn relieken, waaronder de heilige doornenkroon, veilig te stellen, verkocht hij deze in 1239 aan zijn uitzonderlijk vrome neef Lodewijk IX voor de uitzonderlijk hoge som van 135,000 pond tournois

³ H. Leclercq, "Les instruments de la passion." In *Dictionnaire de théologie catholique*, 1149 – 1161, Parijs, Librairie Letouzey et Ané (1926).

⁴ Billings (2007): 126.

⁵ Aat Van Gilst, Hans Kooger, *Kruisen, relieken en wonderen*, Soesterberg, Aspekt, 2002: 119-120.

⁶ John Wortley, *Studies on the Cult of Relics in Byzantium up to 1204*, Farnham, Ashgate, 2009: XV, 68.

(*livre tournois*). Dit stond indertijd gelijk aan de helft van het nationale inkomen van Frankrijk en zelfs meer was dan het kapitaal, nodig om de bouw van de Sainte-Chapelle te financieren.

Eenmaal te Parijs, bracht Lodewijk IX het heilige object onder in één van de meest prachtige kapellen van de rayonnante gotiek, de Sainte-Chapelle, gebouwd tussen 1243-1248, met toestemming van paus Innocentius IV (ca. 1195 – 1254) voor de stichting van dit ‘architecturaal reliquarium’, om de doornenkroon en de overige kostbare passierelikeeën van de Franse koning te huisvesten.⁷ Lodewijk had namelijk niet enkel de doornenkroon van zijn neef gekocht, maar ook fragmenten van het Heilig Bloed, de Heilige Lans en het Ware Kruis van Christus meegebracht naar Parijs. In feite fungeert de Sainte-Chapelle noch als kathedraal, noch als kapel in de conventionele zin van het woord, maar wel als een gigantisch reliquarium. De verplaatsing van de doornkrans had echter nog een diepere symbolische betekenis. Met het overbrengen van kroon vanuit Constantinopel, kreeg niet alleen de Franse hoofdstad, maar ook de Franse monarchie een allegorische prestige en een speciale verbintenis met het Hemelse Koninkrijk van Jeruzalem, ‘de navel van de wereld’⁸. Zo wordt er soms impliciet de link gelegd tussen het Franse koninkrijk en Jeruzalem, waarbij de Franken de legitieme opvolgers van de joden zouden zijn geworden als Gods ‘verkozen volk’.⁹

Daarenboven reikt de functie van de Sainte-Chapelle verder dan enkel een reliquarium. De kapel heeft immers een drievoudige doelstelling. Zoals reeds vermeld, fungeerde dit bouwwerk als een gigantisch en prestigieus onderkomen voor de collectie van de passierelieken van Lodewijk IX. Deze heilige objecten vormden als het ware een symbolische representatie van het aardse Jeruzalem. Het was dan ook Lodewijks diepste verlangen om deze heilige stad te heroveren als blijk van zijn uiterste vroomheid en devotie tot Christus. Vervolgens diende het bouwwerk ook als Koninklijke kapel voor Lodewijk IX, maar belangrijker, in deze context, is wellicht de interpretatie van de Sainte-Chapelle als symbolische bevestiging van Lodewijk’s ideologie rond de kruistochten.¹⁰ De kapel is dan ook op symbolische wijze verbonden met de Heilige Stad, door de ijver van de koning voor de kruistochten: de kruisvaart zat Lodewijk in het bloed, overgeërfd van generaties strijdbare koningen¹¹ en tevens door zijn architectonische parallel met een kapel van de Heilige Grafkerk te Jeruzalem. Door de opeising van Jeruzalem

⁷ Barbara Baert, *Een erfenis van heilig hout : de neerslag van het teruggevonden kruis in tekst en beeld tijdens de Middeleeuwen*, Leuven, Universitaire pers Leuven, 2001: 146.

⁸ Malcolm Billings, *De kruistochten : op oorlogspad in het Heilig Land*, Amsterdam, Pearson Education Benelux, 2007: 45.

⁹ Edina Bozóky, Anne-Marie Helvétius, *Les reliques : objets, cultes, symboles*, Turnhout, Brepols, 1999: 155.

¹⁰ Lodewijk IX heeft zelf de Zevende Kruistocht (1248) en de Achtste Kruistocht (1270) naar de Heilige Stad afgelegd.

¹¹ William Chester Jordan, *Louis IX and the Challenge of the Crusade. A Study in Rulership*, Princeton (N.J.), Princeton university press, 1979: 109.

door de drie monotheïstische religies, ondervonden de pelgrims moeilijkheden om het Heilige Graf in bezoeken, leidden in enkele plaatsen in Europa tot de bouw van Heilige-Grafkerken.¹²

Eigenlijk vormt de kapel een soort grote verhalendoos, waarbij de glas-in-loodramen de verhalen uit het Oude- en Nieuwe testament illustreren en op één hiervan (Afb.1) is dan ook te zien hoe Lodewijk IX de doornenkroon de kapel binnendraagt.¹³ De koning wordt hier blootsvoets afgebeeld als teken van nederigheid in de nabijheid van Christus.

Ook na kruistochten van Lodewijk IX, bleef het Heilige Land altijd een belangrijke rol spelen. Jaar in jaar uit bleef hij geld schenken voor de verdediging van het Frankische Oosten – een jaarlijks gemiddelde van vierduizend pond tournois.¹⁴

Louis IX zou de doornen van de kroon hebben ontdaan om deze (in reliekschrijven) als geschenken op te sturen. De doornen konden immers worden weggegeven zonder dat dit ten koste ging van de integriteit van de kroon. Aangezien elke doorn de kroon had aangeraakt, droeg elk van deze intrinsiek een gelijkwaardig vermogen van het origineel in zich.¹⁵ De verdeling van de doornen, werd als praktijk voortgezet onder latere koningen. En hoewel tijdens de Franse Revolutie vele rituele voorwerpen en relieken zijn verdwenen, wist men de doornenkroon te redden door deze te verbergen. Wanneer het tij keerde, werd de kroon in 1806 overgebracht naar de kathedraal van de Notre Dame, waar ze – doorsnede 20,5cm, zonder doornen – nog steeds bewaard en vereerd wordt. Zo vindt elke eerste vrijdag van de maand nog steeds een misviering plaats, waar de Heilige Doornkroon door gelovigen wordt vereerd en aanbeden.¹⁶ Het trekt christenen van alle windstreken en kan dus beschouwd worden als een moderne pelgrimage.



Afb. 1: Glas-in-lood raam van *Koning Lodewijk IX draagt de Heilige Doornenkroon* (detail uit de Sainte Chapelle).

In de loop der eeuwen zijn vele van deze doornen ofwel door verscheidene vrome lieden verworven ofwel door reliekrovers ‘verzameld’. Dit veroorzaakte uiteraard een onvermijdelijke fragmentatie tot in alle uithoeken van Europa. Zo zou Helena (ca. 248- ca. 349), moeder van

¹² Jan van Laarhoven, *De beeldtaal van de christelijke kunst : geschiedenis van de iconografie*, Nijmegen, SUN, 2003: 150.

¹³ De associatie was zo diep dat de legende ontstond dat Lodewijk, de kruisvaarder, de passierelieken persoonlijk uit het Heilige Land had teruggebracht. Zo is Sint-Lodewijk in Versailles ook te zien als een pelgrim, terugkerend uit Frankrijk vanuit het Jeruzalem.

¹⁴ Billings (2007): 214.

¹⁵ Chester Jordan (1979): 193.

¹⁶ Aat Van Gilst, Hans Kooger, *Kruisen, relieken en wonderen*, Soesterberg, Aspekt, 2002: 119-120.

Constantijn de Grote, al in de vierde eeuw een flink stuk van de doornenkroon aan de stad Trier hebben geschonken. Ook Karel de Grote (ca. 742/748-814) heeft van de Byzantijnse keizerin Irene (752-803) acht doornen als geschenk ontvangen ter gelegenheid van zijn kroning tot keizer van het Heilig Roomse Rijk (800). Zij werden aanvankelijk in de dom van Aken bewaard, maar wat daarna geschiedde, is in de nevel der geschiedenis verloren gegaan.

Over de doornen die wel gekend zijn, verschilt het voorkomen van de doorn naar gelang de plaats waar ze bewaard worden. Zo worden in Frankrijk en Spanje de meeste doornen in reliquiaria bewaard, terwijl het Londense *Victoria en Albert Museum*, dat een kruissplinter en een doorn van de kroon bezit, deze juist eerder als relik *an sich* wordt tentoongesteld. Soms leidde de intense devotie ook tot de oprichting van een aparte kapel, zoals in het klooster van Andechs, ten zuiden van München, of in het kasteel Karlstein (Karlštejn), in het huidige Tsjechië, opgericht door de vrome keizer Karel IV (1316-1378). Ook in Pisa werd in 1323, aan de oever van de Arno, de ‘Capella della spina’ opgericht. In het noorden, in de Sint-Janskathedraal in Den Bosch bevindt zich dan weer een langwerpige relikhouder met een doorn en ook België kent meerdere bezitters: zo wordt er onder andere in het West-Vlaamse Harelbeke op Hemelvaartsdag een plechtige processie met een relikhouder met de heilige doorn rond het dorp getrokken en ook in de Sint-Michielskerk te Gent bevindt zich een doorn, in Wevelgem zelfs drie.¹⁷

2. Beeldanalyse van de casestudies: *The Holy Thorn Reliquary* en *The Reliquary Pendant for the Holy Thorn*

Wanneer de vrijgeveige Lodewijk IX besloot om een deel van de heilige doornen als geschenken weg te geven, ontstond bijgevolg een grote verspreiding doorheen Europa. Deze doornen, nu bewaard in de meest somptueuze reliekschrijnen, werden zo het nieuwe object van devotie. Om deze rite beter te begrijpen, zal zowel de iconografische als functionele analyse van twee casestudies ter verduidelijking worden gehanteerd. Hierbij gaat het specifiek over twee relieken van een doorn uit de Heilige Doornenkroon, beide uit ‘The British Museum’: *The Holy Thorn Reliquary* (1390-1397)¹⁸ (Afb.2) en *The Reliquary Pendant for the Holy Thorn* (ca. 1340) (Afb.4)¹⁹. Recent werden beide relieken opgenomen in de tentoonstelling *Treasures of Heaven. Saints, relics and devotion in medieval Europe* (2010-2011), georganiseerd door The British Museum.

¹⁷ Van Gilst, Kooger (2002): 120.

¹⁸ *The Holy Thorn Reliquary*, 1390–97, Goud, email, bergkristal, parels, robijnen, saffieren, 30.5cm, nagelaten aan The British Museum, Londen, als deel van de Waddesdon Bequest in 1898.

¹⁹ *Reliquary Pendant for the Holy Thorn*, ca. 1340, Goud, email (basse-taille), amethyst, bergkristal, perkament, doorn, 4 × 2.65 × 2.5 cm, The British Museum, Londen, 1902, als gift.

Aangezien de reliquiaria internationaal bekend staan onder hun Engelse benamingen, zal deze hier behouden worden.

2.1 Historiek

The Holy Thorn Reliquary is ontstaan in een Franse context en in nauw verband met de *Sainte-Chappelle*. Het was Jean, Duc de Berry (1340-1416) die de opdracht gaf voor dit reliquarium van de Heilige Doorn, wellicht een paar jaar voor zijn befaamde getijdenboek *Très Riches Heures du Duc de Berry* (1412-1416). Als derde zoon van Karel V van Frankrijk (1338-1380) oefende hij een bijna soevereine bevoegdheid te Berry, met Bourges als hoofdstad. Daar, naast zijn paleis, liet hij een grafkapel naar het voorbeeld van de Sainte-Chapelle bouwen. De omvang en de weelderige aard van de reliekschrijn benadrukken het persoonlijke karakter van de opdracht. Zo wijst het fleur-de-lis-patroon zowel op het gouden voetstuk van het reliquarium als ook op de witte gewaden van twee van de vier engelen naar het Franse koningshuis.



Afb. 2& 3: *The Holy Thorn Reliquary*, (voorzijde en achterzijde).

Algemeen wordt aangenomen dat de hertog van Berry deze relikhouder zou hebben weggeven vóór 1401, misschien wel als een van zijn ‘étrennes’ of nieuwjaarsgeschenken, om zijn mecenaat te bevestigen en banden van trouw op te bouwen met het hof van Valois. De relikschrijn wordt voor het eerst opgenomen in een inventaris uit 1544 van de schatkapel van de Heilige Roomse Keizers in Wenen. Het zou daar zijn gebleven tot 1860, wanneer het werd verzonden voor herstel bij een kunsthandelaar Salomon Weininger (1822 – 1879). Weiniger zou het origineel behouden en een replica teruggeven. De oorspronkelijke relikschrijn werd vervolgens overgenomen door Baron Anselm von Rothschild van Wenen (1803 – 1874) vóór 1873 en werd door overerving doorgegeven aan zijn zoon, Baron Ferdinand de Rothschild (1839 – 1889). De vervalsing werd pas ontdekt door Joseph Destrée (1853 – 1932), laat nadat het originele reliquarium opgenomen werd in *The British Museum* in 1925.²⁰²¹

Over de historiek van *The Reliquary Pendant for the Holy Thorn* (ca. 1340) zijn weinig historische gegevens bewaard. Wel kan aangenomen worden dat het reliquarium in een hoffelijke context ontstaan is, aangezien een koningspaar als opdrachtgevers is afgebeeld. Het reliquarium moet echter ook in Parijs zijn ontstaan rond 1340 (cf. *infra*).

2.2 Iconografische analyse

Dit heilige object is een soort van theater, waarin het meest belangrijke en dramatische stuk van elke gelovigere zal plaatsvinden: het Laatste Oordeel. Gouden torentjes van een klein kasteel vormen de voet van het relikschrijn, waarop vier van de zeven engelen met hun bazuinen blazen en ook de Opstanding der doden vindt op de onderste ‘act’ plaats. Terwijl de doden opkijken naar God, die hoog boven hen troont, kruisen zij Christus die, in zijn zegenend gebaar,



Afb. 4: *The Reliquary Pendant for the Holy Thorn*.

zijn wonden toont en met zijn voeten laat rusten op de wereldbol. Onder hem bevinden zich Johannes de Doper en de Maagd Maria; zij worden omgeven door de twaalf apostelen, elk met hun kenmerkende attriboot die uit eiken bladeren en ranken tevoorschijn lijken te komen. Het enige dat de doden nog kan redden is het verlossende bloed van Christus dat hij heeft vergoten tijdens de passie, geëxpliciteerd

²⁰ Londen (2010): 94.

²¹ Joan Evans, “The Duke of Orléans’ Reliquary of the Holy Thorn.” *The Burlington Magazine for Connoisseurs* 78, 459 (1941), 196+200-201.

door de aanwezigheid van Heilige Doorn, geplaatst boven een grote saffier. Deze wordt geïdentificeerd met de volgende Latijnse inscriptie: *Ista est una spinea corone / Domine nostri ihesu cristi* ('Dit is een doorn uit de kroon van Onze Heer Jezus Christus'). Een klein gaatje op het niveau van de knieën van de engelen waarboven God troont, laat zien waar de duif als personificatie van de Heilige Geest oorspronkelijk was aangebracht; tezamen met Christus hieronder, vormde zij dit de Heilige Drievuldigheid.

De achterzijde is duidelijker en minder extravagant gedecoreerd. Bovenaan kijkt het door zonnestrallen omgeven gelaat van Christus de toeschouwer aan, terwijl het centrale gedeelte bestaat uit twee panelen, in bas-reliëf. Het linker paneel beeldt de aartsengel Sint-Michiel af, terwijl hij een draak, die de duivel symboliseert, doorboort met zijn staf. Sint-Michiel was zowel de patroonheilige van de Franse monarchie, als ook van oudsher de aartsengel die verantwoordelijk is voor het toezicht op de chaotische drukte tijdens het Laatste Oordeel. Rechts is Sint-Christoffel afgebeeld, die het Christuskind op zijn schouders de rivier verdraagt. Christus heft zijn hand al zegenend. Zijn representatie is te verklaren aan de hand van een volksgeloof dat beweerde dat bij het aanschouwen van Sint-Christoffel, de persoon niet op diezelfde dag zou sterven zonder het ontvangen van de laatste sacramenten.²² De twee panelen kunnen worden geopend, door een kleine pin weg te nemen. Achter de panelen bevindt zich een vlakke laag gips, waarop een stuk papier werd aangebracht in de negentiende eeuw. Deze deurtjes functioneerden waarschijnlijk om een ander, plat relik af te sluiten. John Cherry stelt voor dat het hier zou kunnen gaan om een opbergruimte voor een tweede relik, nl. een deel van de sluier van Veronica. Cherry suggereert dit op basis van Christus' gelaat, omgeven door zonnestrallen.²³

De iconografie van het Laatste Oordeel lijkt op eerste gezicht een ietwat ongebruikelijke voorstelling voor een reliekschrijn, die een Heilige Doorn bevat. Aangezien de buitenkant van een reliekschrijn dikwijls diende ter verduidelijking van zijn inhoud aan gelovigen, zou hier een passiescène wellicht eerder voor de hand liggen. Het enige verband met Christus' lijden zijn de engelen achter hem die passiewerktuigen (*Arma Christi*) vasthouden, waaronder ook de doornenkrans boven zijn hoofd, dit op een achtergrond van hemelse sferen als een regenboog. Dat de hertog van Berry dit reliekschrijn op relatief late leeftijd liet maken en zich bewust was van zijn naderende dood, vormt een mogelijke verklaring voor de iconografie van het Laatste Oordeel. De iconografie vormt als het ware een smeekbede t.o.v. Christus om de opdrachtgever te verlossen op de Dag des Oordeels.²⁴ Een tweede beweegreden voor de keuze van het thema zou verklaard kunnen worden via het gedachtegoed van de Franse koningen. Zij meenden

²² John Cherry, *The Holy Thorn Reliquary*, Londen, British Museum Press, 2010: 12-13.

²³ Cherry (2010): 14-15.

²⁴ Andrew Graham-Dixon, *Treasures of Heaven*, 2010, (BBC).

immers dat zij de doornenkroon slechts in bruikleen hadden totdat Christus deze op de Dag des Oordeels terug zou vorderen.²⁵ Dit laatste argument wordt ondersteund, doordat deze overtuiging van de Franse koningen tevens werd gezongen in de tegenzang in de kathedraal van Sens in 1239 om de komst van hun belangrijkste relikwie te vieren.²⁶ Volgens een gelijktijdige kroniek, was Lodewijk IX, wanneer hij op zijn terugreis was naar Parijs, bij Sens gestopt voor een overnachting. Hier werd de doornenkroon 's nachts in de kathedraal geplaatst en het was dan ook hier dat Lodewijk IX in 1234 reeds getrouwd was met Margaretha van Provence.²⁷ Vandaag de dag herbergt de kathedraal van Sens nog steeds een aantal doornen.

Goed mogelijk is dat het een samengaan van beide hypothesen is, dat de iconografie van dit reliquarium hebben beïnvloed.

De tweede casestudie, ook afkomstig uit Parijs, is *The Reliquary Pendant for the Holy Thorn* is een niervormige hanger die zich als het ware als een miniatuurmanuscript laat openen. De buitenkant wordt ondersteund door amethyst, terwijl het interieur van de hanger is dan weer geëmailleerd met behulp van een techniek die bekend staat als *basse-taille*, waarin ondiepe putjes worden gesneden voor het email. Deze wordt in dergelijke dunne vellen gelegd, dat een doorzichtig karakter heeft en het metaal door laat schijnen. *The Reliquary Pendant for the Holy Thorn* bestaat uit drie schijfjes, elk verdeeld in twee registers, die scènes uitbeelden van het leven van Christus: de Geboorte, de Aankondiging aan de Herders, de Presentatie in de Tempel, de Vlucht naar Egypte, de Maagd met Kind, de Kruisiging en de Kruisafneming.

Het onderste register van het eerste blad toont een seculiere scène: een koningin en een geknielde, blootvoetse koning, als imitatie van Lodewijk IX. Beiden nemen een bidhouding aan, opkijkend naar de heilige scène van de Maagd met het Christuskind boven hen. Op stilistische en materiaaltechnische grond, wordt de hanger gedateerd rond 1340. Deze datering en de Parijse productie suggereren de identificatie van het jonge koppel op de scène als de Franse koning Filips VI (1293 – 1350) en zijn vrouw, Johanna van Bourgondië (1293 – 1349). Het doorschijnend email plaatst de relikhanger in de hoffelijke context en geeft de indruk van een glas-in-loodraam, waarbij, evenals bij de blootvoetse koningen, ook in dit geval de link met de Sainte-Chapelle niet vreemd is.

De centrale schijf toont de Geboorte van Christus en Verkondiging aan de Herders, geschilderd op een stuk perkament, dat zich in een schijf bergkristal bevindt. De relikwie van de Heilige Doorn zit hieronder verborgen. Boven de doorn troont een kleine gouden kroon.

²⁵ Martina Bagnoli, Holger A. Klein, James Robinson, *Treasures of heaven : saints, relics and devotion in medieval Europe*. tent.cat., Londen, The British Museum. Londen, British Museum Press, 2010: 94.

²⁶ James Robinson, *Masterpieces of Medieval Art*, Londen, British Museum Press, 2008: 61.

²⁷ S.n., "King Louis IX Carrying the Crown of Thorns", Metropolitan Collection, (s.a.), laatste toegang 22 januari 2013, <http://www.metmuseum.org/Collections/search-the-collections/70011727>

2.3 Functie

Hoewel voor de gebedscultuur bepaalde Bijbelse verhalen steeds opnieuw werden verbeeld, is in de laatmiddeleeuwse kunst echter sprake van concentratie op bepaalde thema's en motieven. Dergelijke thema's werden uit een bredere context van gedestilleerde voorstellingen heeft men ook wel als *Andachtsbilder* aangeduid. Deze term suggereert echter dat het *Andacht* was die bepaalde devotiethema's deed ontstaan en dat die spiritualiteit een geheel ander emotionele reikwijdte had dan de institutionele, kerkelijke liturgie.²⁸ Dit geldt ook voor het gebruik van devotiebeelden, dat een individuele beleving van het geloof veronderstelt.

Het zou echter een misopvatting zijn te denken dat devotiebeelden een afzonderlijk genre vertegenwoordigen. Deze devotiebeelden zijn niet te onderscheiden van de verhalende of representatieve beelden in een kerkelijke context. Het begrip 'devotiebeeld' wordt hier dan ook gehanteerd in een bepaalde functionele betekenis en niet ter aanduiding van bepaalde vormkenmerken of beeldmotieven. Hiermee wordt echter wel de beelden, die van belang waren in de private vroomheid, bedoeld. Binnen deze individuele *meditatio* werden beelden gebruikt om zowel Christus als ook zijn heiligen te aanbidden en aan te roepen, alsook om feiten uit de heilsgeschiedenis te overwegen. Zoals ook in deze beide casestudies het geval is, wordt het gebruik van devotiebeelden wordt pas gepromoot in de tweede helft van de middeleeuwen.²⁹

Binnen de context van de twee casestudies worden twee reliquiaria met eenzelfde inhoud besproken – nl. een Heilige Doorn uit de doornenkroon – maar met een andere vormelijke uitwerking. Deze twee relieken komen uit een gelijkaardige ontstaanscontext te Parijs in de dertiende-veertiende eeuw als opdrachten van hoge adel of het hof. Hun functie verschilt echter sterk. Tijdens de dertiende eeuw was het gebruikelijk belangrijke relieken op te bergen in prachtig gedecoreerde reliekschrijnen, die dan ook voor een groot publiek toegankelijk zouden zijn.³⁰ Hoewel *The Holy Thorn Reliquary* niet als een publieke opdracht mag worden beschouwd, gezien het persoonlijk karakter van de opdracht en de iconografie, kan toch vanuit worden gegaan dat dit soort reliek een permanente plaats kreeg binnen het adellijke of zelfs koninklijke interieur.

De idee om relieken op te bergen in reliquiaria van persoonlijke juwelen volgt echter niet deze algemene trend om relieken tentoon te stellen voor een groot publiek.³¹ Dit soort van relieken bevinden zich in de privésfeer waarbij een sterk persoonlijk contact tussen de eigenaar en

²⁸ Henk van Os, *Gebed in schoonheid: schatten van privé-devotie in Europa 1300-1500*, Zwolle, Waanders, 1994: 87.

²⁹ Van Os (1994): 157.

³⁰ James Robinson, 'From Altar to Amulet. Relics, Portability and Devotion' in *Treasures of Heaven. Saints, relics and devotion in medieval Europe*, tent.cat., Londen, The British Museum (2011): 113.

³¹ Robinson (2011): 112.

het juweel zeer belangrijk was. De symboliek wordt zelfs versterkt door het directe contact van het juweel op de huid. *The Reliquary Pendant for the Holy Thorn* illustreert dit goed.

Dit soort van hangreliken gaat terug op de vroegchristelijke *ampulla*, die pelgrims meebrachten uit het Heilige Land. Dit soort van objecten deden dienst als kleine flacons ter conservatie van een druppel heilige olie of water uit de Jordaan. In de vijfde en zesde eeuw was de vraag voor dit soort secundaire reliken zeer groot.³² Ze werden dan ook massaal geproduceerd van goedkope materialen zoals terracotta, klei, lood en glas. Dit soort van reliken vormde een persoonlijk aspect van relikenvereering. Een belangrijk hangrelik dat hierop teruggaat is de zeer bekende *Talisman de Charlemagne* (negende eeuw) (Afb.6) uit de collectie van de kathedraal de Notre-Dame en bewaard wordt in het 'Palais du Tau' te Reims. Hoewel het de traditionele vorm aanneemt van een pelgrimsampulla is het echter niet uitgewerkt is goedkope materialen maar gemaakt uit puur goud. Het oppervlak is ingelegd met filigraan, parels, granaat, smaragd en op de voorzijde zat er een grote saffier. Deze saffier is in de negentiende eeuw vervangen door een blauwe steen uit glas, om de relik van het Heilig Kruis zichtbaar te stellen. Er is echter niet geweten of dit de oorspronkelijke relik uit de *Talisman* was.

De kroningsceremonie ten tijde van Karel de Grote was verbonden met vele rituele gebruiken, die de semi-kerkelijke functie van de keizer benadrukten. Op het officiële kroningsmoment van de keizer bevonden zich twee bisschoppen aan weerszijden van de keizer, die beiden zulke heilige hangreliken rond de hals droegen. Dit, ter illustratie dat de geestelijkheid dit soort hangreliken gebruikten binnen een kerkelijke en ceremoniële context.

Deze *Talisman de Charlemagne* kan goed vergeleken worden met *The Reliquary Pendant for the Holy Thorn* uit 'The British Museum'. Een eerste opvallend verschil in conceptie is dat de talisman zijn inhoud eerder tentoonstelt dan verbergt. Dit is wel geval voor de relikhanger uit 'The British Museum' waarbij het relik als het ware verstopt zich achter een beschilderd blaadje perkament. Dit is een zeer belangrijk gegeven gezien het reliquarium de gebruiker vereist om de inhoud op verschillende niveaus te ontdekken. Het juweel kan gelezen worden als een soort manuscript waarbij de gelovige via de tast op zoek moet gaan naar de relik zelf. De buitenkant van het reliquarium geeft nl. geen blijk van de aanwezigheid van de relik. De band tussen de eigenaar en het reliquarium is hierdoor veel sterker.

De buitenzijde van *The Reliquary Pendant for the Holy Thorn* is voorzien van een steen in amethyst. De keuze van steen voor draagbare, met juwelen bezette reliquiaria, is wellicht van groter belang binnen een private context, dan reliquiaria die gebruikt worden tijdens publieke ceremonies gezien het persoonlijk contact tussen de huid van de gelovige en de steen zelf. Het

³² Maggie Duncan-Flowers, 'A Pilgrim's Ampulla from the Shrine of St. John the Evangelist at Ephesus', in *The Blessings of Pilgrimage*, University of Illinois press, 1989: 126.

hangreliëk bezit hier een uitgesproken persoonlijk en intiem karakter, aangezien de drager in nauw contact komt met het voorwerp en bijgevolg de mogelijke bovennatuurlijke capaciteiten kan oproepen.³³ De meerderheid van de overgebleven of gedocumenteerde juweelreliëken zijn van kleine afmetingen en waren bedoeld om te worden gedragen, dicht tegen de huid. Dit soort van reliëken vormen een voorbeeld van een zeer persoonlijke uiting van middeleeuwse vroomheid.

In gesloten toestand heeft het object de vorm van een door amethyst omhuld medaillon. Eenmaal geopend, bevat het de hierboven besproken narratieve scènes uit het leven van Christus. James Robinson, curator van de tentoonstelling *Treasures of Heaven. Saints, relics and devotion in medieval Europe*, stelt voor dat de korte ketting niet bedoeld was om rond de hals te hangen maar wel om langs de pols te binden. De ketting is echter reeds vervangen geweest, dus is mogelijk dat een oorspronkelijk een langere ketting aan aangesloten was. Men gaat echter uit van de idee dat de korte ketting een replica van het origineel moet zijn. De hanger zou dan bedoeld zijn om in de handpalm vast te houden en de ketting diende dan als voorzorg om het niet te laten vallen. Robinson argumenteert ook dat het object qua vorm goed past in de handpalm en de noodzaak voor fysieke interactie tussen de drager en het reliquarium het belangrijkste element is voor deze hypothese. Ook het gewicht, de vorm en de balans geven blijk dat het niet comfortabel en onhandig zou zijn geweest om rond de hals te dragen.³⁴

De betekenis van het reliquarium wordt niet alleen verduidelijkt via de iconografie van de hanger, maar ook de symboliek van de materialiteit verklaren diens functie. Zoals reeds eerder vermeldt, is de buitenkant van de hanger bezet met amethyst. Deze steen werd ook wel ‘de bisschopsteen’ genoemd, omdat het vroeger een geliefde edelsteen was voor kerkelijke hoogwaardigheidsbekleders en deze bovennatuurlijke krachten zou bezitten. Zo zou de steen beschermen tegen het kwade en de hekserij. Ook werd deze steensoort gebruikt om het gelaat te zuiveren, werd het beschouwd als een voorwerp tegen dronkenschap, jicht en slechte dromen en bood het bescherming tegen verraad, bedrog, blindheid, haarverlies, betovering, verstikking en wurging. Lichamelijk contact met de drager was dus noodzakelijk, daarom was de amethyst vaak opengesteld in desbetreffende hangers en ringen.

De symboliek achter de amethyst in *The Reliquary Pendant for the Holy Thorn* draagt dus ook mede bij aan de functie, hoewel dit niet voor de hand ligt. De steen genoot tijdens de hoge middeleeuwen namelijk geen groot aanzien, aangezien het werd beschouwd als een frauduleuze vervanging van de robijn. Marbodus zelf, de verzamelaar van het meest invloedrijke lapidarium

³³ Robinson (2011): 113-114.

³⁴ Ibid.

uit de late elfde eeuw, stelt dat amethyst geen grote waarde heeft, aangezien het een vaak voorkomende steen was.

Zoals reeds vermeld, zouden de koning en koningin op het onderste register de eerste schijf (Afb.4) geïdentificeerd kunnen worden als Franse koning Filips VI en zijn vrouw, Johanna van Bourgondië. Filips VI had een grote interesse in edelstenen en zou daarom de opdracht hebben gegeven tot het vervaardigen van een lapidarium dat de christelijke symboliek combineerde met volksgeloof. Gezien een welvarende koning zich beter kon veroorloven dan een 'tweederangs steen', kan hieruit geconcludeerd worden dat de steen gekozen moest zijn voor zijn specifieke bekwaamheden.

De symboliek achter de keuze van deze steen is terug te vinden in de klassieke Griekse legende die verhaalt over het ontstaan van de amethyst. Volgens de mythologie, was Amethyst een meisje dat Dionysos, god van de wijn, kwaad had gemaakt. De godin Diana wist haar te redden van een vreselijke dood, door haar te veranderen in de edelsteen 'kwarts'. De berouwvolle Dionysos hilde tranen van wijn op de steen, waardoor deze paars kleurde. De associatie tussen Dionysos en wijn werd binnen het middeleeuws typologisch denken gerelateerd aan de christelijke eucharistieviering

De relatie tussen bloed en wijn gaf de hanger dan ook een symbolische geladenheid die verwijst naar het zelfoffer van Christus, versterkt door scènes rond zijn jeugd en passie in de geopende relikhanger. De positionering van de geboortescène boven de relik zelf, versterkt de emotionele spanning door het naast elkaar plaatsen van een voorstelling van de incarnatie en het materiële bewijs van Christus' kruisiging. De geboortescènes leken bij een eerste aanblik dan ook een merkwaardige iconografische keuze voor een reliquarium die een Heilige Doorn bevat, maar zouden met deze stelling veel plausibeler zijn.³⁵

James Robinson stelt voor dat het reliquarium mogelijk eerder besteld was door Johanna van Bourgondië dan door haar man. Zij had zelf drie van haar zeven kinderen op jonge leeftijd verloren. Historische gegevens bevestigen de interesse van vrouwelijke adellieden in Parijs voor juweelreliquaria. Een aanneembare hypothese is dat de hanger door Johanna besteld werd als geboorte amulet. Het gebruik van relieken binnen de context van Koninklijke geboorten is goed gedocumenteerd en stenen met bloedassociaties (robijn, rode jaspis, granaat, hematiet) werden zowel in christelijke als in joodse tradities gebruikt om mogelijke sterfgevallen op vroege leeftijd tegen te gaan.

³⁵ Londen (2010): 132.

De eucharistische symboliek van de amethyst heeft ook invloed gehad op andere devotionele juwelen, in het bijzonder crucifixen, en relieken geassocieerd met de passie, zoals de *Thame Ring* (veertiende eeuw) uit 'The Ashmolean Museum' te Oxford.

Dit soort van reliek kan in verband worden gebracht met *The Holy Thorn Reliquary* op vlak van symboliek en functie. De *Thame Ring* draagt namelijk de volgende inscriptie: '*Memanto Mei Domine*' of vertaald: 'Herinner mij, O Heer.' Deze inscriptie verduidelijkt de dubbelde betekenis van dit soort relieken nl. het geloof in de opoffering van Christus voor de mensheid, maar ook de idee om Christus uit te nodigen, de gelovige niet te vergeten op de Dag des Oordeels. Deze symboliek zit ook duidelijk vervat in *The Holy Thorn Reliquary*, gezien de doorn op zich een bewijs vormt van Christus' passie en zelfopoffering voor de mensheid maar de figuratieve scène van het Laatste Oordeel verwijst dan weer naar het geloof dat Christus de gelovige zal redden op het moment des Oordeels.

Hoewel deze symboliek en iconografie persoonlijk kan verwijzen de opdrachtgever Jean, Duc de Berry is verder geen sprake van een intieme band tussen de eigenaar en dit reliekschrijn. Dit is het grootste verschil qua functie met het hangreliëk of juweelreliëk, dat als het ware het meest intieme aspect van reliekenverering belichaamt. Het fysieke contact tussen de gelovige en het reliquarium is noodzakelijk om door te dringen tot de essentie nl. de bovennatuurlijke kracht van de steen en uiteraard ook van het reliek van de Heilige Doorn zelf.

Conclusie

Het begrip 'devotiebeeld' dient bij voorkeur in een dus functionele betekenis te worden gebruikt. Deze term verwijst derhalve niet naar een (devotionele) stemming, maar naar een bestemming: naar de functie die beelden vervult voor de devotie of godsvrucht van de individu.

Zo is uit de voorbije analyse reeds gebleken dat via een analyse van iconografische en materiaal technische elementen, conclusies getrokken kunnen worden wat betreft de functie en ontstaanscontext van een reliek. Ons inziens, lijkt het tevens interessant de symboliek en iconografie van de twee relieken te bekijken binnen de context van het middeleeuwse gedachtegoed rond de geboorte en sterfte. Zoals uit analyse van de functie van het hangreliëk bleek, deed dit wellicht dienst als geboorte amulet voor Johanna van Bourgondië, met de doorn als reliek achter de geboortescène van Christus. Het verband tussen het doornreliëk en het Laatste Oordeel wordt dan door *The Holy Thorn Reliquary* verklaard. Ook binnen deze iconografie is het element van de dood niet afwezig.

De associatie tussen de leven en dood – de geboorte van Christus en zijn passie, heeft te maken met de symboliek rond het bloedvloeien. Binnen beide thema's is het element van het bloedvloeien essentieel, gezien er geen geboorte kan plaatsvinden – en dus ook geen leven kan zijn – zonder de aanwezigheid van bloed, een motief dat dikwijls verbonden wordt aan de dood.

THE JERUSALEM SHOW. HEDENDAAGSE KUNST IN EEN HEILIGE STAD

Brenda Aerts en Jasmin Pylyser

Inleiding

Jeruzalem kent een lange geschiedenis die tot op vandaag veel sporen heeft nagelaten. Voor verschillende culturen is het een heilige stad waar belangrijke monumenten en objecten bewaard zijn. Christenen komen er voor de Heilige Grafkerk, moslims voor de Rotskoepel en de Al-Aqsa moskee en joden voor de Klaagmuur. Maar is er in deze chaos van culturen en erfgoed ook plaats voor hedendaagse kunst? En op welke manier manifesteert die zich dan?

Hedendaagse kunst is zeker aanwezig in Jeruzalem, maar is er nog geen gevestigde waarde zoals ze dat wel is in Tel Aviv.¹ De stad is zodanig doordrongen van zijn geschiedenis en politiek dat het geen evidentie is dat kunst deel uitmaakt van het dagelijks leven in de stad.² Het ontbreekt Jeruzalem niet aan creatief talent – de stad heeft genoeg academische instituten en lokt jaarlijks zo'n 3500 kunststudenten – maar het is de complexe omgeving die hen niet meteen uitnodigt om ook te blijven.³ Een belangrijke economische stimulans in de vorm van galerijen ontbreekt veelal, in tegenstelling tot Tel Aviv, waar de kunstscène gestuurd wordt door galerijhouders en stedelijke initiatieven.⁴ In Jeruzalem zijn het eerder de kunstenaars zelf die pogingen ondernemen om hedendaagse kunst te stimuleren en een plaats te geven door onder andere instituten op te richten met tentoonstellingsruimtes of een kunsttijdschrift uit te geven.⁵ Daarnaast zijn er ook meer publieke initiatieven aan het opkomen.⁶ Eén daarvan is de *Jerusalem Show*, een tentoonstelling die sinds 2007 jaarlijks wordt georganiseerd door de Al-Ma'mal Foundation for Contemporary Art.

Aan de hand van een grondige studie van deze tentoonstelling zal getracht worden na te gaan op welke manier hedendaagse kunst een plaats krijgt in Jeruzalem en hoe ze omgaat met de etnische en religieuze verschillen die er aanwezig zijn. Het eerste hoofdstuk schetst het ontstaan van de *Jerusalem Show* en gaat aan de hand van de doelstellingen na waar ze de focus legt. Vervolgens wordt de interactie van de tentoonstelling met de stad belicht. Het afsluitende hoofdstuk onderzoekt hoe de *Jerusalem Show* geëvolueerd is door de jaren heen.

¹ *An Introduction to the Jerusalem Contemporary Art scene*, http://www.artiscontemporary.org/features_detail.php?id=66, [23 januari 2013].

² Ibid.

³ Ibid.

⁴ Ibid.

⁵ Ibid.

⁶ Ibid.

1. Ontstaan en doelstellingen

De *Jerusalem Show* ontwikkelde zich vanuit de visie van de Al-Ma'mal Foundation for Contemporary Art en de Anadiel Gallery. Beide organisaties engageerden zich voor Palestijnse kunstenaars en hun politieke situatie. Jack Persekian stichtte zowel de Anadiel Gallery als Al-Ma'mal en de *Jerusalem Show*. Het online tijdschrift voor hedendaagse kunst van Noord-Afrika en het Midden-Oosten *Ibraaz* publiceerde in 2012 een interview met Jack Persekian waarin hij de uitdagingen en de ambities van de *Jerusalem Show* toelichtte.⁷ Het interview zal dienen als basis om het ontstaan en de doelstellingen te achterhalen.

Anadiel Gallery

In 1992 richtte Jack Persekian samen met Issa Kassissieh de eerste onafhankelijke kunstgalerij in Palestina op: Anadiel Gallery.⁸ In het perspectief van de toenemende macht van Yasser Arafat en het aankomende vredesproces is het niet verwonderlijk dat de Anadiel Gallery in deze periode zijn deuren openende. De vernieuwde interesse in de Palestijnse situatie en de massale internationale media-aandacht voor de Eerste Intifada verzekerde de werking van de galerij.

Tijdens de beginperiode focuste de galerij voornamelijk op een zakelijk en commercieel doeleinde. Pas in een later stadium ontdekten Persekian en Kassissieh de mogelijkheden om kunstenaars te ondersteunen in een moeilijk klimaat. Naast het aanbieden van tentoonstellingsruimtes zorgden ze voor financiële ondersteuning en fungeerden ze als tussenpersonen voor contacten met internationale curatoren.⁹ Ze moedigden jonge artiesten aan om nieuwe wegen te verkennen en nodigden kunstenaars met een Palestijnse achtergrond uit om voor een langere periode in Jeruzalem te verblijven. De Anadiel Gallery was echter een privé-initiatief waardoor het niet in aanmerking kwam voor internationale subsidies. Om de ondersteuning van kunstenaars uit te breiden en vanwege financiële overwegingen ontstond in 1998 de Al-Ma'mal Foundation for Contemporary Art als een instelling zonder winstbejag.¹⁰

⁷ *Interview met Jack Persekian*, <http://www.ibraaz.org/interviews/19>, Ibraaz (2 mei 2012), [23 januari 2013].

⁸ *Al-Ma'mal Historical Background*, <http://almamalfoundation.org/index.php>, Jack Persekian, [22 januari 2013].

⁹ Ibid.

¹⁰ Ibid.

Verschillende projecten die Al-Ma'mal ontwikkelde bevorderen de Palestijnse kunst in Jeruzalem. Om lokale kunstenaars in contact te brengen met buitenlandse kunstenaars werd *Artist-in-Residence* in het leven geroepen.¹¹ Al-Ma'mal biedt hiermee internationale kunstenaars de kans aan om voor een langere tijd in Jeruzalem te verblijven. De uitwisseling tussen de gastkunstenaar en lokale kunstenaars staat hierbij centraal. De enige voorwaarde is dat hij tijdens zijn verblijf een kunstwerk schenkt aan Al-Ma'mal, die het vervolgens opneemt in hun collectie.¹² Daarnaast worden de gastkunstenaars verzocht om zich te engageren voor de workshops die Al-Ma'mal verzorgt. Het workshopprogramma werd bedacht om kinderen, jongeren en jongvolwassenen aan te moedigen om te gaan met creatieve zelfexpressie.¹³ De huidige politieke situatie beïnvloedt vele jongeren en jongvolwassenen op mentaal en emotioneel vlak. De workshops dienen als een uitlaatklep en trachten hun omgeving te herwaarderen¹⁴. Het laatste project van Al-Ma'mal richt zich op internationale instellingen. *CAMP* is een museum voor Palestijnse hedendaagse kunst en omvat een collectie van zowel lokale kunstenaars als de kunstenaars van het project *Artist-in-Residence*.¹⁵ *CAMP* is een nomadisch museum dat elk jaar een tijdelijk onderdak zoekt in hedendaagse musea over de hele wereld. Al-Ma'mal probeert op die manier een internationale communicatie met kunstinstellingen te bevorderen en de aandacht te vestigen op de benarde situatie van de Palestijnen.

Het idee om een evenement te organiseren leefde al langer bij Al'Ma-mal. In 1997 ontstond het concept van de *Jerusalem Show*, maar de financiële situatie zorgde ervoor dat Al-Ma'mal het pas jaren later zou uitvoeren.¹⁶ In deze periode hadden Jack Persekian en Issa Kassissieh de kans om ervaring op te doen en een netwerk op te bouwen. Wanneer in 2007 Al-Ma'mal een vaste waarde was geworden voor de Palestijnse gemeenschap in Jeruzalem werd voor de eerste maal de *Jerusalem Show* georganiseerd. De organisatie bestond toen bijna tien jaar en zocht een evenement om hun werking in een nieuw daglicht te plaatsen.

¹¹ *The Artist-in-Residence*, <http://almamalfoundation.org/index.php?action=events&type=3>, Al-Ma'mal, [22 januari, 2013].

¹² Ibid.

¹³ *The Workshops*, <http://almamalfoundation.org/index.php?action=events&type=4>, Al-Ma'mal, [22 januari 2013].

¹⁴ Ibid.

¹⁵ *CAMP*, <http://almamalfoundation.org/index.php?action=events&type=7>, Al-Ma'mal, [22 januari 2013].

¹⁶ *Al-Ma'mal Retrospective*, <http://almamal.blogspot.be/2010/09/first-jerusalem-show-2007.html>, Valerie Grove, (27 september 2010), [22 januari 2013].

The Jerusalem Show

De Engelse titel *The Jerusalem Show* verwijst naar westerse televisieformats als *The Muppet Show* of de *Saturday Night Live* show.¹⁷ De Arabische titel *Ala Abwab Al Janna*, vertaald als ‘Outside the Gates of Heaven’, heeft echter een heel andere betekenis. Het duidt op de zichtbare tweedeling van Jeruzalem als heilige stad en als woonplaats van verschillende etnische en religieuze gemeenschappen.¹⁸

De organisatie bestaat voornamelijk uit vrijwilligers en enkele vaste medewerkers van Al-Ma’mal. De *Jerusalem Show* organiseert naast het tentoonstellen van kunstwerken ook lezingen, gidsbeurten, workshops en optredens. Haar interdisciplinaire aanpak contrasteert met de gecontroleerde en geïsoleerde situatie van de Palestijnen. Jack Persekian wilde met deze benadering de lokale kunstenaars aanzetten tot het experimenteren met alternatieve kunstvormen.¹⁹

De doelstellingen van de *Jerusalem Show* kunnen onderzocht worden aan de hand van vier pijlers. Deze bestaan uit een herlezing van de stad, de politieke situatie, een internationale uitwisseling en de ondersteuning van lokale kunstenaars. Enkele pijlers zijn een weerslag van de werking van de Anadiel Gallery en Al-Ma’mal.

De politieke situatie vormt volgens Jack Persekian een voedingsbodem voor de creativiteit van de kunstenaar.²⁰ De *Jerusalem Show* beschouwt het tentoonstellen van Palestijnse kunst als een verzetsdaad tegen de overheersing van één natie en één religie op de stad.²¹ De lokale kunstenaars worden dagelijks geconfronteerd met hun uitzichtloze situatie. Familieleden en vrienden worden van elkaar gescheiden door de muur tussen Jeruzalem en de Westelijke Jordaanoever. In hun kunst proberen ze een zekere vrijheid voor expressie en meningsuiting te creëren.²² De contacten met de Israëliische autoriteiten verlopen zeer moeizaam waardoor de *Jerusalem Show* tijdens de eerste edities afhankelijk was van de samenwerking met andere Palestijnse instellingen. Volgens Persekian is de politieke connotatie in elk kunstwerk aanwezig.²³

De *Jerusalem Show* hecht veel belang aan de samenwerking met internationale kunstenaars.²⁴ De uitwisseling van ideeën tussen lokale en buitenlandse kunstenaars bevordert de

¹⁷ *The Jerusalem Show* 2007, <http://almamalfoundation.org/jshow/?cat=1>, Jack Persekian, [22 januari 2013].

¹⁸ Ibid.

¹⁹ *Interview met Jack Persekian*, <http://www.ibraaz.org/interviews/19>.

²⁰ Ibid.

²¹ Ibid.

²² Ibid.

²³ Ibid.

²⁴ *The Jerusalem Show* 2007, <http://almamalfoundation.org/jshow/?cat=1>.

instroom van nieuwe kunstvormen. Ook hier belemmert de politieke situatie het logement van de gastkunstenaars. Tijdens het verblijf probeert de organisatie de kunstenaars zoveel mogelijk te engageren voor de Palestijnse situatie in de veronderstelling dat ze deze ervaring met zich zullen meedragen en eventueel verkondigen aan de buitenwereld.²⁵ De *Jerusalem Show* streeft naar een internationale erkenning om zo het eentonige beeld van geweld door het Palestijns-Israëliësch conflict te ondermijnen. Jack Persekian beseft dat een cultureel evenement nooit over de kracht zal beschikken om het algemene beeld te doorbreken, maar de *Jerusalem Show* probeert wel een kritische blik te werpen op de universele voorstelling van het conflict en zo de toeschouwer te beïnvloeden.²⁶ Centraal in de *Jerusalem Show* staat de duiding en internationale verspreiding van de conflictsituatie in Jeruzalem.

2. De verbondenheid met de stad

De verankering van de *Jerusalem Show* in de stad komt in de doelstellingen duidelijk naar voor. Meer dan louter dienst te doen als locatie vormt Jeruzalem ook de structuur van deze tentoonstelling.²⁷ De stad is de inspiratiebron voor de kunstenaars en de setting voor de kunstwerken. De politieke situatie ligt aan de grondslag van het ontstaan van de *Jerusalem Show*. De verschillende manieren waarop de stad aanwezig is doorheen de tentoonstelling en de organisatie ervan worden in dit hoofdstuk besproken.

Al vanaf de eerste editie werd ervoor gekozen de tentoonstelling verspreid over het oude stadsdeel te laten plaatsvinden, vaak op niet voor de hand liggende locaties zoals een kindercentrum, een tegelfabriek, een café of een bakker. Op die manier worden de bezoekers verplicht de stad te doorkruisen en maakt de *Jerusalem Show* deel uit van het straatbeeld, waardoor ook niet-bezoekers met de werken in aanraking komen. De organisatie wil daarmee de stad en haar diversiteit werkelijk doen ervaren.²⁸ Deze diversiteit gaat verder dan de veronderstelde Israëliësch-Palestijnse tegenstellingen en bestaat ook uit andere gemeenschappen, nationaliteiten en overtuigingen die samen in de stad leven.²⁹ De *Jerusalem Show* wil aldus haar publiek stimuleren om de stad in alle openheid te benaderen.³⁰ Een belangrijke kanttekening is wel dat de joodse identiteit geen deel uitmaakt van de tentoonstelling: in geen enkele editie zijn er joodse kunstenaars betrokken of worden er werken tentoongesteld in het joodse stadsdeel.

²⁵ Interview met Jack Persekian, <http://www.ibraaz.org/interviews/19>.

²⁶ Ibid.

²⁷ Interview met Jack Persekian, <http://www.ibraaz.org/interviews/19>.

²⁸ *The Jerusalem Show 2007*, <http://almamalfoundation.org/jshow/>.

²⁹ Ibid.

³⁰ Ibid.

Reeds in de eerste editie stippelde curator Jack Persekian rondleidingen uit doorheen de Oude Stad. De bezoekers werden zo langs alle kunstwerken geleid, maar daarenboven maakten ze ook kennis met de vele bezienswaardigheden in de stad.³¹ Deze rondleidingen werden zowel overdag als 's avonds georganiseerd om de mensen te laten kennismaken met de verschillende dynamiek van de Oude Stad.³² Deze rondleidingen tonen aan dat de *Jerusalem Show* deel wil uitmaken van de stad, zodat de kunst als het ware opgaat in de drukte van Jeruzalem.

Onder meer het succes van de rondleidingen zette de organisatie ertoe aan om het belang van de stad onder te brengen in een thema.³³ De editie van 2008 kreeg de titel *Walks in the City* en plaatste de verbondenheid met de stad expliciet op de voorgrond. De tentoonstelling moest letterlijk een 'wandeling door de stad' worden en hiervoor zorgden niet alleen de locaties, maar ook de kunstwerken zelf. Verschillende kunstenaars creëerden werken die zich uitspreidden over de Oude Stad en de bezoekers doorheen de straten leidden.

De Palestijns-Amerikaanse kunstenaar Nida Sinnokrot hing voor *Untitled Transponders* verspreid in de Oude Stad blauwe lichtjes op die vijftien dagen bleven branden.³⁴ Dit poëtische werk wil doen herinneren aan vuurvliegjes en het simpele plezier dat zulk een klein lichtje kan brengen.³⁵ De performance van Elisabeth von Samsonow bestond uit een processie doorheen de stad waarin een twee meter hoog houten beeld van Maria Magdalena werd rondgedragen.³⁶ Hierbij nodigde ze de mensen op straat uit om aan te sluiten.³⁷ Met haar werk wil von Samsonow de narratieven die door de patriarchale geschiedenis werden stilgezwegen in de kijker plaatsen.³⁸

Andere kunstenaars situeerden hun werk wel op één locatie, maar plaatsten eveneens de stad centraal. Luchezar Bayadjiev zette op het dak van een gebouw in de Oude Stad een reeks bioscoopstoelen en maakte Jeruzalem zo tot het onderwerp van *A City with a View(s)*.³⁹ Hij wil de bezoekers doen herinneren aan het belang van de stad en doet dit op een manier die symbool staat voor de kijk van de rest van de wereld, wier beeld van Jeruzalem wordt gevormd door de media.⁴⁰

³¹ *The Jerusalem Show 2007*, <http://almamalfoundation.org/jshow/?p=98>.

³² Ibid.

³³ *The Jerusalem Show 2008*, <http://almamalfoundation.org/jshow/?cat=12>, Jack Persekian, [22 januari 2013].

³⁴ *The Jerusalem Show 2008*, Nida Sinnokrot, <http://almamalfoundation.org/jshow/?p=398>, Jack Persekian [22 januari 2013].

³⁵ Ibid.

³⁶ *The Jerusalem Show 2008*, Performance, <http://almamalfoundation.org/jshow/?p=493>, Jack Persekian [22 januari 2013].

³⁷ Ibid.

³⁸ *The Jerusalem Show 2008*, Elisabeth von Samsonow, <http://almamalfoundation.org/jshow/?p=315>, Jack Persekian [22 januari 2013].

³⁹ *The Jerusalem Show 2008*, Luchezar Bayadjiev, <http://almamalfoundation.org/jshow/?p=369>, Jack Persekian [22 januari 2013].

⁴⁰ Ibid.

Ook in de volgende edities blijft de stad een belangrijke factor voor veel kunstenaars. Op de editie van 2009 liet de Spaanse kunstenares Maider Lopez de bezoeker Jeruzalem op een frisse en nieuwe manier ontdekken. Met *Another via* liet ze de mensen op een willekeurige manier de stad doorkruisen, in plaats van via routes gebaseerd op toeristische attracties of gestuurd door geloofsovertuigingen.⁴¹ Op postkaarten die tijdens de tentoonstelling werden uitgedeeld had Lopez in het Engels en het Arabisch aanwijzingen als de volgende gezet: ‘wanneer je deze zaken tegenkomt, sla dan linksaf: iemand gekleed in het rood, iemand die aan het roken is, iets geel, iemand die aan het telefoneren is, een groen zeil en iemand met een bril, die je volgt tot deze ergens naartoe gaat’.⁴²

Hoewel de *Jerusalem Show* een pleidooi geeft om de stad in al haar diversiteit te benaderen, blijft de Palestijnse onderdrukking wel het uitgangspunt. In 2010 was het thema *Exhaustion*, waarmee de uitzichtloze situatie van veel inwoners in de kijker werd geplaatst.⁴³ De machteloosheid tegenover de politieke maatregelen die hen worden opgelegd – zoals de afbraak van hun huizen en verhoogde belastingen – zorgt ervoor dat veel Palestijnen vervreemd raken van hun eigen stad.⁴⁴ In zijn toelichting bij deze editie omschrijft curator Jack Persekian hun situatie in Jeruzalem als een *survival of the fittest*.⁴⁵

De Palestijnse kunstenaar Karim Abu Shaqra brengt deze strijd zeer letterlijk in beeld in een reeks schilderijen die de titel *2010...67...48* kreeg. Hierbij gaat hij terug tot 1948 om het lijden van zijn volk sindsdien te schilderen.⁴⁶ Dat er op zeer diverse wijzen met deze problematiek wordt omgegaan toont *The Breakup* van Michael Rakowitz. In deze performance gaat hij aan de slag met de split van The Beatles die dient als een metafoor voor de verdeeldheid van Jeruzalem.⁴⁷ Voor Rakowitz is het een voorbeeld van dat punt waarop overleg en communicatie niet meer werken en een breuk onvermijdelijk wordt.⁴⁸ Dit punt wil hij onderzoeken om eruit te leren voor de Israëlisch-Palestijnse breuk.⁴⁹ Zijn performance bestaat enerzijds uit een radioprogramma waarin men fragmenten liet horen van de opnames van de film *Let It Be*, waarin de breuk van The Beatles al wordt aangekondigd.⁵⁰ Anderzijds speelden lokale muzikanten het laatste dakconcert

⁴¹ *The Jerusalem Show 2009, Maider Lopez*, <http://almamalfoundation.org/jshow/?p=565>, Jack Persekian [22 januari 2013].

⁴² Ibid.

⁴³ *The Jerusalem Show 2010*, <http://almamalfoundation.org/jshow/?p=735>, Jack Persekian [22 januari 2013].

⁴⁴ Ibid.

⁴⁵ *The Jerusalem Show 2010, Curatorial statement*, <http://almamalfoundation.org/jshow/?p=763>, Jack Persekian [22 januari 2013].

⁴⁶ *The Jerusalem Show 2010, Karim Abu Shaqra*, <http://almamalfoundation.org/jshow/?p=849>, Jack Persekian [22 januari 2013].

⁴⁷ *The Jerusalem Show 2010, Michael Rakowitz*, <http://almamalfoundation.org/jshow/?p=883>, Jack Persekian [22 januari 2013].

⁴⁸ Ibid.

⁴⁹ Ibid.

⁵⁰ Ibid.

van de groep na op een dak in Jeruzalem.⁵¹ De nummers die hier gebracht werden, – waaronder *The Long and Winding Road* en *Don't Let me Down* – koos men niet zonder reden en staan symbool voor het verlangen van de Palestijnen om uit de impasse te raken.⁵²

In de editie van 2011, *On/off Language*, kwam de thematiek van de stad inhoudelijk wat meer op de achtergrond te staan. Toch stelden verschillende kunstenaars dit aspect nog steeds centraal in hun werk. Met de performance *Neighbours* nodigden Gustavo Ciriaco en Andrea Sonnberger de bezoekers uit om met een paar klapstoelen in de hand een bepaalde wijk rond te trekken en zich neer te zetten op plaatsen in de straat naar keuze.⁵³ Hiermee wilden ze de buurt in de kijker plaatsen: burens heeft iedereen, ze zijn universeel en ze vormen je dagelijkse omgeving.⁵⁴

De stad speelt dus vanaf editie één een belangrijke rol in de *Jerusalem Show*. Op organisatorisch vlak zijn er de rondleidingen en locaties, inhoudelijk zijn het de kunstwerken waarin de stad centraal wordt gesteld en de thematiek van verschillende edities die rechtstreeks van de situatie in de stad afkomstig zijn.

3. De evolutie van de Jerusalem Show

Het laatste hoofdstuk schetst zowel een organisatorische als een inhoudelijke evolutie en tracht te achterhalen welke weg de *Jerusalem Show* tot nu toe heeft afgelegd. Een vergelijking tussen de begineditie van 2007 en de meest recente editie van 2012 zal dienst doen als uitgangspunt.

Organisatorische vergelijking

In de beginjaren werd de eerste editie van de *Jerusalem Show* beschouwd als een proefproject waarbij de latere richtlijnen en doelstellingen werden aangehaald. Het evenement werd benoemd als 'editie 0.0'.⁵⁵ De inleidende tekst van 2008 verkondigde dat de *Jerusalem Show* vanaf dan officieel een jaarlijks evenement werd dankzij het grote bezoekersaantal, de enthousiaste kunstenaars en de goede samenwerking met kunstinstellingen en organisaties.⁵⁶ Echter in 2010 kreeg de titel een kleine aanpassing. Vanaf dan werd er een Romeins cijfer

⁵¹ Ibid.

⁵² Ibid.

⁵³ *The Jerusalem Show 2011*, Gustavo Ciriaco en Andrea Sonnberger <http://almamalfoundation.org/jshow/?p=1154>, Lara Khaldi en José A. Sanchez, [22 januari 2013].

⁵⁴ Ibid.

⁵⁵ *The Jerusalem Show 2007*, <http://almamalfoundation.org/jshow/?cat=1>.

⁵⁶ *The Jerusalem Show 2008*, <http://almamalfoundation.org/jshow/?cat=12>.

toegevoegd: *Jerusalem Show IV*.⁵⁷ Het cijfer duidde de *Jerusalem Show* van 2007 aan als nummer één. De editie van 2007 wordt dan beschouwd als het officiële begin van de *Jerusalem Show*, al stond ze toen nog in haar kinderschoenen.

Jack Persekian bekleedt een centrale rol in de *Jerusalem Show*. Hij was de stichtende kracht achter de tentoonstelling en zijn talrijke ervaringen als curator en artistiek directeur maakten hem de geschikte persoon om de *Jerusalem Show* vanaf het begin te leiden als curator. Sinds 2010 deelde hij het curatorschap met Jumana Emil Abboud. Deze laatste zag ook toe op de logistieke coördinatie.⁵⁸ Lara Khalidi en Yazan Khalili werden aangesteld als curatoren voor het filmprogramma. Hierna zal het curatorschap regelmatig worden doorgegeven. Een jaar later kreeg Lara Khalidi samen met José A. Sanchez de leiding over de *Jerusalem Show V*.⁵⁹ In 2012 werd de taak van José A. Sanchez overgenomen door Katya Garcia-Anton.⁶⁰ Zij was een nog onbekende naam in de geschiedenis van de *Jerusalem Show*, maar had haar capaciteiten al wel bewezen in Europa waar ze ervaring opdeed als curator van het Spaanse paviljoen op de Biënnale van Venetië en als curator van verscheidene tentoonstellingen.

In 2012 werd de *Jerusalem Show* georganiseerd als onderdeel van Qalandiya International: Art and Life in Palestina.⁶¹ Deze biënnale werd toen voor de eerste maal gehouden. In verschillende Palestijnse steden en dorpen deed ze dienst als een platform voor internationale hedendaagse kunst en cultuur. Onder leiding van Jack Persekian bundelden zeven instellingen hun kennis om Qalandiya International te verwezenlijken.⁶² Voor de *Jerusalem Show* was dit een stap naar meer nationale en internationale erkenning.

Tot op heden werd de *Jerusalem Show* jaarlijks georganiseerd rond eind oktober of begin november. De lengte van de tentoonstelling varieerde van acht tot vijftien dagen. De enige uitzondering was de editie van 2008.⁶³ Deze ging van start op 9 juli en eindigde op 19 juli. Een verklaring voor deze wijziging werd echter niet gegeven.

Omwillen van de nadruk die de *Jerusalem Show* op de verkenning van de stad legt, werkt Al-Ma'mal nauw samen met partners die onderdak bieden aan de kunstwerken. Deze partners zijn voornamelijk Palestijnse instellingen en organisaties. Het is niet bekend of de eerste editie al dan

⁵⁷ *The Jerusalem Show 2010*, <http://almamalfoundation.org/jshow/?cat=14>.

⁵⁸ *The Jerusalem Show 2008*, <http://almamalfoundation.org/jshow/?cat=12>.

⁵⁹ *The Jerusalem Show 2011*, <http://almamalfoundation.org/jshow/?cat=18>, Lara Khalidi en José A. Sanchez, [22 januari 2013].

⁶⁰ *The Jerusalem Show 2012*, <http://almamalfoundation.org/jshow/?cat=20>, Katya Garcia-Anton en Lara Khalidi, [22 januari 2013].

⁶¹ *Qalandiya International*, <http://www.qalandiyainternational.org/>, Jack Persekian, [22 januari, 2013].

⁶² De zeven instellingen zijn: Riwaq, Al-Ma'mal, A. M. Qattan Foundation, Palestinian Art Court, International Art Academy, The Sakakini Cultural Center en The House of Culture and Arts in Nazareth.

⁶³ *The Jerusalem Show 2008*, <http://almamalfoundation.org/jshow/?cat=12>.

niet gebruik maakte van sponsoring. Pas vanaf 2008 werden de sponsors opgelijst. Tot 2009 bleef de sponsoring doorgaans beperkt tot Palestijnse instellingen. Vanaf 2010 verkreeg de *Jerusalem Show* subsidies van internationale instellingen waaronder de Europese Unie en de Ford Foundation. In haar rapport over cultuur in het Midden-Oosten van 2009 benoemde de Europese Unie Al-Ma'mal als een van de leidende culturele instellingen in de Palestijnse gebieden.⁶⁴ Om subsidies te ontvangen van de EU moest het evenement aan enkele criteria voldoen, waaronder deze: *de interculturele dialoog [moet] bijdragen tot de toenadering tussen individuele personen en volkeren, tot het voorkomen van conflicten en tot verzoeningsprocessen, in het bijzonder in de regio's waar de politieke situatie onstabiel is.*⁶⁵ Aanvankelijk komt de meerderheid van de sponsors uit Jeruzalem zelf, maar vanaf 2010 is de verhouding met de internationale in evenwicht. Zeker de samenwerking met Qalandiya International kon rekenen op grote sponsors van buitenaf, zoals de Europese Unie en de British Council.⁶⁶

Inhoudelijke vergelijking

In 2007 hanteerde de *Jerusalem Show* geen overkoepelend thema zoals in de latere edities het geval is. Dit wil echter niet zeggen dat de werken geen samenhang vertoonden. De Arabische titel *Ala Abwab Al Janna*, vertaald als 'Outside the Gates of Heaven', werd gebruikt als uitgangspunt, waarmee verwezen wordt naar de verwarring veroorzaakt door de heilige connotatie van de stad en de aporie van verschillende godsdiensten en etnische groeperingen.⁶⁷

De thema's evolueerden naarmate de edities vorderden. In de beginjaren duiden ze specifiek de doestellingen van het evenement aan. In 2008 refereerde *Walks in the City* naar de verankering van de *Jerusalem Show* in de stad.⁶⁸ Een jaar later diende het thema *The Jerusalem Syndrome* als een metafoor voor de impact van de verschillende facetten van de heilige stad op haar bezoekers.⁶⁹ Hiermee wordt verwezen naar de tijdelijke psychische toestand die sommigen overvalt bij de confrontatie tussen hun verwachtingen en de overweldigende realiteit.⁷⁰

Vanaf de *Jerusalem Show IV* in 2010 kreeg de thematiek meer diepgang. Het thema *Exhaustion* kaartte de woede, vermoeidheid, hulpeloosheid en vervreemding aan die heerste in de

⁶⁴ Fanny Bouquerel en Basma El Hussein voor de Europese Commissie, *Towards A Strategy for Culture in the Mediterranean Region*, 2009: 93.

⁶⁵ Europese Unie, *Publicatieblad van de EU*, 16/12/2008: C320/10-12.

⁶⁶ *The Jerusalem Show 2012*, <http://almamalfoundation.org/jshow/?cat=20>.

⁶⁷ *The Jerusalem Show 2007*, <http://almamalfoundation.org/jshow/?cat=1>.

⁶⁸ *The Jerusalem Show 2008*, <http://almamalfoundation.org/jshow/?cat=12>.

⁶⁹ *The Jerusalem Show 2009*, <http://almamalfoundation.org/jshow/?cat=13>.

⁷⁰ Ibid.

stad.⁷¹ In 2011 beschouwde het thema *On / Off Language* de taal als een middel van communicatie tussen individuen die een zekere gemeenschap vormen.⁷² Verschillende talen leveren vrijheid op, maar zorgen ook voor beperkingen. Door de integratie van de *Jerusalem Show* in Qalandiya International veranderde de insteek van het thema. *Gestures in Time* richtte zich niet enkel op de conflictsituatie van Jeruzalem, maar ook op de onenigheid in de Palestijnse gebieden.⁷³

Op de *Jerusalem Show* van 2007 exposeerden dertien Palestijnse en negen internationale kunstenaars. De internationale genodigden bestonden voornamelijk uit Europeanen waarbij hun kunstwerken een relatie aangingen met de Palestijnse situatie in Jeruzalem.⁷⁴ Zo stelde de Nederlandse kunstenares Desiree Palmen een werk tentoon dat zich baseerde op de vele bewakingscamera's in en rond Jeruzalem.⁷⁵ Hiervoor ontwierp ze twee camouflagekostuums waarbij de drager onzichtbaar werd. Al-Ma'mal stelde van dit project twee foto's en een film van vijftien minuten tentoon op de *Jerusalem Show* van 2007.⁷⁶ Palmen creëerde dit kunstwerk tijdens haar verblijf als *artist-in-residence* enkele jaren voordien. In deze editie selecteerde Jack Persekian talrijke buitenlandse kunstenaars op basis van hun verblijf als *artist-in-residence*. De kunstenaar Marrio Rizzi verbleef in 2006 dankzij Al-Ma'mal in de stad.⁷⁷ Hij creëerde toen een video die een jaar later ook te bezichtigen was op de *Jerusalem Show*.

Door de jaren heen zal de aanwezigheid van de internationale kunstenaars de bovenhand nemen. In 2011 en 2012 had slechts een derde van de deelnemers een Palestijnse identiteit.⁷⁸ Vanaf de tweede editie van de *Jerusalem Show* namen kunstenaars deel uit landen waar ook politieke onrust heerste. De organisatie verlegde zo de problematiek naar een internationaal niveau. De videoperformance *Suspended* van de Iraanse kunstenares Bahar Berhbahani was aanwezig op de *Jerusalem Show IV* in 2010.⁷⁹ Haar kunst getuigde van de oorlog, revolutie en contradicties in haar land.

De *Jerusalem Show* had tien jaar gerijpt in de gedachten van Jack Persekian. Het verbaast dan ook niet dat het concept nauwelijks veranderd is door de jaren heen. Ook het aantal kunstenaars en de periode bleef relatief ongewijzigd. Naarmate de *Jerusalem Show* een steeds

⁷¹ *The Jerusalem Show 2010*, <http://almamalfoundation.org/jshow/?cat=14>.

⁷² *The Jerusalem Show 2011*, <http://almamalfoundation.org/jshow/?cat=18>.

⁷³ *The Jerusalem Show 2012*, <http://almamalfoundation.org/jshow/?cat=20>.

⁷⁴ *The Jerusalem Show 2007*, <http://almamalfoundation.org/jshow/?cat=1>.

⁷⁵ *The Jerusalem Show 2007, Desiree Palmen*, <http://almamalfoundation.org/jshow/?p=6>, Jack Persekian [22 januari 2013].

⁷⁶ Ibid.

⁷⁷ *The Jerusalem Show 2007, Marrio Rizzi*, <http://almamalfoundation.org/jshow/?p=244>, Jack Persekian, [22 januari 2013].

⁷⁸ *The Jerusalem Show 2010*, <http://almamalfoundation.org/jshow/?cat=14>; *The Jerusalem Show 2011*, <http://almamalfoundation.org/jshow/?cat=18>.

⁷⁹ *The Jerusalem Show 2010*, <http://almamalfoundation.org/jshow/?cat=14>.

grotere bekendheid genoot, trok ze ook meer internationale sponsors aan. Met meer middelen kon de *Jerusalem Show* Europese curatoren aantrekken en zich richten op internationale kunstenaars en diepgaande thematiek.

Besluit

De *Jerusalem Show* erkent de moeilijkheden waar hedendaagse kunst in Jeruzalem mee te maken heeft: verschillende religies en culturen zijn er door de rijke geschiedenis van de stad allemaal tegelijk aanwezig en daarbovenop komen nog de politieke geschillen tussen Israël en Palestina. De manier waarop kunst voor de organisatoren een plaats kan krijgen in zo'n diverse stad is door ermee in dialoog te gaan. Het probleem van de afwezigheid van hedendaagse kunst in het dagelijks leven willen ze oplossen – of alleszins tegemoet komen – door ze in het straatbeeld te brengen. Zo kan eender wie ermee in aanraking komen.

Doorheen de verschillende edities komt het politieke standpunt steeds duidelijk naar voor. Al-Ma'mal is een Palestijnse organisatie die de problematiek niet uit de weg gaat, maar ze op een andere manier wil aanpakken. Het vertrekpunt is de Palestijnse onderdrukking en de ongelijkheid, maar de *Jerusalem Show* wil verder gaan dan de aporie. Ze wil Jeruzalem niet slechts beschouwen als verdeeld, maar wil een nieuwe kijk op de stad creëren, rekening houdend met de diversiteit – zij het wel dat de Israëlische aanwezigheid in de stad nergens in de tentoonstelling vertegenwoordigd is. De organisatie ziet het potentieel van hedendaagse kunst om deze doelstellingen te bereiken. Ze beseffen dat kunst geen problemen zal oplossen, maar ze kan wel werken als een motor om de problematiek aan te kaarten.

Dat de *Jerusalem Show* een formule hanteert die werkt, blijkt uit het succes van de tentoonstelling. Het aantal kunstenaars groeide aan, het programma met activiteiten breidde uit en er kwam meer internationale aandacht die resulteerde in meer sponsoring, die de groei verzekerde. In 2012 resulteerde deze in de samenwerking met Qalandiya waardoor de *Jerusalem Show* geïntegreerd werd binnen een ruimere Palestijnse context. Of dit ook de kaart is die de *Jerusalem Show* in de toekomst zal trekken, eerder dan te blijven bij de verankering in Jeruzalem, zal moeten blijken uit de komende edities.

MEA SHEARIM: EEN JOODS ORTHODOX EILAND IN JERUZALEM

EEN INTERVIEW MET LEORA LAOR EN EEN STUDIE NAAR DE VROUWELIJKE IDENTITEIT

Annelien De Troij, Elisa De Wyngaert en Sarah Gallasz

Inleiding

De aanleiding van deze studie is de internationale conferentie *Visual Constructs of Jerusalem* gehouden in 2010 aan The Hebrew University. De manier waarop Jeruzalem doorheen de geschiedenis als een icoon wordt gevisualiseerd werd tijdens het congres behandeld. Professor Milly Heyd gaf een lezing over het werk *Wanderland* van de in Jeruzalem geboren fotografe Leora Laor. De titel van Heyds betoog luidde “The Running Girl in Mea Shearim: gender, nostalgia and the uncanny through Leora Laor’s photography”. Dit prikkelde de interesse om aan de hand van het werk van een hedendaagse kunstenaar naar Jeruzalem te kijken.

De *Wanderland* reeks van Leora Laor vormt het vertrekpunt van dit onderzoek. “The Running Girl” die Heyd vernoemt, is de eerste foto uit de serie (Afb. 1). Laor maakte het werk in de ultraorthodoxe joodse wijk Mea Shearim, gelegen in Jeruzalem. Ze brengt voornamelijk vrouwen en meisjes in beeld. Een Israëlische kunstenaar lijkt vandaag onlosmakelijk verbonden te zijn met maatschappelijke kwesties. Het is een moeilijke opdracht om zich als kunstenaar te onttrekken aan politieke connotaties. Met haar haast ongrijpbare, tijdloze en korrelige foto’s zoekt Laor een uitweg en bewandelt ze de grens tussen het ‘tonen’ en het ‘niet tonen’.

In het eerste hoofdstuk wordt Mea Shearim als historisch stadsdeel geanalyseerd. Daarbij zullen de religieuze en de politieke kenmerken van de wijk worden verduidelijkt. Die achtergrondinformatie is essentieel voor de daarop volgende hoofdstukken. In het tweede deel staat de vrouw en haar positie in Mea Shearim centraal alsook de wijze waarop ze in de serie *Wanderland* wordt afgebeeld. Daarna worden de traditionele klederdracht en de strikte zedigheidregels die in de buurt gelden, voorgesteld. De kledij op Laors foto’s dienen daarbij als illustratie. Ten slotte volgt een uitgebreid en persoonlijk interview met de fotografe.



Afb.1: Leora Laor, *Wanderland #100*, 2001-2003, Lambda print. Afb.2: L. Laor, *Wanderland #101*, 2001-2003, Lambda print.



Afb.3: L. Laor, *Wanderland #102*, 2001-2003, Lambda print. Afb.4: L. Laor, *Wanderland #104*, 2001-2003, Lambda print.



Afb.5: L. Laor, *Wanderland #105*, 2001-2003, Lambda print. Afb.6: L. Laor, *Wanderland #106*, 2001-2003, Lambda print.

Mea Shearim: een historisch, religieus en politiek profiel

Het chassidisch jodendom is een ultraorthodoxe religieuze richting binnen het charedisch jodendom. Na het ontstaan in de achttiende eeuw in Polen stichtten volgelingen van de Poolse rabbijn Baal Shem Tov steeds nieuwe richtingen binnen het chassidisme. Iedere groepering –



Afb. I: Plan van Mea Shearim, ten noordwesten van de Oude Stad Jeruzalem.

met een eigen rabbijn en een eigen synagoge – leefde de joodse regels in Oost-Europa op een specifieke manier na. Vanuit deze broedplaats kwam er doorheen de tijd een volksbeweging naar verschillende werelddelen op gang.¹ Mea Shearim, één van de oudste wijken van Jeruzalem, vormt vandaag de belangrijkste thuishaven van de chassidische joden en zal in dit hoofdstuk centraal staan. Al van bij haar ontstaan wordt de wijk gekenmerkt door haar aparte en gesloten karakter. Mea Shearim brengt de door de Holocaust verdwenen Oost-Europese sjtetls in herinnering.² Door de fervente voortzetting van de Oost-Europese joodse traditie leeft de gemeenschap van Mea Shearim als het ware zoals in het verleden.

In 1874, aan het einde van de Ottomaanse periode, wordt de wijk Mea Shearim opgericht.³ Het toenmalige Jeruzalem was aanzienlijk kleiner en staat vandaag bekend als de Oude Stad. Deze werd te klein voor de groeiende joodse gemeenschap. De plaatselijke Arabieren vroegen hoge huurprijzen en hadden een monopolie op de wateraanvoer. Daarom werd bebouwing buiten de wallen toegestaan, ook al bracht dat de buurt buiten de religieuze stadsmuren en vormde de woestijn een bedreiging.⁴ Ten noordwesten van de drukke Oude Stad, werd een stuk verwilderde grond aangekocht voor de chassidische gemeenschap (Afb. I). Het was niet toevallig dat de nieuwe buurt zo dicht mogelijk bij het heiligdom van de Tempelberg werd

¹ Daniel Meijers, *Ascetic Hasidism in Jerusalem: The Guardian-Of-The-Faithful Community of Mea Shearim* (Leiden: Brill, 1992), 14.

² Rita James Simon, *Continuity and Change: A Study of two Ethnic Communities in Israel* (Cambridge, Cambridge University Press, 1978), 30; Robert Mulder en Lejo Siepe, *God wil het! Reizen in het spoor van de kruisvaarders* (Amsterdam: Rozenberg Publishers, 2005), 155; Tovi Fenster, "Gender, Religion and Urban Management: Women's bodies and everyday lives in Jerusalem," in *Women, Religion and Space. Global Perspectives on Gender and Faith*, uitg. door. Karin Morin (New York: Syracuse University Press, 2007), 47.

³ Meijers, *Ascetic Hasidism in Jerusalem*, 32.

⁴ Meijers, *Ascetic Hasidism in Jerusalem*, 34.

gebouwd.⁵ Als naam voor de wijk koos men een citaat uit Genesis (26:12): ‘Isaak zaaide in dat land en hij oogstte nog hetzelfde jaar honderdvoudig, want de Heer zegende hem’. Men koos de naam ‘Mea Shearim’, het Hebreeuws voor ‘honderdvoudig’, die verwijst naar de eerste honderd families die het verworven gebied introkken.⁶ Dit stadsdeel symboliseert zo de evolutie van een totale woestenij naar een door de mens gecultiveerde samenleving. Mea Shearim, als afgesloten stadsdeel en met een vierkant fortachtig grondplan, vormde al in de beginperiode “een staat binnen een staat”.⁷ Rita James Simon noemt het een *self-imposed ghetto* en dat is het vandaag nog steeds, hoewel de ingangen eerder symbolisch dan fysiek zijn afgesloten.⁸ In Mea Shearim ligt er een sterke nadruk op zowel het verschil tussen de bedreigende buitenwereld en het “binnen”, alsook op het verschil tussen publieke en private ruimte. Publieke ruimte wordt in Mea Shearim zo veel mogelijk geprivatiseerd.⁹ De constructie van de wijk als een gesacraliseerde ruimte gebeurt door uitsluiting, toe-eigening en grensoplegging.¹⁰ Tovi Fenster gebruikt een term van de Franse filosoof Henri Lefebvre, namelijk de ontzegging van “the right to the city”, om de situatie in Mea Shearim te verduidelijken.¹¹ Grenzen worden er symbolisch afgebakend en een strikte discipline uit zich onder meer in de omgang met gender, het lichaam en de kledij.

Het uitzicht in Mea Shearim wordt bepaald door een wirwar van binnenpleinen, steegjes met rijhuizen, synagogen en Talmoedscholen of *yeshiva's*.¹² Eén van de redenen voor de snelle uitbreiding van Mea Shearim doorheen de geschiedenis is de grootte van het gezin dat gemakkelijk tien kinderen kan tellen. Het dagelijkse leven is volledig verstrengeld met het geloof en de toewijding aan het gebed. Het gezinshoofd moet de tijd verdelen tussen de gebedsplicht en het uitoefenen van een beroep. Algemeen beschikken de gezinnen daardoor over een beperkt inkomen.¹³ Nergens anders dan in Mea Shearim worden de tradities van het chassidische jodendom zo goed nageleefd, met nadruk op spijswetten en kledingvoorschriften, om hun identiteit en homogeniteit te bewaren.

Hoewel Mea Shearim een door en door joods orthodoxe plaats is, bestaat er een grote diversiteit tussen de verschillende groeperingen. De inwoners van Mea Shearim, de Asjkenazische

⁵ Nadette De Visser, *Standplaats Jeruzalem, Al Quds* (Amsterdam: KIT Publishers, 2008), 69-70.

⁶ Meijers, *Ascetic Hasidism in Jerusalem*, 34.

⁷ Mulder en Siepe, *God wil het!*, 155.

⁸ Simon, *Continuity and Change*, 30; Fenster, “Gender, Religion and Urban Management,” 55.

⁹ Tovi Fenster, “Identity Issues and Local Governance: Women’s Everyday life in the City,” *Social Identities* 11, 1 (2005): 21-32; Fenster, “Gender, Religion and Urban Management,” 46

¹⁰ Fenster, “Gender, Religion and Urban Management,” 52.

¹¹ Fenster, “Identity Issues and Local Governance,” 28-29; Fenster, “Gender, Religion and Urban Management,” 43-46, 52-54; cf. Henri Lefebvre, *Critique of Everyday Life* (Londen: Verso, 1991). Naast een “right to the city” is er ook geen “right to the body”. Vooral de niet-gelovige “moderne” vrouw ervaart Mea Shearim als een plek van uitsluiting. Ondanks de ontzegging van individualiteit, bestaat er volgens Fenster wel “the right to difference” of het groepsrecht om als ultraorthodoxen anders te zijn dan de rest.

¹² Simon, *Continuity and Change*, 30.

¹³ Meijers, *Ascetic Hasidism in Jerusalem*, 71; Simon, *Continuity and Change*, 80.

charedische joden, zijn grofweg in twee groepen op te delen naargelang de religieuze en politieke verschillen.¹⁴ In de meerderheid zijn de chassidische joden, met nog verdere subgroepen zoals de Reb Arreh. De tegenhangers van het chassidisme vormen de mitnagdiem of de Litouwse joden, genoemd naar hun afkomst. Actief participeren in politieke kwesties gaat vooral gepaard met religieuze belangen; de mate waarin een politieke partij religieus geïnspireerd is, is doorslaggevend.¹⁵ Velen verwerpen partijen als Aguda omdat ze het “seculiere” zionisme verdedigen, de nationale ideologie die het bestaan van een joodse staat verdedigt. Hun antizionistische houding is één van de argumenten waarom Mea Shearim zich als “een staat binnen een staat” distantieert van de buitenwereld.¹⁶ Charedische joden erkennen alleen het koninkrijk Gods en verzetten zich tegen het uitroepen van de soevereiniteit van Israël als joodse staat. Er wordt niet gewacht op de komst van de Messias vooraleer Israël als staat uit te roepen. Dit antizionistische gedachtegoed wordt voornamelijk geuit via politieke bewegingen zoals de Satmarbeweging of de extremere Neturei Karta die zich de “Beschermers van de Stad” noemen.¹⁷ Deze beweging komt tweemaal per week bij elkaar in de straten van Mea Shearim en verkondigt ‘dat een dochter van Israël zedig moet gekleed zijn’.¹⁸ De vurigste antizionistische religieuze beweging tot op vandaag is de overkoepelende Eda Haredit met onderverdelingen als de Toldot Aharon. Zowat alle inwoners van Mea Shearim hangen deze organisatie aan.¹⁹ Hun extreem gedrag vertaalt zich in betogingen en vandalisme, het ontzeggen van de burgerplichten zoals de legerdienst en de stemplicht, het boycotten van publiek transport tijdens de sabbat en de Israëlische Onafhankelijkheidsdag en het spreken van Jiddisch in plaats van Hebreeuws.²⁰ Nog steeds doen er zich situaties voor waarin buitenstaanders de lokale gebruiken niet naleven, waarop ze agressief worden aangesproken of zelfs bekogeld met stenen.

¹⁴ Meijers, *Ascetic Hasidism in Jerusalem*, 35.

¹⁵ Meijers, *Ascetic Hasidism in Jerusalem*, 39; Simon, *Continuity and Change*, 32.

¹⁶ Mulder en Siepe, *God wil het!*, 155.

¹⁷ Meijers, *Ascetic Hasidism in Jerusalem*, 39-40.

¹⁸ Meijers, *Ascetic Hasidism in Jerusalem*, 40.

¹⁹ Sima Zalberg, “Shouldering the Burden of Redemption: How the “Fashion” of Wearing Capes Developed in Ultra-Orthodox Society,” *Nashim: A Journal of Jewish Women’s Studies and Gender Issues* 22 (2011): 33-34; cf. Menachem Friedman, “Ultra-Orthodox Society: Sources, Trends and Processes,” *Jerusalem Institute for Israel Studies* 41 (1991): 88-103.

²⁰ Meijers, *Ascetic Hasidism in Jerusalem*, 40; Fenster, “Gender, Religion and Urban Management,” 55; Simon, *Continuity and Change*, 30. Hebreeuws is de taal van God en wordt bijgevolg enkel gesproken voor religieuze doeleinden.



Afb.7: L. Laor, *Wanderland* #107, 2001-2003, Lambda print. Afb.8: L. Laor, *Wanderland* #108, 2001-2003, Lambda print.

1. *De positie van de vrouw in Mea Shearim*

De joodse vrouw in Mea Shearim is verschillende keren het onderwerp in de beelden van *Wanderland*. Een beeld dat vaak terugkeert, is dat van het betoverende, maar tegelijk ook vluchtende of vluchtige meisje dat angst uitstraalt. Laor alludeert hiermee op de legende van de Wandelende Jood en representeert een vrouwelijke variant: de ronddwalende Jodin, een beeld dat lang verwaarloosd werd.²¹ De motieven nodigen uit tot reflectie over gender in het ultraorthodoxe jodendom. Om bepaalde composities en houdingen van de figuren op Laors foto's te begrijpen, is het nodig enkele algemene concepten uit te leggen over de status van de vrouw in de joods ultraorthodoxe gemeenschap.



Afb.9: L. Laor, *Wanderland* #111, 2001-2003, Lambda print. Afb.10: L. Laor, *Wanderland* #113, 2001-2003, Lambda print.

²¹ Milly Heyd, "The Running Girl in Mea-She'arim: Gender, Nostalgia and the Uncanny through Leora Laor's photography (2002-2004)," in *International Conference: Visual Constructs of Jerusalem*, 2010, 44.

Het lichaam: onderworpen aan de *tsniut*

De joodse leer heeft een sterke greep en controle op het lichaam van de vrouw en haar seksualiteit. Dit lichaam moet eer en waardigheid, maar ook schaamte en bescheidenheid uitdrukken. De plaats – in dit geval Mea Shearim – en het afgrenzen ervan, wordt met het lichaam verbonden. Het vrouwenlichaam vormt namelijk een medium voor het uitdrukken van cultuur.²² De sacraliteit van de plaats wordt daarbij doorheen het lichaam, dat onderworpen is aan geboden, veruiterlijkt.²³ Het voorgaande gaat gepaard met de hiërarchische, patriarchale aard van de gemeenschap die de plaats van de vrouw binnen de cultuur bepaalt. De joodse wet, voorgeschreven in de Thora, Talmoed en Halakhah, maakt namelijk fundamenteel een onderscheid tussen mannen en vrouwen.²⁴ Bij een strikte lezing hiervan worden vrouwen als een apart volk gezien; ze zijn inherent anders dan en inferieur aan mannen.²⁵

De manier waarop de vrouw door God geschapen werd, rechtvaardigt deze patriarchale structuur: Eva werd geboren uit Adams rib, wat de vrouw van nature ondergeschikt maakt aan de man.²⁶ Bovendien treft de vrouw schuld aan de zondeval en moet ze hiervoor berouw tonen.²⁷ Rabbijn Ben Sira meende: 'From women, sin had its beginning, and because of her we all die'.²⁸ De vrouw moet haar geslacht berouwen en dit door één van de belangrijkste geboden te volgen die de Thora voorschrijft: de *tsniut* of bescheidenheid.²⁹ Hoewel dit gebod in principe voor zowel mannen als vrouwen geldt, stoot het bij feministen op hevige reacties. Bij de vrouw wordt namelijk strenger toegezien op de strikte naleving.³⁰ Ze moet de *tsniut* uitdrukken door zedige kledij te dragen, een ingetogen houding aan te nemen en zich aan een sober taalgebruik en een nederig stemvolume te houden. Huiselijkheid en gehoorzaamheid aan haar echtgenoot zijn hierbij vereisten. Niet enkel in de private sfeer, maar ook in de publieke sfeer moet dit gebod nageleefd worden.³¹ Als de vrouw zich in de publieke ruimte begeeft, is een uiterste ingetogenheid in al haar handelingen voorgeschreven. Met voorzichtigheid zou in de foto *Wanderland* #150 (Afb. 24) een ingetogen houding kunnen waargenomen worden.

²² Fenster, "Gender, Religion and Urban Management," 41-43.

²³ Fenster, "Gender, Religion and Urban Management," 51.

²⁴ Arthur Hertzberg, *Judaism: The Key Spiritual Writings of the Jewish tradition* (New York: Simon and Schuster, 1991), 115.

²⁵ Judith R. Baskin, "Women in Rabbinic Judaism: focal points and turning points," in *Judaism from Moses to Muhammed: An Interpretation*, uitg. door Jacob Neusner, 303-334 (Leiden: Brill, 2005), 303-305.

²⁶ Genesis 2:20-22. Baskin, "Women in Rabbinic Judaism," 307-312.

²⁷ Jan Lynn Feldman, *Citizenship, Faith and Feminism: Jewish and Muslim women reclaim their rights* (Waltham: Brandeis University Press, 2011), 57.

²⁸ Feldman, *Citizenship, Faith and Feminism*, 60. Ben Sira schreef *The Wisdom of Ben Sira*, een boek dat tot de Apocriefen behoort. Baskin, "Women in Rabbinic Judaism," 322-323; Ibolya Balla, *Ben Sira on family, gender, and sexuality* (Berlijn: De Gruyter, 2011).

²⁹ Voor een opsomming van deugden zie Ze'ev W. Falk, "Gender Differentiation and Spirituality," *Journal of Law and Religion* 12, 1 (1995-1996): 85-103. Specifiek over de *tsniut*: Falk, "Differentiation and Spirituality," 100.

³⁰ Feldman, *Citizenship, Faith and Feminism*, 129-130; Falk, "Differentiation and Spirituality," 99-100.

³¹ Falk, "Differentiation and Spirituality," 100.



Afb: 11.L. Laor, *Wanderland* #114, 2001-2003, Lambda print. Afb:12: L. Laor, *Wanderland* #115, 2001-2003, Lambda print.



Afb:13: L. Laor, *Wanderland* #117, 2001-2003, Lambda print. Afb:14: L. Laor, *Wanderland* #119, 2001-2003, Lambda print.



Afb:15: L. Laor, *Wanderland* #120, 2001-2003, Lambda print. Afb:16: L. Laor, *Wanderland* #121, 2001-2003, Lambda print.

Gendersegregatie

Algemeen worden vrouwen in Mea Shearim uitgesloten van het publieke leven (Afb. II): ‘Women should remain in the inner confines of their father’s or husband’s house and go about in public as little as possible’.³² Hun isolatie is een voorzorg om te vermijden dat vrouwen de sociale orde zouden verstoren.³³ De vrouw moet zich concentreren op de huishoudelijke taken en de opvoeding van de kinderen.³⁴ In *Wanderland* #108 (Afb. 8) is een vrouw te zien, omringd met kinderen, enkel meisjes, die net haar huis lijkt binnen te gaan. De vrouw wordt “vrijgesteld” van



actieve geboden, zoals het dagelijks gebed, naar de synagoge gaan en het bestuderen van de religieuze teksten.³⁵ De studie van de Thora is een mannelijke aangelegenheid. Feldman geeft hiervoor als reden dat de vrouw intellectueel onbekwaam is om de heilige geschriften te bestuderen.³⁶ Om haar man niet af te leiden van

zijn dagelijkse toewijding aan studie en geen

Afb. II: Markt in Mea Shearim waar enkel mannen verlangen bij hem op te wekken, mag de vrouw zich niet publiek exposeren.³⁷ Mannelijke vroomheid

wordt bewaard door het vrouwelijke, aantrekkelijke lichaam eenvoudigweg uit het zicht te houden.³⁸ Wanneer vrouwen een viering in de synagoge bijwonen, betreden ze deze via een aparte ingang (Afb. III) en zitten ze gescheiden.³⁹ Leora Laor bevestigt de scheiding van mannen en vrouwen in het openbare leven vanuit haar eigen ervaring: ‘Men are grouped together, but rarely together with women’. *Wanderland* #111 (Afb. 9) is een voorbeeld. Op deze manier worden mannen ook behoed van contact met vrouwen tijdens de menstruatieperiode, de *niddah*, die als

³² Psalm 45:13. Jay M. Harris, “Fundamentalism: Objections from a Modern Jewish Historian,” *Fundamentalism and Gender*, uitg. door John Stratton Hawley, 137-173 (New York: Oxford University Press, 1994), 163.

³³ Dit denkbeeld is ook in de Islam terug te vinden: vrouwen zouden *fitna* of chaos in de wereld brengen. Feldman, *Citizenship, Faith and Feminism*, 61.

³⁴ Fenster, “Gender, Religion and Urban Management,” 51; Feldman, *Citizenship, Faith and Feminism*, 61, 129-130; Baskin, “Women in Rabbinic Judaism,” 303, 320-322; Zygmunt Reich, *Het Joodse Volk. Geschiedenis, godsdienst en levenswijze* (Antwerpen: C. De Vries-Brouwers, 1996), 235.

³⁵ Hertzberg, *Judaism: The Key Spiritual Writings*, 115; Baskin, “Women in Rabbinic Judaism,” 328.

³⁶ Feldman, *Citizenship, Faith and Feminism*, 60. Een andere bron hiervoor is Judith R. Baskin, *Midrashic Women: Formations of the Feminine in Rabbinic Literature* (Hanover-London: Brandeis University Press, 2002).

³⁷ Feldman, *Citizenship, Faith and Feminism*, 61-62, 129-130; Baskin, “Women in Rabbinic Judaism,” 303, 320-322; Lior Ben-Chaim Rafael, “Ultra-Orthodox, Orthodox, and Secular Women in College,” in *Jewry between Tradition and Secularism. Europe and Israel compared*, uitg. door Eliezer Ben-Rafael, Thomas Gergely en Yosef Gorny, 151-172 (Leiden/Boston: Brill, 2006), 151.

³⁸ Baskin, “Women in Rabbinic Judaism,” 322.

³⁹ Hertzberg, *Judaism: The Key Spiritual Writings*, 123-124; Feldman, *Citizenship, Faith and Feminism*, 64-65.

onrein en bedreigend gezien wordt voor de religieuze zuiverheid van de man.⁴⁰ Nog striktere normen gelden tijdens deze periode.⁴¹ Net als de menstruatie is ook seksualiteit taboe.⁴² Jongeren krijgen noch op school noch thuis seksuele voorlichting. De enige functie van seksueel contact is de voortplanting. Het wordt gezien als een vorm van het intiem in contact treden met God.⁴³

De voorgaande concepten uit discriminatie tegenover de vrouw. Opmerkenswaardig is echter dat de chassidische volgelingen van Baal Shem Tov naar een *nistar* zoeken: een diepere, verborgen en veelzijdige betekenis achter de strikte, vrouwonvriendelijke lezing van de Thora. Ze willen de autoriteit van de vrouw niet volledig ontkennen. Een te letterlijke interpretatie van de religieuze schriftten laat volgens hen het ware en noodzakelijke esoterische buiten beschouwing. De chassidiem geven hiermee aan dat de Thora in vraag mag en kan gesteld worden.⁴⁴ Jody Myers en Jane Litman menen dat de joodse vrouw op een unieke manier machtig is.⁴⁵ Volgens beide auteurs



Afb. III: Gescheiden ingangen voor mannen en vrouwen.

heeft ze een zekere lichamelijke macht die te maken heeft met de *biddennes of women*, het verbergen van de vrouw en haar lichaam. Myers en Litman stellen vast dat de vrouw, omdat ze maar zelden beschikbaar is voor haar man, mystiek wordt en bijgevolg lichamelijke controle krijgt.⁴⁶ Ook Leora Laor vermeldt een bepaalde vrouwelijke macht die binnenshuis geldt: ‘The power of women can be recognized fully at home. Men give them this power’.

De reeks *Wanderland* brengt ook meerdere keren de kinderen van Mea Shearim in beeld. Zo vroeg mogelijk worden meisjes en jongens van elkaar gescheiden. Op Laors foto's lijken ze apart te spelen (Afb. 6 en 13). In het chassidisme krijgen ze een andere opvoeding, die wel voor beide geslachten dezelfde functie heeft: het doorgeven van het verleden en het in stand houden

⁴⁰ Baskin, “Women in Rabbinic Judaism,” 315-316; Fenster, “Gender, Religion and Urban Management,” 51; Jody Myers en Jane Rachel Litman, “The Secret of Jewish Femininity: Hiddennes, Power and Physicality in the Theology of Orthodox Women in the Contemporary World,” in *Gender and Judaism: the Transformation of Tradition*, uitg. door Tamar M. Rudavsky, 51-77 (New York: New York University Press, 1995), 53-54; Hannah Rockman, “Sexual Behaviour among Ultra-Orthodox Jews. A Review of Laws and Guidelines,” in *Jewish explorations of sexuality*, Jonathan Magonet, 191-204 (Oxford: Berghahn Books, 1995): 194-198.

⁴¹ De menstruatie wordt gezien als een eeuwige straf voor de vrouw haar zonden. Voor informatie over de normen die gelden tijdens de *niddah* zie Rockman, “Sexual Behaviour among Ultra-Orthodox Jews,” 196-197; Feldman, *Citizenship, Faith and Feminism*, 60-61.

⁴² Meisjes krijgen wel enige informatie over hun menstruatie door hun moeder. Sima Zalberg en Sara Zalberg, “Body and Sexuality Constructs among Youth of the Ultra-Orthodox Jewish Community,” in *Religion, Gender and Sexuality in Everyday Life*, uitg. door Peter Nynäs en Andrew Kam-Tuck Yip, 125-140 (Farnham: Ashgate, 2012), 133; Sima Zalberg, “Channels of Information about Menstruation and Sexuality among Hasidic Adolescent Girls,” *A Journal of Jewish Women's Studies & Gender Issues*, 17 (2009): 60-88.

⁴³ Rockman, “Sexual Behaviour among Ultra-Orthodox Jews,” 192, 203.

⁴⁴ Feldman, *Citizenship, Faith and Feminism*, 63-64.

⁴⁵ Myers en Litman, “The Secret of Jewish Femininity: Hiddennes, Power and Physicality,” 66.

⁴⁶ Myers en Litman, “The Secret of Jewish Femininity: Hiddennes, Power and Physicality,” 58-61.

van de voorouderlijke traditie.⁴⁷ De jongens starten vroeg met de studie van de Thora, scholing voor meisjes wordt daarentegen verwaarloosd.⁴⁸ Laor duidt op het lot van de meisjes die vroeg in een moedersrol worden geduwd: 'It is clearly noticeable that there is a distortion in life roles there. For example: already early little girls become 'mothers' as they help out their own in raising their little brothers and sisters'. Bovendien wordt er reeds op jonge leeftijd getrouwd. Om het voorgaande te illustreren, kunnen *Wanderland* #113 (Afb. 10) en *Wanderland* #108 (Afb. 8) dienen. In de discussie over de rol van de vrouw in het ultraorthodoxe jodendom gaan duidelijk verschillende stemmen op. Het is een kluwen van opgelegde waarden en verborgen betekenissen die moeilijk te doorgronden zijn en op verschillende wijzen geïnterpreteerd kunnen worden. Vrouwelijke identiteit in Mea Shearim is niet eenduidig en complex en hetzelfde geldt voor Laors beelden.



Afb.17: L. Laor, *Wanderland* #123, 2001-2003, Lambda print. Afb.18: L. Laor, *Wanderland* #124, 2001-2003, Lambda print.

2. De kledij in Mea Shearim

Een kledingstijl is een middel om een eigen identiteit te vormen, maar kan ook collectief worden ingezet en bijdragen aan het vormen van een gemeenschappelijke identiteit. De chassidische gemeenschap in Mea Shearim isoleert en distantieert zich door hun klederdracht van de seculiere buitenwereld.⁴⁹ In Laors beelden zijn de mannen, vrouwen en kinderen gekleed in

⁴⁷ Zalberg, "Body and Sexuality Constructs," 126; Eduardo Pitchon, "Hasidic Attitudes towards Sexuality," in *Jewish explorations of sexuality*, Jonathan Magonet, 205-212 (Oxford: Berghahn Books, 1995): 208.

⁴⁸ Sinds 1917, toen Sarah Schenirer in Krakau een eerste joodsorthodoxe meisjesschool oprichtte, waar intensief de Thora en de Talmud werden bestudeerd, kwam er een nieuwe houding tegenover de educatie van meisjes. Hertzberg, *Judaism: The Key Spiritual Writings*, 116-119; Reich, *Het Joodse Volk*, 241; Baskin, "Women in Rabbinic Judaism," 328; Rafael, "Ultra-Orthodox, Orthodox, and Secular Women in College," 151.

⁴⁹ Pitchon, "Hasidic Attitudes towards Sexuality," 206.

traditionele kledij waardoor de tijd lijkt te hebben stilgestaan. De inwoners houden volgens Laor vast aan de levenswijze en het voorkomen van hun voorouders uit Oost-Europa in de negentiende eeuw. Ook Milly Heyd verwees tijdens de conferentie *Visual Constructs of Jerusalem* naar de rennende meisjes in ‘barokachtige theatrale jurken met witte sokken’.⁵⁰ De kledij in Mea Shearim is afhankelijk van de religieuze subgroep waartoe men behoort en kan bijgevolg afwijken van de standaard. In dit deel zal een algemeen beeld worden geschetst van de klederdracht en modes zoals die te zien zijn in het werk van Laor.

Modest Dress als de norm

Grote borden met kledingvoorschriften staan aan de belangrijkste toegangswegen tot de wijk, in de kleinere zijstraten en hangen aan de muren van verscheidene winkels.⁵¹ Tovi Fenster bespreekt deze zogenaamde *Modesty walls* (Afb. IV) die volgens haar het *gendered ghettoized* karakter bij het betreden van de wijk meteen duidelijk maken.⁵² De boodschap in het Hebreeuws en in het Engels vraagt het volgende: ‘Please do not pass through our neighborhood in immodest clothes’.⁵³ De voorzetsels in het Hebreeuws, een taal die een onderscheid maakt tussen mannelijk en vrouwelijk, tonen dat dit verzoek vooral voor vrouwen bedoeld is.⁵⁴ De borden vragen om de sacraliteit van de buurt niet te besmeuren door onzedige kledij. Ze beschrijven verder hoe buitenstaanders zich dienen aan te passen: ‘Modest clothes include: closed blouse with long sleeves, long skirt, no trousers, no tight fitting clothes’. De borden verschijnen steeds vaker aan de gevels van winkels en vragen daar opnieuw aan vrouwen de winkel niet te betreden in onaangepaste kleding (Afb. V).⁵⁵ Volgens Fenster maken de winkeliers, die niet noodzakelijk lid zijn van de gesloten chassidische gemeenschap, op die manier aan de buurtbewoners duidelijk dat ze de kledingnormen respecteren en hun winkels daarom fatsoenlijk zijn.⁵⁶ De borden functioneren als “symbolische grenswachten”.⁵⁷ Ze helpen de leden en de buitenstaanders van de gemeenschap te identificeren en de sacraliteit van de plaats te beschermen.⁵⁸ Kledij is een cruciaal middel in de constructie van dergelijke grenzen. Laor legt tijdens het interview uit dat ze zich

⁵⁰ Milly Heyd, “The Running Girl in Mea-She’arim,” 44.

⁵¹ Fenster, “Identity Issues and Local Governance: Women’s Everyday life in the City,” 24, 26.

⁵² Ibidem.

⁵³ De boodschap in het Hebreeuws en in het Engels is niet altijd hetzelfde. Dit is afhankelijk van het publiek die de borden willen bereiken: de Engelstalige toeristen of de Joodse vrouwen die Hebreeuws begrijpen.

⁵⁴ Fenster, “Identity Issues and Local Governance: Women’s Everyday life in the City,” 26.

⁵⁵ Ibidem.

⁵⁶ Fenster, “Identity Issues and Local Governance: Women’s Everyday life in the City,” 27.

⁵⁷ Ibidem.

⁵⁸ Ibidem.

daarvan bewust was en paste haar kledij aan wanneer ze in Mea Shearim fotografeerde. Ze bedekte haar haren en droeg een enkellange traditionele jurk met lange mouwen.

Het strenge toezicht op de seksualiteit van jonge meisjes en vrouwen, zoals besproken werd in vorig hoofdstuk, beïnvloedt de manier waarop ze zich kleden. Omdat het vrouwelijk lichaam als een bedreiging voor de man wordt beschouwd, dienen strikte kledingregels te worden nageleefd.⁵⁹ De kledij dient enkel het morele karakter van de vrouw te benadrukken en niet haar seksualiteit of vrouwelijkheid. Transparante materialen zijn niet toegelaten en zelfs in de zomer bestaan de kousen en de broekkousen uit stevige stoffen. Niet alleen vrouwen maar ook mannen moeten zich aan strikte regels houden en ervoor zorgen dat hun lichamen steeds voldoende bedekt zijn. Mannen dragen in Mea Shearim donkere, meestal zwarte jassen in combinatie met een wit hemd en een lange zwarte broek (Afb. 2, 4, 5, 9 en 17). Vrouwen hullen zich in lange, eenvoudige jurken die de armen en de borststreek minstens tot aan de sleutelbeenderen bedekken. Het kleed sluit niet nauw aan en accentueert bijgevolg de vrouwelijke vormen niet. Chassidische vrouwen vermijden opvallende kleuren en prints en dragen voornamelijk zwart, donkere tinten en stoffen met sobere opdrukken. In Laors foto's zijn zowel gekleurde jurken met motieven als donkere ensembles te zien.

De joodse wet eist van mannen en gehuwde vrouwen het hoofd te bedekken.⁶⁰ Chassidische mannen dragen een zwarte keppel, of in het Hebreeuws *kippah*, op hun kruin en dit vaak samen met een zwarte breedgerande hoed (Afb. 2, 4, 5, 9 en 17).⁶¹ Mannen hebben lange baarden en laten *peyos*, twee lange gekrulde haarlokken aan weerszijde van de slapen, staan. Jonge en ongehuwde meisjes bedekken hun haar niet, maar dragen het meestal in één of twee vlechten (Afb. 1, 6, 9, 12, 14, 20 en 23).⁶² De fotografe verwijst naar de Bijbelse oorsprong van de vlechten: 'I heard the story behind the very common look of the girls in Mea Shearim. In Genesis (2:18) it is written that it is not good for men to be alone. When Eve was created by God, he wanted Adam to like her. So God made two braids for Eve'.⁶³ Door haar haren te vlechten, ziet de vrouw er bescheiden en gracieus uit waardoor ze volgens de traditie aantrekkelijk zou zijn voor Adam. Voor een chassidische vrouw is het bedekken van haar hoofd altijd een symbool voor het huwelijk en een bewijs van toewijding aan haar echtgenoot. In de foto's van Laor zijn de verschillende haardrachten van getrouwde vrouwen te herkennen. Ze kunnen hun hoofd met een

⁵⁹ Sima Zalberg, "Grace is Deceitful and Beauty is Vain: How Hassidic Women Cope with the Requirement of Shaving One's Head and Wearing a Black Kerchief," *Gender Issues* 24 (2007): 14.

⁶⁰ De Talmoed schrijft voor: "*Cover your head in order that the fear of heaven may be upon you*".

⁶¹ Op de achtste verjaardag krijgt een chassidische jongen zijn eerste ceremoniële kapsel: het hele hoofd wordt kaal geschoren, behalve een 10 cm groot vierkant voor zijn oren en twee loshangende lokken.

⁶² Zalberg, "Grace is Deceitful and Beauty is Vain," 15.

⁶³ De informatie is afkomstig uit een email van Laor waarin ze aan de hand van een Bijbelse vers verduidelijkt waarom de vlechten volgens haar zo vaak te zien zijn in de buurt en in haar beelden.

pruik, of in het Jiddisch een *sheitel*, bedekken die gemaakt kan zijn van synthetisch of echt haar (Afb. 21). Meestal worden in Mea Shearim echter de haren met een sjaal, of in het Jiddisch *tichel*, bedekt die op verschillende manieren kan worden geknoopt (Afb. 3, 8, 16, 19, 22 en 24). Over de *tichel* kunnen vrouwen nog een hoed of een baret dragen (Afb. 18). Tijdens de sabbat en op joodse feestdagen wordt een witte *tichel* gedragen en door mannen een brede platte bontmuts of de *shtreimel* die bovenop de keppel wordt gezet.⁶⁴ Een beeld van Laor van een man en een vrouw, beide met een kinderwagen, toont de aangepaste hoofddekseis (Afb. 7). De fotografe wees erop dat jonge meisjes zich in Mea Shearim volwassen kleden, naar het evenbeeld van hun moeder. In *Wanderland* toont ze haar fascinatie voor de kinderen in de buurt, die volgens haar slechts een korte jeugd genieten: ‘Moreover, the young girls are dressed like their mothers, which in turn, distorts the role models even further’.

Sima Zalcberg deed onderzoek naar de bescheidenheidsnormen in één van de meest extreme chassidische groeperingen in Mea Shearim: de Toldot Aharon.⁶⁵ In het artikel “Grace is Deceitful and Beauty is Vain” wordt het gebruik beschreven waarbij vrouwen na de eerste huwelijksnacht de haren afscheren en het kale hoofd met een strakke zwarte hoofddoek bedekken. De haren van een vrouw staan symbool voor seksualiteit, vrouwelijkheid en sensualiteit en moeten om die reden na het huwelijk worden verwijderd. De specifieke betekenis van het gebruik binnen de Toldot Aharon wordt door Zalcberg samengevat: ‘Hair is a powerful cultural symbol not only for individual identity but also for group identity. Since Toldot Aharon is the only Jewish group where women as a collective shave their heads and wear black kerchiefs, this gives them a feeling of belonging to an elite circle, a kind of pride in being unique’.⁶⁶ De reden waarom een zwarte hoofdband gekozen wordt, is omdat de kleur volgens de traditionele joodse leer het meest bescheiden is en het minste aandacht naar zich toetrekt.⁶⁷ Zwart is voor de Toldot Aharon bovendien een herinnering aan de vernietiging van de tempel en staat symbool voor hun rouw daarvoor.⁶⁸ In het openbaar moet steeds de zwarte hoofddoek gedragen worden, binnenshuis mag het ook een kleurige en gebloemde hoofddoek zijn.⁶⁹ De religieuze betekenis van het hoofdscheren is leiden tot de Verlossing, de komst van de Messias.⁷⁰

De kledij van de chassidische vrouwen verschilt per groep en ondergaat zoals andere modes veranderingen doorheen de tijd. Een nieuw gebruik bij verschillende vrouwen van de

⁶⁴ Zalcberg, “Grace is Deceitful and Beauty is Vain,” 15.

⁶⁵ Zalcberg, “Shouldering the Burden of Redemption,” 32- 51; Zalcberg, “Grace is Deceitful and Beauty is Vain,” 13- 34.

⁶⁶ Zalcberg, “Grace is Deceitful and Beauty is Vain,” 23.

⁶⁷ Zalcberg, “Grace is Deceitful and Beauty is Vain,” 17.

⁶⁸ Ibidem.

⁶⁹ Ibidem.

⁷⁰ Zalcberg, “Grace is Deceitful and Beauty is Vain,” 25.

Toldot Aharon is het dragen van lange, donkerkleurige capes (Afb. VI) die geïnspireerd zijn door de *nikab* van de zogenaamde “Taliban vrouwen”.⁷¹ Dit kledingstuk bedekt de schouders, de rug en de borst. Hoewel de capes niet te zien zijn in Laors beelden kwam de fotografe er wel mee in aanraking.⁷² Het kledingstuk zou de devotie en de spiritualiteit van de vrouw versterken en zou haar er toe in staat stellen goddelijke steun op te roepen voor het Joodse volk.⁷³ Het is een recent fenomeen dat zich geleidelijk ook in andere charedische groepen verspreidt, maar vooral aanslaat bij nieuw-gelovigen.⁷⁴ De vrouwen die capes dragen, krijgen veel kritiek omdat ze zich “devoter” en dus beter zouden voelen dan anderen. Zalberg besluit dat de vrouwen willen aantonen dat de *modest dress*, zoals die gedragen werd door hun moeders en de vorige generatie, niet meer voldoet. Ze kunnen hier niet meer op vertrouwen.⁷⁵



Afb.19: L. Laor, *Wanderland* #128, 2001-2003, Lambda print. Afb.20: L. Laor, *Wanderland* #130, 2001-2003, Lambda print.



Afb.21: L. Laor, *Wanderland* #133, 2001-2003, Lambda print. Afb.22: L. Laor, *Wanderland* #137, 2001-2003, Lambda print

⁷¹ Zalberg, “Shouldering the Burden of Redemption,” 33.

⁷² Ibidem. De “Taliban vrouwen” zijn een kleine groep Israëliësch joodse vrouwen die sinds 2006 de onzedelijkheid in Israël te bestrijden door een sluier of *nikab* te dragen.

⁷³ Zalberg, “Shouldering the Burden of Redemption,” 39.

⁷⁴ Zalberg, “Shouldering the Burden of Redemption,” 46.

⁷⁵ Zalberg, “Shouldering the Burden of Redemption,” 48.



Afb.23: L. Laor, *Wanderland* #150, 2001-2003, Lambda print. Afb.24: L. Laor, *Wanderland* #150, 2001-2003, Lambda print.

Interpretatie van de strikte voorschriften

De bescheiden kledij of *modest dress* van de vrouw wordt vaak bekeken als een vorm van patriarchale onderdrukking. Zo beweert Karen McCarthy Brown dat de opgelegde regels de vrijheid van de vrouw beperken en dat door de zedige kledij dwangmatig toezicht wordt gehouden op haar seksualiteit.⁷⁶ Volgens Susan Weiss leggen de voorschriften voor vrouwen de onderliggende machtsverhoudingen bloot en tonen ze de unilaterale eigendomsrechten van een joodse man op de seksualiteit van zijn vrouw.⁷⁷ Zalcborg relateert dit en meent dat de situatie ingewikkelder is omdat net de vrouwen zelf in veel gevallen de bepalende factoren zijn in de institutionalisering van de strenge kledingnormen.⁷⁸ Joodse vrouwen in Mea Shearim zouden elkaar, volgens Zalcborg, op vroomheid beoordelen door de lengte van de mouwen en de rok, de dikte en de kleur van de kousen, het type hoofddoek en het al dan niet dragen van capes.⁷⁹ Fenster meent dat de normen ervoor zorgen dat de vrouwen zich in hun traditionele kledij in Mea Shearim thuis voelen omdat ze daar de regel en niet de uitzondering vormen.⁸⁰



Afb. IV: Borden in Mea Shearim die beschrijven hoe men in de buurt gekleed moet gaan.

⁷⁶ Karen McCarthy Brown, "Fundamentalism and the Control of Women," in *Fundamentalism and Gender*, uitg. door John Stratton Hawley, 175-202 (New York: Oxford University Press, 1994), 175.

⁷⁷ Susan Weiss, "Under Cover: Demystification of Women's Head Covering in Jewish Law," *Nashim: A Journal of Jewish Women's Studies & Gender Issues* 17 (2009): 89-115.

⁷⁸ Zalcborg, "Shouldering the Burden of Redemption," 32.

⁷⁹ Zalcborg, "Shouldering the Burden of Redemption," 42.

⁸⁰ Fenster, "Gender, Religion and Urban Management," 52.

3. Interview met Leora Laor

De fotografe Leora Laor werd in Jeruzalem in 1952 geboren. Ze studeerde film, televisie en geschiedenis aan de universiteit van Tel Aviv. Tussen 1979 en 1987 verbleef en werkte ze in de Verenigde Staten waar haar werk ook werd tentoongesteld. Laors foto's krijgen een plek in museumcollecties zoals The Metropolitan Museum of Art en galerijen zoals Andrea Meislin Gallery in New York. Laor won in 2005 de Israëlische Constantiner Photography Award. In de Brusselse Villa Empain nam ze in 2011 deel aan de groepstentoonstelling *Vrouwen tussen schroom en toom*.

Het interview met Leora Laor focust op haar serie *Wanderland*, gefotografeerd in Mea Shearim (2001-2003). In de reeks verschijnen eenzame en anonieme individuen en staat een gevoel van stedelijke vervreemding centraal.⁸¹ Het zijn enigmatische en schilderachtige foto's die in een gloeiend en lumineus licht baden en de wijk op een geheel nieuwe manier afbeelden. We stelden Leora enkele gerichte vragen om ons inzicht in haar fotografisch werk, Mea Shearim en de positie van de vrouw in het chassidisch jodendom te verscherpen.



Afb. V: Een voorbeeld van hoe de borden nu ook verschijnen aan de gevels van winkels.

Afb. VI: De vrouw draagt een cape die steeds vaker te zien is in Mea Shearim.

You used multiple effects in your *Wanderland* pictures. Some of them are in black and white whereas others are in color. What kind of camera(s) did you use? There is a sense of blurriness and movement in the compositions. Did you manipulate these pictures and in what way?

The *Wanderland* series was photographed with a digital video camera: a Sony 3ccd. It is a method of practice I used both for *Wanderland* and the *Image of Light* series. These two series were

⁸¹ Susan Tumarkin Goodman, "A Matter of Place," in *Dateline: Israel: New Photography And Video Art*, uitg. door Susan Tumarkin Goodman, Andy Grundberg en Nissan Perez, 22-40 (New Haven: Yale University Press, 2007), 36.

photographed in Jerusalem. The photos of *Wanderland* were taken in Mea Shearim, known as the most religious part of the city. The second series, *Image of Light*, was taken between 2003 and 2004 in a public park located in one of the more secular parts of Jerusalem. The decision to shoot a single image, continuous shots or switching to black-and-white is an act of immediate response to the subject matter. It also has to do with my cinematic oriented vision. The out of focus and blurriness are a by-product of the video camera I used for *Wanderland* #100 and #105 (Afb. 1 en 5). When I opt for black-and-white while shooting, it forms a way to relocate the viewer to the past in place and time. The post-production of my work consists of a long process of editing and elimination. With Photoshop I can recreate my own 'self-vision': I edit my pictures mostly by saturating the colors in order to give reality a twist.

The setting of *Wanderland* is the ultraorthodox neighborhood of Mea Shearim. What is your personal feeling about this place and how would you want people to experience it while looking at your pictures?

I was born in Jerusalem. Mea Shearim was always an 'isolated island' within the city, a neighborhood filled with mysteries and secrets for the outsider. At first my knowledge about this part of the city and its inhabitants was very limited. Growing older and out of curiosity, I began exploring Mea Shearim through my photography. The neighborhood is known as an ultraorthodox intimate society. The Haredim chose to live separated from the outside world, imitating the lifestyle of their ancestors from Eastern Europe. That's why tradition is upheld and modernity is scorned out. As a visitor in Mea Shearim, one immediately feels like an outsider. My work is 'straightforward street urban landscape photography'. I am a storyteller in the sense that I observe ordinary people on the street and that I try to catch their inner world. I always look for tension between the private and the public domains. I am interested in the 'other', the stranger, the unknown amongst the known, and the unfamiliar amongst the familiar.

I realized that my work talks about me as well as about the 'other'. It happened that while I was editing an image I discovered a new layer of meaning, one different from reality. The eye emphasizes, ignores, escapes, edits and balances to make the photograph adjust itself finally to whom we are. On a personal level, both of my parents made the 'Aliya' to Israel when they were children, in 1926 and 1944.⁸² They emigrated from Eastern Europe where Yiddish was the second language. My mother was the only survivor of her family from the Holocaust. She was fourteen years old when she came with the 'Youth Aliya' to Israel. Mea Shearim became thus for

⁸² De term "Aliya" wordt gebruikt om de joodse emigratie naar Israël doorheen de eeuwen aan te duiden.

me a reminder of her early lost childhood. Particularly *Wanderland #100* is an homage to her (Afb. 1).

Looking at some of your pictures we felt like voyeurs. Did you create this voyeuristic feeling on purpose and did you sometimes feel like one yourself?

I believe that there is a different notion between a voyeur and an observer. Especially in Mea Shearim it is very difficult to separate the two concepts. The restriction on the act of being photographed represents one of the many differences between the ultraorthodox tradition and contemporary lifestyle with its extreme permissiveness such as reality TV. Photographing in Mea Shearim brings to the forefront the 'relationship' between the photographer and the one that is being photographed. In that sense one can feel the presence of the photographer, which makes the viewer get a sense of voyeurism.

An example of this is *Wanderland #101* where a young girl with something that looks like a mask covering her face and dressed in a stripped gown, is dragging a small child that is probably her brother (Afb 2). The viewer can see the scene through two 'cut head' men that are crossing the frame and ignoring the boy and the girl. These two male silhouettes create an illusion of a window. We can see how this 'window' becomes the 'eye' and the gaze of the voyeur.

Do you make personal contact with the people you photograph (before and/or after)? Were these people – in *Wanderland* mostly women – easily approachable? And do you speak Yiddish or Hebrew with them?

It happened that most of the time my communication in Mea Shearim was through 'visual' gesture and less verbal. I do understand Yiddish and it did assist me in understanding the conversation amongst them. In Mea Shearim, I experienced a few interesting incidents. Once, while I was standing and looking at a wedding ceremony and surrounded by women outside a wedding hall, I got into a conversation with some of the guests. Very quickly the conversation turned into inviting me to join them in the 'Simcha', the joyous occasion. Hospitality is actually one of the 613 Commandments mentioned in the Torah.

What does it mean to have your picture taken in this culture and do people behave differently when they see you with your camera? We also wondered how you dressed while working in Mea Shearim?

Religion and modesty are the two main issues for the ultraorthodox Jews in Mea Shearim. The Haredi community closes itself to any media whatsoever: television, cinema, secular

newspapers and photography as well. The Ten Commandments mention: “You shall not make for yourself a carved image or any likeness of anything that is in heaven above.” That’s why in the orthodox community you are not allowed to be photographed or hang a picture or portraiture at home. Entering Mea Shearim I dressed myself ‘properly’. I covered my hair and put on a very conservative long dress with long sleeves. I was playing with a very thin border between their rejections and my desire to photograph there. Surprisingly enough, entering Mea Shearim as an artist – as opposed to a photojournalist – equipped with a camera, gave me the inner power and the ‘shelter’ to do so. The first reaction of most people that saw me and my camera was covering their faces or turning their back to me. Some children even ran away.

Recently I walked by this neighborhood and I felt like a stranger. For me the place had lost the ‘aura’ I had felt years ago. Streets have become dirtier, more neglected and very crowded. Now I saw just two colors dominating in the streets, namely black-and-white, and I questioned myself if this is still the same place where the *Wanderland* series was taken?

How do you organize yourself practically? How long did it take to complete the series? And was it hard to make a final selection?

Most of my works are continual projects. It started with the *Black Marble* series in New York between 1981 and 1983 and my latest series *Pilgr-image* I photographed between 2010 and 2013 in the Church of the Holy Sepulchre in Jerusalem. *Wanderland* was one of these ongoing photographic projects, which lasted about two years. During this time, returning back to the same location, equipped with my camera, and photographing over a long period of time, I started realizing what had attracted my attention to Mea Shearim in the first place. It was a ‘backward trip’ deep into oneself through the exterior world and it seemed that as long as one is honest with oneself, one can become connected with the truth of the ‘other’.

The process of editing the work was done partly along the length of time I was photographing and partly later on. I was trying to pick the images that could deliver a new vision of the place. My last step was Photoshop, which helped me mainly to enhance the colors toward my ‘newborn’ vision of the place.

What is the story behind *Wanderland*? Can you explain the title? Does it refer to the tale *Alice in Wonderland*? And why did you change ‘wonder’ into ‘wander’? Do you maybe refer to the diaspora and the Promised Land?

The name of this series unfolds a double meaning. ‘Wander’ concerns the human wandering and the Jewish wandering. On the other hand, ‘Land’ signifies permanence and deep-

rootedness. Mea Shearim, as already mentioned, evokes reminiscence or loss associated with the old Jewish lifestyle in the Eastern European shtetl. As second generation of a Holocaust survivor, I found myself looking for images that had some references to the stories I heard in my family's home.

The association with *Alice in Wonderland* was my intention and is almost impossible to avoid due to the similar connotation. The fantasy book was written by Lewis Carroll in 1865. Up until this period of time, this type of genre was used as satire, a religious or a moral preach. In one of Carroll's letters he had declared: "I can swear that there is no religious preaching. Actually there is no preaching at all." *Alice in Wonderland* blurs the borders between reality and dream, resulting in a world of unclear 'reality-fantasy'. The rules of nature have become distorted as objects and creatures change their size and time stands still. Furthermore, Alice's identity is one of the main philosophical issues in the book.

I arrived at Mea Shearim in a 'neutral' manner, without intending to get into political and social commentary. My intent was on creating a fantasy world of these people who imitate the old way of life as it was lived by their ancestors in nineteenth century traditional Eastern Europe. It is clearly noticeable that there is a distortion in life roles there. For example: already early little girls become 'mothers' as they help out their own in raising their little brothers and sisters. Moreover, the young girls are dressed like their mothers, which in turn, distorts the role models even further. Childhood, as an extended period of life, is very short lived due to their reproduction beliefs. Eventually, these little girls become the heroines of my *Wanderland* series.

The people you depict have something anonymous and mysterious. It seems like you do not want to depict specific individuals, but more in general 'The People in Mea Shearim'?

Different strategies to reduce details of the photographed people were used practically to pay respect to the codes of the community. Besides that, it served me as well to universalize the images. In this unusual location, I could challenge my artwork to observe and learn about the place in order to create another sphere somewhere between fantasy and reality, a dreamlike environment: a 'Wanderland'.

Could you name some of the artists that inspired you? Because of the painterly quality in your work, some people see a link between yours and that of Edward Hopper and recognize a similar feeling of loneliness and alienation? What do you think?

Henri Cartier Bresson, Diane Arbus and Philip-Lorca diCorcia are some of the photographers whose work I find very interesting. I do think that Edward Hopper's artworks are one of my major inspirations, but not always directly for my own works. Hopper's sincere, timeless images, bring along a sense of serenity, solitude, and a mysterious and endless beauty. His works reflect all aspects of our human condition and as a result, they are very communicative. I would like to refer to two remarks Hopper had made concerning himself, his artwork and his opinion about art: "It's (the lack of communication between the people in his paintings) probably a reflection of my own, if I may say, loneliness. I don't know. It could be the whole human condition."⁸³ "Great art is the outward expression of an inner life in the artist, and this inner life will result in his personal vision of the world. [...] The inner life of a human being is a vast and varied realm."⁸⁴ In the search for the truth of our being, the artist's duty is to tell his own truth. Loneliness is a subjective experience that forms the basic source of an artist's creativity. In that sense I do hope that my work reveals some of what is mentioned here.

We are intrigued by female identity. What is your opinion as an artist, and as a woman, towards the religion and the extreme ways of living in Mea Shearim?

As an artist, I discuss my work more on a personal interest or on an aesthetic level rather than in political or social terms. I see these visuals as intriguing and my work comes from unprejudiced observations. I do not profess to know much about the life of women in Mea Shearim: I create another women's life with my 'imaginary powers' as an artist. Through my conversations with orthodox women, I understand that there are many ways of being a woman in Mea Shearim. I may not understand the inner logic of the female role in this society because of its own practical values and hidden meanings. The woman's role in the family is important, yet on the surface, it appears to be discriminatory or forced by religious rules. The power of women can be recognized fully at home. Men give them this power.

We came across an article about a new kind of 'fashion'. A handful of women of the Toldot Aharon Hasidic group settled in the Mea Shearim district have started wearing large, dark coloured capes. They cover the shoulders, the back and the chest whenever they go out in public to become more devout. Have you encountered these women? How do you feel about this new tendency?

⁸³ Edward Hopper in conversatie met Margaret McKeller op 14 november 1965 in Gail Levin, *Edward Hopper* (Naefels; Zwitserland: Bonfini Press, 1984), 80.

⁸⁴ Edward Hopper, "Statements by Four Artists," *Reality* 1 (1953): 8.

I did indeed encounter those women a few times in Mea Shearim. These women are called the 'Taliban', often walking with a few of their daughters, all with the same look. I look at this phenomenon like at any other radical group who conduct a humanitarian dictatorship. Groups as such, with a different agenda, exist all over the world. We get to hear about them when the outside world gets involved in trying to save children or other weak members of these societies. The phenomenon you ask about is not a purely religious one, but a social one too. I resist this extreme group. Important is the fact that the rabbis in Mea Shearim have learnt to put a limit on those women after a few extreme cases that had received enormous international press coverage.

To conclude, could you share a remarkable experience while shooting *Wanderland*?

It was a Friday, a few minutes before sunset, which means almost Sabbath. At that time there was something magical that caught my attention in Mea Shearim. At one point, I saw just men and young boys in fancy long silk gown dresses with stripes and tall fur hats. Others were dressed in different variations of the traditional ultraorthodox Sabbath dress. They were in a rush to get to the synagogue. It seemed for a moment that this part of the city was blessed with a kind of holiness. Yellowish gold tones of light and glory were everywhere. At this moment, I was filled with a feeling of spiritual elevation. I was open to receive and experience it. It was a very wonderful feeling. This was a territory of men. And there I stood, as a woman 'hidden' behind the camera a few moments before Sabbath.

Nawoord

Als Israëlsche fotografe zoekt Leora Laor een manier om het Jeruzalem van vandaag te visualiseren. Velen doen dit door middel van documentaire fotografie die op een directe wijze maatschappelijke spanningen in beeld brengt. Laor kaart politieke en sociale kwesties niet rechtstreeks aan, maar ontvlucht ze ook niet. Mea Shearim, als joods orthodox centrum, is historisch, religieus en cultureel een stedelijke constructie. Vertrekkende vanuit dit stadsdeel bedenkt Laor een eigen wereld, haar eigen *Wanderland*. De reeks bedacht ze met nostalgie naar haar jeugd, vanuit de geschiedenis van het Joodse volk en baadt in het mysterieuze licht van een sprookje. Met haar foto's dringt ze geen boodschap op, toch kan een ontvankelijke kijker er veel in lezen. Zo klaagt Laor de genderproblematiek niet rechtstreeks aan, toch is die subtiel aanwezig in haar beelden. Door haar fotografisch materiaal nadien te bewerken, behoudt ze als kunstenares

haar persoonlijke en esthetische stijl. Laors urbane landschappen zijn subjectief, gevoelig en triggeren de blik waarmee ze als outsider een verhaal van Mea Shearim in al haar menselijke condities kan vertellen. Voor onze studie vormde *Wanderland*, als kunstwerk, een visueel document om de eigenheid van Mea Shearim te belichten.

We can't thank Leora Laor enough for her contribution and help. Without the extensive interview and her in-depth knowledge about the subject this paper would not be the same.

DE AFBEELDING VAN SYNAGOGA ONDER HET LEVEND KRUIS GEDURENDE DE MIDDELEEUWEN

Eva Vandepitte

Inleiding

In deze verhandeling wordt een basis gelegd voor verder iconografisch onderzoek over het Levend Kruis. Deze taferelen ontstonden vooral in Centraal-Europa en kunnen allen geplaatst worden in een tijdspanne van de dertiende tot het begin van de zeventiende eeuw. Vooral de afbeeldingen van Ecclesia en Synagoga spelen in dit iconografisch onderzoek een grote rol. Onderstaande tekst bevat de grote lijnen over het ontstaan en het voorkomen van taferelen met het Levend Kruis, grotendeels gebaseerd op het artikel van Achim Timmermann uit 2001¹, waarbij de vier handen die uit ieder uiteinde van het kruishout tevoorschijn komen en geen deel uitmaken van de gekruisigde Christus de belangrijkste kenmerken zijn. Het artikel van Timmermann is een heel waardevolle en uitgebreide bron en wordt dus ook meermaals aangehaald. Daarnaast wordt ook even de link met de Levensboom, de Maagd Maria en de zondige Eva aangehaald.

Wanneer de voorstelling van Synagoga en Ecclesia aan bod komt, wordt dankbaar gebruik gemaakt van de licentieverhandeling van Angès van der Sterren uit 1987.² Deze bevat een schat aan informatie over zowel de verschenen traktaten en geschriften over Ecclesia en Synagoga van 1841 tot 1983, als over de verschillende soorten afbeeldingen met de twee vrouwelijke personificaties. Haar aandeel over het Levend Kruis is eerder beperkt, wat ruimte laat voor verdere studies. In deze verhandeling wordt de nadruk gelegd op Synagoga haar verschijning onder het Levend Kruis door zowel de verschillende attributen die deel uitmaken van haar identiteit als de confrontatie met haar tegenhangers, die meestal voorkomen in de vorm van Ecclesia of als gelovigen die het mirakel van de Eucharistie vieren, onder de loop te nemen.

¹ Achim Timmermann, "The Avenging Crucifix: Some Observations on the Iconography of the Living Cross", *Gesta* 40, nr. 2 (2001): 141–160.

² Agnès van der Sterren, *Kerk en Synagoge in de Christelijke middeleeuwse iconografie*, vol. I, III vols. onuitgegeven licentiaatsverhandeling (Leuven: KU Leuven, Faculteit van de Letteren en de Wijsbegeerte, Departement Archeologie en Kunstwetenschap, 1987).

Naast deze twee auteurs brengt ook het hoofdstuk over het Levend Kruis dat verschijnt in het tweede boekdeel van Gertrud Schiller haar *Ikönographie der christlichen Kunst* extra informatie.³

I. Het Levend Kruis

1. Ontstaan en betekenis

Het Levend Kruis is in de late middeleeuwen een van de meest voorkomende allegorische voorstellingen als het over het afbeelden van de Eucharistie gaat. Er zijn ongeveer drie dozijn voorbeelden bekend, waarvan de meeste muurschilderingen zijn. Vaak worden joden en ketters hierbij afgebeeld als de voornaamste vijanden van de Kerk. Daarbij transformeert de afbeelding van het Levend Kruis de archetypische vijanden van de Eucharistie tot onmachtige doelwitten van het goddelijk verantwoord geweld. De personen die volgens de traditie namelijk Christus en daarmee het christelijk geloof kwaad aandeden, worden nu herleid tot machteloze slachtoffers. Daardoor worden de gebruikte wapens en het afgebeelde geweld gezien als symbolen voor de eschatologische rechtvaardigheid.⁴ Deze afbeeldingen van het Levend Kruis kenden een grote geografische spreiding. De meeste taferelen komen uit de Noordelijke Italiaanse provincies en de landen rond de Alpen, maar ook in Beieren, Slovaakije, Silesië in Polen en sommige andere gebieden in het westelijke gedeelte van Polen. Enkele uitzonderingen komen ook in Denemarken, Westfalen en de Neder-Rijn voor. Het iconografisch thema verdwijnt na 1600 echter uit deze contreien, maar duikt kort daarna op in Rusland en dat gedurende ongeveer 100 jaar. Daarna bloedt het onderwerp ook daar dood.⁵ In het algemeen kan gezegd worden dat de afbeeldingen van het Levend Kruis behoren tot de ‘herfsttij der middeleeuwen’ of van het begin van de veertiende tot het begin van de zeventiende eeuw.⁶

De allegorie van het Levend Kruis kende zijn grootste bloeiperiode in de loop van de vijftiende eeuw. Bijkomende teksten en afbeeldingen werden namelijk geïntroduceerd uit andere iconografische contexten, waardoor de allegorie van het Levend Kruis meer en meer werd uitgewerkt, wat de kracht van het beeld alleen maar versterkte. Zo werd het Levend Kruis bijvoorbeeld afgebeeld als een onderdeel van een grote cyclus van schilderingen met onder

³ Gertrud Schiller, *Die Passion Jesu Christi*, vol. 2, *Ikönographie der christlichen Kunst* (Gütersloh: Gütersloher Verslagshaus Gerd Mohn, 1968).

⁴ Timmermann, “The Avenging Crucifix”, 141.

⁵ *Ibid.*, 143.

⁶ Agnes van der Sterren, *Kerk en Synagoge in de Christelijke middeleeuwse iconografie*, vol. I, Onuitgegeven Licentiaatsverhandeling (Leuven: KU Leuven, Faculteit van de Letteren en de Wijsbegeerte, Departement Archeologie en Kunstwetenschap, 1987), 113.

andere de Passie van Christus en de Verrijzenis. Deze werden vaak vergezeld van toegevoegde commentaren op banderollen die bijvoorbeeld het christelijke offer verduidelijkten.⁷

Naar aanleiding van Christus' eucharistisch offer neemt het Levend Kruis het eigen heft in handen om de aardse gelovigen en ongelovige te belonen of te straffen, te eren of te vernederen, hun leven te geven of het te nemen. Het kruis wordt hier dus zelf 'geallegoriseerd', wat niet het geval is bij een afbeelding van een gewone kruisiging.⁸ Dit onherroepelijke oordeel en deze vorm van goddelijke rechtvaardigheid heeft zijn wortels in de afbeeldingen van het Laatste Oordeel. Het Levend Kruis roept met zijn onontkoombare boodschap namelijk contemporaine en vroegere afbeeldingen op van het Laatste Oordeel, waar de Gezegenen en de Veroordeelden hun eeuwige bestemming toegekend krijgen aan respectievelijk Christus' rechter- of linkerzijde. Er treden echter ook verschillen op. Waar Christus op de meeste scènes van het Laatste Oordeel gedecoreerd wordt met een lelie en een zwaard, houdt de hand aan de rechterkant van de gekruisigde Christus eerder een kroon vast of vormt het een zegenend gebaar, terwijl de hand aan Christus' linkerzijde naast het zwaard ook een dolk kan hanteren. Dit is echter niet de enige gelijkaardige picturale bron. Meer nog dan het Laatste Oordeel vormt de seculiere personificatie Iustitia een inspiratie voor de afbeelding van de oordelende goddelijke macht. Van deze afbeeldingen blijken vooral de veertiende- en vijftiende-eeuwse Noord-Italiaanse iconografieën uit Toscane en de Veneto een voorbeeld voor het vormgeven het Levend Kruis, omdat de attributen van Iustitia hier bestaan uit een kroon en een zwaard, in plaats van de traditionele schalen van rechtvaardigheid als tegenhangers van het zwaard.⁹

Los van de picturale bronnen, lijken ook de contemporaine politieke en religieuze gebeurtenissen een grote rol te spelen op de beeldvorming van 'de andere' onder het Levend Kruis. Het Westers of Grote Schisma (1378-1417) lag immers nog vers in het geheugen. Daarnaast vormde ook de beweging van de Hussieten een bedreiging voor de toekomst van de Rooms-Katholieke Kerk. Deze protestantse beweging rond de Tsjech Johannes Hus (1369/70-1415) werd door de Kerk als ketters bestempeld en de aanhangers werden daarom door Joodse gemeenschappen van over heel Centraal Europa verwelkomd. Zij dachten immers dat de desintegratie van de Kerk een voorbode was voor de komst van hun langverwachte Messias. Vandaar dat de afgebeelde personen en personages aan de linkerkant van het Levend Kruis niet

⁷ Timmermann, "The Avenging Crucifix", 146.

⁸ Van der Sterren, *Kerk en Synagoge in de Christelijke middeleeuwse iconografie*, I:113.

⁹ Timmermann, "The Avenging Crucifix", 148.

alleen joden waren, maar alle ketters – en vooral de Hussieten – die de intentie hadden Christus' lichaam te vernietigen.¹⁰

2. *Vormgeving*

A. Vier handen

Het meest kenmerkende aan het Levend Kruis zijn de vier handen die aan de uiteinden van het kruishout tevoorschijn komen en geen deel uitmaken van Christus' lichaam. Deze handen zijn vaak voorzien van een deel van de armen, waardoor de bewegingen dramatischer en energiekeer overkomen. Soms wordt de heiligheid ervan benadrukt door ze weer te geven binnen een goudkleurig aureool. De armen van de horizontale kruisbalk zijn hierboven al deels besproken. Zo doorboort de hand aan Christus' linkerzijde met een zwaard, het meest voorkomende symbool van rechtvaardigheid, maar ook met een pijl of een dolk het hoofd, de nek of de borst van Synagoga. Dit gebaar is meestal zo drastisch dat het duidelijk niet dient om de joodse vrouw tegen te houden in haar actie, maar om haar volledig te vernietigen. Zo wordt Synagoga soms zelfs van haar rijdier getild of priemt het zwaard van haar hoofd tot in haar handen. Aan de rechterzijde van de gekruisigde Christus vindt het compleet tegenovergestelde tafereel plaats. Daar vormt de hand een zegenend gebaar boven het hoofd of de hoofden van de personen aan Christus' rechterkant. Dit is meestal Ecclesia, al dan niet vergezeld van een knielende achterban, die het mirakel van de Eucharistie met zich mee draagt.¹¹ Naast het zegenend gebaar kan de hand ook een kroon van het leven plaatsen op het hoofd van Ecclesia.¹² De achtergrond waar deze taferelen zich afspelen is meestal sober weergegeven, met uitzondering van verduidelijkende banderollen of natuurlijk elementen zoals wolkenluiers.¹³

Ook de handen aan de verticale kruisbalk zijn van betekenis voorzien aan de hand van eigen attributen. Zo reikt de hand bovenaan naar de hemelpoorten of de negen hiërarchieën van de hemel. Deze kunnen geopend worden met de sleutel – die ook de sleutel van David wordt genoemd¹⁴ – die de hand omklemt. Dit is dan ook de plaats waar de personen aan Jezus' rechterzijde zullen vertoeven. Onderaan daarentegen vernietigt de hand met een hamer of een houweel de hel of leidt de hand een leger van engelen en Deugden in de strijd tegen Satan, de

¹⁰ Ibid., 152.

¹¹ Ibid., 146.

¹² Schiller, *Die Passion Jesu Christi*, 2:172.

¹³ Timmermann, "The Avenging Crucifix", 141, 144–146.

¹⁴ Schiller, *Die Passion Jesu Christi*, 2:171.

dood en het kwaad.¹⁵ Het decor is hier een stuk dramatischer en soms worden ook taferelen of wezens uit de hel afgebeeld. In deze verticale dynamiek komt dus ook de link met het Laatste Oordeel duidelijk naar voor.

B. Maria en Eva, De Levensboom

Soms wordt ook de oppositie tussen de Maagd Maria en Eva onder het Levend Kruis, al dan niet rond een Levensboom, uitgespeeld om het rechts-links contrast te benadrukken en de rol van Christus' offer als de overgang tussen Zondeval en Redding of tussen de Oude Wetten en de Nieuwe Wetten in de verf te zetten.¹⁶

Aan de rechterzijde van de gekruisigde Christus wordt vaak de zogenaamde Schutzmantelmadonna afgebeeld. Zij plukt vruchten of hosties uit de sacramentsboom en schenkt die aan een groepje christenen, die ze beschermt met haar mantel. Eva, daarentegen, verschijnt aan Christus' linkerzijde en krijgt van de slang die uit de boom kronkelt, verleidelijk fruit aangeboden. Vaak is er ook een schedel in de buurt te vinden. In tegenstelling tot het groepje christenen aan de rechterzijde, kan Eva vergezeld worden van een aantal verschrikte mannen of van een groep mensen, die als joden bestempeld kunnen worden door hun stereotiepe baard en herkenbare fysionomie met grote neus en groteske gelaatstrekken. Er kunnen ook banderollen met opschriften verschijnen, om de hele situatie te verduidelijken.¹⁷

Zo vormen de Maagd Maria en Eva de verbinding tussen de horizontale en verticale dimensie van het Levend Kruis. Hun positie kan immers gelijkgesteld worden aan die van Ecclesia en Synagoga, welke de horizontale dimensie vertegenwoordigen, maar Eva heeft ook door het eten van het zondig fruit de poorten van de hemel gesloten en de zonde over het menselijk ras gebracht, terwijl de Maagd Maria door het baren van haar zoon het hemelruim terug zal openen.¹⁸

Naast het kruis met de vier handen en Eva en Maria, gelinkt aan de Levensboom, zijn uiteraard ook Synagoga en Ecclesia typische elementen die op een tafereel met het Levend Kruis voorkomen. Omdat zij zo belangrijk zijn bij het vormgeven van het Levend Kruis en ook een eigen betekenis meedragen, zal aan hen een apart hoofdstuk geweid worden.

¹⁵ Timmermann, "The Avenging Crucifix", 141, 144–146.

¹⁶ Ibid., 144.

¹⁷ Ibid., 144–146.

¹⁸ Ibid., 146.

II. De voorstelling van Ecclesia en Synagoga

De personificatie van Ecclesia wordt eenduidig gezien als een afbeelding van de christelijke Kerk. De betekenis van Synagoga daarentegen is een stuk complexer. Zij heeft immers meerdere betekenislagen en kan bijvoorbeeld de joodse wet vertegenwoordigen, maar ook het middeleeuwse jodendom.¹⁹ Afhankelijk van de context waar het kunstwerk is ontstaan, kan Synagoga dus een andere betekenislaag krijgen. Wanneer beide personificaties onmiddellijk deel uitmaken van het kruisigingstaferel, zijn zij meestal in hun volle lengte afgebeeld en staan zij op hetzelfde niveau als de kruisvoet.²⁰

De oppositie van Ecclesia en Synagoga duikt vanaf de Karolingische periode op in de beeldende kunsten. Daarvoor werd de tegenstelling al uit de doeken gedaan in vroegchristelijke theologische teksten. Daar werd de tegenspeelster van Ecclesia oorspronkelijk Jeruzalem genoemd. Het is pas vanaf de twaalfde eeuw dat de naam Synagoga opkomt. In het algemeen kunnen de afbeelding van Ecclesia en Synagoga in vier categorieën verdeeld worden: (1) de vernederde Synagoga tegenover de triomferende Ecclesia, (2) de ongelovige Synagoga tegenover de gelovige Ecclesia, (3) de bekering of verlossing van Synagoga op het einde der tijden en tenslotte afbeeldingen van (4) Ecclesia universalis, die dan weer kunnen opgedeeld worden in Ecclesia ex gentibus en Ecclesia ex circumcisione.²¹ Uiteraard kunnen er ook overlapping voorkomen. Zo kunnen de afbeeldingen van Synagoga en Ecclesia onder het Levend Kruis zowel onder de eerste categorie met de vernederde Synagoga, als onder de tweede categorie met de ongelovige Synagoga geplaatst worden. Deze categorieën staan dan ook dicht bij elkaar, aangezien de vroegchristelijke en middeleeuwse theologie het ongeloof van de joden onvermijdelijk verbond met hun verwerping door God en dus de door de Kerk toegebrachte nederlaag in de strijd om de goddelijke uitverkiezing.²² Het overgrote merendeel van de Ecclesia-Synagoga iconografie beeldt dan ook deze thematiek uit.

In dit hoofdstuk zal uitgegaan worden van de afbeelding van Synagoga. Na deze eerst apart besproken te hebben, zal ze geconfronteerd worden enerzijds met de afbeelding van Ecclesia, anderzijds met de afbeelding van het Mirakel van de Eucharistie.

¹⁹ Van der Sterren, *Kerk en Synagoge in de Christelijke middeleeuwse iconografie*, vol. I, 1.

²⁰ Ibid., I:115.

²¹ Ibid., I:2.

²² Ibid., I:79.

1. *Synagoga en haar attributen*

Tegenwoordig wordt Synagoga steevast geassocieerd met haar blinddoek. Deze staat symbool voor de joden die, ondanks dat ze werden uitverkoren door God om de Messias voor te brengen, afvallig zijn geworden. Ze hebben die Messias immers niet herkend in Jezus Christus. Nochtans hebben ze de Heilige Boeken in hun bezit en beschikken ze over de kennis van de profetieën, die in het Oude Testament neergeschreven zijn. De blinddoek symboliseert dus het verwijt van de christenen aan de joden dat ze in hun dwaasheid niet begrijpen wat ze lezen, zij zijn verstoken van het ware inzicht of dat ze blind zijn voor het ware geloof dat de christenen als volgelingen van Jezus Christus wel bezitten. De joden zijn in hun onwetendheid nog steeds in volle verwachting (dit is waarom ze de opkomst van de Hussieten toejuichten), terwijl bij de christenen de vervulling al is aangebroken. Ze zijn met andere woorden blind voor de diepere betekenis van het Oudtestamentische voorspellingen.²³ Hier staat de blinddoek dus symbool voor de ongelovige Synagoga. Naast het blind zijn voor en het ongeloof in de openbaring, symboliseert de blinddoek ook een zondig blind zijn. Synagoga is er immers in haar ongeloof niet voor teruggedeinsd de goddelijke Zoon te bespotten en te folteren. Daardoor wordt ze ook de ‘Duivelsdochter’ genoemd. Synagoga was immers als geen ander op de hoogte van de wet en de profetische voorspellingen en ze kan zich dus op geen enkel geldig excuus beroepen voor haar schuldig aandeel in de geseling en de uitlevering van Christus.²⁴

Nochtans is deze blinddoek niet te vinden op de oudste afbeeldingen van Synagoga. Het is pas in de twaalfde eeuw – wanneer ook de naam ‘Jeruzalem’ vervangen wordt door ‘Synagoga’ – dat de personificatie van de ongelovige joden blind wordt voorgesteld met behulp van een sluier of een blinddoek. Daarvoor werd de afwijzing van Christus door Synagoga, en met haar het joodse volk, in beeld gebracht doordat de vrouw zich links van het kruis terugtrok van de afgebeeld scène, terwijl de andere voorgestelde figuren volledig betrokken zijn bij het leed van Christus. Het terugtrekken kan op verschillende manier zijn afgebeeld. Zo kan Synagoga enkel haar gelaat afwenden van de kruisiging, maar ze kan ook op het punt staan de scène te verlaten, terwijl ze wel nog opkijkt naar de gekruisigde Christus. Bij de meest drastische afbeelding, stapt ze resoluut op en verlaat ze vastberaden het tafereel.²⁵

²³ Ibid., I:25.

²⁴ Ibid., I:58.

²⁵ Ibid., I:51.

Net als de blinddoek kan ook de ezel symbool staan voor Synagoga's dwaasheid. Zo vertegenwoordigt het rijdier het dwaze joodse volk, dat liever dan verlost te worden door Jezus Christus, hardnekkig blijft vasthouden aan de letterlijke wetsinterpretatie. Het joodse volk wordt door zijn dwaasheid gezien als een ezel waaruit Christus geboren is.²⁶ Deze stelling kan zelfs verder getrokken worden naar Synagoga die in haar dwaasheid symbool staat voor alle ongelovigen.²⁷ Daarom wordt de ezel vaak bloedend, ineengestort of soms zelfs onthoofd afgebeeld.²⁸ De rechtvaardigheid van het Levend Kruis zorgt dus voor de ondergang van het joodse volk of de ongelovigen in het algemeen.

In plaats van op een ezel, komt Synagoga ook een enkele keer op een mannelijke geit aangereden.²⁹ Daarnaast kan Synagoga ook afgebeeld worden met de kop van een geit of een bok in haar handen. Deze bok verwijst naar de zondebok in het Oude Testament die onvrijwillig de schuld van de afvallige Israëlieten op zich laadt en in de woestijn gejaagd wordt om daar te sterven. De associatie met Christus, die daarentegen vrijwillig de kruisdood op zich nam om de schuld van de gehele mensheid uit te boeten, is duidelijk.³⁰ De geitenkop staat in de nieuwtestamentische context, als attribuut van Synagoga, voor het tegengestelde van de oorspronkelijke oudtestamentische symboliek: in plaats van een symbool voor de zondeverdelging staat hij nu voor de zonde zelf.³¹ De geitenkop kan ook voorkomen op de vaandel die aan de gebroken staf van Synagoga wappert.³² Daarnaast kan ook het woord LEX op de vlag gedrukt zijn.³³ Daarmee wordt de ondergang van het joodse volk en daarmee de oude wetten extra benadrukt. Dit kan ook gebeuren door de stenen tafelen uit de handen van Synagoga te laten glijpen, waardoor ze op de grond in stukken uiteen vallen.

Naast de kop van een geit, wordt vaak een schedel in de buurt van Synagoga aangetroffen. Deze kan ook gezien worden als een attribuut van Eva, wat van een link met de Levensboom getuigt. De schedel kan in de Levensboom zelf hangen, aangeboden worden door de slang of in de hand van Synagoga of Eva zelf liggen.³⁴ Soms wordt de schedel ook

²⁶ Ibid., I:53.

²⁷ Schiller, *Die Passion Jesu Christi*, 2:171.

²⁸ Timmermann, "The Avenging Crucifix", 145–146.

²⁹ Ibid; Van der Sterren, *Kerk en Synagoge in de Christelijke middeleeuwse iconografie*, I: 119.

³⁰ Van der Sterren, *Kerk en Synagoge in de Christelijke middeleeuwse iconografie*, I:21–22, 72–75.

³¹ Ibid., I:157.

³² Timmermann, "The Avenging Crucifix", 145.

³³ Ibid., 146.

³⁴ Ibid.

geassocieerd met Lilith, een volgens de joodse overlevering Kwade Geest met slangenlijf, vrouwenrump en vleermuisvleugels.³⁵

Een ander voorwerp dat tenslotte getuigt van de ondergang van het joodse geloof is de kroon die van het hoofd van Synagoga valt of die ze in haar hand heeft. Daarmee doet het joodse volk letterlijk afstand van de door God uitverkoren positie en vervalt hun macht.³⁶

De betekenis van al deze attributen wordt vaak ook verklaard via, al dan niet Bijbelse uitspraken, die verschijnen op banderollen rond Synagoga, waarin de tegenstelling met Ecclesia alleen maar meer benadrukt wordt.

2. *Synagoga in confrontatie met Ecclesia*

Synagoga komt uiteraard zo goed al nooit alleen voor in een tafereel met het Levend Kruis. Meestal staat aan de andere kant van het kruis haar volledige tegenbeeld in de vorm van Ecclesia. De verscheidenheid tussen Ecclesia en Synagoga, die zowel duidelijk gemaakt wordt door de verschillende attributen als door hun houding, zorgen voor de ultieme antithetische opstelling tussen beide personificaties en dus ook tussen goed en kwaad of tussen de rechter- en linkerzijde van Christus.³⁷ De attributen van Ecclesia beperken zich voornamelijk tot de kelk en het kruisvaandel³⁸ – die opponeert met de gebroken staf van Synagoga – maar ook een model van een kerk kan op haar aanwezigheid duiden.³⁹ Ecclesia is zo goed als altijd gezeten op de tetramorf of een wezen met vier koppen, namelijk een leeuw, een os, een adelaar en een mens, of met andere woorden de symbolen van de vier evangelisten⁴⁰, die een sprekende tegenstelling vormt met de ezel van Synagoga. Ze verschijnt in de blikrichting van Christus, uit wiens buikwonde een hostie kan tevoorschijn komen en wiens blik ze meestal ook trots beantwoordt.⁴¹ Soms wordt ze vergezeld van een knielend pausfiguur en banderollen die de gehele scène verduidelijken.⁴² Naast het verschil in attributen leidt ook de interactie tussen de kruisallegorie enerzijds en Synagoga en Ecclesia anderzijds tot de antithese van het gehele tafereel.⁴³ De

³⁵ Ibid.; Paul Thoby, *Le crucifix des origines au Concile de Trente, étude iconographique* (Nantes: Bellanger, 1959), 223.

³⁶ Timmermann, "The Avenging Crucifix", 146.

³⁷ Van der Sterren, *Kerk en Synagoge in de Christelijke middeleeuwse iconografie*, I:116.

³⁸ Ibid., I:119.

³⁹ Timmermann, "The Avenging Crucifix", 146.

⁴⁰ Ibid., 141.

⁴¹ Ibid., 145.

⁴² Ibid., 145–146.

⁴³ Van der Sterren, *Kerk en Synagoge in de Christelijke middeleeuwse iconografie*, I:119.

rechterhand van het Levend Kruis schenkt Ecclesia de zegen of de kroon der glorie in tegenstelling tot Synagoga die een pijnlijke dood sterft door het splijten van haar schedel.⁴⁴

3. *Synagoga in confrontatie met de Eucharistie*

In een uitzonderlijk geval wordt Ecclesia vervangen door een afbeelding van het mirakel van de Eucharistie. De plaats aan Christus' rechterzijde wordt dan ingenomen door een priester die de Eucharistie viert.⁴⁵ Priesters werden immers gezien als Ecclesia's wettelijke vertegenwoordigers op aarde en sinds het vierde Concilie van Lateranen (1215) mochten enkel gewijde priesters assisteren in het overbrengen van de sacrale betekenis aan brood en wijn.⁴⁶ Het was dus de wens van de Kerk om specifiek het mirakel van de Eucharistie van extra belang te voorzien, door het lijdende mens-zijn van Christus te vertalen naar de contemporaine actualiteit waar de Rooms-Katholieke Kerk leed onder aanvallen van ketters, protestanten en joden. De afbeelding getuigt dus van meer dan enkel het afschaffen van de Oude Wet in zijn bestaan, maar het kruis neemt letterlijk het heft in eigen handen om zo al strijdend zijn vijanden te overwinnen en te vernietigen.⁴⁷ Soms wordt het mirakel van de Eucharistie ook gevierd door zowel Ecclesia als een knielende menigte die getuige zijn van het wonder van de transsubstantie of wordt Ecclesia vervangen door de paus en de keizer die vergezeld worden van engelen die met zwaarden en kruisvaandels neerdalen naar Christus' linkerzijde.⁴⁸

Het Levend Kruis dient dus als een super-wapen tegen religieuze afvalligen of tegen wie algemeen wordt beschouwd als 'de andere'. Zeker waar Ecclesia vervangen wordt door het mirakel van de Eucharistie creëren de afbeeldingen een beeld van kerkelijke utopie, waarin de paus, de keizer, kardinalen, priesters en kerkgangers samen troepen tegen al hun vijanden, die symbolisch worden vervat in de ene figuur van Synagoga of eventueel in haar mannelijke tegenhanger Synagogus, die voorgesteld wordt als een joodse hogepriester.⁴⁹

⁴⁴ Timmermann, "The Avenging Crucifix", 148. Dit in tegenstelling tot berouwvolle zondaars die sterven door onmiddellijke, en dus ook pijnloze, onthoofding.

⁴⁵ Schiller, *Die Passion Jesu Christi*, 2:171.

⁴⁶ Timmermann, "The Avenging Crucifix", 146.

⁴⁷ Ibid.

⁴⁸ Ibid., 154.

⁴⁹ Ibid.; Schiller, *Die Passion Jesu Christi*, 2:171.

Besluit

Er is dus duidelijk nog nood aan meer onderzoek rond het onderwerp. Dit zal vorm krijgen in een meer gedetailleerde masterproef, waar onder andere dieper zal ingegaan worden op een inventarisering van de verschillende taferelen waar Ecclesia en Synagoga verschijnen onder het Levend Kruis en waar Ecclesia vervangen wordt door het mirakel van de Eucharistie. Dit alles naar aanleiding van een casestudy dat bestaat uit een altaarpaneel van Hans Fries uit 1506, dat zich momenteel in het Musée d'Art en d'Histoire in Fribourg bevindt. De verschillende iconografische elementen zullen elk afzonderlijk behandeld worden, waardoor ook de afbeelding van de hel onder de loep genomen wordt. Deze afzonderlijke elementen worden, samen met het voorkomen van de combinatie van de verschillende iconografische delen onder het Levend Kruis in een geografische en chronologische context geplaatst, wat onvermijdelijk zal leiden naar een iconologische behandeling rond antisemitisme in middeleeuwse religieuze taferelen.

Om dit onderzoek te voeren zal gebruikt gemaakt worden van de bibliografie die de licentiaatsverhandeling van Agnes van der Sterren en het artikel van Achim Timmermann opleverden, waaruit blijkt dat vooral de auteurs Eckert⁵⁰, Schreckenberg⁵¹, Füglistner⁵², Zafran⁵³ en Rubin⁵⁴ een grote rol zullen spelen.

⁵⁰ W.P. Eckert, "Antijudaismus in der christlichen Kunst: Zur Darstellung von Juden und Judentum in christlichen Kunstwerken des Mittelalters und des Barock," in *Anti-semitismus: Erscheinungsformen der Judenfeindschaft gestern und heute* (Bielefeld, 1991), 358–388.

⁵¹ Heinz Schreckenberg, *The Jews in Christian Art: an illustrated history* (New York: Continuum, 1996).

⁵² Robert L. Füglistner, *Das Lebende Kreuz: Ikonographisch-ikonologische Untersuchung der Herkunft und Entwicklung einer spätmittelalterlichen Bildidee und ihrer Verwurzelung in Wort* (Keulen, 1964).

⁵³ E.M. Zafran, *The Iconography of Antisemitism: A Study of the Representation of the Jews in the Visual Arts of Europe, 1400-1600* (New York: New York University, 1971).

⁵⁴ Miri Rubin, *Gentile Tales: The Narrative Assault on Late Medieval Jews* (New Haven: Yale University, 1999).

‘... SIMILITUDINEM SEPULCHRI DOMINICI’

OVER HET NACHLEBEN VAN DE HEILIG GRAFKERK VAN JERUZALEM TE BRUGGE

Evelien Dirix

1. Inleiding

Haec sunt quae tacite nostris in cordibus intus
Octoni numeri modulatur nabra sonorum
Spiritus interior clamat nec desinit unquam
Semper concrepitans, quicquid semel intonat annus
Haec scriptura docet cui rerum concinit ordo.¹

Sinds mensenheugenis trokken pelgrims van over heel Europa naar de Levant met één doel voor ogen: een bezoek aan de Heilig Grafkerk van Jeruzalem. Het kerkcomplex werd vanaf de vierde eeuw voor het christelijk geloof van groot belang na de oprichting van een rechthoekige basilica en een ronde Anastasis Rotunda door de Byzantijnse keizer Constantijn de Grote.² De site had echter al een voorgeschiedenis als steengroeve³, als Joods tempeltje en als een ‘heidense’ Griekse tempel voor ‘Juppiter Capitolinus’, in opdracht van keizer Hadrianus (circa 135).⁴ In deze korte paper zal er eerst verder ingegaan worden op de verdere bouwfasen van de Heilig Grafkerk, aan te vangen met de fase van Constantijn de grote als ‘bouwfase 1’, om de christelijke context te benadrukken. Elke bouwperiode wordt echter kort aangevinkt omwille van de beperktheid van deze paper en het belang van het tweede luik.

¹ Richard Krautheimer, “Introduction to an ‘Iconography of Mediaeval Architecture’”, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 5 (1942): 10.

² W. Eugene Kleinbauer, “Antioch, Jerusalem, and Rome: The Patronage of Emperor Constantius II and Architectural Invention”, *Gesta* Vol. 45, nr. 2 (2006): 128.

³ Uit onderzoek in 1967 al, bleek de site van de huidige Heilig Grafkerk een steengroeve in een vroege periode van de stad. De site bevond zich buiten de niet-omwalde stad Jeruzalem tot de uitbreidingsplannen van Herodus Agrippa in 41-44 n. Chr. Joodse graf- en tomberesten bewijzen de aanwezigheid van een bevolking maar niet van bewoning (en dus ook niet bewoond was tijdens de Passie van Christus). K. M. Kenyon, *The Bible and Recent Archaeology* (London: British Museum, 1978), 96; G.S.P. Freeman-Grenville, “The Basilica of the Holy Sepulchre, Jerusalem: History and Future”, *Journal of the Royal Asiatic Society of Great Britain and Ireland* nr. 2 (1987): 189.

⁴ Freeman-Grenville, “The Basilica of the Holy Sepulchre, Jerusalem: History and Future”, 190.

Dit tweede luik behandelt de Jeruzalemkapel van Brugge. Deze kapel was het levenswerk van de adellijke, oorspronkelijk Italiaanse, familie Adornes en kadert in het algemeen thema van middeleeuwse ‘kopieën’ van de Heilig Grafkerk. Het prototype werd, zoals onderzocht door Richard Krautheimer in 1942 (en later hernomen door Krinsky, Freeman-Grenville en Ousterhout), aangewend voor tal van begraafniskapellen, baptisteria, bestemmingen voor pelgrims en (parochie) kerken⁵ gedurende de middeleeuwen en latere perioden.⁶ De verdere details en betekenis van dit *nachleben* van de Heilig Grafkerk en zijn invloed op de Jeruzalemkapel van Brugge zal verder besproken worden in ‘4. De nabootsing nabij’. Eerst wordt er kort ingegaan op de familie Adornes. Daarna zal de stichting van de kapel en de beschrijving van de bouw verder uitvoeriger besproken worden. Samengevat staat de invloed van de Heilig Grafkerk van Jeruzalem op de Jeruzalemkapel van Brugge centraal. Er wordt ondermeer onderzocht in hoeverre er van een ‘kopie’ gesproken kan worden.

2. De Heilig Grafkerk van Jeruzalem: een bouwhistorisch overzicht

2.1. *Bouwfase 1: Constantijn de Grote (ca. 326-337)*

De eerste christelijke keizer, Constantijn de Grote gaf in 326⁷ de opdracht⁸ tot de bouw van een immens complex, op de resten van een eerdere tempel gebouwd door keizer Hadrianus circa 135 ter ere van ‘Jupiter Capitolinus’.⁹ Het kerkcomplex bestond uit twee hoofdbestanddelen:

⁵ Robert Ousterhout, “‘Sweetly Refreshed in Imagination’: Remembering Jerusalem in Words and Images”, *Gesta*; Vol. 48, nr. 2, Making Thoughts, Making Pictures, Making Memories: A Special Issue in Honor of Mary J. Carruthers (2009): 163.

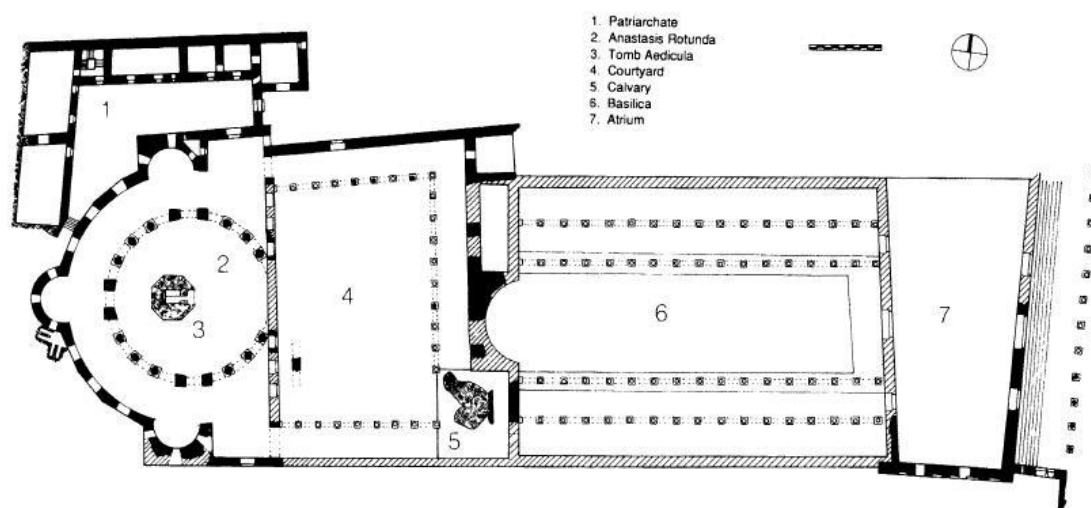
⁶ Zelfs tot in de renaissance warden er ‘kopieën’ van de Heilig Grafkerk gebouwd. Earl Rosenthal, “A Renaissance ‘Copy’ of the Holy Sepulchre”, *Journal of the Society of Architectural Historians* 17, nr. 1 (1958): 2–11.

⁷ Kleinbauer, “Antioch, Jerusalem, and Rome: The Patronage of Emperor Constantius II and Architectural Invention”, 128.

⁸ De bisschop van Jeruzalem kreeg de opdracht om ‘alle mogelijke middelen in te zetten om een kerk te bouwen dat niet enkel een opperste macht moet uitstralen maar ook in de schoonheid en kwaliteit van de details een transcendente schoonheid moet uitstralen, ongezien in eender andere stad van het Rijk.’ Bron: Charles Coüasnon, *The church of the Holy Sepulchre in Jerusalem*, The Schweich lectures on Biblical archaeology 45 (London: Oxford University Press, 1974), 15–16.

⁹ Rond 132 vatte de Romeinse keizer Hadrianus het plan aan om een nieuwe stad genaamd ‘Aelia Capitolina’ te bouwen op de eerder vermelde site. Gevolglijk braken er tussen 132 en 136 rellen uit vanuit de Joodse bevolking, nu gekend als de Bar Kochba-opstand, uit protest voor de nieuwe bouwplannen. Zo werd er een Romeinse tempel ter ere van ‘Jupiter Capitolinus’ gebouwd op de plaats van een Joods tempeltje. Opgetekende getuigenissen gaven accurate beschrijvingen van een dergelijke heidense tempel met beelden ter ere van Jupiter en Venus. Getuigen zoals Sint-Hiëronymus, Paulinus van Nola en Eusebius (Bisschop van Caesarea) vermeldden de aanwezigheid van beeldhouwwerken van Jupiter en Venus om en rond de site. De situering van de beelden komt echter niet overeen. Waar Sint-Hiëronymus beweerde dat het beeld van Jupiter op de Verrijzenis site stond, plaatste Paulinus van Nola het op Golgotha. Het beeld van Venus aan de andere kant stond volgens diezelfde Sint-Hiëronymus op de steen van het Kruis en volgens Eusebius stond het dan weer eerder op de plaats van de Heilige Tombe. Archeologische vondsten van frater Florentino Díez Fernandez bewezen in de twintigste eeuw de aanwezigheid van een heidens

een basilica en de Rotunda Anastasis, ter bescherming van het Heilig Graf (of Aedicula). De basilica of hoofdkerk was zo goed als voltooid in het jaar 333. Bewijzen hiervoor konden gevonden worden in het reisverslag van een zekere ‘Pelgrim van Bordeaux’ daterend uit datzelfde jaar. Hij vermeldde in zijn reisverslag de schoonheid van de pas opgetrokken basilica met erachter een apart baptisterium waar kinderen gedoopt werden.¹⁰ Deze Anastasis Rotunda was omwille van de complexiteit van de bouwstructuur (onder andere door de koepel) later voltooid dan de basilica en was zelfs onvoltooid bij de dood van keizer Constantijn de Grote in 337. Het complex was eerder wel al in 335 gewijd, zodat de voltooide basilica in gebruik kon genomen worden. Deze latere bouwperiode van de Rotunda, die voltooid was tussen circa 348-350, kan verklaren waarom de basilica en Rotunda niet eenzelfde axis of aslijn hebben.¹¹



Afb 1: Jeruzalem, Heilig Grafkerk. Reconstructie van het 4de-eeuwse complex.

De reconstructieplannen van dit vierde eeuwse kerkcomplex toont verschillende onderdelen (Afb. 1): een atrium, de basilica (of martyrion¹², een lange rechthoekige ruimte met vijf beuken, een lichtbeuk, een tweeledig zadeldak en een apsis), een binnenhof of Triportico¹³ met een kapel

altaar op de site van Golgotha. Bron: Freeman-Grenville, “The Basilica of the Holy Sepulchre, Jerusalem: History and Future”, 190.

¹⁰ Kleinbauer, “Antioch, Jerusalem, and Rome: The Patronage of Emperor Constantius II and Architectural Invention”, 129.

¹¹ Uit de Catechese van Cyril van Jeruzalem blijkt de tombe volledig omsloten te zijn circa 348-50. Ibid., 130.

¹² De term martyrion werd in de vierde eeuw door de pelgrim Egeria voor het eerst gebruikt om de basilica van Constantijn aan te duiden. De betekenis stamt van een oudere toewijzing zoals aangegeven door Eusebius als algemeen toponiem voor de Heilig Grafkerk. Hij haalde de inspiratie uit de woorden van de profeet Zephaniah (‘Daarom, zegt de Heer, wacht op me in het martyrion op de dag van mijn Wederkeren’), om de start van het nieuwe convent, het nieuwe verbond aan te duiden. De vroeg-christelijke gedachte zag op deze manier een Nieuwe Tempel in de Heilig Grafkerk als vervanging van de reeds in 70 afgebroken tempel van Salomon. Bron: Robert Ousterhout, “The Temple, the Sepulchre, and the Martyrion of the Savior”, *Gesta* 29, nr. 1 (1990): 50–51.

¹³ Uit archeologische vondsten van frater Corbo bleek dat dit Triportico eeuwen voor de komst van Constantijn een soort tuin was door de vondst van wijnranken, vijgen en olijfbomen. Bron: Freeman-Grenville, “The Basilica of the Holy Sepulchre, Jerusalem: History and Future”, 190.

voor de Calvarieberg in de zuidoostelijke hoek, de Anastasis Rotunda in het westen en ten noordoosten van de Rotunda het Patriarchaat.¹⁴ De centrale ruimte van de Anastasis Rotunda werd afgebakend door twintig verticale steunelementen waarvan acht pijlers per twee geplaatst op de hoofdassen (4 x 2) en twaalf zuilen per drie geplaatst op de diagonaalassen (4 x 3).¹⁵ De zuilen werden gerecupereerd (*spolia*) uit Hadrianus' tempel voor 'Jupiter Capitolinus'.¹⁶ De constructie kreeg een koepel boven de Rotunda.¹⁷ Uit onderzoek bleek dat de Aedicula zelf uit een simpele zeshoekige constructie bestond.¹⁸ Over de verdere specifieke afwerking van de Rotunda is weinig bewezen.¹⁹ Een reden hiervoor is de afbraak van het vierde eeuwse complex door Khusrau II van Persië in 614.

2.2. *Bouwfases 2 en 3: abt Modestus (zevende eeuw) en Constantijn IX Monomachus (elfde eeuw)*

Het kerkcomplex werd in 629 heropgebouwd onder leiding van abt Modestus.²⁰ Hij voegde drie kapellen op de horizontale en verticale hoofdassen en een ambulatorium toe aan de Rotunda (Afb. 1). Het gebouw en de stad Jeruzalem werden hierna vier eeuwen onaangeroerd gelaten tot het jaar 1009. Tot Fatimad, kalief van Egypte, op 18 oktober 1009 beval om met de afbraak van de Heilig Grafkerk aan te vangen. De basilica was compleet verwoest, zo ook de Rotunda en de Aedicula. Een restauratiecampagne werd aangevat door de opvolger van kalief Fatimad maar door een tekort aan fondsen bleef dit uit tot de bouwcampagne van Constantijn IX Monomachus. De heropbouw duurde van 1042 tot 1048. De Rotunda werd gereconstrueerd en een oostelijke apsis voor een altaar dat gericht was op het Triportico werd toegevoegd. Ook het Patriarchaat en de kapel voor de Calvarieberg werden heropgebouwd. Er werd echter geen poging gedaan voor de heropbouw van de basilica omwille van de grotere kost.²¹ In de plaatst werd het Triportico behouden, verder ommuurd en werden er drie kapellen aan de oostelijke zijde toegevoegd. Ook werden er drie opeenvolgende kapellen gebouwd aan de zuidflank van de

¹⁴ Ousterhout, "The Temple, the Sepulchre, and the Martyrion of the Savior", 45.

¹⁵ Krautheimer, "Introduction to an 'Iconography of Mediaeval Architecture'", 13.

¹⁶ Freeman-Grenville, "The Basilica of the Holy Sepulchre, Jerusalem: History and Future", 187.

¹⁷ De drie apsissen werden toegevoegd tijdens de restauratie in de 7de eeuw onder abt Modestus. Bron: Carol Heitz, "Architecture et liturgie processionnelle à l'époque préromane", *Revue de l'art* 24 (1974): 38.

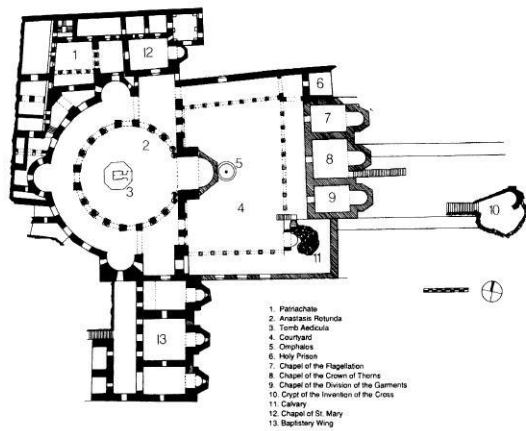
¹⁸ Deze theorie werd vastgesteld door professor Dan Barag door een onderzoek van glazen pelgrimsflesjes. Ook onderzoek naar de ampullae die bewaard worden in Monza en Bobbio, geven eenzelfde vorm aan. Bron: Freeman-Grenville, "The Basilica of the Holy Sepulchre, Jerusalem: History and Future", 192.

¹⁹ Zo is de versiering, de manier van overwelling en of de eventuele aanwezigheid van een galerij op de eerste verdieping nog een grote vraag. Bron: Kleinbauer, "Antioch, Jerusalem, and Rome: The Patronage of Emperor Constantius II and Architectural Invention", 129.

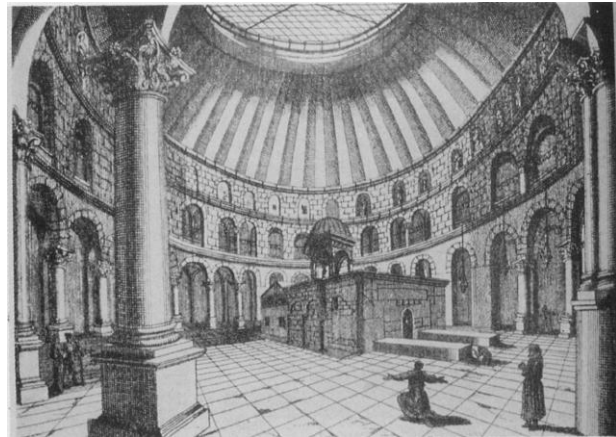
²⁰ In 638 opende Patriarch Sophronius Jeruzalem voor het Arabische leger, religieuze gebouwen werden onaangeroerd gelaten gedurende vier eeuwen. Bron: Freeman-Grenville, "The Basilica of the Holy Sepulchre, Jerusalem: History and Future", 193.

²¹ Ibid., 194.

Rotunda (Afb. 2).²² Gevolglijk kregen de invallende westerse kruisvaders op 15 juli 1099 slechts een klein gebouw te zien waarvoor ze naar Jeruzalem waren gekomen.



Afb. 2: Jeruzalem, Heilig Grafkerk. Reconstructie van het 11de-eeuwse complex, gelijkvloers.



Afb. 3: Jeruzalem, Heilig Grafkerk. Interieur van de Anastasis Rotunda, gericht op het noordwesten, getekend door de Bruyn, 1681 (uit *Voyage to the Levant*, 1698). Originele foto genomen door R. Pitt.

2.3. Bouwfase 4: de bouwcampagne van de kruisvaarders (twaalfde eeuw)

Vanaf vroeg in de 12^{de} eeuw, zijn er sporen van uitbreidingen en aanpassingen. Een torentje op pilaren met een koepel werd bovenop de Aedicula geplaatst (Afb. 3). De kapel van de Calvarieberg werd vergroot en er werd een grote façade gebouwd aan de zuidelijke zijde. Als toevoeging werd een klokkentoren²³ gebouwd aan de kapellen van de zuidelijke zijde, het Patriarchaat in het noorden werd uitgebreid. Het Triportico maakte in 1149 plaats voor een driebeukige Romaanse kerk met drie straalkapellen en een koepel.²⁴ In diezelfde twaalfde eeuw, werden er nieuwe elementen toegevoegd waar andere verdwenen.²⁵ Aan de oostelijke zijde, tussen de nieuwe straalkapellen met ambulatorium, werd op een hoger niveau een kapel ter ere van de Heilige Helena gebouwd, die toegankelijk was door een trapconstructie. Onder deze kapel, bouwde men een nieuwe kapel voor ‘Het vinden van het Kruis’ in een verlaten waterreservoir.²⁶

²² Robert Ousterhout, “Rebuilding the Temple: Constantine Monomachus and the Holy Sepulchre”, *Journal of the Society of Architectural Historians* Vol. 48, nr. 1 (maart 1989): 68.

²³ De klokkentoren was voltooid in 1187. Jan De Jong, *Architectuur bij de Nederlandsche schilders voor de hervorming* (Amsterdam: De Spieghel, 1934), 119.

²⁴ Ousterhout, “Rebuilding the Temple: Constantine Monomachus and the Holy Sepulchre”, 68.

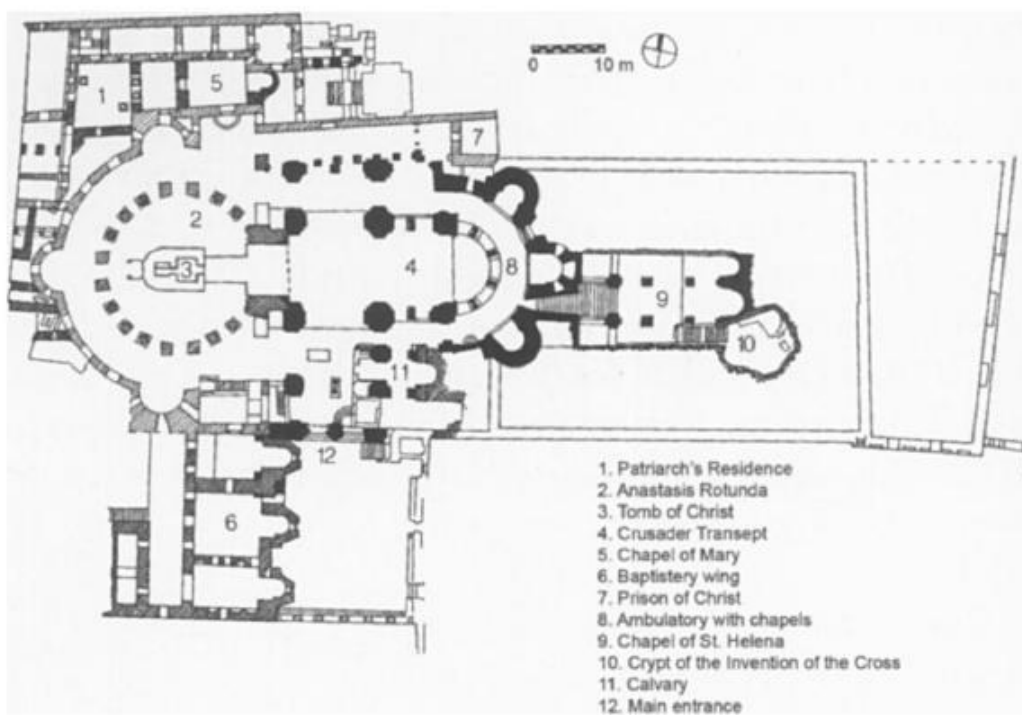
²⁵ Zo was de Steen van de Zalving, waarop het lichaam van Christus voorbereid werd voor de begrafenis, onvermeld voor de twaalfde eeuw. Op diezelfde plaats stond er origineel een kleine kapel voor Onze-Lieve-Vrouw. Bron: Karl Baedeker, *Palestine and Syria*, 4de ed., Guides Baedeker (Leipzig: Baedeker, 1912), 39.

²⁶ Freeman-Grenville, “The Basilica of the Holy Sepulchre, Jerusalem: History and Future”, 187.

In 1555 en 1719, restaureerden leden van de orde der Franciscanen de Heilig Grafkerk zoals de kruisvaarders het hadden achtergelaten. In 1681 werden er zeer duidelijke tekeningen gemaakt door C.L. Bruyn, die tot op vandaag van groot belang zijn voor het onderzoek (Afb. 3).

2.4. Bouwfase 5: de huidige status (sinds 1808)

In 1808 verwoeste een grote brand de Rotunda net niet. Voor de heropbouw werd de hulp ingeroepen van een Russisch architect met als gevolg dat de Aedicala in een toen hedendaagse Russische smaak werd omgebouwd en de kerk zelf in een Grieks-Orthodox kleedje werd gestoken (Afb. 4). In 1927 veroorzaakte een aardbeving en in 1934 een brand, dat de gehele kerk op instorten stond. De heropbouw werd mogelijk gemaakt door Britse steun in 1935. Toch zorgde in 1949 opnieuw een brand voor veel schade aan vooral de koepel.²⁷ Het duurde omwille van politieke en religieuze geschillen tot 1960 vooraleer de restauratie kon aangevat worden.²⁸



Afb. 4: Jeruzalem, Heilig Grafkerk. Plan van het huidige complex.

²⁷ Coüasnon, *The church of the Holy Sepulchre in Jerusalem*, 24–26.

²⁸ Freeman-Grenville, “The Basilica of the Holy Sepulchre, Jerusalem: History and Future”, 192.

3. DE JERUZALEMKAPEL VAN BRUGGE (CIRCA 1424-1483)

3.1. *De familie Adornes*

De Jeruzalemkapel van Brugge (Afb. 5) behoorde sinds de stichting toe aan de Genese adellijke familie Adornes. De galleien van deze Italiaanse familie verschenen voor het eerst in 1277²⁹ in de haven van Brugge en vestigden een permanent consulaat of loge in de Brugse binnenstad in waarschijnlijk 1399.³⁰ De familie kwam vermoedelijk van een lage afkomst³¹ maar zorgde door de intensieve handelscontacten voor een zekere status. De oudst vermeldde telg met een vermelding in Vlaanderen was Opitius Adornes die zich in 1269 in Gent³² vestigde.³³ Kleinzoon Martin Adornes werd rond 1350 als Brugs poorter ingeschreven, wat een volledige integratie bewees. De stichting van de kapel kan echter toegeschreven worden aan de gebroeders Pieter en Jacob Adornes, de kleinzonen van Martin Adornes.³⁴

Jacob Adornes was schildknaap van Filips de Goede en zou ook in dienst geweest zijn van Hendrik van Castilië.³⁵ Hij huwde Maria Masins in 1428 maar het huwelijk bleef kinderloos. Tot aan zijn overlijden in april 1465, bekleedde hij verschillende belangrijke bestuurlijke functies zoals hoofdman van Brugge, burgemeester der raadsheren, schepen, schatbewaarder, bestuurder van het St. Julianushospitaal en hoofdman van de St. Sebastiaangilde. Bij zijn overlijden werd hij begraven in de St. Michielskerk van Brugge.³⁶ Pieter II Adornes³⁷ was



Afb. 5: Brugge, Jeruzalemkapel.
Foto vooraanzicht vanuit het
zuidwesten. Auteur onbekend.

²⁹ Denise Imberechts, "De Jeruzalemkapel te Brugge : stichting en eerste eeuw van haar bestaan met cartularium (1356-1465)" (Eindwerken, Rijksuniversiteit Gent, 1955), 1; Jozef Penninck, *De Jeruzalemkapel te Brugge* (Brugge: Koninklijke gidsenbond van Brugge en West-Vlaanderen, 1986), 8.

³⁰ Imberechts, "De Jeruzalemkapel te Brugge : stichting en eerste eeuw van haar bestaan met cartularium (1356-1465)", 4.

³¹ Ibid., 6.

³² Penninck, *De Jeruzalemkapel te Brugge*, 8.

³³ Opitius Adornes stond Gwijde van Dampierre ten dienste in 1269 tijdens een expeditie naar de kusten van Afrika. Hij werd erna zijn kamerheer. Bron: Imberechts, "De Jeruzalemkapel te Brugge : stichting en eerste eeuw van haar bestaan met cartularium (1356-1465)", 7.

³⁴ Noël Geirnaert en André Vandewalle, red., *Adornes en Jeruzalem : internationaal leven in het 15de- en 16de-eeuwse Brugge* (Brugge: Gemeentebestuur, 1983), 14.

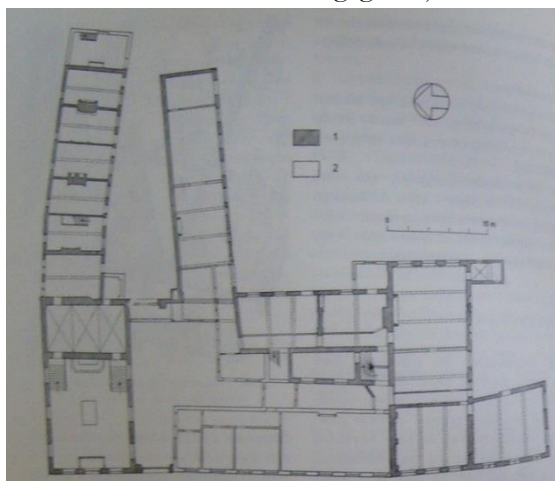
³⁵ A. Gailliard, *Recherches sur l'église de Jérusalem à Bruges, suivies de données historiques sur la famille du fondateur* (Bruges: Gailliard, 1843), 8.

³⁶ Imberechts, "De Jeruzalemkapel te Brugge : stichting en eerste eeuw van haar bestaan met cartularium (1356-1465)", 11.

net als zijn broer Jacob betrokken bij verschillende politieke functies zoals schepen en burgemeester van de gemeente tussen 1422 en 1442.³⁸ Hij huwde Elizabeth Braderickx in 1421. Uit dit huwelijk kwamen verschillende kinderen zoals Anselmus Adornes die later nog vermeld wordt. Na het overlijden van zijn vrouw in 1452³⁹, trad Pieter II Adornes in 1445 of in 1454⁴⁰ in het Kartuizerklooster van St. Kruis (Brugge), waar hij in 1464 of 1465 overleed.⁴¹

3.2. De stichting van de kapel

De Jeruzalemkapel maakte sinds het begin deel uit van het privé-eigendom van de familie Adornes. Het complex bestaat uit ten oosten de kapel, ten westen het woonhuis of het ‘Huis Adornes’, een verbindingsgalerij tussen beide, twee vleugels met kleine godshuizen ten noorden



Afb. 6: Brugge, Jeruzalemkapel. Reconstructieplan van kapel en omringende gebouwen.

en het eigenlijk kloosterdomein ten zuiden (Afb. 6).⁴²

Er wordt aangenomen dat de stichting van de huidige Jeruzalemkapel moet toegeschreven worden aan de gebroeders Pieter II en Jacob Adornes. De exacte datum voor de stichting van de Jeruzalemkapel is sinds lange tijd voer voor discussie. In het testament van Anselmus Adornes⁴³ uit 1470 (de oudste zoon van Pieter II Adornes), beweerde Anselmus dat hij als jongetje zelf de eerste steen

³⁷ Pieter I Adornes was de vader van Pieter II en Jacob die stierf nog voor de zonen meerderjarig werden. Er is weinig biografisch geweten over Pieter I Adornes. Bron: Penninck, *De Jeruzalemkerk te Brugge*, 8.

³⁸ Imberechts, “De Jeruzalemkapel te Brugge : stichting en eerste eeuw van haar bestaan met cartularium (1356-1465)”, 12.

³⁹ Geirnaert en Vandewalle, *Adornes en Jeruzalem : internationaal leven in het 15de- en 16de-eeuwse Brugge*, 18.

⁴⁰ Imberechts vermeldt het jaar 1445. Vandewalle vermeldt het jaar 1454. Bron: Imberechts, “De Jeruzalemkapel te Brugge : stichting en eerste eeuw van haar bestaan met cartularium (1356-1465)”, 12; Geirnaert en Vandewalle, *Adornes en Jeruzalem : internationaal leven in het 15de- en 16de-eeuwse Brugge*, 18.

⁴¹ Vandewalle vermeldt het jaar 1464 terwijl Imberechts het overlijden een jaar later plaatst. Imberechts, “De Jeruzalemkapel te Brugge : stichting en eerste eeuw van haar bestaan met cartularium (1356-1465)”, 12; Geirnaert en Vandewalle, *Adornes en Jeruzalem : internationaal leven in het 15de- en 16de-eeuwse Brugge*, 18.

⁴² S. Gilté, A. Vanwallegheem, en P. Van Vlaenderen, “Jeruzalemkerk en Huis Adornes”, inventaris, - *Inventaris Bouwkundig Erfgoed - Inventaris Onroerend Erfgoed*, bezocht 11 december 2012, <https://inventaris.onroerenderfgoed.be/dibe/relict/83393>.

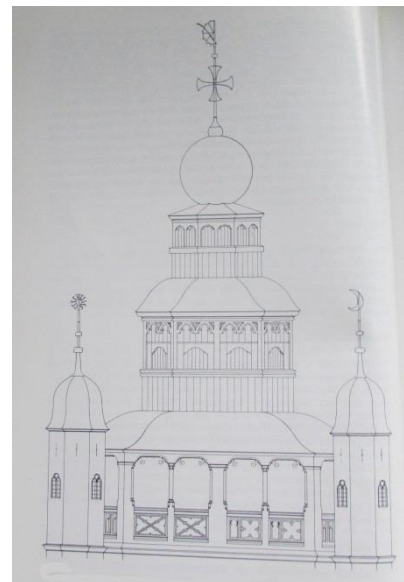
⁴³ Anselmus Adornes werd in Brugge geboren op 8 december 1424 als de oudste zoon van Pieter II Adornes. Anselmus was heer van verschillende heerlijkheden zoals Corthuy (Schotland), Gentbrugge, Jeruzalem (Brugge) en Sint Katarina (op de berg Sinai). Hij was raadgever bij Karel de Stoute en de Schotse koning Jacobus III. Op 19 februari 1470 vertrok Anselmus naar het H. Land. 9 dagen eerder legde hij zijn testament vast. Na zijn pelgrimstocht werd hij ingezet als reizende gezant tussen Brugge en Schotland om de plooiën in verband met handelsbeperkingen glad te strijken. Dit was uiteindelijk zonder succes want Anselmus werd op 25 januari 1483 vermoord door opstandelingen nabij het klooster van North-Berwick. Anselmus werd begraven in de kerk van Linlithgow maar zijn hart werd bijgezet in zijn voorziene graf in de Jeruzalemkapel. Penninck, *De Jeruzalemkerk te Brugge*, 9–15.

gelegd had in 1424.⁴⁴ Dit valt moeilijk te achterhalen omdat er een hiaat is in het archief van de familie Adornes (door de latere vertakking van de familie) tussen de jaren 1421 en 1427.⁴⁵ Uit het archief van de familie Adornes (bewaard in het Stadsarchief van Brugge) blijkt echter wel dat de gebroeders op 12 mei 1427 via een pauselijke bul van paus Martinus V, de volgende toestemming kregen:

(...) om in de kapel die hun voorouders ter ere van de Passie en het Graf van Onze Heer Jezus Christus en genaamd Jherusalem te Brugge hebben opgericht en van voldoende inkomsten voorzien, de mis te mogen laten celebreren en er een klokketoren met klokken te mogen bijvoegen, en verder hen en hun opvolgers het presentatierecht van de kapelaan te verlenen.⁴⁶

Hieruit blijkt dat de broeders de toestemming hebben gekregen om een reeds bestaande kapel (waarschijnlijk een houten constructie) te verbouwen. De aanzet voor de bouw, was de gezamenlijke pelgrimstocht van de gebroeders naar het Heilig Land, in het begin van de 15de eeuw. In hun gevolg namen ze bouwheren en tekenaars mee om plannen op te maken van de Heilig Grafkerk van Jeruzalem. Dit zou als voorbeeld dienen voor de Brugse kapel.⁴⁷ Volgens de auteur Sanderus zou de kapel het volgende uitzicht hebben gehad: *(..) Namet figuram templi, ut disci, illius habet (...)*.⁴⁸ Of dit werkelijk het geval is, wordt verder nog besproken.

Op 11 juni 1428, werd er een officiële aanvraag ingediend om het aanpalende huis naast de Jeruzalemkapel en de omgevende gebouwen, vast te leggen in een nieuwe kapelanij.⁴⁹ Op 20 maart 1429, op Palmzondag, werd via een officiële bul van opnieuw paus Martinus V en onder het toezicht van de



Afb. 7: Brugge, Jeruzalemkapel.
Reconstructietekening van de torentop vanaf de galerij.
Originele tekening van architect L. Dugardyn.

⁴⁴ Imberechts, "De Jeruzalemkapel te Brugge : stichting en eerste eeuw van haar bestaan met cartularium (1356-1465)", 31.

⁴⁵ Imberechts vermeldt deze complexiteit als volgt: H. Pirenne en J. Waele nemen 1427 als bouwdatum, Schayes eerder 1430, Hautcoeur in 1425 en 'andere auteurs' rond 1435. Bron: Ibid.

⁴⁶ Noël Geirnaert, *Het archief van de familie Adornes en de Jeruzalemsstichting te Brugge. 2 : Regesten van de oorkonden en brieven tot en met 1500*, Brugse geschiedbronnen uitgegeven door het gemeentebestuur van Brugge 20 (Brugge: Stadsbestuur Brugge, 1989), 26.

⁴⁷ Imberechts, "De Jeruzalemkapel te Brugge : stichting en eerste eeuw van haar bestaan met cartularium (1356-1465)", 28.

⁴⁸ Antonius Sanderus, *Flandria illustrata* (Tielt: Veys, 1978), 139.

⁴⁹ Geirnaert, *Het archief van de familie Adornes en de Jeruzalemsstichting te Brugge. 2 : Regesten van de oorkonden en brieven tot en met 1500*, 28.

Bisschop van Doornik (waartoe Brugge behoorde), de Jeruzalemkapel officieel gewijd.⁵⁰ De kerk kreeg de volgende wijdingen: het H. Graf en St. Servatius⁵¹ (en de ‘Tien Duizend Martelaars’⁵² en de ‘Elfduizend Maagden’⁵³) voor de bovenkapel en het Heilig Kruis voor de onderkapel of ook Kruiskapel (of crypte), door de aanwezigheid van een relik van het Heilig Kruis, meegebracht door de gebroeders Adornes op hun pelgrimstocht.⁵⁴

Op 13 juli 1435, kreeg de kapel door een nieuwe bul van paus Eugenius IV de toestemming om passiesymbolen tentoon te stellen, om er begraven te worden en dat de twee eerder aangestelde kapelaans de biecht mochten afnemen en de Sacramenten mochten toedienen⁵⁵ voor zowel de familie Adornes als de twaalf arme vrouwen van het godshuis.⁵⁶ Tevens onttrok de kapel zich op deze manier aan de jurisdictie van de parochiekerk van Sint-Kruis en werd een jaarlijks inkomen voor de kapelaans vastgelegd.⁵⁷ De onduidelijkheden in eerder aangehaalde data, strekken zich verder tot de opleverings- of afwerkingsdatum van de kapel. Imberechts geeft 1470 aan als afwerkingsdatum. Ze baseerde zich hiervoor op het testament van Anselmus Adornes van 10 februari 1470⁵⁸ waarin Anselmus erop stond om in de kapel begraven te worden. Imberechts concludeerde hieruit dat de kapel voltooid moest zijn. Nochtans werd er in het archief van de familie Anselmus een brief teruggevonden met de allerlaatste rekening in verband met de kapel. In deze bouwrekening van 13 december 1492, opgesteld door kanunnik Jan Adornes, blijkt nog heel wat werk nodig voor de kapel zoals het plaatsen van de trappen naar de bovenkapel van St. Servatius.⁵⁹

De bovenstaande piste, waarin vermeld werd dat Pieter en Jacob Adornes verondersteld werden als stichters van de Jeruzalemkapel, volgde niet elke onderzoeker in het verleden. Zo streefde Jozef Penninck in 1986 voor een tweede piste waarin eerder Anselmus Adornes de hoofdrol kreeg. Zo leek het voor Penninck onmogelijk dat de kapel omwille van de consistentie in de baksteenconstructie en het weinige oplapwerk, een bouwproces van maar liefst 60 jaar had

⁵⁰ Ibid., 30.

⁵¹ Jona Lendering, “Servatius”, *Livius, articles on Ancient History*, bezocht 23 januari 2013, <http://www.livius.org/se-sg/servatius/servatius.html>.

⁵² Francis Merishman, “The Ten Thousand Martyrs”, *The Catholic Encyclopedia* (New York: Robert Appleton Company, 1910), <http://www.newadvent.org/cathen/09746a.htm>.

⁵³ Albert Poncelet, “St. Ursula and the Eleven Thousand Virgins”, *The Catholic Encyclopedia* (New York: Robert Appleton Company, 1912), <http://www.newadvent.org/cathen/15225d.htm>.

⁵⁴ Imberechts, “De Jeruzalemkapel te Brugge : stichting en eerste eeuw van haar bestaan met cartularium (1356-1465)”, 32.

⁵⁵ Geirnaert, *Het archief van de familie Adornes en de Jeruzalemsstichting te Brugge. 2 : Regesten van de oorkonden en brieven tot en met 1500*, 33.

⁵⁶ Het godshuis lag in de onmiddellijke omgeving van de kapel (in de Balkstraat). Het had als doel twaalf arme vrouwen op te nemen. Ze kregen een gratis woonst en werden door de beheerders (in dit geval nog Pieter II en Jacob Adornes) gesteund met steungeld. Imberechts, “De Jeruzalemkapel te Brugge : stichting en eerste eeuw van haar bestaan met cartularium (1356-1465)”, 26.

⁵⁷ Penninck, *De Jeruzalemerkerk te Brugge*, 6.

⁵⁸ Ibid., 10.

⁵⁹ Geirnaert en Vandewalle, *Adornes en Jeruzalem : internationaal leven in het 15de- en 16de-eeuwse Brugge*, 100–102.

ondergaan. Penninck pleitte er dan ook voor dat de kapel in één bouwproces werd opgetrokken tussen 1470-71, kort na de pelgrimstocht van Anselmus Adornes naar het Heilige Land.⁶⁰ Het bewijs hiervoor haalde Penninck uit de opmaak van Anselmus' testament waarin hij beweerde de eerste steen eigenhandig gelegd te hebben. Het gaat hier jammer genoeg om een *'lost in translation'* aangezien Imberechts eerder al in 1955 had aangegeven dat het ging om een steenlegging uit Anselmus' kindertijd waardoor de tijdspanne wel klopt.⁶¹

De kapel bleef tijdens de Beeldenstorm gespaard. Wel werden er herstellingen uitgevoerd tussen 1682 en 1768. In de achttiende eeuw werd de toren en het dak van het schip van de kapel onder handen genomen. In 1882 werden de kerkgewelven hersteld en in 1903 verwijderde men de originele muurschilderingen. Restauratieplannen moesten in 1965 aangevat worden omdat de kerk in ernstig in verval was. De werken begonnen op 11 augustus 1968 en duurden tot 30 april 1972. Op 13 augustus 1953 werd de Jeruzalemkapel bij Koninklijk Besluit opgenomen als beschermd monument.⁶²

3.3. Een beschrijving van de kapel

De Jeruzalemkapel is gelegen op de hoek van de Peperstraat en de Balstraat⁶³, en geeft uit op een pleintje dat reeds werd aangelegd in 1512.⁶⁴ De kapel bestaat uit een eenbeukige zaalkerk (zonder transept en noord-zuid georiënteerd) met een schip in drie traveeën en een zadeldak (Afb. 6).⁶⁵ De kapel is opgebouwd in rood-geel genuanceerde baksteen in staand metselverband. De zijgevels en voorgevel bevatten elk twee gotische spitsboogvensters en in de oostelijke muur treedt men de kapel binnen via een smalle deur in de vorm van een ojief- of tudorboog. Aan de noordkant van de kapel werd, zoals eerder vermeld, de klokkentoren gebouwd waarvoor de gebroeders Pieter II en Jacob Adornes in 1427 de toestemming hadden gekregen (zie intra).

De hoge torenpartij bestaat uit een afgeplatte octogonale toren met twee zijtorentjes (Afb. 7). De toren heeft langs de buitenkant een rechthoekige basis tot aan de nok van het schip van de kapel. Een rondomliggende lijst wijst een overgang aan. Vanaf deze lijst gaat de constructie over in een afgeplatte octogonale bovenbouw. De achthoekige constructie wordt opgedeeld in twee

⁶⁰ Penninck, *De Jeruzalemkapel te Brugge*, 9–12.

⁶¹ Imberechts, “De Jeruzalemkapel te Brugge : stichting en eerste eeuw van haar bestaan met cartularium (1356-1465)”, 31.

⁶² Penninck, *De Jeruzalemkapel te Brugge*, 7.

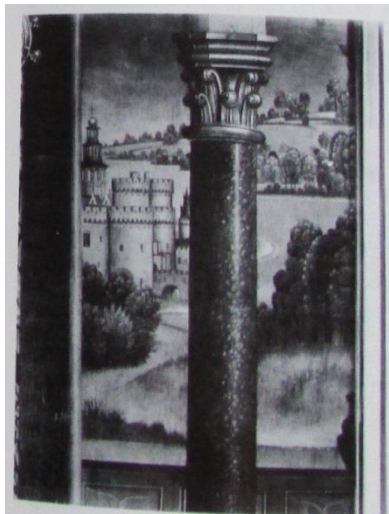
⁶³ Luc Devlieghe, *De huizen te Brugge*, 2e ed., Kunstpatrimonium van West-Vlaanderen 2-3 (Tielt: Lannoo, 1975), 281–285.

⁶⁴ Geirnaert en Vandewalle, *Adornes en Jeruzalem : internationaal leven in het 15de- en 16de-eeuwse Brugge*, 102.

⁶⁵ De kerk meet 10,24 x 8,45m Bron: Imberechts, “De Jeruzalemkapel te Brugge : stichting en eerste eeuw van haar bestaan met cartularium (1356-1465)”, 29.

brede kanten aan de noord- en zuidgevel en vier smallere gevelsegmenten in de oost- en westgevel. In deze bredere kanten zien we twee spitsboogvensters waar er in de smallere segmenten slechts één spitsboogvenster voorkomt. Boven deze vensterpartijen is er een galerij met opengewerkte borstwering en zuiltjes in witte kalksteen in plaats van baksteen, met eronder een opengewerkte balustrade.⁶⁶ Deze balustrade heeft een variatie in motieven met onder andere een vierlob, een gekantelde vierlob en een motief met het Sint-Andrieskruis.⁶⁷

Naar de top toe versmalt de toren in twee niet-dragende houten constructies in een okerachtige kleur. De onderste constructie heeft een octogonale vorm en geeft via het afgevlakte dak een basis voor de bovenste hexagonale constructie. In beide constructies zijn gotische



motieven verwerkt zoals spitsbogen met driepasbogen en accoladebogen. Vanaf de bovenste zoldervloer vertrekt er intern een ijzeren spil die de dragende structuur is voor de koperen bol die de hexagonale houten constructie bekroont. Uit iconografische bronnen zoals het paneel met de H. Nicolaas, geschilderd tussen 1486 en 1493 door de ‘Meester van de Lucialegende’ en bewaard in het Groeningemuseum van Brugge, blijkt dat de koperen bol vroeger verguld was (Afb. 8).⁶⁸ Deze koperen bol, die een wereldbol symboliseert, draagt volgens verschillende bronnen op zijn beurt een Maltezer kruis en een

Afb. 8. Meester van de Legende gehalveerd Catharinawiel met palmtak. De identificatie van het van de heilige Lucia, *Retabel van de heilige Nicolaas (detail)*, 1479-1505, Maltezer kruis is echter onjuist. Uit verdere bestudering van de olieverf op paneel, onbekende tekeningen van architect L. Dugardyn (Afb. 7) en uit observaties afmetingen, Groeningemuseum, van het gebouw zelf, blijkt echter dat het om een *croix pattée alésée arrondie* gaat (Afb. 9). Het gehalveerde Catharinawiel is een attribuut van de heilige Catharina van Alexandrië en verwijst naar haar marteldood door middel van radbraken.⁶⁹

De torenpartij wordt in zijn zuidwest- en zuidoost hoek geflankeerd door twee achthoekige smalle hoektorentjes. Tussen de eerste en tweede waterlijst, op dezelfde hoogte als de waterlijst van de klokkentoren, zijn de hoektorens versierd met blinde spitsboognissen met afgeschuinde kanten.⁷⁰ De hoektorens tellen acht kleine venstertjes met witstenen trasering. Beide

⁶⁶ Gilté, Vanwalleghem, en Van Vlaenderen, “Jeruzalemkerk en Huis Adornes”.

⁶⁷ Geirnaert en Vandewalle, *Adornes en Jeruzalem: internationaal leven in het 15de- en 16de-eeuwse Brugge*, 57–58.

⁶⁸ Ibid., 57.

⁶⁹ Léon Clugnet, “St. Catherine of Alexandria”, *The Catholic Encyclopedia* (New York: Robert Appleton Company, 1908), <http://www.newadvent.org/cathen/03445a.htm>.

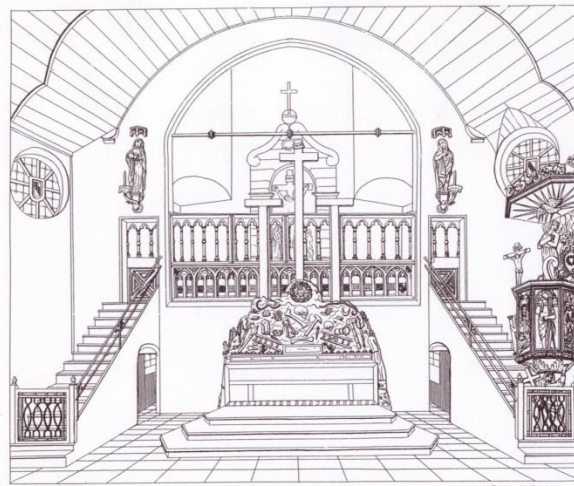
⁷⁰ Gilté, Vanwalleghem, en Van Vlaenderen, “Jeruzalemkerk en Huis Adornes”.

torens hebben een eiken dakconstructie en een klokvormig leien dakje. De zuidwestelijke toren heeft volgens elke geraadpleegde bron in verband met de Jeruzalemkapel een vergulde stralende zon als bekroning terwijl de zuidoostelijke toren een vergulde halve maan heeft. Net als bij het zogenaamde ‘Malthazer kruis’, hebben we hier eerder te maken met de combinatie ster en wassende maan dan een stralende zon. Het verschil in betekenis wordt later nog duidelijk.

Het interieur van de grafkapel kan als volgt beschreven worden. Het betreft een eenbeukig schip onder een houten gewelf (vernieuwd in de loop van de negentiende eeuw)⁷¹ dat opgevangen wordt door twee zware trekbalken met wapenschild op een sleutelstuk. Het hoofdaltaar van de kapel bevindt zich in de noordzijde en dateert van 1435. Het is een origineel laatmiddeleeuwse voorstelling van de Calvarieberg. Het altaar is daarom opgevat als een stenen rotsheuvel, bekroond met drie naakte kruisen en twee tau-kruisen die herinneren aan de twee dieven die naast Christus gekruisigd werden. Verder zijn er passiewerktuigen op het altaar terug te vinden zoals ladders, een hamer en lans, een kolom, het kleed van Christus en beenderen. Het geheel wordt letterlijk bekroond door een doornenkroon (Afb. 10).⁷² Langs weerszijden van het altaar, bevinden zich twee trappen die naar de bovenkapel leiden. De kapel is ter ere van het Heilig Graf en verder gewijd aan St. Servatius, aan de ‘Tien Duizend Martelaars’ en de ‘Elfduizend Maagden’. Een tweede belangrijke kapel is de Kruiskapel of de kapel voor het H. Kruis dat zich bevindt in de crypte achter het hoofdaltaar. De crypte heeft een kruisribgewelf in drie traveeën en is de bewaarplaats van het relik van het H. Kruis dat zich in de nis achter een deurtje bevindt (zie intra). Gailliard beweerde echter dat het relik ingebouwd was in het altaar voor St. Catharina in de crypte.⁷³



Afb. 9: Illustratie van vier verschillende tempelierskruisen: *croix pattée* (1, 2, 3), *croix pattée alésée arrondie* (2) en *dubbel orthodox kruis* of *Lotharingse kruis* (4).



Afb. 10: Brugge, Jeruzalemkapel. Tekening van het interieur, noordzijde met hoofdaltaar. Originele tekening door Gailliard.

⁷¹ Geirnaert en Vandewalle, *Adornes en Jeruzalem : internationaal leven in het 15de- en 16de-eeuwse Brugge*, 56.

⁷² Penninck, *De Jeruzalemkerk te Brugge*, 19.

⁷³ Gailliard, *Recherches sur l'église de Jérusalem à Bruges, suivies de données historiques sur la famille du fondateur*, 4.

4. De nabootsing voorbij

Uit het archief van de familie Adornes en getuigenissen was het wel degelijk de bedoeling om de nieuwe kapel te bouwen volgens ‘(...) *similitudinem sepulchri Dominici*.’, op basis van tekeningen gemaakt in het Heilig Land.⁷⁴ Gaillard in zijn betoog, gaf deze oude bronnen gelijk en zag wel degelijk een duidelijke gelijkenis tussen de Jeruzalemkapel en de Heilig Grafkerk. Een blik op het gebouw en o.b.v. de eerdere beschrijving doet de vermoedens van latere auteurs zoals Imberechts, Penninck, Geinaert en Vandewalle kloppen. Er is geen directe gelijkenis tussen de twee gebouwen, maar de Heilig Grafkerk was des te meer belangrijk voor een nieuwe tendens in het middeleeuws bouwen. De oorspronkelijke 4^{de} eeuwse Anastasis Rotunda van de Heilig Grafkerk bestond uit acht pijlers die twee per twee geplaatst waren op de hoofdassen en twaalf zuilen, drie per drie geplaatst op de diagonaallijnen.

Deze manier van opstelling was een belangrijke aanzet voor kopieën van de Heilig Grafkerk in de middeleeuwen. Zo vinden we diezelfde opstelling van acht pijlers terug in de ronde Heilig Grafkerken van Cambridge (Afb. 11)⁷⁵, Norfolk, Pisa en de San Giovanni del Sepolchro in Brindisi.⁷⁶ Het gebruik van twaalf pijlers vinden we terug in de Santo Stefano van Bologna (Afb. 12)⁷⁷ en de Heilig Grafkerk van Augsburg. Ook kunnen opstellingen van zeven (St. Marie in Rieux Minervois), tien (San Lorenzo van Mantua) of elf (Neuvy-St. Sépulchre) voorkomen.⁷⁸ Een opstelling met zes pijlers is eerder een uitzondering en zien we vooral terug bij tempelierskerken zoals in Londen en Parijs (Afb. 13).⁷⁹

⁷⁴ Sanderus, *Flandria illustrata*, 139.

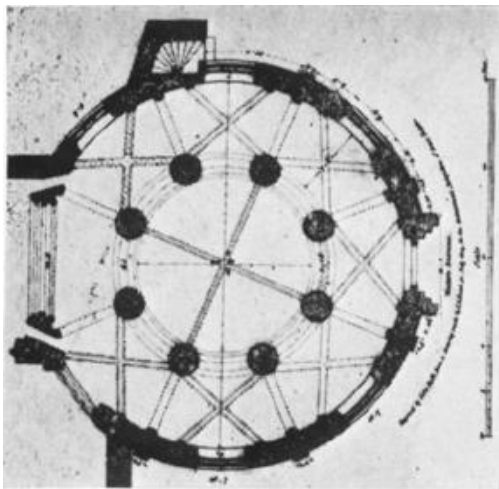
⁷⁵ Carol Herselle Krinsky, “Representations of the Temple of Jerusalem before 1500”, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 33 (1970): 12.

⁷⁶ De kapel uit Nijmegen, de burchkapel van Sint-Donaas (Brugge), de kapel van Muizen of de St. Maternus uit Tongeren zijn allen eerder kopieën van de Paltskapel in Aken van Karel de Grote maar zo ook indirecte kopieën van de Heilig Grafkerk. Raymond A.G. Lemaire, *De Romaanse bouwkunst in de Nederlanden*, Davidsfonds, Keurreeks 54 (Leuven: Davidsfonds, 1954), 35–49; André Courtens, *Romaanse kunst in België: architectuur, monumentale kunst*, Geschiedenis van de bouwkunst in België 1 (Brussel: Vokaer, 1969), 10; Stan Leurs, *Monumenten van Vlaamse bouwkunst* (Brugge: Wiek op, 1942), 9, 19–20.

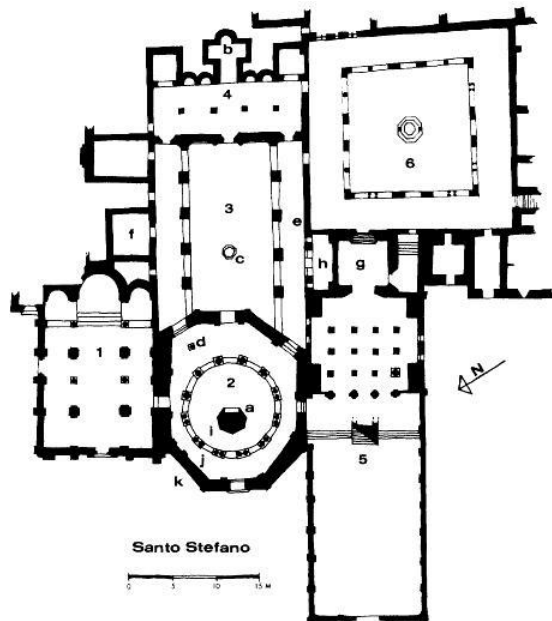
⁷⁷ Robert Ousterhout, “The Church of Santo Stefano: A ‘Jerusalem’ in Bologna”, *Gesta* 20, nr. 2 (1981): 311–321.

⁷⁸ Krautheimer, “Introduction to an ‘Iconography of Mediaeval Architecture’”, 9–10.

⁷⁹ Elie Lambert, *L’architecture des templiers* (Paris: Picard, 1955).



Afb. 11: Cambridge, Heilig Grafkerk.
Reconstructie van het grondplan.



Afb. 12: Bologna, Santo Stefano. Reconstructie van
het kerkcomplex. (naar het origineel van Aprato).

De aangehaalde architecturale aspecten van de Heilig Grafkapel komen echter niet aan bod in de Jeruzalemkapel. Richard Krautheimer onderzocht en bewees in 1942 al dat een kopie *in toto*, zoals de archiefbronnen aanhaalden, niet het streefdoel was. Het doel was ‘te herinneren aan’ in plaats van een letterlijke nabootsing.⁸⁰ De middeleeuwse toeschouwer verwachtte eerder een selectieve transfer van enkele elementen.⁸¹ Bij de Jeruzalemkapel zien we deze transfer terug in de klokkentoren. In de Heilige Grafkerk is de klokkentoren een onderdeel van de kapel van de ‘Veertig Martelaren van Sebaste’⁸², dat als complex werd toegevoegd naast de ingang bij de heropbouw en uitbreiding in de twaalfde eeuw. De toren was voltooid in 1187, maar opnieuw een ruïne in de 19de eeuw.⁸³

De hoofdingang van de Heilig Grafkerk werd in de vijftiende eeuw uitvoerig weergegeven door tekeningen van Bernhard von Breydenbach (1486) en Gabriele Capodilista (1458-59, afbn. 14 en 15).⁸⁴ Deze vroege voorstellingen tonen een hoge vierkante toren waarvan de twee hoogste etages twee ramen in elke gevel hebben, geflankeerd door halfzuiltjes. Dit aspect zien we ook terug in de bovenste etage van de Jeruzalemkapel. De variatie in weergave van de klokkentoren in de tekeningen (von Breydenbach voegde er onbestaande gotische elementen aan toe) bewijst

⁸⁰ Ousterhout, “‘Sweetly Refreshed in Imagination’: Remembering Jerusalem in Words and Images”, 163.

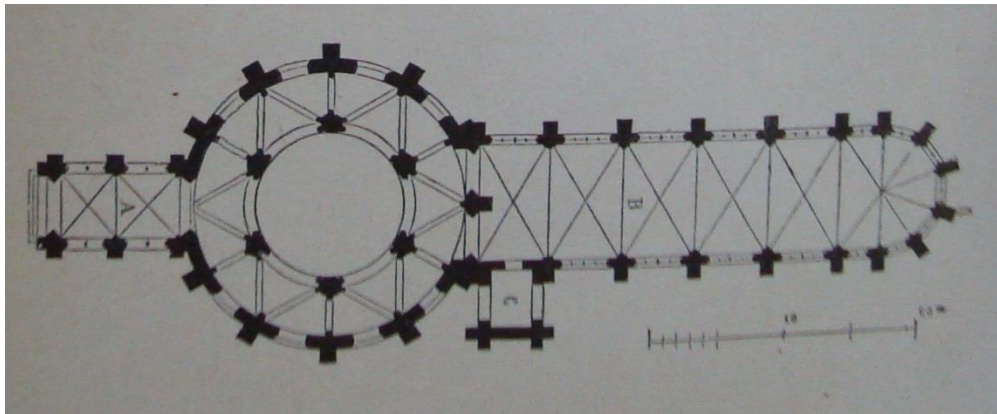
⁸¹ Krautheimer, “Introduction to an ‘Iconography of Mediaeval Architecture’”, 13.

⁸² Johann Peter Kirsch, “Forty Martyrs”, *The Catholic Encyclopedia* (New York: Robert Appleton Company, 1909), <http://www.newadvent.org/cathen/06153a.htm>.

⁸³ De Jong, *Architectuur bij de Nederlandsche schilders voor de hervorming*, 119.

⁸⁴ Stephan Hoppe en Sebastiaan Fitzner, “Das frühe Studium der Architektur Jerusalems. Zu zwei unbeachteten Zeichnungen im Zusammenhang mit Erhard Reuwichs Reis ins Heilige Land (1483/84)”, in *Reibungspunkte. Ordnung und Umbruch in Architektur und Kunst. Festschrift für Hubertus Günther*, door Hanns Hubach (s.i.: Petersberg, 2008), 103–110.

opnieuw de onbetrouwbaarheid van middeleeuwse stadszichten en bouwwerken zoals Ernst Gombrich al aanhaalde in 1960.⁸⁵ Een zekere vorm van waarheid moet echter aanwezig zijn geweest aangezien de torentop van de St. Pauluskerk van Worms uit 1107, gebouwd naar model van de Heilig Grafkerk volgens de analen, diezelfde gekoppelde ramen in elke gevel heeft.⁸⁶



Afb. 13. Parijs, tempelierskerk. Grondplan hertekend op basis van originele tekeningen van Viollet-le-Duc.

Wat niet overeenkomt tussen beide gebouwen, is de algemene vorm van de klokkentorens. Eerder werd de klokkentoren van de Jeruzalemkapel beschreven als een octogonale toren in plaats van een reguliere ronde of vierkante vorm. Deze wederkerigheid van het getal acht is niet zonder betekenis. Het is geen toeval dat het getal van de pijlers van de Heilige Grafkerk opnieuw in de Jeruzalemkapel komt opdagen. Dit alles heeft te maken met het belang van getallensymboliek in het middeleeuws denken. Bij het overnemen van de architecturale aspecten werd tevens de getallensymboliek overgenomen om een link te leggen tussen het origineel en de kopie. De aanwezigheid van de acht pijlers en twaalf zuilen in het prototype werden zo op hun beurt gelinkt met symbolische associaties binnenin de middeleeuwse numerologie.⁸⁷ Voor de vrome middeleeuwse mens was het getal twaalf onlosmakelijk gelinkt aan het aantal apostelen. De combinatie van de zuilen in drie maal vier, kon volgens Augustinus

⁸⁵ Gombrich gaf al aan dat het 'Nuremberg Kroniek' van Hartmann Schedel een inspiratie was om architectuur weer te geven in de schilderkunst. Er wordt ook op gewezen dat het kroniek de steden niet altijd waarheidsgetrouw weergeeft. Zo zijn de steden Damascus, Ferrara, Milaan en Mantua met dezelfde prent weergegeven. De schrijver concludeerde dat de uitgever noch het publiek er geen graten in zag als de realiteit niet werd weergegeven. Al wat de prenten moesten doen was de lezer bekend maken met de beschreven steden. Ernst H. Gombrich, *Art and Illusion: a study in the psychology of pictorial presentation*, The A. W. Mellon lectures in the fine arts 5 (Princeton (N.J.): Princeton University Press, 1960), 68–69; N. N. Patricios, "Concepts of Space in Urban Design, Architecture and Art", *Leonardo* Vol. 6, nr. 4 (Autumn) (1973): 313–314.

⁸⁶ Op voorwaarde dat de 4 gevels in de oost en west zijde als 2 gevels gezien worden. Hoppe en Fitzner, "Das frühe Studium der Architektur Jerusalems. Zu zwei unbeachteten Zeichnungen im Zusammenhang mit Erhard Reuwichs Reis eins Heilige Land (1483/84)", 104.

⁸⁷ Franz-Joseph Dölger, "Zur Symbolik des altchristlichen Taufhauses", in *Antike und Christentum*, vol. band 4, 2de ed. (Münster: Aschendorff, 1975), 160–161.

gelinkt worden aan enerzijds de vier regio's van de wereld en anderzijds de Heilige Drievuldigheid, dat via de apostelen over de wereld verspreid en verkondigd werd volgens de Bijbel.

(...) per quator cardines mundi Trinitatem fuerant annunciaturi. Ideo ter quaterni (...)⁸⁸

Ook het getal acht had een betekenisvolle connotatie. Het was een perfect getal dat, ook volgens Johannes Scotus Erigena (zie citaat op de eerste pagina)⁸⁹, verwees naar zondag, Pasen en Pinksteren, naar de besnijdenis en doopsel, naar aftakeling en onsterfelijkheid en, wat in deze context vooral van belang is, naar de verrijzenis.

We all gather on the day of the sun, for it is the first day [after the Jewish sabbath, but also the first day] when God, separating matter from darkness, made the world; and on this same day Jesus Christ our Savior rose from the dead.⁹⁰

Het getal symboliseerde op deze manier Christus zelf. Gebouwen die in zijn constructie het getal acht met de verrijzenis linkten, deden dit in de hoop op een wederkeren van de Heer in de toekomst.⁹¹

Een permanente link met de stad Jeruzalem en de Heilig Grafkerk werd hierdoor gelegd. Meer nog de spirituele betekenis was belangrijker dan de perfecte nabootsing van de vorm.⁹² Krautheimer beschreef het als volgt:

(...) any medieval structure was meant to convey a meaning which transcends the visual pattern of the structure.⁹³

Deze betekenisoverstijging ging bij de Jeruzalemkapel verder dan de polygonale vorm van de toren. De aanwezigheid van een hoofdaltaar ter ere van de Calvarieberg, de aanwezigheid van een tombe in de bovenkapel voor St. Servatius en het Heilig Graf en een onderkapel met een relik van het Heilig Kruis, kunnen onlosmakelijk gelinkt worden aan de Passie van Christus en Zijn Verrijzenis. Deze opeenstapeling van betekenissen moet voor de middeleeuwse belijder een

⁸⁸ Krautheimer, "Introduction to an 'Iconography of Mediaeval Architecture'", 11.

⁸⁹ Ibid., 10.

⁹⁰ "The day of the Resurrection: the new creation", *Catechism of the Catholic Church*, bezocht 23 januari 2013, http://www.vatican.va/archive/ccc_css/archive/catechism/p3s2c1a3.htm.

⁹¹ Krautheimer, "Introduction to an 'Iconography of Mediaeval Architecture'", 11.

⁹² Ousterhout, "Sweetly Refreshed in Imagination: Remembering Jerusalem in Words and Images", 162.

⁹³ Krautheimer, "Introduction to an 'Iconography of Mediaeval Architecture'", 31.

krachtig impact gehad hebben, vooral rond de periode van Pasen.⁹⁴ De attributen op de klokkentoren en de octogonale aparte torentjes, hebben ook een plaats in het licht van betekenisvolle attributen.

Zo komen we terug op het zogenaamde Malthezerkruis en het Catharinawiel bovenop de torenpartij. Het kruis werd, zoals eerder werd vastgesteld, verkeerdelijk geïdentificeerd als een kruis van de orde van Malta. Het betreft in dit geval echter het zogenaamde *croix pattée alésée arrondie*, behorend tot de groep van de *croix pattée*. Met dit kruis werd verwezen naar het *Agnus Dei* dat het *Kruis van de Verrijzenis* en het *Kruis van de Overwinning* symboliseerde.⁹⁵ Het *croix pattée* verscheen in de twaalfde eeuw vanaf het pausschap van paus Eugenius III op de mantels van de ridders van de orde der Tempeliers. Dit kruis onderscheidde hen als ridders van Christus en gold als een symbool voor hun martelaarschap. De orde werd officieel opgeheven in 1207 waardoor de gebroeders Adornes niet met hen in contact kon geweest zijn.⁹⁶ Het is daarom aannemelijk te aanvaarden dat het kruis een algemene referentie is naar de historie van de stad Jeruzalem en naar de inspanningen die voorgaande pelgrims ondernomen hebben ter bescherming van het christelijk geloof.

Deze verwijzing naar Jeruzalem is ook terug te vinden in het tweede torenattribuut, het Catharinawiel. Het Catharinawiel is het vaste attribuut van de in de middeleeuwen immens populaire St. Catharina van Alexandrië. Het lichaam van de heilige werd in het jaar 800 gevonden op de berg Sinaï. Ter ere van de vondst werd op de site het klooster van St. Catharina gebouwd, waar volgens de legende ook het brandend braambos van Mozes gevonden werd.⁹⁷ In de geschriften en het archief van de Adornes wordt de heilige niet direct vermeld, toch is het niet uit te sluiten dat de gebroeders Pieter II en Jacob Adornes het convent tijdens hun pelgrimstocht in het begin van de vijftiende eeuw bezocht hebben. Een generatie later, in de biografie van Anselmus Adornes, is wel terug te vinden dat hij heer was van verschillende heerlijkheden waaronder Sint-Catharina op de berg Sinaï.⁹⁸

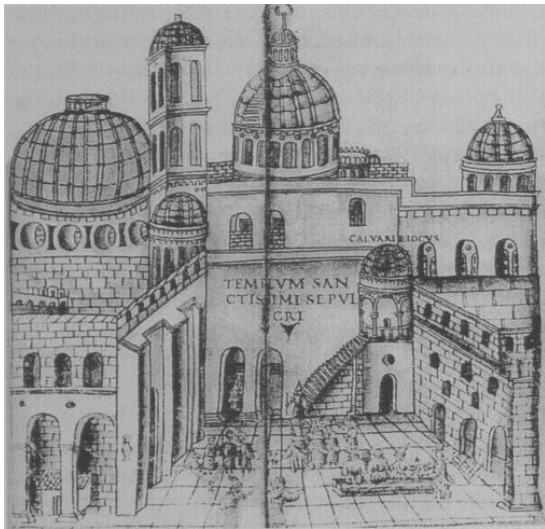
⁹⁴ Het voorkomen van een tombe-kopie, een kapel voor het H. Kruis en een link met het Heilig Graf is niet uniek voor Brugge vermits het ook voorkomt in S. Stefano van Bologna en de kapel van Sankt Michael van Fulda. Bron: Ousterhout, “Sweetly Refreshed in Imagination?: Remembering Jerusalem in Words and Images”, 162.

⁹⁵ Tim Healey, “The Symbolism of the Cross in Sacred and Secular Art”, *Leonardo* Vol. 10, nr. 4 (Autumn 1977): 192.

⁹⁶ Volgens Penninck was Anselmus Adornes lid van de orde van het Heilig Graf dat instond voor de bescherming van het Heilig Graf en de verspreiding van het christendom over de wereld. Deze orde gebruikt echter een combinatie van vier Griekse kruisen als embleem en niet het *croix pattée*. Bronnen: Marilyn Hopkins, *De Tempeliers, hun geschiedenis en mystieke verbanden*, vertaald door Abels Gerlof (Kerkdriel: Librero, 2007), 20; Penninck, *De Jeruzalemkerk te Brugge*, 60.

⁹⁷ Clugnet, “St. Catherine of Alexandria”.

⁹⁸ Penninck, *De Jeruzalemkerk te Brugge*, 9–12.



Afb. 14: Jeruzalem, Heilig Grafkerk. Zicht op de zuidelijke gevel van de kerk, inkomcomplex met toren. Originele tekening door Gabriele Capodilista (1458-59).



Afb. 15: Jeruzalem, Heilig Grafkerk. Zicht op de zuidelijke gevel van de kerk, inkomcomplex met toren. Originele tekening door Bernhard von Breidenbach (1486).

Toch stopt hiermee de symbolische verwijzing naar de aardse stad Jeruzalem niet. De eerder besproken zon en maan op de kleinere torentjes, vragen ook om meer duiding. Zoals eerder aangegeven betreft het hier een combinatie van een veelpuntige ster en een wassende maan. Deze combinatie blijkt een geschiedenis te bevatten die teruggaat tot de eerste beschavingsvormen in Mesopotamië ('de vruchtbare sikkel'), Egypte en (Noord-) Afrika. Lang werd verondersteld dat de eerste kruisvaarders in de twaalfde eeuw de symbolen opgepikt hadden van de vlaggen van de vijandige Saracenen. De symbolen zouden hun oorsprong gevonden hebben in de Arabische mythologie in de vorm van maangodinnen zoals Ishtar, Astarte, Alilat, or Mylitta.⁹⁹ Door het iconoclastisch karakter van de islam is dit echter niet mogelijk.

Verder onderzoek maakte duidelijk dat lang voor de kruistochten, de symbolen gebruikt werden door Byzantijnse keizers bij de afbeelding van officiële munten. Een Constantijnse *encolpion* uit de zesde eeuw (Leningrad, State Hermitage Museum) toont een keizer die langs weerszijden geflankeerd wordt door twee vrouwelijke personificaties waarvan de linkse het attribueert van een stralende ster in de hand heeft en de rechtse een wassende maan in de hand heeft. (Afb. 16) De vrouwelijke personificatie met de wassende maan kan geïdentificeerd worden als de maangodin Selene.¹⁰⁰ De eerste Byzantijnse keizers namen deze elementen uit de Griekse mythologie over als officieel symbool voor het Byzantijnse rijk. Met de overgang naar het christendom, werd de ster in het embleem het symbool voor de ster van Bethlehem, 'die hen zal

⁹⁹ William Ridgeway, "The Origin of the Turkish Crescent", *The Journal of the Royal Anthropological Institute of Great Britain and Ireland* Vol. 38 (1908): 141.

¹⁰⁰ Kurt Weitzmann, red., *Late Antique and Early Christian Art, Third to Seventh Century* (New York: Princeton University Press, 1979), 73.

leiden', en de maan als embleem van het rijk zelf.¹⁰¹ Het is niet vóór de inname van Constantinopel van 1453 dat de Turken en later de Islamitische wereld de symbolen ster en wassende maan gaan adopteren.¹⁰² De combinatie van de symbolen zoals ze voorkwamen op pelgrims ampullae, had dus geen connotatie met de islam. Het zijn deze ampullae zoals bewaard in de Dumbarton Oaks Collection (Afb. 17), dat de gebroeders Pieter II en Jacob Adornes op hun pelgrimsreis moeten gezien hebben en dat hen inspiratie moet gegeven hebben voor de klokkentoren in Brugge.



Afb. 16: *Encolpion met de kroning van een keizer*, laat 6de eeuw, goud, ketting van 46 cm en medaillon 7,9 cm in diameter, Rusland, St. Petersburg, State Hermitage Museum.



Afb. 17: *Ampulla met de scènes van de Kruisiging en Verrijzenis (Vrouwen aan het Graf)*, ca. 600, lood, 4,6 cm in diameter, Byzantine Collection, Dumbarton Oaks Collection, Washington D.C., USA, inv. nr. BZ.1948.18.

Al de beschreven symbolen werden niet zonder reden aangebracht. De symbolen en de *pars pro toto* adaptatie van de Heilig Grafkerk kunnen worden begrepen in het middeleeuwse proces van de creatieve waarneming. De overweldigende connotatie met de stad Jeruzalem had een dubbele betekenis. Voor de pelgrims die de stad bezocht hadden, was het een blijvend souvenir dat herinnerde aan de ervaringen van de reis naar het aardse Jeruzalem. Door de bouw van de kapel, gaven de stichters de achtergebleven gelovigen de kans om ook het aardse en hemelse Jeruzalem te bezoeken van op een afstand om zo 'een meer devote besef van zijn heiligheid' te verkrijgen. Het *locus idiom* was een hulpmiddel voor de meditatie van iets verder weg en exotisch op een gekende plek. De *Zardino de Oration* uit 1494 was een soort van spirituele gids die hielp bij het opwekken van 'interne representaties' en een mentale visualisatie, zoals blijkt uit het citaat.

¹⁰¹ Ridgeway, "The Origin of the Turkish Crescent", 254.

¹⁰² Ibid., 241.

The better to impress the story of the Passion on your mind and to memorize each action of it more easily, it is helpful and necessary to fix the places and people in your mind: a city, for example, which will be the city of Jerusalem-taking for this purpose a city that is well known to you. In this find the principal places in which all the episodes of the Passion would have taken place.¹⁰³

Op deze manier trachtten de stichters een nieuw Jeruzalem te creëren in Brugge om zo de ideale stad dicht bij huis te hebben. Deze symbolische associatie met Jeruzalem komt ook tot uiting door de Passie van Christus centraal te stellen. Kortom de stichters brachten zowel het aardse als het hemelse Jeruzalem mee naar huis.¹⁰⁴

5. Besluit

Als som kan er gesteld worden dat de Jeruzalemkapel te Brugge niet zonder betekenis was voor zowel de stichters als de bewoners van de kapelanij. De stichters hadden als opzet een kapel te bouwen naar het voorbeeld van de Heilig Grafkerk van Jeruzalem. De pelgrimstocht van de gebroeders Pieter II en Jacob Adornes in het begin van de vijftiende eeuw was specifiek gericht op dit doel. Het bouwen ‘ad instar’ Heilig Grafkerk, werd echter te letterlijk genomen door onderzoekers uit het verleden.

Zo ontstonden er twee kampen: een kamp dat een duidelijke overeenkomst zag tussen de Jeruzalemkapel en de Heilig Grafkerk (Gaillard en Vandewalle) en een kamp dat elke overeenkomst ontkende (Imberechts en Penninck). Uiteindelijk blijkt geen enkel kamp gelijk te hebben. De Jeruzalemkapel komt architecturaal niet letterlijk overeen met de Heilig Grafkerk omwille van het ontbreken van een Rotunda en een driebeukige Romaanse kerk. De overeenkomst moet echter op een ander niveau gezocht worden. Krautheimer (en later Ousterhout) kon in 1942 reeds aantonen dat de middeleeuwse gelovige geen baat had aan een exacte kopie van het origineel, zoals ook blijkt uit andere Heilig Graf kopieën over heel Europa. Voor deze optie hadden ook de stichters gekozen. In plaats van een letterlijke overeenkomst, kozen zij voor een overeenkomstigheid op het niveau van de middeleeuwse christelijke getallensymboliek. Hierdoor kwam het getal acht centraal te staan in de Jeruzalemkapel. De klokkentoren, gebouwd na een toelating in 1427, kreeg zo vanaf de nok van het schip van de

¹⁰³ Ousterhout, “‘Sweetly Refreshed in Imagination’: Remembering Jerusalem in Words and Images”, 163.

¹⁰⁴ Ibid.

kapel een octogonale vorm. De vorm werd opnieuw herhaald in een houten constructie bovenop de klokkentoren. Deze vorm verwees zowel naar de acht pijlers uit de Rotunda Anastasis van de Heilig Grafkerk als naar haar symbolische waarde met name een verwijzing naar de Verrijzenis.

De verwijzingen naar de Passie van Christus, naar de Verrijzenis en het H. Kruis werden in de kerk herhaald door een hoofdaltaar in de vorm van een Passieretabel, door de bovenkapel ter ere van het Heilig Graf (en voor St. Servatius, ‘de Tienduizend Martelaren’ en ‘de Elfduizend Maagden’) en een onderkapel of crypte voor het H. Kruis (of ook de Kruiskapel). Verdere symbolische en betekenisvolle verwijzingen werden door de stichters op de best zichtbare plaats geplaatst d.i. de torenpartij. Door de toevoeging van het *croix pattée alésée arrondie* (een verwijzing naar het *Agnus Dei* en symbool voor het *Kruis van de Verrijzenis* en het *Kruis van de Overwinning*) en het Catharinawiel (attribuut voor de H. Catharina van Alexandrië) op de torentop en de veelpuntige ster en wassende maan op de octogonale torentjes, verwezen de stichters op een hoger niveau aan het Lijden van Christus en de stad Jeruzalem, de plaats van het gebeuren.

De gebroeders Pieter II en Jacob Adornes creëerden door de bouw van de Jeruzalemkapel een blijvend souvenir voor hun pelgrimstocht naar het Heilig Land en brachten hun impressies zo ook mee naar Brugge. Op deze manier kwam de Brugse bevolking uit de omgeving van de kapel in contact met een ‘kopie’ van de Heilig Grafkerk dat hen moest overtuigen, door middel van de Passie en Verrijzenis verwijzingen, om een beter christen te worden en Christus’ lijden blijvend te herdenken.

DEN HAAG, KONINKLIJKE BIBLIOTHEEK, MS 76 F5, FOLIE 1 RECTO. 1170/80.

EEN CASE STUDIE VAN EEN TWAALFDE-EEUWSE KAART VAN JERUZALEM

Florence Verschraegen

Inleiding

De prachtige verluchte Jeruzalemkaart, *MS 76 F5 folie 1r.*, vandaag bewaard in de koninklijke bibliotheek van Den Haag is het onderwerp van deze casestudie (bijlage 2).¹ De opzet van dit essay is driedelig. Ten eerste wordt de kaart in zijn historische context van de kruistochten geplaatst en ten tweede in de traditie van 'kruisvaarders kaarten' behandeld. Voornoemenswaardige publicaties in het domein van kruisvaarders kaarten zijn die van Konrad Miller, Reinhold Röhrich, Milka Levy, Rudolf Simek en Hanna Vorholt.² Ten derde worden de bijzonderheden van deze kaart uit de twaalfde eeuw besproken. De verhouding tussen geografische kennis en religieuze symboliek in deze middeleeuwse kaart wordt hierbij in vraag gesteld. Dit essay biedt zodoende een beter inzicht in de betekenis en functie van de verluchte Jeruzalem kaart als onderdeel van een rijk geïllustreerd middeleeuws manuscript.³

¹ Voor een uitgebreide bibliografie van alle publicaties waarin deze kaart is vermeld zie <http://manuscripts.kb.nl/search/literature/76+F+5>.

² Konrad Miller, 'Der Plan von Jerusalem (Situs Jerusalem) und die Schrift "Qualiter sita est civitas Jersusalem"', *Mappae Mundi: Die ältesten Weltkarten*, III (Die kleineren Weltkarten), (Stuttgart: Jos. Roth'sche Verlagshandlung, 1895): 61-68; Reinhold Röhrich, 'Karten und Pläne zur Palästinakunde aus dem 7. bis 16. Jahrhundert, II,' *ZDPV*, 14 (1891): 87-92; Ibid., *ZDPV*, 15 (1892): 34-39; Ibid., *ZDPV*, 18 (1895): 173-183; Milka Levy-Rubin en Rehav. Rubin, 'The Image of the Holy City in maps and mapping', *City of the Great King*, uitg. dr. N. Rosovsky. (Cambridge MA / London, 1996); Milka Levy en Rehav Rubin, 'The Crusader Maps of Jerusalem', *Knights of the Holy Land: The Crusader Kingdom of Jerusalem*, uitg. dr. Silvia Rozenberg (Jerusalem, 1999), 231-7; Milka Levy, 'Medieval Maps of Jerusalem', *The History of Jerusalem: The Crusaders and Ayyubids (1099-1250)*, uitg. dr. J. Prawer en H. Ben Shammai, (Jerusalem, 1991): 418-507; Rudolf Simek, 'Hierusalem civitas famosissima: Die erhaltenen Fassungen des hochmittelalterlichen Situs Jerusalem (mit Abbildungen zur gesamten handschriftlichen Überlieferung)', *Codices Manuscripti*, 16 (1992): 121-53; Hanna Vorholt, 'Studying with Maps: Jerusalem and the Holy Land in Two Thirteenth-Century Manuscripts', *Imagining Jerusalem in the medieval west*, uitg. dr. Lucy Donkin, Hanna Vorholt, (Oxford: Oxford University Press, 2012): 163-200. Vorholt (b), 'Touching the Tomb of Christ: Notes on a Twelfth-Century Map of Jerusalem from Winchcombe, Gloucestershire', *Imago Mundi* 61/2 (2009), 244-55;

³ Voor een visueel overzicht van afbeeldingen en illustraties in het manuscript zie 'Document Den Haag, KB, 76 F 5' Geraadpleegd op 23 Januari, 2013. <http://collecties.meermann.nl/handschriften/showmanu?id=1176>.

1. Middeleeuwse kaarten van Jeruzalem in tijd en context

1.1. De Heilige Stad Jeruzalem

Jeruzalem is een heilige stad voor de drie grote monotheïstische wereldgodsdiensten. Voor de Islam is zij de derde belangrijkste stad na Mekka en Medina. Jeruzalem is het politiek en religieuze centrum voor het Jodendom tot op heden. Het is de stad van Jahweh en het beloofde land, de *Terra promissionis*⁴ uit het Oude Testament. Jeruzalem is tevens de plaats waar de joodse Messias op aarde zal komen. In het Christendom krijgt deze stad letterlijk en figuurlijk een centrale rol toebedeeld. Het is het centrum van de religie en de *umbilicus mundi*, de navel van de aarde.⁵ Belangrijke gebeurtenissen

uit de christelijke godsdienstige geschiedenis zouden in deze stad en zijn omgeving hebben plaatsgevonden. Het is de plaats waar zich het heiligste van het heiligste bevindt; het graf van Christus. Jeruzalem, ook wel *Situs Jerusalem* of *Civitatis Sanctae* genaamd⁶, was de stad waar Jezus heeft gepredikt, veroordeeld,



gekreusigd, gestorven en tenslotte verzezen is. Daarbovenop zal het ook de plaats zijn waar Jezus op aarde zal terugkeren op de dag van het laatste oordeel. Het is dus een ongelooflijke krachtige en symbolische geladen plaats waar het verleden, het heden en de toekomst van het geloof van belang zijn.

1.2. Kaarten in de Middeleeuwen

Niet alleen in de mythische en 'imaginaire' wereld van het christelijke geloof staat de stad Jeruzalem boven andere steden, ook op visuele voorstellingen zoals op kaarten wordt zij centraal geplaatst. De vroegste stadsbeelden van Jeruzalem zijn enkele mozaïeken in kerken uit de zesde eeuw. Hiervan is de *Mabadamap* uit de tweede helft van de zestiende eeuw de oudste en de bekendste (Afb. 1). Voor de uitvinding van de drukpers zijn enkele handgevaardigde kaarten uit

⁴ Hans-Jürgen Kotzur (red.), *Die Kreuzzeit. Kein Krieg ist heilig*, tent. cat., Mainz am Rhein, Dom- und Diözesanmuseum. Mainz am Rhein 2004: 178.

⁵ Rudolf Simek, 'The Journey to the Centre of the Earth: Jerusalem as the Hub of the World', *Heaven and earth in the middle ages: the physical world before Columbus*, Boydell, 1996: 73-81.

⁶ Miller, 61.

verluchte manuscripten gekend. Jeruzalem wordt op middeleeuwse wereldkaarten en regionale kaarten als belangrijke stad aangeduid. De heilige status van de stad weerspiegelt zich sterk in de teksten en beelden uit de –door religie doordrogen- middeleeuwse samenleving.

Middeleeuwse kaarten worden te vaak eenzijdig geïnterpreteerd; in de zin dat er te snel conclusies uit worden getrokken over de middeleeuwse kennis en capaciteiten om de realiteit geografisch weer te geven. Dat is omdat er voornamelijk vanuit een hedendaagse wereldbeeld en huidige geografische kennis naar wordt gekeken. Hier moet men van afstappen. Als algemeen principe bij de analyse van een middeleeuwse-cartografisch plan, ongeacht of het een wereldkaart of een regionale kaart is, geldt het volgende: Middeleeuwse kaarten zijn nooit bedoeld om een uiterst correcte weergave van een welbepaalde plaats te bieden, wat vanaf de renaissance wel het geval zal zijn. Integendeel, de cartografische elementen staan meestal in functie van een religieuze boodschap of verhaal.⁷ Zij fungeren als een onderdeel van een narratief gegeven, moralistische, didactische of ideologische boodschap.⁸

Om de positie van Jeruzalem in de middeleeuwse cartografie beter te begrijpen is een inzicht in de vroege middeleeuwse wereldkaarten genoodzaakt. Jeruzalem wordt algemeen genomen steeds in het midden van de middeleeuwse wereldkaarten of *mappaemundi* geplaatst.⁹ Hierbij denkt men aan het driedelige T-in-O plan waarbij de wereld wordt voorgesteld als een cirkel die onderverdeeld wordt in drie eenheden, respectievelijk de drie continenten (Afrika, Europa en Azië) door een T-vormige oceaanstroom die de verschillende rivieren en zeeën tussen de werelddelen belichaamt. De bekendste *mappaemundi* zijn de *Hereford*, de *Ebstorf* en de *Psalter* kaart die elk Jeruzalem als het middelpunt van de aarde aanduiden. Naast de O-T types bestaan er nog andere middeleeuwse wereldkaarten waarin Jeruzalem niet altijd wordt aangeduid, laat staan in het midden wordt gelokaliseerd. Er bestaan in totaal vier types *zonal*, *quadripartite*, *transitional*, *tripartite* waarvan de laatste driedelige opdeling de gekendste en meest verspreide vorm is.¹⁰ Enerzijds omdat er een aanzienlijk aantal van zijn bewaard (in zowel schematische als zeer esthetisch gelaboreerde versies) en anderzijds omdat de T-in-O vorm ook een symbolische connotatie draagt.

⁷ 'but the primary function of these maps was to provide illustrated histories or moralized, didactic displays in a geographical setting.' Zie David Woodward, 'Reality, symbolism, time and space in medieval world maps', *Annals of the association of American geographers*, 75, 4 (1985): 510.

⁸ 'The function of the *mappaemundi* was primarily to provide a visual narrative of Christian history cast in a geographical framework.' Zie Woodward, 519.

⁹ Alexander V. Podossinov, "This is Jerusalem! I have set it in the Midst of Nations..." The Place of Jerusalem on Medieval Maps', *New Jerusalem. Hierotopy and iconography of sacred spaces*, uitg. dr. Alexei Lidov, (Moscow: Indrik, 2009): 22-34.

¹⁰ Woodward, 512.

1.3. De iconografie van Jerusalem als het centrum van de wereld

De centrale positie van Jeruzalem in wereldkaarten is een middeleeuwse conventie. Het is deels een voortzetting van een laat antieke en vroeg christelijke positionering. Zev Vilnay geeft een verklaring hiervoor met de verwijzing naar het volgende idee geformuleerd door een ‘Talmudic Rabbis’: *‘The Land of Israel is in the centre of the world, Jerusalem is in the centre of the Land of Israel, and the Temple is in the centre of Jerusalem’*.¹¹ Deze opeenvolging van Israël, Jeruzalem en de tempel als centrum duidt erop dat datgene van belang is, steeds in het centrum staat of hoort te staan. Jeruzalems’ centrale positie is aan de andere kant een letterlijke interpretatie van de volgende passage uit Ezechiël, V, 5: *‘This is Jerusalem: I have set her in the midst of the nations, with the other countries round about her’*.¹² Jeruzalem is de plaats van de heilsgeschiedenis en daarom de plaats in directe verbinding met god.¹³ Het gaat hier om het belang van de stad op een religieus niveau.

Omdat Jeruzalem de belangrijkste religieuze stad van het christendom is spelen verschillende betekenislagen mee bij de representatie ervan. Dit heeft vooral te maken met het aardse Jeruzalem dat verward en verbonden wordt met het hemelse Jeruzalem uit de Apocalyps van Johannes. Het Hemelse of Nieuwe Jeruzalem zou na het laatste oordeel verschijnen voor God en alle gelukzaligen om aan het einde der tijden te vertoeven.¹⁴ Het aardse Jeruzalem wordt als een weerspiegeling van het hemelse Jeruzalem gezien. Deze Christelijke dubbelzinnigheid over het belang en de betekenis van de stad werd acuut zichtbaar tijdens de kruistochten. Voor de pelgrims vloeide het hemelse en het aarde Jeruzalem in elkaar door.

Het hemelse Jeruzalem was namelijk de ideale stad, het aardse Jeruzalem werd gezien als de reflectie ervan en fungeert bijgevolg ook als ideaal architectonisch voorbeeld.¹⁵ Dit uit zich in het verschijnsel van plaatsen die letterlijk bepaalde elementen van de opzet van de stad nabootsen of overnemen. Belangrijke gebouwen uit de aardse en hemelse stad werden nagebouwd op andere locaties in Europa, zoals de Jeruzalemkerk in Brugge. Ook op religieuze kunstvoorwerpen en in manuscripten werd de hemelse stad symbolisch gerepresenteerd. Neem het voorbeeld van de - met edelstenen bezette- Lotharius kruis uit de schatkamer van de Dom in Aachen. Daarnaast is er ook een belangrijk verband tussen het aardse en het hemelse Jeruzalem op een meer theologisch niveau. Hier dieper op ingaan treedt buiten het kader van deze studie.

¹¹ Zev Vilnay, ‘The Holy Land in Ancient Christian Maps’, *The Holy Land in old prints and maps*, (Jerusalem: Mass, 1963), XXX.

¹² Meryl Jancey, *Mappa mundi. The map of the world in Hereford Cathedral*, Friends of Hereford Cathedral, 1987, 2; Woodward, 515.

¹³ Kotzur, 337.

¹⁴ Fernand Van Hemelryck, ‘Onze voeten staan aan uw poorten, O Jeruzalem!’, *Kruis en wassende maan. Pelgrimstochten naar het heilig land*, (Leuven: Davidsfonds, 1994): 297.

¹⁵ ‘In veel christelijke gedachtegoed is, het hemelse Jeruzalem hét model voor het aardse Jeruzalem geworden en daaruit volgt: het hemelse Jeruzalem is het ideaaltipe voor iedere stad, iedere vorm van menselijk samenleven.’ Zie Piet Leupen, ‘Pelgrims naar Jeruzalem’, uitg. dr., De Dijn, Herman en Walter Van Herck e.a., *Heilige plaatsen. Jeruzalem, Lourdes en shopping malls*, (Pelckmans: Kapellen, 2002):17; Simek (1992): 129.

Het aardse Jeruzalem werd eerst afgebeeld in de late oudheid op mozaïeken zoals de *Mabada map*. Hierna volgt een lange periode waarvan geen visuele ‘cartografische’ representatie van Jeruzalem bekend is. Pas vanaf het Kruistochtentijdperk zijn er terug voorstellingen van Jeruzalem gekend. Dat is te verklaren doordat in de voorafgaande periode Jeruzalem in de handen was van moslims die minder aandacht hebben besteed aan het uitbeelden van Jeruzalem en in het algemeen minder belang hechten aan de stad dan de christenen.

1.4. In de context van de kruistochten

Een bijzondere periode in de geschiedenis van Jeruzalem, alsook in de religieuze geschiedenis van het Christendom is het kruisvaarderstijdperk (1099-1187). Door de verhoogde aandacht en belang van de stad tijdens de kruistochten en de lange navolging ervan zijn er vele kaarten gemaakt vanaf deze periode. De kruistochten zijn tot stand gekomen naar aanleiding van de pauselijke oproep in 1095 om de heilige stad te bevrijden uit de handen van de ongelovigen. Ten tijde van de kruistochten werd Jeruzalem dé ultieme bestemming voor vele pelgrims en kruisvaarders. De stad die voordien in handen was van moslims (638-1109) werd door de kruisvaarders in het jaar 1099 overgenomen. Men stichtte een kruisvaarderstaat; het koninkrijk van Jeruzalem. Daarna volgde een periode van ongeveer een honderd jaar christelijke heerschappij over de stad.

Het kruisvaardertijdperk was een periode van vele bouwkundige werkzaamheden in de stad Jeruzalem. Vele kerken en kloosters werden opgericht en oudere gebouwen werden afgebroken of aangepast aan de nieuwe religieuze functie.¹⁶ Niet alleen op het vlak van religie maar ook op het economisch vlak was Jeruzalem destijds een bruisende stad. De vele pelgrims brachten geld en kostbaarheden met zich mee en er werd vlijtig handel gedreven.¹⁷ Verschillende ridderordes zoals de hospitaalridders, de order van de tempeliers en de ridders van het heilige graf¹⁸ waren in de stad gevestigd, ontvingen pelgrims in kloosters en leiden hen rond in de stad. Zowat elke plaats, steen, berg of gebouw in Jeruzalem herinnerd aan een episode uit de bijbel.¹⁹ De pelgrims waren daardoor zeer sterk tot deze stad aangetrokken.²⁰ Het is tot op vandaag een zeer ‘geladen’ plaats.

¹⁶ Dan Bahat, *The Illustrated Atlas of Jerusalem*, (New York: Simon and Schuster, 1990):101.

¹⁷ Bahat, 90.

¹⁸ ‘De Pelgrim wordt aangetrokken door het diepe verlangen te vertoeven waar ooit een heilige of zelfs Christus kwam’ Zie Vanhemelryck, 147-150.

¹⁹ ‘Het land waar Christus had geleefd en waar omzeggens elke plaats herinnerde aan een episode uit de bijbel.’ Vanhemelryck, 293.

²⁰ Herman De Dijn, Herman en Walter Van Herck e.a., *Heilige plaatsen. Jeruzalem, Lourdes en shopping malls*, (Kapellen: Pelckmans, 2002): 7.

Fernand Van Hemelreyck verhaalt dat Jeruzalem alle christenen bekend was, maar enkel in de verbeelding. Door deel te nemen aan de kruistochten hoopten de vrome gelovigen eindelijk de goddelijke stad met eigen ogen te kunnen aanschouwen:

*Eindelijk konden zij de vage voorstelling van 'de navel van de wereld' toetsen aan de realiteit. Zij werden doordrongen van de heiligheid van de plaats, stapten in het spoor van Christus, knielden voor het Heilige Graf en bezochten alle andere plaatsen waarmee zij reeds zo lang in gedachte vertrouwd waren.*²¹

De kaarten uit de kruisvaartstijlperk van de stad zijn schematische ideaalbeelden van de Jeruzalem.²² Een Jeruzalem plan was zeker en vast niet bedoeld om iemand de weg te wijzen, zoals vandaag wel wordt gedaan. Wegbeschrijvingen werden voornamelijk mondeling doorverteld of tekstueel neergeschreven. De representatie van Jeruzalem op deze kaarten is beïnvloed door het religieuze belang ervan. Een Jeruzalemkaart was een middel van visuele toe-eigening van de stad voor zij die er niet waren geweest.²³ Een kaart van Jeruzalem kan gezien worden als een voorstelling van de stad die de toeschouwer toch tot een zekere hoogte toegang biedt tot deze magische heilige plaats.

2. Kruisvaarders kaarten uit de twaalfde en dertiende eeuw

De Jeruzalem miniatuur uit Den Haag maakt deel uit van een reeks kaarten van eenzelfde 'cartografisch' type, de zogenaamde Kruisvaarders kaart (*Crusador Map*)²⁴. Hiervan zijn tot op heden ongeveer een zestiental gekend.²⁵ De eerste dateert uit de twaalfde eeuw en de laatste is gemaakt rond de vijftiende eeuw. In 1992 heeft Rudolf Simek een artikel in het tijdschrift *Codices Manuscripti* gewijd aan de verschillende aspecten van de kaarten en heeft daarbij elke kaart individueel besproken.²⁶ Hij voegde van elk exemplaar ook een zwart-wit afbeelding toe. Ik beschouw zijn bijdrage als het omvangrijkste en overzichtelijkste artikel tot nu toe over dit kaarttype. Nadien zijn nog enkele andere overzichtsartikelen over kruisvaarders kaarten verschenen, maar steeds met een beperktere selectie of beknoptere informatie. Hanna Vorholt vermeldt een zestiental kaarten in haar laatste twee artikels in 2009 en 2012, maar gaat slecht in op enkele exemplaren. Om de toestand van het huidige onderzoek te overzien heb ik in aanvulling van dit essay een lijst gemaakt van alle kaarten met volledige titel en daarbij

²¹ Vanhemelreyck, 298.

²² Simek (1992): 121.

²³ 'the visual appropriation of the city Jerusalem through the medium of maps.' Zie Vorholt (2009): 244.

²⁴ Men spreekt nog van 2 andere 'families' van kaarten uit de 12de en 13de eeuw. Zie Vorholt (2012):166-167.

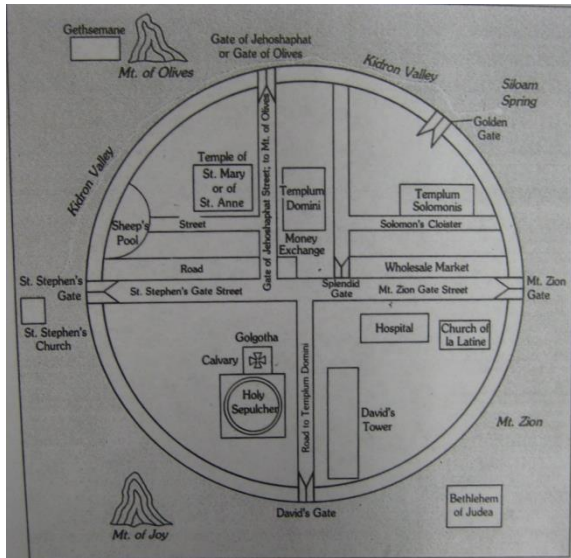
²⁵ Vorholt (2009): 247.

²⁶ Simek (1992).

verwijzingen naar de meest recentste en relevantste publicaties over het *crusador map* type waarin ze zijn verschenen (Bijlage 1).²⁷

2.1 De algemene opzet van dit cartografisch type

De Kruisvaarders kaarten beelden Jeruzalem uit als een omwalde stad gemodelleerd als een perfecte cirkel. Het interne stratennetwerk van de stad vormt een ingeschreven kruis. Deze



Afb. 2: Schematisch diagram van cirkelvormig kaart van Jeruzalem

topografisch plan uit hetzelfde boek toegevoegd (Afb. 3). Voor alle duidelijkheid; de middeleeuwse kaarten zijn altijd met het oosten naar boven gericht in plaats van het noorden.

vormgeving is naar alle waarschijnlijkheid geïnspireerd op de T-in-O wereldkaarten. De vele kruisvaarders kaarten bewaard in verschillende uithoeken van Europa zijn vermoedelijk gekopieerd van eenzelfde onbekende bron.²⁸ Een van de argumenten voor deze these zijn de 'kopieerfouten' in sommige versies, waarbij een vorm of gebouw duidelijk is overgetekend maar de legende niet, of andersom.²⁹ In de *Illustrated Atlas of Jerusalem* bespreekt Dan Bahat de verschillende kaarten van dit type en maakte een visueel schema met alle basiselementen waaruit dergelijk kruisvaarders kaart bestaat.³⁰ Ter vergelijking heb ik een correcte

²⁷ Ik heb de lijst van Simek als uitgangspunt genomen. Simek heeft zich op zijn beurt gebaseerd op de opsommingen van Röhrich, Miller en Müller.

²⁸ De Kaart bewaard in Cambrai is de enige kaart die een rechthoekig stadsplan vertoont. Deze behoort tot de groep omdat het ook een kaart van Jeruzalem is in eenzelfde tijdperiode. Maar de kaart van Cambrai is dus niet gekopieerd van eenzelfde voorbeeld als de rest. Zie Röhrich (1892) ZDPS, 15, 39.

²⁹ "The recurring errors lead to the conclusion that they were all copied from the same anonymous source. For example, in the original map some lines of explanation appeared next to the Sheep's Pool (Piscina Probatica), but the copyists did not connect it to the pool. Thus in each of the circular maps the pool appeared as an oval in one of its corners, and the explanation was printed elsewhere in the map."

Bahat, 96.

³⁰ Ibid., 96.

De belangrijkste straten op het plan dragen de naam van de poorten waarop zij uitkomen. Er zijn in totaal vijf poorten in de stadomwalling, waarvan vier exact op de kardinaal punten van de stad. De onderste poort is de David poort, ook wel Jafa Poort genoemd³¹. Aan de linker kant (respectievelijk het Noorden) staat de poort van de heilige Stephanus (*porte sancti stephani*). Loodrecht daartegenover bevindt zich de *porte montis Syon*. Tussen deze twee toegangspoorten is het *Forum rerum venatium* aangeduid. Dat was een marktplaats tijdens de kruisvaarders periode. Net naast de markt is ook een geldwisselplaats aangeduid (*Cambium monete*), evenzeer van de tijd van de kruisvaarders. De vijfde poort is de bijzondere gouden poort. Volgens de bijbel kwam Jezus hierlangs de stad binnen op Palmzondag. Op de kaart uit Den Haag staat de verwijzing naar dit event in de legende aangeduid: '*Aurea Porta, qua ingressus est Jhesus sedens super asinam*'. Een extra zesde poort, de *Porta Speciosa* opent de weg naar het tempel complex in het midden van de stad. ³²In het bovenste halve deel van het cirkelvormige stadsplan bevinden zich drie gebouwen. In een volgorde van rechts naar links ziet men de *Templum Salomonis*, vervolgens de *Templum Domini* en tenslotte de tempel van de heilige Maria of heilige Anna. De tempel van Salomon is een heus tempelcomplex. In de linkerhoek naast de Templum Santa Maria is een halve cirkelvorm getekend. Dit is de *Piscina Probatica*.³³ Buiten de stadsmuur zijn nog een aantal belangrijke steden en gebouwen aangeduid. Op



Afb. 3: Plattegrond van Jerusalem.

deze plaatsen zouden zich bijbelse evenementen hebben plaatsgevonden en deze zijn bijgevolg christelijke pelgrimsoorden.³⁴ De *Mons Gaudi* of de berg van vreugde was de eerste plaats waarvan de kruisvaarders de prachtige koepels en gebouwen van de stad Jeruzalem konden aanschouwen.³⁵ Op de Olijfberg heeft de hemelvaart van Christus plaatsgevonden en was dus een trekpleister voor de pelgrims. Op de kaart uit Den Haag is zowel de titel als de betekenis van de plaats beschreven: *Mons Oliveti, Ascensio Domini*. Nog een ander pelgrimsoord was de geboortestad van Jezus Christus te Bethlehem. Pelgrims die het tot Jeruzalem hadden gehaald kozen er vaak om nog enkele andere sites buiten de stad te bezoeken zoals Jericho en de Jordaan. ³⁶ Andere

³¹ Rehav Rubin, *Image and Reality: Jerusalem in Maps and Views*, (Jerusalem: Magnes, 1999): 25.

³² 'today's Gate of the Chain.' Ibid., 25.

³³ Vorholt (2009): 248.

³⁴ Vorholt (2012): 171.

³⁵ Vanhemerlyck, 131.

³⁶ 'De tocht naar Jericho en de Jordaan was doorgaans de laatste fase van het bezoek aan het Heilige Land.' Vanhemelreyck, 154-158.

significante oorden in de contreien van Jeruzalem waren de berg van Libanon, de heilige Stephanuskerk en de zee van Galilea.

De belangrijkste gebouwen van de stad Jeruzalem zijn de *Turris David*, de *Sepulchrum Domini* en de *Templum Salomonis*.³⁷ Onderaan in het linker onderste kwartier van de cirkel staat de Heilige-Grafkerk (*Sepulchrum Domini*). Boven de cirkelvormige *Sepulchrum Domini* is de rots van Golgota, de plaats van de kruisiging van Christus voorgesteld.³⁸ Het heilig graf was het belangrijkste plaats in heel de stad, de heiligste plaats van het christendom. Het was het hoogtepunt en voornaamste doel voor elke pelgrim of kruisvaarder om na zijn lange tocht deze o-zo-heilige plek te aanschouwen.³⁹ Godfried van Bouillon onder wiens leiding Jeruzalem in 1099 werd ingenomen noemde zichzelf bijvoorbeeld ‘Beschermer van het Heilige Graf’. De Heilige-Grafkerk is in een cirkelvorm afgebeeld, als de navel van de wereld (*umbilicus mundi*).⁴⁰ Deze kerk werd in het jaar 335 ingewijd en is meerdere keren verwoest en terug heropgebouwd.

2.2. De Vervlechting van religiositeit en realiteit in een stadsbeeld

Ook al bevinden zich al de verschillende pelgrimsoorden op een echte schaal in een zeer grote afstand van de heilige stad, toch zijn ze op de kruisvaarders kaarten in een kleine straal rond de stad afgebeeld. Dit duidt erop dat de voorstelling op de kaart eerder wil laten zien wat van belang is, dan accuraat weergeven hoever of hoe precies de sites eruitzagen.

Elk van de kerken, gebouwen en plaatsen op deze kaart zijn christelijke pelgrimsoorden of plaatsen die bij de eerste kruistocht een rol hebben gespeeld bij de verovering van Jeruzalem.⁴¹ Elke plaats is dus verbonden aan een verhaal en is symbolisch gelaagd. Konrad Miller biedt een uitgebreid overzicht van de verschillende passages uit de bijbel die gekoppeld worden aan de verschillende sites uit Jeruzalem en omstreken op kruisvaarders kaarten.⁴² De voorstelling van deze plaatsen op een kaart staat volledig in functie van hun religieuze betekenis. Er is enigszins rekenschap gehouden met de visuele aspecten van een bepaald gebouw of site. Maar belangrijker dan dat, is de aanwezigheid van de plaats in de context van een voorstelling van Jeruzalem.

³⁷ Vorholt (2009): 248.

³⁸ Anton Legner, III, No. H 4, *Ornamenta Ecclesiae. Kunst und Künstler der Romantik*, tent. cat., Köln, Schnütgen-Museum, (Köln, 1985): 77.

³⁹ Malcolm Billings, ‘Navel van de Wereld’, *De kruistochten. Op oorlogspad in het Heilige Land*, (Amsterdam: Pearson Education Benelux, 2007): 53; ‘...waaruit het Christendom was ontsproten als het water uit de rots’ Zie Vanhemelryck, 131.

⁴⁰ Legner, 77.

⁴¹ Kotzur, 340.

⁴² Miller, 64-68.

3. De eigenheid van den haag

3.1. Het manuscript M76 F5

De kaart van Jeruzalem op folie r maakt deel uit van een handschrift dat in totaal zesenvestig verluchte miniaturen bezit.⁴³ Het manuscript waartoe het behoort, *Den Haag MS 76 F5* bestaat daarnaast ook uit een amalgaam van teksten en notities.⁴⁴ Walter Cahn merkt op dat desondanks de verschillende handschriften en talen in hetzelfde manuscript, de miniaturen wel allemaal van dezelfde hand kunnen zijn.⁴⁵ Het document komt oorspronkelijk uit de regio van Pas-de-Calais, meer bepaald het Saint-Omer klooster. De reden waarom wordt aangenomen dat dit rijkelijk geïllustreerde manuscript of *beelden bijbel* afkomstig is uit de Saint-Omer klooster, is de afbeelding van een knielende monnik voor Sint Bertin op folio 33v. Deze laatstgenoemde was namelijk de patroonheilige van de monniken gemeenschap.⁴⁶ Het document *MS 76 F5* is aangekocht in 1819 door Koning Willem I van Nederland uit de collectie van Joseph Désiré Lupus uit Brussel (no. A3) en vervolgens getransfereerd naar de koninklijke bibliotheek van Den Haag in 1823.⁴⁷ De Jeruzalemkaart wordt gedateerd rond 1170-1180⁴⁸ en heeft een hoogte van 255 millimeter en een breedte van 165 millimeter.⁴⁹

Men is er nog altijd niet uit of het manuscript *Den Haag MS 76 F5* fungeerde als een Psalter, een religieuze Collectar of een op zich zelf staande prentenboek. Hierbij moet vermeld worden dat de huidige opstelling van de foliën waarschijnlijk niet overeenstemt met de initiële opzet en volgorde. In een recentelijke publicatie over het manuscript *Den Haag 76 F 5* heeft Hans Brandhorst een poging ondernomen om de originele volgorde van de verschillende foliën van het document te reconstrueren. Hij heeft evenzeer onderzocht of deze oorspronkelijk tot hetzelfde document behoren.⁵⁰ Aan de hand van stilistische en inhoudelijke argumenten concludeert Brandhorst dat de kaart van Jeruzalem op folie 1r zich initieel achteraan in het document zou hebben bevonden, als een vervolg op de satirische tekst *Complainte de Jérusalem contre la cour de Rome*.⁵¹ Het fragment staat op de keerzijde van de Jeruzalemfolie.⁵² Vermoedelijk is de miniatuur

⁴³ Elke Folie is in detail te bestuderen op een webpagina samengesteld door Brandhorst in 2013. Zie 'Manuscript Illuminations, Koninklijke Bibliotheek, The Hague, MS 76 F5' Geraadpleegd op 21 Januari, 2013. <http://www.mnemosyne.org/76f5.htm>.

⁴⁴ 'this miscellaneous ensemble of notes.' Zie Cahn, Walter, 'no. 138. The Hague, Koninklijke Bibliotheek MS 76 F 5', *Romanesque manuscripts: the twelfth century*, Volume II, (London: Miller, 1996): 166.

⁴⁵ Ibid., 166.

⁴⁶ Cahn, 167.

⁴⁷ Anne S., Korteweg, *Splendour, gravity & emotion. French medieval manuscripts in Dutch collections*. tent. cat. Den Haag, Koninklijke Bibliotheek/Museum Meermanno-Westreenianum, Zwolle/Den Haag, 2004, 213.

⁴⁸ Legner, 77.

⁴⁹ Kotzur, 339.

⁵⁰ Hans Brandhorst, 'The Hague, Koninklijke Bibliotheek Ms 76 F 5: A psalter fragment?' *Visual Resources*, 19, 1 (2003), 15-25. doi: 10.1080/0197376031000078558.

⁵¹ Ibid., 19.

naar voren verplaats door J. D. Lupus, die op die manier de bijzonderheid van de kaart en het manuscript bij de verkoop van zijn collectie manuscripten in 1817 meer in de verf wou zetten. Desondanks de uitvoerige casestudie van Brandhorst blijft de vraag naar de originele functie van het document onbeantwoord.⁵³

3.2. Beeldbeschrijving

Het plan uit Den Haag is zeer kleurrijk en minutieus uitgewerkt. Bijna elk detail op deze kaart heeft een bijschrift. Een duidelijk overzicht van alle opschriften biedt het handgetekende plannetje uit het boek van Rehav Rubin.⁵⁴ Alle gebouwen en sites op de kaart uit Den Haag zijn met een gelijke kleur opstelling ingevuld. De daken zijn rood, het onderste deel of omwalling is blauw en elke koepel is afgeboord met een gouden tussenstuk. De gebouwen zijn dus meerkleurig, de grote stadsomwalling van Jeruzalem is blauw en alle natuurelementen buiten de stad alsook de grote straten binnen de stadsmuur zijn tenslotte groen. Er zijn vele elementen met goud opgesmukt zoals het Golgota kruis, de verschillende cirkels (of munten) die over heel de kaart zijn verspreid en tenslotte de achtergrond van de figuratieve scène onderaan de miniatuur.

Het Opmerkelijkste element van deze Jeruzalemkaart is de grote figuratieve scene onderaan het blad. Dit tafereel neemt een derde van de hele prent in beslag. Dat wijst op het belang ervan in de hele miniatuur. Deze scene is de voorstelling van een kruisvaarders legende. Men ziet de Demetrius vergezeld met heilige Gregorius, ten aanval tegen zes Saraceense ruiters bij de verdrijving uit de stad. De vaandel en het schild van de laatstgenoemde zijn gedecoreerd met het heilige kruis. Gregorius werd gezien als de voorbeeldige *Miles Christianus*.⁵⁵ De eerste kruisvaarders onder leiding van Graaf Robert van Vlaanderen, noemden zichzelf zelfs *Filius Sancti Georgi*.⁵⁶ Men geloofde dat God van bovenaf heeft geholpen bij de overwinning van de Kruisvaarders op Jeruzalem. De verovering op Jeruzalem door de kruisvaarders was bijgevolg gepaard met vele legendes.

Een element in de kaart uit Den Haag dat refereert naar de eerste kruistocht is het opschrift '*Processio Sancti Sepulcri*' aan de rechter onderkant van de stadsomwalling. Deze verwijst naar de tocht die de pelgrims rond de stad aflegden in hoop op zegen. Na een lange reis vanuit het westen waren vele pelgrims uitgeput en de moraal was zoek bij de aankomst aan de heilige

⁵² Cahn, 166.

⁵³ 'Despite the above structural and iconographic analysis, it is still not possible to resolve the question as to whether MS 76 F 5 was made to serve as a prefatory picture cycle for a psalter or whether it was supposed to be a stand alone picture book.' Zie Brandhorst, 24.

⁵⁴ Op twee opschriften die zijn vergeten na is het plannetje van Rubin een handige wegwijzer voor de legendes op de kaart. Rubin, 7.

⁵⁵ Legner, 77.

⁵⁶ Ibid., 77.

stad. Het is het visioen van Peter Desiderius, die beweerde dat Adhemar van Le Puy aan hem was verschenen met de sleutel tot de overwinning op de stad, dat voor een ommekeer zorgde: ‘*Ieder van jullie dient de zonde de rug toe te keren...op blote voeten om Jeruzalem heen te lopen en niet te vergeten te vasten*’.⁵⁷ Volgens het visioen zou de overwinning op de stad gegarandeerd zijn na de negende dag van deze processietocht. Zodoende stapten de pelgrims processiegewijs negen keer de stad rond en overvielen de stad met succes. De stad was veroverd.

De kaart fungeert aldus als symbolische representatie van de stad Jeruzalem boven een voorstelling van kruisvaarders legendes van de eerste kruistocht.⁵⁸ Het is een voorstelling van de heilige stad gepaard met de gewenste terugkeer van God voor de kruisvaarders: De vechtsce ne fungeert als een soort visioen die de kruisheer moed moet geven voor de overwinning van Jeruzalem.⁵⁹ Brandhorst stelt de vraag of deze voorstelling misschien gezien kan worden als een aansporing om de wapens terug op te nemen en te vertrekken naar het oosten.⁶⁰ In ieder geval is duidelijk dat Jeruzalem het einddoel was van de pelgrimstochten in de tijd dat deze kaart is vervaardigd. Daarbij is het laatste plaatje in een document vol fragmenten en andere illustraties van verhalen uit het Oude en het Nieuwe Testament en heiligenlevens. De beloning die aan de overwinning van Jeruzalem verbonden is, wordt afgebeeld op de twee foli n, die deze tekening voorgaan beweert Brandhorst.⁶¹ De bezitter van dit document was volgens Brandhorst dus niet ongevoelig geweest voor deze scene en boodschap in het manuscript.⁶²

De kaart uit Den Haag is een uniek exemplaar van een kruisvaarders kaart.⁶³ Naast de prominente riddersce ne onderaan de kaart zijn er nog een aantal opmerkelijke elementen op deze kaart die verschillen met andere kaarten van hetzelfde ‘kruisvaarders kaart’ type; Ten eerste is dit een van de weinige kaarten waarop figuren zijn afgebeeld. Enkel de kaart uit Brussel (Bib. Regi, No 9823-4, fol. 157) duidt verschillende groepjes pelgrims aan op de wegen naar en van Jeruzalem. Aan de linker zijde van de *Porta Sancti Stephani* op de kaart uit Den Haag zijn viertal mannen en een geknielde heilige met aureool afgebeeld, vermoedelijk de eerste christelijke martelaar, Heilige Stephanus. Zowel Kotzur (2004) als Brandhorst (2013) beschrijven deze figuratie als de martel sce ne van Stephanus: Een van de jongemannen in het groepje houdt een steen in de hand, klaar om deze op het hoofd van de daaronder geknielde Stephanus te werpen. Het opschrift *Vallis Josaphat* (Het dal van Josephat) boven de hoofden van de jonge mannen

⁵⁷ Billings, 50.

⁵⁸ Legner, 77.

⁵⁹ ‘*Sie Verbindet vielmehr die Vorstellung von der heiligen St tte der Christenheit mit ihrer von Gott gewollten R ckeroberung durch die Kreuzfahrerheere.*’ Zie Kotzur, 340.

⁶⁰ ‘*Could it perhaps have been seen as an exhortation to take up arms and go east?*’ Zie Brandhorst, 24.

⁶¹ ‘*The reward that would fall to those contributing to the liberation of this city is clearly depicted on the two preceding pages*’ Zie Brandhorst, 24.

⁶² Ibid., 23.

⁶³ Legner, 77.

duidt de plaats aan waar volgens de traditie het komende laatste oordeel in Jeruzalem zich zou afspelen.⁶⁴ De groep zou daardoor, volgens Brandhorst, eventueel ook 'het gewone volk' voorstellen dat een steen aan de vallei van Josaphat achterlaat om zo hun plaatsje te verzekeren bij de voltrekking van het eindgericht.⁶⁵ Bovenaan de kaart staat het opschrift *Locus Quadragesime*, wat de plaats van de Passie betekend.⁶⁶ Het Latijns onderschrift onderaan de prent is vertaald naar het Duits door Susanne Linscheid-Burdich in 1984.⁶⁷ In een eigen vrije vertaling naar het Nederlands staat het volgende geschreven in de verzen 'Zij die ernaar streven uw burger te zijn, o Jerusaleem, wie hoopt op zo'n vreugde, die mag zich daarvoor inspannen. Deze stad Jeruzalem bestaat nog maar voor kort, maar geldt als een voorbeeld van het leven voor altijd'. Het doel van dit onderschrift was vermoedelijk de toeschouwer akkoord te stellen met de gebeurtenis die op de miniatuur wordt afgebeeld.⁶⁸ Tenslotte rest nog de verklaring voor de vele goudkleurige bollen die over het ganse folie zijn afgebeeld. In een ongepubliceerde casestudie geschreven door medestudenten over deze kaart werd de volgende hypothese naar vore geschoven;

De vele gouden ronde stippen kunnen hier geïnterpreteerd worden als muntstukken, verspreid over het hele verhaal. Volgens een oud Grieks grafritueel werden de doden een muntstuk in de mond meegegeven, waarmee ze de veerman konden betalen voor de overtocht naar de onderwereld. B. Baert maakt in haar boek Een erfenis van het heilig hout gewag van het gebruik van nagels in de grafcontext. De gouden stippen krijgen hier de betekenis van de nagels van het boetekruis en brengen ons bij de Judas Cyriacuslegende. De gouden stippen zouden illuminaties van God kunnen zijn op heilige plekken van gebed, als een soort levende Paternoster die de route aangeeft van processies en bedevaarten.

Ik heb geen informatie gevonden die deze thesen zouden tegenspreken of bevestigen. Daarom sluit ik aan bij deze interpretatie

Besluit

De kaart uit Den Haag *MS 76 F 5, fol. 1r.* is meer dan een beeld op Jeruzalem. Het geeft ons een inzicht in de middeleeuwse kijk op de heilige stad Jeruzalem. Het is een vervlechting van een heilige legende, een voorstelling van kruisvaarders bestemmingen en de sacrale hoofdpunten van de stad. Men hoort deze kaart te lezen als een prent in functie van een bepaalde boodschap of verhaal.

⁶⁴ Vanhemelryck, 139.

⁶⁵ Brandhorst, 23.

⁶⁶ 'Topographie der Passion,' Legner, 77; "Ort der Passion" Simek, 129.

⁶⁷ 'Einer, der sich bemüht, dein Bürger zu sein, O Jerusalem, auf dessen Freude man hofft, der mag sich dabei ordentlich anstrengen. Diese Stadt Jerusaleem besteht nicht lange Zeit, aber für alle Zeit ist sie ein Vor(Bild) der Dauer.' Legner, 77.

⁶⁸ Ibid., 77.

Is dit een betrouwbare bron om dingen af te lezen over de toenmalige stedenbouwkundige opstand van de stad Jeruzalem? Neen. Dit soort schematische middeleeuws plan van Jeruzalem gaat niet terug op persoonlijke waarnemingen, maar is de uitdrukking van een bepaalde middeleeuwse visie op het aardse Jeruzalem. In de twaalfde eeuw waren kaarten zelden of niet realistisch. Deze waren in tegendeel uitvoeringen van een concept of visualiseren van deze sacrale stad Jeruzalem als centrum van de wereld. Wat niet wegneemt dat deze kaarten unieke bronnen zijn uit deze tijdsperiode waaruit behoorlijk wat informatie over de toenmalige stedenbouwkundige opzet van de stad kan gedistilleerd worden, mits enige rekenschap tegenover de symbolische geladenheid van de voorstellingen van gebouwen.

De kaart uit den Haag is een voorstelling van een kruisvaarders en heiligenlegende. Als document en kunstwerk is het zeker en vast een bewonderenswaardige kaart. Ze past in de ‘school’ van kruisvaarders kaarten, maar valt op verschillende aspecten een beetje uit de boot. De uitzonderlijk grote figuratieve scene bijvoorbeeld kent geen precedents bij de kruisvaarders kaarten. De andere figuren en vooral de rondzwevende gouden cirkels op de kaart zijn uiterst ongewoon en enigmatisch.

In het wetenschappelijke discours omtrent kruisvaarders kaarten wordt de versie uit kaart uit Den Haag standaard vermeld. Als onderdeel van een ‘familie’, met vele gelijkenissen vanwege eenzelfde origineel, prijkt ze in historische overzichten van de cartografie of geschiedenis van Jeruzalem. Jammer genoeg is nog niet veel concreet onderzoek verricht naar deze kaart zelf. In 2009 en 2012 wijde Vorholt een korte maar krachtige casestudie over een selectie van kruisvaarders kaarten. Dergelijk onderzoek zou zeker nog kunnen gevoerd worden rond de kaart uit Den Haag.

SACRO MONTE DI VARALLO,

EEN PERFORMATIEVE PELGRIMAGE

Heleen Schroven en Lore Uytterhaegen

Inleiding

Het bestaan van bedevaartsoorden heeft steeds een prominente rol gespeeld binnen het christelijke geloof. Deze heilige plaatsen boden de pelgrim de gelegenheid tot religieuze beleving, en op die manier de mogelijkheid een stap dichterbij God te staan. Het voornaamste bedevaartsoord is Jeruzalem of het Heilige Land, maar niet iedereen kon deze stad bezoeken. Ter compensatie werden op verschillende plaatsen in Europa volledige steden als replica van Jeruzalem opgebouwd. Een voorbeeld hiervan zijn de negen Heilige Bergen van Piemonte en Lombardia in Noord-Italië.¹ Deze bedevaartsplaatsen maakten niet alleen reële pelgrimsreizen mogelijk, maar ook 'pelgrimsreizen in de geest'. Hierbij bezocht de pelgrim de oorden niet enkel corporaliter, maar ook spiritueel door middel van gebeden of andere vormen van meditatie.



Afb. 1: De Sacro Monte di Varallo (luchtfoto).

Deze paper zal handelen over het bedevaartsoord Sacro Monte di Varallo in Valsesia (Afb. 1). Na een uiteenzetting van de historiek en het begrip 'mentaal pelgrimeren' zal dieper ingegaan worden op de functie van de Heilige Berg. Hierbij wordt voornamelijk de nadruk gelegd op het performatieve karakter, waarbij de levensechte poppen in de stad een belangrijke rol spelen. Tenslotte wordt in deze

paper nagedacht over een nieuw soort pelgrimeren dat de bezoeker ondergaat bij het visiteren van de Sacro Monte di Varallo. Dit pelgrimeren, waarbij de reële en de geestelijke pelgrimage samengaan, benoemen wij als een performatief pelgrimeren.

¹ http://www.sacrimonti.net/User/index.php?PAGE=Sito_en/sacro_monte_varallo&argo_id=5 (geraadpleegd op 18 december).

Mentaal pelgrimeren

Elk geloof gaat gepaard met een drang naar iets tastbaars of zichtbaars om de religieuze beleving te ondersteunen. Dit uitte zich onder andere in de architectuur, de beeldende kunsten en het creëren van relieken. De plaatsen waar men relieken ging bewaren, werden al snel bedevaartsoorden en zorgden voor heel wat pelgrimsreizen. Deze bedevaartstochten werden niet enkel ondernomen om dicht bij God te staan, maar ook om aflaten te verkrijgen door het bezoeken van heilige plaatsen.² De plaats bij uitstek om als christen op bedevaart te gaan, is Jeruzalem. Deze stad heeft doorheen de geschiedenis steeds een immense aantrekkingskracht gehad voor christenen, joden en moslims. Niet iedereen had echter de mogelijkheid om Jeruzalem te bezoeken. Een oplossing werd gevonden in het bouwen van kerken en kapellen elders in Europa, als substituten voor de moeilijk te bezoeken locaties in Jeruzalem. Op die manier konden pelgrims van over heel Europa reële pelgrimsreizen ondernemen naar plaatsen die zij makkelijker konden bereiken.³

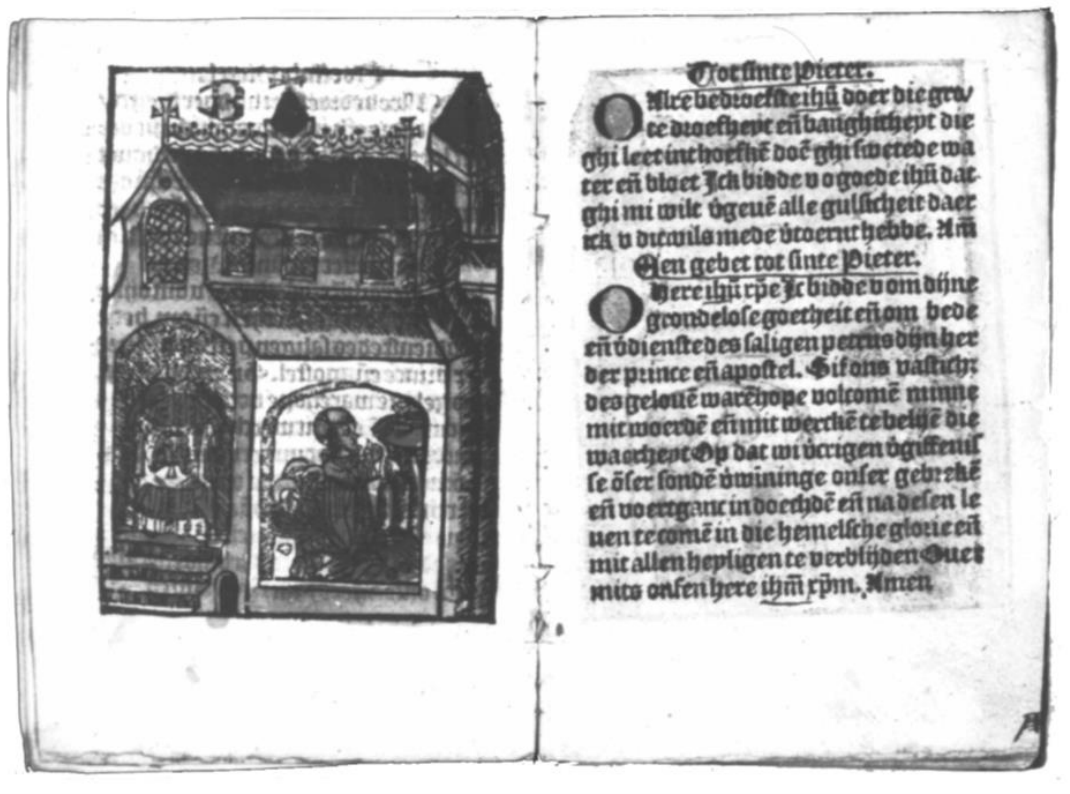
Naast de reële pelgrimsreis bestaat ook het fenomeen van de mentale pelgrimsreis, een verplaatsing van de geest in plaats van het lichaam. Waarom of wanneer dit juist ontstond, is moeilijk te achterhalen. Men weet dat tijdens de godsdienstoorlogen in de dertiende eeuw Jeruzalem voor vele bedevaartgangers uit het Westen onbereikbaar was. Als oplossing kon de pelgrim onder meer in Akko, een oude havenstad in het noorden van Israël, een aantal kerken bezoeken die als plaatsvervangers golden voor heilige plaatsen in Jeruzalem. Op die manier werd in plaats van een reële reis, een mentale reis naar Jeruzalem ondernomen. Een andere verklaring voor het ontstaan van mentaal pelgrimeren is het feit dat sommige gelovigen sowieso niet tot het Heilige Land konden geraken, door bijvoorbeeld hun belofte van de *stabilitas loci* die hen op één plaats of in één klooster hield. Door meditatie konden deze monniken of nonnen de door hen vereerde heilige plaatsen in hun verbeelding bezoeken. In de middeleeuwen kwam mentaal pelgrimeren vooral in de vijftiende eeuw voor. Men ging spiritueel reizen door middel van vastgelegde gebeden of aan de hand van zelfgekozen meditatieoefeningen. Ter ondersteuning lieten sommige kloosters schilderijen vervaardigen waarop verscheidene heilige oorden waren afgebeeld. Zo konden pelgrims makkelijker een beeld voor de geest halen van de plaatsen die ze wilden bezoeken. Een voorbeeld hiervan is de cyclus gemaakt door Hans Holbein de Oudere en Hans Burgkmair de Oudere voor het Catharinaklooster te Augsburg. Deze werken boden de mogelijkheid om in de geest zowel naar Rome als naar Jeruzalem te reizen. De zeven

² J. Van Laarhoven, *De beeldtaal van de christelijke kunst. Geschiedenis van de iconografie* (Nijmegen:Sun, 1992), 147-150.

³ Ibidem.

hoofdkerken van Rome werden hierbij met zes heilige plaatsen in en rondom Jeruzalem verbonden.⁴

Zowel voor reële als mentale pelgrimsreizen bestonden teksten die verduidelijkten hoe een pelgrim zijn bedevaart moest ondernemen. Vooral voor Rome en Jeruzalem zijn vroege manuscripten overgeleverd. Voor Rome is de laatvijftiende-eeuwse tekst *Figuren van den seuen kerken van Romen* van belang (Afb. 2). Deze was bedoeld voor een broederschap in Haarlem en lichtte toe hoe zij aflaten konden verdienen, namelijk door verschillende kerken in Rome in hun geest te bezoeken. Zij moesten tijdens deze 'reis' boetepsalmen lezen, bidden tot Christus en heiligen en over één van de staties van de passie van Christus mediteren.



Afb. 2: Onbekend, Houtsnede en tekst uit de *Figuren van den seuen kerken van Romen*, eind 15de eeuw.

Diegenen die niet konden lezen mochten in plaats van boetepsalmen en gebeden, drie Onzevaders en drie Weesgegroeitjes bidden. Op een soortgelijke en uitgebreidere manier beschreef een manuscript, toegeschreven aan een onbekende priester Bethlehem, hoe Jeruzalem spiritueel kon bezocht worden. In een versie uit 1518 werd verteld hoe aflaten van het Heilige Land konden verworven worden als de gelovigen 'hun harten oprecht tot God keren en vroom en met compassie mediteren over de heilige plaatsen waar zijn passie zich voltrok, voor zover zij

⁴ N. Miedema, 'Transparant', *Pelgrimsreizen in de geest van de Middeleeuwen*, 13, 3 (2002), 16-19.

dit met hun mensenverstand kunnen bevatten'.⁵ Een andere pelgrimsgids stamt uit 1460-1470 (Afb. 3). Deze wordt momenteel bewaard in de bibliothèque de l'Arsenal te Parijs. Het manuscript toonde als gids de plaatsen waar pelgrims aflaten konden verdienen, maar fungeerde ook als een boek voor private devotie. De teksten en miniaturen zijn als het ware een verhalende, virtuele pelgrimage. De miniaturen verbeeldten zowel sites als gebeurtenissen uit het leven van Christus en speelden een belangrijke ondersteunende rol voor de geestelijke visualisatie tijdens de meditatie. Daarnaast bood het manuscript ook een manier om aflaten te verdienen door middel van gebeden. Zo kon bijvoorbeeld bij een bepaald gebed een Maltezer kruis staan en wist de gelovige dat hij bij het uitvoeren van dit gebed een volledig aflaat ontving.⁶ De gelovige kon eveneens zonder enig hulpmiddel een spirituele reis maken. Hierbij speelde Ignatius van Loyola, de stichter van de Sociëteit van Jezus, een belangrijke rol. Cruciaal binnen deze orde was het beoefenen van de 'Exercitia Spiritualia' of geestelijke oefeningen. Ignatius moedigde zijn volgelingen aan om Bijbelse gebeurtenissen tot in het detail voor de geest te halen en te mediteren over alles dat men 'zag'.⁷ Naast deze manuscripten en geestelijke oefeningen konden ook levensgrote architecturale en artistieke replica's van Jeruzalem een mentale pelgrimage naar het Heilige Land mogelijk maken. De Sacro Monte di Varallo is hiervan een uitstekend voorbeeld.



Afb. 3: Onbekend, "de Arsenal pelgrimsgids": De Grafkerk, 15de eeuw .Paris, Bilbiothèque de l'Arsenal, ms. 212, fol.2

⁵ Miedema, 'Transparant', 16-19.

⁶ K Rudy, "A Guide to Mental Pilgrimage: Paris, Bibliothèque de L'Arsenal Ms. 212", *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 63, 4 (2000), 494-515.

⁷ J. Van Laarhoven, *De beeldtaal van de christelijke kunst. Geschiedenis van de iconografie* (Nijmegen: Sun, 1997), 232.

Sacro Monte di Varallo

Historiek

In Noord-Italië bevinden zich negen Heilige Bergen, geconstrueerd in de zestiende en zeventiende eeuw, die als stad gewijd zijn aan verschillende aspecten van het christelijke geloof.⁸ Ze zijn belangrijk zowel op spiritueel vlak, als voor hun adembenemende omgeving, als voor hun artistieke overblijfselen. Hierdoor werden ze op 4 juli 2003 door UNESCO verklaard tot werelderfgoed onder de naam 'Heilige Bergen van Piemonte en Lombardia'.

Sacro Monte di Varallo is een van de oudste en meest artistieke plaatsen binnen deze Heilige Bergen. Ze is gelegen in Valsesia, in de provincie Vercelli, boven de stad Varallo en bestaat uit een basiliek en 45 kapellen, die versierd zijn met fresco's. De hele stad bevat meer dan 800 levensgrote polychrome terracottabeelden.

De geschiedenis van Sacro Monte di Varallo begint op het einde van de vijftiende eeuw, toen de franciscaan Bernardino Caimi terugkeerde van het Heilige Land, waar hij bewaker was van de Heilige Grafkerk. Caimi was diegene die de reproductie van deze heilige plaats opstartte in Valsesia. Dit nieuwe Jeruzalem had als bedoeling alle pelgrims die nooit naar Jeruzalem zouden kunnen gaan, toch de kans te geven om de belangrijkste plaatsen binnen de christelijke traditie te kunnen bezoeken. In de stad waren beelden en schilderijen met het leven en de passie van Christus als onderwerp aanwezig. Na Caimi's dood in 1499 zetten broeder Candido Ranzo en broeder Francesco da Marignano zijn werk verder.⁹ Midden zestiende eeuw werd de Heilige Berg tijdens de contrareformatie gerenoveerd. Het begrip contrareformatie heeft hier betrekking op de maatregelen die ondernomen werden om de positie van de Kerk te consolideren en het terrein dat door de protestantse hervorming verloren was gegaan, te herwinnen. Het meditatieve en contemplatieve element gingen een belangrijke rol spelen in het geloofsleven. Dit werd ook in de kunst merkbaar. Een belangrijk verschijnsel binnen de religieuze en devotionele praktijk van de late middeleeuwen en de renaissance dat hierop inspeelde, waren de mysteriespelen. Deze hingen nauw samen met de grote processies die in de veertiende en de vijftiende eeuw deel uitmaakten van het openbare leven. Voor dergelijke optochten werden wagens gemaakt met *tableaux vivants* die zowel Bijbelse gebeurtenissen als abstracte begrippen verbeeldden.¹⁰ Soortgelijke levengrote *tableaux vivants* waren ook te bewonderen op de Sacro Monte di Varallo. De beelden zorgden voor een spiritueel effect en speelden tegelijkertijd in op de emotie van de toeschouwer.

⁸De Heilige Bergen in Piemonte zijn: Belmonte, Crea, Domodossola, Ghiffa, Oropa, Orta and Varallo. De Heilige Bergen in Lombardia zijn Ossuccio en Varese.

⁹ http://www.sacrimonti.net/User/index.php?PAGE=Sito_en/sacro_monte_varallo&argo_id=5 (geraadpleegd op 18 december).

¹⁰ J. Van Laarhoven, *De beeldtaal van de christelijke kunst. Geschiedenis van de iconografie* (Nijmegen: Sun, 1997), 190-192.

Voor de decoratie van de stad was vooral schilder, beeldhouwer en architect Gaudenzio Ferrari van belang. Zijn kunstwerken waren in een zodanig realisme uitgevoerd dat de toeschouwer zich deel van het gerepresenteerde spektakel waande. Ferrari's werk zou ook model staan voor de constructie van vele andere Sacro Monti. Andere belangrijke kunstenaars die hun bijdrage leverden tot de decoratie en voltooiing van dit buitengewone complex zijn Bernardino Lanino, Tanzio da Varallo, de gebroeders Enrico, il Morazzone, Dionigi Bussola, Vittorio Alfieri, Galeazzo Alessi en Domenico Alfiano.¹¹

De franciscanen

De franciscanen zijn een orde van bedelbroeders die in 1208 gesticht werden door St. Franciscus van Assisi. Zij leggen de nadruk op het preken voor en het verlenen van bijstand aan de armen. Daarenboven schenken zij hun bezittingen aan de minderbedeelden om zelf in armoede te leven.¹² De franciscaanse beweging had een grote invloed op de volksdevotie, de literatuur, de mysteriespelen en de volksprediking. Hun invloed op de kunst resulteerde in een realistische voorstellingen met een grotere aandacht voor het gevoel.¹³

De relatie tussen de franciscanen en Jeruzalem is vroeg ontstaan. De orde werd rond 1345 door de paus aangewezen om de katholieke secties in het Heilige Land te beheren. Deze taak wordt nu nog steeds door hen uitgevoerd. De franciscanen behielden lange tijd een grote controle over deze heilige plaatsen, door onder meer de rol van gids op zich te nemen en door als bemiddelaar met de moslims op te treden. Zo hadden zij een vrij grote macht over het christelijk pelgrimsverkeer.¹⁴

Er zijn twee verbanden te bemerken tussen de franciscanen en Sacro Monte di Varallo (beiden zijn reeds kort aangehaald in vorige hoofdstukken). Vooreerst was het initiatief voor het oprichten van de Heilige Berg afkomstig van de franciscaan Bernardino Caimi en was het nieuwe Jeruzalem afgewerkt door Caimi's medebroeders Candido Ranzo en Francesco da Marignano. De franciscaanse orde was dus verantwoordelijk voor het ontstaan en de voltooiing van Sacra Monte di Varallo. Dit viel ook te bemerken door het realistische karakter van de aanwezige kunst, die inspeelde op het gemoed van de pelgrim. Een tweede verband kan gevonden worden in het verkrijgen van aflaten. Zoals reeds gezegd was het verzamelen van aflaten een belangrijke motivatie om op pelgrimage te gaan. Geen enkele paus heeft echter ooit beslist dat aflaten

¹¹ http://www.sacrimonti.net/User/index.php?PAGE=Sito_en/sacro_monte_varallo&argo_id=5(geraadpleegd op 18 december).

¹² Y. Michon, e.a., *Encyclopedie van de wereldreligies. Christendom, Jodendom, Hindoeïsme, Boeddhisme, Islam en aanverwante stromingen* (Baarn: Tirion, 1999), 201.

¹³ J. Van Laarhoven, *De beeldtaal van de christelijke kunst. Geschiedenis van de iconografie* (Nijmegen: Sun, 1997), 197.

¹⁴ N.S. Timmermans-den Hertog, "Jeruzalem door middeleeuwse ogen", *Vrede over Israël*, 50, 1 (2006).

konden verdiend worden bij het bezoeken van het Heilige Land. De franciscanen trachtten in de vijftiende eeuw het verlenen van aflaten door het bezoeken van Jeruzalem te verantwoorden, door op zoek te gaan naar vroegere pauselijke besluiten die dit rechtvaardigden. De franciscaan Christophorus da Varese vond verschillende pauselijke bullen, waaronder één die de franciscanen aanstelden tot bewaarders van het Heilige Land. Hij vond ook negen volledige aflaten voor plaatsen in Jeruzalem, maar hij vond geen directe pauselijke geschriften die met deze aflaten konden verbonden worden. Wel heeft da Varese enkele *tabulae antiquae* van sites ontdekt die aangeven dat Paus Silvester, op verzoek van Constantijn en Helena, aflaten voor deze sites verleende. De vernoemde plaatsen komen overeen met de Arsenal pelgrimsgids uit de vijftiende eeuw die besproken werd in het vorige hoofdstuk.¹⁵

De bergcultus

In de Noord-Italiaanse regio's Lombardia en Piemonte zijn vanaf de laatste decennia van de vijftiende tot eind achttiende eeuw heiligdommen gebouwd die het leven en lijden van Christus, Maria en de Heilige Franciscus verbeeldden in een reeks kapellen. Varallo, Domodossola, Orta San Giulio, Crea, Varese en Oropa zijn hier voorbeelden van. De Sacro Monte di Varallo stond model voor de Sacro Monte di Vivaldo (ca. 1515) en voor andere bergheiligdommen die na het Concilie van Trente tot stand zijn gekomen. In Spanje en Frankrijk zijn in een aantal gebieden die culturele banden hadden met het hertogdom Milaan eveneens Heilige Bergen te vinden, zoals de Sacro Monte nabij Granada. Ook buiten Europa kwamen dergelijke complexen tot stand.¹⁶

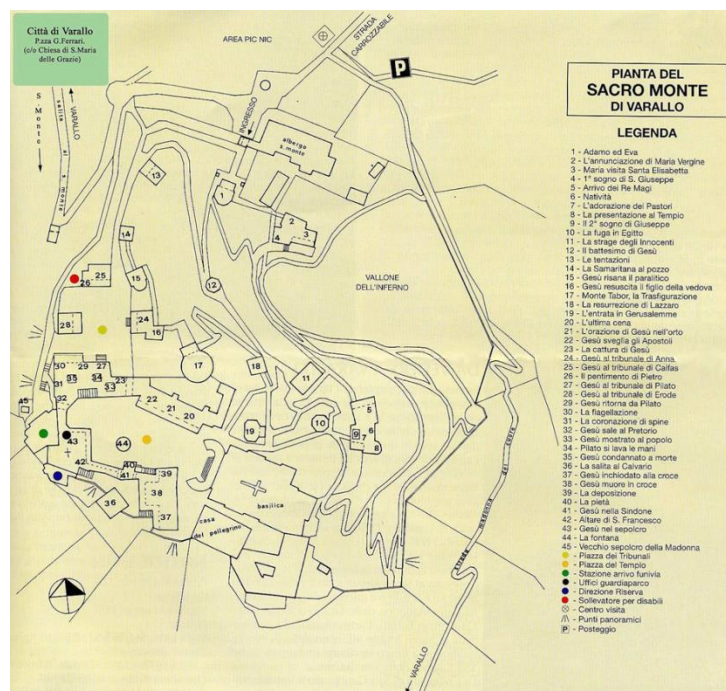
De kapellen van Sacro Monte di Varallo zijn niet enkel op een berg gebouwd om de topografie van Jeruzalem na te bootsen. Heuvels en bergen hebben in de Bijbelse traditie al een eeuwenlange reputatie van heilige plaatsen, waar miraculeuze gebeurtenissen zich afspeelden. In het prechristelijk geloof was de berg het symbool voor het transcendente, het solide en het absolute. Het was een permanente en eeuwigdurende aanduiding voor het centrum van de wereld. Het is niet zeker of "de berg als kosmisch centrum van de wereld" ook een idee was die meespeelde in het oprichten van Sacro Monte di Varallo.¹⁷ Men zou dit kunnen aannemen wanneer men de redenering volgt die stelt dat Jeruzalem op wereldkaarten werd voorgesteld als

¹⁵ K. Rudy, "A Guide to Mental Pilgrimage: Paris, Bibliothèque de L'Arsenal Ms. 212", *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 63, 4 (2000), 494-515.

¹⁶ http://www.sacrimonti.net/User/index.php?PAGE=Sito_en/sacro_monte_varallo&argo_id=5 (geraadpleegd op 18 december).

¹⁷ D. Leatherbarrow, "The image and its setting : A study of the Sacro Monte at Varallo", *Anthropology and Aesthetics*, 14 (1987), 109.

centrum van de wereld en de Heilige Berg in Varallo een kopie hiervan moest voorstellen en bijgevolg ook "het centrum" van de wereld moest zijn.¹⁸ Maar tot de zeventiende eeuw waren bergen eveneens het bewijs dat de mensheid uit de genade was gevallen van de Heer en waren ze een obstakel middenin het landschap geworden. Ten tijde van Bernardino Ciami, de stichter van de Sacro Monte di Varalla, beschreef men de Alpen als *horrido, selvatico, disastroso* en *terriblissimo*.¹⁹ Waarom had Ciami dan net deze plek gekozen? Bij pelgrimages was het heilige karakter van de locatie belangrijk. De ligging moest uniek en geografisch gefixeerd zijn. Varallo was echter geen heilige plek en had geen enkele relik.²⁰ Deze Sacro Monte bevatte wel alle praktische benodigdheden voor een regionaal bedevaartsoord. Het was een prachtige locatie die niet in de nabijheid lag van een grote stad en bijgevolg een gevoel van afzondering uitstraalde, hetgeen cruciaal is voor een pelgrimstocht waarbij de gelovige wou bezinnen in isolatie. De beklimming van de berg was bovendien zeer moeilijk en was als een beproeving onderdeel van de pelgrimage. Indien de pelgrim geen enkele moeite zou moeten doen om tot de heilighdommen te geraken, zou zijn ervaring helemaal anders wezen. Tenslotte was de plaats praktisch gezien voor de hand liggend omdat Varallo net aan de rand ligt van het eigendom van Caimi's franciscaanse orde.²¹



Afb. 4: Een map van Sacro Monte di Varallo

¹⁸ Zie gastcollege van Victor Schmidt op 13 december.

¹⁹ D. Leatherbarrow, "The image and its setting: A study of the Sacro Monte at Varallo", *Anthropology and Aesthetics*, 14 (1987), 110.

²⁰ Ibid., 108.

²¹ A. J. Wharton, *Selling Jerusalem. Relics, Replicas, Theme Parks* (Chicago: The University of Chicago Press, 2006), 120.

De architectuur

'I had noticed that there was a shrine being built by the Franciscans, in imitation of that on Mount Calvary [in Jerusalem], where our lord and savior Jesus Christ suffered, which is commonly visited with the greatest hardships and dangers by a great throng of Christians'.²²

In 1507 zond Gerolamo Morone, de secretaris van de hertog van Milaan, een brief naar Lancino Curtio met bovenstaand citaat. In deze brief beschreef Morone de Sacro Monte di Varallo vóór de hervorming tijdens de contrareformatie.²³

De bouwstijl van de vroege kapellen vertoonden gelijkenissen met de eenvoudige lokale boerenhuizen. De decoraties waren houterig en niet verfijnd. Enkele standbeelden uit die vroegere periode bevatten latere overschilderingen. De eenvoudige gebouwen die dateren uit de tijd van Ciampi, werden in 1565-1569 aangevuld met renaissancistische tempels die ontworpen waren door Galeazzo Alessi (1512-1572). De Sacro Monte di Varallo omvatte in totaal 43 kapellen en één grote pelgrimskerk.²⁴ Om een intieme ervaring te creëren was het van belang dat het landschap leek op het Heilige landschap, waarbij de kapellen ver genoeg uit elkaar lagen, de ruimtes niet te klein of te groot waren en het in de kapellen niet te licht of te donker was.²⁵ Het illusionistische effect van de trompe-l'oeil fresco's en de levensgrote beelden mocht niet verloren gaan door een verkeerde ligging of belichting. De architectuur moest bijdragen tot de geloofwaardigheid van de verstilte representaties van Christus' leven. In Varallo werden de kapellen op die manier gerangschikt dat ze de topografie van de Heilige Stad nabootsten (Afb. 4). Ten oosten van het klooster was een diep ravijn, geïdentificeerd als het dal van Josafat. Aan de zuidelijke kant van het dal was een voorstelling van de Olijfberg. Het kleine plateau in het noorden representeerde de Tempelberg en een tertiaire heuvel belichaamde de Calvarieberg. Dit gaf de pelgrims de kans om de Heilige Stad voor ogen te zien.²⁶

In de zestiende en zeventiende eeuw werd de Sacro Monte di Varallo herdacht en verschoof het accent van 'replica van de Heilige Stad' naar een weergave van het leven van Jezus. Varallo was niet langer een landkaart van Jeruzalem. Het patronage van Carlo Borromeo heeft tot

²² Wharton, *Selling Jerusalem*, 98.

²³ Ibidem.

²⁴ http://www.sacrimonti.net/User/index.php?PAGE=Sito_en/sacro_monte_varallo&argo_id=5 (geraadpleegd op 18 december).

²⁵ D. Leatherbarrow, "The image and its setting : A study of the Sacro Monte at Varallo", *Anthropology and Aesthetics*, 14 (1987), 114.

²⁶ A. J. Wharton, *Selling Jerusalem. Relics, Replicas, Theme Parks* (Chicago: The University of Chicago Press, 2006), 129-131.

deze herordening bijgedragen.²⁷ De herstructurering van Varallo en deze van San Vivaldo, waren naar het model van Varese. In Varallo hebben enkele referenties naar het Heilige Land de renovatie overleefd. De authenticiteit van *La nuova Gerusalemme* was grotendeels verloren gegaan tijdens de renovaties, maar de Geboortekerk en de Heilige Grafkerk, in Jeruzalem zelf gecontroleerd door de franciscanen, waren met grote zorg en nauwkeurigheid nagebouwd en behouden.²⁸ De verschuiving naar een narratief karakter maakte ruimte voor de lokale cultus. De contemporaine spirituele rituelen werden belangrijker. De afbeelding van de Steen der balseming werd bijvoorbeeld vervangen door een afbeelding van de Lijkwade van Turijn. De verschuiving in Varallo van complex en gelijkend op de ervaring van de pelgrim in Jeruzalem naar didactisch en transparant zoals in Varese, was een weerklink van het Concilie van Trente.²⁹



Afb. 5: Het Laatste avondmaal



Afb. 6: voorbeeld van echte kledij: De Kindermoord van Bethlehem

De performatieve pelgrimage

‘Degene die van Christus houden zouden moeten antwoorden op heel zijn lichaam met heel hun lichaam’.³⁰

De 'poppen' van Sacro Monte di Varallo

Zoals reeds in het hoofdstuk historiek vermeld, waren de levensgrote terracotta beelden een belangrijk element voor het bereiken van hogere sferen (Afb. 5). Voor de renovatie in de zestiende eeuw stonden reeds houten sculpturen ter beschikking van de pelgrims. Deze waren op een vrij verstarde manier gebeeldhouwd en bevatten geen emotie in hun gelaatsuitdrukkingen. Na de renovatie werden de bouw- en decoratiewerkzaamheden professioneler aangepakt. Vooral

²⁷ Wharton, *Selling Jerusalem*, 129-131.

²⁸ Ibid., 137.

²⁹ Ibid., 139.

³⁰ J. L. Hairston, *The Body in Early Modern Italy*, uitg. door Walter Stephens (Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2010), 265-266.

schilder en beeldhouwer Gaudenzio Ferrari leverde een grote bijdrage aan de decoratie van de Sacro Monte di Varallo.³¹ Elke beeldengroep representeerde een gebeurtenis uit het leven van Christus, dat logischerwijze model stond voor het christelijke gedrag en zo het object werd van meditatie. De 'poppen' waren voor het levensechte aspect in een realistische stijl beschilderd. Ze werden gekleed in de regionale contemporaine en oudere klederdracht. Sommige beelden droegen geschilderde kledij, anderen droegen echte kleren en schoenen (Afb. 6). Hun haar bestond uit paardenhaar en hun ogen waren van glas. De poppen waren zowel contemporain als historisch. De overeenkomst met de contemporaine realiteit wordt nog duidelijker bij de voorstelling van een toen vaak voorkomende ziekte, namelijk een kropgezwel, dat bij bepaalde beelden te zien was. De *versimilitude* was ontzettend van belang voor de spirituele oefeningen. Door dit realisme kon de pelgrim makkelijker participeren in het gebeuren. De beelden waren dus meer dan enkel een representatie van een historische gebeurtenis. Ze moesten de pelgrim kunnen laten voelen dat hij of zij zelf getuige was van de gebeurtenis. De omgeving vergemakkelijkte de directe ervaring door bij de scènes gebruik te maken van reële objecten, zoals echte gordijnen, speren en andere rekwisieten zoals wierrook.³² Bepaalde standbeelden waren ook een voorwerp van bijgeloof. Op de Sacro Monte di Vivaldo stond een beeld van de Heilige Barabbas, dat alleenstaande vrouwen met stenen bekogelden. Door zich op die manier te wijden aan Barabbas hoopten zij binnen de kortste tijd een man te vinden. De pelgrims geloofden ook in de genezende kracht van beelden.³³ Zo ging de hertog van Savoy op aanraden van Frederico Borromeo in september 1593 naar Varallo ter herstel van zijn gezondheid.³⁴

Performatief pelgrimeren

Op de Sacro Monte kunnen de pelgrims naast een mentaal pelgrimeren ook een intense godsdienstige *performance* ervaren.³⁵ De spirituele *exercise* verwijst hierbij niet enkel naar de meditatie via de geest, maar ook naar de lichamelijke inzet, hetgeen van groot belang is bij de Heilige Bergen.³⁶

³¹ http://www.sacrimonti.net/User/index.php?PAGE=Sito_en/sacro_monte_varallo&cargo_id=5 (geraadpleegd op 18 december).

³² D. Leatherbarrow, "The image and its setting : A study of the Sacro Monte at Varallo", *Anthropology and Aesthetics*, 14 (1987), 120-121.

³³ A. J. Wharton, *Selling Jerusalem. Relics, Replicas, Theme Parks* (Chicago: The University of Chicago Press, 2006), 130.

³⁴ J. L. Hairston, *The Body in Early Modern Italy*, uitg. door Walter Stephens (Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2010), 372.

³⁵ Ibid., 256.

³⁶ Ibid., 112.

Om van het *Gesamtkunstwerk* op de berg nabij Varallo te genieten en te kunnen participeren aan het leven van Christus, moest de devote reiziger eerst een heuse beklimming ondernemen.³⁷ Tijdens de bergroute had de pelgrim zich afgezonderd en het comfort van eten en



Afb. 7: De geboorte van Christus

slapen grotendeels achter zich gelaten.³⁸ Om een echte boetedoening te ondernemen moest de pelgrim zonder slaap en zonder voedsel de berg blootsvoets beklimmen en zichzelf bovendien zelf met een gesel pijnigen.³⁹ Het ondergaan van die pijn werd geassocieerd met het lijden van de Passie en was de sleutel tot de Verlossing. In Varallo bereikte dit proces nieuwe hoogtepunten doordat de pijn ervaren door de pelgrim in relatie stond met de lijdensweg van Christus. Tijdens de beklimming

nam de pijn in uiterste mate toe en zag de pelgrim tegelijkertijd het ondraaglijke leed van Christus vanaf zijn veroordeling tot zijn kruisiging. Op die manier nam het lijden van de pelgrim en van Christus simultaan toe naarmate men de top van de berg bereikte, en werd een brug gemaakt tussen de gewone mens en Christus.⁴⁰ Naast deze lichamelijke simulatie van Christus' lijdensweg, speelde een tweede soort lichamelijke beleving mee in het bereiken van de ultieme performatieve pelgrimage. De pelgrim werd gestimuleerd om in de kapellen lichamelijk (en geestelijk) deel te nemen aan de gerepresenteerde gebeurtenissen uit het leven van Christus. Zo kon hij bijvoorbeeld bij de geboortescène als getuige naast Jozef en Maria naar het Christuskind kijken en werd hij zelfs aangespoord om het Kindje te kussen, in de armen te nemen of te wiegen (Afb. 7). Op die manier werden ze metgezellen van de levensgrote Bijbelse figuren.⁴¹

De omgeving hielp bij het performatief pelgrimeren door op alle zintuigen in te spelen. Het oog werd geprikkeld door de dramatische scènes, het oor door het luidop herhalen van psalmen en gebeden, het ruikorgaan door wierrook en kaarsen, de smaak door het drinken van het water van de fontein van de herrezen Christus en de tast door de mogelijkheid om de beelden aan te raken, zoals reeds eerder vermeld bij de geboortescène.⁴²

³⁷ W. Wood, "Il sacro Monte sopra Varese", *The Art Bulletin*, 67, 2 (1985), 333-337.

³⁸ D. Leatherbarrow, "The image and its setting: A study of the Sacro Monte at Varallo", *Anthropology and Aesthetics*, 14 (1987), 111.

³⁹ J. L. Hairston, *The Body in Early Modern Italy*, uitg. door Walter Stephens (Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2010), 256.

⁴⁰ Ibid., 265-266.

⁴¹ J. L. Hairston, *The Body in Early Modern Italy*, uitg. door Walter Stephens (Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2010), 257.

⁴² Ibid., 265-266.

Een van de belangrijkste promotors van de Sacro Monte di Varallo die dit performatief pelgrimeren heeft ondergaan was Carlo Borromeo, de aartsbisschop van Milaan. Zijn meest bekende reis vond plaats in oktober 1584. Doordat hij een pelgrimage had ondernomen vooraleer hij aankwam in Varallo, was hij reeds volledig uitgeput alvorens hij de bergbeklimming ondernam. Aangekomen op de hoogste top van de berg was zijn lichaam volledig bebloed en gekneusd. Ondanks zijn afgepeigerde conditie kon Borromeo zich toch overgeven aan de kunst. De beeldengroepen die op hem de meeste impact hadden, waren onder meer de representaties van de gegeselde en bespote Christus in de kapel van de Geseling en de dode Christus in zijn graf.⁴³ Door zijn totale lichamelijke uitputting en zijn (lichamelijke en geestelijke) overgave aan de realistisch voorgestelde scènes, heeft Borromeo een geslaagde performatieve pelgrimage ondergaan.

Men zou kunnen stellen dat Varallo door hetgeen het als nieuwe Jeruzalem te bieden heeft, een bevredigendere rol vervult dan Jeruzalem zelf omdat de pelgrim in Varallo mede door de realistische levensgrote beelden beter kon opgaan in de religieuze beleving. Zo schreef Girolamo Morone, na zijn bezoek aan Varallo, in een brief aan Curzio dat er geen nood meer was om naar het heilige land te reizen. 'Let the very trip to Jerusalem stop!'.⁴⁴

Besluit

Sacro Monte di Varallo was een van de eerste Heilige Bergen die als voorbeeld gold voor vele andere Sacro Monti. De door de franciscanen opgerichte kopie van Jeruzalem genoot, onder meer door het patronaat van Carlo Borromeo, een immense populariteit. De intentie van dit project was in de eerste plaats om een kopie van de Heilige Stad te creëren. De focus verschoof echter tijdens de contrareformatie naar het uitbeelden van het leven van Jezus. Dit werd vooral verwezenlijkt door de realistische levensgrote beeldengroepen die verschillende scènes representeerden uit het leven, de passie, de dood en de verrijzenis van Christus. Door de illusionistische ruimtes met de levensgetrouwe sculpturen waande de pelgrim zich zowel geestelijke als lichamelijk deelnemer aan de voorgestelde gebeurtenissen. Deze participatie, samen met de pelgrims lichamelijke uitputting en met de omgeving die inspeelde op de zintuigen, maakte het mogelijk dat de gelovige een performatieve pelgrimage onderging. De fysiek afgematte conditie waarin de pelgrim verkeerde wanneer hij in contact trad met de architectuur

⁴³D. Leatherbarrow, "The image and its setting : A study of the Sacro Monte at Varallo", *Anthropology and Aesthetics*, 14 (1987), 121-122.

⁴⁴J. L. Hairston (2010), 265.

en zijn confrontatie in die toestand met de levensechte voorstellingen van Christus' leven, zorgden samen voor een extase die de pelgrim meenam naar de tijd van Christus en maakten hem tot getuige van de religieuze gebeurtenissen.

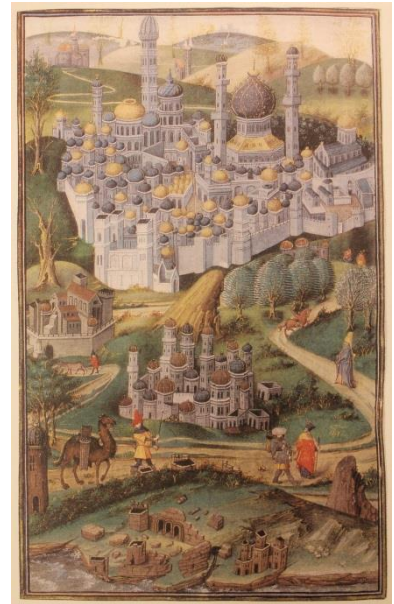
PEREGRINATIO IN TERRAM SANCTAM
EEN STADSGEZICHT VAN JERUZALEM IN EEN GEÏLLUSTREERD
REISVERHAAL

Jeroen Luyckx

Inleiding

Van oudsher speelde de stad Jeruzalem een prominente rol op vlak van religie en cultuur. De verscheidene vormen van representatie van deze stad zijn het onderzoeksdomain van de zogenaamde *Jerusalem studies* en de onderzoeksresultaten binnen dit vakgebied worden verspreid via congressen en publicaties. Jeruzalem is in de eerste plaats een historische site, samengesteld uit de restanten van een rijk verleden, maar was ook onderhevig aan een *iconic turn*.¹ Door haar sleutelrol groeide deze stad namelijk uit tot een betekenisvol icoon dat doorheen de tijd in verschillende disciplines en media werd aangewend.

De inhoud van het concept Jeruzalem is zeer meerduidig en werd doorheen de tijd opgeladen met verschillende betekenislagen. De stad werd talloze keren belaagd en bezet en kwam zo in handen van verschillende volkeren.² Jeruzalem groeide uit tot een belangrijke plaats voor de drie grootste monotheïstische godsdiensten. Zowel het jodendom, het christendom als de islam gaven een eigen betekenis aan het concept Jeruzalem, waardoor de stad tot vandaag aanleiding geeft tot conflict.³ Binnen deze scriptie zal voornamelijk worden gefocust op de invulling die de katholieke kerk gaf aan deze bijzondere plek. Zij beschouwde Jeruzalem als het spirituele centrum en zag haar visie onderbouwd door Bijbelse verzen als Ezechiël 5, 5: *Zo spreekt de Heer God: 'Dit is Jeruzalem: te midden van de volken had Ik het geplaatst en alle landen had Ik eromheen gegroepeerd.'* Dit aardse Jeruzalem werd binnen de christelijke geloofsleer



Afb. 1: Guillaume Adam, *Gezicht op de stad Jeruzalem*, 1458. Miniatuur, afmetingen onbekend. Uit: Bertrandon de la Brocquière, *Avis pour faire le passage d'Outre-mer*, 1458, fol. 85v. Parijs, Bibliothèque Nationale, ms. fr. 9087.

¹ Bianca Kühnel, "Jerusalem between narrative and iconic", in *Jerusalem as narrative space. Erzählraum Jerusalem*, eds. Annette Hoffman en Gerhard Wolf, Visualising the Middle Ages 6 (Leiden/ Boston: Brill, 2012), 105.

² Simon Sebag Montefiore, *Jeruzalem. De biografie*, vert. Henk Moerdijk, George Pape en Mieke Hulsbosch (Amsterdam: Nieuw Amsterdam, 2011), 45–564.

³ Karen Armstrong, *Jerusalem. One city, three faiths* (Londen: HarperCollins, 1996).

verbonden met een hemels Jeruzalem, het ideaaltype voor iedere stad en iedere vorm van menselijk samenleven.⁴ Hierdoor werd voor christenen Jeruzalem al gauw de stad der steden, de heiligste van de heilige steden, de plaats van de redding in het centrum van de wereld, de geheiligde en door God uitverkoren stad.⁵ Dit maakte dat Jeruzalem uitgroeide tot een geliefd thema bij beeldende kunstenaars en een centrale rol verwierf in de Westerse beeld- en teksttraditie.

De voorstellingen die ondermeer door schilders, miniaturisten en prentsnijders werden voortgebracht, bevinden zich steeds op het spanningsveld tussen een realistische afbeelding van de historische stad en een symbolische voorstelling van de hemelse variant.

Een belangrijke betekenislaag vormt ten slotte de sterke band met het persoonlijk ervaren van de stad. De betekenis van Jeruzalem is stevast verbonden met het beleven van de stad, waardoor beelden van Jeruzalem vaak functioneren als ersatz voor een bezoek aan deze heilige plek.

Deze uiteenzetting zal zich concentreren op stadsgezichten van Jeruzalem in de vroege grafiek. In het eerste hoofdstuk wordt ingegaan op hoe Jeruzalem de productie van gedrukte stadsgezichten stimuleerde. Eerst wordt het ontstaan van de houtsnede kort beschreven en vervolgens wordt de ontwikkeling van de stadschorografie in de 15de en 16de eeuw toegelicht. Daaropvolgend wordt onderzocht hoe de houtsnede indaalt in de *iconic turn* van Jeruzalem. In het tweede hoofdstuk wordt de topic van het gedrukte beeld van Jeruzalem bestudeerd aan de hand van een case study. Via de analyse van het gezicht op de stad Jeruzalem dat werd opgenomen in *Peregrinatio in Terram Sanctam* van Bernhard von Breydenbach (ca. 1440-1497), uitgegeven door Erhard Reuwich (ca.1450 -1505) in Mainz in 1486, zal een objectbeschrijving tot stand komen en zal worden geëvalueerd of deze voorstelling realistisch of symbolisch is van aard. Ten slotte zal worden nagegaan of dit geïllustreerd reisverhaal aansluit bij de idee van de *virtual pilgrimage* die ondermeer door Kathryn M. Rudy wordt aangehaald in haar recente publicatie *Virtual pilgrimages in the convent. Imagining Jerusalem in the late middle ages*.⁶

⁴ Piet Leupen, "Pelgrims naar Jeruzalem", in *Heilige plaatsen. Jeruzalem, Lourdes en shopping malls*, eds. Herman De Dijn en Walter Van Herck, Religie Heen/Terug (Kappelen/ Kampen: Pelckmans/ Klement, 2002), 17.

⁵ Fernand Vanhemelryck, *Kruis en wassende maan. Pelgrimstochten naar het Heilig Land* (Leuven: Davidsfonds, 1994), 135–136.

⁶ Kathryn M. Rudy, *Virtual pilgrimages in the convent. Imagining Jerusalem in the late middle ages*, eds. Susan Boynton en Isabelle Cochelin, *Disciplina Monastica* 8 (Turnhout: Brepols, 2011).

Hoofdstuk 1: Jeruzalem als impuls voor gedrukte stadsgezichten

1.1. *Ontstaan van de houtsnede*

De tijd en plaats van het ontstaan van de houtsnede kan niet nauwkeurig worden bepaald.⁷ Wel is duidelijk dat de oudste voorbeelden afkomstig zijn uit het begin van de 15de eeuw en Duits zijn van stijl. De eerste houtsneden stonden op zichzelf en worden in de literatuur ingedeeld bij de *Einblattholzschnitte* of *single-leaf woodcuts*. Deze termen worden gebruikt voor elke houtsnede die niet werd gedrukt als boekillustratie, al werden veel van deze houtsneden wel in boeken gekleefd, bewaard in portfolio's of aan de muur gehangen.⁸ De zelfstandige houtsnede evolueerde vermoedelijk uit de gedrukte speelkaarten die zich op het einde van de 14de eeuw doorheen Europa verspreidden.⁹ De eerste houtsneden waren devotieprentjes, waarvan de functie en iconografie was afgeleid van de 14de-eeuwse geschilderde bidprentjes.¹⁰

Vanaf de jaren 1460 werd de houtsnede ter illustratie aangewend voor de boekdrukkunst.¹¹ Het is in deze context dat de houtsnede zich verder ontwikkelde en zich hier vervolgens slechts langzaamaan van loskoppelde.¹² Geïllustreerde incunabelen en later ook gelegenheidsgrafiek in de vorm van losse prenten golden als een belangrijk type van vroegtijdige massacommunicatie.¹³ Op het einde van de 15de eeuw ontwikkelde zich een nieuwe categorie van prenten: de *Riesenhholzschnitte* of *large-scale multi-block woodcuts*. Deze houtsneden werden gedrukt uit meerdere houtblokken en bestonden uit verschillende aan elkaar gelijkde bladen. Meestal was deze formaatkeuze een praktisch gevolg van het afgebeelde onderwerp.¹⁴ Vooral topografische werken, processies, devotionele thema's, decoratieve motieven en actuele onderwerpen zoals veldslagen werden op grote schaal uitgewerkt.¹⁵ Van dit type zijn meer exemplaren overgeleverd dan van kleinere prenten. Resterende exemplaren hielden vaak stand omdat ze deel uitmaakten van een gedrukte uitgave en zo opgevouwen werden bewaard in een boek.¹⁶

⁷ Max Julius Friedländer, *Der Holzschnitt*, ed. Hans Möhle, 4de verb. uitg. (Berlijn: De Gruyter, 1970), 15.

⁸ David Landau en Peter Parshal, *The renaissance print 1470-1550* (New Haven/ Londen: Yale University Press, 1994), 169–170.

⁹ Hans Körner, *Der früheste Deutsche einblattholzschnitt*, *Studia Iconologica* 3 (Mittenwald: Mäander, 1979), 25.

¹⁰ *Ibid.*, 27.

¹¹ Friedländer, *Der Holzschnitt*, 32.

¹² Landau en Parshal, *The renaissance print 1470-1550*, 170.

¹³ Jan Van der Stock, "Prenten en visuele communicatie in de 16de eeuw", in *Stad in Vlaanderen: cultuur en maatschappij 1477-1787*, ed. Jan Van der Stock (Brussel: Gemeentekrediet, 1991), 184.

¹⁴ Larry Silver en Elizabeth Wyckoff, "Size does matter", in *Grand scale monumental prints in the age of Dürer and Titian*, eds. Larry Silver en Elizabeth Wyckoff (New Haven/ Londen: Yale University Press, 2008), 9.

¹⁵ Suzanne Boorsch, "The oversize print in Italy", in *Grand scale monumental prints in the age of Dürer and Titian*, eds.

Larry Silver en Elizabeth Wyckoff (New Haven/ Londen: Yale University Press, 2008), 37–38.

¹⁶ Horst Appuhn, "Zur Ikonographie der Riesenhholzschnitte in Deutschland und den Niederlanden", in *Riesenhholzschnitte und Papiertapeten der Renaissance*, eds. Horst Appuhn en Christian von Heusinger (Unterschneidheim: Uhl, 1976), 39.

Een omstreden aspect van de prentdrukkunst vormt het gebruik van kleur. De oorsprong van de negatieve houding tegenover kleur ligt bij Erasmus (ca. 1466-1536), die het gebruik van kleur bij prenten bekritiseerde in een verhandeling over Albrecht Dürer (1471-1528).¹⁷ Hoewel de meeste resterende exemplaren van *Peregrinatio in Terram Sanctam* in hun oorspronkelijke staat bewaard bleven, bewijzen enkele kopieën dat ook dit werk soms werd ingekleurd.

1.2. Het gedrukte beeld en de iconic turn van Jeruzalem

Stadschorografie in de 15de en 16de eeuw

Waar typische middeleeuwse stadsvoorstellingen nog ideaal en conventioneel waren, beantwoordden die van de late 15de en begin 16de eeuw aan de nieuwe vraag naar topografische informatie.¹⁸ Parallel met de ontwikkeling van het individuele portret als genre in de schilderkunst ontstond zo de behoefte om de stad in haar geheel topografisch reëel weer te geven in een zogenaamd stadsportret.¹⁹ In dit verband spreekt men van chorografie. Antoine Du Pinet (ca. 1510-ca. 1565) omschreef dit begrip in de 16de eeuw als *een wetenschap die de levende voorstelling van bepaalde plaatsen dient zonder zich te bekommeren om maten, proporties en afhankelijkheden van de plaats die het beschrijft*.²⁰ Het is duidelijk dat intenties zoals herkenbaarheid hier primeerden op cartografische of topografische nauwkeurigheid.²¹ Ook de ontwikkeling van de wetenschappelijke cartografie en de tekenkunst zijn gevolgen van deze gegroeide topografische fascinatie.²²

¹⁷ Susan Dackerman, "Introduction: rediscovering painted prints", in *Painted prints: the revelation of color in Northern renaissance and baroque engravings, etchings and woodcuts*, ed. Susan Dackerman (University Park: Pennsylvania State University Press, 2002), 2.

¹⁸ Hilary Ballon en David Friedman, "Portraying the city in early modern Europe: measurement, representation and planning", in *Cartography in the European renaissance*, ed. David Woodward, vol. 1, *The History of Cartography 3* (Chicago/ Londen: University of Chicago Press, 2007), 680.

¹⁹ Paul Huvenne, "Beeld van de stad vanuit cartografisch perspectief", in *Stad in Vlaanderen: cultuur en maatschappij 1477-1787*, ed. Jan Van der Stock (Brussel: Gemeentekrediet, 1991), 46.

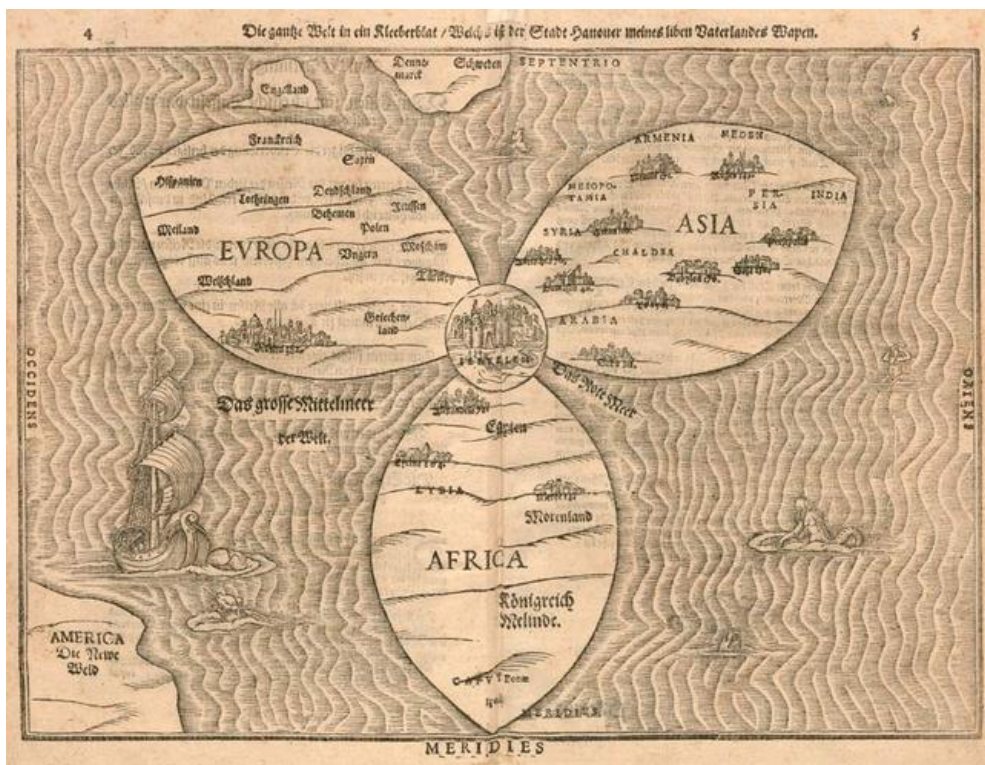
²⁰ Tom Conley, "Early modern literature and cartography: an overview", in *Cartography in the European renaissance*, ed. David Woodward, vol. 1, *The History of Cartography 3* (Chicago/ Londen: University of Chicago Press, 2007), 404.

²¹ Jan Grieten en Paul Huvenne, "Antwerpen geportretteerd", in *Antwerpen, verhaal van een metropool: 16de-17de eeuw*, ed. Jan Van der Stock (Gent: Snoeck-Ducaju, 1993), 69.

²² Antoine De Smet, "Leuven als centrum van de wetenschappelijke kartografische traditie in de voormalige Nederlanden gedurende de eerste helft van de 16de eeuw", *Acta Geographica Lovaniensia* nr. 5 (1967): 98-116; Stefaan Hautekeete, "Van stad en land: het beeld van Brabant in de vroege topografische tekenkunst", in *Met passer en penseel: Brussel en het oude Hertogdom Brabant in beeld*, ed. Eliane De Wilde (Doornik: La Renaissance du Livre, 2000), 47-57.

Fascinatie voor Jeruzalem

Door de belangrijke rol die de katholieke kerk aan Jeruzalem toekende, ontstond bij de middeleeuwse christenen een grote bewondering voor dit heilige icoon. Dit uitte zich ondermeer in de boekverluchting, waar aanvankelijk vooral het hemelse Jeruzalem schematisch werd afgebeeld.²³ Verschillende miniaturen uit de tweede helft van de 15de eeuw ogen realistischer en geven blijk van de toenemende topografische interesse (Afb. 1). De fascinatie voor Jeruzalem blijkt ook uit middeleeuwse kaarten, die de heilige stad naast het spirituele ook als het geografische centrum van de wereld voorstellen. Vanaf de oudst bewaarde kaarten uit de 8ste eeuw tot bepaalde exemplaren uit de 16de eeuw werd Jeruzalem in het centrum geplaatst (Afb. 2).²⁴



Afb. 2: Heinrich Bünting, *Die gantze Welt in ein Kleeberlat, welches ist der Stadt Hanouer, meines lieben Vaterlandes Wapen*, 1587. Houtsnede, 360 x 260 mm. Munchen, Bayerische Staatsbibliothek, inv.nr. Hbks/X 1 c-1#Kt.,S.4/5.

²³ Martine Malinski, "Les enlumineurs de la Jérusalem céleste dans quelques manuscrits monastiques du haut moyen âge", in *La Jérusalem céleste*, ed. Jacques Sys, Graphè 14 (Artois: Université d'Artois, 2005), 77.

²⁴ Alexandr V. Podossinov, "'This is Jerusalem! I have set it in the midst of nations...': The place of Jerusalem on medieval maps", in *New Jerusalems. Hierotopy and iconography of sacred spaces*, ed. Alexei Lidov (Moskou: Indrik, 2009), 22–24.

Simultaan met de verspreiding van de prentkunst in de tweede helft van de 15de eeuw veranderde de interesse en kennis van Jeruzalem drastisch.²⁵ Ook het Heilige Land werd een subject binnen de algemene drang naar kennis, wat resulteerde in het gedrukte beeld van Jeruzalem. Zoals eigen is aan iconische beelden, ontwikkelden de gedrukte kaart en het gedrukte stadsgezicht van Jeruzalem zich als een type met enkele vaste eigenschappen die een directe identificatie mogelijk maakten.²⁶ Het zijn deze voorstellingen van Jeruzalem (en in mindere mate die van Rome) die een model leverden voor andere stadsgezichten.²⁷ Gezien de beperkte beeldentaal die aan het begin van deze traditie voorhanden was, verwezen veel vroege stadsvoorstellingen nog deels naar Jeruzalem en evolueerden deze nabootsingen slechts langzaam naar voorstellingen van zelfstandige waarnemingen. De houtsnede daalt met andere woorden in in de *iconic turn* van Jeruzalem: ook het gedrukte beeld wordt voortaan ingeschakeld om deze stad te representeren. Het zijn deze voorstellingen die aan de oorsprong liggen van individuele stadsgezichten, waardoor kan gesteld worden dat het icoon Jeruzalem een sterke impuls vormde voor de productie van gedrukte stadsgezichten. *Peregrinatio in Terram Sanctam* staat als eerste gedrukte, geïllustreerde reisverhaal aan het begin van deze traditie.²⁸ Het gezicht op een stad als zelfstandig onderwerp was toen nog vrij ongebruikelijk, maar kreeg na deze uitgave meer navolging, waardoor het belang van dit werk nauwelijks kan overschat worden.²⁹

Hoofdstuk 2: *Peregrinatio in Terram Sanctam* van Bernhard von Breydenbach

1.1. Objectbeschrijving

Een geïllustreerd reisverhaal

Peregrinatio in Terram Sanctam van Bernhard von Breydenbach werd in 1486 te Mainz uitgegeven door Erhard Reuwich en verscheen zowel in het Latijn als in het Duits. Het werk beschrijft de reis naar Jeruzalem en Egypte die Breydenbach, domkanunnik en later deken van Mainz, in 1483 ondernam in het gezelschap van graaf Johann von Solms-Lich (1465-1483) en

²⁵ Larry Silver, "Mapped and marginalized: early printed images of Jerusalem", in *The real and ideal Jerusalem in Jewish, christian and islamic art. Studies in honor of Bezalel Narkiss on the occasion of his seventieth birthday*, ed. Bianca Kühnel, Jewish Art 23/24 (Jeruzalem: Hebrew University of Jerusalem, Center for Jewish Art, 1997/1998), 313.

²⁶ Pnina Arad, "Mapping divinity: holy landscape in maps of the Holy Land", in *Jerusalem as narrative space. Erzählraum Jerusalem*, eds. Annette Hoffman en Gerhard Wolf, Visualising the Middle Ages 6 (Leiden/ Boston: Brill, 2012), 276.

²⁷ Sergiusz Michalski, "Vom himmlischen Jerusalem bis zu den Veduten des 18. Jahrhunderts. Symbolik und Darstellungsparadigmen der Stadtprofilansichten", in *Das Bild der Stadt in der Neuzeit 1400-1800*, eds. Wolfgang Behringer en Bernd Roeck (München: Beck, 1999), 46-47.

²⁸ Johan Verberckmoes, *De geleerde wereld van Keizer Karel*, eds. Tineke Padmos en Geert Vanpaemel, Symbolae Series B 19 (Leuven: Universitaire Pers Leuven, 2000), cat.nr. 96.

²⁹ Appuhn, "Zur Ikonographie der Riesenholzschnitte in Deutschland und den Niederlanden", 44.

ridder Philipp von Bicken (1461-1510).³⁰ In het gevolg van Breydenbach was ook de Utrechtse kunstenaar Erhard Reuwich aanwezig.³¹ Hij voorzag de uitgave van 28 begeleidende houtsneden, waardoor deze het eerste gedrukte, geïllustreerde reisverhaal van Europa werd.³²

De reisgids vertelt over de pelgrimstocht met hoogtepunten zoals Venetië, Jeruzalem, Sinaï en Egypte en bevat nauwkeurige beschrijvingen en afbeeldingen van de plaatsen en mensen die onderweg werden aangetroffen. Onder de illustraties waren zeven panoramische gezichten op een stad of streek van een tot dan ongekend niveau. De grote kaart van het Heilig Land waarop centraal een gezicht op de stad Jeruzalem staat afgebeeld, was zelfs de eerste gedrukte kaart van het Beloofde Land (Afb. 3-6).³³ Naast topografische voorstellingen bevatte dit werk ook een van de eerste gedrukte afbeeldingen van niet-Europeanen.³⁴ Ondermeer Saracenen, Turken en Joden werden afgebeeld, vergezeld van tabellen in hun gebruikelijk geschrift (Afb. 7 en 8). Ten slotte werd zelfs een bladzijde met afbeeldingen van exotische dieren opgenomen (Afb. 9). Deze grote variëteit aan beeldmateriaal, in combinatie met het belangwekkende onderwerp van de pelgrimstocht naar Jeruzalem zorgde ervoor dat deze uitgave uitgroeide tot een enorm succes. De populariteit van dit werk blijkt ondermeer uit het feit dat tussen 1486 en 1522 reeds twaalf edities werden gedrukt.³⁵

Gezicht op de stad Jeruzalem

In *Peregrinatio in Terram Sanctam* werd een kaart van het Heilig Land opgenomen die afhankelijk van de editie op verschillende plaatsen in de uitgave werd ingepast (Afb. 3-6).³⁶ De voorstelling werd gedrukt uit drie houtblokken en bestaat uit verscheidene aan elkaar gelijmde bladen. De prent behoort hierdoor tot de *Riesenholzschnitte* of *large-scale multi-block woodcuts*. De afdruk meet in zijn geheel 270 mm op 1270 mm en werd gezien zijn omvang meestal opgevouwen bewaard.

³⁰ Frederike Timm, *Der Palästina-Pilgerbericht des Bernhard von Breidenbach von 1486 und die Holzschnitte Erhard Reuwichs. Die Peregrinatio in Terram Sanctam (1486) als Propagandainstrument im Mantel der gelehrten Pilgerschrift* (Stuttgart: Hauswedell, 2006), 53–70.

³¹ Ibid., 288–307.

³² Johan Verberckmoes, *De geleerde wereld van Keizer Karel*, eds. Tineke Padmos en Geert Vanpaemel, Symbolae Series B 19 (Leuven: Universitaire Pers Leuven, 2000), cat.nr. 96.

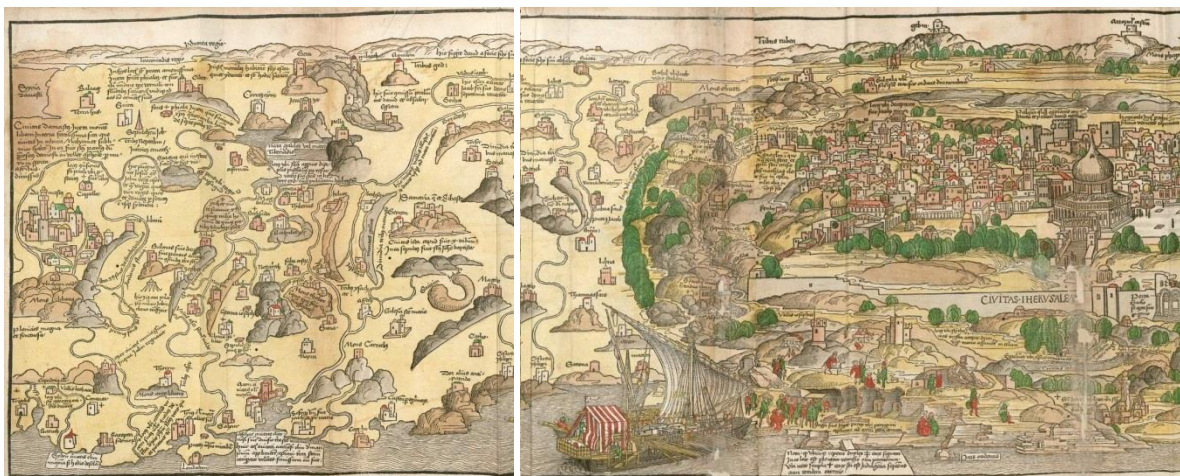
³³ Arad, “Mapping divinity: holy landscape in maps of the Holy Land”, 272.

³⁴ Silver, “Mapped and marginalized: early printed images of Jerusalem”, 314.

³⁵ Hugh Davies, *Bernhard von Breydenbach and his journey to the Holy Land 1493-4. A bibliography*, heruitg. (Utrecht: Haentjens Dekker en Gumbert, 1968), XVIII.

³⁶ Timm, *Der Palästina-Pilgerbericht des Bernhard von Breidenbach von 1486 und die Holzschnitte Erhard Reuwichs. Die Peregrinatio in Terram Sanctam (1486) als Propagandainstrument im Mantel der gelehrten Pilgerschrift*, 242.

De voorstelling is eigenlijk een kaart van de hele regio van Palestina. De streek van het Heilige Land wordt gezien vanuit het westen en strekt zich uit van Tripoli en Damascus in het noorden (links) tot Alexandrië en Mekka in het zuiden (rechts). Onderaan wordt het geheel begrensd door het water van de Middellandse zee en de haven van Jaffa. Bovenaan vormt een bergkam het sluitstuk van het voorgestelde landschap. Doorheen de voorstelling zijn tal van xylografische inscripties aangebracht, waarvan de inhoud varieert van zuivere topografische informatie tot de identificatie van locaties waar Bijbelse gebeurtenissen plaatsvonden. Verschillende plaatsnamen zijn voorzien van een kruis of dubbelkruis († of ‡). Een opschrift centraal onderaan maakt duidelijk dat plaatsen aangeduid met een dubbelkruis recht geven op een volledige aflaat, terwijl die met een enkel kruis slechts zorgen voor een gedeeltelijke kwijtschelding van de zonden.³⁷ Frederike Timm was de eerste om alle inscripties te transcriberen en te voorzien van de nodige achtergrondinformatie.³⁸ Een volledige bespreking van de kaart valt echter buiten de opzet van deze scriptie. Wel zal worden gefocust op de voorstelling van Jeruzalem en enkele sleutelplaatsen die hierin werden verwerkt.



Afb. 3: Erhard Reuwich, *Heilige Landkaart*, detail: *deel 1*, 1486. Houtsnede, 270 x 1270 mm. Uit: Bernhard von Breydenbach, *Peregrinatio in Terram Sanctam*, Mainz: Erhard Reuwich, 1486, ingevoegd na fol. 115v. Munchen, Bayerische Staatsbibliothek, inv.nr. 2 Inc.c.a. 1726 a.

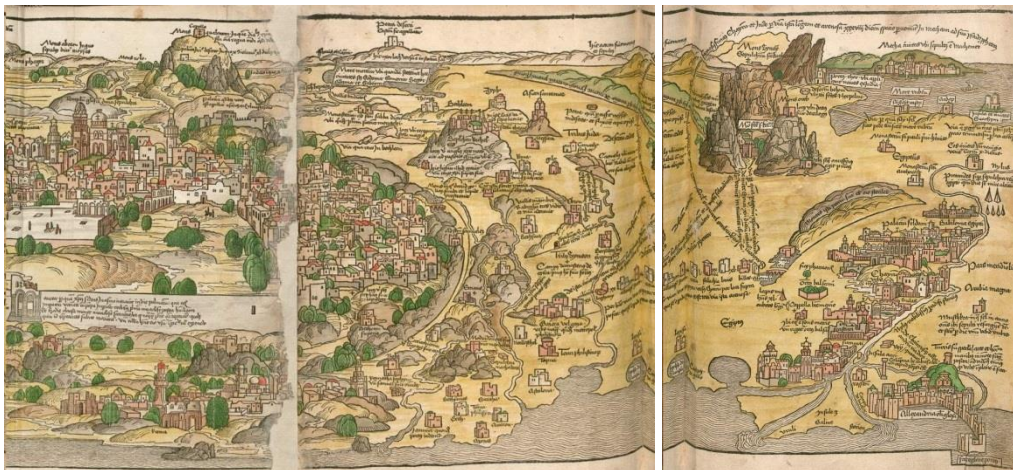
Afb. 4: Erhard Reuwich, *Heilige Landkaart*, detail: *deel 2*, 1486. Houtsnede, 270 x 1270 mm. Uit: Bernhard von Breydenbach, *Peregrinatio in Terram Sanctam*, Mainz: Erhard Reuwich, 1486, ingevoegd na fol. 115v. Munchen, Bayerische Staatsbibliothek, inv.nr. 2 Inc.c.a. 1726 a.

³⁷ Davies, *Bernhard von Breydenbach and his Journey to the Holy Land 1493-4. A bibliography*, XXIV.

³⁸ Timm, *Der Palästina-Pilgerbericht des Bernhard von Breidenbach von 1486 und die Holzschnitte Erhard Reuwichs. Die Peregrinatio in Terram Sanctam (1486) als Propagandainstrument im Mantel der gelehrten Pilgerschrift*, 242–261.

Centraal in het geheel is Jeruzalem in vogelzicht afgebeeld. Hierdoor wordt in deze houtsnede het type van de kaart gecombineerd met dat van het stadsgezicht. Opvallend is dat de stad wordt gezien vanuit het oosten, in tegenstelling tot de rest van de kaart die vanuit het westen wordt waargenomen.³⁹ Dit is vermoedelijk het gevolg van de praktische totstandkoming van het gezicht. Jeruzalem kon enkel van op de oostelijk gelegen Olijfberg helemaal overschouwd worden en werd daarom met deze oriëntering in de kaart ingepast.⁴⁰ Jeruzalem is opmerkelijk gedetailleerder en op grotere schaal uitgewerkt dan andere plaatsen op de kaart. Ze is voorgesteld als een ronde, ommuurde stad en duidelijk geïdentificeerd met een groot opschrift “CIVITAS IHERUSALEM”.

Drie bouwwerken in de stad trekken de meeste aandacht en maken duidelijk dat Jeruzalem een sleutelrol speelt in de drie monotheïstische godsdiensten. Vooraan wordt de lange stadsmuur onderbroken door de Gouden Poort (“Porta aurea”) (Afb. 10). Deze dubbele poort vormt een spanningsvlak tussen de verschillende godsdiensten aangezien ze allen beweren dat hun messias bij zijn wederkomst de poort zal openbreken.



Afb. 5: Erhard Reuwich, *Heilige Landkaart*, detail: deel 3, 1486. Houtsnede, 270 x 1270 mm. Uit: Bernhard von Breydenbach, *Peregrinatio in Terram Sanctam*, Mainz: Erhard Reuwich, 1486, ingevoegd na fol. 115v. München, Bayerische Staatsbibliothek, inv.nr. 2 Inc.c.a. 1726 a.

Afb. 6: Erhard Reuwich, *Heilige Landkaart*, detail: deel 4, 1486. Houtsnede, 270 x 1270 mm. Uit: Bernhard von Breydenbach, *Peregrinatio in Terram Sanctam*, Mainz: Erhard Reuwich, 1486, ingevoegd na fol. 115v. München, Bayerische Staatsbibliothek, inv.nr. 2 Inc.c.a. 1726 a.

³⁹ Silver, “Mapped and marginalized: early printed images of Jerusalem”, 314.

⁴⁰ Timm, *Der Palästina-Pilgerbericht des Bernhard von Breidenbach von 1486 und die Holzschnitte Erhard Reuwichs. Die Peregrinatio in Terram Sanctam (1486) als Propagandainstrument im Mantel der gelehrten Pilgerschrift*, 249.

Het belang van deze poort in de voorstelling wordt duidelijk gemaakt door de toevoeging van een dubbelkruis en een groot opschrift. Hiernaast springt de Tempelberg onmiddellijk in het oog (Afb. 11).

Deze is voorgesteld als een breed plateau waarop centraal de Rotskoepel is gebouwd. Deze gedenkplaats heeft een octogonaal grondplan en een ajuinvormige koepel die rust op een cilinder. Het gebouw staat volgens de joden op de plek waar Abraham zijn zoon moest offeren, maar wordt door moslims tevens aangeduid als de plaats waar Mohammed vertrok op zijn hemelse nachtreis. Het bouwwerk wordt hier geïdentificeerd als de tempel van Salomo (“Templum Salomonis”), maar is eigenlijk een islamitische gedenkplaats die op het einde van de 7de eeuw werd gebouwd.⁴¹ Ten slotte vormt de Heilige Grafkerk achteraan de stad een laatste sleutellocatie (“Templum gloriosum Dominici Sepulchri”) (Afb. 12). Deze christelijke kerk is beter uitgewerkt dan de omliggende gebouwen en is gemarkeerd met verschillende dubbelkruizen. De kerk omvat volgens de christelijke overleveringen zowel de plek van kruisiging als het graf van de verrezen Christus en groeide daarom uit tot een belangrijk pelgrimsoord.⁴² Het belang van de Heilige Grafkerk voor de christelijke bedevaarders blijkt ook uit een bijkomende houtsnede die volledig aan de kerk is gewijd en ook in het reisverhaal werd opgenomen (Afb. 13). Naast deze drie kernlocaties zijn nog verschillende andere plaatsen vereenvoudigd weergegeven, waaronder de zaal van het Laatste Avondmaal (“Cenaculum in quo Christo cenam fecit...”) en het pelgrimshospitaal (“Hospitale in quo peregrini Jerosolimam venientes reponuntur”).

1.2. Historische realiteit of hemelse symboliek

Bij het bestuderen van deze kaart rijst de vraag of deze moet worden gezien als een afbeelding van een historische realiteit of eerder als een voorstelling van hemelse symboliek. De kwestie of de middeleeuwse christenen Jeruzalem zagen als een realistische geografische aanwezigheid of als een stad uit de Bijbelse geschiedenis staat hierbij centraal.⁴³ De verwevenheid van de historische site met het heilig icoon die elke representatie van de stad kenmerkt, maakt

⁴¹ Vanhemelryck, *Kruis en wassende maan. Pelgrimstochten naar het Heilig Land*, 136–138.

⁴² Ibid., 140–142.

⁴³ Ariane Westphälinger, “Real-geographische Gegenwart und Biblische Vergangenheit. Die Beschreibung Jerusalems in früh- und hochmittelalterlichen Pilgerberichten”, in *Jerusalem as narrative space. Erzählraum Jerusalem*, eds. Annette Hoffman en Gerhard Wolf, *Visualising the Middle Ages* 6 (Leiden/ Boston: Brill, 2012), 127.

echter dat de indeling realistisch/idealistisch niet voldoende is.⁴⁴ Een zuiver onderscheid tussen de historische stad en de hemelse variant is onmogelijk.⁴⁵

De dualiteit in de opbouw van de kaart van het Heilige Land maakt dat deze een sleutelrol bekleedt in de topografische beeldtraditie. Enerzijds is de afbeelding van tal van plaatsen sterk gelijkend op de vereenvoudigde kaarttraditie van de middeleeuwen, anderzijds is het stadsgezicht van Jeruzalem zeer vernieuwend.⁴⁶ Deze representatie integreert namelijk verschillende lokale waarnemingen in een samengesteld vogelzicht.⁴⁷ Uit de stereotiepe voorstelling van verschillende gebouwen wordt echter duidelijk dat ook dit zicht niet ontsnapt aan de spanning tussen het realistisch voorstellen en het gebruik van typen en schematisering dat eigen is aan de traditie van stadsgezichten.⁴⁸ De combinatie van het kaart- en stadsgezichttype maakt dat de voorstelling een belangrijke schakel is tussen de middeleeuwse cultuur en de vernieuwingen van het vroegmoderne Europa.



Afb. 7: Erhard Reuwich, *Joden*, 1490. Houtsnede, afmetingen onbekend. Uit: Bernhard von Breydenbach, *Peregrinatio in Terram Sanctam*, Mainz: Erhard Reuwich, 1490, fol. 55v. München, Bayerische Staatsbibliothek, inv.nr. 2 Inc.c.a. 2395.

De toevoeging van talrijke inscripties die naast topografische informatie vaak ook Bijbelse verwijzingen bevatten, geeft nog een extra dimensie aan de kaart. De voorstelling biedt zo een antwoord op de drang van lezers en reizigers om geografische gegevens te verbinden met Bijbelse aspecten.⁴⁹ De focus op een contemporaine, realistische voorstelling wordt op deze manier verlaten ten voordele van een breder kader dat zowel het verleden als het heden, zowel de realiteit als het geloof omvat. Hierdoor is deze kaart een diachrone en symbolische afbeelding van het Heilige Land.⁵⁰

⁴⁴ Kühnel, "Jerusalem between narrative and iconic", 105–106.

⁴⁵ Götz Pochat, *Der Exotismus während des Mittelalters und der Renaissance. Voraussetzungen, Entwicklung und Wandel eines bildnerischen Vokabulars*, Acta Universitatis Stockholmiensis. Stockholm Studies in the History of Art 21 (Stockholm: Almqvist and Wiksell, 1970), 137–139.

⁴⁶ Timm, *Der Palästina-Pilgerbericht des Bernhard von Breidenbach von 1486 und die Holzschnitte Erhard Reuwichs. Die Peregrinatio in Terram Sanctam (1486) als Propagandainstrument im Mantel der gelehrten Pilgerschrift*, 243.

⁴⁷ Silver, "Mapped and marginalized: early printed images of Jerusalem", 314.

⁴⁸ Michalski, "Vom himmlischen Jerusalem bis zu den Veduten des 18. Jahrhunderts. Symbolik und Darstellungsparadigmen der Stadtprofilansichten", 55.

⁴⁹ Westphäliger, "Real-geographische Gegenwart und Biblische Vergangenheit. Die Beschreibung Jerusalems in früh- und hochmittelalterlichen Pilgerberichten", 137.

⁵⁰ Arad, "Mapping divinity: holy landscape in maps of the Holy Land", 276.

Ook in de 16de en 17de eeuw bleef de topografische beeldtraditie gekoppeld aan Bijbelse interesse. Dit blijkt ondermeer uit een brief aan de invloedrijke cartograaf Abraham Ortelius (1527-1598).⁵¹ Hierin wordt de vraag geuit naar een drievoudige kaart van Palestina, die respectievelijk het gebied weergeeft in de tijd van de stamvaders en profeten, Christus en de apostelen en recente reizigers. Het Beloofde Land werd niet enkel afgebeeld op steeds realistischere kaarten, maar werd vanuit het heden ook in een sacraal verleden geprojecteerd.⁵² Jeruzalem bleef zo een centraal religieus thema in de vernieuwende Westerse cultuur en het afbeelden van deze geladen stad werd slechts heel langzaamaan profaan.



Afb. 8: Erhard Reuwich, *Hebreeuwse alfabet*, 1490. Houtsnede, afmetingen onbekend. Uit: Bernhard von Breydenbach, *Peregrinatio in Terram Sanctam*, Mainz: Erhard Reuwich, 1490, fol. 56v. Munchen, Bayerische Staatsbibliothek, inv.nr. 2 Inc.c.a. 2395.

1.3. Een geïllustreerd reisverhaal als *virtual pilgrimage*

Binnen het christelijk geloof heerst de overtuiging dat op bepaalde plaatsen, *loca sancta*, de goddelijke kracht zich makkelijker manifesteert. Op dergelijke sites wordt het spirituele tastbaar en concreet gemaakt en kan het worden geconcentreerd in een persoon, plaats of object.⁵³ Het is deze veronderstelling die aan de basis ligt van het christelijk gebruik van pelgrimage. Jeruzalem was de plaats van de kruisiging, graflegging en verrijzenis van Christus en de heilige plaatsen

⁵¹ Abraham Ortelius, *Abraham Ortelii (Geographi Antverpiensis) et virorum eruditorum ad eundem et ad Jacobum Colium Ortelianum (Abrahami Ortelii sororis filium) epistulae. Cum aliquot aliis epistulis et tractatibus quibusdam ab utroque collectis* (1524-1628), ed. Jan Hendrik Hessels, vol. 2, Ecclesiae Londino-Batavae Archivum 1 (Cambridge: uitgever onbekend, 1887), 583-584.

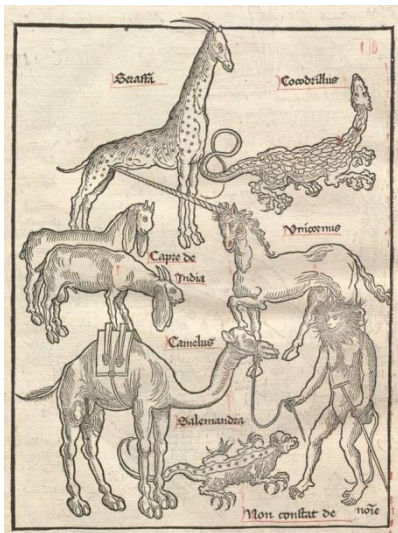
⁵² Silver, "Mapped and marginalized: early printed images of Jerusalem", 324.

⁵³ Robert Ousterhout, "Sacred geographies and holy cities: Constantinople as Jerusalem", in *Hierotopy. Studies in the making of sacred spaces. Material from the international symposium*, ed. Alexei Lidov (Moskou: Indrik, 2004), 70.

binnen deze stad fungeerden als getuige van de bovenzinnelijke gebeurtenissen die aan de basis liggen van het christelijk geloof. Door de eeuwen heen bezochten daarom tal van gelovigen deze heilige stad met het oog op fysiek of spiritueel gewin, het verkrijgen van bovenaardse hulp of het bedanken van God.⁵⁴ Deze pelgrimstraditie zorgde ervoor dat het overbrengen van heilige plaatsen, de creatie van nieuwe Jeruzalems en afbeeldingen van het Heilige Land uitgroeiden tot belangrijke aspecten van de middeleeuwse cultuur en centraal stonden in het spirituele leven.⁵⁵

Niet elke gelovige had echter de kans om Jeruzalem aan den lijve te ondervinden. Kathryn M. Rudy stelt dat nonnen en religieuze vrouwen in de 15de eeuw weinig kans maakten op een dergelijke reis, ook al wilden ze de stad graag in eigen persoon bezoeken.⁵⁶ Als alternatief ontwikkelden deze vrouwen in Noordwest-Europa manieren om Jeruzalem en andere heilige plaatsen virtueel te bezoeken. Uit de devotionele gebruiken van de zusters en bestaande pelgrimsdagboeken ontstonden zo handboeken die via tekst en beeld de religieuze vrouwen op

mentaal, emotioneel en zelfs deels fysiek vlak het Heilige Land lieten



Afb. 9: Erhard Reuwich, *Exotische dieren*, 1486. Houtsnede, afmetingen onbekend. Uit: Bernhard von Breydenbach, *Peregrinatio in Terram Sanctam*, Mainz: Erhard Reuwich, 1486, fol. 131v. Munchen, Bayerische Staatsbibliothek, inv.nr. 2 Inc.c.a. 2395.

ervaren.⁵⁷ Met betrekking tot *Peregrinatio in Terram Sanctam* zal worden onderzocht of ook dit geïllustreerd reisverhaal functioneerde als *virtual pilgrimage*.

Van alle mogelijke pelgrimsbestemmingen was Jeruzalem de beroemdste en beruchtste. In de middeleeuwen lag het echter niet binnen de mogelijkheden van elke christen om een bedevaart naar deze stad te ondernemen. Vooreerst was een dergelijke reis zeer duur. Een pelgrimstocht naar Jeruzalem kostte minstens een jaarinkomen, een enorme uitgave die vooral edellieden en gegoede burgers zich konden

permitteren.⁵⁸ Daarnaast was een reis naar deze heilige stad een gevaarlijke onderneming. Graaf Everhard I van Württemberg (1445-1496) drukte dit besef uit in de uitspraak dat *een reis naar Jeruzalem op zichzelf een goede zaak was, maar zoals het huwelijk en de oorlog slecht kon aflopen*.⁵⁹ De wegen waren in slechte staat en ook een (gedeeltelijke) zeereis was een zeer oncomfortabele ervaring.⁶⁰ Onderweg werd

⁵⁴ David Freedberg, *The power of images. Studies in the history and theory of response* (Chicago: University of Chicago Press, 1989), 100.

⁵⁵ Alexei Lidov, "New Jerusalems. Transferring of the Holy Land as generative matrix of christian culture", in *New Jerusalems. Hierotopy and iconography of sacred spaces*, ed. Alexei Lidov (Moskou: Indrik, 2009), 9.

⁵⁶ Rudy, *Virtual pilgrimages in the convent. Imagining Jerusalem in the late middle ages*, 19.

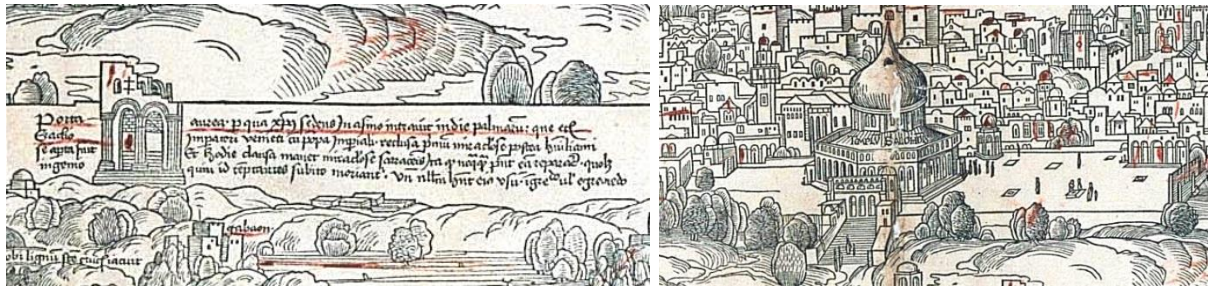
⁵⁷ Ibid., 255–260.

⁵⁸ Jonathan Sumption, *Pilgrimage. An image of mediaeval religion* (Londen: Faber and Faber, 1975), 204–206.

⁵⁹ Vanhemelryck, *Kruis en wassende maan. Pelgrimstochten naar het Heilig Land*, 39.

⁶⁰ Sumption, *Pilgrimage. An image of mediaeval religion*, 175–185.

men vaak het slachtoffer van rovers of afpersers en ziekte en dood waren nooit veraf.⁶¹ Dit maakte dat een Jeruzalemreis in bepaalde perioden zelfs werd afgeraden ten voordele van devotionele praktijken thuis.⁶² Hiernaast vormden de vreemde taal en bijzondere gebruiken van een andere cultuur een heikel punt. Weinigen, hoe gecultiveerd ook, waren vertrouwd met een andere taal dan hun moedertaal en het Latijn.⁶³ Hierdoor zorgde een reis naar het Heilige Land naast een religieuze ervaring ook voor een grote cultuurschok.



Afb. 10: Erhard Reuwich, *Heilige Landkaart*, detail: *Gouden Poort*, 1486. Houtsnede, 270 x 1270 mm. Uit: Bernhard von Breydenbach, *Peregrinatio in Terram Sanctam*, Mainz: Erhard Reuwich, 1486. Exemplaar onbekend.

Afb. 11: Erhard Reuwich, *Heilige Landkaart*, detail: *Tempelberg*, 1486. Houtsnede, 270 x 1270 mm. Uit: Bernhard von Breydenbach, *Peregrinatio in Terram Sanctam*, Mainz: Erhard Reuwich, 1486. Exemplaar onbekend.

⁶¹ Vanhemelryck, *Kruis en wassende maan. Pelgrimstochten naar het Heilig Land*, 241.

⁶² Leupen, "Pelgrims naar Jeruzalem", 18.

⁶³ Sumption, *Pilgrimage. An image of mediaeval religion*, 193.

Voor zij die fysiek of financieel niet in staat waren deze reis te ondernemen of de gevaren van deze tocht niet durfden te trotseren, bood *Peregrinatio in Terram Sanctam* een mooi alternatief. Het werk was zeer grensverleggend door de combinatie van een betrouwbare reisgids met accurate visuele weergaven.⁶⁴ Zowel tekst als beeld werden zo ingeschakeld om voor de lezer een virtuele pelgrimage mogelijk te maken. De nadrukkelijk religieuze opzet van deze uitgave blijkt naast het onderwerp ook uit de kerkelijke ambt die auteur bekleedde, de verwijzingen naar Bijbelse gebeurtenissen op de kaart van het Heilige Land en de nadrukkelijke vermelding van de beweegredenen voor een pelgrimstocht in de inleiding. Ook de duidelijke markering van plaatsen die recht geven op een gedeeltelijke of volledige aflat drukt de verbondenheid met de pelgrimsgedachte uit. De



Heilige Landkaart fungeert als medium om de eigenschappen van bepaalde plaatsen uit te drukken, die heilig zijn door het samenspel van herinneringen, de verbeelding en lichamelijke ervaringen.⁶⁵ Dankzij pelgrimsreizen ontstond overigens de idee dat het landschap van Palestina een werkelijke manifestatie was van het goddelijke.⁶⁶ De tendens om pelgrimsverhalen te vergezellen van kaarten van het Heilige Land wijst op het belang van de kaart als medium van representatie. Aangezien het landschap een manifestatie was van het goddelijke kon een kaart de gelovige helpen op zijn spirituele zoektocht. Daarom kan in de context van de pelgrimage worden gesteld dat zowel het landschap als de kaart ervan het goddelijke overbrengen.⁶⁷

Afb. 12: Erhard Reuwich, *Heilige Landkaart*, detail: *Heilige Grafkerk*, 1486. Houtsnede, 270 x 1270 mm. Uit: Bernhard von Breydenbach, *Peregrinatio in Terram Sanctam*, Mainz: Erhard Reuwich, 1486. Exemplaar onbekend.

Toch mag dit werk niet volledig in de religieuze hoek worden geplaatst. Het thema van vreemde culturen en de topografische interesse die in dit boek vervat zitten, maken deel uit van de drang naar kennis die het einde van de 15de eeuw typeerde. Beschrijvingen en afbeeldingen zijn descriptief van aard en bevatten een hoog realiteitsgehalte. Religieuze teksten en beelden die ontstonden in vrouwenkloosters als hulpmiddel om virtueel te pelgrimeren zijn echter narratief van aard en meer emotioneel bewogen.⁶⁸ Dit weegt echter niet op tegen voorgaande evaluatie van het middeleeuwse kaartmedium, waardoor men kan concluderen dat *Peregrinatio in Terram Sanctam* in grote mate moet hebben gediend als virtuele pelgrimage.

⁶⁴ Silver, "Mapped and marginalized: early printed images of Jerusalem", 314.

⁶⁵ Hans Belting, "Image, medium and body. Reflections on the experience of privileged spaces", in *Hierotopy. Studies in the making of sacred spaces. Material from the international symposium*, ed. Alexei Lidov (Moskou: Indrik, 2004), 34.

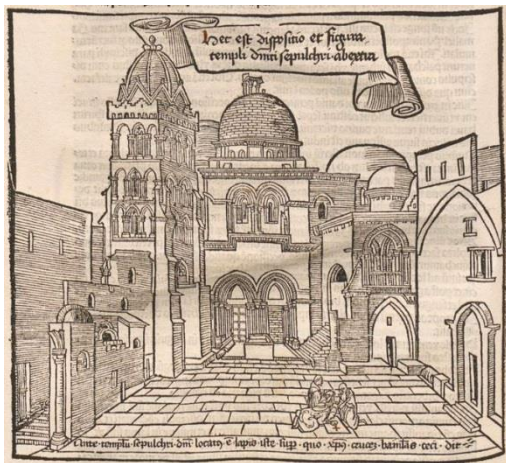
⁶⁶ Arad, "Mapping divinity: holy landscape in maps of the Holy Land", 268–269.

⁶⁷ Ibid., 276.

⁶⁸ Rudy, *Virtual pilgrimages in the convent. Imagining Jerusalem in the late middle ages*, 153–156.

Besluit

In deze scriptie werd vooreerst het onderzoeksdomein van de *Jerusalem studies* toegelicht en de gelaagdheid van Jeruzalem geschetst. Vervolgens werd in het eerste hoofdstuk onderzocht hoe Jeruzalem fungeerde als impuls voor gedrukte stadsgezichten. Na een omschrijving van het ontstaan van de houtsnede werd beschreven hoe de stadschorografie zich ontwikkelde in de 15de en 16de eeuw. Hierna werd de relatie tussen het gedrukte beeld en de *iconic turn* van Jeruzalem



Afb. 13: Erhard Reuwich, *Heilige Grafkerk*, 1490. Houtsnede, afmetingen onbekend. Uit: Bernhard von Breydenbach, *Peregrinatio in Terram Sanctam*, Mainz: Erhard Reuwich, 1490, fol. 23v. Munchen, Bayerische Staatsbibliothek, inv.nr. 2 Inc.c.a. 2395.

geanalyseerd. De stad Jeruzalem is enerzijds een historische site, maar groeide door haar centrale rol in het christelijk geloof ook uit tot een heilig icoon. Hierdoor werd ze sinds de vroege middeleeuwen afgebeeld op miniaturen en kaarten. Vanaf de 15de eeuw werd ook het gedrukte beeld ingeschakeld om deze heilige stad te presenteren en daalde de houtsnede met andere woorden in in de *iconic turn* van Jeruzalem. Het zijn deze voorstellingen van Jeruzalem die een model leverden voor andere stadsgezichten. Veel vroege stadsvoorstellungen verwezen nog deels naar Jeruzalem en evolueerden slechts langzaam naar afbeeldingen van zelfstandige waarnemingen. Het gezicht op een stad als zelfstandig onderwerp was in de 15de eeuw nog vrij

ongebruikelijk, maar kreeg na de uitgave van *Peregrinatio in Terram Sanctam* meer navolging, waardoor kan gesteld worden dat Jeruzalem een sterke impuls was voor de productie van gedrukte stadsgezichten.

In het tweede hoofdstuk werd het gedrukte beeld van Jeruzalem onderzocht aan de hand van een case study. Via de analyse van *Peregrinatio in Terram Sanctam* van Bernhard von Breydenbach en Erhard Reuwich kwam een objectbeschrijving tot stand van het eerste gedrukte, geïllustreerde reisverhaal. Hierbij werd gefocust op de kaart het Heilig Land met een gezicht op de stad Jeruzalem die in deze uitgave werd opgenomen. Vervolgens werd geëvalueerd of met deze kaart een historische realiteit of hemelse symboliek werd afgebeeld. De indeling realistisch/idealistisch bleek echter achterhaald en het benoemen van de voorstelling als een afbeelding van ofwel de historische stad ofwel de hemelse variant bleek onmogelijk. De combinatie van het kaart- en stadsgezichttype maakt dat de voorstelling een belangrijke schakel

vormt tussen de symbolische middeleeuwse cultuur en de meer realistische tendensen van het vroegmoderne Europa. De toevoeging van talrijke inscripties met Bijbelse verwijzingen maakt dat deze kaart zowel het verleden als het heden, zowel de realiteit als het geloof omvat en zo een diachrone en symbolische afbeelding is van het Heilige Land. Ten slotte werd onderzocht of dit geïllustreerd reisverhaal fungeerde als medium voor een virtuele pelgrimage. Een bedevaart naar Jeruzalem was kostelijk en gevaarlijk en hiervoor bood *Peregrinatio in Terram Sanctam* een handig alternatief. Deze reisgids met accurate afbeeldingen was nadrukkelijk religieus van opzet, wat ondermeer blijkt uit het markeersysteem voor plaatsen die een gedeeltelijke of volledige aflaat opleverden. Het succes van deze uitgave is echter ook deels te danken aan de bespreking van vreemde culturen en de topografische afbeeldingen die inspeelden op de drang naar kennis op het einde van de 15de eeuw. Tevens moet worden erkend dat de religieuze teksten en beelden die ontstonden in vrouwenkloosters als hulpmiddel om virtueel te pelgrimeren meer narratief en emotioneel zijn van aard dan dit geïllustreerd reisverhaal. Middeleeuwse christenen zagen het landschap van Palestina echter als een manifestatie van het goddelijke en een kaart van dit Heilige Land kon mediëren tussen het goddelijke en de toeschouwer, zonder dat deze hiervoor naar Jeruzalem moest reizen. Hieruit kan geconcludeerd worden dat ook *Peregrinatio in Terram Sanctam* moet hebben gediend als medium voor een virtuele pelgrimage.

HET ITINERARIUM EGERIAE, EEN UNIEK DOCUMENT

STATUS QUAEESTIONIS VAN HET ONDERZOEK

Lise Hoebrechts

Inleiding

Over het *Itinerarium Egeriae* is al heel wat inkt gevloeid sinds de herontdekking van het manuscript. Het speelt dan ook een belangrijke rol wanneer men de geschiedenis van de pelgrimage wil schetsen. Als getuigenis door een pelgrim zelf staat het heel dicht bij de christelijke wereld van de vierde eeuw. Het biedt een unieke inkijk op het leven en de motieven van de pelgrim en op de pelgrimstochten. Ook het feit dat het hier om een vrouw gaat, is van belang. Zo kan de lezer, in vergelijking met andere verslagen, immers een beeld krijgen van de al dan niet bestaande genderverschillen tussen mannelijke en vrouwelijke pelgrims toen. Er zijn in de loop der tijd dan ook al heel wat studies naar het werk gebeurd die de meest uiteenlopende aspecten ervan tot onderwerp hebben.

In deze status quaestionis zal slechts een klein deel daarvan aan bod komen, omdat het onmogelijk is alle gevoerde onderzoek te bundelen en alle aspecten van het *Itinerarium* te belichten in een beperkte paper als deze. Dit mag dan ook niet uit het oog verloren worden bij het lezen ervan. Desondanks is wel gepoogd de belangrijkste vragen die het werk tot nog toe heeft opgeroepen, ter sprake te brengen, net als hun antwoorden – in zoverre dat die voorhanden zijn.

Onder andere Egeria's anonimiteit heeft vaak tot de verbeelding van onderzoekers gesproken. Haar identiteit heeft men dan ook veelvuldig trachten te ontraadselen, wat soms voor uiteenlopende conclusies heeft gezorgd. Ook het werk zelf is in een mysterieus waas gehuld, omdat het niet volledig is overgeleverd. Zowel aan het begin als aan het einde ervan ontbreken stukken tekst, maar desondanks is er heel wat kostbare informatie uit af te leiden. Daarbij mag overigens ook niet vergeten worden dat het werk en zijn uitvoerder ingebed zijn in een vierde-eeuwse context van pelgrimage en pelgrimsverslagen. Voor een beter begrip van de tekst is een schets van die context dan ook een hulpmiddel. Tot slot moet ook kort gekeken worden naar de plaats die het *Itinerarium* vandaag inneemt in het onderzoek naar de pelgrimage.

Niet alle voornoemde aspecten komen in wat volgt even uitgebreid aan bod. Exhaustiviteit is niet de bedoeling van deze paper, maar wel het tonen van de rijkheid van

Egeria's werk. Dit document kan vanuit verschillende invalshoeken en disciplines benaderd worden, mogelijk met vruchtbare wisselwerkingen tot gevolg. Een aantal van die perspectieven worden slechts kort aangeraakt in deze paper, maar met de hoop dat ze een aanzet kunnen vormen tot verder onderzoek.

2. Egeria's identiteit¹

Over de persoon Egeria zoals die algemeen terug te vinden is in de bestaande literatuur, bestaat heel wat onduidelijkheid. Zo zijn zowel haar naam als haar herkomst en functie discussiepunten die men vooralsnog niet helemaal heeft weten op te lossen. Een belangrijke oorzaak hiervan is de zware verminking van het overgeleverde handschrift van haar reisverslag. Slechts het middenstuk ervan is bewaard gebleven, zodat heel wat verhelderende informatie waarschijnlijk verloren is gegaan. Het is immers aannemelijk dat Egeria in de eerste bladzijden van haar tekst – en misschien ook in de laatste – het (onder andere) over zichzelf heeft en zo een context schetst. Die ontbreekt vandaag grotendeels waardoor de lezer het moeilijker heeft om het werk te kunnen plaatsen.

2.1 *Silvia, Aetheria of Egeria*

Wat de naam van deze vierde-eeuwse vrouwelijke pelgrim was, blijft onzeker, zelfs tot op vandaag.² Verschillende onderzoekers hebben dit onderwerp in hun teksten aangeraakt, maar hun conclusies ruimen nog steeds niet alle twijfel uit de weg.³ Naar deze vrouw is in de loop van de geschiedenis met verschillende namen verwezen, waaronder de gezaghebbendste Silvia, Aetheria en Egeria zijn. Steeds waren redelijke argumenten te geven voor die aannames en konden ze andere weerleggen met als resultaat dat deze pelgrim in grote mate anoniem is gebleven. Ook een diepgaand onderzoek naar haar achtergrond wordt door dit feit bemoeilijkt en moet vooral gebeuren aan de hand van tekstuele elementen uit haar reisverslag.

Toen het *Itinerarium* in 1884 herontdekt werd door de Italiaanse geleerde Gamurrini, nam hij aan dat de schrijfster ervan ene Silvia van Aquitanië was geweest, een adellijke Romeinse dame

¹Heel wat informatie over Egeria's naam, afkomst en functie is in meer geraadpleegde bronnen terug te vinden dan de voetnoten doen uitschijnen. Het volgende is een kort overzicht van alle geraadpleegde bronnen die deze informatie (deels) bevatten:

Donner 1979; Gingras 1968; Hunink en Drijvers 2011; Ledegang 1991; Leon 1963; Limor 2001; Maraval 2002; Mountford 1923; Weber 1989; Wilkinson 1981

² In recent werk over haar wordt ze nog steeds niet met volledige zekerheid Egeria genoemd.

Hunink en Drijvers 2011

³ De geraadpleegde werken, die terug te vinden zijn in de voetnoten, tonen slechts een klein deel van dit onderzoek.

en de zus van een prominent politicus uit de vierde eeuw. Een dergelijke reis naar het heilige land was in die tijd immers niet voor iedereen weggelegd en kostte heel wat geld. Ook de bescherming van hogere instanties was geen overbodige luxe, net als een zekere opleiding; elementen die in de richting van de hogere klasse wijzen.⁴ Dergelijke bedenkingen leidden Gamurrini daarom naar deze Silvia, hoewel die conclusie al snel in vraag gesteld werd ten voordele van andere vrouwen met aanzien, zoals onder andere een zekere Galla Placidia of de abdis Flavia.⁵

In 1903 werden die theorieën echter van de kaart geveegd en kwam Dom Marius Férotin uit bij de naam Aetheria dankzij de vondst van een brief van de hand van de monnik Valerius uit de zevende eeuw.⁶ Van deze brief bestonden echter verschillende handschriften die allemaal een andere naam opgaven, hoewel de verschillen daarin soms subtiel waren. Zo was er bij een aantal versies enkel een verschil in spelling, terwijl andere dan weer een volledig nieuwe naam opgaven, weliswaar gelijkaardig opgebouwd. Toch bleef *Aetheria* lange tijd de meest waarschijnlijke en daarom ook algemeen aanvaarde versie door heel wat geleerden. Wilhelm Heraeus onder andere gebruikte deze vorm in zijn *Sammlung vulgärlateinischer Texte* waarbij hij in zijn voorwoord de argumentatie voor deze keuze gaf. Hij was op de hoogte van de dertiende-eeuwse catalogus van de bibliotheek van de kathedraal van Limoges waarin het werk vernoemd stond als *Itinerarium Egeriae Abbatisae*, maar nam aan dat *Egeria* niet meer dan een verbastering was, net als Férotin daarvoor had gedaan.⁷ Toch verdween de twijfel over deze vorm ook toen nooit helemaal van de voorgrond.

Heraeus leek zijn conclusie echter te snel getrokken te hebben, want in recenter werk staat deze vrouwelijke pelgrim toch voornamelijk te boek als *Egeria*.⁸ De theorie voor deze vorm grijpt onder meer terug naar de voornoemde catalogus van Limoges en een van de versies van Valerius' brief.⁹ Ook de vernoeming van een *Ingerarium Geriae* in een boekenindex van rond 935 uit het klooster van San Salvador de Celanova leek eerder in de richting van *Egeria* te wijzen.¹⁰ Samen met een analyse van de verschillende versies van Valerius' brief – waaruit bleek dat *Egeria* de meest frequente vorm was – zorgden een aantal andere aanwijzingen ervoor dat we vandaag over *Egeria* spreken en via die spellingswijze vooral informatie terugvinden over deze mysterieuze pelgrim.¹¹

⁴ Leon 1963: 122; Donner 1979: 70.

⁵ Leon 1963: 121; Donner 1979: 71; Gingras 1968: 3.

⁶ Leon 1963: 121; Donner 1979: 71; Wilkinson 1981: 235.

⁷ Férotin wees *Egeria* ook af, omdat hij geen vrouw uit de Oudheid kende die naar deze naam luisterde en omdat hij dacht dat de kopiïst van Valerius' brief Aetheria tijdens het kopiëren verwarde met de nimf Egeria.

Gingras 1968: 4; Mountford 1923: 40; Leon 1963: 122.

⁸ Hunink en Drijvers 2011; Ledegang 1991; Limor 2001; Maraval 2002.

⁹ Men kijkt hiervoor naar het manuscript van Valerius' brief dat in Toledo werd gevonden; Leon 1963: 122.

¹⁰ Gingras 1968: 5.

¹¹ Ibid., 5-7.

2.2 Egeria's functie en afkomst

Zo mogelijk nog problematischer dan haar naam is ook de functie en de afkomst van deze vrouwelijke pelgrim. Over beide punten is al heel wat geschreven, maar tot nog toe lijken de pogingen om die mysteries op te helderen niet erg succesvol geweest te zijn. Men laat deze kwesties tegenwoordig dan ook meestal in het midden en geeft toe dat men dit eenvoudigweg niet weet.

In oudere literatuur wordt in Egeria meestal een kloosterlinge gezien. Vaak identificeert men haar als een non, maar daarover heeft altijd discussie gewoed. Zo is Herbert Donner formeel in zijn besluit dat Egeria uit een klooster afkomstig was, maar is hij veel minder zeker om haar een non te noemen.¹² Andere auteurs, zoals Harry J. Leon, sluiten zich aan bij het feit dat Egeria een kloosterlinge was, maar zien in de catalogusnotitie van de bibliotheek van de kathedraal van Limoges een niet te ontkennen argument om haar als abdis te bestempelen.¹³

Andere geluiden zijn te horen in recentere literatuur. Daarin plaatst men kanttekeningen bij deze veronderstelling en houdt men rekening met de mogelijkheid dat Egeria helemaal geen lid was van een kloosterorde, maar wel een heel gelovige vrouw. Hagith Sivan laat zich niet misleiden door het manuscript van Valerius, maar vindt in het verslag van de pelgrim geen monastiek verband en sluit daarom beide mogelijkheden niet uit.¹⁴ In een recent werk van Drijvers lijkt de auteur zelfs voor de idee gewonnen te zijn dat Egeria inderdaad geen deel uitmaakte van een monastieke instelling omwille van de hiervoor genoemde redenen.¹⁵

Ten slotte heeft ook de vraag naar Egeria's afkomst maar moeilijk een antwoord gevonden tot nog toe. Tegenwoordig bestaat er weliswaar consensus over het feit dat Egeria uit West-Europa kwam en meer bepaald uit de Mediterrane regio, maar over de precieze plaats bestaat nog steeds discussie. George Gingras merkt twee grote theorieën op, waarbij de ene eerder Gamurrini volgt en de andere naar Férotin neigt.¹⁶ Gamurrini is namelijk meer gewonnen voor de idee dat Egeria van Franse afkomst zou zijn, ofwel uit de provincie Aquitanië ofwel uit Gallia Narbonensis. De argumenten hiervoor zijn af te leiden uit het taalgebruik in Egeria's werk

¹² Haar functie als lid van een kloosterorde leidt hij af uit Egeria's brief zelf en Valerius' benaming voor haar als een *sanctimonialis*. Dat ze een non is, eerder dan een abdis, veronderstelt Donner omwille van het feit dat het vrij onwaarschijnlijk is dat een abdis zo lang afwezig zou zijn uit het klooster dat ze moest leiden en omdat de catalogusnotitie uit Limoges omstreden is; Donner 1979: 72-73.

¹³ Ook de manier waarop ze behandeld werd door de hoge clerus tijdens haar reis, zoals beschreven in haar verslag, doet Leon hiertoe besluiten; Leon 1963: 122.

¹⁴ De adressering aan haar "zusters" is geen sluitend bewijs voor een achtergrond in een klooster. Als christelijke vrouw kon Egeria zich evengoed sterk verbonden gevoeld hebben met de hele gemeenschap van christelijke vrouwen en hen dan ook als zusters beschouwen; Sivan 1988: 63.

¹⁵ Hunink en Drijvers 2011: 11.

¹⁶ Gingras 1968: 10.

en uit de geografische aanwijzingen die er eveneens in terug te vinden zijn, zoals de verwijzing naar de Rhône.¹⁷

‘Daarover staat heel goed geschreven: *de grote rivier de Eufraat*. Enorm is hij, ja, haast schrikbarend. Want hij stroomt zo krachtig als de Rhône, behalve dat de Eufraat dan nog groter is’.¹⁸

Echter, ook Férotin maakt gebruik van linguïstische argumenten om te besluiten dat Egeria uit het Noordwesten van Spanje afkomstig was, uit de streek Galicië. Volgens hem volgt haar taalgebruik veel meer de Ibero-Romaanse taalontwikkelingen van die periode. Daarnaast geeft ook Valerius in zijn brief aan dat Egeria van de verste kusten van de westelijke oceaan kwam, wat in de richting van Galicië wijst.¹⁹

Met zijn artikel over het thuisland van Egeria heeft Clifford Weber echter een poging ondernomen om wat meer licht te laten schijnen op deze kwestie dan tot dan toe het geval was.²⁰ Hij analyseert het woordgebruik van Egeria en probeert aan de hand daarvan tot een bepaling van haar thuisland te komen. Daarvoor worden traditioneel drie bronnen gebruikt, namelijk Egeria’s verslag zelf, de overlevering van Valerius en die van Petrus Diaconus. Weber lijkt de methode die gebruik maakt van de filologie daarna echter te verwerpen en noemt de argumenten die deze oplevert niet overtuigend.²¹ Hij lijkt daarvoor dan ook eerder naar de plaatsnamen waar Egeria naar verwijst en die ze waarschijnlijk kent van de streek van waar ze afkomstig is, te kijken. Die lijken, tegen de meeste voorgaande argumenten in, niet noodzakelijk naar Galicië te wijzen. Het is zelfs waarschijnlijker dat Egeria niet van Galicië afkomstig was, maar wel van de noordwestelijke kusten van Gallië.²² Weber durft hierbij zelfs nog specifieker te gaan en stelt de Mont-Saint-Michel voor.

In het meest recente, geraadpleegde werk van Hunink en Drijvers blijft men wat meer op de vlakte omtrent deze kwestie en houdt men het erop dat Egeria waarschijnlijk van een provinciestad in Gallië of het Iberisch schiereiland kwam.²³

¹⁷Ibid.

¹⁸Hunink en Drijvers 2011: 87.

¹⁹Gingras 1968: 11.

²⁰Weber 1989.

²¹Weber 1989: 444.

²²Ibid., 450, 455.

²³Hunink en Drijvers 2011: 10.

3. Het *Itinerarium Egeriae*

Het reisverslag dat Egeria van haar pelgrimage schreef, wekt op velerlei vlakken interesse. Niet alleen de context waarin het ontstond en de inhoud ervan, maar ook de stijl, het taalgebruik, het genre...van het werk, zijn aspecten die al veelvuldig onderzocht werden. Samen maken ze van het *Itinerarium Egeriae* een uniek document dat van onschatbare waarde is voor het onderzoek naar de vroegste pelgrimages en de beleving daarvan. Een goed begrip van de voornoemde aspecten is dan ook noodzakelijk voor het leren kennen van die waarde.

3.1 Context

De context van het *Itinerarium Egeriae* is er een waarin veel elementen in rekening gebracht moeten worden. Egeria's reis is immers een van de vroegst bekende pelgrimages, gemaakt door een zeer religieuze vrouw afkomstig uit het West-Romeinse Rijk. Zowel de periode waarin zich dit afspeelde, als de plaats, als de christelijke traditie, als het feit dat deze reis door een vrouw gemaakt werd, zijn hierbij van belang.

Egeria maakte tijdens de periode dat ze leefde, deel uit van een christelijke gemeenschap die al sterk in de Romeinse samenleving was verankerd. Dat was voor een groot stuk te danken aan keizer Constantijn I, de eerste christelijke keizer van het Romeinse Rijk, die in 313 met het Edict van Milaan het christendom als officiële godsdienst erkende.²⁴ Daardoor konden christenen in alle vrijheid hun godsdienst beleven en liepen zij dus ook niet langer het risico als een martelaar voor hun geloof te sterven – een cultus die al snel uitgroeide als een stimulerende factor voor pelgrimages.²⁵

Hoewel men kan zeggen dat het fenomeen van de pelgrimage naar het Heilige Land niet zo heel lang na Christus' dood ontstond, is dit een stelling die nog steeds sterk ter discussie staat. De definitie van een pelgrimage is door onderzoekers in de loop der tijd vaak opnieuw ingevuld, zodat het begin van dit fenomeen regelmatig ergens anders wordt gelegd. Sommige onderzoekers situeren dat immers in de tweede helft van de tweede eeuw, terwijl andere dit tegenspreken en die vroege getuigenissen helemaal niet als pelgrimages beschouwen.²⁶ Vaak lagen naast religieuze motieven ook intellectuele of controlerende motieven aan de basis van dergelijke reizen. In wat

²⁴ Wikipedia 2013.

²⁵ In Palestina kwam de laatste martelaar aan zijn einde in maart 310; Hunt 1982: 1.

Overall in de christelijke wereld vonden pelgrims hun weg naar de graven van deze martelaars. Dit was dan ook een belangrijk aspect van het toenmalige religieuze toerisme en werd zelfs gepromoot door sommige kerkelijke leiders, zoals Hiëronymus; Bitton-Ashkelony 2005: 98, 132-133.

²⁶ Bitton-Ashkelony 2005: 19.

volgt zullen die eerste getuigenissen echter ook in rekening gebracht worden, omdat ze in elk geval wel het pad naar het Heilige Land mee geëffend hebben.

3.1.1 De eerste pelgrims

Egeria was niet de eerste met haar reisverslag en zeker ook niet de eerste pelgrim naar het Heilige Land. Wie die eer dan wel te beurt viel, is moeilijk uit te maken, omdat men al vroeg de plaatsen bezocht waar Jezus volgens de Bijbel zijn leven doorbracht, maar soms met motieven die niets met het klassieke pelgrimsmotief te maken hadden. Zo weet men dankzij de *Historia Ecclesiastica* van Eusebius dat Melito, de bisschop van Sardes, rond 200 – volgens John Wilkinson al voor 190 – als een van de eersten Palestina bezocht, maar dat deed hij in de eerste plaats om het aantal en de juiste volgorde van de Oudtestamentische boeken te kennen.²⁷ Niet iedereen is het dan ook eens over het feit dat hij de eerste pelgrim geweest zou zijn.²⁸ Ook over andere zogenaamde pelgrims, zoals bisschop Alexander uit Cappadocië, bestaat onenigheid en is men niet zeker of hij als pelgrim in de huidige betekenis van het woord gezien kan worden.²⁹ Hem was het te doen om het gebed en een onderzoek naar de beroemde Heilige Plaatsen, zo tekende Eusebius op.³⁰ Het religieuze lijkt hier dus al meer een rol te spelen en zijn reis komt daardoor dan ook meer in de buurt van een pelgrimage.

Ook bij Egeria blijft die problematiek overigens een rol spelen. In haar verslag gebruikt zij immers vooral de termen *orationis causa* en *orationis gratia*, eerder dan de term *peregrinatio*, om over haar reis te spreken.³¹ Hieruit is dan ook af te leiden dat niet enkel archeologische nieuwsgierigheid naar de Heilige Plaatsen een rol speelde, maar dat gebed en bezinning minstens even belangrijk waren.

Daarnaast bestaat ook de vraag naar de eerste vrouwelijke pelgrim, maar ook dat blijft het onderwerp van discussie omwille van de problematiek rond de definitie van een pelgrim. Vast staat wel dat de moeder van keizer Constantijn de Grote, Helena, Jeruzalem en omstreken heeft bezocht en dat waarschijnlijk rond 326-327.³² Zij deed dit in opdracht van haar zoon om de bouw van kerken in Bethleem en op de Olijfberg die hij had bevolen, op te volgen.³³ Daarbij was het ook haar taak deze oostelijke provincies van het Romeinse Rijk en de mensen die er leefden, in

²⁷ Eusebius 1847: 180.

²⁸ Donner 1979: 28; Hunink en Drijvers 2011: 13-14; Ledegang 1991: 7; Maraval: 65; Wilkinson 1981: 12.

²⁹ Donner 1979: 28-29; Hunink en Drijvers 2011: 13-14; Hunt 1982: 3; Ledegang 1991: 7; Wilkinson 1981: 10-12.

³⁰ Eusebius 1847: 243.

³¹ Bitton-Ashkelony 2005: 13.

³² Donner 1979: 29.

Hunink en Drijvers 2011: 19.

³³ Hunink en Drijvers 2011: 20; Ledegang 1991: 7.

het oog te houden in naam van de keizerlijke macht.³⁴ Hoewel zij waarschijnlijk als overtuigd christen deze streken ook bezocht heeft omwille van hun sacrale waarde en haar belang heeft als ontdekster van het Heilige Kruis, lijken haar motieven toch niet helemaal aan te sluiten bij die van een pelgrim. Maribel Dietz ziet Helena's reis naar het Heilige Land inderdaad als een reis die in de eerste plaats uit politieke gronden gemaakt werd.³⁵

Ze heeft echter wel een voorbeeld gesteld, want na haar zijn vele anderen naar deze streek gereisd om met eigen ogen te zien wat Helena had gezien.³⁶ In haar voetspoor ging dus ook Egeria (gedeeltelijk), waarschijnlijk tussen Pasen 381 en Pasen 384. De bollandist Paul Devos heeft die datering op vrij overtuigende wijze kunnen aantonen, zodat die nauwelijks meer in vraag gesteld wordt.³⁷

3.1.2 De eerste pelgrimsverslagen

Dergelijke vroege getuigenissen van reizen naar het Heilige Land, als die van Egeria, zijn op z'n minst schaars te noemen. Zij mag dan wel niet de eerste geweest zijn – het vroegste bekende verslag is dat van een anonieme pelgrim uit Bordeaux uit 333 –, haar werk draagt in belangrijke mate toe aan de kennis over de eerste pelgrimages naar Israël en Palestina.³⁸ In een van zijn werken wijst Wilkinson er overigens op dat het aantal overgeleverde directe bronnen over pelgrimages in de periode voor de kruistochten verrassend laag ligt.³⁹ Er zijn wel auteurs, zoals onder andere Eusebius, geweest die de reizen naar het Heilige Land, ondernomen door gelovigen, documenteerden, maar helemaal onproblematisch zijn dergelijke getuigenissen uit tweede hand niet. Het is daarbij de vraag hoeveel pelgrimages van degenen die daadwerkelijk plaatsgevonden hebben, schriftelijk overgeleverd zijn. Zijn er dan ook minder pelgrims vertrokken naar het Heilige Land, zoals het aantal bronnen doet uitschijnen? De hoeveelheid informatie over dit fenomeen is hoe dan ook beperkt gebleven.

In dit verband staat bij Pierre Maraval te lezen dat onder de eerste volgelingen van Christus wel degelijk de noodzaak bestond de Heilige Plaatsen te bezoeken en er hun geloof te belijden,

³⁴ Dietz 2005: 111.

³⁵ Ibid.

³⁶ Dietz 2005: 110; Hunink en Drijvers 2011: 20.

³⁷ Die consensus leeft echter nog niet zo lang, want in zijn werk vindt Gingras het waarschijnlijker dat Egeria's pelgrimage pas na 394 plaatsvond en dat het verslag zelfs pas neergepend is in of na 404; Gingras 1970: 15; Hunink en Drijvers 2011: 9.

³⁸ Egeria's verslag is na dat van de pelgrim van Bordeaux het vroegst bekende dat een pelgrim zelf schreef over haar eigen pelgrimage; Hunink en Drijvers 2011: 18; Wilkinson 1977: 1; Wilkinson 1981: 13.

³⁹ Wilkinson 1977: 1.

maar dat op deze praktijken hevige kritiek kwam.⁴⁰ Men vond namelijk dat het christendom geen religie van tempels en altaren mocht zijn, maar beleefd moest worden via een christelijke levenshouding. Op die manier ontstond de tendens in het Grieks-sprekende gedeelte van de toenmalige christelijke wereld om in de beleving van hun religie te focussen op het geestelijke aspect, eerder dan op het fysieke aspect. Hierin ziet Maravalredenen voor de ondervertegenwoordiging van literaire bronnen van pelgrimages.

3.1.3 Een pelgrimstocht voor en door vrouwen

Meer vrouwen zijn naar het Heilige Land getrokken, behalve Egeria, en dat was geen ongewone zaak. Alleen al uit haar verslag blijkt dat ze vaak geconfronteerd werd met andere vrouwen die onderweg waren of zich na een lange reis juist gevestigd hadden in het Heilige Land. Drijvers geeft zelfs aan dat er onder de pelgrims van senatoriale en keizerlijke origine opvallend veel vrouwen waren, of dat er in elk geval heel wat informatie over hun tochten is overgeleverd. Hij wil daaruit echter niet besluiten dat er binnen deze groep pelgrims meer vrouwen dan mannen zouden geweest zijn.⁴¹ Voorbeelden van dergelijke pelgrims zijn onder andere een zekere Paula, ene Melania de Oudere en haar kleindochter Melania de Jongere, afkomstig uit het Romeinse senatorenmilieu, maar ook Fabiola, uit de Romeinse aristocratie, Silvia, uit Romeinse elite, en Poemenia, een andere adellijke dame.⁴²

Al vanaf het begin van het religieuze toerisme binnen het christendom lijken vrouwen echter goed vertegenwoordigd te zijn. Er zijn heel wat vermeldingen terug te vinden van vrouwen die reizen ondernamen omwille van verschillende religieuze redenen. De grens tussen de zuivere pelgrimage en de monastieke reis is dan weliswaar nog erg vaag, maar het toont wel aan dat ze in de laatantieke christelijke gemeenschap de mogelijkheid hadden tot reizen met religieuze doeleinden.⁴³ Toch liep de geloofsbeleving op dit vlak én op andere vlakken zeker niet gelijk met die van mannelijke gelovigen volgens Dietz.⁴⁴ Zo waren heel wat vrouwelijke pelgrims weduwes of ongetrouwde maagden en reisden ze vaak in familieverband. Bovendien leken vrouwen ook vaak samen te troepen met andere gelovige vrouwen, zoals Egeria ook goed bevriend werd met Marthana:

⁴⁰Maraval 2002: 64.

⁴¹Hunink en Drijvers 2011: 19.

⁴²Ibid., 21-22.

⁴³Craig 2009: 6-7.

⁴⁴Dietz 2005: 108.

Daar trof ik ook een vrouw met wie ik goed bevriend was en die een uitstekende reputatie had bij iedereen in de Oriënt: een heilige diacones genaamd Marthana. Ik had haar leren kennen in Jeruzalem, waar zij naartoe gekomen was om daar te bidden. Zij had nu de leiding over kluizen van apotaktiten ofwel maagden. Toen zij mij zag – wat een vreugde voor haar en voor mij! Hoe zou ik dat kunnen beschrijven?⁴⁵

Heel wat vrouwen die Jeruzalem bezochten, hebben daar – en elders – ook na hun reis een belangrijke rol gespeeld. Zo wordt de ontdekking van het Heilige Kruis aan Helena toegeschreven en heeft zij daarmee een belangrijke plaats binnen het christelijke geloof veroverd. Verder heeft een vrouw als Melania de Oudere na haar aankomst in Jeruzalem ook een belangrijke bijdrage geleverd met de stichting van een klooster op de Olijfberg dat onder andere onderdak bood aan andere pelgrims.⁴⁶ Het leven van deze vrouw draaide zeer sterk rond haar geloof en zij beïnvloedde haar kleindochter, Melania de Jongere, – die later een spilfiguur zou worden in het monastieke leven dat zich tussen het Westen en Jeruzalem afspeelde – daarmee ook in grote mate.

Wat de voornoemde vrouwen echter allemaal gemeen lijken te hebben, is dat ze in een omgeving zijn opgegroeid en geleefd hebben waarin welvaart de boventoon voerde. Ze hebben daarbij waarschijnlijk niets te kort gehad en hebben ook een opleiding kunnen genieten. Omwille van de moeilijke identificatie van Egeria is het niet geweten uit welk milieu zij afkomstig was, maar met de andere voorbeelden indachtig lijkt een welgestelde achtergrond bijna een voorwaarde te zijn om een pelgrimage te kunnen ondernemen. Toch doet Egeria's stijl anders vermoeden, vooral omdat haar *Itinerarium* in een vrij spreektaalig Latijn is opgesteld en ze dus misschien geen opleiding heeft gehad met aandacht voor het klassieke Latijn.⁴⁷ Dit kan echter ook een bewuste keuze zijn geweest om dichterbij haar publiek te staan en het verslag persoonlijker te houden.

Dat publiek maakt overigens ook deel uit van de vrouwelijke sfeer waarin Egeria's werk tot stand kwam. Het is namelijk gericht tot Egeria's "geliefde zusters" die ze regelmatig aanspreekt om hen onder andere op bepaalde bijzonderheden te wijzen in hun beleving van de Bijbel. Over het onderwerp van Egeria's kring heeft Sivan een artikel geschreven waarin hij wil nagaan wie die personen waren die interesse hadden in een dergelijk persoonlijk verslag en waarom.⁴⁸ Daarin wijst hij op het feit dat Egeria's pelgrimage een nauwkeurig voorbereide reis

⁴⁵ Deze ontmoeting vindt plaats wanneer Egeria naar het graf van Thecla gaat; Hunink en Drijvers 2011: 105.

⁴⁶ Dietz 2005: 124-126.

⁴⁷ Sivan 1988: 532-533.

⁴⁸ Sivan 1988.

was die ze samen met deze zusters had gepland.⁴⁹ De Bijbel was hierbij een sterke leidraad en na een lezing van haar *Itinerarium* lijkt het wel alsof Egeria's voornaamste doel was om plaatsen uit de Bijbel met eigen ogen te kunnen aanschouwen en die beelden zo gedetailleerd mogelijk aan haar zusters over te brengen door middel van haar brieven. Zo konden zij én haar zusters de Bijbel beter begrijpen en dichter tot God komen. E.D. Hunt ziet het begrip van de Bijbel inderdaad als een duidelijke reden van haar reis.⁵⁰ De passage over het bezoek aan de zoutzuil van Lot, zijn vrouw, toont dit ook aan:

‘Maar geloof u mij, hooggeachte dames, de zuil zelf is, zo vertelt men, overspoeld door de Dode Zee. Hoe dan ook, toen we de plek zagen, zagen we geen spoor van een zuil en ik wil u er dan ook geen verkeerd idee over geven’.⁵¹

Het tweede deel van Egeria's werk is volledig gewijd aan de liturgie in Jeruzalem, waarvan ze denkt dat het haar zusters zeker zal interesseren. Echter, uit dergelijke woorden kan niet zomaar besloten worden dat Egeria zelf een non was en schreef aan de nonnen die achtergebleven waren in het klooster. Sivan heeft zelfs heel wat bedenkingen bij het situeren van Egeria in het vroege westerse kloosterleven en veronderstelt dan ook dat het hier gaat om een groep zeer religieuze vrouwen wier godsvrucht zich eerder uitte in religieuze activiteiten, zoals een pelgrimage, dan in een monastiek leven.⁵²

Hoewel dit niet blijkt uit het voorgaande, kenden vrouwelijke pelgrims toch ook regelmatig tegenkanting. Zij werden niet altijd even vriendelijk bejegend en er zijn dan ook verschillende documenten bewaard gebleven waarin zij kritisch werden onthaald. Diane Webb begint haar artikel met het voorbeeld van de heilige Abba Arsenius die het plan van een gelovige Romeinse maagd uit het senatorenmilieu om een pelgrimage te maken verwerpt.⁵³ Hoewel het fenomeen van de pelgrimage, zowel ondernomen door vrouwen als door mannen, al van in het begin kritiek te verwerken kreeg, leek een groot deel hiervan ook specifiek op vrouwelijke pelgrims gericht te zijn. Vrouwen werden al snel beperkt in hun bewegingsvrijheid en konden niet zomaar gaan en staan waar ze wilden. Zo heeft Egeria het in haar verslag ook over soldaten die

⁴⁹De kopie van de correspondentie tussen Christus en koning Abgar, die Egeria en haar zusters in hun bezit hadden, heeft hierbij ook een bepalende rol gespeeld; Ibid., 529-530.

⁵⁰ Volgens hem was het ultieme kenmerk van verering voor Egeria het lezen van de betreffende Bijbelpassage bij elke Heilige Plaats die ze bezocht; Hunt 1982: 88.

⁵¹Hunink en Drijvers 2011: 73.

⁵²Sivan 1988: 532-533.

⁵³ Webb 1998: 20.

haar en haar gezelschap tijdens een stuk van de reis begeleiden, maar deze maatregel maakte deel uit van elke pelgrimage door mannen en vrouwen en was dan ook niet uitzonderlijk.⁵⁴

3.2 Inhoud

Het *Itinerarium Egeriae* is het verslag van een pelgrimage in twee delen. Wat Egeria allemaal behandeld heeft, is nooit helemaal ontrafeld kunnen worden door het verloren gaan van een gedeelte van haar manuscript, maar uit de overgeleverde delen blijkt dat ze zowel oog had voor haar pelgrimage die haar naar verschillende plekken in het Heilige Land bracht, als voor de liturgie die ze leerde kennen in Jeruzalem. Door haar langere verblijf in de stad was het immers mogelijk dat ze ook dit aspect van het leven daar beter leerde kennen.

Het eerste stuk van het handschrift is niet bewaard gebleven. Waarschijnlijk bevatte dit een beschrijving van Egeria's vertrek uit haar thuisland – waardoor dat mysterie onmiddellijk opgelost zou zijn – en de volledige route die ze volgde om in het Heilige Land te geraken. Van daaruit heeft ze waarschijnlijk al snel een aantal reizen ondernomen naar Egypte en de noordelijke gebieden van Palestina, namelijk Samaria en Galilea. Zeker is dat alles niet, maar in Valerius' brief worden wel een aantal plaatsen genoemd uit het verloren gedeelte.⁵⁵ Daarnaast helpt ook het werk van Petrus Diaconus om Egeria's reisverloop – inhoudelijk – te reconstrueren.⁵⁶ Hij schreef een boek over de Heilige Plaatsen waarin hij zowel uitvoerig gebruik maakte van het werk van Beda Venerabilis over deze plaatsen als van Egeria's verslag dat hem van heel wat informatie voorzag. Dankzij deze bronnen is het toch mogelijk om op een weliswaar kritische manier te weten te komen hoe Egeria's pelgrimage begon.

Het stuk dat de tand des tijds wel heeft doorstaan, begint vrij abrupt wanneer Egeria en haar gevolg aankomen bij de berg Sinaï, waarschijnlijk in 383.⁵⁷ De precieze tocht tot aan de berg zelf, de beklimming ervan en de terugreis zijn allemaal beschreven. Vincent Hunink en Jan Willem Drijvers hebben in hun boek echter een stuk tekst opgenomen dat slechts drie regels telt en ook aan Egeria wordt toegeschreven. Hierin wordt een monastieke gemeenschap beschreven die Egeria in Faran ontmoet zou hebben en deze gebeurtenis wordt gedateerd voor het bezoek aan de Sinaï.⁵⁸ In elk geval volgen op die eerste reis nog heel wat andere reizen en excursies, een aantal vertrekkend uit Jeruzalem, maar ook een aantal als deel van Egeria's terugreis naar

⁵⁴Hunt 1982: 59; Hunink en Drijvers 2011: 63; Wilkinson 1981: 103.

⁵⁵Hunink en Drijvers 2011: 31-37; Wilkinson 1981: 180.

⁵⁶Donner 1979: 79-80; Hunink en Drijvers 2011: 7-8; Wilkinson 1981: 179-180.

⁵⁷Hunink en Drijvers 2011: 41; Wilkinson 1981: 91.

⁵⁸Hunink en Drijvers 2011: 39

Constantinopel. Zo bezoekt Egeria ook de berg Nebo, de graven van heilige mannen en vrouwen, martelaren...⁵⁹ Wat ze wil doen na haar aankomst in Constantinopel, beschrijft ze aan het einde van het eerste deel van haar brieven bondig aan haar zusters. Daarbij lijkt ze ook aan te geven dat ze voelt dat ze niet meer zo lang op de aarde zal vertoeven en zo sluit ze het gedeelte over haar reizen dan ook af.

*Vanuit die plaats, mijn beste dames, licht van mijn ogen, waar ik dit alles schrijf aan u, dierbare vrouwen, wil ik verder. Ik ben van plan, in de naam van Christus onze God, naar Azië te gaan, ik bedoel naar Efese, vanwege het martelaarsgraf van de heilige en gelukzalige apostel Johannes, om daar te bidden. En mocht ik daarna nog in dit lichaam zijn en nog andere plaatsen kunnen bezoeken, dan zal ik u, dierbare dames, zelf persoonlijk daarover berichten, als God zo goed is mij dat te geven. En mocht ik op andere gedachten komen, dan zal ik u dat minstens schriftelijk laten weten. Beste dames, licht van mijn ogen, weest u zo goed om mij te gedenken, of ik nu in het lichaam ben of mijn lichaam al heb verlaten.*⁶⁰

Naast haar tocht zelf, heeft Egeria het ook uitvoerig over de ontmoetingen tijdens die tocht. De rondleidingen en uitleg die ze krijgt van priesters, monniken en de bisschop van Edessaen Charankomen regelmatig aan bod en soms geeft ze zelfs letterlijke gesprekken weer die tussen haar en een van haar gidsen plaats hebben gevonden. Deze informatie lijkt echter niet zozeer geïntegreerd te worden in haar verslag omwille van het persoonlijke, maar draagt telkens bij tot de algemene informatie over de plaatsen die Egeria bezoekt. Zo krijgt men bijvoorbeeld het verhaal te lezen dat de bisschop van Edessa over het water in het paleis van koning Abgar vertelt.⁶¹

Hoewel in dit verslag Egeria's stem duidelijk doorklinkt, is de Bijbel duidelijk aanwezig tijdens haar tocht, als haar belangrijkste gids. Bovendien laat ze het daarbij ook niet na Gods nabijheid te benadrukken wanneer de tocht zwaarder wordt of God te danken voor de prachtige ervaring die haar pelgrimage is.⁶² Ten slotte zijn er ook een aantal subtielere verwijzingen te vinden naar Gods goedheid. Het mag dus duidelijk zijn dat Egeria een zeer religieuze vrouw is en dat ook sterk laat doorschemeren in haar hele tekst.

Het tweede deel van het *Itinerarium Egeriae* is een beschrijving van de liturgie in Jeruzalem. Alle gebruiken en rituelen die op werkdagen, zondagen en feestdagen plaatsvinden, komen aan

⁵⁹ Zie de bijlage voor een kaart waarop de met zekerheid gekende reizen van Egeria aangeduid zijn.

⁶⁰ Hunink en Drijvers 2011: 107.

⁶¹ Hunink en Drijvers 2011: 89-91; Wilkinson 1981: 116-117.

⁶² Wilkinson 1981: 91, 98.

bod en het is ook Egeria's uitdrukkelijke bedoeling dat haar zusters precies weten hoe elke eredienst gevierd wordt.

Dit deel begint dan ook met een beschrijving van een viering zoals die op werkdagen gebeurt, waarna die van zondag komt, om ten slotte alle feestdagen van het kerkelijk jaar te overlopen. Echter, net zo abrupt als het eerste deel begon, eindigt het tweede deel. Egeria's dan gekomen aan de beschrijving van het de kerkwijding, dat gevierd wordt in acht dagen, maar het overgebleven verslag raakt daarbij niet verder dan de derde dag en wordt afgebroken wanneer Egeria iets meer wil vertellen over de vierde dag. Het is aan te nemen dat hierna alle andere feestdagen aan bod komen, maar door het ontbrekende stuk is het onduidelijk hoe deze beschrijving van de liturgie te verbinden is met het voorgaande gedeelte. Bovendien kan het zijn dat ook dit deel het mysterie rond Egeria en haar entourage meer had kunnen ophelderen.

3.2.1 *Stijl*

Wat vooral opvalt aan Egeria's reisverslag, is de stijl die zij bezigt. Daarin wijkt haar werk immers sterk af van vele andere vroege pelgrimsverhalen. Die verhalen zijn vaak niet meer dan een beschrijving van hetgeen de reiziger op zijn weg tegenkwam, meestal opgetekend door anderen. Zo is de reis van de voornoemde Paula beschreven door de heilige Hiëronymus die haar op haar weg begeleidde en heeft bijvoorbeeld ook Melania de Oudere niet zelf verslag gedaan van haar pelgrimage.⁶³ Egeria daarentegen heeft gekozen voor een persoonlijk geschreven verslag waarin ze zelf optekent wat ze ziet tijdens haar tocht. Deze werkwijze biedt haar de mogelijkheid om haar reis zeer precies bij te houden en daarvan maakt ze dan ook gretig gebruik. Wat de lezer in handen heeft, lijkt een dagboek te zijn waarin deze religieuze vrouw niet alleen neerschreef wat ze zag, maar ook haar bedenkingen daarbij.⁶⁴ Hierdoor laat ze de lezer toe zich een beeld te vormen van haar en de context waarin ze haar reis ondernam.

Wanneer ze echter begint over de liturgie zoals die in Jeruzalem gebruikelijk is, wordt haar verslag plots heel wat minder persoonlijk en gebruikt ze nauwelijks meer de ik-vorm.⁶⁵ Het wordt dan een eerder droge beschrijving van de rituelen en gebruiken die men in Jeruzalem kent. De sporen van emotie zoals die daarvoor wel terug te vinden waren, ontbreken hierin zo goed als volledig. Toch zijn er ook gelijkenissen met het vorige deel terug te vinden, want ze blijft immers

⁶³Donner 1979: 69; Hunink en Drijvers 2011: 21.

⁶⁴Het werk doet zelfs denken aan het moderne gebruik om, wanneer men een lange reis maakt, een *blog* bij te houden op internet, waarin men de thuisblijvers op de hoogte houdt van de vorderingen van de reis en wat men allemaal te zien krijgt.

⁶⁵Hunink en Drijvers 2011: 109.

zeer gedetailleerd in haar beschrijving en geeft graag mee aan haar zusters hoe bijvoorbeeld de vastenperiode in Jeruzalem genoemd wordt of wat de plaatselijke benaming is voor de leer van de Bijbel.⁶⁶ Hier en daar zijn zelfs enkele observaties terug te vinden die bijna persoonlijk genoemd kunnen worden, hoewel moeilijk naast de Bijbelse inspiratie gekeken kan worden.

Egeria's stijl is verder ook erg opmerkelijk omwille van haar taalgebruik. Zij maakt namelijk geen gebruik van het klassieke Latijn, maar wel van een ge vulgariseerde vorm van deze taal die nauw verbonden geweest zou zijn met de vierde-eeuwse spreektaal binnen het West-Romeinse Rijk.⁶⁷ Het toont ook aan hoe dicht dit reisverslag gelegen moet hebben bij de persoon die Egeria was, hoewel ook haar (gebrek aan) opleiding hierin misschien een rol gespeeld zal hebben. Zo kende ze geen Grieks, maar Gingras wijst erop dat de kennis van deze taal in het Westen sowieso op een laag peil stond tijdens deze periode.⁶⁸ Volgens hem mag uit dit feit en de fouten tegen de Latijnse grammatica niet geconcludeerd worden dat Egeria onopgeleid was. Uit de tekst spreekt bijvoorbeeld wel een grondige kennis van de Bijbel, niet alleen door de passages die ze citeert en parafraseert, maar ook door de reeds aangehaalde zinsconstructies die duidelijk Bijbels geïnspireerd zijn.⁶⁹

3.3 Het *Itinerarium Egeriae* als genre

Bij het lezen van het *Itinerarium Egeriae* is het niet verwonderlijk het gevoel te krijgen geconfronteerd te worden met het een eerder episch verslag dan het verhaal van een lange reis. Egeria heeft uitgebreid aandacht voor haar tocht en laat niet na over bepaalde gebeurtenissen in detail te treden. Leon Spitzer vergelijkt haar verteltrant zelfs met die van het *Chanson de Geste* waarin ook veel meer aandacht is voor specifieke details van een actie – uit didactisch oogpunt – dan voor het narratieve verloop van het verhaal.⁷⁰ Hij ziet steeds weer opduikende herhaling die ervoor moet zorgen dat de lezer het belang van elke actie in het licht van een christelijke levenshouding niet uit het oog verliest. Ook de gelijkenis met een litanie – door monotone herhalingen van woordconstructies – om meer nadruk te leggen op het gelovige aspect van de tekst, plaatst Spitzer in dezelfde traditie van het Franse epische gedicht.⁷¹

⁶⁶ Wilkinson 1981: 128, 144.

⁶⁷ Ledegang 1991: 30.

Swanson 1967: 180-181.

⁶⁸ Gingras 1970: 44.

⁶⁹ Ledegang 1991: 30-31; Wilkinson 1981: 5.

⁷⁰ Spitzer 1949: 234.

⁷¹ Ibid., 241.

Alles wat Egeria in haar tekst beschrijft staat in het teken van haar Bijbelse tocht, zelfs natuurpassages. Daarbij haalt ze telkens het Schrift aan om in het licht daarvan naar haar omgeving te kijken. Het toont ook de latere middeleeuwse levenshouding aan die doordrongen was van het christelijk geloof. God was aanwezig in alles wat de mens deed of zag en had alles geschapen zoals het Zijn bedoeling was geweest. Ook Egeria is al diep doordrongen van dat besef.⁷² De vorm van haar werk beantwoordt volgens Spitzer precies aan de bedoeling ervan – een verslag bieden dat stichtend werkt –, wat zich bijvoorbeeld uit wanneer Egeria zichzelf terugfluit omdat ze te ver van haar relaas afwijkt en te persoonlijk wordt.

Erg diep laat ze inderdaad niet in haar ziel kijken en de persoonlijke sfeer die nog aanwezig lijkt te zijn in het eerste deel, blijkt vooral oppervlakkig te zijn. Waarschijnlijk heeft Egeria die keuze gemaakt om haar verhaal op een algemeen en daardoor meer herkenbaar niveau te houden. Op die manier konden de lezers ervan zich immers met haar en haar belevenissen identificeren en gingen zij ook in een zekere mate op pelgrimage.⁷³

4. Egeria's impactgeschiedenis

Het onderzoek dat naar het *Itinerarium Egeriae* gevoerd is en het aantal werken dat erover verschenen is, is nauwelijks te overzien.⁷⁴ Bij het voeren van een dergelijke (beperkte) status quaestionis als deze paper tracht te zijn, is het belangrijk een zekere selectie door te voeren in het uitgebreide bronnenmateriaal. Dat is bovendien gevarieerd bronnenmateriaal, waarbij desondanks heel wat teksten gewijd zijn aan de identiteits- en achtergrondproblematiek van Egeria. Toch is er ook heel wat terug te vinden over deze mysterieuze vrouw en het verslag dat ze schreef, dat een vrij specifiek aspect tot onderwerp heeft.⁷⁵ Egeria's werk spreekt dan ook in zekere mate tot de verbeelding. Het laat de lezer toe van zeer kortbij kennis te maken met een pelgrimage naar het Heilige Land zoals die in de vierde eeuw mogelijk was, voor een vrouw. Het mag duidelijk zijn dat Gamurrini's ontdekking heel wat heeft losgemaakt en veel onderzoekers aan het werk heeft gezet met het doel om de geheimen van de tekst zo veel mogelijke ontsluiten.

De vraag kan echter gesteld worden of deze tekst na al die decennia tot een matrixtekst is geworden en een verregaande impact heeft gehad en nog steeds heeft? Is men deze brieven als

⁷²Ibid., 249.

⁷³ Het onderwerp van de virtuele pelgrimage is in dit verband interessant, maar zal niet behandeld worden omwille van het beperkte opzet van deze status quaestionis.

⁷⁴Poirier 1982: 267; Sivan 1988: 528 (Noot 1).

⁷⁵ Zo zijn onder andere al haar vocabularium en het publiek aan wie deze brief gericht was, onderzocht; Sivan 1988; Swanson 1967.

een standaard gaan beschouwen voor later ontdekte pelgrimsverslagen of heeft hij het perspectief op de toen al bekende gelijkaardige werken in grote mate veranderd?

Het lijkt erop dat men het werk inderdaad een belangrijke plaats heeft toebedeeld in de geschiedenis van dergelijke literatuur. Haar aandacht mag dan alleen gericht zijn op gebeurtenissen en plaatsen die vernoemd worden in de Bijbel of hieruit voortspruiten – etnografie lijkt van minder belang te zijn voor haar –, toch is dit een waardevol document.⁷⁶ Zelf geschreven door een vrouwelijke pelgrim tijdens de vroegste periode van het christendom, is dit verslag een onontbeerlijke schakel in de reconstructie van de geschiedenis van de pelgrimage en zelfs meer algemeen die van het christendom, een religie die zo bepalend is geweest voor de evolutie van de westerse wereld.

Regelmatig komt het *Itinerarium* ter sprake in overzichtswerken rond christelijke pelgrimage – waarvan een klein aantal gebruikt is voor deze paper – en het is, zoals gezegd, vaak het onderwerp van onderzoek, maar een beschouwing van de impact die de ontdekking van het werk teweeg heeft gebracht, is moeilijk op te maken omwille van de verspreiding en versplintering van de beschikbare informatie in plaats en tijd.

5. Conclusie

Het opzet van deze paper was om een status quaestionis te geven van het onderzoek dat al gebeurd is naar het *Itinerarium Egeriae*. Om een overzicht te kunnen geven van de vragen en antwoorden die al geformuleerd zijn in het kader van dit onderzoek, was het noodzakelijk zoveel mogelijk bruikbaar bronnenmateriaal te verzamelen. Hoewel exhaustiviteit hierbij onmogelijk was, is wel getracht, rekening houdend met het beperkte opzet en het korte tijdsbestek, de belangrijkste bronnen te raadplegen. Die waren niet alleen een hulp voor dit onderzoek, maar konden soms ook hindernissen opwerpen. Zo was het niet altijd even gemakkelijk om recente bronnen op te sporen en leverde een kritische houding bij een aantal bronnen bedenkingen op, onder andere omdat onderzoekers elkaar soms tegenspraken of vrij snel aannames deden waarvoor ze geen gefundeerde redenen leken te hebben.⁷⁷

De meeste kwesties die in deze paper echter aangeraakt zijn, zijn slechts in die mate uitgewerkt dat ze bijdragen tot een zeer algemeen overzicht met plaats voor de meest recente

⁷⁶Bitton-Ashkelony 2005: 10.

⁷⁷Sivan lijkt er automatisch van uit te gaan dat de Bordeaux-pelgrim een man was, hoewel dit volgens Drijvers niet bekend is; Hunink en Drijvers 2011: 19; Sivan 1988: 534.

bevindingen. Heel wat antwoorden die tot nog toe op bepaalde vragen gegeven zijn, komen voort uit een lange en brede weg van onderzoek.

Het genderperspectief op Egeria en haar werk bijvoorbeeld is hier niet erg uitgebreid aangehaald wanneer men kijkt naar wat er reeds geschreven is over vrouwelijke pelgrims, de rol van de vrouw in het christendom... Een ander voorbeeld van een aspect dat in deze paper enkel een aanzet heeft gekregen, is het genre waartoe Egeria's werk behoort. Daarbij zou men ook veel meer gebruik kunnen maken van de narratologische discipline. Kortom, dergelijke voorbeelden zijn legio. De reden waarom ze, ondanks die geringe uitwerking, toch aangeraakt werden, is dat ze een beeld geven van de verbanden die bestaan tussen dit onderwerp en verschillende wetenschappelijke disciplines en perspectieven. Deze paper kan dan ook in zijn geheel een aanzet zijn tot vernieuwd onderzoek, want het lijkt erop dat nog niet alle hoeken en kanten van het *Itinerarium Egeriae* verkend zijn.

TUSSEN CRUCIFIX EN PANTOCRATOR

MOGELIJKHEDEN EN MOEILIKHEDEN VAN *HIEROTOPIE* ALS BENADERING VOOR DE WESTERSE MIDDELEEUWSE KUNST

Johannes Mechiels

In many cases, the reconstruction of a particular sacred space, based on all available sources, provides a new opportunity to analyze concrete objects intended to be part of a project of sacred space. Thus, the introduction of a notion of “sacred space” as a discrete category suggests a new vision for particular works of art. From this point of view, it may be considered as a new dimension of art-historical research (comparable with stylistic or iconographic analysis), and an innovative methodological approach which allows us to re-read a great deal of visual texts never examined before in the hierotopic context¹.

Met deze woorden duidt Alexei Lidov de relevantie van het concept *hierotopie* als onderzoeksbenadering binnen de kunstgeschiedenis. Hij introduceerde het begrip in 2001², waarna het (via enkele publicaties, een internationaal symposium, een website en inmiddels zelfs een Wikipedia – artikel) een tamelijk vaste plaats is gaan innemen binnen het kunstwetenschappelijke landschap.

De toepasselijkheid van de hierotopische benadering wordt in het bovenstaande citaat als zeer algemeen geldend beschouwd. Toch kan – tot nog toe – worden gesteld dat zij enkele duidelijke voorkeursdomeinen lijkt te onderhouden. In de literatuur wordt *hierotopie* hoofdzakelijk bij naam genoemd in onderzoek binnen de *Jerusalem Studies*, met name vanuit de Byzantijnse kunstgeschiedschrijving. De vraag die zich aandient is, met andere woorden, of een methodologische benadering – die ontstaan is en heeft proefgedraaid binnen het onderzoek omtrent Jeruzalem – inderdaad uit dat kader kan worden getild en worden toegepast op andere, al dan niet verwante domeinen. In eerste instantie gaat het dan om de westerse kunst met betrekking tot Jeruzalem, maar ook de toepassing buiten deze thematiek kan een denkpiste zijn.

¹ Alexei Lidov, ‘Hierotopy. The creation of sacred space as a form of creativity and subject of cultural history’, *Hierotopy. Studies in the Making of Sacred Spaces. Material from the international symposium*, uitg. door Alexei Lidov, Moskou, 2004: 32-33.

² www.hierotopy.ru, Alexei Lidov [13.01.2013].

Het begrip *hierotopie*

Om verder in te gaan op de toepasbaarheid van de *hierotopie* als werkwijze, is het van belang eerst in te gaan op de lading die door het concept precies gedekt wordt. De meest rechtstreekse bronnen hierbij aan de orde, zijn de duidingen van de hand van Alexei Lidov zelf. Uit de combinatie ervan is het mogelijk te extrapoleren wat een centrale plaats lijkt te krijgen in zijn invulling van de *hierotopie*, zowel wat betreft de methodologie als diens veld van toepassing.

Focus: Sacred Space

Cruciaal voor de hierotopische benadering is de gevoeligheid voor de ruimtelijke context van een kunstwerk. Gezien de focus ligt bij religieuze kunst, gaat het daarbij steeds om een ruimte die dienstdoet als *sacred space*. Deze dient in brede zin te worden opgevat. Binnen het Christendom is de plaats van sacrale betekenis bij uitstek het kerkgebouw. Iedere kerk bakent, in een specifieke vorm, een ruimte af die berekend is op het optimale beleven van het geloof, via gebed en liturgie. Behalve een architecturaal kader beslaat een kerk, om een ietwat kunstmatige opdeling te hanteren, doorgaans ook een geheel aan artistieke toevoegingen. Verbonden aan het bouwwerk zelf kan het gaan om zowel abstract-decoratieve als figuratieve sculptuur, maar ook muur- en paneelschilderingen, edelsmeedwerk op boekbanden, reliekschrijnen en liturgische attributen, gebrandschilderd glas en vele andere media behoren ertoe. Daarnaast kunnen ook de performatieve kunsten eraan worden toegevoegd: hieronder vallen dan bijvoorbeeld liturgische gezangen en rituele handelingen, al kan de vraag worden gesteld in welke mate de activiteiten die zich in de kerk afspeelden, alle als liturgisch kunnen worden opgevat en of ze daarom ook als kunstvorm dienen te worden beschouwd³.

Hoewel de kerk hierdoor allicht één van de rijkste en dus ook meest complexe sacrale ruimten kan worden genoemd, is ze verre van de enige. Ook plaatsen in het landschap, zonder menselijke ingrepen van blijvende aard, kunnen als heilige ruimte dienst doen – permanent of tijdelijk. Alexei Lidov lijkt het statuut van *sacred space* veeleer te koppelen aan de rituele activiteit die er zich binnen voltrekt, dan aan hun eventuele architecturale ‘schelpen’⁴ die de mens ervoor

³ Roger E. Reynolds, ‘Liturgy and the Monument’, *Artistic Integration in Gothic Buildings*, uitg. door Virginia Chieffo Raguin, Kathryn Brush en Peter Draper, Toronto – Buffalo – Londen, 2000: 60.

⁴ Gerhard Wolf, ‘Holy Place and Sacred Space. Hierotopical considerations concerning the Eastern and Western Christian cultures from Late Antiquity to the Middle Ages’, *Hierotopy. Studies in the Making of Sacred Spaces. Material from the International Symposium*, uitg. door Alexei Lidov, Moskou, 2004: 35.

ontwikkelt. Vanuit die benadering kunnen ook bijvoorbeeld de straten binnen een stad als *sacred space* worden beschouwd, op het moment dat er een processie in gehouden wordt. Hierbij gaat het dan om een ruimte die niet met het oog op een religieuze functie vorm is gegeven, maar waarin het ritueel zich inpast en zo de betekenis van die ruimte omvormt of, met andere woorden, die ruimte sacraliseert. Het idee van een heilige ruimte, die bestaat bij gratie van het ritueel, wordt binnen de Byzantijnse sfeer bovendien versterkt vanuit de taal. Het Grieks voor plaats, *chôra* of *chôros*, is namelijk verwant aan *chorós*, hetgeen ronde beweging of dans betekent⁵ en dus een rituele connotatie heeft.

Voorgaande impliceert dat het begrip van een sacrale ruimte, zoals Alexei Lidov het bedoelt, niet hoeft te worden beperkt tot een enkelvoudige gebedsruimte of –plaats. Om dit te verduidelijken komt Jeruzalem zelf het meest in aanmerking: reeds uit de verschillende kopieën van de Heilige Stad in het westen – zoals in Varallo en Valdesta – blijkt dat de gehele site als een ondeelbare *sacred space* kon en kan worden beschouwd, tot een geheel aaneengeschakeld door de staties van de passie. Het is sprekend in dit verband melding te maken van de parallel die met de iconenkunst wordt getrokken, zowel door Alexei Lidov zelf als door Bianca Kühnel⁶. Jeruzalem omschrijven als ‘ruimtelijke icoon’ maakt duidelijk hoe de stad niet alleen kan worden beschouwd als een samengaan van zelfstandige heilighdommen, maar ook als een geheel waarvan de verschillende onderdelen hun samenhang ontleen aan een achterliggende geloofswaarheid, waarvan de betekenis die van de verschillende deelelementen overstijgt.

In samenhang met deze rituele invulling, dient de *sacred space* als concept ook te worden benaderd vanuit de reliekencultus. In het middeleeuwse Christendom vormden relieken een cruciaal onderdeel van een heilige plaats. Ten eerste bepaalden de relieken, die in een kerk werden bewaard, mede de architecturale vorm van het gebouw. Door een centrale rol te spelen in de devotie en in de liturgie hadden ze namelijk een belangrijke impact op de rituele ‘bloedsomloop’ binnen de kerk. De impact van relieken gaat evenwel verder dan hun belang als object van verering: ze vormen ook een fundament van de kerk als institutie. Binnen het niveau van het fysieke gebouw wordt dit volgens E. Palazzo gesymboliseerd doordat de relieken deel worden

⁵ Nicoletta Isar, ‘Chorography (*Chôra*, *Chôros*, *Chorós*) – a performative paradigm of creation of sacred space in Byzantium’, *Hierotopy. Studies in the Making of Sacred Spaces. Material from the International Symposium*, uitg. door Alexei Lidov, Moskou, 2004: 36. Zie ook Alexei Lidov, ‘A Byzantine Jerusalem. The Imperial Pharos Chapel as the Holy Sepulchre’, *Jerusalem as Narrative Space. Erzählraum Jerusalem*, uitg. door Annette Hoffmann en Gerhard Wolf, Leiden – Boston, 2012: 76-77.

⁶ Bianca Kühnel, ‘Jerusalem between Narrative and Iconic’, *Jerusalem as Narrative Space. Erzählraum Jerusalem*, uitg. door Annette Hoffman en Gerhard Wolf, Leiden – Boston, 2012: 105-106. Alexei Lidov spreekt over de *sacred space* als een *spatial icon*. Zie www.hierotopy.ru, Alexei Lidov [13.01.2013].

gemaakt van het architecturale, decoratieve en liturgische geheel, samen een beeld van de Christelijke geloofsgemeenschap⁷.

Daarmee moeten relieken evenwel niet worden opgevat als strikt afhankelijk van hun plaats van bewaring: ze dragen als het ware hun eigen *sacred space* in zich⁸. Dit geldt met name voor de passierelieken. Een belangrijk aandeel daarvan werd bewaard in de paleiskapel in Constantinopel, bekend als de Onze Lieve Vrouw van Pharos. Na de plundering van de stad in 1204 werden ze naar Parijs overgebracht, om een plaats te krijgen in de Sainte Chapelle. Alexei Lidov beschouwt het bezit van dezelfde relieken in een hofkapel als voldoende grond om de Sainte Chapelle te omschrijven als een ‘gotische replica’ van de hofkapel in Constantinopel⁹. De gedachte die hiermee wordt aangebracht, dat de identiteit van de heilige plaats als het ware kan worden doorgegeven via haar relieken, is ook uit andere voorbeelden af te leiden. Zo bezitten reproducties van Jeruzalem in het westen, zoals de eerder vermelde voorbeelden van Varallo en Valdesta, relieken van het heilige land¹⁰. Een gelijkaardige gedachte wordt door A. Lidov verwoord in de context van het Byzantijnse ritueel rond de passierelieken die legers vergezelden op hun veldtochten: ‘During such rites, the entire army became part of the sacred space of the Pharos church that was embodied in the iconic image of the reliquary’¹¹.

Methodologie: interdisciplinariteit

Vanuit de hierboven behandelde aspecten van de sacrale ruimte is het mogelijk om in te gaan op de manier waarop de *hierotopie* als onderzoeksmethode, zoals Alexei Lidov die omschrijft, kan worden angewend. Ook hier zal het gegeven van de *sacred space* centraal staan, maar dat kan op verschillende manieren. Zo kan de hierotopische benadering zich richten op het geheel van de

⁷ Éric Palazzo, ‘Relics, Liturgical Space and the Theology of the Church’, *Treasures of Heaven. Saints, Relics and Devotion in Medieval Europe*, uitg. door Martina Bagnoli, Holger A. Klein, C. Griffith Mann e.a. tent. cat., Londen, British Museum, Londen, 2011: 106-107. Hij legt hier evenwel de klemtoon op iconografische programma’s die ontleend zijn aan de hagiografie en dus de gemeenschap der heiligen aanwezig stelt.

⁸ Lidov 2012: 87.

⁹ Ibid.: 81-82.

¹⁰ Kühnel 2012: 118-119. De kwestie van identificatie met het originele Jeruzalem lijkt zich dus onder meer in de aard van de aanwezige relieken te voltrekken. ‘Gelijkenis’ is een ander criterium dat in de betreffende bronnen terugkomt, maar een vergelijking tussen de heiligdommen van Jeruzalem en hun navolgingen in de Latijnse wereld levert weinig resultaten op. Het is moeilijk hier een sluitende verklaring voor te geven: enerzijds spelen ongetwijfeld de veranderingen van de respectievelijke monumenten doorheen de tijd een rol, maar ook de vraag naar het middeleeuwse begrip van een concept als gelijkenis is hier aan de orde. Hier uitgebreid op ingaan zou evenwel buiten het bestek van dit artikel treden.

¹¹ Lidov 2012: 81.

ruimte, met inbegrip van de verschillende aspecten die er deel van uitmaken¹². *Hierotopie* hoeft echter niet beperkt te blijven tot een dergelijk globaal beeld van het complexe geheel dat een ‘ruimtelijke icoon’ inhoudt. Ook een individueel kunstwerk kan er het onderwerp toe vormen. In dat laatste geval wordt de ‘ruimtelijke’ insteek, die de nieuwe methodologie eigen is, een vaste invalshoek voor het onderzoek – zoals dat in andere gevallen stijl of iconografie kan zijn. De ruimte, dus, als het signatuur van een onderzoeksgenre dat verder in staat is om los te komen van een specifiek onderwerp en dus een zelfstandige strategie te vormen, toepasbaar op een variëteit aan kunsthistorische onderwerpen¹³.

Belangrijk hierbij in het achterhoofd te houden is wel de complexiteit van het concept van sacrale ruimte, zoals A. Lidov het hanteert, en waarop hierboven is ingegaan: naast de fysieke plaats wordt er het hele kader mee omvat dat ritueel en devotie met zich meebrengen. Niet alle van die ‘bouwstenen’ vallen binnen de klassieke grenzen van de gevestigde humane wetenschappen. In de literatuur wordt onder meer gewezen op de afwezigheid van een studie rond de geur in sacrale context, die nochtans prominent is in de Oosterse geloofsbeleving¹⁴. Sommige van de betrokken domeinen evenwel zijn zinvol te belichten vanuit onder meer de antropologie, de theologie en de historische wetenschap. Elke hierotopische benadering, van een *sacred space* als geheel of van één van de elementen die ertoe worden gerekend, zal met andere woorden per definitie interdisciplinair van aard moeten zijn. Enkel zo kan het complex van gegevens worden geïnterpreteerd zonder te vervallen in hiërarchische patronen die vaak, zij het verborgen, eigen zijn aan een studiegebied. Intrinsiek hieraan verbonden is bovendien de consequentie dat *hierotopie* zich niet kan beperken tot een voorkeurmedium, zoals ‘sculptuur’ of ‘ritueel’. Het begrip van *sacred space* vereist namelijk een visie waarin alle elementen van een dergelijke ruimte in een betekenis-genererende wisselwerking staan. Dit kan uiteraard niet uitsluiten dat een hiërarchisch verband wordt gelegd tussen de verschillende media waaruit een *sacred space* is opgebouwd. Onderzoek stuurt er bijvoorbeeld op aan dat binnen de laatmiddeleeuwse geloofsbeleving in het westen werd uitgegaan van een hiërarchie van de zintuigen naargelang hun belang voor de spirituele ervaring¹⁵. Belangrijk bij *hierotopie* is echter dat

¹² Ibid.: dit artikel van Lidov over de Pharos – kapel in Constantinopel is een voorbeeld van een onderzoek naar deze sacrale ruimte als geheel: zowel de verzameling relieken als het iconografisch programma en de liturgie die er werd onderhouden, komen in samenhang aan bod.

¹³ Zoals eerder aangestipt schijnt deze ‘autonomie’ vooralsnog beperkt tot bepaalde onderzoeksvelden. De vraag of de hierotopische benadering ook daarbuiten succesvol kan zijn, zal later nog aan bod komen.

¹⁴ Lidov 2004: 32; Alexei Lidov, ‘New Jerusalems. Transferring of the Holy Land as Generative Matrix of Christian Culture’, *New Jerusalems. Hierotopy and Iconography of Sacred Spaces*, uitg. door Alexei Lidov, Moskou, 2009: 9; www.hierotopy.ru, Alexei Lidov [13.01.2013].

¹⁵ Gordon Rudy, *Mystical Language of Sensation in the Later Middle Ages*, *Medieval History and Culture*, 14, uitg. door Francis G. Gentry, New York – Londen, 2002: 2-6.

een dergelijke hiërarchie het resultaat is van het onderzoek in kwestie en geen *a priori* gevolg van de discipline van waaruit gewerkt wordt.

Een laatste directe gevolg van het begrip van de sacrale ruimte voor de hierotopische benadering is, tenslotte, het inzicht dat zulk een ruimte niet alleen een grote complexiteit vertoont in de manier waarop zij op een bepaald moment is opgebouwd; deze complexiteit heeft ook een diachroon aspect¹⁶. Wanneer een *sacred space* een definitief, architecturaal kader heeft gekregen, wilt dit met andere woorden niet zeggen dat de identiteit ervan onveranderlijk is gefixeerd. Een sacrale ruimte kan van functie veranderen, van de ene godsdienst overgaan op de andere en ook een godsdienst zelf kan inhoudelijk evolueren. Al deze veranderingen kunnen leiden tot nieuwe kunstwerken en rituelen, terwijl sporen van de oude een nieuwe bestemming kunnen krijgen. Dit tijdsverloop als dusdanig kan onderwerp zijn van *hierotopie*, maar ook bij het bestuderen van een momentopname vormt het een noodzakelijke dimensie van het onderzoek naar de eigenheid van een *sacred space*. In feite zou deze gedachte kunnen worden doorgetrokken: enkel in haar fysieke sporen (de eerder vermelde ‘schelp’, zie hiervoor pagina 3 en voetnoot 4) kan aan een sacrale ruimte een statisch karakter worden toegeschreven. In haar volledigheid lijkt zij essentieel een gebeuren, een proces te zijn, veeleer dan een materiële entiteit.

Jeruzalem en het kerkgebouw als *sacred space*

Met in het achterhoofd deze bondige behandeling van het begrip *hierotopie*, kan worden doorgegaan naar de beginkwestie van dit artikel. Deze ging verder op de dubbele vaststelling dat het concept enerzijds aanspraak maakt op een algemene toepasbaarheid en anderzijds een sterke verwevenheid vertoont met een specifiek onderzoeksterrein: *Jerusalem studies*, hoofdzakelijk toegespitst op de Byzantijnse invloedssfeer. In wat volgt zal vooreerst worden geduid waarom de Byzantijnse kunst er zich vanuit een hierotopische benadering klaarblijkelijk beter toe leent op Jeruzalem te worden betrokken. Daarna zal worden overgeschakeld op de vraag of dit samengaan dwingend is of *hierotopie* inderdaad breder kan worden toegepast. Anders gezegd blijft het vertrekpunt van deze reflectie het studiedomein Jeruzalem, maar de focus van deze bijdrage richt zich erop de grenzen ervan af te tasten en te zoeken naar eventuele openingen naar andere terreinen.

Een dergelijke opzet blijft enkel bevattelijk, wanneer ze wordt toegepast op een min of meer afgebakend onderwerp. Aangezien de studie naar architecturale complexen en hun decoratie

¹⁶ Lidov 2004: 32.

tot nog toe een centrale plaats schijnt te hebben ingenomen binnen hierotopisch onderzoek¹⁷, zal de religieuze bouwkunst – een ruimtelijke kunstvorm par excellence – ook hier de leidraad vormen.

Hierotopie en de Byzantijnse kerkenbouw

Alexei Lidov beschouwt iedere Byzantijnse kerk als een weerspiegeling van het hemelse Jeruzalem¹⁸. De manier waarop dit zich voltrekt, omschrijft hij als het communiceren van een *image-paradigm*. Hij bedoelt daarbij niet zozeer een concreet beeld, maar veeleer een ervaring die de toeschouwer – diegene die op een bepaald ogenblik betrokken is op of onderdeel uitmaakt van een *sacred space* – ondergaat vanuit de ruimte of ‘ruimtelijke icoon’ als geheel.

In de betreffende literatuur komt meermaals de vaststelling terug dat in de Byzantijnse wereld de kunstwerken en de sacrale ruimte waarin ze zijn opgenomen, niet strikt kunnen worden opgedeeld¹⁹. Zoals in de ontwikkeling van de gotische architectuur de opdeling tussen muurvlak en opening in dat muurvlak steeds kunstmatiger werd, zo kan het iconografisch programma van een Byzantijnse kerk niet louter als een decoratieve omkadering van de ruimte worden gezien: de ruimte lijkt veeleer in de iconografie te worden opgenomen, de opdeling tussen de ruimte van de toeschouwer en die van het beeldveld wordt kennelijk teniet gedaan. Wie de kerk betreedt, komt dus niet in eerste instantie binnen in een interieur, maar in een gezelschap. De samenstelling daarvan wordt bepaald door het iconografisch programma, dat in de Byzantijnse wereld inderdaad blijkt schijnt te geven van een grote systematiek. Deze hangt nauw samen met de vorm van het kerkgebouw²⁰. In de compacte kerkconfiguratie met centrale koepel, die gebruikelijk werd na het iconoclasme, is gemakkelijk een denkbeeldige piramide te herkennen. Het gaat om een vorm die, in tegenstelling tot het essentieel basilicale model van de meeste westerse kerken in de middeleeuwen, de blik ‘naar de hemel’ voert. Een dergelijke verticale beweging kan ertoe hebben bijgedragen dat de thema’s van de interieurdecoratie in Byzantijnse gebedshuizen hiërarchisch zijn geordend.

Voor zover kan worden opgemaakt uit bewaarde voorbeelden, bevinden heiligen en martelaren zich binnen dit patroon het dichtst bij de kerkganger – in de laagste registers. In de gewelven van het schip, hogerop, situeren zich een reeks iconen die verband houden met de

¹⁷ Zie onder meer Wolf 2004; Kühnel 2012; Lidov 2012.

¹⁸ www.hierotopy.ru, Alexei Lidov [13.01.2013].

¹⁹ Thomas F. Mathews, ‘Religious Organisation and Church Architecture’, *The Glory of Byzantium. Art and Culture of the Middle Byzantine Era A.D. 843 - 1261*, uitg. door Helen C. Evans en William D. Wixom, tent. cat., New York, Metropolitan Museum of Art, New York, 1997: 32.

²⁰ Ibid.

liturgische feesten en dus vaak de vorm aannemen van scènes uit het leven van Christus. De apsis wordt doorgaans voorzien van een *Theotokos*, of Moeder Gods. Het hoogste register, met de trommel en koepel, wordt gedomineerd door een beeld van de verlosser zelf; de *Pantocrator*, niet zelden geschraagd door engelenfiguren²¹. Deze figuur belichaamt een soort brandpunt: de vormgeving van de gehele ruimte lijkt ernaar toe te werken. In die zin is de *Pantocrator* de Byzantijnse pendant van het kruisbeeld in de gotische kerk.

Het iconografisch systeem zoals het hierboven is samengevat, kan worden getoetst aan de meeste overgeleverde kerkdecoraties waarvan is aangetoond dat ze sinds de middeleeuwen onveranderd zijn gebleven. Dit gaat zowel op voor kerken binnen het Byzantijnse grondgebied als voor westerse navolgingen van de Byzantijnse stijl (een voorbeeld daarvan is de Santa Maria dell'Ammiraglio in Palermo, ca. 1143-1151). Slechts zeer weinig van dergelijke voorbeelden zijn terug te vinden in de kern van Byzantium zelf, Constantinopel²², maar archiefmateriaal bevestigt dat het iconografisch programma zoals hierboven beschreven ook daar voorkwam. Van de hand van Photius de patriarch is een beschrijving overgeleverd van de decoratie van de eerder vermelde kerk van de Onze Lieve Vrouw van Pharos, verbonden aan het keizerlijk paleis. Ook hierin komen martelaren en heiligen, een *Theotokos* in de apsis en een *Pantocrator* aan bod²³.

Wanneer 'de' Byzantijnse kerk wordt omschreven als een symbolische voorstelling, een *spatial icon* of een verwerking van het *image-paradigm* van het hemelse Jeruzalem, speelt het iconografische programma – en de systematiek waarmee het lijkt te zijn toegepast – daar een centrale rol in. De verzameling van de heiligen, de scènes in de gewelven en de liturgie die jaarlijks wordt geritmeerd door de gebeurtenissen waar die scènes naar verwijzen, brengt de gelovige gemeenschap samen onder de zegenende hand van de Christusfiguur in de koepel, wiens tweede komst verwacht wordt bij het einde der tijden. Deze apocalyptische ondertoon maakt van de Byzantijnse *sacred space* inderdaad een representatie van het Rijk der Hemelen, zoals Alexei Lidov het stelt²⁴.

Deze integratie van kunst, ruimte en ritueel tot een gezamenlijke symbolische waarde is enigszins gewaagd. Het risico op *Hineininterpretierung* lijkt reëel. Toch zijn er argumenten die de overtuiging kunnen ondersteunen, dat het Byzantijnse kerkinterieur een complex interdisciplinair geheel is met een overkoepelende boodschap. Binnen de orthodoxe kerk ging het betreden van de kerk namelijk gepaard met een specifiek ritueel, het groeten van de heiligen die via iconen en de muurdecoratie in het interieur zijn voorgesteld. Door zo in dialoog te treden met de *sacred space*

²¹ Ibid.: 31-34.

²² Ibid.: 32.

²³ Lidov 2012: 73-74. De paleiskerk van Pharos dateert van ca. 864 en is daarmee allicht één van de vroegste verwezenlijkingen van het hier behandelde decoratieve systeem sinds de crisis van het iconoclasme.

²⁴ www.hierotopy.ru, Alexei Lidov [13.01.2013].

en de figuren waardoor deze mede gestructureerd wordt, maakt de gelovige zich onderdeel van de gemeenschap der heiligen²⁵.

Met in het achterhoofd de vaststelling dat het Byzantijnse kerkgebouw er zich reeds in de middeleeuwen uitermate toe leende als een betekenisgeheel te worden begrepen – en dit met andere woorden geen louter hedendaagse constructie is – wordt het aannemelijk dat een begrip als *hierotopie* in deze sfeer ontwikkeld wordt. De aandacht voor de ruimtelijke en rituele context van een object of voorstelling is dan namelijk een noodzakelijk antwoord op de aard van het behandelde materiaal. De Byzantijnse geloofsbeleving maakt abstractie van de ons zo vertrouwde grenzen tussen media en de respectievelijke disciplines die zich deze hebben toegeëigend. Om een verantwoord beeld van deze kunstvorm te ontwikkelen, is de hierboven reeds behandelde interdisciplinariteit met andere woorden van groot belang. De toepassing van een dergelijke ‘ruimere blik’ leidt in het geval van de religieuze architectuur en haar decoratie tot een sterke verwevenheid van het begrip met Jeruzalem. De stad heeft immers niet alleen een aardse, maar ook een hemelse identiteit, waarvan de laatste eschatologisch begrepen kan worden en dus gekoppeld is aan de christelijke verlossingsleer²⁶. Dit maakt de verenigde gemeenschap van de gelovigen en heiligen in de liturgie, onder de *Christus Pantocrator*, de Stad van God of het hemelse Jeruzalem.

Deze betekenislaag, die zich situeert tussen de verschillende ‘onderdelen’ van de Byzantijnse *sacred space* en deze tegelijk overkoepelt, lijkt inderdaad consequent terug te komen in de grote meerderheid van de religieuze bouwwerken binnen de Byzantijnse sfeer. Op het belang van de totaalervaring is bovendien reeds gewezen vóór de introductie van het begrip *hierotopie*, bijvoorbeeld door T. F. Mathews in 1997²⁷. Kort samengevat zou dan ook kunnen worden gesteld dat de nauwe samenhang van *hierotopie* als methode met *Jerusalem studies* en de Byzantijnse kunst niet zozeer voortgaat op een willekeurige keuze van onderwerp, maar juist aan de eigenheid van dat onderwerp is ontsproten. De zoektocht naar een goed begrip van deze grote sfeer binnen het middeleeuwse christelijke erfgoed kan als het ware niet om deze ruimtelijk-rituele insteek heen. Omgekeerd wordt de hierotopische benadering gestimuleerd door de systematiek in het materiaal dat zij vanuit haar perspectief aan het licht brengt.

²⁵ Mathews 1997: 32-33. Er zit een lijn in het proces van de begroeting: deze begint bij de zogenaamde *proskynesis*, een drievoudige buiging voor de beeltenis, gevolgd door een kus of aanraking – de *aspasmos* – waarna een kaars wordt aangestoken. Vervolgens treedt de gelovige in dialoog met de heilige door gebed. Dit ritueel wordt herhaaldelijk uitgevoerd doorheen de gehele kerk, tegenover verschillende heiligen.

²⁶ Voor de dubbele identiteit van Jeruzalem in de middeleeuwen, zie Kühnel 2012: 113-114.

²⁷ Mathews 1997: 34.

Hierotopie, Saint-Denis en de gotische kathedraalbouw

De compactheid waarmee alle aspecten van de Byzantijnse *sacred space* op elkaar inspelen is met andere woorden een belangrijk fundament voor *hierotopie*. Zoals eerder aangestipt echter, is deze nieuwe methodologie ook bedoeld om toepasbaar te zijn buiten de velden waaraan zij in haar oorsprong is getoetst. In zijn inleiding op het begrip op de website, maakt Alexei Lidov met name melding van het verbouwingsproject van abt Suger in de abdij van Saint-Denis²⁸: *Hierotopic research also helps to shed light on a long neglected cultural phenomenon – namely the role played by the creators of sacred spaces. Though these individuals are not necessarily architects or artists, their activity has quite a significant artistic aspect to it. A classical example of this can be seen in Abbot Suger, who in the 1140s created the concept behind the first Gothic cathedral of Saint-Denis. He wrote that this concept was born in his meditations in which he saw himself dwelling “in some strange region of the universe which neither exists entirely in the slime of the earth nor entirely in the purity of Heaven”*²⁹.

Dit citaat brengt een nieuwe piste in het spel: de *sacred space* van de gotische kathedraal. De kerk van Saint-Denis heeft namelijk tot op de dag van vandaag haar reputatie behouden als startpunt van het fenomeen van de gotische architectuur³⁰.

Vanuit kunstwetenschappelijk oogpunt is het evenwel niet eenvoudig een weg te vinden doorheen de literatuur betreffende de gotische kathedraalbouw. Als onderwerp leent zij zich sterk tot een veelheid aan persoonlijke, en niet zelden godsvruchtige, benaderingen. R. Bauers publicatie, over de overgang van de romaanse naar gotische stijl, draagt als ondertitel: ‘De betekenis van de gotische kerkarchitectuur’³¹. Hij benadert de architecturale ontwikkelingen als een spiegel van het contemporaine theologische en filosofische discours evenals de bredere tijdsgeest. In die zin is zijn insteek tot op zekere hoogte verwant aan één van de pijlpalen van de academische theorievorming omtrent de kathedraalbouw in het West-Europa van de middeleeuwen: ook E. Panofsky richtte zich namelijk tot theologische, meer bepaald scholastieke bronnen om de boodschap van de kathedraal als bouwtype te ‘lezen’.

Panofsky zette zijn ideeën uiteen in een lezing in 1948³². Aan de basis ervan lag de vaststelling dat er een opmerkelijke parallel kan worden getrokken tussen ontwikkelingen in de scholastiek enerzijds en het ontstaan van de gotiek als stijlform anderzijds:

²⁸ www.hierotopy.ru, Alexei Lidov [13.01.2013].

²⁹ www.hierotopy.ru, Alexei Lidov [13.01.2013].

³⁰ Andreas Speer, ‘Is There a Theology of the Gothic Cathedral? A Re-reading of Abbot Suger’s Writings on the Abbey Church of St.-Denis’, *The Mind’s Eye. Art and Theological Argument in the Middle Ages*, uitg. door Jeffrey F. Hamburger and Anne-Marie Bouché, Princeton, 2006: 65.

³¹ Raoul Bauer, *De ontvoering van God. De betekenis van de gotische kerkarchitectuur*, Leuven, 2009.

³² Erwin Panofsky, *Gothic Architecture and Scholasticism*, Latrobe, 1951: VI.

[...] *setting aside for the moment all intrinsic analogies, there exists between Gothic architecture and Scholasticism a palpable and hardly accidental concurrence in the purely factual domain of time and place – a concurrence so inescapable that the historians of mediaeval philosophy, uninfluenced by ulterior considerations, have been led to periodize their material in precisely the same way as do the art historians theirs*³³.

Panofsky was er zich bewust van dat zijn these zowel vanuit kunst- als filosofiehistorische hoek op scepsis kon stuiten³⁴. Niettegenstaande was hij ervan overtuigd dat de middeleeuwse bouwmeester ('architect' in Panofsky's woorden) in de latere 13de eeuw het statuut van een scholasticus genoot³⁵ en beschouwde hij de gotische kathedraal als een poging om het geheel van de Christelijke kennis te omvatten in een enkel geheel³⁶.

Het zou binnen het bestek van dit schrijven te ver leiden om de ideeën in *Gothic Architecture and Scholasticism* diepgaand uit te werken. Toch is de vermelding ervan belangrijk, omdat Panofsky niet alleen inhoudelijk een positie inneemt, maar ook methodologisch: via de ideeëngeschiedenis en de scholastiek, tracht hij betekenis te destilleren uit architecturale vorm. De lezing belichaamt als dusdanig een veelzeggend vertrekpunt voor een benadering die lang aanwezig zou blijven in de westerse behandeling van religieuze bouwkunst – en hem bovendien ook vooraf ging³⁷: het leggen van een rechtstreeks verband tussen een theologisch of filosofisch idee enerzijds en een kunstwerk anderzijds³⁸.

Volgens eenzelfde principe van rechtstreekse causaliteit acht H. Sedlmayr het 'vanzelfsprekend' dat de gotische kathedraal begrepen dient te worden als een voorstelling van het hemelse Jeruzalem³⁹. Deze stelling is vermeldenswaard, ten eerste omdat zij de gotische kathedraal binnenloodst in het veld van de *Jerusalem studies*. Ten tweede wordt hierin een opvallende parallel getrokken met het hierotopische onderzoek naar de Byzantijnse kerkarchitectuur, zoals het hierboven bondig geschetst is. Die parallel gaat in zekere zin ook verder dan de uiteindelijke symbolische waarde zelf: Sedlmayr koppelt de bouwkunst namelijk expliciet aan het geheel van andere kunstvormen die in een *sacred space* aan bod komen. Daartoe rekent hij, naast de klassieke schone en 'toegepaste' kunsten, ook de liturgie en dramatiek⁴⁰.

³³ Ibid., 2-3.

³⁴ Ibid., 2.

³⁵ Ibid., 26.

³⁶ Ibid., 44-45.

³⁷ Jeffrey Hamburger, 'The Place of Theology in Medieval Art History: Problems, Positions, Possibilities', *The Mind's Eye. Art and Theological Argument in the Middle Ages*, uitg. door Jeffrey F. Hamburger en Anne-Marie Bouché, Princeton, 2006: 18-19.

³⁸ Speer 2006: 66.

³⁹ Hans Sedlmayr, *Die Entstehung der Kathedrale*, Graz, 1988: 97.

⁴⁰ Ibid.: 100. Hoewel Sedlmayr dus spreekt van een samengaan van verschillende media in een *Gesamtkunstwerk*, blijft hij uitgaan van een duidelijk, functioneel, onderscheid: [...] *Architektur umschließt. Sie ist Ordnungsmacht für die andere Künste.*

Met een verwijzing naar het hemelse Jeruzalem als betekenis, die zich manifesteert in een geïntegreerd geheel van materiële en performatieve inkleding, lijkt de toepasbaarheid van *hierotopie* op de westerse *sacred space* een vanzelfsprekende stap. Om met de woorden van Panofsky te spreken, doet de parallel met de Byzantijnse religieuze bouwkunst aan als ‘onontkoombaar’⁴¹. Toch dient er rekening te worden gehouden met een meer fundamenteel niveau dan de specifieke betekenis die aan ‘de gotische kathedraal’ wordt toegeschreven, namelijk het *feit dat* een dergelijke toeschrijving gerechtvaardigd wordt geacht. In de recente literatuur met betrekking tot de gotische architectuur blijkt de vraag naar de ‘leesbaarheid’ van het kerk- of kathedraalgebouw een belangrijk onderwerp van reflectie⁴²: de vooronderstelling dat een groot project als een kathedraal een systematische boodschap over dient te brengen, staat met andere woorden ter discussie – en dit om verschillende redenen.

Moeilijkheden bij de filosofisch – theologische interpretatie van gotische kerken

Een eerste problematiek situeert zich bij de theologische en filosofische ideeën die aan de architectuur worden gekoppeld. Hier wordt met andere woorden de strategie zelf nog niet in vraag gesteld; er wordt gewezen op een risico dat zich aandient binnen het toepassen ervan. In de lijn van Panofsky’s benadering van de verbouwingswerken aan Saint-Denis, is de kathedraalbouw vaak geïnterpreteerd vanuit de *Lichtmetafysiek* van Pseudo-Dionysios⁴³. De lichtwerking, eigen aan de nieuwe bouwstijl van het koor, geldt namelijk als één van de grootste verschilpunten met de romaniek.

Er dient voorzichtig te worden omgesprongen met het gebruik van moderne constructies, zoals de verschilpunten tussen een oude en nieuwe stijl, om die stijlen vervolgens aan contemporaine ideeën te koppelen. Belangrijker in dit concrete geval echter, is het feit dat er weinig concrete aanwijzingen zijn om de teksten van Saint-Denis’ patroonheilige als letterlijke inspiratiebron aan te duiden voor de gotische verbouwingen⁴⁴. Licht (*lux*, *claritas*, *splendor*) is

⁴¹ Panofsky 1951: 3.

⁴² M. M. Reeve voert de problematiek terug tot de gebruikte terminologie en bevraagt van daaruit de geldigheid van architectuur als een talig systeem. zie Matthew M. Reeve, ‘Introduction: Reading Gothic Architecture’, *Reading Gothic Architecture*, Studies in the Visual Cultures of the Middle Ages, 1, uitg. door Matthew M. Reeve, Turnhout, 2008: 2-4.

⁴³ Bernard McGinn, ‘From Admirable Tabernacle to the House of God: Some Theological Reflections on Medieval Architectural Integration’, *Artistic Integration in Gothic Buildings*, uitg. door Virginia Chieffo Raguin, Kathryn Brush en Peter Draper, Toronto – Buffalo – Londen, 2000: 47; Thomas Baumeister, *De filosofie en de kunsten. Van Plato tot Beuys*, Budel, 2005: 152-153.

⁴⁴ Baumeister 2005: 154.

bovendien ook buiten deze bronnen een centraal begrip in het middeleeuwse denken, bijvoorbeeld bij Thomas van Aquino⁴⁵.

In samenhang hiermee is het belangrijk te wijzen op de veelheid van theologische scholen binnen het westerse middeleeuwse christendom, die alle hun invloed kunnen hebben gehad op de gehanteerde esthetica – als deze al door gevestigde theorievorming werd gefundeerd. Zo is het niet ondenkbaar dat het monastieke milieu van abt Suger gedomineerd werd door een Augustiniaans denken en dan allicht ook een Augustiniaans geïnspireerde esthetica⁴⁶.

De keuze van het specifieke gedachtengoed dat aan de grondslag kan liggen van een gotische *sacred space* vormt met andere woorden een belangrijke denkpiste, maar zoals eerder aangestipt staat niet alleen de theologische achtergrond op het spel. Onderliggend is namelijk ook de rechtstreekse koppeling van theologie en bouwkunst voor discussie vatbaar. Dit heeft veeleer met het begrip van de gotische architectuur te maken dan met dat van het theologische denken. De ‘leesbaarheid’ van architectuur staat hier centraal en is een term die verschillende interpretaties dekt. Enerzijds wijst ze in de richting van architectuur als een systeem van betekenisoverdracht met een eigen syntaxis, hetgeen een grote systematiek toeschrijft aan het kerkgebouw. Het lezen als act evenwel, draagt ook intrinsiek het gevolg in zich dat iedere interpretatie persoonlijk zal zijn – hoewel die enkel verder kan gaan op een goed begrip van de taal waarin gelezen wordt⁴⁷. Het benaderen van het kerkgebouw als een leesbaar geheel brengt als het ware een spanningsveld tussen universaliteit en individualiteit met zich mee: universaliteit in de structuur van de architectuurtaal, individualiteit in de lezing ervan.

De architectuur op zich volstaat echter niet om het geheel van een *sacred space* te bepalen, ook niet in het geval van de gotiek. Dit inzicht is het signatuur van de hierotopische benadering, maar is ook aanwezig in de westerse kunstgeschiedschrijving met betrekking tot religieuze bouwkunst⁴⁸. Het complex van de kathedraal dient niet alleen de vertaling van een theologische idee, ze ontleent haar vorm ook aan een veelheid aan andere instanties. Eén daarvan, die meermaals terugkeert in de literatuur, is de liturgie⁴⁹. Deze stelt haar eisen aan de vormgeving van de ruimte waarbinnen zij voltrokken dient te worden; enerzijds op het pragmatische niveau van ruimtebesteding⁵⁰, maar ook het decoratief programma kan erop worden afgesteld. Omgekeerd

⁴⁵ Ibid.: 142-145.

⁴⁶ McGinn 2000: 47-48.

⁴⁷ Reeve 2008: 2.

⁴⁸ Zie in dit verband het eerder vermelde werk van Sedlmayr, zoals geciteerd in voetnoot 39.

⁴⁹ Peter Kurmann en Brigitte Kurmann-Schwartz, ‘Chartres Cathedral as a Work of Artistic Integration: Methodological Reflections’, *Artistic Integration in Gothic Buildings*, uitg. door Virginia Chieffo Raguin, Kathryn Brush en Peter Draper, Toronto – Buffalo – Londen, 2000: 139; Speer 2006: 74-75.

⁵⁰ Hier situeert zich tevens een voornaam argument achter de verschuiving van een grote naar een meer intieme schaal binnen de Byzantijnse religieuze bouwkunst. De liturgie van de 6de en 7de eeuw was sterk ‘processioneel’ en

kan datzelfde programma *post-factum* haar invloed uitoefenen op de liturgie⁵¹. In die zin kan ook de gotische *sacred space* als een entiteit worden gezien waarin een veelheid aan disciplines zowel synchroon als diachroon op elkaar inspelen.

Dit tijdsverloop is van belang voor een derde problematiek die een systematische (elders ‘geïntegreerd’ genoemde⁵²) benadering van de gotische kathedraal bemoeilijkt. In tegenstelling tot een groot aandeel van de contemporaine Byzantijnse kerken, vaak van bescheiden afmetingen, was de bouw van een gotische kathedraal een werk van generaties. De grote omvang en het belang van deze bouwwerken zouden een uitgewerkt achterliggend programma doen vermoeden⁵³, maar precies door de lange constructietijd is het ook mogelijk dat het totaalconcept de invloed ondergaat van doorheen te tijd evoluerende smaken en ideeën. Even cruciaal is hier ook het element van de inmenging van prominenten, machtshebbers en instanties, die ieder door patronage of begunstiging hun stempel konden drukken op een kathedraal, haar decoratie en de ritus die er zich in voltrok⁵⁴. Zoals A. Lidov stelt (zie voorgaand citaat), maakt dit aandeel van individuen bij de vormgeving van een *sacred space* de uitwerking mogelijk van een doordacht geheel. Maar aangezien de meeste grote bouwprojecten verschillende bouwheren en betrokkenen hebben gekend, is ook het omgekeerde mogelijk. Hoewel al deze bijdragen *an sich* uit kunnen zijn gegaan van min of meer uitgewerkte programma’s, hebben ze tot gevolg dat het geheel per definitie minder eenduidig kan worden geïnterpreteerd dan het geval is in het Byzantijnse totaalconcept van architecturale vorm en het bijhorende decoratieve systeem.

Afsluitende beschouwingen

Voorgaande tekst is een bijdrage over methodologie. Het begrip dat Alexei Lidov *hierotopie* heeft gedoopt, belichaamt een specifieke benadering van een *sacred space* als een betekenisgeheel dat ontstaat uit de innige wisselwerking tussen uiteenlopende media en kunstvormen. Door dat proces ontstaat een identiteit die, als zelfstandig gegeven, de gebondenheid aan een fysieke plaats kan overstijgen: als ‘paradigma’ is de sacrale ruimte potentieel nomadisch. De relik lijkt de geprivilegieerde drager van de mobiele *sacred space* te zijn en het is dan ook aannemelijk dat de

vereiste dus een grotere oppervlakte dan de liturgie na het iconoclasmе. Het wegvallen van de noodzaak tot grote bouwwerken bracht dus een smaakverandering met zich mee. Zie Mathews 1997: 27-28.

⁵¹ Kurmann en Kurmann-Schwartz 2000: 143.

⁵² *Artistic Integration in Gothic Buildings*, uitg. door Virginia Chieffo Raguin, Kathryn Brush en Peter Draper, Toronto – Buffalo – Londen, 2000.

⁵³ Kurmann en Kurmann-Schwartz 2000: 133.

⁵⁴ Hamburger 2006: 21. Zie ook specifiek voor de kathedraal van Chartres, waar dit tijdsverloop zich duidelijk manifesteert in de gemengde romaanse en gotische stijlen in de westgevel: Kurmann en Kurmann-Schwartz 2000: 141-143.

pelgrimage een voorname rol speelt in de verplaatsing van sacrale ruimten. Dit maakt Jeruzalem een centraal begrip in *hierotopie*: geen andere *locus* in het christendom maakt de aanspraak op universaliteit die Jeruzalem, met haar aardse én hemels-apocalyptische statuut, kan maken. Terecht benadrukt B. Kühnel in dit verband de brede verspreiding van navolgingen van Jeruzalem over de gehele Christelijke wereld⁵⁵.

Eén van de primaire bronnen die kunnen dienen om deze *sacred spaces* in hun oorspronkelijke functioneren te onderzoeken, is de religieuze architectuur. Wat de meer gevestigde Byzantijnse traditie betreft, lijkt een hierotopische onderzoekbenadering hier niet minder dan wenselijk. Het omvattende perspectief dat deze methodologie voorstaat, leent zich namelijk goed tot de ideële systematiek die aan de oosters-christelijke geloofsbeleving in de middeleeuwen wordt toegeschreven.

Hoewel er een sterke traditie bestaat binnen de westerse kunstgeschiedschrijving om een dergelijke systematiek ook op de gotische architectuur te projecteren, vallen de verschillen met de Byzantijnse kerkenbouw moeilijk te ontkennen. Hoewel *hierotopie* als insteek precies die verschillen aan het licht kan brengen, brengen ze ook implicaties met zich mee voor de toepassing van deze nieuwe methodiek op de middeleeuwse *sacred space* in de katholieke wereld: door de grote omvang van de kathedraalbouw, de inmenging van individuele initiatiefnemers met eigen belangen en de diversiteit aan gangbare theologische tradities, is het achterliggende totaalconcept – een belangrijke voedingsbodem voor een begrip als *hierotopie* – minder duidelijk aanwijsbaar.

In de Byzantijnse kerk is de gehele gemeenschap van gelovigen en heiligen samengebracht onder de verhevenheid van de wedergekeerde *Christus Pantocrator*. In het horizontale bestel van de gotische kathedraal is het kruisbeeld, hier de centrale voorstelling van de Verlosser, afgedaald onder de gelovigen – in de bedrijvigheid van de mensen, van waar het niet eenvoudig is zich uit te spreken over een gemeenschappelijk, bindend programma. Hierin ligt zowel de moeilijkheid als de uitdaging voor de hierotopische benadering binnen de westerse middeleeuwse *sacred space*.

⁵⁵ Kühnel 2012: 121.

DE GOUDEN POORT VAN JERUZALEM

EEN ICONOGRAFISCHE STUDIE

Marc Roelandts en Kathy Van den Bergh

Jeruzalem. Eenheid in verdeeldheid

*Nu staan we dan werkelijk hier,
Jeruzalem, binnen uw poorten.
Jeruzalem, prachtig gebouwde stad,
in hechte gemeenschap verbonden,
alle stammen komen naar u toe,
alle stammen van Israël hoort men zo
de naam van de Heer vieren.*

(Psalm 122, 1-4, We gaan naar het huis van de Heer)

Al sinds Bijbelse tijden is Jeruzalem een, vaak letterlijk, omstreden stad geweest. Ook vandaag zijn de verdeeldheid en de polemiek groot. Maar binnen de verdeeldheid is er ook eenheid. De gedeelde belangen zijn misschien de bron van heel wat verdeeldheid, anderzijds kan het geloof als gemeenschappelijke factor misschien de basis vormen voor een zekere eenheid binnen de verschillende belangengroepen.

De drie grote monotheïstische, abrahamitische religies hebben alle belangrijke banden met de stad, met wortels die teruggaan naar het ontstaan van hun religie. Voor het joodse volk is het ondermeer de stad van David, waar Koning Salomon zijn tempel bouwde. Christenen treden er in de voetsporen van Jezus, ze proberen zich in te leven in het Passiegebeuren, maar vinden er ook de geboorteplaats en het graf van diens moeder Maria.¹ Moslimgelovigen tenslotte, hechten veel belang aan de Tempelberg omdat zich daar de rots bevindt vanwaar Mohammed zijn Hemelvaart (*mi'raj*) maakte.²

¹ Simon Sebag Montefiori, *Jeruzalem. De biografie*, Amsterdam, 2011.

² Piet Leupen, *Het meetlint over Jeruzalem. De fatale mythe van een heilige stad*, Amsterdam, 2011: 111 en Montefiori 2001: 216.

Jeruzalem is, zoals S.S. Montefiore het verwoordt in zijn biografie van de stad, *de enige stad die twee keer bestaat, op aarde en in de hemel*.³

Maar Jeruzalem heeft ook een belangrijke eschatologische rol te vervullen. Joden, christenen en moslims geloven dat het de plaats is waar de Apocalyps zal plaatsvinden.⁴ Bij deze eindtijd speelt een bepaald architecturaal onderdeel van de oostelijke stadsmuur een belangrijke rol: de Gouden Poort. (Afb.1 en 2)

Volgens de joodse traditie zal langs deze poort de messias terugkeren. Zacharia zegt in zijn profetie over de dag van de Heer: *Op die dag zal Hij zijn voeten op de Olijfberg zetten, die tegenover Jeruzalem ligt, aan de oostkant [...] Dan zal de Heer mijn god zijn intrede doen en zullen alle heiligen met u zijn* (Zach. 14, 3-5). Hoewel de christenen een andere messias verwachten, namelijk Jezus Christus, geloven ook zij dat hun Verlosser langs de Gouden Poort zijn intrede zal doen. (Ez.10, 18-19 en Ez. 44. 1-2).

De islamitische benaming voor de poort *Bab al-Rahmah* betekent Poort van de Barmhartigheid. Ook in deze traditie wordt de poort geassocieerd met de Dag des Oordeels en vindt daarvoor een theologische fundering in vers 57, 12 van de Koran: *[...] een muur met een poort, waarbinnen zich barmhartigheid bevindt en daarbuiten, ervoor, is er enkel kwelling*.⁵

Een poort kan een middel zijn ter bescherming of ter opsluiting, het kan een hofdeur, een kerkdeur of een hemeldeur zijn. Voor de eerste christenen waren de deuren van hun gebedsplaatsen een bescherming tegen de heidense, soms vijandige buitenwereld.⁶

De poort draagt de overgangsgedachte in zich, ze vormt een drempel tussen twee werelden. Binnen het christendom is de deursymboliek zeer diepgaand en belangrijk. De deur vormt een drempel tussen het profane en het sacrale en naar analogie met Marcus 10, 25⁷ is ze ook de nauwe poort die toegang biedt naar het hemelrijk.⁸ In deze gedachtegang is Christus deze poort (Joh. 10, 9). Bovendien vertelt het apocriefe evangelie van Nicodemus hoe hij bij machte is om de poorten van de hel te open.⁹

³ Montefiori 2001: 17.

⁴ Montefiori 2001: 80 en 232.

⁵ Robert Schick, 'Christian Identifications of Muslim Buildings in Medieval Jerusalem', *Jerusalem as a Narrative Space/Erzählraum Jerusalem*, uitg. door Annette Hoffmann en Gerhard Wolf, Visualising the Middle Ages, 6, uitg. door Eva Frojmovic, Leiden/Boston, 2012: 367-389.

De auteur merkt hierbij op dat er geen verband is tussen de westerse benaming voor de dubbele poort, namelijk Gouden Poort en de islamitische benaming ervoor. Hij schrijft: *The name Bab al-Rahmah (Gate of Mercy) is traditionally given to the southern entrance, which is associated the eschatological traditions of the Day of Judgement [...]*. Naar onze mening wordt hier de oostelijke poort bedoeld.

⁶ Fernand Cabrol en Henri Leclercq, *Dictionnaire d'Archeologie Chrétienne et de Liturgie*, 4, dl1, Parijs, 1939: 1504-1523.

⁷ Marcus 10,25: *Een kameel komt gemakkelijker door het oog van de naald dan een rijke in het koninkrijk van God*.

⁸ Gerd Heinz-Mohr, *Lexicon der Symbole. Bilder und Zeichen der christlichen Kunst*, Düsseldorf, 1971: 292-294 en Engelbert Kirschbaum, *Lexicon der christlichen Ikonographie*, 4, Rome/Freiburg/Basel/Wenen, 2004: 339-340.

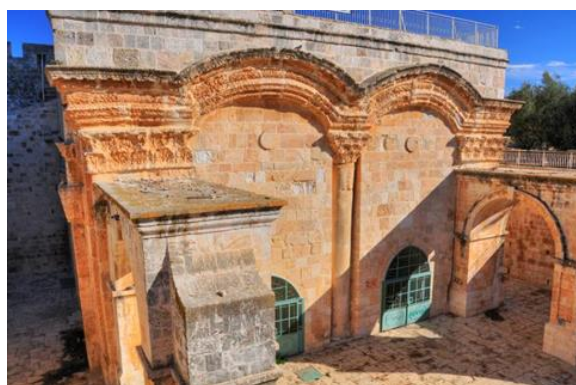
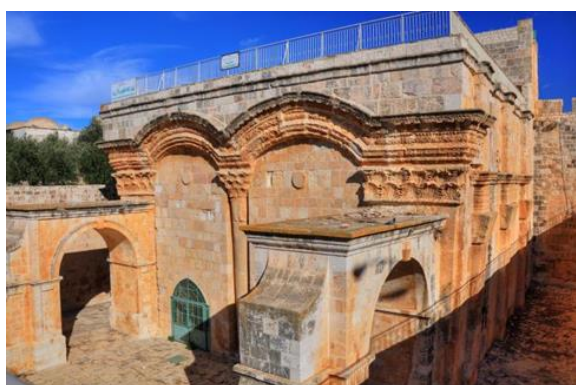
⁹ *Heft op uw poorten* '[...] de koperen poorten [werden] in stukken gebroken en de ijzeren sluitbalken werden verbroken en alle doden die gebonden waren, werden van hun ketens bevrijd en wij met hen.

De benaming Gouden Poort is niet zonder betekenis. In navolging van Dionysius de Areopagiet, ziet de middeleeuwse esthetische theorie een analogie tussen goud en het zonlicht.¹⁰ In de Byzantijnse kunst wordt het gebruik van goud veelvuldig toegepast als een symbolisch middel om het sacrale weer te geven. Johannes van Damascus (676-749)



Afb.1: De Gouden Poort vandaag, voorzijde gezien vanaf de Olijfberg.

legt de relatie tussen goud en de transfiguratie op de Taborberg (Mc. 2-9; Mt. 17; Lc. 9, 28-39), toen het gezicht van Christus straalde zoals de zon, verenigden zich zijn menselijke en zijn goddelijke natuur. Het goud van de Byzantijnse iconen kan dus gezien worden in het licht van de transfiguratie. De gouden mandorla omheen het lichaam van Christus is hiervan een iconografische toepassing. Ook in het westen wordt goud op een gelijkaardige manier toegepast. Abt Suger (1081-1151) verdedigt het gebruik van goud in *De rebus in Administratione su gestis* als een middel om over te gaan van het materiële naar het niet materiële, naar een hogere orde. Theophylus Presbyter (ca. 1170-1125) is dezelfde mening toegedaan in zijn tractaat *Schedula diversarum artium* (ca. 1100-1120). Beide auteurs baseren zich voor hun stelling op bijbelse argumenten: het gouden tabernakel uit Exodus (Ex. 24, 31-35) en de beschrijving van de tempel van Salomon in het boek Koningen (I Kon. 6). Volgens Presbyter prefigureert het goud het hemelse Jeruzalem, in het goud krijgt de toeschouwer als het ware een visioen van het paradijs.¹¹ In het licht van de eschatologische verwachting die eromheen hangt, is de benaming Gouden Poort dan ook geen toeval.



Afb.2: De Gouden Poort vandaag, zij- en achterkant.

A.F.J. Klijn, *De Apocriefen van het Nieuwe Testament. Buitenbijbelse evangeliën, handelingen, brieven en openbaringen*, Kampen, 2006: 117-118.

¹⁰ Dit is mogelijk nog een overblijfsel van de heidense zonnecultus.

¹¹ Barbara Baert, 'Between Technique and Symbolism: Notes on the Meaning of the Use of Gold in Pre-Eyckian Panel Painting. A Contribution to the Comparative History of Art North and South of the Alps', *Pre-Eyckian Panel Painting in the Low Countries. Essays*, 2, uitg. door Cyriel Stroo, Brussel, 2009: 7-22.

De vroege kerkvaders hechten over het algemeen weinig belang aan Jeruzalem, dat was verwoest door keizer Hadrianus die er een nieuwe stad, Aelia Capitolina, bouwde. Voor hen is het Jeruzalem dat in de Bijbel wordt bedoeld, steeds het hemelse Jeruzalem. Toch zijn er steeds pelgrims geweest die het aardse Jeruzalem bezochten en er tastbare aanknopingspunten zochten voor hun geloof. Het oudste bekende pelgrimsverslag is dat van de Pelgrim van Bordeaux gedateerd 333. Volgens de legende gaat Helena (ca. 248-ca. 329), de moeder van keizer Constantijn (ca. 280-337), naar Jeruzalem om er de opgravingen van het Heilige Kruis te leiden. Nadat de kruisvaarders de stad ingenomen hebben, in 1099, bereikt de aandacht voor Jeruzalem in het westen een nieuw hoogtepunt.¹² Met de aandacht voor de legendarische stad, krijgt ook de Gouden Poort, -een poort in de oostelijke stadsmuur die vandaag is dichtgemetseld- een niet

onbelangrijke rol toebedeeld in de christelijke legendevorming en de geloofsbeleving. Bijgevolg verschijnt de Gouden Poort ook als een iconografisch element in de kunst. Deze paper onderzoekt welke symboliek de poort krijgt in de middeleeuwen en bij welke iconografische thema's zij voorkomt. Daarbij zal aandacht besteed worden aan de tekstuele bronnen waarop deze thema's teruggaan.

In de loop van dit onderzoek bleken heel wat tegenstrijdigheden en onduidelijkheden te bestaan over de oorsprong van de benaming van de poort, de precieze lokalisatie ervan en over de ontstaansgeschiedenis. Het laatste hoofdstuk is een poging om, aan de hand van de overgeleverde tekstuele bronnen en waar mogelijk ook de visuele kunst, verduidelijking te brengen in het kluwen van bestaande theorieën.

Twee methodische problemen doen zich daarbij voor. Zowel in het visuele medium als in het geschreven medium blijkt de representatie van de werkelijkheid gecontamineerd door de legendevorming en zijn heel wat 'feitelijke' gegevens gebaseerd op veronderstellingen. Daarnaast baseren een aantal auteurs en kunstenaars¹³ zich op gegevens van anderen voor hun beschrijving van Jeruzalem zonder er zelf te zijn geweest.



Afb.3: Anna en Joachim. Ontmoeting bij de Gouden Poort, Historiebijbel, midden 15de eeuw, Sanct-Gallen, Kantonsbibliotheek, Vadianische Sammlung, VadSlg Ms. 343d, fol. 10v.

¹² Leupen 2011.

¹³ Zoals zal blijken zijn de representaties in de kunst vaak geïnspireerd door eigentijdse, lokale architectuur. Maar ook kaartenmakers baseerden zich op gegevens van anderen.

Bij dit alles is het belangrijk om voor ogen te houden dat, voor de symbolische betekenis die aan de poort toegekend wordt, de precieze lokalisatie en naamsverwarring ervan, van ondergeschikt belang is. Toch kunnen deze gegevens een indicatie zijn voor de oorsprong van de toegekende symboliek en daarbij helpen om de gelaagdheid ervan te ontleden.

Anna en Joachim: Ontmoeting bij de Gouden Poort

In een historiebijbel uit het midden van de vijftiende eeuw, staat boven een afbeelding in rode letters geschreven: *Also die fröwe Anna under der güldin porten sasß und sü iren man dörther sach kommen und er sü küßte under der güldin porten.* De afbeelding toont een oudere, grijzende man en een oudere vrouw die elkaar omhelzen, de wangen stevig tegen elkaar gedrukt. Ze zijn te zien door de geopende deuren van het poortgebouw waaronder ze staan. (Afb.3)

Het gaat om één van de vele voorstellingen die in de veertiende en vijftiende eeuw zijn ontstaan onder invloed van apocriefe teksten die verhalen over het leven van de Heilige Maagd. De scène waar het hier om gaat is het moment waarop Anna en Joachim, de ouders van Maria, elkaar ontmoeten bij de Gouden Poort nadat ze van Gods engel hebben vernomen dat, na jaren van kinderloosheid, hun smeekbeden verhoord zullen worden en dat zij een dochter zullen krijgen.



Afb.4: *Anna en Joachim. Ontmoeting bij de Gouden Poort*, Noordkruis van Duleek, 9de eeuw.



Afb.5: Jean Semont, *Anna en Joachim. Ontmoeting bij de Gouden Poort*, initiaalminiatuur, missaal voor de Sint-Pieterskerk te Rijsel, Doornik, vóór 1414, Rijsel, Bibliothèque Municipale, Ms. 807, fol.8.

De bron voor dit verhaal is het vijfde-eeuwse, Latijnse *Evangelie van Pseudo-Matteüs*¹⁴. Deze apocriefe tekst gaat terug op een ouder, Grieks prototype uit de tweede eeuw dat in Jeruzalem is geschreven: het *Proto-Evangelie van Jacobus*¹⁵. In deze laatste tekst ontmoet het echtpaar elkaar bij een niet nader omschreven poort, pas in de tekst van Pseudo-Matteüs zegt de engel uitdrukkelijk tegen Anna: *Ga naar de poort die de gouden genoemd wordt en ontmoet uw man, aangezien hij vandaag tot u zal komen*.¹⁶ Het is deze tekst die een belangrijke invloed zal hebben in het Westen. Het *Evangelie van Pseudo-Matteüs* raakt in onze streken bekend via twee belangrijke bewerkingen: het *Evangelie van de geboorte van Maria*¹⁷ of *De navitate Mariae* uit de negende eeuw en later in de dertiende eeuw in de *Legenda Aurea*¹⁸.

De verhalen moesten ondermeer het dogma van de maagdelijke geboorte verhelderen en ondersteunen.¹⁹ Maria is immers de Eeuwige Maagd die maagdelijk bleef voor, tijdens en na de geboorte van haar zoon Jezus.²⁰ Hoewel het dogma van de Onbevleete Ontvangenis pas in de negentiende eeuw door de kerk werd aanvaard, ontstond de idee dat Maria aan de erfzonde moest zijn ontsnapt, al in het vroege christendom. De geschiedenis van Anna en Joachim zoals ze verhaald worden door Pseudo-Matteüs en vooral ook in de latere bewerkingen ondersteunen deze gedachte. De conceptie van de Immaculata Maria wordt mogelijk door de libidoloeze gemeenschap van haar ouders Anna en Joachim.²¹ In *De Navitate Mariae* verkondigt de engel aan Joachim: [...] *wanneer gij zult komen aan de gouden poort in Jeruzalem, zult gij daar Anna, uw vrouw ontmoeten, [...]* en aan Anna : [...], *ga op naar Jeruzalem en wanneer ge aan de poort zult gekomen zijn welke de gouden poort genoemd wordt hierom dat ze verguld is, zult ge daar als teken een ontmoeting hebben met uw man [...]*.²² Het verhaal gaat verder: [...] *en toen ze aan de plaats waren gekomen die hun door de voorspelling van de engel was aangewezen, ontmoetten ze elkaar (wederkerig)*.²³

¹⁴ C.A. Tukker, *Enige Nieuwtestamentische apokriefe geschriften*, Utrecht, 1984: 26-48.

¹⁵ Klijn 2006: 73-89.

¹⁶ Tukker 1984: 32-33.

¹⁷ Tukker 1984: 49-59.

¹⁸ Jacques de Voragine, 'La Légende Dorée'. Édition critique dans la révision de 1476 par Batallier, d'après la traduction de Jean de Vignay (1333-1348) de la 'Legenda Aurea', uitg. door Brenda Dunn-Lardeau, Textes de la Renaissance, uitg. door Claude Blum, Parijs, 1997: 845-887.

¹⁹ Klijn 2006: 73.

²⁰ Aanvaard op het Concilie van Constantinopel in 381.

²¹ Barbara Baert, 'Anna and the Annunciation. Essay on the meaning of the Well and the Tree during the Middle Ages', *Jaarboek Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen*, Antwerpen, 2002: 9-35.

²² Tukker 1984: 53.

²³ Tukker 1984: 54.

De conceptie wordt hierbij duidelijk aan de Gouden Poort gesitueerd en vindt plaats in de omhelzing van het echtpaar.²⁴ De poort krijgt hierbij een belangrijke symbolische betekenis: zij verwijst naar de onbevleete ontvangenis maar ook naar de maagdelijkheid van Maria. De leer van de *immaculata conceptio* van Anna zal door de franciscanenorde onder impuls van Johannes Duns Scotus (1266-1308), gepropageerd worden. Belangrijke theologen als Bernardus van Clairveaux (1090-1153) en Thomas van Aquino (1225-1274) hadden de gedachte dat Maria zonder erfzonde



Afb.6: Anoniem, *Anna en Joachim. Ontmoeting bij de Gouden Poort*, ca. 1501-1550, olieverf op paneel, Brugge, Groeningemuseum.

was geboren steeds verworpen.²⁵ Desondanks was de Annaverering in het westen niet te stoppen en zou in de vijftiende eeuw haar culminatiepunt vinden. Terwijl de poort bij de conceptie van de Onbevleete Maagd in de omhelzing van Anna en Joachim nog geopend is, zal de poort daarna -ook werkelijk- gesloten zijn. De *Porta Clausa* wordt de typologische voorstelling van de Heilige Maagd.²⁶ Dit beeld van de gesloten poort gaat terug op het Tempelvisioen uit de oudtestamentische profetie van Ezechiël (Ez. 44, 1). Maar terwijl Maria door de Gesloten Poort wordt gesymboliseerd, is zij ook diegene die - als de nieuwe Eva- de poort naar het Paradijs, door de zondeval van Eva gesloten, opnieuw opent. Zij baart de Verlosser, die de mensheid zal redden aan het einde der tijden. Immers, in Johannes 10, 9 zegt Jezus: *Ik ben de poort, wie door Mij binnenkomt zal gered worden*. De ontmoeting aan de Gouden Poort van Anna en Joachim is als het ware het begin van een symbolisch kluwen van betekenissen die verbonden zijn met de heilsgeschiedenis, in de poort zal uiteindelijk ook de vervulling van de eschatologische verwachting liggen. Met de groeiende aandacht voor de Anna-cultus in het westen neemt ook de iconografie toe. Zo zijn Ierse hoogkruisen uit de negende eeuw bekend waarop al de Ontmoeting bij de Gouden Poort terug te vinden is.²⁷ (Afb.4) Vooral in de veertiende en de vijftiende eeuw ontstaan veel afbeeldingen rond deze thematiek. Naast de vele voorstellingen van Anna met haar dochter Maria en kleinzoon Jezus op schoot, de zogenaamde Anna-ten-Drieën



Afb.7: Anoniem, *Anna en Joachim. Ontmoeting bij de Gouden Poort*, getijdenboek, Parijs (?), 1490-1500, Den Haag, Koninklijke Bibliotheek, 76 F 14.

²⁴ Baert 2002: 19-20 en 28.

²⁵ Tukker 1984: 49-50.

²⁶ J.J.M. Timmers, *Christelijke symboliek en iconografie*, Bussum/Haarlem, 1978: 131-133.

²⁷ Arnold Provoost, *De eerste christenen. Hun denken en doen*, Leuven, 2009: 117.

vormen de scènes van de Ontmoeting aan de Gouden Poort een belangrijk aandeel in de Anna-iconografie.

De architectuur van de Gouden Poort in de verschillende voorstellingen is verre van eenduidig en neemt diverse vormen aan onder invloed van de lokale architectuur, de gangbare stijl van de periode en van zowel de smaak als de doelstelling van kunstenaar en publiek. Zeker is



Afb. 8: Giotto, *Anna en Joachim. Ontmoeting bij de Gouden Poort*, fresco, Arenakapel, Padua, 1303-1305.

wel dat nergens de werkelijk bestaande architectuur van de poort, zoals ze reeds meer dan duizend jaar bestaat, terug te vinden is in deze Anna-Joachim-iconografie.²⁸ Soms is de poort nog volledig goud van kleur, zoals in een Frans missaal uit het begin van de vijftiende eeuw (Afb.5) of op het zijpaneel van een anoniem, zestiende-eeuws retabel dat zich in het Brugse Groeningemuseum bevindt. (Afb.6) In een Frans handschrift van het einde van de vijftiende eeuw omhult de Gouden Poort het echtpaar als een

gouden aureool. (Afb.7) De poort die Giotto schilderde op het fresco in de Arenakapel heeft slechts enkele gouden versiersels (Afb.8) maar over het algemeen is er zelfs geen gouden decoratie aangebracht (Afb.3). De keuze voor eigentijdse architectuur kadert in een brede traditie om Bijbelse personages voor te stellen in een contemporair kader.

De symboliek van het goud als een voorafspiegeling van het hemelse Jeruzalem, verdubbelt in de conceptie van Maria die plaatsvindt in de ontmoeting van het echtpaar. Maria zal de Verlosser baren en opent zo de poort naar het paradijs. Deze belofte wordt al voorafgespiegeld in de Gouden Poort en zal herhaald worden met de Intrede van Christus in Jeruzalem. De iconografie van de scènes die in het verhaal voorafgaan aan de Ontmoeting bij de Gouden Poort, namelijk de Annunciatie aan Anna en de Annunciatie aan Joachim, houden soms al een vooruitwijzing in aan de Gouden Poortscène. Zo schildert Gaudenzio Ferrari (1475-1546) een fresco met de voorstelling van de Annunciatie aan Anna en Joachim met op de achtergrond de Ontmoeting bij de Gouden Poort. (Afb.9) Maar misschien doet de schilder van de



Afb.9: Gaudenzio Ferrari (1475-1546), *Annunciatie aan Anna en Joachim*, 1544-1545, fresco overgebracht op doek, Milaan, Pinacoteca di Brera.

²⁸ Op de datering en de architectuur van de poort zal hierna worden ingegaan.

muurschildering (1295) in de San Clementekerk te Ohrid dit ook wel wanneer hij Anna bij de annunciatie voorstelt met op de achtergrond een monumentale poort. (Afb.10) Het drievoudige waterbekken in deze voorstelling is een element dat niet voorkomt in het *Evangelie van Pseudo-Matteüs*, maar het *Proto-Evangelie van Jacobus* heeft het over *deze wateren [...] kalm en dan weer*



Afb.10: *Annunciatie aan Anna*, ca. 1380, muurschildering, Ochrid, San Clemente.

*springend*²⁹. Daarnaast wordt de *Piscina Probatica*, die in de omgeving van de Gouden Poort ligt in verband gebracht met de geboorte van Maria.³⁰ De hele wijk omheen de poort is een omgeving vol symbolische plaatsen die verbonden zijn met het levensverhaal van de Heilige Maagd. Bij de Gouden Poort vindt haar conceptie plaats in de omhelzing van Anna en Joachim,

zij wordt geboren bij de vlakbij gelegen *Piscina Probatica*, zij wordt in de tempel opgevoed en ook haar begraafplaats

bevindt zich in deze wijk. Vanaf de veertiende en de vijftiende eeuw wordt de omgeving van de Tempelberg traditioneel verbonden met de Maagd Maria.³¹

Christus' intrede in Jeruzalem

Toen ze dicht bij Jeruzalem waren, bij Betfage en Betanië, tegen de Olijfberg aan, stuurde Hij twee van zijn leerlingen eropuit [...]

Ze namen het veulen mee naar Jezus, wierpen er hun kleren overheen, en Hij ging erop zitten. Velen spreidden hun kleren uit op de weg, anderen deden hetzelfde met twijgen die ze op het veld gesneden hadden. Zowel de mensen die voorop gingen als die volgden, schreeuwden: 'Hosanna'! [...]

Hij trok Jeruzalem binnen en ging naar de tempel.

(Mc. 11, 1-11)

Alle vier de evangelisten verhalen over de intocht van Christus in Jeruzalem, geen enkele auteur echter, heeft het over de Gouden Poort. Nergens in de evangeliën wordt gepreciseerd langs welke poort Christus de stad binnenging. Marcus, Lucas en Matteüs geven twee topografische elementen mee: via de Olijfberg daalt Jezus af naar Jeruzalem en wanneer hij de stad binnenkomt, gaat hij naar de tempel (Mc. 11, 1-11; Lc. 19, 29-45; Mt. 21, 1-10). Johannes

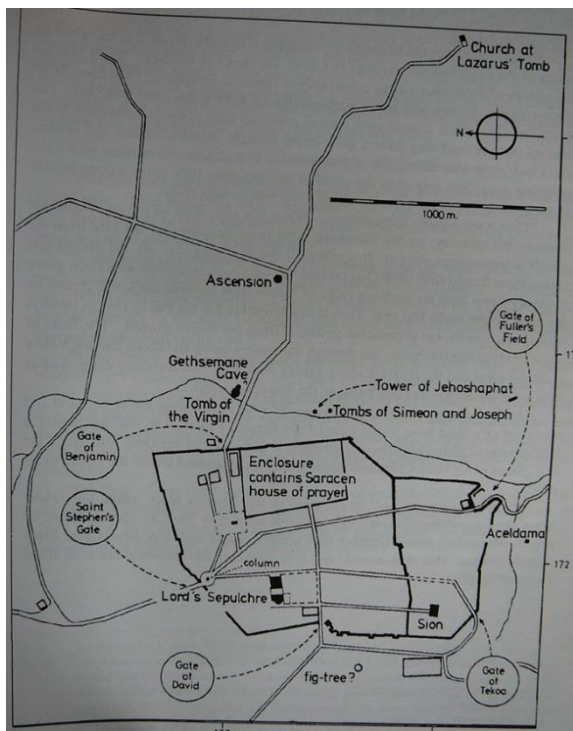
²⁹ Tukker 1984: 13.

³⁰ Baert 2002 en N. Van Der Vliet, *'Sainte Marie où elle est née' et la piscine probatique*, Jeruzalem, 1938.

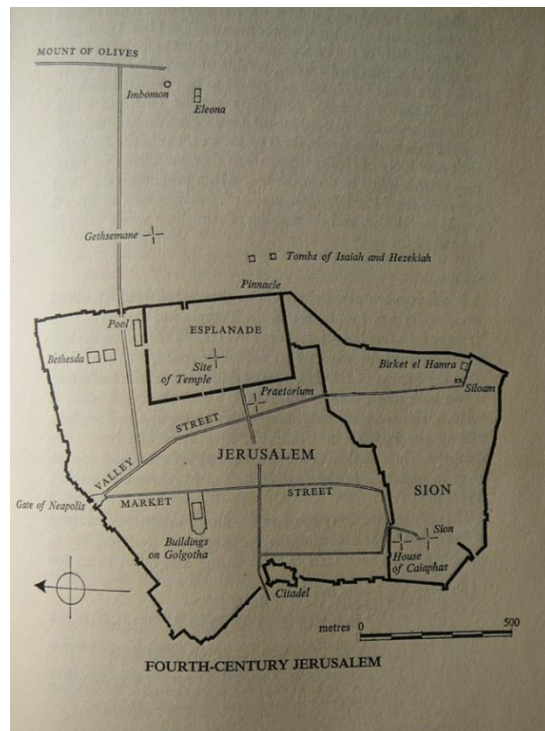
³¹ Sylvia Schein, 'Between Mount Moriah and the Holy Sepulchre: the Changing of Traditions of the Temple Mount in the Central Middle Ages', *Traditio*, 40 (1984): 175-195.

heeft het enkel over de Olijfberg (Joh. 12, 12-19). Sommige onderzoekers zijn van mening dat de meeste bezoekers de stad binnengingen via de zuidelijke hoofdboort bij de Siloamvijver.³²

Vermits de Olijfberg ten oosten van de stad ligt, lijkt het niet onlogisch om aan te nemen dat Christus via een oostelijke poort naar binnen zou zijn gegaan, maar of het werkelijk langs de Gouden Poort was, is betwistbaar en zelfs weinig waarschijnlijk.³³ Een kaart, opgesteld aan de hand van het pelgrimsverslag van bisschop Arculf uit de zevende eeuw, toont aan dat de weg waarlangs de pelgrim de stad naderde, komend van de Olijfberg, naar een meer noordelijk gelegen poort³⁴ in de oostmuur loopt. Deze poort geeft rechtstreeks uit in de stad en niet op het Tempelplein. (Afb.11) Een gelijkaardig plan naar de vierde-eeuwse beschrijving door Egeria toont hetzelfde beeld. (Afb.12) Langs welke poort Christus werkelijk zijn intrede deed, is echter minder belangrijk dan de vraag naar het ontstaan van de legende dat hij door de Gouden Poort ging. Een thema dat veelvuldig in de kunst afgebeeld wordt.



Afb.11: Plan van het bezoek van Arkulf (7de eeuw) aan Jeruzalem.



Afb.12: plan van het bezoek van Egeria (4de eeuw) aan Jeruzalem

³² Montefiori 2001: 139 en Schick 2012: 373.

³³ Over de identificatie en de benaming van de Gouden Poort is heel wat verwarring, hierop zal in het laatste hoofdstuk nog worden ingegaan.

³⁴ Hier wordt deze poort aangeduid als Benjaminpoort, waarschijnlijk gaat het om de Stefanus- of Leeuwenpoort. Het probleem van de lokalisatie van de poort(en) zal in het laatste hoofdstuk behandeld worden.

Een homilie uit de achtste-negende eeuw, toegeschreven aan Beda –ook Pseudo-Beda genoemd- bevat de eerste vermelding dat Christus op Palmzondag door de Gouden Poort Jeruzalem is binnengetroten.³⁵ Zo wordt de intrede door de Gouden Poort een feit dat in heel wat pelgrimsverslagen terug te vinden is. Seawulf schrijft in zijn verslag ca. 1102-1103: *Er is de stadspoort aan de oostelijke kant van de Tempel die de Gouden Poort wordt genoemd (porta ciuitatis in orientali parte templi, que uocatur aurea), waar Joachim, de vader van de heilige Maria, op bevel van een engel, zijn vrouw Anna ontmoette. Door dezelfde poort ging de Heer Jezus, komend van Betanië op Palmzondag, de stad binnen zittend op een ezel terwijl de kinderen ‘Hosanna voor de Zoon van David’ zongen.* Hierna vertelt Seawulf ook nog dat Keizer Heraclius langs deze poort de stad in triomf binnenging nadat hij het heilige Kruis had heroverd op de Perzen.³⁶ Op deze legende zal verder ingegaan worden in het volgende hoofdstuk.



Afb.13: *Intocht van Christus in Jeruzalem*, Bijbel, St Omer, ca 1190-1200, Den Haag, Koninklijk Bibliotheek, KB 76F 5, fol.15v sc. 1 AB.

Johannes van Würzburg schrijft omstreeks 1170 eveneens dat Christus via de Gouden Poort de stad binnenging. Hij vertelt dat, dankzij de goddelijke voorzienigheid, de poort uit Christus' tijd altijd intact is gebleven, ondanks de vele vernielingen die Jeruzalem kende. Verder legt hij ook uit dat, uit respect voor de goddelijke en mystieke komst van de Heer uit Betanië over de Olijfberg door de poort, deze van binnen gesloten is en aan de buitenkant met stenen

³⁵ Max Küchler, *Jeruzalem. Ein Handbuch und Studienreiseführer zur Heiligen Stadt*, Orte und Landschaften der Bibel, IV, 2, Göttingen, 2007: 196.

³⁶ Seawulf, *Seawulf 1102-1103 A.D.*, uitg. door Palestine Pilgrims' Text Society, vert. uit het Latijn door Canon Brownlow, Londen, 1892: 17 en 41 en John Wilkinson, Joyce Hill en W.F. Ryan, *Jeruzalem Pilgrimage 1099-1185*, Londen, 1988: 105.

geblokkeerd. Ze wordt enkel tweemaal per jaar geopend, eenmaal voor de processie die uitgaat ter gelegenheid van Palmzondag en een tweede maal voor de processie bij de herdenking van de Verheffing van het Kruis. Tenslotte vermeldt hij nog dat er vlakbij de poort een begraafplaats is voor zij –de kruisvaarders- die sneuvelden bij de stadsmuren.³⁷ Zoals hierna nog zal blijken, steeg het belang dat aan de Gouden Poort werd gehecht sterk onder invloed van de kruisvaarders. Heel wat pelgrims brachten stukjes van de poort mee naar huis als relieken of brachten een bezoek aan Kreta waar een minderbroederklooster te Candia (het huidige Heraklion) ondermeer een stuk van het heilig Kruis en een groot stuk van de Gouden Poort bewaarde.³⁸

De intrede van Christus in Jeruzalem is een vaak voorgesteld thema in de kunst maar net zoals bij de iconografie van de ontmoeting van Anna en Joachim, is de architectuur van de poort niet herkenbaar als de werkelijke stadspoort van Jeruzalem. In een Frans handschrift uit het einde van de twaalfde eeuw, heeft de poort waardoor Christus binnengaat een zeer eenvoudige architectuur (Afb.13). Andere afbeeldingen tonen veeleer een rijkelijk gebouwde poort (Afb. 14).



Afb.14: *Intocht van Christus in Jeruzalem*, The

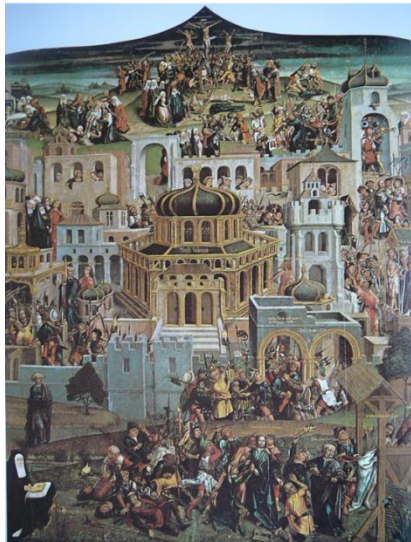
Caesar Master Hours, ca. 1460, British Library, stadsmuren wordt gesitueerd (Afb.16). Een kopie naar MS 62523, fol.34r.

Hoewel er, voor zover bekend, in de literatuur nergens sprake is dat Christus voor de Kruisiging naar Golghota zou zijn gebracht langs de Gouden Poort, lijken een aantal voortstellingen van de Kruisdraging dit wel te suggereren. Een anoniem werk uit de vijftiende eeuw dat zich in Lissabon bevindt, toont hoe de Kruisweg de stad uitgaat door een poort met twee vergulde bogen waarop geschreven staat *porta aurea*. (Afb.15) Opmerkelijk is ook dat Golgotha op de stadsplannen binnen de

de Kruisdraging van Jan van Eyck, toont op de achtergrond Jeruzalem. Achter de stadspoort waarlangs de processie naar buiten komt, ligt de tempel. (Afb.17)

³⁷ Wilkinson 1988: 21, 250-251.

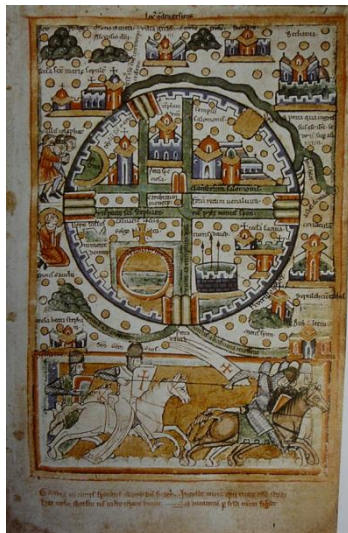
³⁸ Fernand Vanhemelryck, *Kruis en wassende maan. Pelgrimstochten naar het heilige land*, Leuven, 1994: 88, 138-139, 288.



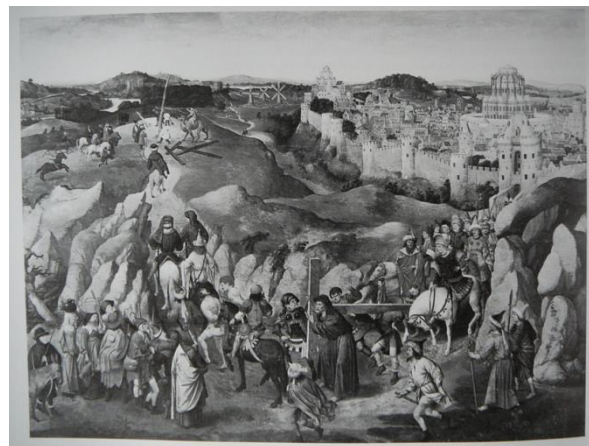
Afb.15: *Passie van Christus*, Anoniem, 15de eeuw, Lissabon, Museo Nacional de Azuleiro.



Afb.15: *Passie van Christus*, Anoniem, 15de eeuw, Lissabon, Museo Nacional de Azuleiro, detail.



Afb.16: Kruisvaarderskaart van Jeruzalem, Den Haag, Koninklijke Bibliotheek, 76 F 5. fol. 1r

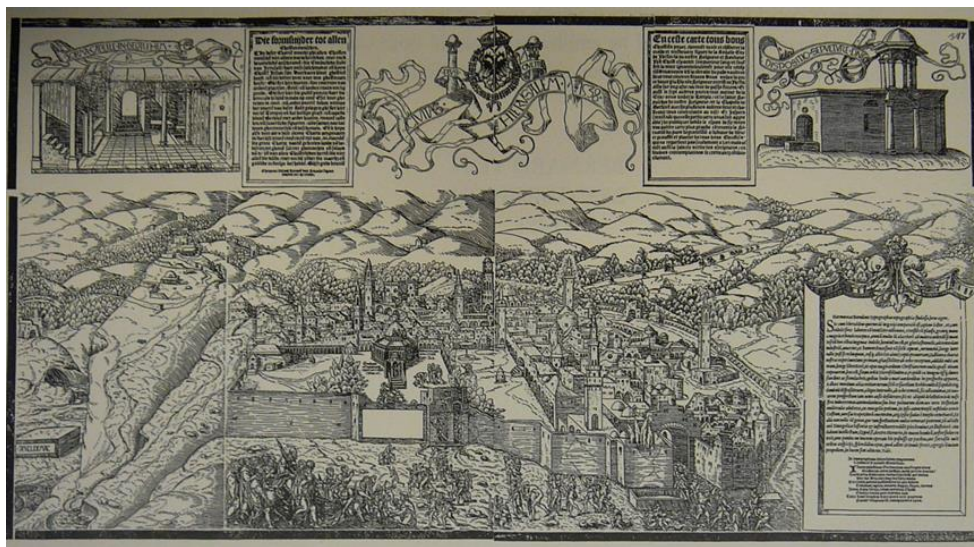


Afb.17: Kopie naar Jan van Eyck, *Kruisdraging*, 15de – 16de eeuw, olieverf op paneel, Museum voor Schone Kunsten, Budapest.



Afb.18: Jeruzalem, centraal deel van de kaart van Benhard von Breydenbach, Benhard von Breydenbach, *Peregrinatio in Terram Sanctam*, Mainz, 1486.

Heel wat stadsplannen stellen de stad op dezelfde manier voor. In *Peregrinatio in Terram Sanctam* (1486) stelt Benhard von Breydenbach de heilige stad op een realistische wijze voor, de *Porta Aurea* ligt vooraan en centraal (Afb.18). De kaarten zijn nu zo georiënteerd dat de belangrijke gebouwen – het Heilig Graf, de Tempelberg, de Rotskoepel- te zien zijn zoals de toeschouwer ze waarneemt wanneer hij op de Olijfberg staat. Het was de pelgrims, onder de islamitische heerschappij namelijk niet langer toegestaan om de poort te benaderen, vanaf de Olijfberg was het echter mogelijk om er een mooi zicht op te krijgen.³⁹ Sommige van dit type kaarten zijn zelfs voorzien van een Intrede van Christus, die op een ezeltje naar de poort toe rijdt terwijl de gelovigen de weg bedekken met palmtakken en kledij (Afb. 19).



Afb.19: Herman Borculus, *Civitas Hierusalem*, Utrecht, 1538, Stadsmuseum Utrecht.

Heraclius: de gesloten poort

Legendevorming

Het heilig Kruis speelt een centrale rol in de christelijke geschiedenis van Jeruzalem, zij wordt erdoor gedomineerd en mee geïdentificeerd.

Keizer Constantijn I verleent, zo zegt de legende, zijn moeder Helena toestemming om naar Jeruzalem af te reizen om er het kruis van Christus en de nagels van de Kruisiging te gaan zoeken. Eenmaal aangekomen in de heilige stad, krijgt ze (onder dwang) hulp van de joodse Judas, wiens familie de geheime plaats van het kruis van generatie op generatie doorgeeft. Drie

³⁹ Rehav Rubin, *Image and Reality. Jerusalem in Maps and Views*, Jeruzalem, 1999: 66.

kruisen worden gevonden, maar wat het ware Kruis is, wordt duidelijk wanneer het een dode tot leven wekt. De joodse Judas bekeert zich tot het christendom en wordt bisschop van Jeruzalem.⁴⁰ Een verwijzing naar de aanwezigheid van het kruishout duikt voor het eerst op in een preek van Cyrillus (ca. 315-386), bisschop van Jeruzalem, in 347. Dat Helena de ontdekster van de kruisrelik is, wordt voor het eerst vermeld in de preek van Ambrosius van Milaan (339-397), ter gelegenheid van de dood van keizer Theodosius I (ca. 346-395) in 395.⁴¹

Wanneer de Perzische vorst Croesus II (588-628?) in 614 Jeruzalem plundert, vernielen zijn troepen de Heilige Grafkerk en nemen de kruisrelik mee. De heidense vorst zou zich hebben laten vereren als God de Vader, waarbij hij het kruis aan zijn rechterzijde plaatste als de Zoon en aan zijn linkerzijde een haan die de Heilige Geest moest voorstellen. De Byzantijnse keizer Heraclius (610-641) stelt daarom een leger samen om de kruisrelik terug te halen bij de Perzen. Na de overwinning keert Heraclius, met het kruis in triomf terug naar Jeruzalem. Wanneer hij echter bij de stadspoort aankomt, blijkt deze



Afb.20: afdruk van het zegel van Boudewijn I (1100-1108) van Jeruzalem

op miraculeuze wijze afgesloten. Een engel verschijnt boven de poort en verklaart aan de keizer dat hem de toegang geweigerd wordt omwille van zijn wereldse hoogmoed. Pas wanneer Heraclius zijn vorstelijke gewaden aflegt en blootsvoets in zijn linnen hemd de poort benadert, gaat deze voor hem open en kan hij het kruis terugbrengen.⁴² Een andere bron verhaalt nog dat het kruis in een gesloten container zat en dat de toekomstige patriarch Modestos het, nadat hij het had onderzocht, ongeschonden verklaarde zodat het kon teruggeplaatst worden.⁴³

Het verhaal van de Kruisverheffing wordt verteld in de *Legenda Aurea*, maar is gebaseerd op oudere legendes, waarvan een aantal nog tijdens het leven van de keizer zijn geschreven. Hrabanus Maurus (780-856) vertelt in zijn zeventigste homilie het verhaal van keizer Heraclius en legt de link tussen de poort waarlangs Heraclius zijn intrede deed en de poort van de Intrede van Christus in Jeruzalem. Net als Christus naderde Heraclius immers de stad langs de Olijfberg. Door het trekken van deze parallel komt opnieuw de Gouden Poort in beeld.⁴⁴ Bovendien wordt zo het belang van de Byzantijnse keizer onderstreept. De poort wordt in verband gebracht met het tempelvisioen van Ezechiël, waarin de poort van de Tempel van de Eindtijd gesloten moet

⁴⁰ Jacques de Voragine, *La Légende dorée*, vert. door J.-B. M. Roze, Parijs, 1967: 341-350.

⁴¹ Leupen 2011: 78.

⁴² Voragine 1997: 869-877.

⁴³ Walter E. Kaegi, *Heraclius. Emperor of Byzantium*, Cambridge, 2003: 205.

⁴⁴ Barbara Baert, *Een erfenis van Heilig hout. De neerslag van het teruggevonden kruis in tekst en beeld tijdens de Middeleeuwen*, Leuven, 2001: 109-151.

blijven omdat de Heer daarlangs naar binnen is gegaan, *alleen de vorst mag in die poort plaatsnemen om voor het aangezicht van de Heer van het offermaal te eten* (Ez. 44, 1-3). Heraclius wordt zo de Eindkeizer van de Apocalyps en de poort markeert de scheiding tussen het profane en het heilige. Immers, de keizer mocht de poort pas doorgaan toen hij eerst zijn symbolen van wereldse macht had afgelegd. Het afleggen van de keizerlijke gewaden is dus niet alleen een *imitatio christi* maar tevens een verwijzing naar het Einde der Tijden wanneer de wereldlijke macht zal overgedragen worden aan de goddelijke macht. De Gouden poort wordt zo de poort van de Parousie.⁴⁵

Kruisvaarders

Uit een tekst van Egeria (382-386) is bekend dat de Kruisvinding door Helena al gevierd werd aan het einde van de vierde eeuw in Jeruzalem. Op 14 september werd de kruisrelik



Afb.21: *Kruisverheffing door keizer Heraclius*, Sacramentarium van de Mont Saint Michel, 1060, New York, Pierpont Morgan Library, ms. 641, fol. 155v.

getoond aan de gelovigen. Na de overwinning van Heraclius op de Perzen en de herovering van het heilig Kruis, wordt in de zevende eeuw aan het feest van de vinding de viering toegevoegd ter herdenking van de Kruisverheffing. De overwinning van Heraclius maakt zo'n indruk dat hij zelfs de herinnering aan Helena verdringt. Het homilie van Hrabanus Maurus in de negende eeuw is de oudste getuige van de verering in het westen, 14 september zou een belangrijke liturgische feestdag worden. Met de Karolingische hervorming van de liturgie worden de viering van de Kruisvinding en de Kruisverheffing uit elkaar gehaald. De viering van

Helena's Kruisvinding wordt naar een andere datum verschoven terwijl de herdenking van Heraclius' Kruisverheffing op 14 september blijft. Dat de oorspronkelijke datum behouden wordt voor Heraclius, markeert het belang dat aan deze legende wordt gehecht.⁴⁶ Heraclius is de typologische Eindkeizer, maar in zijn wereldse gedaante is hij ook het voorbeeld voor vorstelijke dynastieën die zich er graag op laten voorstaan banden met deze legendarische keizer te hebben en ze trachten in zijn voetsporen te treden.⁴⁷ Vooral de

⁴⁵ Barbara Baert, 'The Antependium of Nedstryen and the Exultation of the Cross', *Ikön. Journal of Iconographic Studies*, 5, Rijeka (2012): 65-83 en Baert 2001: 109-151.

⁴⁶ Schein (1984): 175-195 en Baert 2001: 63.

⁴⁷ Zo wordt bijvoorbeeld verteld dat Godfried van Bouillon Jeruzalem in alle nederigheid zou zijn binnengetreden, net als Heraclius. Baert (2012): 109-151.

kruisvaarderconingen zagen in Heraclius hun grote voorbeeld. Zo laat het koningspaar Fulcher van Anjou en Melesinde, dat heerst over Jeruzalem van 1131-1143, zich kronen op 14 september tijdens het feest van de Kruisverheffing.⁴⁸

Het lijkt er bovendien op dat de processie ter gelegenheid van de kroningsceremonie weleens door de Gouden Poort zou kunnen gegaan zijn. Ter gelegenheid van de kroningsceremonie en op 15 juli bij de feestelijkheden ter ere van de inname van de stad in 1099, werden grote processies gehouden langs de kerken van de stad, de patriarch leidde de processie over het Tempelplein naar het gebied buiten de oostelijke stadsmuur, waar de kruisvaarders begraven lagen die waren gesneuveld bij de inname van de stad.⁴⁹

Naar alle waarschijnlijkheid gingen in de kruisvaardertijd de processies ter gelegenheid van Palmzondag en de Kruisverheffing door de Gouden Poort, daarvan getuigen verschillende pelgrimsverslagen. Zo schrijft Johannes van Würzburg dat de Gouden Poort het hele jaar door gesloten is en alleen open gaat op Palmzondag voor een processie waaraan iedereen deelneemt en dat ze verder alleen nog geopend wordt voor het feest van de Kruisverheffing.⁵⁰

Er waren twee processies, de eerste vertrok aan de Heilige Grafkerk naar Bethanië en droeg de kruisrelik met zich mee, de tweede ging uit van de Tempel naar de Josafatvallei waar ze de eerste groep vervoegden. De verenigde processie keerde dan terug naar Jeruzalem en ging via de Gouden Poort naar de Tempelberg.⁵¹

Egeria vertelt in de vierde eeuw al over een processie die vertrekt van op de Olijfberg naar de stad, net zoals Jezus dit deed, de gelovigen dragen daarbij palmtakken met zich mee.⁵² Deze getuigenis toont aan dat al in vroeg-Byzantijnse tijd herdenkingsoptochten werden gehouden. Het verslag zegt niet langs welke poort de stad wordt binnengegaan, maar gezien de afdaling van de Olijfberg, is het aannemelijk dat het via een poort in de oostelijke stadsmuur was. Voor deze periode zijn echter geen getuigenissen van het bestaan van de Gouden Poort.

Het belang van de Gouden Poort in de kruisvaardertijd wordt ook duidelijk op het zegel van Boudewijn I (1100-1108) van Jeruzalem. Het zegel toont de belangrijkste gebouwen van de stad: de bovenste helft toont de gekerstende Rotskoepel als de tempel, de toren van David en de Heilige Grafkerk; de onderste helft wordt volledig ingenomen door de Gouden Poort. (Afb.20) Kruisvaarderkaarten benadrukken de poort extra door ze met bladgoud te bedekken of ze een gouden inkleuring te geven. (Afb.16)

⁴⁸ Baert 2001: 109-151.

⁴⁹ Schein (1984): 185.

⁵⁰ Wilkinson 1988: 251.

⁵¹ Schein (1984): 185.

⁵² Aetheria, *Egeria's Travels*, vert. uit het Latijn door John Wilkinson, Londen, 1973: 133.

Hrabanus Maurus, die later bisschop van Mainz wordt, maakt rond 814-817 een pelgrimstocht naar Jeruzalem. Hij introduceert de Heracliuslegende in het westen en vertelt hoe de poort door een muur was afgesloten. Misschien is dit een poging om te verklaren waarom de poort gesloten was ten tijde van Hrabanus' bezoek aan Jeruzalem. Want, zo merkt R. Schick op, indien de poort voortdurend geopend was, zou iemand dan een dergelijk verhaal bedenken?⁵³

Een volledige chronologie van wanneer en in welke periodes de poort precies geopend en gesloten was, is moeilijk te achterhalen. Alles wijst erop dat de poort definitief is dichtgemetseld onder islamitische heerschappij, wanneer dit precies gebeurde, is niet helemaal duidelijk. Felix Fabri bericht hierover omstreeks 1483 het volgende: *[...] men gelooft dat de ruïnes die er vandaag staan, de overblijfselen zijn van de echte Gouden Poort, waardoor de Heer binnenkwam, zittend op een ezel [...]*. Daarna vertelt hij over de gebruiken omtrent de poort, nadat de kruisvaarders verdreven waren: *Na het verlies van de heilige stad en het verdrijven van de westerlingen, gingen de Armenen, samen met hun bisschop, vele jaren verder met het vieren van deze gebeurtenis, tot op aangeven van de duivel [de Saracenen] er hun vervloekte doden begonnen te begraven, waarna ze de poort blokkeerden.*⁵⁴ Arnold von Harff bericht in 1489-1499 over een cipreshouten poort bedekt met koper. Prior Philippus de Aversa zegt omstreeks 1500 dat de poort gesloten is door houten deuren die met lood bedekt zijn. Uit deze getuigenissen blijkt dat de poort nog niet definitief met stenen is afgesloten.⁵⁵

Het verwerven van stukjes poort door de christelijke pelgrims, een fenomeen dat problematische proporties lijkt te hebben aangenomen, wijst er eveneens op dat de poort nog niet dichtgemetseld was. Heel wat pelgrims berichten dat de poort niet langer toegankelijk is voor hen en over hoe ze zwaar bewaakt wordt. Felix Fabri: *Het houtwerk is vandaag bedekt met platen van verguld koper. De Saracenen sneden stukjes en splinters van deze platen en nagels en verkochten ze aan de christenen, omdat veel christenen heel wat moeite doen om een stukje van de poort te bemachtigen, en riskeren vaak hun leven [...]. Anderen [...] kopen een Saraceen om, om enkele morzels van de poort te plukken [...]. De reden waarom de relieken van deze poort zo kostbaar zijn is omdat er gezegd wordt dat wie een morzel van die poort bij zich draagt beschermd zal zijn tegen apoplexie, vallende ziekte en de pest.*⁵⁶

Bij de heropbouw van de oostelijke stadsmuur zou Suleyman de Prachtlievende (1494-1566) dan omstreeks 1538-1539 de Gouden Poort dichtmetselen, waarna er geen souvenirs meer te verwerven vallen.⁵⁷

⁵³ Schick 2012: 374-375.

⁵⁴ Felix Fabri, *Felix Fabri (ca. 1480-1483)*, I, dl.2, Palestine Pilgrims' Text Society, 8, London, 1886: 459-460.

⁵⁵ Schick 2012: 375-376.

⁵⁶ Fabri 1886: 459-460.

⁵⁷ Schick 2012: 375-376.

Het ontstaan van deze reliekencultus illustreert goed hoe belangrijk de Gouden Poort is geweest. De poort wordt in verband gebracht met wat misschien wel de belangrijkste relik is die in Jeruzalem bewaard wordt: het heilig Kruis. De kruisrelik verwijst naar de Verlossing, God schonk daarom het kruis aan de mensheid. De legenden van de Kruisvinding en Kruisverheffing symboliseren respectievelijk de overwinning op de duivel en de joden, en de overwinning op de Antichrist en het heidendom. Helena/Constantijn en Heraclius zijn bemiddelaars van de eerste en de tweede komst van Christus. De Gouden Poort is de poort waarlangs Christus zal terugkeren, de poort van de Parousie en vervult op die manier een belangrijke rol in de soteriologie en de eschatologie.

Iconografie

Het *Sacramentarium van de Mont Saint Michel* (1060) bevat de oudst bekende voorstelling van de Kruisverheffingslegende. (Afb.21) Het gaat om een volbladminiatuur opgedeeld in twee scènes. Bovenaan nadert Heraclius te paard Jeruzalem terwijl een engel boven de gesloten poort verschijnt. Onderaan is de engel verdwenen, de keizer is van zijn paard afgestegen en nadert de stadspoort, die nu op een kier staat, te voet met het kruis in zijn handen. Daarnaast is dezelfde keizer opnieuw voorgesteld terwijl hij plat op de buik ligt en ook het keizerlijke gevolg heeft een nederige houding aangenomen. Net zoals bij de voorstellingen van Anna en Joachim en de Intrede van Christus, is de Gouden Poort weergegeven als een eigentijds architecturaal gegeven. Dit is ook zo in de latere voorstellingen. Heraclius wordt over het algemeen voorgesteld in een wit hemd met het kruis op de schouders terwijl hij door de poort stapt. Soms draagt hij nog zijn kroon (Afb.22) maar bijvoorbeeld in een initiaalminiatuur uit een veertiende-eeuws antiphonarium draagt de keizer geen kroon en is de gelijkenis met Christus treffend. (Afb.23)



Afb.22: *Kruisverheffing door keizer Heraclius*, Gebroeders van Limburg, Belles Heures van Duc de Berry, 1404-1409, New York, Metropolitan Museum of Art, Belles Heures Duc de Berry, fol. 156v

In een krijttekening naar Lodovico Cigoli (1574-1613) verschijnt opnieuw de engel. De keizer stapt blootsvoets en blootshoofds, in zijn hemd naar de poort. Heraclius wordt hier opvallend als een oude man voorgesteld. (Afb.24)

Sommige afbeeldingen combineren de legende van de Kruisverheffing met de Kruisvinding zoals op het paneel van de meester van Liesborn, ca.1465. (Afb.25)



Afb.23: *Kruisverheffing door keizer Heraclius*, initiaalminiatur, antiphonarium, 2de helft 14de eeuw, Studium Biblicum Franciscanorum.



Afb.24. Naar Lodovico Cigoli (1574-1613), *Kruisverheffing door keizer Heraclius*, rood krijt op papier, Londen, British Museum.



Afb.25: Meester van Lieborn (atelier), *Legende van de Kruisverheffing en Kruisvinding*, ca. 1465, Münster, Landesmuseum, olieverf op paneel.

Tussen realiteit en legende: de Gouden Poort door de eeuwen heen

Het mag duidelijk zijn dat de Gouden Poort naast een archeologisch-architecturaal object ook een *locus* is, beladen met betekenis. Voor de gelaagde symboliek lijkt de geschiedenis van de werkelijke poort van ondergeschikt belang te zijn. Er is echter steeds een uitwisseling geweest tussen de historische gegevens en de legendevorming. Gebeurtenissen in de geschiedenis van de poort gaven aanleiding tot het groeien van het symbolische belang ervan. Omgekeerd zorgt het groeiende symbolische belang dat pelgrims aan de poort hechten, ervoor dat relieken van de Gouden Poort zeer in trek zijn. Dit fenomeen is er mogelijks mee de oorzaak van dat ze tenslotte wordt dichtgemetseld.

Het belang van de Tempelberg en het belang van de Gouden Poort

De geschiedenis van de Gouden Poort hangt samen met de geschiedenis van Jeruzalem en vooral met de aandacht voor de Tempelberg die er in de loop der tijden al dan niet is geweest. Zoals eerder opgemerkt hechten de eerste christenen en de kerkvaders weinig belang aan het aardse Jeruzalem, God is immers niet plaatsgebonden en hij is overal, elke kerk is een metafoor voor het hemelse Jeruzalem. Bovendien is voor Paulus het aardse Jeruzalem het symbool van het jodendom, dat leefde in slaafse onderworpenheid aan de wet. De joden treuren om het verlies



Afb: 26. Anonim, *De woestenij op de Tempelberg*, 20ste eeuw, aquarel

van de Tempelberg, voor hen is de parallellie tussen het aardse en het hemelse Jeruzalem van groot belang. Zij verwachten de vernieuwing van de cultus en van de tempel in de Eindtijd. De christenen laten in hun apocalyptische verwachtingen deze parallellie los.⁵⁸

Voor de christenen was de Olijfberg echter een belangrijke site. In Lucas 21, 37 wordt duidelijk hoe Christus overdag in de tempel onderwijst, maar elke avond

terugkeert naar de Olijfberg om er de nacht door te brengen. De bewoners van Betanië eren hem en bieden hem toevlucht, terwijl het de inwoners van Jeruzalem zijn die hem uiteindelijk verraden en ter dood brengen. Binnen dit kader wordt de glorie van de Olijfberg benadrukt in contrast met

⁵⁸ Leupen 2011.

de ruïnes van de joodse Tempelberg. Zo is er de vierde-eeuwse getuigenis van Egeria over de processie die op Palmzondag de Olijfberg afdaald.⁵⁹ De Tempelberg wordt in de tweede helft van de vierde eeuw als vuilnisbelt gebruikt (Afb.26) en is in de ogen van de christenen een indrukwekkende getuigenis van de ondergang van het joodse oudtestamentische Jeruzalem. Toch wordt Jeruzalem niet door iedereen vergeten of genegeerd. In de late tweede eeuw bijvoorbeeld, ziet Irenaeus, de bisschop van Lyon, Jeruzalem als de aardse stad waar Christus zijn duizendjarige rijk zal vestigen, dat aan het Einde der Tijden zal samenvallen met het hemelse Jeruzalem.

Onder de gelovigen blijft de behoefte bestaan om de historische feiten tastbaar te ervaren op de historische plaats. De eerste pelgrimsbezoeken aan Jeruzalem beginnen ongetwijfeld spontaan en zijn geattesteerd aan het begin van de vierde eeuw. De christelijke elite ziet zich dan ook genoodzaakt om de historische plaatsen nauwkeuriger te lokaliseren. Hoewel keizer Constantijn zelf nooit de stad bezoekt, vertelt de legende hoe hij zijn moeder Helena naar Jeruzalem stuurt. Naar aanleiding van de ontdekking van het graf van Jezus, laat Constantijn een groots bouwproject uitvoeren in de stad.

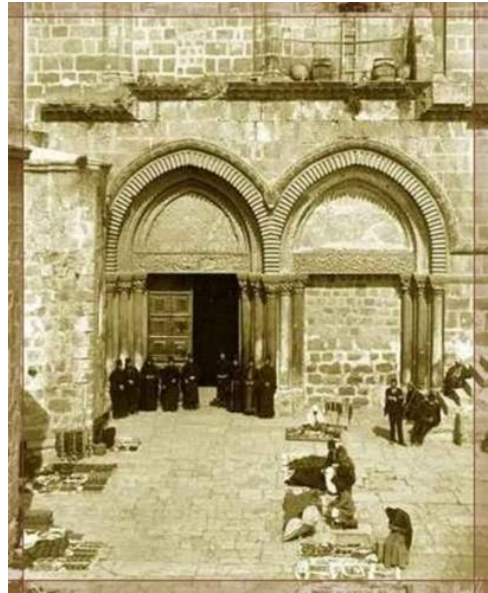


Afb.27: Madabamozaïk, ca. 600, Madaba (Jordanië), St. Gregoriuskerk.

⁵⁹ Shulamit Laderman, 'Jewish and Christian Symbolic Imaging of Jerusalem in the Fourth Century', *Jerusalem as a Narrative Space/Erzählraum Jerusalem*, uitg. door Annette Hoffmann en Gerhard Wolf, Visualising the Middle Ages, 6, uitg. door Eva Frojmovic, Leiden/Boston, 2012: 3-20.

Toch is er in de Byzantijnse tijd weinig aandacht voor Jeruzalem en voor de Tempelberg. Dat Constantijn zelf nooit de stad bezoekt, wijst daarop. Keizer Justinianus (ca. 482-565) negeert de Tempelberg wanneer hij een locatie zoekt in Jeruzalem om zijn nieuwe kerk te bouwen.⁶⁰

Wanneer de stad in 638 door de Arabieren wordt ingenomen, is dit ondermeer onder impuls van hun geloof in het Laatste Oordeel. De Koran is hierover weinig specifiek, maar de joods-christelijke profeten wisten te vertellen dat het zou plaatsvinden in Jeruzalem. De Koran zegt wel dat *Het Uur nadert* en dus als het Uur dichtbij was moesten ze de stad in handen zien te krijgen.⁶¹ In het begin van de islamitische overheersing is er heel wat aandacht voor de Tempelberg. Onder de Omajjadische heersers worden het Rotskoepelheiligdom en de al-Aqsamoskee gebouwd op het tempelplateau. Volgens het islamitische geloof is de steen onder de Rotskoepel namelijk de plaats waar Abraham zijn zoon Isaac wilde offeren en tevens de plek vanwaar Mohammed zijn Hemelvaart maakte. Bovendien is de toegang tot Mekka onmogelijk geworden door de opstanden van



Afb.28: Heilige Grafkerk, Jeruzalem

Ibn al-Zubayr, daardoor wordt Jeruzalem als alternatief gezien voor het onbereikbare Mekka. Ook de stadsmuren worden door de Omajjaden hersteld, de Gouden Poort krijgt zijn huidige vorm. Deze poort is ook voor de moslims belangrijk, ook zij geloven dat de messias daarlangs zal wederkeren.⁶² De benaming Gouden Poort duikt voor het eerst op in de vijfde eeuw, in het *Evangelie van Pseudo-Matteüs*. Beda zal in de achtste-negende eeuw het verband leggen met de Intrede van Christus.

In het westen wordt in de tiende eeuw de apocalyptische visie waarin de Laatste Keizer centraal staat populair. Hierbij zou de keizer naar Jeruzalem komen en er zijn kroon en scepter in de Tempel neerleggen. Hrabanus Maurus verbindt in de achtste eeuw de Gouden Poort van de Intrede van Christus met de poort waarlangs Heraclius het kruis terug naar de stad brengt. Waardoor de poort vanuit christelijk standpunt steeds meer aan belang wint.

De christenen hadden de Tempelberg als een joodse plek beschouwd, de periode van de kruisvaarders is echter een belangrijk keerpunt. De Tempelberg wordt niet alleen een religieus centrum, maar ook de wereldse macht krijgt er een plaats. De Tempel van Salomon wordt de

⁶⁰ Leupen 2011.

⁶¹ Montefiori 2001: 220.

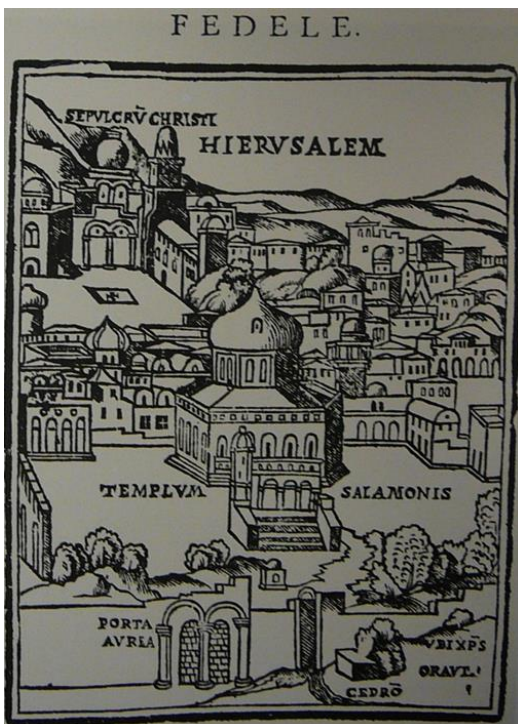
⁶² Leupen 2011: 103-119.

residentie en het administratieve centrum van de Latijnse koningen. De joodse oudtestamentische connectie met de Tempelberg wordt losgelaten en volledig ingepast in het westerse theologische denken. De Gouden Poort is nu een onderdeel van de processies op Palmzondag en het Kruisverheffingsfeest geworden.

Nadat de franciscaanse orde in de veertiende eeuw de zorg voor de westerse christenen en pelgrims in het Heilige Land wordt toevertrouwd, minimaliseren ze opnieuw de rol van de Tempelberg vanuit een anti-joodse reflex.⁶³

Het eschatologisch belang van de stad en de poort

Jeruzalem is verbonden met hemel en hel, het is de plaats waar het Laatste Oordeel zal plaatsvinden. De profeet Joël schrijft: *Want in die dagen, in die tijd, als Ik Juda en Jeruzalem herstel,*



Afb.29: N. Bianco, Gouden Poort met op de tempel de Heilige Grafkerk, *Viaggio da Venetia al Santo Sepolcro et al Monte Sinai*, Venetië, 1521, Jeruzalem, National Library of Israel, Laor Collectie.

breng Ik alle volken bijeen en laat hen afdalen naar het dal van Josafat (Jl. 4, 1-2) en De volken moeten zich in beweging zetten, naar het dal van Josafat gaan, want daar zal Ik zetelen om recht te spreken over alle volken uit de omgeving (Jl. 4,12).

Een latere traditie die teruggaat tot de vierde eeuw, identificeert het dal van Josafat als de Kedronvallei die tussen de Olijfberg en Jeruzalem ligt. Toch duurt het vrij lang alvorens de Kedronvallei als locatie van het Laatste Oordeel algemeen bekend wordt. Tot het begin van de twaalfde eeuw is het vooral de vallei waar Maria begraven ligt. Omstreeks 1100 noemt Honorius van Autun de Kedronvallei voor het eerst in eschatologische context. Na hem volgen anderen zoals Petrus Lombardus (ca. 1150) en in de dertiende eeuw Jacobus Voragine.⁶⁴

Elzear Horn beschrijft in het midden van de achttiende eeuw de poort en stelt een merkwaardige interculturele interpretatie van de Gouden Poort vast tussen

franciscanen en moslims. Toen het franciscaanse hoofd in het heilige land een eeuw eerder aan een geleerde moslim had gevraagd waarom de poort dicht was, vertelde deze hem dat de

⁶³ Leupen 2011: 120-131.

⁶⁴ Pieter Eligh, *Leven in de Eindtijd. Ondergangstemmingen in de middeleeuwen*, Hilversum, 1996: 120-122.

doorgang door de poort gereserveerd was voor een grote koning. Wie deze koning dan wel was, wilde hij echter niet zeggen.⁶⁵

De lokalisatie van de Gouden Poort in de oostelijke stadsmuur aan de kant van het Kedrondal waar het Laatste Oordeel zal plaatsvinden, versterkt de eschatologische betekenis van de poort. Misschien is dit ook een verklaring waarom zowel christenen als moslims er zich hebben laten begraven. Wanneer de messias terugkeert en het Laatste Oordeel begint, dan staan zij namelijk op de eerste rij.

Benamingen en ontstaan van de Gouden Poort

De omgeving ten oosten van Jeruzalem is al sinds oudtestamentische tijden een belangrijk gebied. Het is langs de oostelijke poort dat de hogepriester de Tempelberg verlaat om op de Olijfberg de volle maan te eren of het zeldzame, allerheiligste offer van de rode vaars te brengen.⁶⁶ Op basis van de profetie van Ezechiël geloven joden, moslims en christenen dat de messias langs de oostelijke poort zal weerkeren, de poort die later de Gouden Poort genoemd wordt en door de moslimgelovigen de Poort van Erbarmen.

Of de poort die als Gouden Poort is geïdentificeerd en in de middeleeuwen zo belangrijk wordt, ook werkelijk de oostelijke poort is waarlangs Christus, en later Heraclius, Jeruzalem binnengingen is twijfelachtig. De oostelijke stadsmuur heeft namelijk twee poorten, de meest zuidelijke is de Gouden Poort en komt direct uit op het Tempelplein terwijl de noordelijke poort in de oostmuur, de Leeuwenpoort of Stefanuspoort, toegang geeft tot de stad. Kaarten in pelgrimsverslagen geven aan dat er een weg liep van de voet van de Olijfberg naar de Stefanuspoort en dat dit ook de gebruikelijke manier was om, komend van de Olijfberg, de stad binnen te gaan. De evangeliën geven weinig topografische informatie over Jeruzalem. Wel onderscheiden Matteüs (Mt. 21, 10-12) en Marcus duidelijk twee fasen bij de intocht. Marcus schrijft: *Hij trok Jeruzalem binnen en ging naar de tempel* (Mc. 11, 11).

De benaming Gouden Poort komt, zoals gezegd voor het eerst voor in de vijfde eeuw bij Pseudo-Matteüs als de plaats waar Joachim en Anna elkaar ontmoeten. Het prototype van deze tekst, het *Proto-Evangelie van Jacobus* dat in de tweede eeuw in Jeruzalem is geschreven, benoemt deze poort niet, wat doet vermoeden dat de benaming toen nog niet gebruikelijk was. Sommige auteurs melden dat de Gouden Poort de poort is waar Petrus en Johannes de lamme hadden genezen bij het binnengaan van de tempel (Hnd. 3, 1-10). Deze Bijbeltekst zorgde ervoor dat de Gouden Poort met de Schone Poort werd geïdentificeerd. Deze identificatie zou een gevolg zijn van een foute vertaling van het Griekse *hōraia* dat lijkt op het Latijnse *aurea*, waardoor ‘schone’ als

⁶⁵ Schick 2012: 376.

⁶⁶ Montefiori 2001: 124.

‘gouden’ zou zijn gelezen. M. Küchler wijst er echter terecht op dat in de Vulgaatvertaling geen sprake is van *porta aurea* maar van *porta speciosa*, daarnaast is de Schone Poort een tempeldeur en geen deur in de stadsmuur.⁶⁷

Ook in de oudere vertaling *Vetus Latina* is er sprake van *porta speciosa*. De oudste kaart van Jeruzalem, de Madabamozaïk (Afb.27) van omstreeks 600, toont een volwaardige oostpoort, maar het is uiterst onwaarschijnlijk dat het om de Gouden Poort zou gaan.

Omwille van de islamitische begraafplaats is archeologisch onderzoek naar de poort uitgesloten. De dubbele poort zoals ze vandaag nog bestaat, is naar alle waarschijnlijkheid te dateren aan het einde van de zevende/begin achtste eeuw in de Omajjadische periode. De Omajjaden lieten de stadsmuur en de poort herstellen na de inname van de stad.

De façade van de Heilige Grafkerk, (Afb.28) gebouwd in de kruisvaarderperiode, vertoont gelijkenissen met de Gouden Poort (Afb.1), wat doet vermoeden dat ze naar het voorbeeld van de dubbele poort is gemodelleerd. Dit zou dan opnieuw het belang van de Gouden Poort in deze periode onderstrepen.⁶⁸

Een laatste element dat enige verduidelijking nodig heeft, is de vraag wanneer de poort afgesloten is. Joodse bronnen uit de Omajjadische tijd vertellen dat de poort voor hen gesloten is en dat er nu in het poortgebouw een moskee is.⁶⁹ Zoals hiervoor vermeld, rapporteren pelgrims uit de vijftiende eeuw over een houten poort bedekt met koper of lood die afgesloten was en door islamitische wachters bewaakt werd tegen christelijke ‘souvenirjagers’. In 1538-1539 zou de poort dan uiteindelijk dichtgemetseld zijn in opdracht van Suleyman de Prachtlievende. Opmerkelijk is echter de voorstelling in N. Bianco's *Viaggio da Venetia al Santo Sepolcro et al Monte Sinai*. Deze afbeelding dateert van 1521 en toont uitdrukkelijk een dichtgemetselde *porta aurea*. (Afb.29)

Conclusie

De hedendaagse bezoeker van Jeruzalem wordt geconfronteerd met hetzelfde probleem als de middeleeuwse christelijke -en joodse- pelgrims. De Gouden Poort kan alleen vanbuiten bezichtigd worden van op afstand. De islamitische begraafplaats voor de poort laat geen niet-moslimbezoekers toe. Van binnenuit kan de poort enkel benaderd worden mits bijzondere toestemming.

⁶⁷ Küchler 2007: 196.

⁶⁸ Küchler 2007: 194-205 en 97-109.

⁶⁹ Küchler 2007: 200-201.

Voor joden, christenen en moslims is de Gouden Poort een belangrijk symbool. In de stenen van de poort komen symbolische betekenissen samen die de grenzen van de religies die ermee verbonden zijn overstijgen. Net zoals de Rotskoepel de plaats is waar de Ark des Verbonds stond, waar –volgens joden en moslims- Abraham zijn zoon Isaac wilde offeren en vanwaar Mohammed zijn Hemelvaart maakte of zoals de rots Golgota waar Christus de Kruisdood stierf en waar zich ook zijn graf bevindt. Voor de christenen is Golgota, naar analogie met het verhaal dat God er zijn Zoon offerde, ook de plaats waar Abraham Isaac wilde offeren. De steen wordt op die manier een *locus* van religieuze betekenissen, een symbolisch veld waaraan het historische object ondergeschikt is.

De poort blijft enigszins een mysterieus gegeven waarover nog heel wat gezegd kan worden en waarnaar nog heel wat onderzoek mogelijk is.

Vanuit religieus standpunt is de historische poort van ondergeschikt belang of zelfs irrelevant, de symbolische betekenis van de poort daarentegen, is zeer groot.

Zonder over de Gouden Poort in het bijzonder te spreken, bezingen de oudtestamentische psalmen al de poorten van Jeruzalem (Ps. 9, 15; 24, 7; 87, 2; 100, 4; 122, 2). Poorten zijn zwakke plaatsen in een stadsmuur in tijden van oorlog maar het zijn ook plaatsen van gastvrijheid die de reiziger uitnodigen om binnen te komen. Al in de oudheid zijn poorten ook tekenen van prestige, soms worden deze praalpoorten enkel geopend voor hooggeplaatste bezoekers. De beroemde Babylonische Ishtarpoort (604-562 v. C.) of de Myceense Leeuwenpoort (ca. 1350 v. C.) zijn hiervan nog getuigen. In deze traditie is het onvermijdelijk dat Christus als de Verlosser-Koning, de centrale figuur binnen het christendom, langs een bijzondere poort Jeruzalem moet zijn binnengetreden. De tekstuele traditie wordt hierbij geholpen door de beeldende kunst om deze waarheid te bevestigen.

Maar de tekstuele traditie kijkt ook terug naar de tijd vóór de komst van Christus. De Gouden Poort is op basis van de profetie van Ezechiël al aangewezen als de poort waarlangs de messias terug zal keren. Vanuit de apocriefe teksten wordt nu de associatie van deze Verlossingsgedachte met de Gouden Poort nog versterkt door er de conceptie van Maria te laten plaatsvinden. De libidolozie omhelzing tussen Anna en Joachim verzekert de Onbevleete Ontvangenis van Maria en Jezus en zal uiteindelijk de Verlossing mogelijk maken.

Een stroomversnelling ontstaat vanaf de zevende eeuw met de Heracliuslegende. Heraclius wordt gezien als de Laatste Keizer die aan het Einde der Tijden de wereldse macht overdraagt aan de goddelijke macht. Ook hij komt de stad binnen via de Gouden Poort.

Nadat de legendevorming vaste vorm heeft aangenomen, ontwikkelt de cultus rond de poort zich verder. In de kruisvaardertijd wordt zij een belangrijk onderdeel van het

processietraject op Palmzondag en op het feest van de Kruisverheffing, zelfs misschien nog bij de kroningsceremonie en de feestelijkheden van 15 juli. De hele middeleeuwen door blijven pelgrims al het mogelijke doen om een stukje van de poort te bemachtigen.

Zoals is gebleken loopt de faam van de Gouden Poort gelijk met het aanzien van de Tempelberg. In tijden waarin deze laatste verwaarloosd wordt, krijgt ook de poort minder aandacht.

Omheen de Gouden Poort hangt dus een kluwen van betekenissen die allen verbonden zijn met de heilsgeschiedenis en samenkomen in de visie op de Eindtijd. De eschatologische symboliek van de poort zal tenslotte grens- en religie-overstijgend zijn.

HET STENEN RELIEK IN EIN KEREM

EEN EXEGESE VAN JOHANNES DE DOPER

Matthias Nijs

INLEIDING

In de Kerk van de Visitatie in Ein Kerem (Israël) bevindt zich een merkwaardig relik van Johannes de Doper (Afb. 1). Het gaat om een steen die ooit als grot onderdak zou hebben geboden aan de kleine Johannes en zijn moeder. Dit relikwie krijgt echter doorgaans weinig aandacht in de wetenschappelijke literatuur, aangezien deze Heilige in de kunst meestal wordt afgebeeld in geheel andere omstandigheden (voorloper van de Messias, martelaar,...). In de recent uitgebrachte monografie *Caput Johannis is Disco: Essay on a Man's Head* wordt dit sacrale object kort toegelicht.¹ Deze paper gaat na wat het verhaal is achter dit relikwie. Hoe past dit binnen de exegese van Johannes de Doper en kan het ook vanuit een bredere context worden verklaard?

Daarom is het vooreerst noodzakelijk om verschillende passages uit het leven van Johannes de Doper toe te lichten; dit gebeurt niet alleen aan de hand van de Bijbel maar ook aan de hand van de apocriefe geschriften. In een volgend hoofdstuk wordt de verbondenheid tussen woestijnreligies en Johannes de Doper belicht. Ten derde wordt de hele berg-, rots- en stenencultus toegelicht, om tot slot tot het eigenlijke stenen relik te komen.

I. De exegese van Johannes de Doper

Vooraleer het woestijnrelik te verklaren in zijn context is het belangrijk het verhaal achter deze steen te kennen. In dit hoofdstuk wordt de Christelijke literatuur bekeken en de belangrijkste episodes toegelicht. Hoe kan de steen gekoppeld worden aan Johannes de Doper en welke rol speelt de woestijn hierin? In de eerste plaats gaat de aandacht naar de teksten in de Bijbel, vervolgens wordt ook gezocht in de apocriefe geschriften. Wanneer het levensverhaal van Johannes wordt gelezen wordt duidelijk welke cruciale rol hij speelt in de Heilige Schrift. Als

¹ Barbara Baert, *Caput Johannis is Disco: Essay on a Man's Head*. Visualising the Middle Ages, 8. red. Eva Frojmovic, vert. uit het Nederlands door Irene Schaudies (Leiden/Boston: Brill, 2012), 170-171.

voorloper van Jezus komt enerzijds een duidelijk verbond tussen Jezus en Johannes naar voor, anderzijds belangrijke verbindingen met onder andere het Oude Testament. Dit alles wordt tevens duidelijk bij de verering van Johannes de Doper.

1. 1. *Johannes de Doper in de Bijbel en de apocriefe geschriften*

Een eerste maal komt Johannes de Doper voor in de Bijbel, meerbepaald in het Lucasevangelie, wanneer wordt gesproken over de zwangerschap van de Heilige Elisabeth en de geboorte van Johannes.² Dit verhaal van de onverwachte late zwangerschap vertoont sterke gelijkenissen met de Oudtestamentische geschiedenis van Abraham en Sarah. Zoals Sarah, was de onvruchtbare Elisabeth op een hoge leeftijd aangekomen en zag zo haar kinderwens on vervuld. De Aartsengel Gabriël verscheen aan Zacharias, de man van Elisabeth, en bracht de Blijde Boodschap: ‘Schrik niet, Zacharias, want uw gebed is verhoord; uw vrouw Elisabeth zal u een zoon baren, die u de naam Johannes moet geven’. (Lc. 1:13). De Bijbel vermeldt verschillende gebeurtenissen tijdens deze zwangerschap. Zo staat er bijvoorbeeld: ‘Niet lang daarna werd zijn vrouw Elisabeth zwanger. Zij hield zich vijf maanden lang verborgen. Ze zei: “Dit heeft de Heer voor mij gedaan, toen Hij zich mijn lot aantrok en mijn smaad onder de mensen wegnam”’. (Lc. 1:24-25). Op de vraag waarom zij zich verschool, is geen pasklaar



Afb. 1: Steen die wordt vereerd als de rots waarin Johannes de Doper samen met zijn moeder Elisabeth verscholen zat. Ein Kerem, nabij Jeruzalem, Kerk van de Visitatie.

antwoord te geven. De belangrijkste gebeurtenissen hebben echter betrekking op het feit dat Johannes als voorloper diende van de Messias. De Blijde Boodschap van Maria valt precies zes maanden na deze van Elisabeth. Beide vrouwen waren nichten, ze stamden uit het huis van

² Daniel S. Dapaah, *The Relationship between John the Baptist and Jesus of Nazareth: a Critical Study* (Lanham/Boulder/New York/Toronto/Oxford: University Press of America, 1989), 40; Charles H. H. Scobie, *John the Baptist* (London: SCM Press LTD, 1964), 49.

Aaron (Lc. 1:26-38). Zo gebeurt het dat wanneer Maria een bezoek brengt aan de woning van de zwangere Elisabeth, Johannes bij het horen van de stem van de Heilige Moeder een vreugdesprong maakt in Elisabeths schoot. Zoals het de Joodse traditie betaamt, werd Johannes acht dagen na zijn geboorte besneden. Bij deze heugelijke gebeurtenis wensten de vrienden en familieleden het kind naar Zacharias te noemen. De engel Gabriël had echter opgedragen dat hij Johannes moest heten.³

Een tweede grote episode in de Bijbel gaat over de prediking en de volgelingen van Johannes de Doper. De draad wordt hier opgepikt bij de roeping van de Heilige. Zacharias, Johannes' vader, was priester in de tempel. Volgens de toenmalige traditie zou Johannes in zijn voetsporen treden. Dit gebeurde echter niet. In de Bijbel krijgt Johannes namelijk een Goddelijke openbaring in de woestijn: '...toen kwam het woord van God tot Johannes, de zoon van Zacharias, in de woestijn' (Lc. 3:2). Ook in het Marcusevangelie wordt een soortgelijk beeld, van een predikende Johannes die zijn bekeerlingen doopt in de woestijn, geschetst (Mc. 1:4-5).⁴ Ook hier wordt de rol van voorloper van Jezus duidelijk. Deze laatste luisterde verschillende malen naar de preken van zijn neef Johannes en werd zo vertrouwd met het fenomeen van dopen. Jezus zal op zijn beurt het voorbeeld van zijn neef volgen. Het gaat zelfs zover dat enkele volgelingen aan Johannes vragen of hijzelf niet de Verlosser is. Deze zegt op zijn beurt echter: 'Ik ben de Messias niet, ik ben voor Hem uit gestuurd'. (Joh. 3:25-30). In de Oosterse kerk krijgt Johannes dan ook de naam 'Ho Prodomos' (voorloper).⁵ Hij vervult een belangrijke functie in de vroegchristelijke religie als hij in de woestijn van Judea, bij de Jordaanoever, nabij Jericho predikt. Gekleed in dierenhuiden vertelde hij dat de Messias dra zou komen en dat iedereen zich moest verlossen van zijn zonden. Diegenen die zijn levensvisie naleefden doopte hij in de Jordaan.⁶

De symboliek van de rots neemt ook een plaats bij dit verhaal. In het vierde evangelie staat een passage omtrent de eerste leerlingen beschreven: 'Andreas, de broer van Simon Petrus, was een van die twee die naar Johannes hadden geluisterd en Jezus waren gevolgd. De eerste die hij ging opzoeken was zijn broer Simon. "We hebben de Messias gevonden!" zei hij. Daarop bracht hij hem bij Jezus. Jezus richtte zijn blik op hem en zei: "Jij bent Simon, de zoon van

³ Cuthbert Butler, *One hundred saints: their lives and likenesses drawn from Butler's Lives of the saints and great works of western art* (Boston/New York/London: Little, Brown and Company, 2002), 11-12; Herbert van Erkelens, *Jezus en de Broederschap der Essenen* (Baarn: Ten Have, 2002), 42-43; Upton Clary Ewing, *The Essene Christ: A Recovery of The Historical Jesus* (New York: Philosophical Library, 1961), 106; Denis Buzy, *Saint Jean-Baptiste: études Historique et Critiques* (Paris: Lecoq, 1922), 2-3 en 33-48.

⁴ Dapaah, *The Relationship between John the Baptist and Jesus of Nazareth: a Critical Study*, 40-41.

⁵ Barbara Baert, *Interspaces between Word, Gaze and Touch: the Bible and the Visual Medium in the Middle Ages: Collected essays on Noli me tangere, the Woman with the Haemorrhage, the Head of John the Baptist*. *Annuaire nuntia Lovaniensia*, 62 (Leuven: Peeters, 2011), 63; Louis Goosen, *Van Abraham tot Zacheüs: Thema's uit het Oude en het Nieuwe Testament in Religie, Beeldende Kunst, Literatuur, Muziek en Theater* (Amsterdam: Sun, 2009), 210-211.

⁶ Simon Sebag Montefiore, *Jeruzalem: de biografie*. vert. uit het Engels door Henk Moerdijk (Amsterdam: Nieuw Amsterdam, 2012), 134-135; Butler, *One hundred saints: their lives and likenesses drawn from Butler's Lives of the saints and great works of western art*, 11-12; Paul Bruin, *Männer um Christus* (Freiburg/Basel/Wien: Herder, 1960), 34-35.

Johannes; voortaan zul je Kefas heten.” (Joh 1:40-42). Doordat ‘kefas’ rots betekent wordt onderstreept dat de rots een belangrijke plaats inneemt in het leven van Johannes de Doper.⁷

De derde en laatste belangrijke gebeurtenis over Johannes de Doper in de Bijbel vertelt de marteldood van deze Heilige. Voordat Johannes de Doper werd vermoord, werd hij gevangen genomen door handlangers van Herodes. Dit omdat Johannes protesteerde tegen het huwelijk tussen Herodes en Herodias. Deze laatste was namelijk de voormalige vrouw van Herodes’ broer Phillipus. Op Herodes’ verjaardagsfeest danste Herodias’ dochter Salome. Bewogen door haar danskunst beloofde Herodes Salome te geven wat ze maar wenste. Door Herodias ingefluisterd, vroeg ze het hoofd van Johannes de Doper op een schotel (Mt 14:8; Mc 6:25).⁸ Wanneer Johannes wordt onthoofd, beseft Jezus dat hij in gevaar is in de regio van Jeruzalem. Hij wijkt uit naar de woestijn, maar bezocht nog geregeld de stad. Dat Johannes werd onthoofd maakt hem ook tot een van de eerste martelaren.⁹

Dit is ongeveer alles wat in de Bijbel verteld wordt over het leven van Johannes de Doper. We vinden echter niet terug waaraan de reliksteen van Ein Kerem gelinkt kan worden. Er zijn echter nog andere mogelijkheden. Tot de Reformatie werden apocriefe verhalen als aanvullingen beschouwd op de Bijbel. Zij leverden een belangrijk toevoegingen bij de heiligenverering.¹⁰ Zo is er bijvoorbeeld het Proto-Evangelie van Jacobus, een apocrief geschrift uit de tweede eeuw na Christus, dat nog een extra facet uit het leven van deze Heilige toelicht. In dit boek wordt de vlucht van Elisabeth voor de kindermoord verteld.¹¹ De wijzen vertelden aan Herodes dat de koning der koningen zou worden geboren. De verontruste Herodes, in zijn eer gekrenkt, stuurde daarop zijn soldaten erop uit om alle jongetjes van twee jaar en jonger van zijn rijk te vermoorden. Als Elisabeth dit hoorde zocht ze samen met Johannes de Doper tevergeefs naar een schuilplaats in het bergenlandschap. Ze schreeuwde met een luide stem: ‘O berg van

⁷ Petrus (Grieks: Πέτρος, Petros) betekent ook steen/rots.

⁸ Soetkin Vanhauwaert, "Another Head of St John the Baptist on a Plate, surrounded by Angels by Jan Mostaert, Collection of Count of Oultremont, Castle of Warfusée, Saint-Georges-sur-Meuse: The Motive of the Johannesschüssel in the Art of Painting" (Master diss., Katholieke Universiteit Leuven, 2010), 6, Francis Gingras, "Une autre Temps viendra...: Permanence et mutations des motifs narratifs dans différentes versions de la *Vie de Saint Jean-Baptiste*, entre la figure de l'hagiographie médiévale et celle du saint patron des Canadiens français", in *Jean-Baptiste: Le Précurseur au Moyen Âge. Actes du 26e colloque du CEUR MA, 22-23-24 février 2001*, Seneffiance, 48, 79-91 (Aix-en-Provence: Publications de l'Université de Provence, 2002), 86; Jean Daniélou, *Jean-Baptiste: Témoin de l'Agneau* (Paris: Seuil, 1964), 167-170.

⁹ Montefiore, *Jerusalem: de biografie*, 134-135; Butler, *One hundred saints: their lives and likenesses drawn from Butler's Lives of the saints and great works of western art*, 11-12; Bruin, *Männer um Christus*, 34-35.

¹⁰ Dit uitte zich ook in de kunst, bijvoorbeeld de fresco's gevonden in het oratorium van Johannes de Doper in Urbino, die gebaseerd zijn op het anonieme Latijnse *Vita di San Giovam-batista*; Penelope A. Dunford, "The Iconography of the Frescoes in the Oratorio di S. Giovanni at Urbino". *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 36 (1973): 367-373; H. T. G. Andrews, *An Introduction to the Apocryphal Books of the Old and New Testament*, red. Charles F. Pfeiffer (Gand Rapids: Baker Books House, 1964), 9.

¹¹ Baert, *Caput Johannis is Disco: Essay on a Man's Head*, 170-171; Goosen, *Van Abraham tot Zachariás: Thema's uit het Oude en het Nieuwe Testament in Religie, Beeldende Kunst, Literatuur, Muziek en Theater*, 211.

God, herberg een moeder met haar kind'. Onmiddellijk brak een steen in stukken en vormde en grot waarin beide zich konden verschuilen. Daarbij stuurde een fel licht hen in de grot, een Engel van God was bij hen die hen de weg wees en hen beschermde. Herodes' dienaren waren nog steeds op zoek naar Johannes. Toen zij vroegen aan Zacharias waar zijn zoon was, antwoordde hij: 'Ik ben de dienaar van God en ik blijf aan zijn tempel verbonden. Hoe kan ik weten waar mijn zoon verblijft?'. De dienaren brachten deze boodschap aan Herodes waarop hij zei: 'Zijn zoon zal de koning van Israël zijn'. Zacharias werd nogmaals gevraagd waar Johannes was; hij antwoordde daarop: 'Ik ben een getuige Gods. Neem mijn bloed, maar mijn geest, de Meester zal hem ontvangen, want het is onschuldig bloed dat ge van plan zijt te laten vloeien aan de ingang van de tempel'. Tegen de ochtend van de volgende dag werd Zacharias vermoord.¹² De dood van Johannes de Dopers' vader kan gezien worden als een prefiguratie van diens eigen dood.¹³

1. 2. *De verering van Johannes de Doper*

De rol van Johannes de Doper al voorloper van Christus is volledig verankerd in het verhaal van de Bijbel. Dit wordt ook duidelijk bij andere personalia, bij voorbeeld van chronologische aard. Een expliciete verbondenheid tussen Johannes de Doper en Jezus Christus is terug te vinden wanneer wordt gekeken naar de Christelijke jaarkalender. De geboortes van beide zijn gelinkt aan belangrijke terugkerende natuurfenomenen. Sint-Jansdag, de dag waarop de geboorte van Johannes wordt gevierd, werd door Sint Augustinus als een van de eerste christelijke feestdagen in de geschiedenis vastgelegd. Deze vindt plaats op 24 juni. Wanneer wordt gekeken naar de zonnekalender viel deze dag in vroegere tijden samen met de zogenaamde zomerzonnnewende.¹⁴ Vanaf die dag werden de dagen steeds korter. Precies een half jaar later, op 24 december ofte Kerstmis, vindt de winterzonnnewende plaats. Vanaf die dag worden de dagen weer langer. Deze plaatsing van kerkelijke feesten kan worden gelinkt aan Bijbelse citaten. In het evangelie van Johannes zegt Johannes de Doper namelijk, wanneer hem wordt gevraagd naar Jezus: 'Ik ben de Messias niet, ik ben voor Hem uit gestuurd... Hij moet groter worden, en ik kleiner.' (Joh. 3:28-30).¹⁵

¹² van Erkelens, *Jezus en de Broederschap der Essenen*, 46-48; Michel Coune, *Het Voorevangelie van Jakobus: Een Apokrief Evangelie van de Tweede Eeuw* (Brugge: Zevenkerken, 1998), 25-26; Montague Rhodes James, *The Apocryphal New Testament* (Oxford: University Press, 1924), 48.

¹³ Baert, *Caput Johannis is Disco: Essay on a Man's Head*, 175-176.

¹⁴ Door veranderingen in de zonnekalender valt de zomerzonnnewende nu op 21 juni; Emil Bock, *De jaarfeesten als kringloop door het jaar: Advent, Kerstmis, Driekonigen, Lijdenstijd, Pasen, Hemelvaart, Pinksteren, Johannes- en Michaëlstijd*. vert. uit het Duits door Margreet Meijer-Kouwe (Rotterdam: Christofoor, 1980), 141.

¹⁵ Butler, *One hundred saints: their lives and likenesses drawn from Butler's Lives of the saints and great works of western art*, 12; van Erkelens, *Jezus en de Broederschap der Essenen*, 50; Buzy, *Saint Jean-Baptiste: études Historique et Critiques*, 102.

Niet enkel de geboorte van Johannes de Doper werd in de Christelijke kalender vastgelegd. Op 29 september wordt zijn onthoofding herdacht.¹⁶ Het is voornamelijk door deze marteldood dat de heilige voor bepaalde kwalen wordt aangeroepen. In de eerste plaats wordt tot hem gebeden bij hoofd- en keelpijn.¹⁷ Verder wordt hij ook aangeroepen tegen koorts, rugpijn, kinderziekten, schreeuwende kinderen en epilepsie.¹⁸

Meestal wordt Johannes de Doper in de kunst afgebeeld als een antieke filosoof of als een asceet in een kled van kamelenhaar of schapenvacht. Zijn gezicht is streng met wilde haren en een baard. In het Westen zijn zijn attributen vaak een lam, een kruisstaf, een banderol met daarop 'Zie het Lam Gods'/'Ecce Agnus Dei' (zoals beschreven in Joh. 1:29, waarin hij Jezus omschrijft als het Lam Gods die de zonden van de wereld wegneemt), een doopschaal of doopschelp en/of een lantaarn. Deze laatste symboliseert dat Johannes de wegbereider van Jezus is.¹⁹



Afb. 2: Fresco die Johannes de Doper en zijn moeder Elisabeth, vluchtend voor de soldaten van Herodes, afbeeldt. Ein Kerem, nabij Jeruzalem, de kerk van de Visitatie.

¹⁶ Otto Wimmer, *Die Attribute der Heiligen*, Tyrolia Geschenktaschenbücher, 28. 2de verb. uitg. (Innsbruck/Wien/München: Tyrolia, 1966), 137.

¹⁷ Goosen, *Van Abraham tot Zacheüs: Thema's uit het Oude en het Nieuwe Testament in Religie, Beeldende Kunst, Literatuur, Muziek en Theater*, 211.

¹⁸ Jo Claes, Alfons Claes en Kathy Vincke, *Sanctus: Meer dan 500 Heiligen Herkennen* (Leuven: Davidsfonds, 2002), 169.

¹⁹ Goosen, *Van Abraham tot Zacheüs: Thema's uit het Oude en het Nieuwe Testament in Religie, Beeldende Kunst, Literatuur, Muziek en Theater*, 212; Claes, Claes en Vincke, *Sanctus: Meer dan 500 Heiligen Herkennen*, 169.

1. Woestijnreligies en Johannes de Doper

De woestijn kende doorheen de eeuwen zowel bij de Joden als Christenen een grote aantrekkingskracht. Het is dan ook verschillende malen beschreven in het Oude Testament dat God zich toonde aan de Israëlieten in deze dorre omgeving. In Exodus 3:1-18 staat beschreven dat De Heer zich toont aan Moses in een brandende doornstruik in de woestijn. Ook in verschillende daaropvolgende passages in de Bijbel verschijnt God in deze contreien (1 K. 19:3-8; Hos. 2:14; Js. 40:3).²⁰ In Jesaja 41:18 zegt De Heer dat hij de woestijn zal omtoveren tot een paradijs: 'Van de woestijn maak Ik een waterplas, het dorre land in de woestijn wordt een waterader'.²¹ In het Nieuwe Testament komt de voorstelling van de woestijn ook op velerwijzen voor, onder andere als het leven van Johannes de Doper wordt beschreven. In het Lucasevangelie staat geschreven dat Johannes opgroeide in de woestijn totdat hij zich aan het volk van Israël toonde als voorloper van de Messias (Lc. 1:80). Opvallend is wel dat Johannes al aanwijzingen kreeg toen hij nog in de woestijn leefde: '...toen kwam het woord van God tot Johannes, de zoon van Zacharias, in de woestijn' (Lc. 3:2). Ook in het Marcusevangelie wordt Johannes voorgesteld als komende uit de woestijn (Mc. 1:4-5). Mattheus (Mt. 3:1) verduidelijkt dat het om de woestijn van Judea ging: 'In die dagen kwam Johannes de Doper in de woestijn van Judea verkondigen'. In het Mattheusevangelie en het Lucasevangelie vraagt Jezus aan Johannes waarom hij de woestijn is ingetrokken (Mt. 11:7; Lc. 7:24). Ook in een andere passages komt Johannes de Doper voor samen met de woestijn (Joh. 1:23).²² Zo is te merken dat het motief van de woestijn vaak voorkomt in het leven van Johannes de Doper.

Een gemeenschap die sterk aangetrokken was tot de woestijn was de Esseense samenleving. De Essenen waren een volk dat zichzelf onderscheidde van de Farizeïsche en Joodse gemeenschap door zichzelf al te zien als 'het volk dat reeds is uitgeroepen tot de kerkgemeenschap van het einde der dagen'.²³ Zij leefden in de woestijn rond de tweede eeuw voor Christus en kleedden zich met takken en bladeren. Daarbij wasten ze zich meerdere malen per dag in koud water om zichzelf te zuiveren.²⁴ In het traktaat *Elke Goede Man is Vrij*, geschreven

²⁰ Bij Hosea 2:14 is er in de King James uitgave te lezen: "Therefore, behold, I will allure her, and bring her into the wilderness, and speak comfortably unto her", terwijl er in de Willibrord vertaling niet over een woestijn gesproken wordt "Ik verwoest haar wingerden en vijgenbomen, waarvan zij beweert: 'Dit is het loon dat ik gekregen heb van mijn minnaars.' Ik maak er verwilderd hout van, waar de dieren aan vreten."

²¹ Jean Steinmann, *Saint John the Baptist and the Desert Tradition*. Men of Wisdom 5, vert. uit het Frans door Michael Boyes (New York: Harper, 1955), 147-150.

²² Dapaah, *The Relationship between John the Baptist and Jesus of Nazareth: a Critical Study*, 40-41.

²³ Frank Moore Cross, *The Ancient Library of Qumran and modern biblical studies*. The Haskell Lectures 1956-1957. 2de verb. uitg. (Garden City, New York: Anchor, 1961), 203.

²⁴ Todd S. Beall, *Josephus' Description of the Essenes Illustrated by the Dead Sea Scrolls* (Cambridge/New York/New Rochelle/Melbourne/Sydney: Cambridge University Press, 1988), 12; Hugh Schonfield, *Odyssee der Essenen*. vert. uit het Engels door G. J. Kiekens (Katwijk aan Zee: Servire Uitgevers B.V., 1986), 29.

door de Joodse filosoof Philo van Alexandrië (20 vr. Chr. – 40 na Chr.), worden de Essenen omschreven als een volk dat vluchtte van het leven in de dorpen. Ze deden dit alles op een vredige manier zonder wapens bij zich te dragen en ze hadden geen slaven, iedereen was vrij en hielp elkaar. De gemeenschap bestond ongeveer uit een 4.000 mensen en ze zagen zichzelf als dienaars van God, waarbij ze zich onthielden van dierenoffers en hun gedachten zuiverden.²⁵ Plinius de Oudere (23 na Chr. – 79 na Chr.) beschrijft waar het volk gevestigd is. In zijn *Naturalis Historia* wordt het volk omschreven als wonende aan de westkant van de Dode Zee. Deze schrijver vermeld ook dat er zich geen enkele vrouw in deze gemeenschap zou hebben bevonden en dat het volk zich uitbreidde doordat andere zich aangetrokken voelden tot deze leefwijze en zich bij de groep voegden. Zodus werd de groep in stand gehouden zonder geboorten maar door nieuwkomers.²⁶ Plinius de Oudere beschrijft ook dat de gemeenschap al eeuwen oud is, iets wat fout blijkt te zijn.²⁷ In de beschrijvingen van Flavius Josephus (37 na Chr. – ± 100 na Chr.) wordt gezegd dat het volk zowel uit vrouwen als mannen bestond. Alle mannen zouden de vrouwen zelfs delen met elkaar. Het was een hard werkend volk, dat geen aandacht besteedde aan bezit en zeer devoot was en met eigen rituelen. Het volk was geletterd en hechtte veel belang aan de studie van geschriften.²⁸ Er moet worden benadrukt dat deze bronnen van buitenstaanders zijn en dat deze verschillende malen verkeerd hebben geïnterpreteerd.²⁹ Dit kwam aan het licht toen in 1947 een kloosterbibliotheek is ontdekt nabij Qumran, noordelijk van de Dode Zee. Bij deze bibliotheek zijn kruiken gevonden waarin rollen zaten met leefregels voor de Essenen.³⁰ Dankzij de ontdekking van deze teksten kon de Esseense gemeenschap worden gelinkt aan deze plaats.³¹ Naast deze gemeenschap in Qumran, die meer kloostergericht is, was er een gemeenschap van Essenen in Damascus die ouder is. Beiden leefden ze wel volgens dezelfde leer.³²

²⁵ Philo van Alexandrië, “Every Good Man is Free”. laatst geraadpleegd op 21 januari 2013, http://cornerstonepublications.org/Philo/Philo_Every_Good_Man_is_Free.html; Gabriele Boccaccini, *Beyond the Essene Hypothesis: The Parting of the Ways between Qumran and Enochic Judaism* (Grand Rapids, Michigan/Cambridge: William B. Eerdmans Publishing Company, 1998), 21; Lena Cansdale, *Qumran and the Essenes: A Re-Evaluation of the Evidence* (Tübingen: J. C. B. Mohr, 1997), 22-23; Steinmann, *Saint John the Baptist and the Desert Tradition*, 19.

²⁶ Caius Plinius Secundus, *De wereld: Naturalis Historia*. vert. uit het Latijn door Joost Van Gelder, Mark Nieuwenhuis en Ton Peters (Amsterdam: Athenaeum – Polak & Van Gennep, 2004), 120.

²⁷ Steinmann, *Saint John the Baptist and the Desert Tradition*, 20.

²⁸ Roland Bergmeier, *Die Essener-Berichte des Flavius Josephus: Quellenstudien zu den Essenertexten im Werk des jüdischen Historiographen* (Kampen: Kok Pharos, 1993), 12-22; Beall, *Josephus' Description of the Essenes Illustrated by the Dead Sea Scrolls*, 12-25; Schonfield, *Odyssee der Essenien*, 69.

²⁹ Matthew Black, *The Essene Problem*. Friends of Dr. William's Library 14 (London: Dr. William's Trust, 1961), 26.

³⁰ Marie-Geneviève Grossel, “Vies de Saint Jean-Baptiste en Vers et Récits: Permanence et Muances d'un Culte”, in *Jean-Baptiste: Le Précurseur au Moyen Age. Actes du 26e colloque du CEUR MA, 22-23-24 février 2001*, Senefiance, 48, 93-109 (Aix-en-Provence: Publications de l'Université de Provence, 2002), 93; Cross, *The Ancient Library of Qumran and modern biblical studies*; Steinmann, *Saint John the Baptist and the Desert Tradition*, 23-27.

³¹ Cansdale, *Qumran and the Essenes: A Re-Evaluation of the Evidence*, 19 en 25.

³² Dapaah, *The Relationship between John the Baptist and Jesus of Nazareth: a Critical Study*, 38; Steinmann, *Saint John the Baptist and the Desert Tradition*, 37.

In de teruggevonden rollen wordt er gesproken over ‘De Ware Leraar’. De Essenen vereerden een religieuze leider maar hij wordt niet bij naam genoemd. Deze persoon werd aanzien als de Messias.³³ Het zou kunnen dat deze Joodse groepering Johannes de Doper zag als hun leider, zoals dat bij de Mandeeërs vandaag nog steeds is.³⁴ Volgens sommigen werd Johannes de Doper door zijn ouders meegenomen naar de gemeenschap van de Essenen in de woestijn. Deze baseren zich op Lucas 1:80: ‘De jongen groeide op en werd steeds sterker door de Geest; hij verbleef in eenzame streken tot de dag waarop hij zich aan Israël vertoonde’. Waarbij de eenzame streken als de woestijn wordt gezien.³⁵ Er is wel een consensus dat de volgelingen van Johannes de Doper en de Essenen contact hebben gehad met elkaar. Dit wordt onder andere beschreven in een Oudrussische versie van *De Joodse Oorlog* van Josephus.³⁶ Qumran ligt tevens niet zo ver van de Jordaan, de rivier waar Johannes zijn volgelingen doopte.³⁷ Ook de Essenen doopten hun volgelingen.³⁸ Maar evengoed kan deze Messias Jezus Christus zijn.³⁹ Anderen beweren dat ‘De Ware Leraar’ geen van de twee was, omdat er op de tekstrollen niets over het Christendom staat geschreven.⁴⁰

Opvallend is dat Johannes de Doper zijn vader Zacharias niet opvolgde als priester, zoals gebruikelijk was. Daarvoor zou Johannes zich echter wel in de tempel moeten terugtrekken en niet in de woestijn, waar hij zijn roeping kreeg (Mc. 1:4; Mt. 3:5, 5; Lc. 3:2-3; Mt. 11:7; Lc. 7:24; Joh. 11:28; 3:26; 10:40). Sommige auteurs beweren dat Zacharias zijn zoon zelf naar de woestijn, specifiek Qumran, heeft gestuurd omdat hij een strikt geloofsregime moest volgen.⁴¹ Des te meer omdat zijn ouders van hoge leeftijd waren toen ze hun zoon kregen. Bovendien, zoals overgeleverd in de apocriefen, is Zacharias vermoord door Herodes’ handlangers, waardoor Johannes de Doper op zeer jonge leeftijd vaderloos werd.⁴² In de woestijn leefde deze laatste een zeer ascetisch leven, gekleed in dierenhuiden en zich voedend met sprinkhanen en honing.⁴³ Indien hij bij de gemeenschap in Qumran heeft geleefd is het niet duidelijk hoelang hij daar

³³ Schonfield, *Odyssee der Essenen*. vert. uit het Engels door G. J. Kiekens, 29 en 52.

³⁴ Georg J. Brooke, “Luke, John, and the Dead Sea Scrolls”, in *John, Qumran, and the Dead Sea Scrolls: Sixty Years of Discovery and Debate*. Society of Biblical Literature: Early Judaism and Its Literature, 32, red. Mary L. Coloe en Tom Thatcher, 69-91 (Atlanta: Society of Biblical Lecture, 2011), 69-70; Dapaah, *The Relationship between John the Baptist and Jesus of Nazareth: a Critical Study*, 44; Schonfield, *Odyssee der Essenen*, 57.

³⁵ Ewing, *The Essene Christ: A Recovery of The Historical Jesus*, 196.

³⁶ Schonfield, *Odyssee der Essenen*. vert. uit het Engels door G. J. Kiekens, 103.

³⁷ Steinmann, *Saint John the Baptist and the Desert Tradition*, 58.

³⁸ Dapaah, *The Relationship between John the Baptist and Jesus of Nazareth: a Critical Study*, 44.

³⁹ Brooke, “Luke, John, and the Dead Sea Scrolls”, 69-70; Dapaah, *The Relationship between John the Baptist and Jesus of Nazareth: a Critical Study*, 44; Schonfield, *Odyssee der Essenen*, 57.

⁴⁰ Boccaccini, *Beyond the Essene Hypothesis: The Parting of the Ways between Qumran and Enochic Judaism*, 130.

⁴¹ Dapaah, *The Relationship between John the Baptist and Jesus of Nazareth: a Critical Study*, 41.

⁴² Baert, *Caput Johannis is Disco: Essay on a Man's Head*, 175.

⁴³ Goosen, *Van Abraham tot Zachaeüs: Thema's uit het Oude en het Nieuwe Testament in Religie, Beeldende Kunst, Literatuur, Muziek en Theater*, 210-212; Steinmann, *Saint John the Baptist and the Desert Tradition*, 159.

verbleef. Het zou ook kunnen dat hij zich na enkele jaren afscheidde van deze groep en een paar discipels met zich meenam.⁴⁴

2. Berg-, rotsen- en stenencultus

Het oude Israël, waar Johannes de Doper leefde, werd gedomineerd door de verschillende bergen en heuvels. Het is bijgevolg logisch dat deze dus een belangrijke rol speelden in de verschillende culturen en religies die deze regio rijk was.⁴⁵ Hoewel in het scheppingsverhaal niets over bergen wordt vermeld, komt in de christelijke literatuur het motief van de berg verschillende malen voor.⁴⁶ In Jeruzalem bevindt zich de heilige berg bij uitstek volgens de Bijbel.⁴⁷ Meer bepaald 50 tot 60 meter boven de Kidron vallei bevindt zich de berg Zion, bijgenaamd ‘de vreugde van de aarde’.⁴⁸ In Psalm 48:2-3 wordt deze ook effectief bij naam genoemd in de Willibrordvertaling: ‘Groot en onvolprezen is de Heer, groot in de stad van onze God. En zijn heilige berg die zich sierlijk verheft is een vreugde voor heel de aarde. De Sionsberg ligt in het verste noorden, stad van de grote koning.’ De berg Zion is ook de berg die beschreven wordt als de berg waar de heer woont (Js. 8:18; ‘Ik en de kinderen die de Heer mij gegeven heeft, wij zijn tekens en zinnebeelden in Israël van de Heer van de machten, die op de berg Sion woont’). In Jesaja wordt deze plaats ook beschreven als een plek waar er vaak veldslagen werden gevochten tegen de vijanden. Deze berg werd het symbool voor het beloofde land Israël en wordt tevens soms als synoniem gebruikt voor Jerusalem. Dat deze berg nabij Jerusalem gelegen is onderstreept dat voor God deze stad de hoofdstad is van zijn beloofde land. Deze stad is de Goddelijke beschaafdheid tegenover de chaos van de nabije woestijn.⁴⁹ Dit is een afspiegeling van het Hemelse Paradijs op het aardse Jerusalem.⁵⁰

⁴⁴ Dapaah, *The Relationship between John the Baptist and Jesus of Nazareth: a Critical Study*, 41-42.

⁴⁵ Richard J. Clifford, *The Cosmic Mountain in Canaan and The Old Testament* (Cambridge/Massachusetts: Harvard University Press, 1972), 98; Steinmann, *Saint John the Baptist and the Desert Tradition*, 11.

⁴⁶ Het motief van de opslokkende berg speelt onder andere een belangrijke rol bij de hagiografie van de Heilige Barbara; Barbara Baert, “The Allegory with a Virgin. Contributions to the Solution of an Iconographical Enigma”, in *Memling Studies: Proceedings of the International Colloquium (Bruges, 10-12 November 1994)*, red. Hélène Vergoustraete, Roger van Schoute en Maurits Smeyers, 195-210 (Leuven: Peeters, 1997), 198; Terence L. Donaldson, *Jesus on the Mountain: A Study in Matthean Theology*. Journal for the Study of the New Testament Supplement Series 8. red. Ernst Bammel, James Dunn, e.a. (Sheffield: The University of Sheffield, 1985), 5.

⁴⁷ Robert Leonard Cohn, “The Sacred Mountain in Ancient Israel” (PhD diss., Stanford University, 1974), 1-4.

⁴⁸ Deze is ook gekend als de Sionsberg (cfr. Willibrordvertaling); Clifford, *The Cosmic Mountain in Canaan and The Old Testament*, 131.

⁴⁹ Thomas B. Dozeman, *God on the Mountain: a Study of Redaction, Theology and Canon in Exodus 19-24*. Society of Biblical Lecture. Monograph Series, 37. red. Adela Yarbro Collins (Atlanta, Georgia: Scholars Press, 1989), 152; Donaldson, *Jesus on the Mountain: A Study in Matthean Theology*, 51-62; Cohn, “The Sacred Mountain in Ancient Israel”, 123-138; Clifford, *The Cosmic Mountain in Canaan and The Old Testament*, 141.

⁵⁰ Baert, “The Allegory with a Virgin. Contributions to the Solution of an Iconographical Enigma”, 201.

Bergen en heuvels zijn opgebouwd uit stenen en rotsen. Ook deze objecten zijn door de eeuwen heen al vereerd als sacrale voorwerpen en dit bij zeer verschillende religies en culturen van het Nabije Oosten. In het Christendom werden een aantal stenen aan Bijbelse verhalen gelinkt, bijvoorbeeld de stenen tafelen waarop Mozes de tien geboden neerschreef.⁵¹ In Genesis komt het motief van de steen verschillende malen voor naast in verschillende andere passages in de Heilige Schrift. Bij pelgrimstochten naar Jeruzalem worden dan ook al sinds de vierde eeuw heilige stenen bezocht en vereerd. Tijdens de middeleeuwen zijn er bijgevolg zeer veel rotsblokken die aanbeden worden in verschillende steden over een groot gebied. Sommigen lijken uit de natuur te komen, anderen zijn bewerkt en gevormd, verschillende stenen werden beschouwd als een imprint van Christus of door zijn bloed bevestigd te zijn.⁵² Soms zijn de vereerde rotsblokken afkomstig van een bepaald geografisch gebied en zijn ze zo verbonden aan een traditie, meestal bevinden deze zich ook nog in situ en zijn ze niet verplaatst.⁵³ Verhaal, ritueel en plaats komen hier samen op één plek.⁵⁴ Bij deze steenaanbidding heeft het kijken, wat normaal het gebruikte zintuig is, plaats gemaakt voor het aanraken. Het voelen wordt belangrijker dan het zien. Het is dan ook een logisch gevolg dat pelgrims de stenen willen aanraken en dikwijls kussen. Het Goddelijke karakter van deze stenen wordt nog eens benadrukt doordat ze als ‘archeopotoretoi’ worden gezien. Dit zijn objecten die niet door de mens zijn gemaakt maar door een hogere tussenkomst zijn ontstaan.⁵⁵

3. Ein Kerem en het stenen reliëf

Op een erg jonge leeftijd vluchtte Johannes de Doper voor de moordenaars van Herodes in de woestijn. Nadien is het gezin niet in de woestijn gebleven, maar teruggekeerd naar het ouderlijke huis.⁵⁶ Johannes de Doper woonde met zijn ouders in het kleine dorpje Ein Kerem, dat een 8tal kilometer ten westen van het historische Jeruzalem ligt.⁵⁷ Er zijn aanwijzingen dat Ein Kerem al sinds de Bronstijd werd bewoond. Dat Johannes in dit dorp zou zijn opgegroeid wordt aangenomen sedert de Byzantijnse periode omdat sindsdien ‘de stad van Juda’ wordt

⁵¹ In Exodus 34 staat geschreven dat Mozes hiervan een tweede versie maakte omdat hij de eerste versie vernielde nadat hij van de berg kwam en merkte dat zijn volgelingen een gouden kalf aanbeden.

⁵² Yamit Rachman-Schrire, “Evangatorium in Terrae Sanctae (...): Stones Telling the Story of Jerusalem”, in *Jerusalem as Narrative Space Erzählraum Jerusalem*. Visualising the Middle Ages, 6. red. Eva Frojmovic, 353-366 (Leiden/Boston: Brill, 2012), 353-355.

⁵³ Rachman-Schrire, “Evangatorium in Terrae Sanctae (...): Stones Telling the Story of Jerusalem”, 361.

⁵⁴ Robert Osterhout, “Architecture as Relic and the Construction of Sanctity: The Stones of the Holy Sepulchre”, in *Journal of the Society of Architectural Historians* 62, 1 (Maart 2003): 4.

⁵⁵ Rachman-Schrire, “Evangatorium in Terrae Sanctae (...): Stones Telling the Story of Jerusalem”, 364-365.

⁵⁶ Buzy, *Saint Jean-Baptiste: études Historique et Critiques*, 99.

⁵⁷ Montefiore, *Jerusalem: de biografie*, 134.

geïdentificeerd met Ein Kerem, zoals beschreven in Lucas 1:39-40: 'Maria dan maakte zich op in die dagen en reisde met spoed naar het bergland, naar een stad van Juda. En zij ging het huis van Zacharias binnen en groette Elisabeth'. Tijdens de middeleeuwen was deze plaats gekend als Sint Johannes in de Bergen.⁵⁸ Vandaag de dag is dit een van de vier plaatsen die het meest door pelgrims in Israël worden bezocht. Er bevindt zich in deze voorstad een Franciscaanse kerk gewijd aan Johannes de Doper.⁵⁹ Aan de overkant van de vallei bevindt zich nog een Franciscaanse kerk, namelijk de kerk van de Visitatie. Deze kerk, waar de ontmoeting tussen Maria en Elisabeth centraal staat, bestaat uit twee verdiepingen en werd voltooid in 1955. Dit kerkgebouw is een van de meest artistiek versierde kerken in het Heilige Land.⁶⁰

In de Kerk van de Visitatie in Ein Kerem wordt momenteel een relik bewaard waarboven in goud staat geschreven: 'IN HAC PETRA ELISABETH IOHANNEM ABSCONDISSE TRADITUR' (Afb. 1). Dit zou dus een steen zijn van de rots waarin Elisabeth en Johannes zich verscholen hebben zoals is overgeleverd. Het verhaal wordt beschreven het Proto-Evangelie van Jacobus, zoals hiervoor beschreven.⁶¹ Het relik bevindt zich in een blauwe niche die versierd is met fijne mozaïeksteentjes, waarvoor een metalen hek is geplaatst. Hierdoor is het niet duidelijk of de gelovigen de in vroeger tijden de steen konden aanraken of kussen. Wat voor soort steen het is moet nog verder worden onderzocht. Zo zou misschien de plaats van oorsprong kunnen worden geïdentificeerd.

De uitdrukking 'hemel en aarde' kan op deze relik worden toegepast, aangezien het Goddelijke hier aansluiting vindt met een aardse materie.⁶² Op deze plek komen dus het verhaal, het object en de plaats samen. Een groot deel van de exegese van Johannes de Doper komt hier dus samen. Hierdoor worden al sinds eeuwen talloze pelgrims aangetrokken om hier Johannes de Doper te vereren. Het is dan ook niet verwonderlijk dat op deze plaats twee kerken werden gebouwd, waarin de aanbidding van Johannes de Dopers centraal staat.⁶³ Het is dan ook logisch dat de kerken helemaal afgestemd zijn op de verering van de Heilige. In de Kerk van de Visitatie is bij het relik een muurschildering te zien die de vlucht van Elisabeth voor de dienaren van Herodes laat zien (Afb. 2).⁶⁴ Op deze afbeelding staan rechts twee handlangers van Herodes

⁵⁸ Rivka Gonen, *Gids voor Bijbelse Historische Plaatsen*. vert. uit het Engels door J.C. Terweijden (Naarden: Strengtholt, 1991), 81.

⁵⁹ Noam Divir, "Ein Karem under threat", in *Haaretz*, laatst geraadpleegd op 2 december 2012, <http://www.haaretz.com/print-edition/business/ein-karem-under-threat-1.310061>.

⁶⁰ G. S. P. Freeman-Greenville, *The Holy Land: A Pilgrim's Guide to Israel, Jordan and the Sinai* (Jerusalem: Carta, 1996), 93; Gonen, *Gids voor Bijbelse Historische Plaatsen*, 83-84.

⁶¹ Baert, *Caput Johannis is Disco: Essay on a Man's Head*, 170-171; Goosen, *Van Abraham tot Zachariës: Thema's uit het Oude en het Nieuwe Testament in Religie, Beeldende Kunst, Literatuur, Muziek en Theater*, 211.

⁶² Cohn, "The Sacred Mountain in Ancient Israel", 17.

⁶³ Osterhout, "Architecture as Relic and the Construction of Sanctity: The Stones of the Holy Sepulchre", 4.

⁶⁴ Gonen, *Gids voor Bijbelse Historische Plaatsen*, 84; Zonder Auteur, "Ein Karem", in *See The Holy Land*. laatst geraadpleegd op 10 december 2012, <http://www.seetheholyland.net/ein-karem/>.

afgebeeld die twee peuters vermoorden. De moeders van deze kinderen staan erbij en ondergaan dit leed, waarbij een moeder krampachtig haar kind wil wegtrekken terwijl de andere haar hand voor haar ogen houdt om dit drama niet te moeten aanschouwen. Links daarvan is Elisabeth in een rood kleed weergegeven die de naakte Johannes de Doper draagt. Een Engel wijst hen de weg in de bergen. Deze scène speelt zich af in een bergachtig landschap. Het komt vaker voor dat bij een relik scènes staan afgebeeld die het verhaal rond het relik moeten overbrengen bij het ongeletterde volk. Deze beeldvoorstelling is hier zeker op haar plaats, aangezien de stenen relik zelf niets afbeeldt. Zonder de woorden zou het problematisch zijn om de exegese van Johannes de Doper te verbinden aan dit sacrale object. Des te meer omdat het verhaal uit het Proto-Evangelie van Jacobus maar door weinigen is gekend.

CONCLUSIE

Verschillende bronnen spreken over het leven van Johannes de Doper. De Bijbel beschrijft zijn geboorte maar geeft geen toelichting over zijn jeugd. De Heilige Schrift bespreekt zijn leven vervolgens pas als Johannes de Doper zijn roeping heeft gekregen. In het apocriefe geschrift van Jacobus wordt echter wel verteld over de vlucht van Elisabeth en haar zoon voor de kindermoord van Herodes. Hierbij is het belangrijk om te weten dat de apocriefen tot en met de middeleeuwen als aanvulling werden gezien op de Bijbel en er dus niet altijd werd getwijfeld aan hun betrouwbaarheid. In de Heilige Schrift en heiligenverering van Johannes de Doper wordt de verbondenheid tussen Johannes en Jezus duidelijk.

De woestijn heeft doorheen de eeuwen – en tot op heden – op verschillende gemeenschappen en individuen een grote aantrekkingskracht gehad. Zo wordt duidelijk in de Bijbel dat Johannes de Doper zijn roeping kreeg in de woestijn. Voor God is dit ook een uitgelezen plaats om zich te vertonen aan de uitverkorenen, zoals beschreven in het Oude en het Nieuwe Testament. Doordat de voorloper van Jezus zich in de woestijn terugtrok, wordt hij vaak verbonden met de gemeenschap van de Essenen. Dit wordt nogmaals versterkt door de rollen van Qumran waarin er gesproken wordt over ‘De Ware Leraar’. Verder onderzoek moet echter nog verduidelijken of het hier effectief over Johannes de Doper gaat.

Aan bergen, stenen en rotsen worden al eeuwen Bijbelse verhalen gelinkt. Het voorbeeld bij uitstek hiervan is de berg Zion in Jeruzalem. Hierdoor krijgen deze natuurverschijnselen een sacrale waarde en worden ze vereerd door verschillende gelovigen omdat ze gezien worden als ‘archeopotoretoi’, waarbij de Goddelijke tussenkomst noodzakelijk was.

Bij een nadere analyse van het reliek wordt duidelijk dat dit de steen van de rots zou zijn waarin Johannes de Doper en zijn moeder Elisabeth zijn opgenomen toen beide vluchtten voor de kindermoord van Herodes zoals beschreven in het Proto-Evangelie van Jacobus. Om dit verhaal te verduidelijken is er een fresco die deze scène uitbeeldt. Op deze plek komen voor de gelovigen verhaal, beeld en plaats samen, waardoor dit de uitgelezen plek is om Johannes de Doper te vereren. Ein Kerem is derhalve een zeer drukbezocht pelgrimsoord.

DE MUREN IN JERUZALEM

‘VANUIT HISTORICITEIT NAAR ACTUALITEIT’

Roxanne Rikken en Ann-Sophie Veys

Er zijn altijd al muren geweest en er zullen altijd muren blijven, ook in onze geglobaliseerde maatschappij met zijn universele mensenrechten. Maar niet overal worden die mensenrechten nageleefd. Voor de ene mens gelden andere rechten dan voor een andere, bijvoorbeeld al aan de verschillende kanten van een muur.

Borders everywhere attract violence, violence prompts fences, and eventually fences can mutate into walls. Then everyone pays attention because a wall turns a legal distinction into a visual slap in the face. We seem to love walls, but are embarrassed by them because they say something unpleasant about the neighbours—and us. They flow from two sources: fear and the desire for control. Just as our houses have doors and locks, so do borders call forth garrisons, customs officials, and, now and then, big walls. They give us divided feelings because we do not like to admit we need them.¹

Het prototype van de muur is de Berlijnse Muur, opgetrokken in 1961 en weer neergehaald in 1989.² ‘As one of the most notorious symbols of the Cold War, the Berlin Wall not only separated a city and a country, but also two hostile ideological, political, military, economic, and cultural blocs: the United States and its allies against the Sovjet Union and its satellites’.³ De Berlijnse Muur liep dwars door de Duitse hoofdstad Berlijn en zorgde voor politiek, economisch en vooral sociaal leed. Families werden van elkaar gescheiden en mensen die de grens probeerde over te steken in een poging tot een beter leven in het Westen, vonden hierbij vaak de dood. De toenmalige president van de Verenigde Staten, Ronald Reagan, hield op 12 juni 1987 een speech voor de *Brandenburger Tor*: ‘General Secretary Gorbachev, if you seek peace, if you seek prosperity for the Soviet Union and Eastern Europe, if you seek liberalization: Come here to this gate! Mr. Gorbachev, open this gate! Mr. Gorbachev, open this gate! Mr. Gorbachev,

¹ “National Geographic. U.S.-Mexico Border”, bezocht op 21 januari, 2013,

<http://ngm.nationalgeographic.com/2007/05/us-mexican-border/bowden-text>.

² Helmut Langerbein, ‘Great Blunders? The Great Wall of China, the Berlin Wall, and the Proposed United States/Mexico Border Fence’, *The History Teacher*, 43, 1 (2009): 15.

³ *Ibid.*, 16.

tear down this wall!”⁴ Bij het toespreken tot de toenmalige Sovjetleider Michail Gorbatsjov bevond president Reagan zich op West-Duits gebied, terwijl de *Brandenburger Tor* op Oost-Duits grondgebied stond. Later werd deze oude stadspoort het symbool van het weer ééngemaakt Duitsland. Maar heeft het verdwijnen van de muur echt ‘freedom’ gebracht? De verlossing van het communisme bracht, volgens het Westen, vrijheid en democratie. Maar de armoede die gepaard gaat met het doorgevoerde kapitalistische systeem in de voormalig communistische gebieden, is dat een vrije keuze geweest van de burgers?

De Mechelse mega-expo Newtopia toont dat muren mensen nog steeds bezig houden.⁵ Voor het overkoepelende thema ‘mensenrechten’ richtte de Zuid-Afrikaanse kunstenaar Kendell Geers een protestmuur op in het Lamotgebouw.⁶ Hij is ook persoonlijk betrokken bij het thema, want in 1988 verliet hij Zuid-Afrika om te ontkomen aan het apartheidsregime. Ook de vijftientig kunstenaars die Geers uitnodigde om een bijdrage te leveren aan zijn protestmuur, toonden wat hun aan het hart ligt. De muurcollage toonde tegen welk soort onrecht kunstenaars willen vechten en werd zo een collectief pleidooi voor menselijkheid en respect. Onder Geers gastkunstenaars bevond zich onder meer de Chinese kunstenaar Ai Wei Wei en de Engelse Street art-kunstenaar Banksy. Ook performancekunstenaars Ilse Ghekiere voegde een meditatie toe, ze zat anderhalf uur



Afb. 1: Foto van Kendell Geers' *Protestmuur* met performance van Ilse Ghekiere.

naakt op een kussen met haar gezicht naar de muur gericht in een afgebakende zone (Afb. 1).⁷ Doet dit ons – met uitzondering van het naakte – niet denken aan de Joodse Klaagmuur in Jeruzalem?

Via deze kunstenaars trekken nog een aantal andere bekende muren onze aandacht. Bij de Chinese kunstenaar Ai Wei Wei wordt direct aan de Chinese Muur gedacht. Een enorm verdedigingsbouwwerk, begonnen in 220 v. Chr., dat net zoals de Muur van Hadrianus,

⁴ “The Ronald Reagan presidential foundation & library. ‘The archive’”, bezocht op 18 januari, 2013, http://www.reaganfoundation.org/bw_detail.aspx?p=LMB4YGHF2&h1=0&h2=0&sw=&lm=berlinwall&args_a=cms&args_b=74&args=N&tx=1764.

⁵ “Newtopia”, bezocht op 18 januari, 2013, http://www.newtopia.be/nl/#slide_0.

⁶ E.F., Uit de kunst. F*cking Politics, Knack, 38 (2012): 51; “Newtopia”, bezocht op 18 januari, 2013, http://www.newtopia.be/nl/#slide_0.

⁷ E.F., Uit de kunst. F*cking Politics, Knack, 38 (2012): 51.

begonnen in 117 n. Chr., gebouwd werd om de eigen bevolking en cultuur te beschermen tegen invallen van de barbaren. Unesco erkend beide historische muren als Werelderfgoed.⁸ Maar in China staat ook een protestmuur, *The Democracy Wall*. Na de dood van partijleider Mao Zedong en de daaropvolgende ‘opening’ van China in 1978, werd deze gewone muur zomaar in het centrum van Beijing een plaats waar mensen met posters en slogans hun mening verkondigden en commentaar gaven op de situatie in de Volksrepubliek China. Dit was niet helemaal naar de zin van de Chinese Communistische Partij (CCP) en leidde al snel tot meerdere maatregelen.⁹ De CCP nam ook al vele maatregelen tegen de dissident Ai Wei Wei, die naast kunstenaar ook bekend staat als politiek activist.

Maatschappijkritisch is ook Street art-kunstenaar Banksy, hij leidt ons naar het hoofdonderwerp van deze paper. Door zijn gebruik van graffiti heeft Banksy nood aan grote oppervlakken: gevels, muren van garages, appartementsblokken, huizen, ... In 2005 reisde Banksy naar Palestina en bracht negen scènes aan op de Israëlische Westoeverbarrière, als gigantische muur de droom van elke graffiti-artist.¹⁰ In 2007 keerde hij terug naar Bethlehem voor een tentoonstelling en met in zijn rugzak meer graffiti-sjablonen.¹¹ Ondertussen is zijn graffiti op de muur een toeristische attractie geworden. Maar niet iedereen is fan van zijn werk: ‘You’re making the wall look beautiful. We don’t want it to be beautiful, we hate this wall. Go home’, zei een Palestijnse man tegen Banksy.¹² Niet alleen de Palestijnen zijn tegen deze muur, ook de internationale gemeenschap accepteert deze muur niet.

Een muur heeft altijd twee kanten en het gras is altijd groener aan de andere kant. Daarom wagen veel mensen een – illegale – oversteek in de hoop een beter leven op te bouwen. Op de grens tussen Mexico en de Verenigde Staten breidt zich ook een barrière – om het geen muur te noemen – uit. Naast een politieke, kan deze muur vooral als een economische muur gezien worden. Hiermee probeert de V.S. mensensmokkel, drugshandel en andere criminaliteit in te dijken. Zo investeerde Amerikaans president Barak Obama in 2010 geld en troepenmachten voor de grensbewaking in de strijd tegen de drugssmokkel en illegale grensoverschrijding.¹³

⁸ “UNESCO World Heritage Centre”, bezocht op 19 januari, 2013,

http://whc.unesco.org/pg.cfm?cid=31&id_site=438 en <http://whc.unesco.org/en/list/430>.

⁹ Kjeld Erik Brodsgaard, ‘The Democracy Movement in China, 1978-1979: Opposition Movements, Wall Poster Campaigns, and Underground Journals’, *Asian Survey*, 21, 7 (1981): 772.

¹⁰ “The Guardian. Guerilla artist Banksy in Holy Land”, bezocht op 19 januari, 2013, <http://www.guardian.co.uk/uk/2007/dec/03/israel.artnews>.

¹¹ “The Guardian. Banksy in Bethlehem”, bezocht op 19 januari, 2013, <http://www.guardian.co.uk/artanddesign/artblog/2007/dec/03/banksyinbethlehem>.

¹² “Searching for Banksy on the West Bank Wall”, bezocht op 19 januari, 2013, <http://matadornetwork.com/abroad/searching-for-banksy-on-the-west-bank-wall/>.

¹³ “NOS Nieuws”, bezocht op 20 januari, 2013, <http://nos.nl/artikel/159812-vs-stuurt-troepen-naar-grens-mexico.html>.

*U.S. relations with Mexico are important and complex. U.S. relations with Mexico have a direct impact on the lives and livelihoods of millions of Americans – whether the issue is trade and economic reform, homeland security drug control, migration, or the environment. ... It entails extensive commercial, cultural, and educational ties, with over 1.25 billion dollars worth of two-way trade and roughly one million legal border crossings each day.*¹⁴

‘A wall along the U.S.-Mexico border prompts divided feelings: it offends people. It comforts people. And it keeps expanding’.¹⁵ Dit geldt voor alle muren in alle landen. Bij het optrekken van de Berlijnse Muur of de Israëlische Westoeverbarrière werden wijken in twee gesneden. De sociale impact van dergelijke muren is niet verwaarloosbaar, het rukt gemeenschappen en families uiteen. Toch wordt door de uitvoerende staten gepleit dat dit vooral de veiligheid van hun bevolking verhoogt. Zo zou de Israëlische Westoeverbarrière zijn opgetrokken om het aantal zelfmoordaanslagen tegen Israëlische Joden te verhinderen.

De in Mexico wonende, maar in België geboren kunstenaar Francis Alj's verwerkte in zijn performances vaak grensgerelateerde uitvoeringen waarmee ook hij ons naar Jeruzalem brengt. ‘It is not hard to see why an artist such as Francis Alj's, whose work is preoccupied with exploring and uncovering those misaligned and atopic or unplaceable regions located on the margins of socio-geographic visibility, would be attracted to the story of the green line’.¹⁶ Alj's liep met een lekgestoken verfpot the Green Line in Jeruzalem af. De titel van zijn performance ‘Sometimes doing something political can become poetic . . . and sometimes doing something poetic can become political’ uit een politiekritische boodschap: net als zijn verflijen is de Green Line niets meer dan een getekende lijn op een landkaart.¹⁷ ‘The green line, after all, is not an international border--unlike Israel's borders with Egypt, Jordan, Syria and Lebanon--and the Palestine Liberation Organization only arrived at the advocacy of a two state solution based on [resolution] 242 in the late 1980s’.¹⁸

Ondanks de voorbeelden van historische en recente muren, opgebouwd om diverse redenen, blijft dé plaats der muren ongetwijfeld de stad Jeruzalem. Lang voor de Israëlische Westoeverbarrière speelden muren hier al een belangrijke rol. Verderop in deze paper zal de geschiedenis van Jeruzalem en Israëlische Joden worden behandeld. De historische aspecten

¹⁴ “U.S. Department of State. Diplomacy in action - Mexico”, bezocht 20 januari, 2013, <http://www.state.gov/r/pa/ei/bgn/35749.htm>.

¹⁵ “National Geographic. U.S.-Mexico Border”, bezocht op 21 januari, 2013, <http://ngm.nationalgeographic.com/2007/05/us-mexican-border/bowden-text>.

¹⁶ Tony Fisher, ‘Aesthetics and the Political: An Essay on Francis Alj's’ Green Line, *Cultural Critique*, 78 (2011): 1.

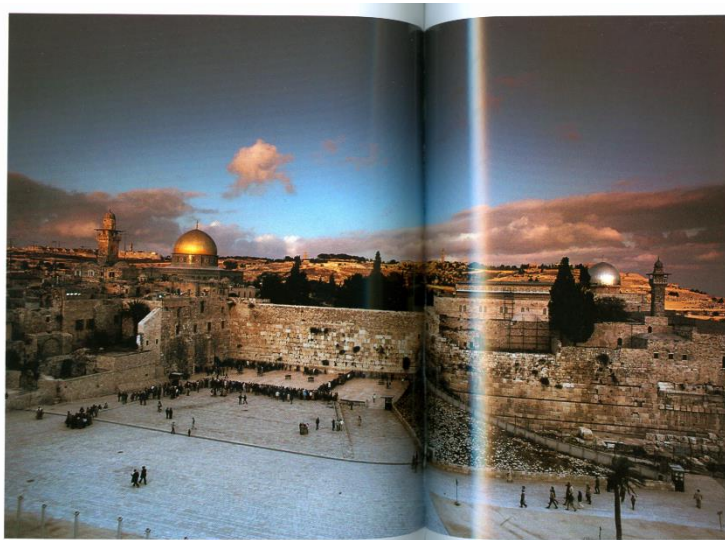
¹⁷ *Ibid.*, 4.

¹⁸ “The Green Line”, bezocht op 20 januari, 2013, <http://www.bitterlemons.org/previous/bl240203ed8.html>;
“United Nations. Security Council Resolution 1967: 240, 242”, bezocht op 20 januari, 2013, <http://www.un.org/documents/sc/res/1967/scres67.htm>.

geven een beter beeld op de hedendaagse politiek die Jeruzalem en het Midden-Oosten in de ban houdt, i.e. de Israëlische Westoeverbarrière waar de laatste hoofdstukken over handelen.

Jeruzalem: bouwen en conflicten

De plaats der muren is Jeruzalem. In dit hoofdstuk halen we enkele gebeurtenissen uit de geschiedenis van Jeruzalem aan die geleid hebben tot de beeldvorming over de Heilige Stad door de Joodse bevolking. Zulke gebeurtenissen kunnen ons een beter beeld geven over de huidige omstandigheden die in de Staat Israël een belangrijke rol spelen. Daarom wordt niet de volledige geschiedenis van Jeruzalem



vermeld, maar vooral de conflicten en het ontstaan van de Klaagmuur (Afb. 2).¹⁹

‘The great ideas that influence humankind to this day – belief in one God, the moral teachings of the prophets and the biblical vision of a more enlightened and compassionate world – all emerged from the small mound of the City of David. The City of David is where Jerusalem was born – the place where it all began’.²⁰ De plaats waar het allemaal begon, is inderdaad de Stad van koning David. Weinig is geweten over het oude Jeruzalem voor het de hoofdstad van David werd. Aan de hand van Bijbelse en een weinig aantal archeologisch bronnenmateriaal en de aanname dat koning David en zijn zoon koning Salomo niet enkel mythologische figuren zijn, kan daar de geschiedenis van Jeruzalem en het Joodse volk beginnen.²¹ Voor deze paper is de historische echtheid van figuren en plaatsen minder van belang, aangezien het vooral om de beeldvorming en daarmee samenhangend de mythevorming van de Heilige Stad gaat.

Bouwen is een term die Jeruzalem zeer sterk bepaald, de uitbouw van muren, watersystemen, verschillende religieuze sites met gebouwen en meermaals de heropbouw van de

¹⁹ Voor een volledige geschiedenis zie Simon Sebag Montefiore, *Jeruzalem. De biografie*, vert. uit het Engels door Henk Moerdijk, George Pape en Mieke Hulsbosch, Amsterdam, 2011. Of Karen Armstrong, *Jerusalem. One City, Three Faiths*, New York, 2005.

²⁰ Ahron Horovitz en Eyal Miron, *Discovering the City of David: A journey to the source*, Jeruzalem, 2010: z.p..

²¹ Piet Leupen, *Het meelint over Jeruzalem. De fatale mythe van een heilige stad*, Amsterdam, 2001: 40.

Tempel en de stad. Jeruzalem is bouwen en religie. Jeruzalem huisvest vele religies, tot op vandaag claimen meerdere wereldgodsdiensten Jeruzalem als hun Heilige Stad. Door die netelige situatie waar het huidige Jeruzalem zich met al haar religies in bevindt, zal op vele historische vragen waarschijnlijk nooit een archeologisch antwoord kunnen gegeven worden. De Tempelberg of *Haram al-Sharif* is hier het mooiste voorbeeld van.²²

Het Jeruzalem van koning David

Koning David, historisch of mythologisch figuur, veroverde rond het jaar 1000 v. Chr. Jeruzalem op de Jebusieten, een plaatselijke volksstam van de Kanaänieten.²³ Na de overwinning maakte David Jeruzalem tot hoofdstad en verenigde zo alle Israëlische stammen.²⁴ David bouwde er zijn koninklijk paleis en bracht de Ark van het Verbond naar de stad. Zijn zoon en opvolger Koning Salomo zou het belangrijkste gebouw van Jeruzalem bouwen, de Tempel op de berg Moria.²⁵ Dit was de plek waar Abraham op vraag van God zijn zoon Isaak zou offeren, ‘Ga met Isaak, uw zoon, uw enige, die u liefhebt, naar het land van Moria, en draag hem daar, op de berg die Ik u zal aanwijzen, als brandoffer op’ (*Genesis* 22:2).²⁶ Zo werd Jeruzalem naast de koninklijke ook de religieuze hoofdstad van alle Israëlieten. Rond de Tempelberg voorzag Salomo een muur, die door archeoloog C. Warren in de jaren 1960 werd blootgelegd.²⁷ Zo ontdekte men dat het hedendaagse Jeruzalem naast het oude Jeruzalem is gebouwd.

Een geschiedenis van vernieling en verbanning

In 586 v. Chr. werd de stad en de Tempel een eerste keer verwoest door Nebukadnessar II, ‘... en de muur van Jeruzalem is afgebroken en zijn poorten zijn met vuur verbrand’.: getuigde Nehemia (*Nehemia* 2:3) en de Joden werden tot de Babylonische ballingschap veroordeeld.²⁸ Volgens de profeet Jeremia was het voor de Joden die toch in Jeruzalem konden blijven, de gewoonte om bij de ruïnes van de Tempel te gaan bidden.²⁹ De jaren van bescherming onder de

²² Leupen 2001: 41.

²³ Horovitz en Miron 2010: z.p..

²⁴ *The rights and claims of Moslems and Jews in connection with the Wailing Wall at Jerusalem*, Basic Documents Series, 4, Beirut, 1968: 17.

²⁵ Horovitz en Miron 2010: 17.

²⁶ Leupen Amsterdam, 2001: 40.

²⁷ Ibid., 43.

²⁸ Ibid., 44; Horovitz en Miron 2010: 18.

²⁹ *The rights and claims* [...] 1968: 18.

God van Jeruzalem waren voorbij, maar deze ervaring leidde tot het inzicht dat zij, de Israëlieten, het uitverkoren volk van God waren en dat Jeruzalem hun Heilige Stad was, waar zij altijd naar zouden wederkeren.

*Hoe meer men zich bewust was van de onmogelijkheid ooit nog eens Jeruzalem te betreden, hoe sterker de droom en de mythe werden. Telkens wanneer de stad in handen van een nieuwe heerser kwam, flakkerde de hoop op, om iedere maal gelogenstraft te worden. Want verlossing voor Israël was niet mogelijk zonder de vestiging van joodse heerschappij over Jeruzalem.*³⁰

Na 50 jaar ballingschap werden de Joden weer in de stad toegelaten tijdens het Perzisch bewind.³¹ De Joden bleven naar de ruïnes komen om te bidden. Met de hulp van de Romeinen werd in 40 v. Chr. Herodes koning van Judea en werd de Tempel een tweede maal heropgebouwd.³² Maar een eeuw later zal nogmaals met de hulp van de Romeinen Jeruzalem voor altijd veranderen, van het Jeruzalem van David zal niets meer overblijven. Keizer Titus zou net als Nebukadnessar Jeruzalem innemen en de Tempel verwoesten, enkel een deel van de robuuste, westelijke tempelomwalling bleef staan als symbool van de Romeinse kracht. Volgens Dominicanenbroeders zouden ook na de vernieling van de tweede Tempel, de Joden naar de ruïnes blijven komen, om er te bidden en te huilen.³³ Deze plaats was echter niet de nu gekende Klaagmuur, maar een steen op de berg Moria waar vandaag de Rotskoepel staat. Na een tweede Joodse opstand onder leiding van Bar Kochba in 133 n. Chr. tegen de Romeinen, liet keizer Hadrianus op de puinhoop van wat ooit Jeruzalem was geweest, de Romeinse kolonie Aelia Capitolina oprichten. Zelfs de Joodse provincienaam Judea werd veranderd in Palestina.³⁴ De joden werden voor een tweede keer uit hun heilige stad verbannen, zelfs het zicht op hun voorvaderlijke grond werd hen ontzegd.³⁵ Ondanks het verbod om de stad te betreden, vermelden verschillende bronnen dat Joodse pelgrims minstens eenmaal per jaar Jeruzalem binnendrongen.³⁶ De plaats van verzuchting was de reeds vermelde steen op berg Moria of de Olijfberg, vanwaar men toch de tempelruïnes kon zien.

In de vierde eeuw kreeg de stad haar naam Jeruzalem terug, dit was te danken aan de Christelijke keizer Constantijn. Na de stichting van de Heilig-Grafkerk kwam er ook een christelijke pelgrimage op gang, Jeruzalem was ook de stad van de ‘profeet’ Jezus geweest.³⁷ Vanaf dan is Jeruzalem ook een belangrijke religieuze stad voor de Christenen. Keizer

³⁰ Leupen 2001: 73-74.

³¹ Leupen 2001: 45; Horovitz en Miron 2010: 18.

³² *The rights and claims [...]* 1968: 18.

³³ Vincent en Abel, Dominicaner broeders, *Jérusalem nouvelle*, Parijs, 1922-26, zie *The rights and claims of Moslems and Jews in connection with the Wailing Wall at Jerusalem*, Basic Documents Series, 4, Beirut, 1968: 18.

³⁴ Leupen 2001: 47, 70.

³⁵ Ibid., 67; Maurice Konopnicki en Eliezer Ban Rafael, *Jérusalem*, Que sais-je?, Parijs, 1987: 10.

³⁶ Konopnicki en Rafael 1987: 10; *The rights and claims [...]* 1968: 19.

³⁷ Konopnicki en Rafael 1987: 11.

Julianus, die zich opnieuw tot het Griekse geloof had bekeerd, wilde de Joden laten terugkeren, ze mochten zelfs de tempel heropbouwen. Maar een aardbeving en de dood van de keizer tijdens een veldtocht beschouwden de Christenen als een teken van God om de plannen niet te laten doorgaan.³⁸

Relatieve rust onder Islamitisch bewind

In de zevende eeuw werd Jeruzalem naast een Joodse en Christelijke heilige stad, ook voor de derde wereldgodsdienst, de Islam, heilig. Jeruzalem werd de hoofdstad van Arabisch Palestina en een eeuw later werd op het verlaten tempelplateau de Rotskoepel en de Al-Aqsa moskee gebouwd, de Tempelberg noemde zij *Haram al-Sharif*.³⁹ Onder de regeerperiode van kalief Omar verbeterde de situatie voor de joodse inwoners. Ze kwamen bijeen op de Olijfberg en bij de Gouden poort, maar ook binnen de stadsmuren werd de aanwezigheid van de Joden toegestaan.

De kruistochten van de elfde eeuw maakte kort een einde aan de 'heidense' overheersing van Jeruzalem en de Joden werden weer gebannen uit de stad. Maar naar het einde toe verbeterde hun situatie. In Joodse bronnen van de tiende en elfde eeuw wordt de Klaagmuur pas een eerste keer vermeld.⁴⁰ Sultan Saladin heroverde op het einde van de twaalfde eeuw Jeruzalem op de kruisvaarders. Zowel hij als zijn zoon en opvolger Afdal behandelden de Joden in Jeruzalem met respect, er was zelfs een vorm van religieuze vrijheid. Vanaf de zestiende eeuw, toen de Turken Jeruzalem veroverden tot en met Wereldoorlog I, konden de Joden hun geloof in Jeruzalem blijven belijden. Wel waren er decreten waar zowel Joden als moslims zich aan dienden te houden, volgens een decreet uit 1840 mochten Joden de plaats voor de Klaagmuur niet betegelen, 'being only permissible to visit it "as of old"' en mochten zij geen toebehoren (*appurtenances*) gebruiken bij de muur, een decreet uit 1911. De Joden schermde echter terug met een decreet uit 1889 'here shall be no interference with the Jews' places of devotional visits and of pilgrimage ...'⁴¹ Onder de Islamitische regeerperiode werd, met uitzondering van de periode van de kruistochten, door de moslims een religieus *status quo* gehandhaafd en werden de Joden vaak beter behandeld dan onder Christelijk bewind.⁴²

³⁸ Leupen 2001: 80.

³⁹ *The rights and claims* [...] 1968: 19.

⁴⁰ *Ibid.*, 19-20.

⁴¹ *Ibid.*, 20.

⁴² *The rights and claims* [...] 1968: 5; Konopnicki en Rafael 1987: 14-15.

Duidelijk zal zijn dat voor het Jodendom de heiligheid van Jeruzalem een reeks fasen van intensivering heeft doorgemaakt, die zich zo diep in het religieuze bewustzijn heeft vastgezet dat zelfs na de verwoesting van de tempel en het van de aardbodem verdwijnen van het oude Jeruzalem het beeld van de heilige stad bleef voortbestaan in de hoofden en harten van de gelovigen, ja zelfs nog aan waarde won, omdat het gemis ruimte maakte voor idealisering en utopisme.⁴³

De belangrijkste plaats van Joodse verering, de Tempel, werd meermaals vernield. Samen met de verbanning uit Jeruzalem zorgde dit voor een verschuiving van hun verering. Tot aan de vijftiende eeuw verzamelden Joden voornamelijk op de Olijfberg of bij de Gouden Poort om samen te bidden, maar tijdens deze eeuw werd het buiten de stadsmuren waarschijnlijk te gevaarlijk en vervuilden de Joden hun eerdere vergaderplaatsen voor de Klaagmuur of Westelijke Muur.⁴⁴ Dit was nooit eerder een religieuze plaats geweest, tijdens de periode van Herodes werd hier markt gehouden.⁴⁵ Maar het was waarschijnlijk de laatste link met de oude Tempel. De Turkse sultan Süleyman vaardigde een *firman* uit, een decreet van een Islamitische vorst, dat de Joden aan de Westelijke Muur hun officiële devotieplaats kregen.

‘Weeping over the wall, Jews could cathartically mourn for everything they had lost, in the past and in the present. Like the Temple itself, the Western Wall would come to represent both God and the Jewish self.’⁴⁶ De gebruikte term Klaagmuur, wordt vooral door niet-Joden gebruikt. Moslims noemen deze muur, die ook voor hen religieuze betekenis heeft, *Al Buraq* naar het gevleugelde dier waarop de profeet Mohammed van Medina naar Jeruzalem vloog.⁴⁷ De Joden zelf noemen dit de Westelijke Muur of *Kotel ma’aravi*.⁴⁸ ‘The convergence of two communities at the same site, each insisting that it had the monopoly of truth, raised difficult questions’.⁴⁹

Eerst werd gedacht dat deze muur een deel van het eerste tempelcomplex van Salomo was. Maar de Klaagmuur blijkt het westelijke deel van de omwalling van het tweede, door koning Herodes heropgebouwde tempelcomplex te zijn dat de Romeinen tijdens hun overname van Jeruzalem in 70 n. Chr. lieten staan om zo de Romeinse grootsheid te tonen.⁵⁰ In de vijftiende eeuw was de westelijke muur nog geen heilige plaats, maar dat zou snel veranderen.⁵¹ Deze muur

⁴³ Leupen 2001: 47.

⁴⁴ Armstrong 2005: 327; Konopnicki en Rafael 1987: 12.

⁴⁵ Armstrong 2005: 327; Montefiore 2011: 125.

⁴⁶ Armstrong 2005: 329.

⁴⁷ *The rights and claims [...] 1968: 15.*

⁴⁸ Leupen 2001: 143.

⁴⁹ Armstrong 2005: 329.

⁵⁰ *Ibid.*, 143; Konopnicki en Rafael 1987: 7; *The rights and claims [...] 1968: 15.*

⁵¹ Armstrong 2005: 321.

was slechts een twintigtal meter breed en werd omgeven door huizen van een Marokkaanse wijk en een moskee.⁵² Nu is de Klaagmuur meer dan 100 meter lang en ongeveer 20 meter hoog. Met deze nieuwe devotieplaats kwamen ook de verhalen op gang om deze te legitimeren. Zo zou in een zevende-eeuwse *midrashim*, een exegese op de Talmud, staan dat God de westelijke muur nooit zal verlaten.⁵³ Volgens onderzoekers zou dit oorspronkelijk niet op de Klaagmuur van toepassing zijn geweest.⁵⁴ Maar doordat God in de Muur aanwezig kon zijn, begonnen de Joden hun schoenen uit te doen voor ze de heilige grond betraden en staken ze briefjes met gebeden tussen de stenen.⁵⁵ Een nieuwe traditie was geboren. Boven de Klaagmuur zou de Hemelpoort zich bevinden, waardoor de gebeden van de joden bij de Muur, en bij uitbreiding Joden van overal ter wereld, rechtstreeks zouden opstijgen naar Gods troon.⁵⁶ Nu *post* men via het *world wide web* een gebedje in de Klaagmuur.⁵⁷

Niet alleen voor Joden is de Westelijke Muur een religieuze plaats geworden, ook moslims leggen een religieuze claim op deze muur. De legende van *Al Burraq* bestaat reeds sinds de zevende eeuw maar de religieuze claim volgde pas op de strubbelingen tussen Joden en Moslims tijdens het begin van de twintigste eeuw. De moslims noemen deze muur *Al Burraq*, naar het gevleugelde dier waarop de profeet Mohammed van Medina naar Jeruzalem vloog.⁵⁸ De hemelvaart van Mohammed werd gekoppeld aan zijn nachtelijke tocht naar Jeruzalem, die ook wel als een reis in een droom gezien werd. Mohammed zou van Mekka naar Jeruzalem zijn gevlogen op de rug van het gevleugelde dier *Al Burraq*, bij zijn aankomst aan de *Haram al-Sharif* of Tempelberg bond hij het dier vast op de plaats waar later de al-Aqsa moskee zal gebouwd worden, dit was dus aan de Westelijke Muur. Op de berg Moria voer Mohammed ten hemel en na een gesprek met de profeten keerde hij terug naar de aarde.

Net zoals voor de Joden is ook voor de moslims de berg Moria de toegangspoort naar de hemel en vanuit de hemel de weg waarlangs God terugkeert naar de aarde om te oordelen over de mensheid.⁵⁹ Het aardse Jeruzalem zal als een jonge bruid de komst van het Hemelse Jeruzalem voorbereiden. Het Christendom heeft de aardse link met het Hemelse Jeruzalem achter zich gelaten, want elk kerkgebouw en eucharistieviering is een weg naar het Hemelse Jeruzalem. Ook hebben de drie wereldgodsdiensten de aartsvader Abraham gelijk, die hen weer verbindt op één plek, de Tempelberg of *Haram al-Sharif*. Want de berg Moria zou de rots zijn waar Abraham Isaak

⁵² Leupen 2001: 144. *The rights and claims* [...] 1968: 16; Armstrong 2005: 327.

⁵³ Leupen 2001: 143.

⁵⁴ Ibid., 143-144.

⁵⁵ Armstrong 2005: 328.

⁵⁶ Ibid., 329; Leupen 2001: 144.

⁵⁷ "Place a note in the Wall", bezocht op 19 januari, 2013, <http://www.aish.com/w/note/>.

⁵⁸ *The rights and claims* [...] 1968: 15.

⁵⁹ Leupen 2001: 111.

wilde offeren. Daarom maakte David van Jeruzalem zijn hoofdstad, bouwde Salomo op de Berg Moria dé Joodse Tempel, die Herodes na de verwoesting heropbouwde. Na de verwoestingen van de tweede Joodse tempel bouwden in de zevende eeuw de Islamitische leiders op het verlaten tempelplateau de Rotskoepel en de Al-Aqsamoskee.

Een aartsvader, een Muur en een Hemelpoort, zo stonden er in 1994 in geheel Jeruzalem 1072 synagogen, 137 kerken en kloosters en 59 moskeeën en toch kunnen deze drie wereldgodsdiensten niet in vrede samenleven in de drievoudige Heilige Stad Jeruzalem.⁶⁰ Ondanks gelijkenissen tussen de drie Abrahamitische religies, maar vooral door de veelvuldige vernielingen en verbanningen uit hun Joodse Heilige Stad groeide het verlangen naar een eigen Israëlitische staat. Dit werd nog gevoed door de onmenselijkheden tegen het Joodse volk voor en tijdens WOII, de *Shoa* en de bloei van het Zionisme. Vanaf de twintigste eeuw kwamen uit religieuze strubbelingen bloedvergieten, oorlog en de Israëlitische Westoeverbarrière voort, zie volgende hoofdstukken. Doordat het geloof in het begin en einde der tijden verweven is met Jeruzalem, zal geen van de drie godsdiensten hun religieuze claim op de Eeuwige Stad ooit willen opgeven. 'In Jerusalem, more than in any other place I have visited, history is a dimension of the present'.⁶¹

De Klaagmuur nu

Casestudie: Women of the Wall

Een goede manier om het hedendaagse belang van de Klaagmuur, en zijn rol in de actualiteit te belichten, is aan de hand van een casestudie. In dit gedeelte zal gekeken worden naar een specifieke problematiek rond de Klaagmuur, nl. het gebrek aan gelijke rechten tussen mannen en vrouwen met betrekking tot het bidden op deze heilige locatie.

Na de verovering van Jeruzalem door Israël in 1967, in de zogenaamde 6-daagse oorlog, viel de Klaagmuur na een lange tijd terug in handen van de joden.⁶² Ten gevolge hiervan reisden steeds meer joden af naar de Klaagmuur om te bidden op hun heiligste plaats. Door de joodse tradities van scheiding in de synagoge (mannen en vrouwen worden gescheiden door een scherm) werd in 1967 ook een scherm geplaatst op het plein voor de Klaagmuur. De mannen bidden links, de vrouwen rechts.

⁶⁰ Konopnicki en Rafael 1987: 29.

⁶¹ Armstrong 2005: xiii.

⁶² Karen Armstrong, *Jerusalem: One City, Three Faiths* (New York: Ballantine Books, n.d.), 398–400.

De verschillen houden hier echter niet op. Vrouwen hebben in het bidden bij de Klaagmuur minder rechten dan mannen, en het is volstrekt verboden om luidop te bidden, uit de Thora te lezen, of in een (kleine) groep te bidden. Sinds 1988 is er een organisatie die zich inzet voor gelijke rechten tussen mannen en vrouwen wat betreft het gebed bij de Klaagmuur: Women of the Wall.⁶³ De organisatie werd opgericht nadat een groep vrouwen zich bij de Klaagmuur had verzameld om een typisch vrouwelijke gebedsdienst uit te voeren, de *halakhi*.⁶⁴ Deze dienst, die in principe niet illegaal of verboden was, stuitte op enorm veel protest van de streng orthodoxe joden, die agressief reageerden door te schreeuwen en te dreigen. Sindsdien probeert de organisatie op een vredige en legale manier gelijke rechten te verkrijgen voor het bidden bij de Klaagmuur. De pogingen te bidden zijn niet altijd even succesvol geweest, en er is sprake geweest van diverse arrestaties en intimidaties van de



Afb. 3: Anat Hoffman opgepakt wegens hardop bidden bij de Israëlische overheid, die voor een Klaagmuur.

groot deel zeer conservatief is, en nogal terughoudend staat tegenover deze vorm van emancipatie (Afb. 3).⁶⁵ Sinds 1988 zijn er al vele rechtszaken geweest in een poging de situatie voor joodse vrouwen bij de Klaagmuur te verbeteren.⁶⁶ Zeer recent nog is een nieuwe zaak voorgekomen die pleit voor gelijke behandeling van gender, en joodse stroming.⁶⁷

Hoewel er op het gebied van gelijke rechten voor het gebed bij de Klaagmuur nog een lange weg te gaan is, heeft er wel al een andere modernisatie plaatsgevonden, die meer richting de *social media* gaat. Op een website van de Klaagmuur kan men vanaf heel de wereld live de Klaagmuur volgen, en via de website een virtueel gebedsbriefje schrijven en insturen om tussen de Klaagmuur te steken.⁶⁸

⁶³ "Women of the Wall," accessed January 24, 2013, <http://womenofthewall.org.il/>.

⁶⁴ Ibid.

⁶⁵ "Anat Hoffman's Arrest at Western Wall Galvanizing Liberal Jewish Groups," *JTA - Jewish News Archive*, accessed January 20, 2013, <http://www.jta.org/news/article/2012/10/22/3109841/us-israeli-groups-seek-to-advance-fight-for-religious-pluralism-following-anat-hoffmans-arrest>; Anat Hoffman, "Why I Was Arrested for Praying at the Western Wall," *Huffington Post*, December 21, 2012, http://www.huffingtonpost.com/anat-hoffman/arrested-for-praying-at-western-wall_b_1987099.html; "Women of the Wall."

⁶⁶ "Women of the Wall."

⁶⁷ "War on Western Wall Reaches Court," *Y-Net News*, accessed January 24, 2013, <http://www.ynetnews.com/articles/0,7340,L-4330331,00.html>.

⁶⁸ "Window on the Western Wall," accessed January 24, 2013, <http://www.aish.com/w/>.

De Westoeverbarrière: Verdeler van Volkeren en meningen

De bouw van de Westoeverbarrière door Israël werd begonnen in 2002, ten gevolge van de opkomst van de Tweede Intifada, waarbij enorm veel gewonden en doden vielen, zowel aan Israëlische als Palestijnse kant (Afb. 4).⁶⁹ Met de Tweede Intifada wordt het heropvlammen van het conflict tussen Israël en Palestina bedoeld. Het begin van dit conflict is al meteen deels te linken aan de stad Jeruzalem, en meer bepaald, haar spirituele hart: de Tempelberg. Op 28 september 2000 bracht Ariel Sharon, de toenmalige oppositieleider, en latere premier van Israël een bezoek aan de Klaagmuur, de Rotskoepel en de Al-Aqsa moskee, dit als een onderdeel van zijn verkiezingscampagne.⁷⁰ Zijn bezoek aan deze plaatsen was een enorm controversiële gebeurtenis. Ten eerste is de Al-Aqsa moskee de derde in de rang van heiligste heiligdommen voor de Islam, en was het bezoek van een joodse politicus aan deze islamitische plek zeer ongepast. Daarbij moet ook nog gezegd worden dat de Rotskoepel tijdens het bezoek van Sharon niet toegankelijk was voor niet-moslims.⁷¹ Volgens sommige deskundigen was dit omstreden bezoek van de oppositieleider de laatste druppel voor de start van de Tweede Intifada.⁷² Wat de exacte oorzaak is geweest, staat ter discussie. Wat wel belangrijk is te onthouden, is dat het bezoek aan de Tempelberg in het geheugen van de Israëliërs en Palestijnen gegrift staat, en een nieuwe betekenisgeving aan de berg heeft gegeven.

De bouw van de Westoeverbarrière wordt gezien als een direct gevolg van de Tweede Intifada. Toch waren er in de jaren negentig in het Israëlische kamp al plannen voor een barrière om de twee volkeren van elkaar te scheiden. In zijn verkiezingscampagne in 1999 hanteerde Ehud Barak al de slogan 'Vrede door Scheiding: Wij zijn hier, Zij zijn daar'.⁷³

Na zijn verkiezing, en na het omstreden bezoek van Sharon aan de Tempelberg, gaf Barak al opdracht voor de bouw van een barrière om de doorkomst van motorvoertuigen te belemmeren in het noordelijke deel van de Westoever.⁷⁴ Hiermee was de eerste aanzet tot de bouw van de Westoeverbarrière gegeven.

⁶⁹ R. Dolphin, *The West Bank Wall: Unmaking Palestine* (Pluto Press, 2006), 12–14.

⁷⁰ "2000: 'Provocative' Mosque Visit Sparks Riots," *BBC*, September 28, 2000, sec. 28, http://news.bbc.co.uk/onthisday/hi/dates/stories/september/28/newsid_3687000/3687762.stm.

⁷¹ U. Kupferschmidt, "Al-aqsa Mosque," *Brill Encyclopedia of Islam*, n.d., http://referenceworks.brillonline.com/entries/encyclopaedia-of-islam-3/al-aqsa-mosque-COM_22686.

⁷² "Israel: The Second Intifadah," *Britannica Online*, accessed January 23, 2013, <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/296740/Israel/219456/The-second-intifadah?anchor=ref742182>.

⁷³ F. Chiodelli, "Re-shaping Jerusalem: The Transformation of Jerusalem's Metropolitan Area by the Israeli Barrier," *Cities* (2012): 2.

⁷⁴ Dolphin, *The West Bank Wall: Unmaking Palestine*, 14.

Nadat hij werd verkozen tot premier in 2001, gaf Ariel Sharon in juni 2001 opdracht aan het hoofd van nationale veiligheid van Israël, Uzi Dayan, om een methode te ontwerpen die de Israëliërs zou beschermen tegen het geweld vanuit Palestina. Dayan gaf vervolgens het advies te beginnen bouwen aan een permanente barrière op de grens.⁷⁵ Een jaar later waren de eerste secties gebouwd.⁷⁶

Het is belangrijk te benadrukken dat de grens die Israël hanteert voor de Westoeverbarrière niet overeen komt met de oorspronkelijk uitgetekende grens voor Israël uit 1948, vaak ‘de groene lijn’ genoemd. In dit oorspronkelijke voorstel zouden o.a. de oude stad van Jeruzalem niet in Israëlische handen vallen. Bij de constructie van deze barrière worden echter grote delen van de Westoever mee geannexeerd.⁷⁷ Slechts 15 procent van de totale geplande barrière zal zich binnen de groene lijngrens bevinden, de andere 85 procent lopen door Palestijns gebied.⁷⁸ Ten gevolge hiervan worden veel Palestijnse gemeenschappen uit elkaar getrokken, en wordt het conflict tussen de twee landen verscherpt. Er zijn veel factoren aan te duiden die de Westoeverbarrière een belangrijke politieke, sociale en economische lading voor de Palestijnen meegeven.

Ten eerste is er de kwestie van de al decennia bestaande Palestijnse gemeenschappen. Door de bouw van de barrière, die verschillende dorpen en enclaves die al jarenlang met elkaar verbonden waren doorkruist, worden er veel banden tussen families, geloofsgemeenschappen en dergelijke verscheurd. Naar de andere kant van de barrière raken is een moeilijk proces, waarvoor de Palestijnen o.a. een speciaal toestemmingsbewijs moeten hebben, en door verschillende militaire checkpoints moeten passeren.⁷⁹

Een tweede belangrijke kwestie is dat de barrière het veel Palestijnen verhindert om toegang te hebben tot voorzieningen en openbare instellingen, zoals ziekenhuizen, scholen en universiteiten. Er zijn niet genoeg medische zorgen beschikbaar om de mensen buiten de barrière voldoende te kunnen verzorgen. Naar schatting 100.000 zwangere vrouwen zouden niet langer toegang hebben tot de nodige zwangerschapszorg.⁸⁰

⁷⁵ Ibid., 14.

⁷⁶ Ibid., 14.

⁷⁷ Ibid., xvi; “West Bank Barrier Route Projections” (United Nations Relief and Works Agency for Palestine Refugees in the Middle-East, July 2009), 1, http://www.ochaopt.org/documents/ocha_opt_wb_barrier_july_2009_excerpts_english.pdf; Chiodelli, “Re-shaping Jerusalem: The Transformation of Jerusalem’s Metropolitan Area by the Israeli Barrier,” 2.

⁷⁸ “West Bank Barrier Route Projections.”

⁷⁹ Ibid.; “UNRWA West Bank Barrier Unit” (United Nations Relief and Works Agency for Palestine Refugees in the Middle-East, 2009), 2, <http://www.unrwa.org/etemplate.php?id=1369>.

⁸⁰ D. Cohen, “Barrier in West Bank Threatens Residents’ Health Care, Says Report,” *BMJ* 330, no. 7488 (February 19, 2005): 381–381, doi:10.1136/bmj.330.7488.381; “Barrier ‘Harms West Bank Health,’” *BBC*, February 15, 2005, sec. Middle East, http://news.bbc.co.uk/2/hi/middle_east/4268079.stm.

Ten derde bestaan er verschillende problemen rond het milieu, de economie en de primaire voorzieningen. Veel Palestijnse boeren bezitten een woning aan de ene kant van de muur, en hun grond bevindt zich aan de andere zijde. Ten gevolge hiervan verliezen zij de mogelijkheid hun beroep fatsoenlijk te bedrijven, en loopt de agrarische economie op veel plaatsen spaak.⁸¹ Naast dit obstakel heeft de barrière ook veel belangrijke watervoorzieningen aan de Israëlische kant van de muur geïsoleerd, waardoor duizenden Palestijnen niet langer toegang hebben tot drinkwater.⁸² De muur blokkeert op verschillende plaatsen ook de natuurlijke doorstroom van grondwater, wat ten gevolge heeft dat gebieden bij zware regenval blank komen te staan.⁸³ Ten slotte is er nog een enorm afvalprobleem. Veel mensen hebben geen toegang meer tot stortplaatsen door de muur, en zijn gedwongen hun afval te verbranden in hun eigen leefomgeving, wat ten gevolge heeft dat er veel giftige stoffen in de lucht terechtkomen, die een direct gevaar vormen voor de gezondheid van de bewoners.⁸⁴



Afb. 4: Foto van de Israëlische Westoeverbarrière tussen Al Ram en Bir Nabala.

Het belangrijkste probleem dat in direct verband staat met de stad Jeruzalem is een religieus-sociaal probleem. Hoewel Israël via de muur heel het centrum van de stad Jeruzalem heeft geclaimd, is er nog steeds het feit dat zowel de christenen als de moslims ook belangrijke heilige plaatsen in Jeruzalem hebben, en daar nu van afgescheiden worden. De Rotskoepel, de Al-

⁸¹ “Barrier Impacts on the Environment and Rural Livelihoods” (United Nations Relief and Works Agency for Palestine Refugees in the Middle-East, 2012), 1–2, <http://www.unrwa.org/etemplate.php?id=1369>; “Barrier Impacts on Grazing and Livestock” (United Nations Relief and Works Agency for Palestine Refugees in the Middle-East, 2012), 1–2, <http://www.unrwa.org/etemplate.php?id=1369>.

⁸² “Barrier Impacts on the Environment and Rural Livelihoods,” 2.

⁸³ Ibid.

⁸⁴ “Barrier Impacts on Waste Management” (United Nations Relief and Works Agency for Palestine Refugees in the Middle-East, 2012), 1–2, <http://www.unrwa.org/etemplate.php?id=1369>.

Aqsamoskee, enzovoorts.⁸⁵ Daarnaast heeft het merendeel van de mensen in de randgebieden van Jeruzalem werk in het stadscentrum, door de muur is het voor hen bijna onmogelijk geworden vanuit de buitenwijken te gaan werken, o.m. door de verschillende militaire checkpoints, en algemene zware controle van toegangsbewijzen. Veel mensen zien zich gedwongen terug te verhuizen naar het centrum, wat de leefomstandigheden voor de stad alleen maar verslechtert. Een getuigenis van een inwoner van Jeruzalem in het boek van Ray Dolphin over de Westoeverbarrière vat het woonprobleem goed samen:

I grew up in the Old City of Jerusalem, I have always lived there and I intend to die there. It's my community; I know everybody in my neighbourhood around the Via Dolorosa. I can get everything I need from the market and the shops; why do I need to live anywhere else? It is very crowded, however, and there are times I wish I could live somewhere with a bit more space for me and my family, with more rooms for the children and maybe a little garden.

About eight years ago I bought some land in Abu Dis just outside Jerusalem. I had a little money at the time and the land was cheap – the person selling it needed money in a hurry, and I thought why not, maybe someday when I'm older and the children are grown up.

When they started building the wall, I knew that was the end of any hope of moving for me. I managed to sell the land in Abu Dis but for less money than I bought it for. It wasn't the end of the world. I was never really thinking of moving. But for my brother it was a disaster.

He had made a lot of money and bought land in Semiramis, past Kalandia checkpoint near to Ramallah but still inside Jerusalem. He built a big house there for his family. When the intifada started and they made a border out of Kalandia checkpoint, he thought of moving. But he stayed.

But then with the wall he had to move. So he's back now in the Old City. He's in one room in my house, our family house, he and his wife and four children. And I'm in another room with my wife and four children. Our mother has another room. He's renting his place in Semiramis and looking for land to buy inside Jerusalem, but where can you buy and what money would you need?⁸⁶

Besluit

Het Jeruzalem van David en zeker de Tempel gebouwd door Salomo, zit in het hart en geheugen van elke Jood gegrift. Door de eeuwenlange vernielingen en verbanningen uit Jeruzalem willen de Joden hun Heilige Stad niet opgeven. Ze klampen zich vast aan het laatste

⁸⁵ "West Bank Barrier Route Projections," 2.

⁸⁶Uit: Dolphin, *The West Bank Wall: Unmaking Palestine*, 131.

restje geschiedenis dat hen nog doet terugdenken aan hun vroegste tijden. De recentere traditie van de Klaagmuur is daar een voorbeeld van. Maar ook de claim van de Moslims op Jeruzalem is een voorbeeld van religieuze traditievorming. Jeruzalem is niet alleen de stad van koning David, maar ook van Jezus en Mohammed. De drie wereldgodsdiensten hebben religieuze wortels, of maken toch claims daartoe, in Jeruzalem. Allen hebben ze plekken die verwijzen naar hun heilige verleden en geen van hen wil de kans op de heilige toekomst, die in Jeruzalem tot stand zal komen, opgeven. Vandaar de hedendaagse patstelling voor een uitkomst of oplossing van het probleem Jeruzalem.

Muren zijn in Jeruzalem nog een levendig thema, zowel de Klaagmuur als de Israëlische Westoeverbarrière blijven zorgen voor verhitte discussies. Zoals bekeken in deze paper gaat het niet slechts over conflicten tussen verschillende religies in Jeruzalem, maar is het ook een conflict over gender en het doorbreken van oude en conservatieve tradities. Voor de recente Israëlische Westoeverbarrière is het niet anders. Een muur heeft immers altijd twee kanten. Waar de Israëlische Westoeverbarrière voor Israël een manier is om zich te beschermen tegen het terroristische geweld, is de barrière aan Palestijnse kant een verdeler en verscheurder van gemeenschappen en families. Door alle problemen en conflicten die de barrière veroorzaakt, zowel op internationaal als persoonlijk vlak, kan er nu in zekere zin al naar deze barrière verwezen worden al een nieuwe, tweede Klaagmuur. 'In Jerusalem, more than in any other place I have visited, history is a dimension of the present'.⁸⁷

⁸⁷ Karen Armstrong, *Jerusalem. One City, Three Faiths*, New York, 2005: xiii.

NIDA SINNOKROT EN HET LICHT VAN JERUZALEM

Stefanie De Winter, Ynke Paridaens

‘Light has its own presence. Beyond its practical functions, such as creating security, illuminating obstacles and marking passageways, light also enables the observer to perceive the city in a different manner. Through light one can rediscover the city’s lines, geography and strength’.¹

Inleiding

Jeruzalem is de stad waar de Abrahamitische religies zijn ontstaan. Het is de plaats waar men uit één God drie verschillende geloofsculturen is gaan vormen. De stad is in verwachting van het einde der tijden. Ze zal optreden als stille getuige tijdens het laatste oordeel en op haar beurt de poort openen naar het hemelse rijk. Haar dichotome karakter zorgt voor een grote spanning in de stad en in elk individu. Het narratief karakter van de stad spreekt alle zintuigen aan. Het is die beleving waar elke gelovige naar zoekt. Jeruzalem roept als geen ander de Goddelijke aanwezigheid op.²

Jeruzalem vormt tot op heden een spanningsveld tussen culturen en kent daardoor enorm veel conflicten. In een eerste hoofdstuk zal een historische situatieschets gemaakt worden van de afgelopen twintig jaar. In het daarop volgende hoofdstuk wordt ingezoomd op de hedendaagse toestand van de stad. Daarna wordt Jeruzalem in verband gebracht met het licht. Tot slot wordt van hieruit een brug getrokken naar de contemporaine kunstscène in Jeruzalem.

In deze paper wordt de installatie *Untitled Transponders* (Jeruzalem, 2008) van de hedendaagse kunstenaar Nida Sinnokrot (1971) besproken in het licht van de stad Jeruzalem. De oude stadsmuren en voornamelijk het licht vormen de leidraad doorheen dit onderzoek en worden elk nader uitgediept.

¹ “About | Light in Jerusalem 2010”, *The Jerusalem Festival of Light*, laatste toegang 20 januari 2013, <http://en.lightinjerusalem.org.il/2011/node/9>.

² Prof. Dr. Barbara Baert, *College: Tussen hemel en aarde*, KU Leuven, 23 november 2012.

Jeruzalem de afgelopen 20 jaar

Zolang Jeruzalem bestaat, is het een gebied van conflicten.³ De voorbije twintig jaar werd de geschiedenis van Jeruzalem bepaald door de twee intifada's die tussen 1987 en 2005 de stad onrustig maakten, samen met de keer op keer mislukkende vredespogingen die daarop volgden.

In 1987 brak er op de westelijke Jordaanoever een spontane uitbarsting van protest uit tegen de Israëlische militaire bezetting. Deze protestacties namen verschillende vormen aan en omvatten stakingen, ongehoorzaamheidsacties, boycotten van belastingen, politieke graffiti in de straten en zelfs het gooien van stenen en molotovcocktails. De daarop volgende vier jaren brachten de Israëlische militairen meer dan duizend Palestijnen om het leven, waarvan twintig procent jonger dan zestien jaar.⁴ Deze wantoestanden lokten internationale kritiek uit waardoor in 1993, onder internationale druk, de Oslo akkoorden gesloten werden. Deze akkoorden waren het resultaat van vredesonderhandelingen tussen Israël en de Palestijnen. Dit bracht opnieuw hoop omdat ze een vredesplan omschreven waarbij Israël zich terugtrekt uit de Palestijnse gebieden en waarbij de Palestijnen in ruil de terroristische aanslagen helpen te bestrijden. Het twee-staten-model werd door de Oslo akkoorden geaccepteerd en hiermee kwam de eerste intifada tot een einde. Jeruzalem blijft echter nog een pijnpunt.⁵

Na het Oslo akkoord van 1993 houdt Israël de Palestijnen nog steeds in een wurggreep. De Palestijnse economie krimpt in en de werkloosheid neemt toe. Het ontstaan van de radicale verzetsgroepen Hamas en Jihad is in deze publieke onrust te situeren. In 1995 vond in Jeruzalem opnieuw een golf van zelfmoordaanslagen plaats waardoor Israël rechtser ging stemmen en het vredesproces werd verwaarloosd. De invloed van Yasser Arafat (1929-2004) in de Palestijnse Autoriteit neemt af terwijl de Israëlische premier Ariel Sharon (°1928) de macht meer naar zich toe weet te trekken.⁶

In 2000 bezoekt Ariel Sharon, toenmalig oppositieleider van Israël, de Tempelberg in Oost Jeruzalem waardoor de rellen en de zelfmoordaanslagen hervat worden. De tweede intifada

³ Philipp Misselwitz en Tim Rieniets, *City of collision: Jerusalem and the principles of conflict urbanism* (Basel: Birkhäuser, 2006), 25.

⁴ “deredactie.be: De Eerste Intifada”, 8 mei 2008, laatste toegang 20 januari 2013, <http://www.deredactie.be/cm/vrtnieuws/archief/2.1222/buitenland/1.300700>.

⁵ “RTL Nieuws - Oslo-akkoorden (1993)”, laatste toegang 20 januari 2013, [http://www.rtl.nl/\(/actueel/rtlnieuws/\)/components/actueel/rtlnieuws/rtl_plus/midden_oosten/oslo-akkoorden.xml](http://www.rtl.nl/(/actueel/rtlnieuws/)/components/actueel/rtlnieuws/rtl_plus/midden_oosten/oslo-akkoorden.xml).

⁶ “deredactie.be: Wegwijs in het conflict in de Gazastrook”, 19 november 2012, laatste toegang 20 januari 2013, <http://www.deredactie.be/cm/vrtnieuws/buitenland/1.1482784>.

is hiermee ingezet. Meer dan vierduizend mensen lieten hierbij het leven. Deze tweede intifada vond ook voeding in de teleurstelling na het mislukken van het Oslo akkoord.⁷ In 2002 startte Israël met de bouw van de apartheidsmuur die naar eigen zeggen fungeert als bescherming van het Israëlsche volk tegen de Palestijnse zelfmoordaanslagen.⁸ Binnen Jeruzalem wijkt het traject van deze muur sterk af van de in het wapenstilstandsakkoord van 1949 vastgelegde ‘groene lijn’ die Oost Jeruzalem aan de Palestijnen toeschreef. De nieuwe planning isoleert de Palestijnen sinds 2004 van hun zelf vermeende hoofdstad. In 2004 oordeelde het Internationaal Gerechtshof van Den Haag dat door deze muur de internationale rechten van de Palestijnen geschonden werden. In 2007 werd de bouw stilgelegd wegens een tekort aan financiële middelen en de toenemende bezwaren van de Palestijnen.⁹ De bouw van de muur werd hervat in 2012, ook al kende de tweede intifada reeds zijn einde in 2005, eveneens ook het jaar waarop Mahmoud Abbas (°1935) Yasser Arafat opvolgde als president van de Palestijnse Autoriteit.¹⁰

Hamas won de Palestijnse verkiezingen in 2006 waarop de beweging in 2007 zijn rivaal Fatah uit de Gazastrook verdreef. Dit zorgde voor een politieke verdeeldheid binnen de Palestijnse gebieden. In 2008 leed Hamas zware verliezen door een Israëlsche inval in de Gazastrook.¹¹ In het voorjaar van 2011 sloten Hamas en Fatah een akkoord om samen een interim-regering te vormen maar deze samenwerking bleek niet altijd even vlot te verlopen. Datzelfde jaar toonde Israëlsch premier Benjamin Netanyahu (1949) weinig flexibiliteit bij de vredesonderhandelingen die gestuurd werden door Amerikaans president Barack Obama (1961).¹² In februari 2012 kreeg de samenwerking tussen Hamas en Fatah vaste vorm.¹³ Premier Netanyahu zag deze samenwerking als een bedreiging voor een eventueel vredesakkoord tussen de Palestijnen en de Israëlieten.¹⁴ Op 10 januari 2013 voerden beide extremistische bewegingen onderhandelingen om de akkoorden van 2012 definitief van kracht te laten gaan.¹⁵

⁷ “deredactie.be: Israël verlaat Libanon, Sharon bezoekt de Tempelberg”, 8 mei 2008, laatste toegang 20 januari 2013, <http://www.deredactie.be/cm/vrtnieuws/archief/2.1222/buitenland/1.300709>.

⁸ “deredactie.be: Israël hervat bouw van muur Westelijke Jordaanoever”, 5 juli 2012, laatste toegang 20 januari 2013, <http://www.deredactie.be/cm/vrtnieuws/buitenland/1.1356686>.

⁹ Ibid.

¹⁰ “deredactie.be: Wegwijs in het conflict in de Gazastrook”.

¹¹ Ibid.

¹² “deredactie.be: Dovemansgesprek in het Witte Huis”, 21 mei 2011, laatste toegang 20 januari 2013, <http://www.deredactie.be/cm/vrtnieuws/buitenland/1.1028945>.

¹³ “deredactie.be: Fatah en Hamas in regering van nationale eenheid”, 6 februari 2012, laatste toegang 20 januari 2013, <http://www.deredactie.be/cm/vrtnieuws/buitenland/1.1213746>.

¹⁴ “deredactie.be: Toenadering tussen Hamas en Fatah”, 24 november 2011, laatste toegang 20 januari 2013, <http://www.deredactie.be/cm/vrtnieuws/buitenland/1.1161808>.

¹⁵ “deredactie.be: ‘Hamas en Fatah willen akkoord bekrachtigen’”, 10 januari 2013, laatste toegang 20 januari 2013, <http://www.deredactie.be/cm/vrtnieuws/buitenland/1.1521551>.

Bij de verkiezingen van 22 januari 2013 behaalde de rechtse partij van Benjamin Netanyahu opnieuw de meerderheid. Welke politieke kleur Israël zal aannemen, zal echter afhangen van de coalities die gevormd zullen worden.¹⁶

Jeruzalem vandaag

Jeruzalem herbergt verschillende monumenten die door verschillende godsdiensten als heilig worden beschouwd, waardoor het één van de belangrijkste pelgrimsoorden ter wereld is. Voor het Jodendom is de Klaagmuur op de Tempelberg van groot belang. De muur wordt echter beschouwd als een onderdeel van de voormalige tweede Tempel van Jeruzalem, de tempel die door de Joden als de navel (*omphalos*) van de wereld wordt beschouwd.¹⁷ Het Christendom richt zich voornamelijk op de Heilige Grafkerk, waar volgens de overlevering Christus gekruisigd en begraven is. De Tempelberg, de berg waarop de Al-aqsa moskee en de Rotskoepel zich bevinden, is voor de Islam de derde heilige plaats na de Ka'aba in Mekka en de Moskee van de profeet Mohammed in Medina.¹⁸



Afb. 1: Kroonluchter van Hezilo, Kathedraal van Hildesheim, 1065.

¹⁶ hco, "De presentator die 'kingmaker' is geworden", *De Standaard*, januari 2013, Vlaams-Brabant editie, sec. Buitenland, 17.

¹⁷ David Summers, *Real Spaces: World Art History and the Rise of Western Modernism* (Londen: Phaidon Press, 2003), 143.

¹⁸ Aziz Wahab, "De betekenis van Jeruzalem en licht in de Islam" Interview via telefoon, 23 januari 2013.

Jeruzalem is dus vandaag de dag één van de belangrijkste loci van de drie wereldreligies, terwijl de Joden en de Palestijnse Arabieren er nog steeds een grote strijd voeren voor de benoeming van de stad als hun hoofdstad. Israël heeft in deze strijd de westelijke Jordaanoever een politieke geslotenheid opgelegd waardoor de scheiding tussen Israëlieten en Palestijnen steeds groter lijkt te worden.¹⁹ De bouw van de apartheidsmuur speelt hierin een belangrijke rol en kan gezien worden als het fysieke gevolg van de strijd om Jeruzalem en de westelijke Jordaanoever.

De apartheidsmuur, die binnen Jeruzalem alleen al zestig kilometer lang is²⁰, heeft voornamelijk grote consequenties voor de Palestijnen. Ze worden gescheiden van familie, eigendommen en medische hulp en hun sociaal en cultureel leven verandert. De muur staat voor hen gelijk aan permanente restricties en controleposten waar niet altijd even ethisch gehandeld wordt.²¹ In sommige gevallen verhinderen soldaten de doorgang van de controlepost, zonder dat daar enige reden toe is. Busjes worden ook wel eens opzettelijk aangereden en het is niet uitzonderlijk dat er gewonden of zelfs doden vallen bij dergelijke incidenten.

Verder gelden er geen vaste regels voor het verlenen van doorgang aan deze controleposten. De regels kunnen over de middag veranderen zonder enige voortijdige verwittiging, waardoor heel wat mensen de doorgang kan ontzegd worden. Sinds de bouw van de muur is de werkloosheid gestegen en leeft zestig procent van de inwoners van Jeruzalem in armoede.²² Machteloosheid en gebrek aan stabiliteit zijn factoren die leven bij de inwoners. De stad is continu in verandering. Regels veranderen en grenzen verschuiven. Lege panden, parken of straten kunnen plots nieuwe grenzen worden.²³ De al dan niet zichtbare grenzen vormen een zeer beladen aspect van Jeruzalem.

Veiligheid, controle en angst beïnvloeden ook de contemporaine stedenbouw in Jeruzalem.²⁴ De inwoners van de stad ervaren het stedelijk weefsel niet als een eenheid. Ze leiden hun leven in bijna volledig gescheiden socio-economische en culturele systemen. Ook het kruisen van etnische grenzen wordt vermeden. De oorlog om Jeruzalem manifesteert zich niet enkel in series van dodelijke bomaanslagen maar ook in steen en cement. De ooit rechtlijnige grens tussen Oost en West Jeruzalem is verbrokkeld in een kluwen van exclaves en enclaves.²⁵

Er is ook een duidelijk onderscheid tussen het Palestijnse en het Israëlitische stedelijk weefsel. De Palestijnse straten en publieke ruimten met hun dagelijkse leven zijn afgeschermd

¹⁹ Philipp Misselwitz en Tim Rieniets, *City of collision: Jerusalem and the principles of conflict urbanism* (Basel: Birkhäuser, 2006), 23–25.

²⁰ Ibid., 29.

²¹ Ibid., 22.

²² Ibid., 250–256.

²³ Ibid., 22.

²⁴ Ibid.

²⁵ Ibid., 26–30.

voor de vijandelijke omgeving en de ‘blik van de bezetter’.²⁶ Een zekere vertrouwdheid met het gebied is noodzakelijk aangezien er geen hiërarchie in de wegen aangebracht is.²⁷

Verder staat Jeruzalem onder permanente dreiging van de Fajr-5-raketten die Iran leverde aan de Hamasbeweging. Deze raketten hebben een bereik van vijfenzeventig kilometer waardoor ook Jeruzalem in de gevaarzone valt. Ze vormen echter een reële dreiging aangezien in november 2012 twee Fajr-5-raketten ten zuiden van Tel Aviv neergekomen zijn.²⁸

Jeruzalem wordt dus gekenmerkt door etnische barrières, buffer zones en onzichtbare muren.²⁹ De stad is dan ook een patchwork van verschillende godsdiensten en culturen.³⁰ Dit brengt binnen het conflict ook enige onrust met zich mee. De angst voor nieuwe zelfmoordaanslagen heeft zijn weerslag op de stad en manifesteert zich op verschillende manieren in het landschap. Dit gaat van meters hoge muren tussen bevolkingsgroepen tot extra gepantserde metrostellen. De bevolking is constant onderhevig aan verschuivingen en bedreigingen waar ze geen invloed op hebben.³¹ De lichtinstallatie van Nida Sinnokrot, de kunstenaar die later in deze tekst besproken wordt, dient dus in deze context gesitueerd te worden.

Het licht van Jeruzalem

Jeruzalem is onlosmakelijk verbonden met het licht en dat manifesteert zich in de verschillende godsdiensten die Jeruzalem rijk is. Binnen het Christendom wordt in de Bijbel reeds het Nieuwe Jeruzalem beschreven als een stad die het Goddelijk Licht zal uitschijnen.³²

En hij voerde mij weg in den geest op een groten en hogen berg, en hij toonde mij de grote stad, het heilige Jeruzalem, nederdalende uit den hemel van God. En zij had de heerlijkheid Gods, en haar licht was den allerkostelijksten steen gelijk, namelijk als den steen Jaspis, blinkende gelijk kristal. En zij had een groten en hogen muur, en had twaalf poorten, en in de poorten twaalf engelen, en namen daarop geschreven, welken zijn de namen der twaalf geslachten der kinderen Israels.[...] En de twaalf poorten waren twaalf paaren, een iedere poort was elk uit een paar;

²⁶ Ibid., 271.

²⁷ Ibid., 29.

²⁸ “deredactie.be: Wegwijs in het conflict in de Gazastrook”.

²⁹ Misselwitz en Rienits, *City of collision: Jerusalem and the principles of conflict urbanism*.

³⁰ Prof. Dr. Barbara Baert, *College: Tussen hemel en aarde*, KU Leuven, 23 november 2012.

³¹ Misselwitz en Rienits, *City of collision: Jerusalem and the principles of conflict urbanism*.

³² “Openbaring 21 op Online-Bijbel.nl”, *Bijbelboeken: Openbaring 21: 9-27*, laatste toegang 20 januari 2013, <http://www.online-bijbel.nl/bijbelboek/Openbaring/21/9-27>.

*en de straat der stad was zuiver goud; gelijk doorluchtig glas. En ik zag geen tempel in dezelve; want de Heere, de almachtige God, is haar tempel, en het Lam. En de stad behoeft de zon en de maan niet, dat zij in dezelve zouden schijnen; want de heerlijkheid Gods heeft haar verlicht, en het Lam is haar Kaars. En de volken, die zalig worden, zullen in haar licht wandelen; en de koningen der aarde brengen hun heerlijkheid en eer in dezelve. En haar poorten zullen niet gesloten worden des daags; want aldaar zal geen nacht zijn. En zij zullen de heerlijkheid en de eer der volken daarin brengen.*³³

De Bijbelse voorspelling van een Nieuw Jeruzalem, dat met goud en edelstenen bezet is en twaalf poorten telt, werd onder andere tijdens de elfde en twaalfde eeuw in tastbare vorm omgezet. De kroonluchter van Hezilo (1061) in de kathedraal van Hildesheim is hier een mooi voorbeeld van. (Afb.1) Deze kroonluchter is een schenking van bisschop Hezilo bij de restauratie van de kathedraal. Hij is cirkelvormig en goudkleurig.³⁴ De cirkel wordt telkens onderbroken door elk van de twaalf poorten, waartussen kaarsjes geplaatst worden zodat het licht het Nieuwe Jeruzalem helemaal omringt. De keuze voor een luchter is dus niet vrijblijvend maar het is een voorbode op wat komen zal. Zoals ooit het Nieuwe Jeruzalem zijn Goddelijk licht zal schijnen op het volk, zo schijnt nu het licht van de kroonluchter op de mensen in de kathedraal. Het herinnert de kerkgangers aan de toekomstige vrede en rust. De luchter uit Hildesheim is de grootste en oudste van de vier overgeleverde exemplaren. Een tweede bevindt zich in de kloosterkapel te Hildesheim. Verder bevindt de kroonluchter van Barbarossa (1165-1184) zich in de Dom te Aken en tot slot is er een exemplaar ondergebracht in het kasteel van Grosscomburch.³⁵

De Godslamp, die vaak te zien is op heilige plaatsen of plaatsen van verering binnen het Christendom en het Jodendom, vormt ook een verwijzing naar de stad Jeruzalem. Deze verwijzing is gebaseerd op Exodus 27: 20-21, een geschrift wat zowel door de Joden als de Christenen tot de canon wordt gerekend. Binnen het Joodse geloof herinnert het licht van de Godslamp zowel aan de Tempel van Jeruzalem, als aan het vuur van de offers die gebracht werden op het altaar voor de tempel. Deze lamp dient nooit gedoofd te worden. De eeuwige aanwezigheid van God wordt hierin weerspiegeld.³⁶

³³ Ibid.

³⁴ “Hildesheim Cathedral - Hildesheim, Germany”, *Sacred Destinations*, laatste toegang 20 januari 2013, <http://www.sacred-destinations.com/germany/hildesheim-cathedral>.

³⁵ Ibid.

³⁶ “Religieus Erfgoed | Objecten ABC | godslamp”, laatste toegang 20 januari 2013, <http://www.religieuserfgoed.nl/objecten.aspx?ID=344>.

*Gij nu zult den kinderen Israels gebieden, dat zij tot u brengen reine olie van olijven, gestoten tot den luchter, dat men geduriglijk de lampen aansteke. In de tent der samenkomst, van buiten den voorhang, die voor de getuigenis is, zal ze Aaron en zijn zonen toerichten, van den avond tot den morgen, voor het aangezicht des Heeren; dit zal een eeuwige inzetting zijn voor hun geslachten, vanwege de kinderen Israels.*³⁷

Ook het Festival van het Licht, of Chanoeka, herinnert binnen de Joodse traditie aan Jeruzalem. Het festival gaat terug tot de her inwijding van de Tempel van Jeruzalem naar aanleiding van de overwinning van de Joden op de hellenistische politiek van de Seleucidische koning Antiochus IV. Deze inwijding duurde acht dagen, net zoals Solomons eerste wijding van deze Tempel. Deze gebeurtenis werd rond diezelfde periode reeds omgezet in een traditie waarbij de straten van Jeruzalem verlicht werden en kaarsen de woning verlichtten. Dit gebruik is zich echter ook buiten Jeruzalem gaan verspreiden. Na de vernieling van de Tempel werden nog kaarsen aangestoken wanneer het Joodse volk opnieuw in gevaar was, om op deze manier te verwijzen naar het mirakel van hun voorgaande overwinning. Het Joodse volk werd hierbij herinnerd aan de overwinning van de minderheid op de meerderheid en van de sterke geest op de kracht.³⁸ Heden ten dage bestaat de



Afb. 2: Eeuwige vlam, Nationale Holocaust-Memorial, Jeruzalem.

traditie uit het ontsteken van acht plus één kaars, verspreid over acht dagen. Vóór het ontsteken van elke kaars, worden iedere dag twee zegeningen uitgesproken, één voor het licht en één voor het mirakel. Het licht van de acht kaarsen mag geen enkel functioneel nut dienen. Enkel de negende kaars is vrijgesteld van deze restricties. In het licht van deze traditie worden grote Chanoeka lampen aangestoken op de daken van de Israëlische openbare gebouwen. Het licht weerspiegelt binnen deze traditie het geloof dat niet gedoofd kan worden en zal blijven 'branden'.³⁹

Dit eeuwige licht krijgt ook een beladen betekenis binnen de Nationale Holocaust-Memorial in Jeruzalem. Hier brandt sinds de opening in 2005 de eeuwige vlam ter nagedachtenis

³⁷ "Exodus 27 op Online-Bijbel.nl", *Bijbelboeken: Exodus 27: 1-21*, laatste toegang 20 januari 2013, <http://www.online-bijbel.nl/bijbelboek/Exodus/27/>.

³⁸ Christian Roy, *Traditional Festivals: A Multicultural Encyclopedia* (Santa-Barbara: ABC-CLIO, 2005), 189–190.

³⁹ Ibid., 190–191.

van de slachtoffers, maar ook als steunbetuiging aan de overlevenden en nabestaanden. (Afb.2) Dit licht staat in contrast met de duisternis die de gebeurtenissen van de Shoah met zich meebrachten. Het is een licht dat herinnert aan het verleden en tegelijkertijd hoop geeft voor de toekomst. Volgens toenmalig minister van buitenlandse zaken Silvan Shalom (1958) is het een licht in het duister dat getuigenissen draagt en dat de lessen van de Shoah verbeeldt.⁴⁰



Afb. 3: Verlichte minaret van de Al-aqsa moskee, Jeruzalem.

Voor de Islam is Jeruzalem heilige grond en vormt de stad de basis van alles. Jeruzalem is een plaats met een zeer rijke geschiedenis. Er werden gedurende zeer lange perioden oorlogen gevoerd en geschillen beslecht. Elke godsdienst drong er het volk zijn eigen wil en wetten op. Het tijl keerde toen het besef groeide dat alle godsdiensten verschillend zijn en toch elk een grond van waarheid bevatten. Ze hebben elk hun eigen licht, hun eigen geloof en hun eigen symbool. Het samenkomen van deze godsdiensten is voor de Islam Het Licht. De plaats waar de verschillende godsdiensten samenkomen, is de plaats waar de mens zich kan oriënteren en zijn weg kan vinden in het leven, net zoals een mens licht nodig heeft om zijn weg te vinden in het duister. Zonder licht zijn de mensen de weg kwijt. Jeruzalem is echter de belichaming van dat licht. Het is de plaats waar deze godsdiensten samenkomen om de mensen te leren zien. Jeruzalem *is* het licht.⁴¹

Het licht van de Islam bevordert ook letterlijk de oriëntatie van de moslims in Jeruzalem. Iedere moskee wordt er omgeven door minstens één minaret. De imam roept van op het hoogste punt van deze toren op tot het gebed. Deze minaretten worden 's nachts verlicht zodat de islamieten zich altijd kunnen oriënteren en bijgevolg hun geloof altijd kunnen terugvinden. Het licht van de minaretten leidt het volk naar hun geloof zodat ze nooit dwalen.⁴² Ook de minaretten van de Al-aqsa moskee vormen belangrijke mijlpalen in het nachtelijke landschap van Jeruzalem. (Afb.3)

Jeruzalem is ook letterlijk de stad van het licht te noemen. Het oude gedeelte van de stad vormt jaarlijks het decor voor The Festival of Light dat sinds 2010 georganiseerd wordt. Dit is

⁴⁰ "Inauguration of new Holocaust History Museum at Yad Vashem 13-Mar-2005", *Israel Ministry of Foreign Affairs*, 2005, laatste toegang 20 januari 2013, <http://www.mfa.gov.il/MFA/AntiSemitism+and+the+Holocaust/Documents+and+communiques/Inauguration+of+new+Holocaust+History+Museum+at+Yad+Vashem+13-Mar-2005.htm>.

⁴¹ Aziz Wahab, "De betekenis van Jeruzalem en licht in de Islam" Interview via telefoon, 23 januari 2013.

⁴² Ibid.

een gratis lichtfestival dat zowel de lokale bevolking als de toeristen aanzet om de stad met haar grenzen en haar mogelijkheden op een andere manier te bekijken.⁴³ Kunstenaars uit binnen- en buitenland onderzoeken de invloed van het licht op de stedelijke ruimte aan de hand van kunstwerken, lichtsculpturen, installaties en performances. Ze tasten de grenzen tussen licht en donker af, het duo dat continu botst maar toch niet afzonderlijk kan bestaan. Tijdens dit festival wordt het absolute een illusie en wordt de waarheid betekenisloos zonder een leugen.⁴⁴

Licht speelde voor Nida Sinnokrot sinds het begin van zijn carrière als kunstenaar en filmmaker al een centrale rol in zijn werk. Dit vormde dan ook de basis van een zoektocht naar nieuwe effecten. Vaak demonteerde hij zijn camera's en projectors om ze dan opnieuw te assembleren met als doel nieuwe effecten te creëren. Hij raakte gefascineerd door de mechanica en bezat een collectie aan onderdelen die hem met de jaren dierbaarder werd. De kunstenaar wilde cinema terugbrengen tot zijn essentie: licht. Hij koesterde het romantische idee dat het geven van een beetje licht als klein gebaar aan de wereld het beste was dat hij als kunstenaar kon doen.

In zijn installatie *Untitled Transponders* speelt licht de belangrijkste rol. Volgens Sinnokrot draagt licht altijd een symbolische waarde in zich maar zou het blauwe licht van de installatie eerder voor buitenlanders Israël symboliseren dan voor de lokale bevolking. De symbolische werking van het licht staat echter niet centraal in zijn werk. Wat hem voornamelijk fascineert is de accentuering van de scheuren in de oude stadsmuur. 'De kleine, onzichtbare kloven, die in grote getalen aanwezig zijn in de muur, dragen een zeker potentieel in zich. Er zit kracht in de scheur', aldus Sinnokrot.⁴⁵

Nida Sinnokrot en de hedendaagse kunst in Jeruzalem

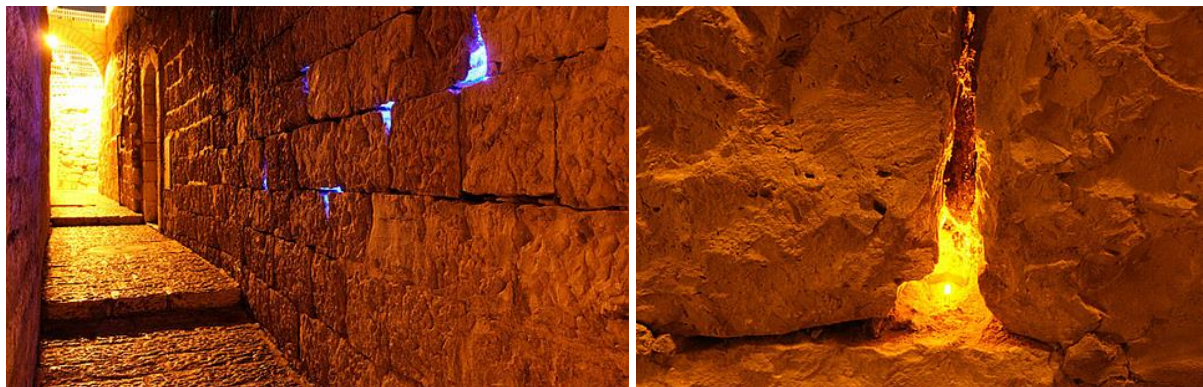
De kunstscène van Jeruzalem wordt, zoals de stad zelf, bepaald door haar extremen. Enerzijds verschaft het één van de meest gefundeerde artistieke en culturele instituten van Israël en anderzijds wordt deze gekenmerkt door de stimulatie van een experimentele en progressieve kunstproductie. Tussen deze twee werelden in is er enigszins een vacuüm. Hoewel er vele prominente kunstenaars uit Jeruzalem afkomstig zijn, springt de tegenstelling met Tel Aviv in het oog, aangezien visuele kunst daar een geïntegreerd deel van de stad aan het vormen is. De

⁴³ "Jerusalem Events | Jerusalem Light Festival 2013", *All about Jerusalem*, laatste toegang 20 januari 2013, <http://allaboutjerusalem.com/event/jerusalem-light-festival-2012>.

⁴⁴ Omri Barel, "Jerusalem - The Old City | Nightlife | Festivals | * Jerusalem Light Festival", laatste toegang 20 januari 2013, http://www.jerusalem-oldcity.org.il/pages_e/Light_Festival.aspx.

⁴⁵ Nida Sinnokrot, "De betekenis van zijn lichtinstallatie" Interview via mail, 24 januari 2013.

kunstscène van Jeruzalem worstelt met voor- en tegenslagen die haar zichtbaarheid in het dagelijkse leven van de stad inperken. De grootte en complexiteit van de stad vormen een belemmering. Jeruzalem is groot en dichtbevolkt waardoor haar kunstinstituten ver van elkaar verwijderd zijn. Op symbolisch vlak is de stad vervuld door haar religieuze, historische en politieke gewicht die ongewild elke artistieke uiting overschaduwet.⁴⁶



Afb. 4(a,b,c,d): Nida Sinnokrot, *Untitled Transponders*, Jerusalem, 2008.



Jeruzalem heeft academische instituten die grofweg 3500 studenten aantrekken voor diverse disciplines per jaar. Die studenten verlaten de stad over het algemeen na het afronden van hun studie. Hoewel er veel goede kunst gemaakt wordt in Jeruzalem heeft de stad geen significante commerciële galerijen die de kunstscène stimuleren op economisch vlak. Ondanks

⁴⁶ Artis, *An Introduction to the Jerusalem Contemporary Art Scene*, laatste toegang 20 januari 2013, http://www.artiscontemporary.org/features_detail.php?id=66

deze problemen blijven er fondsen bestaan die inspringen als ondersteuning voor culturele evenementen in de stad.⁴⁷

Het kunstwerk *Untitled Transponders* van Nida Sinnokrot maakte in 2008 deel uit van een artistiek evenement dat gefinancierd werd door de Alma mal foundation. Voordat verder ingegaan wordt op het kunstwerk en diens plaats binnen de context van Jerusalem, wordt eerst de kunstenaar gesitueerd.

Nida Sinnokrot (1971), een Palestijns-Amerikaanse kunstenaar die opgroeide in Algerije, focust zich voornamelijk op installatiekunst en film. Tijdens zijn jeugd emigreerde hij samen met zijn familie naar Amerika. 'Die verhuis was extreem moeilijk', zei hij, 'mijn wereld stond op z'n kop, vooral wanneer ik de tv aanzette en extremisten op het nieuws zag. Die slechteriken leken op mij'. Jaren later begreep hij het verband tussen het verlies van het thuisland van zijn ouders en de omstandigheden rond de massa media.⁴⁸

Sinnokrot behaalde een bachelor-diploma film, televisie en radio aan de universiteit van Texas, Austin en een master-diploma binnen de Schone Kunsten aan het departement Video en Cinema van het Bard College in New York.⁴⁹ Het was in eerste instantie niet zijn bedoeling om



Afb. 5: Nida Sinnokrot, Installatie met LED-lichtjes in de woestijn van Egypte, Nomadic Artist Symposium: Territories, 2006.

kunst te gaan maken. 'Ik ben film gaan studeren, maar de three-act-narrative-structuur stond me niet aan omdat ik het verleden met me meedroeg. Tijd is voor mij niet lineair.' Tijdens zijn masterjaar vond hij hiervoor een oplossing: horizontal loops. Hij deconstrueerde zijn filmmateriaal en transformeerde cinema in een interactieve installatie ruimte. Een 'cinematografische ordeningstherapie' (cinematic Theramin of sorts) waar de toeschouwer zelf in de hand heeft

wat hij wil zien. Het is door het her-socialiseren van de traditionele cinema-ervaring dat de vraag wie dan wel de controle heeft over de media ontstaat. 'Kunst stond me toe een zekere controle te hebben over de mechanismen met welke mijn verhaal verteld kon worden'.⁵⁰

Sinnokrot maakte deel uit van The Whitney Independent Studio Program, met name The Made, dat in Palestina tentoongesteld werd. In 2002 werd hij bekroond met een Rockefeller Media Fellowship waarmee hij naar Palestina ging om een horizontal loop installatie te maken.

⁴⁷ Ibid.

⁴⁸ IMEU, *Nida Sinnokrot, Artist and filmmaker*, bezocht januari 2013, <http://imeu.net/news/article005849.shtml>

⁴⁹ Oweis, F., *Encyclopedia of Arab American Artists*, Greenwood publishing group USA (2008) p. 242-245

⁵⁰ IMEU, *Nida Sinnokrot, Artist and filmmaker*, bezocht januari 2013, <http://imeu.net/news/article005849.shtml>

Toen hij ontdekte dat de apartheidsmuur gebouwd was, maakte hij een documentaire met als doel deze wereldwijd te verspreiden. Zo ontstond de film *Palestine Blues*, een film die getuigt over de verwoesting van het Palestijnse stadje Jayyous door de IDF met de bedoeling een barrière voor de West Bank van Israël uit de grond te stampen. Met deze film won hij internationale prijzen op diverse filmfestivals. ‘Alternatieve verhaalstructuren helpen mij om het idee van een betere toekomst op een levendige manier voor te stellen’. Daarnaast nam Sinnokrot deel aan een aantal groepstentoonstellingen in Amerika en de rest van de wereld, waaronder Never Part in het Bozar in Brussel, The Jerusalem show, When Artists Say We in New York en American Visions and Re-Visions in de Kunsthalle Exnergasse in Wenen. Hij nam ook deel aan de negende Sharjah Biennale in de Verenigde Arabische Emiraten in 2009.⁵¹

Sinnokrot’s unieke stijl is erg beïnvloed door zijn verleden. Tijdens zijn leven werd de kunstenaar blootgesteld aan diverse talen die zorgden voor een ingewikkeld linguïstisch landschap. Hij voelde zich nooit gedwongen om één taal te kiezen en definieert zijn taal nu als hybride en persoonlijk. Zijn werk is een reflectie van deze hybride identiteit en zijn persoonlijke levenservaringen. Eveneens verkent hij de trauma’s die ontstaan zijn door het Israëlisch-Palestijns conflict in zijn films, installaties en sculpturen. Enkele voorbeelden zijn de film *Palestine Blues*, het werk *Ka, West Bank Butterfly (Kite Project)* en zijn *Rubber Coated Rocks*. Allen samen vormen ze een gevoelige reactie op de steeds aanhoudende nachtmerrie van de Israëlische onderdrukking. Het leven in Jeruzalem is niet makkelijk.⁵² ‘De Israëli’s hertekenen constant de grenzen van de stad. Mijn woonkamer bevindt zich bijvoorbeeld binnen Jerusalem maar mijn slaapkamer niet meer’.⁵³

Eén van Nida Sinnokrot’s installaties werd getoond tijdens The Jerusalem Show van 2008, getiteld *Walks in the city*, met Jack Persekian als hoofdcurator. Voor deze editie was het opzet van de kunstenaars om de toeschouwer te laten dwalen in de stad. Onder hen Nida Sinnokrot met het werk *Untitled Transponders*. (Afb.4) Blauwe drie millimeter LED-lichtjes werden gedurende vijftien dagen op diverse plaatsen dwars doorheen de Oude Stad geplaatst. Deze installatie vergde toewijding van de toeschouwers om op zoek te gaan naar deze kleine blauwe lichtjes die in de scheuren van de muur geplaatst werden. Volgens de curator doen ze op het eerste zicht denken aan vuurvliegjes, zowel in hun grote als in hun levensduur. Deze lichtjes simuleren de verwondering die een mens ervaart wanneer die voor het eerst in contact komt met zo een wonderlijk insect. Er ontstaat een onweerstaanbare jeugdige drang om deze gloeiende creaturen te vangen. Eens ze ontdekt zijn, banen ze zich, doorheen de handen van kinderen en volwassenen, in een constante flux een weg door de Oude Stad. Nida Sinnokrot benadrukt in zijn

⁵¹ Nadour, *Nida Sinnokrot*, laatste toegang 20 januari 2013, <http://nadour.org/artists/nida-sinnokrot/>

⁵² Ibid.

⁵³ Nida Sinnokrot, “De betekenis van zijn lichtinstallatie” Interview via mail, 24 januari 2013.

interview dat de verwondering overeenkomt met die van een vuurvliegje en ziet de symboliek ervan als universeel. Het was weliswaar zijn intentie niet om vuurvliegjes te simuleren.⁵⁴

Dit project vond zijn oorsprong in 2006 in het Nomadic Artist Symposium: Territories in Egypte, georganiseerd door Lara Baladi.⁵⁵ Nida Sinnokrot maakte hier een gelijkaardige installatie met LED-transponders in de woestijn. (Afb.5) Het project breidde zich continu uit maar doorheen al zijn incarnaties is de vreugde die een klein lichtje kan verschaffen de constante.⁵⁶

De muur als concept

Naast licht speelt de muur als concept een belangrijke rol in de installatie. De muren van Jeruzalem vormen letterlijk en figuurlijk de afbakening van een eeuwenoude geschiedenis. Ze bieden reeds vele eeuwen veiligheid en geborgenheid aan de bevolking. Enerzijds vormen ze een scheiding met de rest van de wereld. Anderzijds vormt de oude stad het epicentrum voor vele geloofsovertuigingen, die binnen deze muren ondergebracht worden.

Het concept van de muur op zich is net zoals de rest van Jeruzalem een icoon geworden. Bepaalde delen zouden de gelovigen dichterbij God brengen. Het is een houvast, een hoop steen die een enorme symbolische kracht uitstraalt. Nida Sinnokrot heeft dan ook niet toevallig met zijn LED-lichtjes deze muren willen accentueren. Het benadrukken van de muur kan op diverse manieren geïnterpreteerd worden. Enerzijds, zoals hierboven reeds gesuggereerd werd, accentueren deze muren de goddelijke geschiedenis, anderzijds lijkt de kunstenaar deze verafgoding te banaliseren. De lichtjes vormen een pad dat de toeschouwer in een richting stuurt die afwijkt van zijn geplande route. Het geloof kan mensen de weg wijzen, maar kan ook leiden tot een dwaalspoor.

De lichtjes werden, zoals eerder vermeld, in de scheuren van de muur geplaatst op diverse plekken in de Oude Stad. Het kunstwerk doet ook denken aan het Joods ritueel waarbij stukjes papier met gebeden erop in de scheuren van de Klaagmuur wordt gepropt. Licht kan in dit geval symbool staan voor het woord van God. In het hoofdstuk over licht wordt duidelijk gemaakt dat

⁵⁴ Nida Sinnokrot, "De betekenis van zijn lichtinstallatie" Interview via mail, 24 januari 2013.

⁵⁵ Lara Baladi initiated and directed Fenenin El-Rahhal, an "artists working summit" on the subject of Territory in the Egyptian Western desert. For the 2006 Nomadic Artists Symposium on the idea of Territories, organized by Lara Baladi and held in the Egyptian desert, I designed these tiny "LED transponders". At night these curious objects can be seen from great distances like fallen stars buried in the sand.

Our Bedouin hosts liked the heart I made on a limestone and basalt mountain so I gave them some lights and asked them to make something. They settled on an Arabic "question mark". When I asked them why, they said "to ask why are we here... what is our purpose?" bron: Birzeit, *Nida Sinnokrot*, laatste toegang 20 januari 2013, <http://virtualgallery.birzeit.edu/p/ps?url=Artistmonth/NidaSinnokrot/tour011>

⁵⁶ Birzeit, *Nida Sinnokrot*, laatste toegang 20 januari 2013, <http://virtualgallery.birzeit.edu/p/ps?url=Artistmonth/NidaSinnokrot/tour011>

‘licht’ een universele boodschap draagt. De grote scheuren in de muren van de Oude Stad worden helaas ook benut als dumpplaats voor vuil, wat contrasteert met voorgaande associatie. ‘De mensen proppen er hun sigarettenpeuken in of het servet van hun shoarma’, aldus Nida Sinnokrot.⁵⁷

Ondanks deze misbruiken is er een gezegde dat zegt dat de muren oren hebben. De muren van Jeruzalem dragen zeker geheimen in zich. Sinnokrot vertelde: ‘Wanneer mensen de lichtjes opmerkten, begaven ze zich slechts traag naar de muur; voorzichtig, soms zelfs wantrouwig (zoals een jongeman me later vertelde) omdat ze dachten dat de lichtjes Israelische bewakingsapparatuur waren, maar altijd met een zekere fascinatie alsof ze gefluister wilden waarnemen. Elk steegje heeft zijn verhaal ... sommige muren lopen er zelfs van over’.⁵⁸

Naast de Oude Stadsmuur, die symbool staat voor de grillige geschiedenis van Jeruzalem en voor de bewaking van het goddelijke, is er binnen Jerusalem nog een andere recente muur die de stad losrukt van de westelijke Jordaanoever. Deze muur doet erg denken aan de Berlijnse muur, die eveneens functioneerde als ‘apartheidsmuur’.⁵⁹

De muur is een belangrijk medium in Nida Sinnokrot’s werk. Zijn documentaire film *Palestine Blues* kan hier als voorbeeld dienen. Het is een aanklacht tegen de afscheiding van de Westelijke Jordaanoever van de rest van Israël en alle ellende die ermee gepaard gaat. De muur hoorde een middel te zijn om het Israëlische volk te beschermen, een grens, een bescherming tegen Palestijnse raketten. Achteraf is uit Israëlisch onderzoek gebleken dat de route van de muur gekozen is ten einde land te onteigenen voor de expansie van de illegale nederzettingen en dus niet uit veiligheidsoverwegingen. Velen beschouwen dit dan ook als veredelde landroof. Voor het Palestijnse volk betekent een muur in dit geval de scheiding van



Afb. 6: Schilderingen op de apartheidsmuur van de westelijke Jordaanoever.

mensen. Deze kan aldus nooit duurzame vrede brengen en daarmee ook geen veiligheid voor de Israëlische burgers. Israël neemt, zonder enige vergoeding te bieden, de vruchtbaarste gronden van de Palestijnen in beslag, alsook vele bronnen en waterputten. De Palestijnse bevolking verliest hierdoor jaarlijks vele miljoenen waardoor hun inkomen drastisch daalt. De armoede en

⁵⁷ Nida Sinnokrot, “De betekenis van zijn lichtinstallatie” Interview via mail, 24 januari 2013.

⁵⁸ Ibid.

⁵⁹ De Brug, *Eerste deel apartheidsmuur klaar*, bezocht januari 2013, <http://ac.home.xs4all.nl/palestina/muur.pdf>

de ondervoeding stijgen. De Palestijnen worden in ‘gevangenissen’ opgesloten want Israël blijft hun grenzen controleren en bepalen wie binnen of buiten mag.⁶⁰

Deze barrière vormt een wit blad waarop hedendaagse kunstenaars, zoals onder andere de straat artist Banksy, boodschappen op een creatieve manier aan de wereld kunnen tonen. Bijvoorbeeld de muurschildering dat zich laat gelden als een christelijk protest tegen de barrièremuur in Bethlehem, en dit aan de hand van een Bijbels motief: ‘Jeruzalem, stad van vrede, moeder voor alle volkeren’ (psalm 150). (Afb. 6) Dit voorbeeld vormt een link naar Sinnokrot’s werk en op zekere hoogte zijn ze complementair. Sinnokrot beschrijft zijn link met de stad ‘als dat van een graffitikunstenaar’⁶¹ en herdenkt zijn afkomst door LED-lichtjes te plaatsen in de oude stadsmuur. De kunstenaar van de muurschildering hekelt de desacralisering van de Oude Stad door het plaatsen van dit soort protest boodschappen.⁶²

Conclusie

Jeruzalem is een stad met vele betekenissen, een stad die wordt gekenmerkt door een grote gelaagdheid. Er komen verschillende godsdiensten samen die elk hun eigen licht op Jeruzalem projecteren. Het licht dat van Jeruzalem uitgaat, omvat dan ook een heel spectrum. Kunstenaar Nida Sinnokrot gebruikt deze beladen symboliek in zijn werk en lokt zo verschillende reacties uit bij de inwoners van Jeruzalem en de toeschouwers. Ook de muren van de oude stad kennen een grote symbolische waarde die geïntegreerd wordt in Sinnokrot’s werk. De gelaagdheid van Jeruzalem weerspiegelt zich in de kunstenaar en bijgevolg ook in zijn werk. Zijn lichtinstallatie verwondert, zoals ook Jeruzalem de toeristen en de inwoners verwondert.

Dankwoord

Bedankt aan Kathy Zarur voor haar vriendelijkheid en haar bereidwilligheid om ons in contact te brengen met kunstenaar Nida Sinnokrot. Ook dank voor Nida Sinnokrot zelf voor het vertrekken van extra informatie over zijn werk. Tot slot bedankt aan Aziz Wahab voor het interview over de betekenis van Jeruzalem en het licht bij de Islam

⁶⁰ Palestina-Judith, *De muur maakt het leven ondraaglijk*, laatste toegang 20 januari 2013, <http://www.palestina-judith.be/muur.php>

⁶¹ Nida Sinnokrot, “De betekenis van zijn lichtinstallatie” Interview via mail, 24 januari 2013.

⁶² Ibid.

