

KERK VERSUS KETTERS

De andere verbeeld in de contrareformatische tijd: kerk versus ketters en vice versa. Propaganda, missie en eurocentrisme in kunstvoorstellingen.

Gust De Preter

In deze tekst hebben we geen exhaustieve voorstelling van Reformatie, Contrareformatie en de weerslag hiervan op de kunst op het oog. We focussen ons hier op de beeldvorming en de voorstelling van 'de Andere', die samenhangt met die religieuze omwentelingen en proberen die zo adequaat mogelijk historisch te omkaderen vanuit die 16^e - 17^e-eeuwse context. Naast die godsdienstige conflicten is ook de maritieme expansie erg richtinggevend geweest voor die periode. De artistieke producten, die hiervan de uitdrukking waren en die veelal tot de profane kunst behoren, getuigden soms van dezelfde beeldvorming en hanteerden soms dezelfde beeldtaal en motieven als de 'contrareformatie kunst'. Waar zinvol, gaan we op deze seculiere kunst dan ook bij gelegenheid en als illustratie nader in. Bij de voor deze thematieken meest relevante kunstwerken, die wij bij ons onderzoek op het terrein en in de literatuur aantreffen, geven wij hier ook wat meer informatie.

Voor de redactie van dit artikel ben ik veel dank verschuldigd aan de beide andere leden van het kernteam van dit ORBIT-erfgoedproject, Karen Wyckmans, ORBIT-medewerker erfgoedproject 'De Andere verbeeld / Verbeeld gevaar' en aan Johan Vrints, adjunct-nationaal coördinator ORBIT, voor hun inspirerende commentaren. Ook de suggesties van de andere leden van de stuurgroep, waarin de diverse partners van dit project zetelen, waren zeer welkom, met een bijzonder woord van dank aan Peter Heyrman (historicus en hoofd onderzoek KADOC-KU Leuven) voor zijn zeer bruikbare kritische annotaties bij de diverse ontwerp teksten en aan Marcel Gielis (kerkhistoricus en theoloog Universiteit Tilburg en KU Leuven) die ons een aantal kunstwerken signaleerde en een onuitgegeven artikel ter hand stelde over een schilderij uit het Turnhoutse Begijnhofmuseum.

We zijn ook een aantal cultuurbewuste pastores bijzonder dankbaar voor hun constructieve medewerking aan het vooronderzoek en de uitbouw van ons ORBIT-erfgoedproject. In het bijzonder vermelden we hier Paul Scheelen van de Antwerpse Sint-Pauluskerk en de Sint-Joriskerk, Rudi Mannaerts van de Antwerpse Sint-Andrieskerk en Daniël Alliët van de Brusselse Begijnhofkerk. De wijze waarop zij kunsthistorische belangstelling en expertise en de zorg voor het kunsthistorisch patrimonium van hun kerken weten te actualiseren, te combineren met en in dienst te stellen van hun verkondigingstaak was niet alleen inspirerend voor dit artikel, maar voor heel dit ORBIT-project tout court.

Ten slotte zijn wij ook veel dank verschuldigd aan de directie en het wetenschappelijk team van het museum 'Catharijneconvent' in Utrecht. Met hun tentoonstelling 'Geloof en satire anno 1600' (1981 - 82) hebben zij baanbrekend werk verricht en zij waren zo vriendelijk om de resultaten van hun expo en hun onderzoek aan ons door te geven.

1. De voorgeschiedenis: vruchteloze roep om een kerkhervorming met als resultaat een scheur in de westerse christenheid ¹

In de loop van de tweede helft van de 15^e en bij het begin van de 16^e eeuw gingen de 'renaissancepauzen' niet in op vragen naar een kerkhervorming, die onder meer vanuit Spanje en ook door humanisten als Erasmus gesteld werden. Intense bouwactiviteiten en promotie van de kunsten in het algemeen droegen hun eerste belangstelling weg.

Omdat Rome lange tijd elke poging tot spirituele vernieuwing, geloofsverdieping en interne reorganisatie van de kerk blokkeerde, werd het in de plaats daarvan geconfronteerd met de Reformatie. Naast de pauselijke kerk ontstonden er in de

eerste helft van de 16^e eeuw nieuwe christelijke kerken, die in hun eerste fase een geweldige religieuze, politieke en maatschappelijke dynamiek zouden ontplooiën. De Reformatie in haar diverse types, het lutherse, het anglicaanse en het gereformeerde (Zwingli, Calvijn) protestantse christendom, kostte de rooms-katholieke kerk zo ongeveer de noordelijke helft van haar territorium: Zwitserland, grote delen van Duitsland, de Noordelijke Nederlanden, Engeland, Schotland en Scandinavië. Het pausschap was in het defensief gedrongen en tot reactie veroordeeld. Paus Paulus III (1534 - 1549) nam de handschoen op, maar in eerste instantie was het nog niet duidelijk welke kant de tegenreactie zou opgaan, vernieuwing of restauratie. De binnenkatholieke hervormingsbeweging kon zich echter andermaal niet doorzetten. Erasmus was in 1536 gestorven en het rapport *Consilium de emendanda ecclesia* ('Advies ter verbetering van de kerk') van kardinaal Gasparo Contarini, voorzitter van een hervormingscommissie binnen de curie, leidde niet tot directe concrete resultaten. Met de reorganisatie van de Inquisitie (1542) werd de keuze voor restauratie duidelijk. Contarini werd van ketterij verdacht en overleed. De zeer conservatieve kardinaal Caraffa, die ook deel uit maakte van die Curiecommissie, haalde zijn slag thuis, hij werkte de eerste *Index van verboden boeken* uit en zou in 1555 als Paulus IV tot paus gekozen worden.

2. Concilie van Trente ²

2.1. Hervorming en reactie, twee keerzijden van één medaille

Inmiddels was het concilie van Trente (1545 – 1563) opgestart. Deze kerkvergadering vertoont, in de lijn van wat voorafging, een dubbel gezicht, enerzijds hervormingsinspanningen, anderzijds reactie tegen de Reformatie. De tridentijnse Contrareformatie is in die zin een term, die twee ladingen dekt en waarbij het niet altijd duidelijk is welk van de twee aspecten men bedoelt.

De hervormingsinspanningen uitte zich in heel wat leerstellige en disciplinaire decreten. Deze binnenkant van de tridentijnse hervorming ligt ongetwijfeld in de lijn van het katholiek hervormingsideaal dat, zoals eerder gezegd, al vóór de Reformatie op gang was gebracht. Trente creëert nieuwe vormen van priesteropleiding en kloosterleven, reorganiseert de pastoraal, de missie, de liturgie, de catechese en de prediking, de armen- en ziekenzorg. Maar deze vernieuwing staat niet in dienst van een hereniging van de christenheid. Het concilie beseft wel dat men, zoals de reformatoren vroegen, een aantal krasse misstanden en bijgelovige praktijken uit de kerk moet wegnemen, maar voor de rest stelt het zich ondubbelzinnig anti-protestants op. Eens een aantal interne pijnpunten opgeruimd, kiest men ondubbelzinnig voor leerstellige restauratie, die met de nodige dreigingen van excommunicatie in de verf gezet wordt. Met alle mogelijke middelen wil men de verdere uitbreiding van het protestantisme indijken, het verloren terrein heroveren en nieuwe missiegebieden verwerven in de pas ontdekte continenten. Kortom, men probeert met een dubbele strategie van hervorming en indamming de macht van het protestantisme te ondermijnen. De binnenkatholieke hervorming is tegelijkertijd een antireformatorisch strijdprogramma.

2.2. Politieke gevolgen op het terrein

De intern-katholieke restauratie was ook nauw vervlochten met het uitvechten van politieke conflicten en werd dus ook, waar mogelijk, politiek en, zo nodig, ook militair doorgezet. Dit leidde in de tweede helft van de 16^e eeuw tot een escalatie van godsdienstoorlogen. In Italië en Spanje gebeurde dit nog kleinschalig: kleine protestantse groeperingen werden door de Inquisitie in de kiem gesmoord. Maar elders ging het er veel heftiger aan toe. Frankrijk kende acht burgeroorlogen en de massamoord op 3000 protestanten in de 'Bartholomeüsnacht' (1572). In de Nederlanden was er de vrijheidsstrijd van het calvinistische Noorden tegen het Spaanse schrikbewind van Alva en een 'Tachtigjarige Oorlog' met Spanje tot aan de Westfaalse Vrede (1648). In Engeland en Schotland werd de katholieke 'Queen Mary of Scots' onthoofd, wat één van de aanleidingen was van een grootschalig conflict met Spanje onder Filips II. Duitsland werd in de 'Dertigjarige Oorlog' (1618 – 1648) een slagveld voor katholieken én protestanten, maar ook voor Denen, Zweden en Fransen.

De vrede van Westfalen (1648) regelt de politiek-religieuze antagonismen volgens het principe van de pariteit van Katholicisme en Reformatie – overigens tot pauselijk ongenoegen – en gekoppeld aan de herbevestiging van de regel *Cuius regio, illius et religio* ('de vorst bepaalt de officiële godsdienst in zijn gebied'). De onderdanen bezaten alleen het recht om desgewenst ongemoeid, zij het met verlies van hun onroerend goed, het land te verlaten en zich elders te vestigen. Deze rechtsregel is vooral in Duitsland tot in de 20^e eeuw bepalend geweest voor de latere kerkelijk erg verschillende situatie tussen de 'Länder'.

Voor kunstenaars leverden dergelijke woelige tijden niet altijd het gunstige klimaat om ongestoord te kunnen produceren. Gelukkig werd er niet altijd en overal gevochten. Zo was onder meer de periode van het Twaalfjarig Bestand in de Nederlanden (1609 - 1621) een artistiek bijzonder vruchtbare tijd.

2.3. Trente en de kunst

Want niet alleen de politiek, ook de kunst werd in dienst gesteld van de Contrareformatie. Aan de realisatie van de besluiten van Trente op het terrein zou zeker nog tot aan het einde van de 17^e eeuw verder gewerkt worden en heel dit proces had ook een enorme weerslag op de kunst. Nieuwe devoties verrijkten het kerkelijk leven en de barokke pracht en praal zou aan dat alles nog extra luister geven. De Mariaverering, de rozenkrans, de grotere aandacht voor eucharistie en biecht gingen de vormgeving van het kerkelijk interieur ingrijpend beïnvloeden.

Het concilie vaardigde in zijn 25^e en laatste zitting, aansluitend bij de bespreking van de heiligenverering, een aantal vuistregels af, die de kunstenaars moesten in acht nemen. Deze zijn vervat in bewoordingen die aangeven wat niet mocht en waarmee men vaak reageerde op een aantal karakteristieken van de kerkelijke kunst in de 15^e en de eerste helft van de 16^e eeuw: het te profane karakter en het bevorderen van bijgeloof. Tijdens de barokperiode bleef de katholieke kerk eisen stellen aan de kunstenaars. Zo wilde ze ook verhinderen dat 'ketterse opvattingen' bewust of onbewust via beelden of schilderijen zouden verspreid worden.

Voor kunstenaars die werkten in opdracht van kloosterorden met een uitgesproken iconografische voorkeur, waren aan regels en inmenging onderworpen. Soms werden kunstwerken door de kerkelijke censuur ook afgekeurd, zoals bij Caravaggio, als

deze een religieus onderwerp te alledaags of te platvloers afbeeldde. Maar daarnaast waren er natuurlijk ook profane opdrachtgevers en bij hen speelden wel eens andere voorkeuren. Schilders en beeldhouwers die niet al te zeer uit waren op iconografische nieuwigheden ondervonden echter weinig problemen. Om de kunstenaars enig houvast te bieden, verschenen er in de 16^e en 17^e eeuw handleidingen die inzicht boden in symbolische voorstellingen, motieven en allegorieën. Het meest invloedrijke werk was de *Iconologia* van Cesare Ripa³, voor het eerst gepubliceerd in 1593, een soort encyclopedie, waarin enorm veel motieven bijeengebracht waren en dat generaties van kunstenaars als handboek zouden blijven gebruiken. Bovendien waren ook heel wat kunstenaars de doeleinden van de Contrareformatie erg genegen, bij voorbeeld Rubens en Bernini. Grosso modo hebben de voorschriften van Trente hun uitwerking op de kunst niet gemist, maar er bleef wel ruimte voor artistieke vrijheid. In feite was de Contrareformatie in de kunst, ondanks alle regels, misschien nog wel erg origineel, creatief en vrij.

3. Barokkunst in dienst van de kerkelijke propaganda: enkele belangrijke thema's ⁴

Het woord 'barok' is waarschijnlijk ontstaan als een vakterm van de juweliers, afgeleid van het Portugese 'barocco' of 'onregelmatige parel'. Als benaming van een stijlperiode, werd het aanvankelijk gebruikt als pejoratieve aanduiding voor de kunststijl uit de 17^e en 18^e eeuw, die als onregelmatig en overladen werd beschouwd door aanhangers van het latere classicisme. Als algemene term voor die kunstperiode is het woord pas in de 19^e eeuw gemeengoed geworden.

De triomfantelijke architectuur, plastiek en schilderkunst van deze, in het Italië van de Contrareformatie ontstane, stroming weerspiegelt in haar monumentaliteit, haar bewegingsrijkdom en pathetiek uitstekend het herwonnen zelfbewustzijn en de machtsaanspraak van de strijdende en triomferende katholieke kerk. Vanuit Italië – il Gesù, de moederkerk van de jezuïeten in Rome dateert van 1584 – verspreidde de barokkunst zich naar de andere katholieke moederlanden Spanje, Portugal en hun Zuid-Amerikaanse kolonies. Ze sloeg over naar Zuid-Duitsland, Oostenrijk en de Nederlanden, maar ook naar Frankrijk en Engeland, zij het daar meer in combinatie met classicistische elementen. Ze werd tevens de kunst van het vorstelijk absolutisme met uitstraling naar Noord- en Oost-Europa en betekende, al bij al en door alle regionale aanpassingen heen, de laatste eenduidige stijleenheid van het oude Europa, nog altijd beheerst door hof en kerk. In de barok worden christendom en Oudheid met elkaar verbonden, wordt de werkelijkheid geïdealiseerd en esthetisch gesublimeerd, wordt de eenheid van een goddelijke wereldorde uitgebeeld in een gepretendeerd evenwicht van rede en geloof, van het samengaan van sacrale en profane wereld, van christelijke legende en heidense mythe. In menig opzicht was dit echter een artistieke droomwereld die ook de kerkelijke propaganda ondersteunde. Honderd jaar na de veroordeling van Galilei (1633) presenteert de barok in monumentale fresco's en beeldhouwwerken nog altijd een groots visioen van de verhoudingen in de hemel met Vader, Zoon en Geest, met Madonna, heiligen en engelen, alsof de wetenschap nog altijd was blijven stilstaan. De religieuze façade en de ceremoniële zelfmanifestatie was luisterrijk en propagandistisch vernieuwd, de eigenlijke inhoud van de boodschap bleef echter grotendeels middeleeuws.

3.1. Maria gaat voorop in de strijd, machtige middelares en bestrijdster van ongeloof en ketterij ⁵

Het dubbele gezicht van Trente, spirituele vernieuwing én bestrijding van het protestantisme, vindt een perfecte vertolking in de Mariale devotie. De verering van Onze-Lieve-Vrouw was op zich al een splijtzwam met de Reformatie. Volgens de katholieke, in Trente nog aangescherpte leer is Maria de bevoorrechte middelares tussen de gewone gelovige en Jezus Christus. Op haar voorspraak worden grote en kleine gunsten verleend. Voor de protestanten was dit een aberratie en pure afgodendienst, net als de verering van relikwieën en afbeeldingen, wat zich uitte in sommige uitbarstingen zoals de Beeldenstorm.

De Contrareformatie reageert in woord en beeld op deze afwijzing van Maria. Twee kenmerken keren voortdurend weer. Enerzijds promoot men Maria als de machtige middelares, die door haar voorspraak en bemiddeling de zwakke en zondige mens in bescherming neemt. Anderzijds is ze de onverschrokken aanvoerster van de strijdende kerk en de overwinnares op ongeloof en ketterij.⁶

Maria als **'bestrijdster van de ketterij'** heeft diverse lagen. Initieel gaat dit thema terug op het boek Genesis (3,15). God sprak daar een vervloeking uit over de slang, die de mensen aangezet had tot de zondeval: "Vijandschap sticht ik tussen jou en de vrouw, tussen jouw nageslacht en het hare, zij verbrijzelen je kop, jij bijt hen in de hiel." Maria zal de nieuwe Eva worden en heeft een actieve rol in de heilsgeschiedenis, wat de Reformatie niet kan aanvaarden. De eerste Eva heeft het kwaad in de wereld gebracht, de nieuwe Eva bereidt de ondergang van datzelfde kwaad voor.

Maria is voor de barok ook **'de Vrouw uit de Apocalyps'**. In die hoedanigheid wordt ze afgebeeld, meestal staande op een wereldbol, met onder haar voeten de maansikkel en een slang. Het kind kreeg in veel gevallen een lans in de hand, waarmee hij de slang, voor de katholieke kerk hét symbool van alles wat heidens of kettters is, doodt.

Deze voorstelling van Maria met de maansikkel verwijst ook naar **'Maria Onbevlekt Ontvangen'**. Alle mensen, die na Adam en Eva ter wereld gekomen zijn, zijn volgens de katholieke kerk met de nasleep van de initiële zonde ('erfzonde') van dat eerste mensenpaar belast, op uitzondering van Maria, want initiële zondigheid zou bij haar niet te rijmen zijn met haar actieve rol in het heilsgebeuren. Dit was eeuwenlang een strijdpunt⁷ tussen theologen, tussen de franciscanen, die dat idee genegen waren en de dominicanen, die dit als geloofspunt verwierpen. Al vanaf de 13^e eeuw gold in de beeldende kunst de ontmoeting van Maria's ouders, Joachim en Anna, als symbool van Maria's Onbevleete Ontvangenis. Volgens een legende uit het proto-evangelie van Jacobus, dat niet behoort tot de officiële kerkelijke canon, zouden beide echtelieden, gewaarschuwd door een engel, elkaar ontmoet hebben bij de Gouden Poort in Jeruzalem. Bij deze ontmoeting zou Anna haar kind in de moederschoot ontvangen hebben. In vrijwel alle middeleeuwse kathedralen krijgt de ontmoeting van Joachim en Anna daarom een ereplaats in de sculpturale versiering.

Vanaf de renaissance duikt een andere voorstelling op van de 'Onbevleete Ontvangenis': de apocalyptische jonge vrouw met de maansikkel. Dit concept kreeg in de loop van de 16^e eeuw meer en meer aanhangers, want het was gebaseerd op een dubbele bijbelse grondslag: Apocalyps 12, 1 ("Er verscheen in de hemel een indrukwekkend teken: een vrouw, bekleed met de zon, met de maan onder haar voeten en een krans van twaalf sterren op haar hoofd") en Hooglied 6, 10 ("Wie is zij

die daar oplicht als de dageraad, mooi als de maan”). De Reformatie verwierp dit als geloofspunt en ook de zogenaamde bijbelse grondslag, waarop de Contrareformatie dit natuurlijk prompt, o.a. via de barok, propageerde. Men stapte daarbij wel definitief af van de middeleeuwse iconografische voorstelling, die gebaseerd was op een legende en dus niet conform was aan de richtlijnen van Trente. Na Trente is de maansikkel vaak naar onder geopend en boven een wereldbol geplaatst. Het goddelijk kind op de arm van Maria werkt meestal actief mee aan de vernietiging van de slang van de ketterij en van het ongeloof, door ofwel net als zijn moeder zijn voetje op de kop van het serpent te zetten ofwel dit met een speer vanaf de arm van Maria te doorsteken.

Een prachtig voorbeeld van zo'n gelaagde voorstelling van Maria met maansikkel en slang vinden we in het beeldhouwwerk 'Onze-Lieve-Vrouw van Victorie' dat deel uitmaakt van het laat-barokke altaar van 1729 uit de zijkapel van de Antwerpse Sint-Andrieskerk⁸. Het beeld zelf dateert uit het einde van de 16^e eeuw, maar staat sinds 1689 bekend als Onze-Lieve-Vrouw van Bijstand en Victorie. De gelijknamige broederschap werd eveneens in dat jaar gesticht door pastoor Van Tichelt uit dankbaarheid voor de opeenvolgende triomfen van de Habsburgers op de Osmanen in de voorgaande jaren, vooral dan voor de zege in Wenen (1683). Het kunstwerk verwijst nog naar een ander belangrijk element in de contrareformatische Mariaverering: **de rozenkransdevotie**. De Heilige Maagd triomfeerde over ketters en ongelovigen en elke gebeurtenis, hoe gewelddadig ook, kon een teken zijn van haar actieve rol in dat aspect van de heilsgeschiedenis. Het idee om het rozenkransgebed tot Maria te verbinden met de strijdende kerk was trouwens niet nieuw. Volgens een legende in verband met Sint-Dominicus, ontving de heilige de eerste rozenkrans uit handen van Onze-Lieve-Vrouw op de vooravond van de slag bij Muret in 1213. Door onafgebroken de rozenkrans te bidden verzekerde hij de overwinning van de katholieke kruisvaarders op de verzamelde legers van de graaf van Toulouse en de koning van Aragon, wat de weg vrijmaakte voor de uitroeiing van de ketterij van de Katharen of Albigenzen. Vandaar ook de actieve rol van de dominicanen bij de verspreiding van het rozenkransgebed.

In de geest van de Contrareformatie was ook de overwinning bij Lepanto (1571) te danken aan het rozenkransgebed. Dat werd, naar verluidt, niet alleen door de leden van de zeemacht maar ook op het thuisfront, o.a. in een processie in Rome, op 7 oktober 1571 intens gebeden. Pius V maakte van die dag daarom de feestdag van Onze-Lieve-Vrouw van Victorie. In 1573 gaf paus Gregorius XIII een wat minder triomfalistische en meer apolitieke naam aan het feest van 7 oktober, dat van dan af i.p.v. het feest van Onze-Lieve-Vrouw van Victorie het feest van de H. Rozenkrans werd. De rozenkrans zelf is ontstaan uit een bidsnoer, dat al in de Oudheid en bij de boeddhisten bekend was. De moslims vonden bij deze laatste waarschijnlijk inspiratie voor hun 'tisbah'. Met de kruistochten werd een variant hiervan ook in West-Europa geïntroduceerd als technisch hulpmiddel om de telling bij te houden van repetitieve gebeden. In de katholieke propaganda na Lepanto gold de katholieke rozenkrans niet alleen als groter, maar vooral als effectiever dan de 'tisbah' van de moslims. In onze contreien vinden we van de propaganda rond de rozenkrans n.a.v. de zege in Lepanto nog een prachtig voorbeeld in de Antwerpse Sint-Pauluskerk in een schilderijencyclus van Jan Peeters (ca. 1675) over deze zeeslag waarop ook paus Pius V en de Dominicaanse heilige Catharina De Ricci afgebeeld zijn. Op één van de taferelen verschijnt Onze-Lieve-Vrouw in de gedaante van de 'apocalyptische maagd' boven het krijgsgewoel.

De eerste benaming van het feest van 7 oktober en de cultus van Onze-Lieve-Vrouw van Victorie zou later opnieuw in de belangstelling komen, nl. na de overwinning op de Osmanen in Wenen in 1683.⁹

3.2. De kerk triomfeert over haar vijanden ¹⁰

De strijdende en triomferende kerk en haar vijanden, in de eerste plaats de ketters, werden in de barokkunst frequent afgebeeld en kregen specifieke iconografische 'formats'.

3.2.1. Iconografische voorstelling en attributen van de triomferende katholieke kerk

Van oudsher werd de kerk afgebeeld door een viertal symbolen, die teruggaan op typologische interpretaties van bijbelse verhalen: de kerk als tent of tabernakel (Ex.), de kerk als wagen van Amminadab (Hl. 6, 12), de kerk als schip van Petrus (Mt. 8, 24 e.v.), de kerk als net van de wonderbare visvangst (Lk., 5). De oudste voorstellingen van de kerk in de gedaante van vrouwenfiguren treffen we al aan in een mozaïek van de Santa Sabina in Rome (422 - 430). Sindsdien wordt de kerk herhaaldelijk voorgesteld als een vrouw, gezeten op een troon, met een kroon op het hoofd en met in de rechterhand een kruis, kelk of pateen. Aanvankelijk werd deze vrouwenfiguur vooral gebruikt in de tegenstelling Kerk versus Synagoge¹¹, al dan niet gecombineerd met een kruisigingsscène. De voorstelling van de kerk in de gedaante van een vrouw werd verder uitgediept o.i.v. de bijbelse bruidssymboliek, waarbij Christus en zijn kerk de uitbeelding vormden van het ideale huwelijk en meteen de optimalisering van de verbintenis tussen Adam en Eva. In de late Middeleeuwen en vooral in de tijd van de Contrareformatie versmolt het beeld van 'Maria / nieuwe Eva / katholieke kerk' met 'het geloof' en het werd ook meer in tegenstelling gebracht met de ketterij dan met het jodendom. Tegelijkertijd duiken er ook een aantal attributen van de kerk op: kruis en kelk (verwijzing naar de eucharistie), tiara en sleutels (verwijzing naar het pauselijk gezag).

De zegevierende kerk als vrouwelijke figuur duikt ook op in combinatie met een triomfwagen, o.a. bij Rubens. Dergelijke wagens worden door diverse figuren getrokken, bij voorkeur kerkvaders. De vrouw is vaak gekleed in bisschoppelijk ornaat en is uitgerust met diverse pauselijke en liturgische attributen: kelk, kruis, tiara, boek, monstrans, al dan niet opgeheven door een engel. Een typisch voorbeeld hiervan vinden we in de kuip van de preekstoel van de Sint-Jacobuskerk in Haasdonk. Daarbij worden vaak ook de ketters of ongelovigen, waarover de katholieke kerk zegeviert, afgebeeld, ofwel vertrappeld onder de triomfwagen, ofwel als gevangenen die achteraan meegevoerd worden.

De tiara en de sleutels als symbolen van de pauselijke macht zijn geliefkoosde ornamenten in vele triomfalistische barokke kunstwerken. Een frappant voorbeeld, maar tevens uitzondering vormt de prachtige Antwerpse Sint-Pauluskerk. Terwijl in het triomfalistische interieur de tiara en de sleutels her en der verschijnen, zien wij buiten in de prachtige *Calvarieberg* (D. Van Ketwigh en G. Kerrickx, 1734 - 1747) een voorstelling van een rouwmoedige Petrus, die diep in het vagevuur zit met naast hem een gevallen sleutel...

In de tuin van diezelfde Sint-Pauluskerk vinden we trouwens ook een *Monument van de Onbekende Vluchteling* (Hugo Verreeck, 2005): een graf ter nagedachtenis van de bootvluchtelingen van Lampedusa, dat iconografisch zo uitgewerkt is dat mensen van diverse religies er zich kunnen in terugvinden. Onze queeste op zoek naar 'de vijand' heeft immers gelukkig ook in Antwerpen en elders voorbeelden opgeleverd van een positieve kijk op 'de andere'!

3.2.2. Symbolische voorstelling van 'de ketter'

Tot op zekere hoogte bestaat er ook een iconografische traditie in het uitbeelden van ketterij. In de middeleeuwse kunst wordt zij uitgebeeld door schorpioen, reptielen van allerlei aard en een spinnenweb. De grondslag voor de meeste contrareformatorische voorstellingen is te vinden bij Ripa¹², die de ketterij uitbeeldt als een harpij met wilde haren die vuur en rook spuwt. In de linkerhand heeft zij een boek waaruit slangen kruipen en met de rechterhand schijnt zij een kluwen van slangen uit te strooien. Ook de draak geldt als het symbool van verderfelijke dwalingen en van het heidendom. Een draak met zeven koppen kan ook verwijzen naar de zeven hoofdzonden.

3.2.3. Enkele treffende voorbeelden in Vlaanderen van de 'Triomf van de kerk over haar vijanden' ¹³

- In de Onze-Lieve-Vrouw en St.-Pieterskerk in Gent bevindt zich een schitterende 17^e-eeuwse kopie van Rubens' Overwinning van de waarheid op de ketterij, van de hand van Theodore Van Thulden, een leerling van Rubens, uit Den Bosch, een 'Hollander' en hier dus zo goed als onbekend. Zo gaat dat soms met 'de andere'... Het schilderij is, blijkens de banderol waarop de consecratiewoorden 'Hoc est corpus meum' te lezen zijn, eigenlijk een voorstelling van de triomf van het geloof door de eucharistie. Rondom de vrouw, die de Waarheid of het Geloof symboliseert, zijn verschillende figuren te zien, die a.h.w. terugdeinzen bij het aanschouwen van deze apotheose: links onder Luther, boven hem Calvijn, rechtsonder Zwingli en tenslotte de 12^e eeuwse 'ketter' Tanchelm. De boeken, die links beneden verscheurd neervallen, wijzen erop dat het om ketters gaat. Verder zien we nog twee vluchtende figuren, een moslim, herkenbaar aan de tulband en een jood. Deze wordt afgebeeld met een dolk in de ene hand en doorboorde, bloedende hosties in de andere hand. Dit refereert aan de oude antisemitische legende waarin men beweerde dat joden hosties zouden gestolen hebben en doorboord met een dolk, waarop die natuurlijk prompt begonnen te bloeden: een manifest bewijs van de in de Contrareformatie zo belangrijke leerstelling van de 'transsubstantiatie' (eucharistisch brood veranderd in het lichaam van Christus) of van de 'praesentia realis' (reële aanwezigheid van Christus in de hostie).
- Een ander voorbeeld van deze voorstelling vinden we in de barokke preekstoel van de Sint-Carolus Borromeuskerk in Antwerpen. In dit werk van J.P. Van Bourscheit de Oude (ca. 1718) wordt eveneens een vrouwenfiguur afgebeeld die een slang of draak met boeken vertrappelt.
- Het beeld van de Triomferende Kerk (van H.-F. Verbruggen ca. 1700 of op basis van één van zijn modellen) uit de Turnhoutse Sint-Pieterskerk: een androgyn personage met een tiara, dat een mix is van Hercules en de nieuwe Eva, die de

Kerk voorstelt, verslaat hier een veelkoppig monster dat de vijanden van het geloof voorstelt.

- Een schilderij uit 1620, *Triomf van de H. Kerk over de ketterijen*, uit het Turnhoutse Begijnhofmuseum, dat waarschijnlijk ontstond in het kader van een rederijkerswedstrijd in Mechelen.¹⁴ In de toenmalige context van het Twaalfjarig Bestand, dat vele rederijkerskamers graag verlengd zagen, waren hier niettemin duidelijk een of meerdere dissidente en extreem contrareformatorisch ingestelde onbekende schilders aan het werk, die de opdracht van die wedstrijd, vrede tussen de godsdiensten als een ideaal klimaat voor de kunsten, nogal ruim interpreteerden en hun eigen wensdroom propageerden: de zegevierende Kerk (een dame met een schild), die triomfeert over diverse vijandige strekkingen, die haar tevergeefs met pijlen bestoken, waaronder allerhande reformatoren, herkenbaar aan hun kledij, maar ook één Turk¹⁵.

3.3. De vertrappelede ketter ¹⁶

In de iconografie moet volgens de richtlijnen van Trente onder meer ingezet worden op duidelijkheid en op een vlot begrip van de geloofsleer. In dat opzicht is het beeld van een vertrappelede, aan de voeten van een klaarblijkelijk superieure figuur, erg sprekend. De barok maakt er een erezaak van om op die manier christelijke helden of heiligen met een respectabele carrière van vervolging van andersdenkenden te honoreren. In talrijke afbeeldingen in kerken verschijnen aan de voeten van diverse heiligen, die zich leerstellig of op het terrein ingezet hebben in de strijd tegen de ketterij, al dan niet 'schlemielige' of exotische figuren als representanten van 'de ketterse vijand'. In onze gewesten is in deze voorstelling het duo 'Norbertus met Tanchelm' alomtegenwoordig, vooral in kerken die een band hebben of hadden met de premonstratenzers of norbertijnen.

3.3.1. Norbertus met Tanchelm

Tanchelm was een rondtrekkende volksprediker begin 12^e eeuw, die zich inzette in het kader van de gregoriaanse kerkhervorming. Hij predikte tegen wantoestanden in de kerk en tegen onwaardige geestelijken, waarbij hij heel wat succes oogstte in Vlaanderen, Brabant en Zeeland. Zo kwam hij in conflict met het bisdom Utrecht, dat hem aanklaagde bij aartsbisschop Frederik van Keulen. De beschuldiging luidde o.a. ketterij, nl. 'donatisme', een afwijkende leer die in de 4^e eeuw door Augustinus bestreden werd. De donatisten beweerden onder meer dat sacramenten alleen geldig zijn als ze door 'waardige' geestelijken toegediend werden. Waarschijnlijk leden sommige 'onwaardige' Utrechtse geestelijken, die de binnenkerkelijke gregoriaanse zuiveringsoperatie niet erg genegen waren, financieel nadeel door de prediking van Tanchelm, omdat de gelovigen zich afkeerden van hun kerken en stopten met aan hen tienden te betalen. Er zijn geen sporen van een mogelijk gevolg aan de aanklacht tegen Tanchelm. Wel staat vast dat hij inmiddels in Antwerpen verbleef en dat hij daar in 1115 door een priester vermoord werd. Blijkbaar had Tanchelm ook postuum nog heel wat aanhangers in Antwerpen, want in 1124 deed de bisschop van Utrecht een beroep op de predikant Norbertus van Xanten, die sinds 1120 ook abt van Prémontré was, waar hij de orde van de premonstratenzers gesticht had. Hij stond bekend om zijn succesvol optreden bij aanslepende geschillen. Norbertus aanvaardde de

uitnodiging en slaagde er blijkbaar in om de rust te herstellen. Als dank werd aan hem de Sint-Michielskerk toevertrouwd.

Mede door deze kwestie ging Norbertus meer dan vier eeuwen na de feiten de (kunst) geschiedenis in als de eucharistische heilige, want door zijn optreden in Antwerpen had hij de aanhangers van Tanchelm binnen de kerk kunnen houden en zo ook de eucharistie, het belangrijkste katholieke sacrament, gevrijwaard. De protestanten betwistten de tegenwoordigheid van Christus in de hostie en de katholieken grepen in hun strijd tegen de Reformatie vooral die geloofspunten aan, waarover de inzichten sterk verschilden. Her en der in Vlaanderen, vooral in Antwerpen, Brabant en Limburg, waar de premonstratenzers vestigingen hadden en parochiedienst verrichtten, maar ook zelfs in het Strahovklooster in Praag, waarheen zijn relieken werden overgebracht, vinden we schilderijen en beelden van Norbertus met aan of onder zijn voeten Tanchelm. Naast de ketter Tanchelm, die Norbertus dus zelf nooit gekend heeft, verschijnen als vaste attributen altijd een monstrans of ciborie (verwijzing naar de eucharistie) en vaak ook de bisschoppelijke staf en mijter (verwijzing naar de eveneens door de Reformatie verworpen kerkelijke hiërarchie en de benoeming van Norbertus in 1126 tot aartsbisschop van Maagdenburg)

Een wat aparte en alternatieve voorstelling van Norbertus en Tanchelm biedt het schilderij van Cornelis De Vos, *Sint-Norbertus en de teruggave van de monstrans en de gewijde vaten* (1630, KMSK Antwerpen en nu tijdelijk ondergebracht in het Rockoxhuis). Een blijkbaar bekeerde Tanchelm zit er geknield met een hostie in de opgeheven hand tussen de Antwerpse katholieken die Norbertus komen bedanken.

3.3.2. Beelden van andere ketterbestrijders

Ook andere heiligen worden uitgebeeld met door hen vertrapte kettters. Vooral Augustinus komt daarvoor in aanmerking, in combinatie met ofwel Pelagius, een Britse monnik – ketter die de erfzonde niet aanvaardde ofwel Donatus, een Carthaagse bisschop, die aan de basis lag van de zo net vermelde ketterij van het donatisme. Prachtige voorbeelden bieden hier de preekstoel van de Antwerpse Sint-Augustinuskerk (nu AMUZ) van de hand van H.-F. Verbruggen (1697) en vooral de preekstoel (H.-F. Verbruggen, begin 18^e eeuw) van de Sint-Servaaskerk in Grimbergen. Deze bevat niet minder dan drie afbeeldingen i.v.m. deze thematiek: Norbertus en Tanchelm, Augustinus en de Pelagianen, Sint-Servaas en de draak van het ongelooft.

Naast Augustinus en Servaas, wordt ook Thomas van Aquino, onder meer nog in een glasraam van 1930 (!) in de Mechelse Sint-Romboutskerk, afgebeeld met een ketter aan zijn voeten. Sint-Rombout zelf verschijnt hier en daar zelfs met Tanchelm! Ook sommige vroegchristelijke martelaressen zoals Margareta van Antiochië en Catharina van Alexandrië worden afgebeeld met kettters of ongelovigen aan hun voeten. Bij Catharina is die verdoemde ongelovige meestal de Romeinse keizer Maxentius, maar ook zij wordt vaak afgebeeld met Tanchelm!

3.3.3. De Martelaren van Gorkum

Ook martelaren / martelaressen worden dus vaak opgevoerd in het artistieke contrareformatorische offensief. Een apart geval vormen de Martelaren van Gorkum. Daarmee worden negentien katholieke geestelijken bedoeld, elf franciscanen, één

dominicaan, twee norbertijnen en vijf seculiere priesters, die om hun geloof door de watergeuzen in 1572 vermoord zijn in Den Briel. Vooral de twee norbertijnen, Jacob Lacops en Adriaan van Hilvarenbeek, komen vaak voor in religieuze kunst. Soms flankeren ze Norbertus en Tanchelm, maar meestal vertrappelen ze op hun beurt ketterse figuren. De Onze-Lieve-Vrouw-Hemelvaartkerk in Ninove herbergt twee prachtige beelden van J.-P. Bauscheit de Oude (1669 – 1728) over deze twee norbertijner martelaars. De kunstenaar focust hier, conform zijn opdrachtgevers, niet op een feitelijke weergave van hun martelaarschap, want dan zouden zij zelf de vertrappelden zijn. De visuele voorstelling geeft de heilsgeschiedenis weer: uiteindelijk (in het hiernamaals) zullen de martelaren triomferen over hun moordenaars.

Maar martelaren voor het geloof komen soms ook op een verrassende en alternatieve wijze in beeld. In de al vaak genoemde Sint-Andrieskerk in Antwerpen, prijkt vlakbij de kapel met het beeld en het altaar van de 'super contrareformatorische' Onze-Lieve-Vrouw van Victorie een bescheiden monument voor twee Augustijnen, Hendrik Voes en Jan van Essen, die in 1523 vielen als de eerste van reformatorische sympathieën verdachte martelaren in de Zuidelijke Nederlanden. Daarop prijkt de tekst van Matteüs 5, 10: "Gelukkig wie vanwege de gerechtigheid vervolgd worden, want voor hen is het koninkrijk van de hemel."

3.3.4. Een contrareformatorische barokke schatkamer

Tot slot: de reeds vermelde Sint-Servaaskerk, die verbonden is aan de premonstratenzerabdij van Grimbergen, herbergt een rijkdom aan voorstellingen van de strijd van de Contrareformatie tegen de kettters. Naast de preekstoel met de drie vermelde afbeeldingen vonden we tijdens ons bezoek nog:

- Afbeeldingen van de Martelaren van Gorkum in het koorgestoelte
- Norbertus en Tanchelm (schilderij van Richard van Orley, 1726)
- Triomf van de kerk (kopie van schilderij van Rubens van een onbekende meester, ca. 1750)
- Beeld in het hoofdaltaar met Onze-Lieve-Vrouw, die een draak verplettert (F. Langhemans, 1701)
- Altaarbeeld van Sint-Servaas met een draak aan zijn voeten, terwijl hij die neersteekt met zijn staf, met tevens verwijzing naar de pauselijke macht via een afbeelding van de sleutels (H.-F. Verbruggen, 1720)

En wellicht is dat nog niet alles...

3.4. De kerk triomfeert in de missie ¹⁷

De Contrareformatie had haar favoriete heiligen: stichters van belangrijke kloosterorden, heiligen met een reputatie als ketterbestrijder, martelaren maar ook missionarissen in andere continenten. Soms waren deze laatste trouwens ook martelaren.

3.4.1. Voorstellingen van missionarissen met de bekeerde of bedreigende 'Andere'

Franciscus Xaverius (1515-1595) behoorde tot de vroegste medestanders van de stichter van de jezuiten, Ignatius van Loyola en ontpopte zich als dé missionaris van het Verre Oosten (India, Sri Lanka, Japan) om uiteindelijk te sterven op weg naar China. In kunstvoorstellingen wordt hij afgebeeld, predikend tussen vreemde volkeren. Europese kunstenaars wisten niet goed hoe ze zich die vreemde culturen moesten voorstellen. Daarom gebruiken ze vaak stereotypen: Indische tempels worden doorgaans weergegeven als klassieke bouwwerken en de inboorlingen zijn meestal figuren met veren op het hoofd en ook wel eens dikke lippen, omdat het verschil tussen West- en Oost-Indië voor de kunstenaars niet zo duidelijk was. Soms schakelen deze voorstellingen van stereotypen over naar duidelijke uitingen van de West-Europese superioriteit of het aanwakkeren van de angst voor die 'wilden'.

Men kan deze soms gewoon stereotiepe, in andere gevallen meer polemische beeldvorming terugvinden in de tientallen medaillons over het leven van Franciscus Xaverius in de houten lambrisering van de Antwerpse Carolus Borromeuskerk en ook in diverse voorstellingen in de Mechelse Sint-Petrus en Pauluskerk. Deze kerk staat als geheel trouwens in het teken van de missie en aanvankelijk was zij ook genoemd naar de vermelde jezuitenmissionaris en –heilige. Franciscus' missionaire activiteiten worden er in diverse schilderijen voorgesteld, op de frontons van de zijportalen prijken stereotype voorstellingen van een Indische man en vrouw. Op het hoofdaltaar zweeft Franciscus op de wolken onder God met een wereldbol. Twee stereotiep uitgebeelde bekeerlingen, een Afrikaan en een Aziat, dragen het altaar en daarop verschijnen ook twee engeltjes (putti 's) met pluimpjes (= indiaan) en met een kromzwaard (= Aziat). Diezelfde stereotypen vinden we ook terug in de communiebank van de Brugse Sint-Walburgakerk (H.-F. Verbruggen, ca. 1695): medaillons waarop, naast verwijzingen naar de pauselijke macht, ook Franciscus Xaverius verschijnt met een putti met indiaanse 'look' (pluimpjes, dikke lippen, pijlenkoker).

In voorstellingen van missionarissen-martelaren worden de te bekeren volkeren ook vaak afgebeeld als angstaanjagende wilden. Een typisch voorbeeld hiervan is een zeer groot 17^e eeuws schilderij, dat zich bevindt in het klooster van de jezuiten in Drongen. Het is afkomstig uit het atelier van A. Sallaert¹⁸ en stelt een aantal jezuiten-missionarissen voor die gedood worden door de speren van 'Indianen'.

3.4.2. Voorstelling van de andere werelddelen

In de Middeleeuwen werden de toenmalige bekende continenten (Europa, Azië, Noord-Afrika) steevast uitgebeeld als 'de Drie Wijzen'¹⁹, want men wilde daarmee onderstrepen dat de Blijde Boodschap voor alle mensen bedoeld was. De ontdekkingsreizen en de ontsluiting van Amerika hadden ervoor gezorgd dat dit beeld

achterhaald was, ook al kende het nog een hele tijd, onder meer bij Rubens, heel wat succes. Men moest dus andere vormen²⁰ uitdenken om de verspreiding van het katholieke geloof over heel de aarde te symboliseren.

Door de maritieme expansie begonnen de kusten en hun bevolking duidelijker in beeld te komen. De figuur van de vrouw, werd hier, net zoals we eerder²¹ in verband met de Kerk hebben aangestipt, aangewend als personificatie van een bepaald werelddeel. Vrouwen uit de vier continenten werden met hun handelswaar en eventueel vergezeld van de voor hun continent typische wilde dieren afgebeeld als figuranten in een eurocentrisch wereldbeeld, gezien en gedomineerd vanuit Europa. De *Iconologia* van Ripa²² was ook hier richtinggevend. In zijn werk vonden de kunstenaars de stereotiepe kenmerken en attributen van deze vier vrouwenfiguren.

Het gewelffresco van Pater Andrea Pozzi, *de Glorie van Sint Ignatius* (1691 - 1694) in de Sant'Ignaziokerk in Rome is één van de meest bekende voorbeelden van deze triomfalistische kunst. In deze plafondschildering wordt de rol van de jezuiten²³ in de zegetocht van het katholicisme verheerlijkt. Een lichtstraal loopt van Christus naar Sint-Ignatius en wordt vandaar via Sint-Franciscus Xaverius gebroken in de richting van personificaties van de vier continenten, die zetelen boven vallende figuren die de heidense en ketterse vijanden van de katholieke kerk voorstellen. Voor de personificaties van de continenten nam Pozzo zijn toevlucht tot de iconografische modellen van Ripa. De figuren illustreren zo de arrogante en blijkbaar in die tijd algemeen aanvaarde opvatting dat Europa geboren was om over Afrika, Azië en Afrika te heersen.

In Vlaanderen vindt men hiervan vooral voorbeelden in de beeldhouwkunst. Preekstoelen in drie Vlaamse topkerken geven een kijk op de verschillende nuances (binnen hetzelfde eurocentrische katholieke wereldbeeld) waarmee deze contrareformatorische barokke voorstelling van de vier werelddelen in de gedaante van vrouwenfiguren gepresenteerd wordt:

De kuip van de **preekstoel in de Sint-Petrus en Pauluskerk in Mechelen** (H.-F. Verbruggen ca. 1700)²⁴ biedt het meest performante, polemische en triomfalistische voorbeeld:

- Europa is een jonge beauty, met als attributen het boek der kennis, de hoorn des overvloeds en een liefvallige hinde
- Amerika is een Indiaanse met als attributen een schildpad en een monsterachtige slang
- Afrika wordt voorgesteld door een zwarte bedekt met olifantshuid en vergezeld van een krokodil
- Azië verschijnt als een vrouw met een tulband, vergezeld door een luipaard.

Iets minder strijdvaardig, maar toch nog in diezelfde lijn presenteert zich **de preekstoel van de Brugse Sint-Jacobkerk** (Joos Vlaemynck, 1685 - 1689):

- Europa: rijke dame, hoorn des overvloeds, stier
- Amerika: jonge vrouw met pijlenkoker en alligator
- Afrika: Moorse vrouw met wierookvat en krokodil
- Azië: koningin met scepter, juwelenkistje en dromedaris

Een eerder op de missie gerichte, maar uiteraard ook stereotiepe²⁵ voorstelling vinden we in **de preekstoel van de Antwerpse Onze-Lieve-Vrouwkathedraal** (M. Van der Voort, 1713):

- Europa draagt een scepter, symbool van haar suprematie over de rest van de wereld
- Amerika draagt een pluimentooi
- Afrika, in de donkerte onder de trappen van de preekstoel, is een zwarte vrouw met een tulband
- Azië is een vrouw in oosters aandoende kledij

De drie exotische figuren werden onder de preekstoel geplaatst om aan te geven dat het prediken van Gods woord niet beperkt mocht blijven tot Europa, een symboliek die in de havenstad Antwerpen uiteraard nog beter zal begrepen zijn dan elders.

De personificatie van de werelddelen werd niet exclusief door de katholieken gebruikt. De protestanten waren op het gebied van boekillustraties veel minder aan beperkingen gebonden dan bij de kunst voor kerken of huizen van burgers. De drie te missioneren werelddelen worden in titelpagina's van godsdienstige publicaties ook in reformatorische kringen als vrouwenfiguren afgebeeld.

3.5. De werelddelen in de seculiere kunst²⁶

De invloed van Ripa bleef eeuwenlang voelbaar. Ook in de classicistische profane bouwkunst van protestantse handelsnaties keren zijn motieven terug: Europa, of meer specifiek een land of stad, wordt gepersonifieerd als vrouw, met klassieke trekken, in Romeins gewaad en met een kroon. Ze domineert de voorstelling. De andere werelddelen knielen voor haar troon, zijn veelal vanaf de rug of zijdelings te zien en qua gelaatsuitdrukking minder klassiek en iets nonchalanter van stijl. Vaak is een boek te zien, geijkt symbool van kennis, maar waarin waarschijnlijk hier de handelsverrichtingen geregistreerd worden. Schepen op de achtergrond en de aanwezigheid van Mercurius (handel) en Neptunus (zee) maken duidelijk dat het hier om maritieme expansie gaat.

Het timpaan op de westzijde van het Paleis op de Dam in Amsterdam bevat een dergelijke wereldvoorstelling. Het hoogrelief is in 1656 gemaakt door de toonaangevende en uit Antwerpen afkomstige beeldhouwer Artus Quellinus de Oude en heeft als thema 'de vier werelddelen offeren hun producten aan de Stedemaagd Amsterdam'. De Republiek der Nederlanden was in de 17^e eeuw Europa's leidende handelsmogendheid en in het wereldbeeld van de Republiek stond 'de Stadsmaagd' centraal. Anders gezegd: Amsterdam beschouwde zich als de stad, waarnaar de werelddelen zich richtten. Het Paleis van de Dam, centraal monument van Nederlands Gouden Eeuw vereeuwigde dus in een allegorische voorstelling, die Ripa op de meeste punten volgt, het toenmalige eurocentrische wereldbeeld. Ook in de literatuur, o.a. bij Vondel, werd de Stedemaagd afgebeeld als zeevorstin, waaraan de diverse continenten hulde komen brengen. Ook schilderijen en prenten uit Engeland illustreren hoe Europa – in dit geval Engeland – afgebeeld in een vrouwenfiguur, zich als het middelpunt van de wereld beschouwde.

Volledigheidshalve vermelden we hier voor de seculiere, maar toch duidelijk contrareformatorisch beïnvloede beeldende kunst, het thema van de vier stromen²⁷ als personificatie van de vier windstreken of van de vier toen bekende continenten. Het meest bekende voorbeeld is hier de Vierstromenfontein van Bernini op de Piazza Navona in Rome, met zijn symbolische stromen van het katholieke geloof naar alle hoeken van de wereld. Aan de voet van de fontein ontspringen vier bronnen, alsof dit de as van de wereld betreft. De bronnen stellen vier belangrijke wereldrivieren voor. De eerste staat voor de Ganges in Azië, uitgebeeld door een riviergod die een roeispaan in zijn handen heeft en zo de bevaarbaarheid van de Ganges symboliseert. De Donau in Europa wordt uitgebeeld door een riviergod die met zijn ene hand het wapenschild van paus Innocentius X vasthoudt. Dit omdat de Donau de rivier is die het dichtst bij Rome ligt. Waarom voor de Donau gekozen is in plaats van de Tiber is te verklaren door de obelisk in het midden van de fontein. De opdrachtgever voor het maken van deze obelisk, Domitianus, heeft ooit met zijn legioen een ernstige dreiging gekend vanuit de rivier de Donau. De Nijl uit Egypte wordt uitgebeeld door een boomgod met een doek over zijn hoofd, dit omdat destijds de bron van de Nijl nog niet bekend was. En als laatste wordt de Rio de la Plata (Zuid-Amerika) uitgebeeld door een riviergod met een stapel muntstukken eromheen. Dit zou symbool staan voor bodemschatten in het stroomgebied.

P.P. Rubens heeft ca. 1615 ook het thema van de vier rivieren behandeld met zijn in het Kunsthistorisch Museum van Wenen bewaarde werk 'De vier rivieren' of 'De vier continenten', want de precieze inhoud van het doek is omstreden. Lang werd namelijk gedacht dat op dit doek de vier klassieke continenten, Europa, Afrika, Amerika en Azië, zouden afgebeeld zijn, maar vandaag gaat men ervan uit dat de vier oude mannen de vier grote rivieren van de Oudheid en tegelijkertijd van het Paradijs voorstellen: Nijl, Eufraat, Tigris en Ganges. De vrouwen op de schilderijen zijn naakte waternimfen, die geen van de gebruikelijke attributen van de werelddelen hebben en wellicht verbeelden zij de bronnen van de rivieren. De riviergoden van Rubens richten hun blik naar binnen, naar de oorsprong van alles. Volgens Rubens, geschoold in de klassieke literatuur en de daarin doorgegeven overleveringen, waren alle grote wateren van de oude wereld op mysterieuze wijze met elkaar verbonden en stamden zij af van de Nijl, de vader van alle rivieren, die in de mythologie doorging voor de eerste zoon van Oceanus, de wereldomvattende zee.

4. Propaganda en satire in de reformatorische landen ²⁸

De meeste van de tot nu toe benoemde en besproken artistieke producten kunnen gelinkt worden aan de Contrareformatie. Maar er was natuurlijk ook nog de kunst van de Reformatie, ook al leken op het eerste gezicht reformatorische gezindheid en beeldende kunst elkaar uit te sluiten, maar, zoals eerder gezegd bood de boekdrukkunst meer vrijheid. De Reformatie muntte vooral uit in spotprenten met als geliefkoosde bijbelse uitgangspunt de Antichrist uit de Apocalyps, waarmee de paus, vaak herkenbaar aan zijn tiara, geïsoleerd werd. Behalve de paus moesten ook monniken en katholieke vorsten, zoals Filips II van Spanje het ontgelden. Naast de spotprenten waren er ook in protestantse gebieden katholieke prenten en schilderijen, die op de satirische karikaturen reageerden. Relevante voorbeelden van beide strekkingen zijn terug te vinden in de collectie van het Utrechtse Catharijneconvent.

De oorsprong van veel godsdienstige spotprenten vindt men in het Duitsland van de Reformatie. Prenten waren daar niet duur, ook zeer populair en Luther maakte er

duchtig en karikaturaal gebruik van. Daarbij worden bijbelse scènes, vaak in contrast gepresenteerd met kerkelijke misbruiken: Jezus' kruisdraging versus de paus in zijn draagstoel, Jezus die de handelaren uit de tempel verdrijft versus de paus die aflaten verkoopt. In het algemeen is de toonzetting van deze vroeg-reformatorische spotprenten grof, wat zich uit in de voorkeur voor afbeeldingen van dronken of vrijende monniken, geldzuchtige kerkvorsten en hoererende kerkvorsten. Uiteraard kwam er een katholieke tegenreactie, waarin onder meer Luthers huwelijk met een non gevisieerd werd.

Spotprenten in de laatste decennia van de 16^e eeuw hebben vaak niet alleen een godsdienstige maar ook een politieke inhoud, o.a. door de aanvallen op Alva. Katholieke prenten en schilderijen uit diezelfde periode zijn vaak allegorisch of moraliserend.

In uitzonderlijke (?) gevallen verzet men zich ook tegen de godsdiensttwisten. Dergelijke reacties komen vaak uit de verdraagzame wereld van de Rederijkers²⁹, die uitkeken naar een pacificatie, waarin de kunsten vrijuit konden gedijen. In een anoniem werk uit het begin van de 17^e eeuw, dat behoort tot de collectie van het Museum Catharijneconvent in Utrecht, zitten vertegenwoordigers van vier christelijke strekkingen broederlijk bij elkaar. De allegorische voorstelling is nogal rudimentair en volks, maar wel sprekend:

- Calvijn, voorgesteld met een kalf
- De paus, afgebeeld met katten (verwijzing naar katholieken) en een papkom
- Luther met de luit
- Een wederdoper, die zijn brood in een schaal doopt

Maar niet iedereen is, ondanks het vermanende optreden van de vredesgodin/engel verdraagzaam. Dat insinueert het pessimistische onderschrift: "Van honderd die dit lezen, zullen het er maar tien begrijpen."

5. Besluit

Onze historische zoektocht in de wereld van de christelijke kunst, in de voetsporen van de Contrareformatie en van de daarop reagerende of ermee samenhangende denkbeelden en stromingen, heeft diverse 'vijandbeelden' of al dan niet stereotiepe voorstellingen van 'de andere' opgeleverd, die bezoekers van kerken en musea kunnen sensibiliseren voor ons religieus erfgoed en hen helpen om beeldtaal te leren verstaan, rekening houdend met de historische context van de kunstwerken.

Daarnaast botsten we her en der ook op dissidente stemmen, die vroeger en nu afstand konden nemen van een top-down gepusht vijandbeeld van 'de andere' en van onze actuele maatschappelijke situatie. Hun genuanceerde visie kan wellicht inspiratie bieden voor de immense uitdaging, waarop onze westerse samenleving, ingezetenen zowel als mensen met een migratieverleden, zo verkrampd reageert: afstappen van een wij-zij denken, beter leren omgaan met cultuurverschillen en een realistische invulling geven aan het begrip 'Europese cultuur', waarin de diversiteit van het historische verleden en van de huidige bevolking van onze steden meegenomen wordt.

28 december 2014

Bibliografie

Hier worden alleen werken vermeld, die, zoals in de voetnoten bij de tekst aangegeven wordt, effectief geconsulteerd en aangewend werden bij de redactie.

BLAKELY, A., *Blacks in the Dutch World. The Evolution of Racial Imagery in a Modern Society*, Bloomington and Indianapolis, 1993.

DE RYNCK, P., *De acht historische kerken van Mechelen. Een wandelgids*, Mechelen, 2009.

DUERLOO, L. & WINGENS, M., *Scherpenheuvel. Het Jeruzalem der Lage Landen*, Leuven, 2002.

GIELIS, M., *De triomf van de H. Kerk over de ketterijen in het Turnhoutse Begijnhofmuseum: een herinnering aan de deelname van Antwerpse rederijders aan het Mechelse Peoentfeest van 1620?*, onuitgegeven artikel, s.d.

HALL, J., *Halls Iconografisch Handboek. Onderwerpen, symbolen en motieven in de beeldende kunst*, Leiden, 2006.

KIRSCHBAUM, E. (ed.), *Lexikon der Christlichen Ikonographie*, Rom – Freiburg – Basel – Wien, 2004 (8 vol.) (= LCI).

KÜNG, H., *Het Christendom. Wezen, geschiedenis en toekomst*, Kampen, 2009.

MALE, E., *De Religieuze Kunst van de XIIe tot de XVIIe Eeuw*, Utrecht – Brussel, 1949.

MASSING, J.M., *The Missionary Impulse*, in: BINDMAN, D, GATES, L. G. (ed.), *The Image of the Black in Western Art, Volume III: From the "Age of Discovery" to the Age of Abolition, Part 1: Artists of the Renaissance and Baroque*. Harvard, 2010.

MAYER, A., *Das Bild der Kirche. Hauptmotive der Ekklesia im Wandel der abendländischen Kunst*, Regensburg, 1962.

MCGRATH, E., *Goltzius, Rubens en de schoonheden van de Nacht*, in: SCHREUDER (E.) e.a., *Black is beautiful. Rubens tot Dumas*. Zwolle, 2008, p.50-69.

NEDERVEEN PIETERSE, J., *Wit over Zwart. Beelden van Afrika en zwarten in de westerse populaire cultuur*, Amsterdam, 1990.

POESCHEL, S., *Handbuch der Ikonographie. Sakrale und profane Themen der bildenden Kunst*, Darmstadt, 2005.

SNOECK, A.-S., *De ontwikkeling van de personificaties van de werelddelen in de zestiende eeuw*, masterscriptie Kunstwetenschappen RUG, academiejaar 2008-2009.

TIMMERS, J.J.M., *Christelijke symboliek en iconografie*, Nijmegen, 1997.

VAN LAARHOVEN, J., *De beeldtaal van de christelijke kunst. Geschiedenis van de iconografie*, Nijmegen, 1997.

VAN MOOLENBROEK, J., *Conflict en demonisering. De volksprediker Tanchelm in Zeeland en Antwerpen*, in: *Jaarboek voor Middeleeuwse Geschiedenis* 7(2004), p. 84-141.

ZIJP, R.P. (red.), *Geloof en satire anno 1600. Rijksmuseum Het Catharijneconvent Utrecht*, Utrecht, 1981.

ZWEITE, A., *Marten de Vos als Maler*, Berlijn, 1980.

Noten

- 1 Küng, H., p.542 – 550, 561 – 562.
- 2 Küng, H., p.550 – 561; Van Laarhoven, J., p. 231- 243.
- 3 Mâle, H., p. 220 – 224; Van Laarhoven, J., p. 273.
- 4 Küng, H., p. 562 – 564; Van Laarhoven, J., p. 243 – 276.
- 5 Duerloo, L. & Wingens, M., p. 71 – 84, 159 – 163; Hall, J., 217 – 219, 225; Poeschel, S., p. 119; Timmers, J., p. 138 – 140; Van Laarhoven, J., p. 254 - 259
- 6 Die dubbele rol vervult Maria trouwens ook in de beweging van de Trinitariërs. Cf. onze andere tekst *Moslims, Moren en Turken*, 4.4.2.
- 7 Rome kondigde dit pas in 1854 als dogma af.
- 8 Cf. *Moslims, Moren en Turken*, 5.1.2. en 5.2.3.
- 9 Cf. *Moslims, Moren en Turken*, 5.2.3.
- 10 Gielis, M., onuitgegeven artikel, s.d.; Kirschbaum, E. (ed.), I, p. 568 en II, p. 220; Mayer, A., p. 51-63; Timmers, J., p. 148 -149.
- 11 Cf. onze tekst over 'de Jood'.
- 12 Cf. supra 2.3.
- 13 Cf. onze andere tekst *Moslims, Moren en Turken*, 5.2.3.
- 14 Gielis, M., onuitgegeven artikel, s.d.
- 15 Cf. onze andere tekst *Moslims, Moren en Turken*, 5.2.3.
- 16 Kirschenbaum, E. (ed.), II, p. 220; Van Laarhoven, J., p. 268 – 270; Van Moolenbroek, J., passim.
- 17 Van Laarhoven, J., p. 266 – 270.
- 18 Cf. onze andere tekst *Moslims, Moren en Turken*, 4.2.
- 19 We gaan hier nader op in bij onze tekst over 'de zwarte'.
- 20 Nederveen Pieterse, J., p. 18-23.
- 21 Cf. supra 3.2.1. de vrouw als iconografische voorstelling van de kerk.
- 22 Cf. supra 2.3.
- 23 Cf. supra 3.4.1.
- 24 De Rynck, P., p. 4 – 11.
- 25 Van Laarhoven, J., p. 275-277.
- 26 Cf. ons ander essay *De Zwarte*, 6.3. en de in de bibliografie vermelde masterscriptie van A.-S. Snoeck.
- 27 Blakely, A., p.98-103; Massing, J.M., p. 311-313; McGrath, E., p. 62-63.
- 28 Timmers, J., p; 121; Van Laarhoven, J., p. 229-230, 277 – 284; Zijp, R.P. (red.), passim.
- 29 Cf. supra 3.2.3. Gielis, M., 'Triomf van de Kerk over de ketterijen.' (Turnhout, Begijnhofmuseum).