



North & South

Middeleeuwse kunst
uit Noorwegen en Catalonië
1100-1350

Museum
Catharijne
Convent

W BOOKS



REYKJAVIK

Inn

TRONDHEIM

BERGEN

OSLO

LONDEN

UTRECHT

KEULEN

PARIJS

PRAAG

SANTIAGO
DE COMPOSTELLA

LYON

VIC

BARCELONA

ROME

5	VOORWOORD Tussen de fjorden en de Pyreneeën
11	1 KERKELIJKE KUNST IN EUROPA 1100-1350 Eenheid in verscheidenheid Justin Kroesen, Micha Leeftang en Marc Sureda i Jubany
17	2 HET ALTAAR EN ZIJN UITRUSTING 1100-1350 Ritueel en kunst Justin Kroesen en Marc Sureda i Jubany
35	3 ALTAARFRONTALEN Vorm, functie en verspreiding Micha Leeftang
47	4 HET BEELD EN HET ALTAAR Madonna's van noord tot zuid Marc Sureda i Jubany
57	5 ALTAAROVERHUIVINGEN Baldakijnen en ciboria Justin Kroesen

INHOUD

67	6 DE VROEGSTE PANEELSCHILDERKUNST VAN EUROPA Een technische analyse Judit Verdaguer Serrat
79	7 RESTEN VAN EEN SCHIPBREUK Lotgevallen van altaardecoraties (1100-1350) in Europa Justin Kroesen
84	Noten
92	CATALOGUS
178	Woordenlijst
181	Bibliografie
190	Fotoverantwoording
190	Dankwoord
191	Bruikleengevers
191	Colofon



Met trots presenteren wij ons gezamenlijke tentoonstellingsproject *North & South*. Voor het eerst in de geschiedenis zijn hierin unieke kunstschaten uit Noorwegen en Catalonië (Spanje), daterend uit de twaalfde tot en met de veertiende eeuw, samengebracht. Er is niet uitgegaan van de huidige staatsgrenzen, maar van de cultuurhistorische regio's. Ons doel is niet om een of ander mysterieus verband bloot te leggen tussen deze twee gebieden, die ongeveer 3000 kilometer uit elkaar liggen. Het eigenlijke onderwerp van dit project is de wereld van de middeleeuwse kerkelijke kunst die eens heel West-Europa verenigde, maar die bijna overal verloren is gegaan. Alleen in het hoge noorden en het diepe zuiden van het continent vinden we nog een groot aantal beschilderde houten altaarfrontalen, gepolychromeerde beelden, tabernakelschrijnen en baldakijnen. Al deze voorwerpen speelden een rol bij de misviering, de kern van het christelijke ritueel dat in wezen hetzelfde was in het gehele Latijnse Westen, ofwel West-Europa. Ze hadden de beste overlevingskansen in de periferie van het continent, beschermd, als het ware, door de Noorse fjorden en de Catalaanse Pyreneeën.

Dit project is een unieke samenwerking tussen drie musea in drie verschillende Europese landen. Hoewel de identiteit van de drie partners verschilt, delen zij een aantal

Kroesen zijn idee voorlegde zag zij onmiddellijk in dat het samenbrengen van objecten uit noord en zuid een enorme verrijking zou betekenen voor de tentoonstelling en de bijhorende publicatie. In Vic zijn conservator Marc Sureda en restaurator Judit Verdaguer partners van het eerste uur geweest. Het wetenschappelijke comité mocht rekenen op onmisbare ondersteuning van onderzoekers onder wie Stephan Kuhn (Bergen), Wouter Maas (Utrecht), Øystein Ekroll (Trondheim), Kaja Kollandsrud (Oslo), Cèsar Favà (Barcelona) and Alberto Velasco (Lleida).

De tentoonstelling is eerst te zien in Utrecht en aansluitend in Vic. De twee *venues*, die licht verschillen van opzet, omvatten ongeveer veertig middeleeuwse kunstwerken, veelal beschilderde houten objecten van groot formaat. In aanvulling op voorwerpen uit de verzamelingen van de drie initiatiefnemers uit Utrecht, Bergen en Vic zijn verdere bruiklenen genereus beschikbaar gesteld door andere musea. In de eerste plaats moet hier het Kulturhistorisk Museum van de Universiteit van Oslo (Noorwegen) worden vermeld, dat maar liefst vijf belangwekkende stukken voor beide tentoonstellingslocaties uitleende. Verdere bruiklenen zijn geleverd door Museet Erkebispegården in Trondheim (Noorwegen), Nationalmuseet in Kopenhagen (Denemarken) en Museu Nacional d'Art de Catalunya in Barcelona (Spanje). Collega's uit de genoemde instellingen,

Tussen de fjorden en de Pyreneeën

opvallende kenmerken. Alle bezitten een belangrijke collectie middeleeuwse kerkelijke kunst, hechten veel waarde aan onderzoek en zijn ontstaan in de negentiende eeuw, in een periode van groeiend cultureel zelfbewustzijn waarbij de middeleeuwen een essentieel referentiepunt vormden. Het Bergens Museum (later Universitetsmuseet i Bergen) werd opgericht in 1825 om de overblijfselen van de bloeiperiode van Noorwegen als onafhankelijk koninkrijk te verzamelen. De kiem voor Museum Catharijneconvent in Utrecht werd gelegd in de jaren 1860 in de context van de emancipatie van de Nederlandse katholieken. Museu Episcopal de Vic werd gesticht in 1889 om middeleeuwse kunstwerken als getuigenissen van de wortels van Catalonië te behouden.

De eerste gesprekken over een tentoonstelling waarbij middeleeuwse kunstwerken uit noord en zuid zouden worden samengebracht vonden plaats in 2016, toen Justin Kroesen verhuisde van Nederland naar Noorwegen om daar conservator van de 'kirkekunstsamling' (collectie kerkelijke kunst) bij Universitetsmuseet i Bergen te worden. Gelijktijdig had Micha Leeflang, conservator middeleeuwse kunst bij Museum Catharijneconvent in Utrecht, het idee opgevat om een expositie te organiseren met middeleeuwse kunst uit Museu Episcopal de Vic. Toen Justin

en vele anderen, zijn onmisbaar geweest bij de voorbereiding van de tentoonstelling en deze publicatie, die prachtig is uitgegeven door WBooks.

Micha Leeflang, Justin Kroesen en Marc Sureda i Jubany willen wij hartelijk danken voor hun tomeloze inzet bij het realiseren van dit unieke Europese project. Vele begunstigers hebben een essentiële bijdrage geleverd. Onze dank gaat in het bijzonder uit naar het Mondriaan Fonds en het Prins Bernhard Cultuurfonds voor hun financiële steun aan het onderzoek en de realisatie van *North & South*. Ook Museum Catharijneconvents vaste partners, het ministerie van Onderwijs, Cultuur en Wetenschap, de BankGiro Loterij en de Van Baaren Stichting zijn we veel dank verschuldigd. Tot slot danken wij onze donateurs van het Fonds Museum Catharijneconvent en in het bijzonder Bert Twaalfhoven voor zijn jarenlange steun en betrokkenheid bij het museum.

Marieke van Schijndel,
Museum Catharijneconvent Utrecht, directeur
Josep Maria Riba,
Museu Episcopal de Vic, directeur
Henrik von Achen,
Universitetsmuseet i Bergen, directeur







1

‘Ce qui frappe dans ces oeuvres d’art, c’est tout à la fois leur diversité, l’exubérance d’invention dont elles témoignent et leur très profonde, leur très substantielle unité’ – Georges Duby (Wat bij deze kunstwerken in het oog springt, is tegelijkertijd hun verscheidenheid, de enorme vindingrijkheid waarvan ze getuigen en hun diepe, wezenlijke eenheid).¹

Zonder enige twijfel was de periode tussen 1150 en 1300 de gouden eeuw van de westerse kerk. In de loop van de elfde eeuw raakten ook de laatste delen van Europa definitief gekerstend en bereikte de kerk een organisatiegraad die niet eerder was vertoond. In 1077 won paus Gregorius VII een belangrijke slag in de machtsstrijd met de keizer van het Heilige Roomse Rijk toen de zogenaamde Investituurstrijd in zijn voordeel werd beslecht. Het resultaat hiervan was een hoge mate van autonomie ten opzichte van de wereldlijke macht. De diepe impact die de kerk in de twaalfde en dertiende eeuw op de West-Europese cultuur had, werd door de vooraanstaande Britse historicus Richard Southern krachtig samengevat: ‘church and society were one’ (kerk en samenleving waren één).² Tegen het eind van de dertiende eeuw was de leefomgeving van Europeanen – hun wereld- en tijdsbeeld, hun ethiek, hoop en verwachtingen, en een groot deel van hun taal en beeldcultuur – ten diepste christelijk geworden.

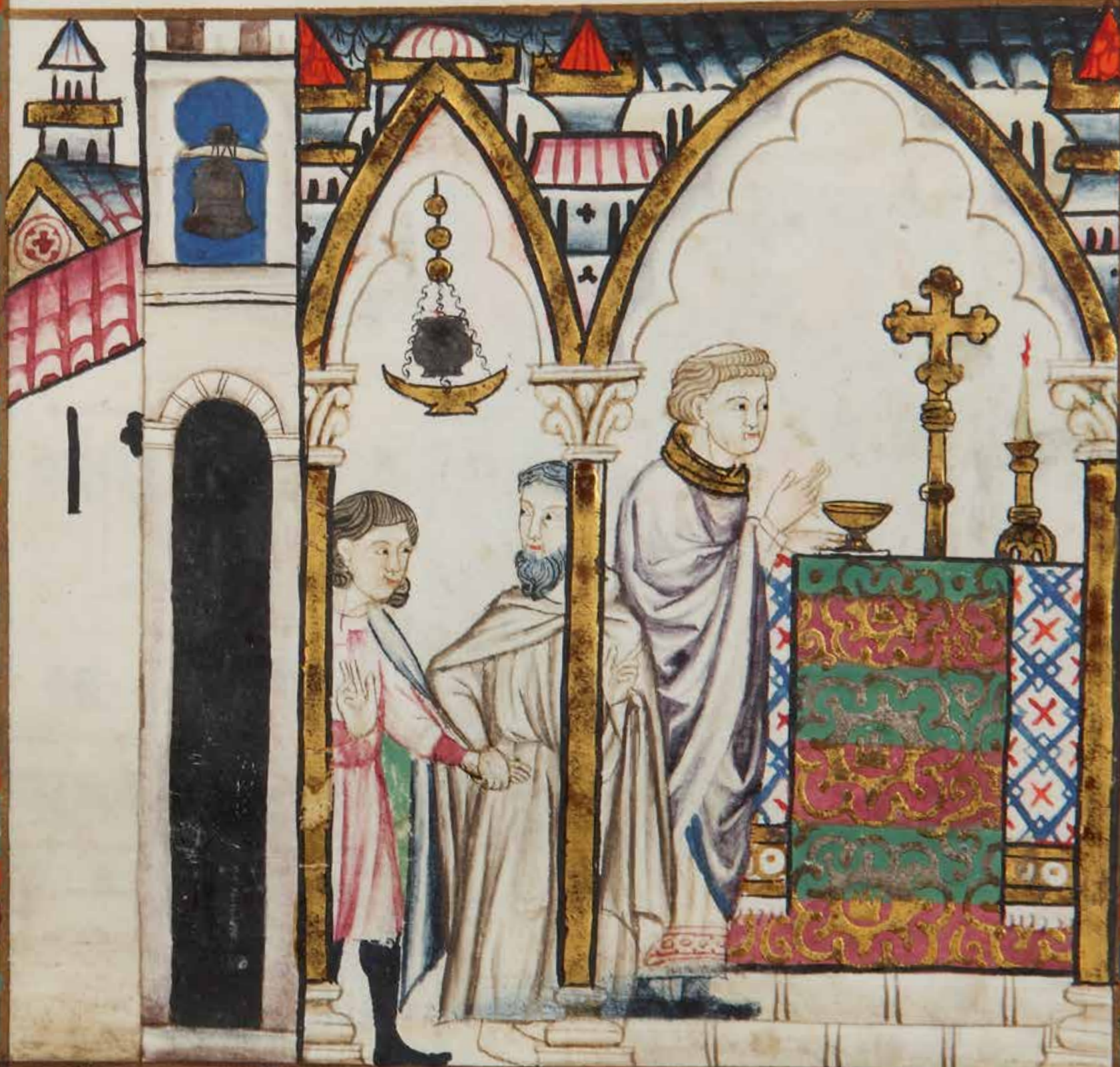
KERKELIJKE KUNST IN EUROPA 1100-1350

Eenheid in verscheidenheid

De culturele bloei vanaf 1070 wordt ook wel de renaissance van de twaalfde eeuw genoemd.³ De vooruitgang was het sterkst op het terrein van de kerkelijke organisatie, de leer en de liturgie.⁴ Kerkelijke autoriteiten slaagden erin om de bisschoppelijke hiërarchie te versterken en de morele standaard in alle gelederen van de geestelijkheid te verhogen. Theologie, filosofie en rechten bloeiden aan de nieuw opgerichte universiteiten in steden als Bologna, Parijs, Oxford en Salamanca. Academische doordenking door de ‘scholastici’ legde een stevige theologische basis voor de christelijke doctrine en het liturgisch ritueel. Deze ontwikkelingen bereikten een hoogtepunt met het Vierde Lateraans Concilie dat in 1215 werd bijeengeroepen door paus Innocentius III, vaak beschouwd als de grootste onder alle middeleeuwse pausen.⁵ De Latijnse mis kreeg nu overal, van Finland tot Finisterre, dezelfde vorm. De westerse kerk ontwikkelde zich als gevolg hiervan tot een effectieve overkoepelende structuur die de politieke lappendeken van koninkrijkes, hertogdommen en graafschappen in Europa oversteeg.

Zogenaamde Hove-madonna, mogelijk rondom het Nauw van Calais (Zuid-Engeland, Noord-Frankrijk of Vlaanderen), ca. 1230. Bergen, Universiteitsmuseum i Bergen, MA 27.

E. uêo a el un omie come religioso e leuouo pela mão âto altar.



E. o monge contou a don ponce como seu yrmão ojaia ogal e aia

2

Het is niet eenvoudig na te gaan hoe de mis of eucharistie zo'n zes tot acht eeuwen geleden in kerken overal in West-Europa gevierd werd. Enerzijds hebben we de beschikking over geschreven bronnen die inzicht geven in de vorm en de structuur van het ritueel, en ook is in veel kerken een deel van het 'decor' waarin de mis plaatsvond bewaard gebleven (afb. 2.1). Anderzijds ontbreken essentiële elementen als het flakkerende licht van kaarsen, de klanken van gezang en muziekinstrumenten, de geur van wierook, de beweging van de geestelijken en de glinstering van de *vasa sacra* die zij in hun handen hielden. Nog moeilijker is het om te achterhalen hoe de mis werd beleefd door middeleeuwse kerkgangers. Vast staat dat het schouwspel een grote indruk op de gelovigen moet hebben gemaakt. Kerkelijk ritueel richtte zich op alle vijf de zintuigen – zien, horen, ruiken, proeven, voelen – en reikte zelfs voorbij de menselijke waarneming tot in de goddelijke sfeer. Daar komt nog bij dat kerken met afstand de meest versierde gebouwen waren die een middeleeuwer ooit betrad. Het gebruik van Latijn, een taal die de meesten niet verstonden, versterkte het mysterieuze effect.

HET ALTAAR EN ZIJN UITRUSTING

1100-1350 Ritueel en kunst

De mis was (en is) in essentie een gemeenschappelijke maaltijd ter nagedachtenis aan het laatste avondmaal van Christus met zijn discipelen voorafgaand aan zijn dood aan het kruis, en tegelijk een rituele herhaling van dat laatste.¹ In de Vroege Kerk kwamen christenen wekelijks bijeen op de ochtend van de dag des Heren (zondag) om het brood te breken en te nuttigen, overeenkomstig de beschrijving in de evangeliën. Deze maaltijd werd aanvankelijk *agapè* genoemd (Grieks, letterlijk: liefdesmaal), en later eucharistie (dankzegging). In de daaropvolgende eeuwen werden verschillende gebeden en rituele handelingen toegevoegd, waardoor het misritueel uitgebreider en plechtiger werd; geleidelijk ontstond hierin een vaststaande structuur. Tegen het eind van de elfde eeuw ging de aanvankelijke variëteit aan rituelen in verschillende delen van West-Europa – zoals de mozarabische liturgie in Spanje, de gallicaanse in Frankrijk en de Keltische ritus op de Britse Eilanden – op in de Gallo-Romeinse liturgie die was ontstaan aan het Karolingische hof in de achtste en de negende eeuw. Onder invloed van de pausen raakte deze over heel Europa verspreid.

Miniatuur met uitgerust altaar met een antependium, kelk, altaarkruis en kandelaar uit *Cantigas de Santa María, Codice rico*, Castilië (Spanje), circa 1260. San Lorenzo de El Escorial, Real Biblioteca de El Escorial (Spanje).



IN UTRECHT EN VIC

4 Een heilige Noorse koning

Altaarfrontaal met Olav

Trondheim, ca. 1300

Olieverf op paneel, 96 x 108 cm.¹

Trondheim (Noorwegen), Museet

Erkebispegården

HERKOMST Nidaros kathedraal (Trondheim); koninklijke Deense «Kunstammer» in Kopenhagen in 1691; 1930 Nidaros Kathedraal (Trondheim); nu: Museet Erkebispegården.

LITERATUUR Stang 2009; Hohler/ Morgan/ Wichstrøm 2004, p. 132-134; Norstedt 2000; Lindén 1999, p. 152; Hohler 1997, afb. 3; Plahter 1997, afb. 4, pl. XLL; Morgan 1995, p. 161-7, 23, pl. 24; Danbolt 1988; Fidjestøl 1987; Danholt 1986, afb. 10; Wichstrøm 1981, p. 260, 306, afb. 3.6, 3.46; Blindheim 1981; Eriksson 1975, p. 16; Blindheim 1968, p. 41; Holtsmark 1967; Drøyvold 1937; Seierstad 1930, p. 28; Borenus/ Tristram 1927, p. 20, pl. 47; Mowinkel 1926, p. 52-56, afb. 34; Fett 1917, 149-156, pls. 149-151; Lindblom 1916, p. 46-47, 154-161, pl. 25; Lindblom 1914, p. 264; Bendixen 1897, p. 19; Bendixen 1890, p. 27; Daae 1879, p. 126-128; Undset 1878; Unger 1877, I, p. 165-166, 168, 173; Nicolaysen 1867, p. 113-114; Neumann 1826/1829, p. 399-400.

Dit frontaal, naar de voorstelling het Olav-frontaal genoemd, werd in 1691 geschonken aan de koninklijke Deense kunstcollectie (Det Kongelige Kunstkammer) in Kopenhagen.² In de collectiecatalogus van 1737 staat beschreven dat het stuk oorspronkelijk afkomstig was uit de ‘Trondhjems kirke’. Waarschijnlijk betreft het de kathedraal van Nidaros (Trondheim), aangezien dit de enige plek in de stad is waar een middeleeuws schilderij verschillende branden overleefd zou kunnen hebben. Dit blijft echter een hypothese. Latere suggesties dat het frontaal uit een dorpskerk uit de buurt van Trondheim zou komen, zijn echter zeer onwaarschijnlijk. De iconografie van het frontaal is sterk gerelateerd aan de cultus van de heilige Olav, wiens schrijn tot aan de Lutherse Reformatie in 1537 op het altaar van de kathedraal stond. In 1930, op de negenhonderdste sterfdag van Olav, gaf de Deense regering het frontaal ‘terug’ aan de kathedraal van Nidaros.

Het frontaal toont vier scènes uit het leven van Olav Haraldsson (ca. 995-Stiklestad, 29 juli 1030), koning van Noorwegen van 1016 tot 1030. Hij stierf bij de slag van Stiklestad op 29 juli 1030, en werd op het slagveld begraven. Op 3 augustus 1031 werd zijn lichaam opgegraven en herbegraven in de kathedraal van Nidaros.

De eerste scène, linksonder, laat de koning te paard zien op weg naar de strijd. Hij draagt een opengewerkte gouden kroon met fleuron. Halfgedraaid geeft hij met zijn rechterhand een buidel met geld aan een man. Volgens de overlevering zegt hij hem de priesters te betalen zodat zij kunnen bidden voor de zielen van zijn tegenstanders die in de strijd zullen sterven. Een banderol, zonder tekst, loopt van de linkerhand van de koning naar de centrale voorstelling.

De tweede scène, linksboven, geeft de droom van de koning weer in de nacht voorafgaand aan het gevecht. Volgens een saga over Olav van omstreeks 1230 droomde de koning dat hij een hoge ladder zag. Terwijl hij deze beklom opende de hemel zich. Toen hij bijna de top had bereikt, werd hij gewekt door een van zijn mannen. Op het frontaal ligt de slapende koning voor de ladder. Daarboven openen de wolken zich en verschijnt Christus. Hij houdt de ladder vast met zijn linkerhand en zegent Olav met de rechter. Een lege banderol komt uit de hemel. Vier soldaten van de koning kijken richting hemel, de rechter tilt zijn hoorn op om het leger ten strijde te roepen.

De derde scène, rechtsonder, verbeeldt de climax van de veldslag wanneer de koning wordt gedood. Rechts staan zijn drie moordenaars, te herkennen aan hun lelijke gezichten. Torstein de Scheepbouwer hakt in op de linker knie van de koning, Tore 'de Hond' stoot een speer in zijn borst en Kalv Arnesson slaat op de linkerschouder van de koning met een zwaard. Tore draagt een mantel van rendierenhuid, die hem door een Sami-bezweering beschermt tegen wapens. Twee van de mannen van de koning vallen de moordenaars aan, en Tore wordt in zijn onbedekte hand gesneden. De wond geneest op wonderbaarlijke wijze als Tore het lichaam van de koning aanraakt. Dit is het eerst vermelde wonder van de heilige Olav.

De vierde scène, rechtsboven, geeft waarschijnlijk de verplaatsing van het lichaam van de heilige weer op 3 augustus 1031, een jaar en vijf dagen na zijn dood, hoewel ook wordt gesuggereerd dat het Olavs graflegging betreft.³ Volgens de legende werd de koning na de strijd in het geheim begraven buiten het stadje Nidaros (Trondheim), op de plek waar tegenwoordig het hoogaltaar van de kathedraal van Nidaros staat. De opgraving en het openen van de grafkist een jaar later onthulde dat het lichaam van de koning in perfecte staat was gebleven, alsof hij de dag ervoor was gestorven, en dat zijn haar en nagels waren gegroeid.

Centraal afgebeeld zien we de staande Olav als *rex perpetuus Norwegiae* – de eeuwige koning van Noorwegen. Hij staat onder een hooggotische baldakijn met een bol in zijn linkerhand en zijn attriboot, een bijl met een lange schacht, in zijn rechterhand. De gelige achtergrond moest de suggestie van echt goud wekken. De heilige draagt een rood gewaad met een brede ceintuur en lage schoenen met patroon. Zijn blauwe mantel is gevoerd met bont en wordt op zijn borst bijengehouden door een goudkleurige ruitvormige sluiting.

De heilige koning wordt geflankeerd door de symbolen van de vier evangelisten. Zij zijn geplaatst in een vierpas en houden

lege banderollen vast. De evangelistensymbolen komen vrijwel uitsluitend voor in combinatie met Christus, Maria met kind of de Drie-eenheid. Zelden vergezellen zij een aardse heilige. Hun aanwezigheid kan wellicht worden verklaard vanuit de pogingen van de geestelijken van Trondheim om Olav in de lijn te plaatsen van Christus, als bringer van het christendom in Scandinavië. De vier scènes uit het leven van Olav lijken deze veronderstelling te onderbouwen. De dood van Olav weerspiegelt het passieverhaal. De eerste voorstelling komt dan overeen met de intocht van Christus in Jeruzalem; de tweede scène met Christus in Gethsemane; de derde episode met Christus' dood op de kruisberg en tot slot kan de vierde voorstelling worden vergeleken met Christus' zalving en graflegging. Deze theorie verklaart mogelijk de ongebruikelijke iconografie van de graflegging of verplaatsing van Olav, waarvan geen andere voorstellingen bekend zijn.

De omlijsting van het frontaal is geschilderd als een imitatie van een gouden lijst, waarin waardevolle stenen zijn geplaatst in vele kleuren. De contourlijnen van de figuren en de decoraties zijn ingegraveerd in de achtergrond, deels met gebruik van een passer en een priem. De lijnen onthullen dat er enkele wijzigingen zijn doorgevoerd in de uitvoering ten opzichte van de ingekaste compositie. Zo was het lichaam van de gestorven Olav in de voorbereidende fase volledig gekleed en niet naakt. **OE**

1. Het frontaal bestaat uit drie grenen horizontale planken die bijeen worden gehouden door pen-en-gat-verbindingen. De lijst is bevestigd met houten deuvels en nagels. De twee houten pootjes zijn grotendeels verwijderd.

2. Hohler/ Morgan/ Wichstrøm 2004, p. 132.

3. Stang 2009.





IN UTRECHT

6 Zwevend boven het altaar

Plafondbaldakijn

Catalonië, tweede helft dertiende eeuw (baldakijn); ca. 1300 (verticale deel)

Tempera op paneel, 185 x 178 cm (horizontale paneel), 69 x 165 cm (verticale deel)

Vic, Museu Episcopal de Vic,
MEV 4120 (horizontale paneel),
MEV 4121 (verticale deel)

HERKOMST onbekende kerk in de Val d'Aran, Catalonië.

LITERATUUR Ylla-Català 2018, p. 154-155; Velasco 2016, p. 219-220; Kroesen 2013, p. 199-200; *Catalunya Romànica XXII* 1986, p. 185-187; Gudiol i Cunill 1929, p. 384; Gudiol i Cunill 1924, p. 76; Braun 1924, p. 262, pl. 187; Gudiol i Cunill 1910, p. 5-11.

De bijna vierkante baldakijn toont een centraal geplaatste *Majestas Domini* (Christus in Majesteit) op een troon met architecturale decoraties. Christus is gekleed in een groene tuniek en een rode mantel met een voering van bont. Zijn rechterhand is geheven in een zegenend gebaar, in zijn linkerhand houdt hij een globe. Christus wordt omsloten door een blauwe mandorla met sterren en een zon en maan met menselijke gezichten. In combinatie met de globe verbeelden deze hemelse symbolen de tegenwoordigheid van Christus als heerser op aarde en in de hemel. De schilderijen zijn in tempera, de halo's, aureool en



De baldakijn van Sant Serní de Tavèrnoles zoals deze voorheen werd tentoongesteld in Museu Nacional d'Art de Catalunya in Barcelona (uit Cook/Gudiol 1950).

mantelgesp zijn uitgevoerd in – ooit goudglanzende – pleisterkalk. In de zwikken van de mandorla zijn de symbolen van de vier evangelisten afgebeeld, tegen afwisselend een rode en een groene achtergrond: aan de bovenkant links Johannes als adelaar en Matteüs als engel, linksonder Lucas als gevleugelde stier en rechtsonder Marcus als gevleugelde leeuw. De vier evangelisten houden allemaal een schriftrol vast met daarop hun naam.

De schilderijen werden lange tijd toegeschreven aan een atelier in de stad La Seu d'Urgell, een bisschoppelijke zetel in de Pyreneeën. Recent onderzoek wees echter uit dat de herkomst van de baldakijn een niet nader bekende kerk in het uiterste noordwesten van Catalonië moet zijn die tot 1805 bij het Franse diocesis van Comminges hoorde.¹ De baldakijn kan worden gedateerd in de tweede helft van de dertiende eeuw. Een beschilderd verticaal gedeelte, dat op de uiterste voorrand van het horizontale deel van de baldakijn rust, is later toegevoegd. Daarop afgebeeld zijn Maria met kind op een troon tegen een rode achtergrond met sterren en



Reconstructie van de baldakijn van Tost met draagstructuur (tekening door Jordi Ballonga).



De romaanse kerk van Tost met daarin de baldakijn, reconstructie (tekening door Jordi Ballonga).

zes medaillons, ingekaderd door gebladerte op een groene achtergrond. De bovenkant van dit verticale gedeelte bestaat uit kanten die zijn gedecoreerd met vierpassen en een vergulde rand, beide in pleisterkalk.

De baldakijn in Vic is van een type dat tegenwoordig alleen nog wordt aangetroffen in Catalonië. De vorm, een vlak paneel dat hoog boven het altaar hangt, wordt in het Catalaans *baldaquí-plafó* (plafondbaldakijn) genoemd.² Naast dit voorbeeld in Vic zijn er nog vijf altaaroverhuivingen van dit type bekend uit de twaalfde en dertiende eeuw. Het oudste exemplaar dateert van het eerste kwart van de twaalfde eeuw en komt waarschijnlijk uit de omgeving van Vall de Ribes in het district Ripollès. Er is maar een deel van bewaard gebleven; dat bevindt zich tegenwoordig in de collectie van Museu Episcopal de Vic (afb. 6.1).³ Die verzameling bevat ook een fragment van een plafondbaldakijn uit de kerk van Sant Romà de les Bons in Encamp, Andorra (MEV 8066).³ Museu Nacional d'Art de Catalunya in Barcelona is in het bezit van twee balda-



IN UTRECHT EN VIC

12 Een miniatuurkerk

Kerkmodel
Noorwegen, ca. 1250-1300
Olieverf op krijtgrondering op eikenhout,
128 x 43 x 62 cm
Oslo, Kulturhistorisk Museum,
Universitetet i Oslo, C 7292

HERKOMST staafkerk van Reinli, Oppland, Noorwegen.

LITERATUUR Hohler 2019¹; Kollandsrud 2018; Andersen 2015; Stein 2010; Stein 2008; Lange/ Svanberg 1994; Bugge 1923, p. 34-110.

Dit object is een miniatuurweergave van een centraal gebouwde kerk met drie armen en een toren op de kruising. De vooruitspringende gevelpunt wordt bekroond door een ronde schijf waarop een wit kruis tegen een zwarte achtergrond is geschilderd. Op de toren en op alle hoeken staan ranke pinakels met puntige spitsen. De dakzijden zijn gedecoreerd met een geschilderd patroon in azuriet dat overgaat in loodwit en dat dakpannen suggereert. De zuilen en muren zijn wit geschilderd met overgangen naar rood en groen aan de boven- en onderkanten. Dit motief van rood en groen of blauw dat overloopt naar wit is door Plahter 'tweevoudige schaduwwerking' genoemd.² Ze wijst erop dat het met name is toegepast bij microarchitectuur en sacrale voorwerpen. Kollandsrud interpreteerde het als een verwijzing naar de regenboog zoals die wordt beschreven in Aristoteles' *Meteorologica*.³ Alle muren van het gebouw zijn getooid met hoge, zwart geschilderde lancetramen met een dunne zwarte lijn rondom die diepte lijkt te suggereren. Dit verschijnsel wordt ook elders in Europa aangetroffen.⁴ De gevel van de vooruitspringende muur toont een opvallend vierlobbig raam met straalsgewijs ontspringende schoppen. De achterkant van de kerk was nooit bedoeld om te worden gezien en bleef onbeschilderd.

Het kerkmodel uit Reinli is een van de vijf min of meer volledig intact gebleven dertiende-eeuwse voorbeelden in Noorwegen. De andere zijn afkomstig uit Kinsarvik (nu Universitetsmuseum i Bergen, MA 161), Borgund (idem, MA 288), Tuft (nu Kulturhistorisk Museum, Universitetet i Oslo, C 10470) en Hedal (nog aanwezig in de kerk zelf). Van oudsher werd aangenomen dat deze miniatuurkerken dienst deden als reliekhouders of als eucharistische tabernakels. In een artikel uit 1994 hebben Lange en Svanberg echter overtuigend aangetoond dat ze dienden als bekroning van tabernakelschrijnen.⁵ De aanleiding voor hun onderzoek was een klein kerkmodel in de kerk van Norra (Värmland, Zweden), dat exact op de Mariaschrijn in diezelfde kerk bleek te passen. De kerkmodellen versterkten de monumentaliteit van de schrijnen en dienden wellicht ook als een symbool voor Maria in haar rol als de belichaming van de kerk (*ecclesia*).

Het kerkmodel uit Reinli stond bovenop een Mariaschrijn waarvan de vier deuren zich nog *in situ* in de staafkerk bevinden. In de negentiende eeuw werden de deuren omgedraaid en beschilderd met bijbelscènes om te dienen als een retabel voor het altaar in het koor. De madonna die ooit in de schrijn stond, de reliëfs aan de binnenkant van de deuren, het voetstuk, de achterwand en de baldakijn zijn allemaal verdwenen.⁶ Toch is het mogelijk om een reconstructie te maken van de oorspronkelijke staat. De tabernakelschrijn uit Múli (cat. 9) geeft een goede indruk van hoe een min of meer compleet bewaard gebleven exemplaar eruit zag. Door het hergebruik van de deuren als altaarstuk verloor het kerkmodel zijn functie, en in 1868 werd het aangekocht door het Kulturhistorisk Museum in Oslo. **KK/JK**



Kerkmodel, dertiende eeuw. Staafkerk in Hedalen (Oppland, Noorwegen).



Mariaschrijn (boven) en klein kerkmodel (onder), dertiende eeuw. Kerk in Norra Ny (Värmland, Zweden).

1. Erla K. Hohler, catalogustekst, KHM: www.unimus.no/arkeologi/forskning/index_katalog.php?museum=khm&id=7165&museumsnr=C7292 (bezoekt: 10 april 2019).
 2. Plahter 2004, p. 104-106.
 3. Kollandsrud 2018, p. 169-170; Gage 1993. De regenboog is zowel vanwege zijn symboliek als om wetenschappelijke redenen veel gebruikt in de kunst. Voor meer interpretaties, bijvoorbeeld door Isidorus van Sevilla en Beda Venerabilis, zie Dronke 1984.

4. Zie bijvoorbeeld de troon van een Maria van onbekende herkomst in Museu Episcopal de Vic (MEV 9690).
 5. Lange/ Svanberg 1994. Zie ook essay 4.
 6. Het Kulturhistorisk Museum, Universitetet i Oslo bezit een klein architectuurfragment (C 28219) dat oorspronkelijk diende als omraming van een van de voorstellingen aan de binnenzijde van de deuren. Het werd in de late jaren zestig door Martin Blindheim in de kerk ontdekt en meet 33 x 15 x 2 cm.



Beeldredactie

Francis Boer, Maartje de Jong

Coördinatie

Micha Leeftang

Projectleiding

Frank van der Velden

Vertalingen

Van Nederlands naar Engels
vertaald door Michael Hoyle:
essay 3 en 7, cat. 2, 7, 9, 16-19,
25-27, 29-30, 32, 34, 35, 39.

Van Engels naar Nederlands
vertaald door Micha Leeftang:
essay 1, 6; cat. 28; door Justin
Kroesen: essay 2, cat. 20, 21,
23, 38; door Wouter Maas: cat.
4; tekstbureau Leo Boekraad:
essay 4, cat. 6, 8, 10-13, 22, 24,
33, 37, 40.

Van Engels naar Catalaans ver-
taald: Sweetbooks, Ernest
Riera: alle teksten met uit-
zondering van de in oor-
sprong Catalaanse geschre-
ven stukken, zie hieronder.

Van Catalaans naar Engels ver-
taald door Sweetbooks,
Ernest Riera: essay 4 en 6, cat.
3, 5, 15, 20, 21, 23, 38, 40.

Tekstredactie van Engelse
teksten: Paul Wickham: essay
1-2, 5, cat. 8, 10, 11, 13, 33; Paula
Pumplin: cat. 3, 5, 6, 8, 11, 12,
14, 23, 24; Leslie Schwartz: cat.
10, 13, 22, 33, 37; James Morri-
son essay 4, 6, cat. 15, 20, 38,
40.

Uitgave

WBOOKS, Zwolle i.s.m.
Museum Catharijneconvent,
Utrecht

Vormgeving

Miriam Schlick, Amsterdam

Kaart binnenzijde omslag

Jochem Coenen Illustratie &
Ontwerp

Mediapartners

Ambassade van Noorwegen
Ambassade van Spanje
Visit Norway
Toerisme Catalunya

Disclaimer

Museum Catharijneconvent en
Museu Episcopal de Vic heb-
ben hun uiterste best gedaan
om bronnen en rechthebben-
den van het beeldmateriaal te
achterhalen. Wanneer deson-
danks beeldmateriaal wordt
getoond waarvan u (mede)
rechthebbende bent en voor
gebruik waarvan u niet als
bron of rechthebbende wordt
genoemd, ofwel voor het
gebruik waarvan u geen
toestemming hebt verleend,
kunt u contact opnemen via
info@catharijneconvent.nl

De tentoonstelling en publicatie kwamen tot stand mede dankzij de genereuze steun van

Ministerie van Onderwijs,
Cultuur en Wetenschap
BankGiro Loterij
Mondriaan Fonds
Van Baaren Stichting
Bert Twaalfhoven Stichting
Zabawas
Prins Bernhard Cultuurfonds
Stichting Zabawas
Fonds Museum Catharijne-
convent
Stichting dr Hendrik Muller's
Vaderlandsch Fonds
Professor Van Winter Fonds

Een project van

Mev

*Museu Episcopal
de Vic*

**Museum
Catharijne
Convent**


Ajuntament de Vic

**BIS
BAT DE
VIC**


Generalitat de Catalunya
Departament de Cultura

Projectpartners



BankGiroLoterij
WIN MEER, BELEEF MEER

M
mondriaan
fonds

B
VANBAAREN
Stichting


PRINS BERNHARD
CULTUURFONDS
De kunst van het geven

ZABAWAS

**Fonds
Catharijne
Convent**