

The background of the cover is a complex, abstract stained glass artwork. It features a dense arrangement of irregular, overlapping shapes in a wide range of colors, including deep reds, bright oranges, yellows, blues, purples, and blacks. The pieces are held together by dark, thin lines, creating a mosaic-like effect. The overall composition is dynamic and non-representational, typical of modernist or abstract stained glass art.

Jos H. Pouls (red.)

Uit het keurslijf

**De moeilijke strijd
om de modern-christelijke
kunst in Nederland
1918-1971**

Inhoud

- 7 Voorwoord
- 8 Inleiding
- 13 TWAN PETERS, *De identiteit(en) van de Arnhemse wijk Geitenkamp, eenheid en verscheidenheid*
- 24 LISETTE ALMERING-STRIK, *Een brandstichter zwoegt... De ramen van Lodewijk Schelfhout in de St.-Ludgeruskapel te Hilversum*
- 38 SAAPKE BINNEMA, *'Gij hebt idee in uw bouwsel gelegd'. De gereformeerde identiteit van de Oosterkerk van Kollum (1924)*
- 48 WILLEMIEEN LODEWIJK, *'Een geboren naaktschilder, een sensualist, geen spiritualist'. De receptie van de christelijke kunst van Jan Sluijters*
- 60 MART FRANKEN, *Rumor in casa catholica. De positie van architect Jan van Hardeveld (1891-1953) in de architectuur van het interbellum*
- 78 ANTON DE LEEUW, *'Eenvoudig bezeten om die lijdensweg te schilderen'. Vier moderne kunstenaars en hun passie voor de kruisweg*
- 93 WIM VAN DRIESSCHE, *Een heilige in het Van Abbe? Edy de Wilde kocht moderne uitvoering van St.-Sebastianus van Zadkine*
- 103 CHRISTINE MOSTART-VAN DER WOLF, *Tussen traditie en vernieuwing. De monumentale kunst van Jaap Min in de Montfortkapel in Oirschot*
- 119 DRÉ GEELEN, *Jean Huysmans, belangrijk vernieuwer van de wederopbouwarchitectuur*
- 132 PETRA ROBBEN, *Te eigenzinnig voor de Bossche School? Een twaalffobbig bloem en een ijsschots met draaideur, twee opvallende kapellen van Jos Schijvens uit Tilburg*
- 148 ELS GROOTEMAAT, *Kerken als juwelen. De moderne, katholieke kerken van Harry Nefkens uit Rotterdam*
- 159 JOS H. POULS, *Een nieuwe lente in de kerkelijke kunst? Kosmisch-mystieke aspecten van de koorwand van Libert Ramaekers in Sittard*
- 175 GERRY GRUNTJES EN MART FRANKEN, *Het nieuwe karmelietenklooster in Oss (1968-1980). Een sociaal en religieus experiment in een veranderende tijdgeest*
- 187 JOS H. POULS, *Een halfuur lang de heiligste plek van de Peel. Aktion im Moor van Joseph Beuys*
- 200 Noten
- 219 Dankwoord
- 222 Over de auteurs



Vooroorlogse, panoramische collage van het marktplein op de Geitenkamp.

14 Uit dit incident kunnen we onder meer afleiden dat er bij de uitvoering van de bouw samenwerking tussen de katholieke en de protestant-christelijke corporaties bestond, maar ook dat de verzuiling zijn sporen trok. Eén aanne-mer bouwde tegelijkertijd voor twee verschil-lende verenigingen identieke huizen, maar bij de uitvoering van de werkzaamheden bleek de religieuze achtergrond van de corporaties wel verschil te maken.

In dit artikel wordt onderzocht in welke mate er sprake is van eenheid of verscheidenheid van identiteiten bij de bouw van de Geitenkamp. Lang beschouwden historici het Nederland van het Interbellum als een volledig verzuilde maatschappij, waarin katholieken, protestan-ten, liberalen en socialisten zoveel mogelijk van elkaar gescheiden leefden.⁴ Alleen op eliteniveau waren er contacten tussen de zuilen. Maar de laatste decennia wordt dat beeld steeds meer losgelaten. Onder andere Hans Righart en Paul Luykx betogen dat de verzuiling veel minder stringent was dan vaak is aangenomen. Al in een vroeg stadium ontkende Righart in het thema-nummer van *Spiegel Historiael* over Nederland in het Interbellum, de strikte scheiding van de zuilen.⁵ Hij gaf aan dat er weliswaar redenen zijn om Nederland als een conservatief, traditionalistisch land te beschouwen (hij noemde onder andere de politieke stabiliteit, de halfslachtige indus-trialisatie, de nauwelijks aangetaste standen-

maatschappij en inderdaad ook de verzuiling), maar beweerde eveneens dat er grote groepen Nederlanders waren die buiten de macht van kerk en politiek wisten te blijven. Dat in het hui-dige discours de verzuiling als minder stringent wordt beschouwd, vindt zijn oorzaak in de meer individualistische houding van de hedendaagse historici zelf, aldus Luykx. Daardoor wordt in het algemeen meer kritisch naar ‘eenheid’ gekeken.⁶

Bij de bouw van de Geitenkamp zijn voor beide visies aanwijzingen te vinden. Voor wij ons echter op deze wijk gaan richten, zijn enige woorden over de Amsterdamse School nodig. We zullen namelijk zien dat deze bouwstijl niet alleen lei-dend was op de Geitenkamp, maar ook duidelijk kan worden gekoppeld aan de socialistische iden-titeit. Toepassing daarvan door de andere zuilen kan een indicatie zijn van eenheid in bouwen boven verscheidenheid.

DE AMSTERDAMSE SCHOOL

Ter gelegenheid van de zestigste verjaardag van de bekende architect H. P. Berlage, in 1916, onderzocht architect Jan Gratama (1877-1947) de relatie tussen enkele gebouwen van een nieuwe generatie architecten in Amsterdam en gebouwen van Berlage zelf. Hij schreef over die nieuwe generatie: ‘Vandaar de nieuwste richting in de bouwkunst, de moderne Amsterdamsche School met zijn expressionisme, met zijn romantiek,



met zijn fantasie. Opgegroeid in Berlages beginselen, willen zij de bloesems van den boom, waarvan stam en takken het rationeele zijn.⁷ Daarmee was de benaming ‘Amsterdamse School’ geboren. Deze staat dus op naam van Gratama, die ook op de Geitenkamp gebouwd heeft.

Aan het begin van de twintigste eeuw vonden er grote veranderingen in de architectuur plaats. Alle architectuurstromingen van het Interbellum hebben zich uitdrukkelijk afgezet tegen de neostijlen in de architectuur van de negentiende eeuw. Maatschappelijk ontstond een ‘sociaal ontwaken’ en daar hoorde ook een ‘esthetisch ontwaken’ bij.⁸ Uitvloeisel van dat sociaal ontwaken was de Woningwet van 1901, die ook een nieuwe impuls aan de bouwkunst gaf. Daar kwamen nieuwe architectonische ideeën uit voort: het esthetisch ontwaken. Aan het begin van de twintigste eeuw heeft dat tot de bouwstijl van de Amsterdamse School geleid. Het sociaal ontwaken laat een direct verband met de socialistische identiteit zien. De architecten van de Amsterdamse School voelden zich daarbij zeer thuis. Zij bouwden dan ook veelvuldig voor arbeiders.

Het omschrijven van de Amsterdamse Schoolstijl is echter verre van eenvoudig. Er bestaat geen allesomvattende morfologie. De Amsterdamse School maakt deel uit van een internationale expressionistische beweging, die zich in Nederland tot een eigen variant ontwikkelde.⁹ Toch

bestaan er wel gemeenschappelijke kenmerken. Om te beginnen staat bij de Amsterdamse School niet de constructie voorop maar de vormgeving van de buitenkant. Die vormgeving omvat vervolgens niet alleen de architectuur van het gebouw maar ook de inrichting daarvan. Bovendien kenmerkt deze bouwstijl zich door toepassing van decoratieve elementen. Dat zien we terug

15



Architect Jan Gratama.

ge plattegrond – de plaats van het altaar – start de cyclus aan de oostzijde van het noordelijke deel van het transept met de schepping van de aarde, de dieren en de mensen. Aan het uiteinde van het noordelijk deel van het transept zien we de aankomst, zondeval en verdrijving uit het

paradijs. Aan de westzijde van het noordelijk deel van het transept zijn de verdreven mensheid (Adam, Eva, Kaïn, Abel), het schuldoffer en de Ark van Noach uitgebeeld; deze ramen staan daarmee recht tegenover de scheppingsramen. In het schip aan de noordzijde zien we het oudtestamenti-

28



Hoofdthema: de zondeval.



Hoofdthema: de kruisiging.

sche Rijk Gods uitgebeeld met Abraham, Mozes, David en de wachters. Daartussen, aan de voet van de kruisvormige plattegrond (westzijde), bevindt zich de ingang van de kapel. Het zuiderlicht straalt over de nieuwtestamentische tonelen aan de andere wand met daarop de geboorte van Jezus met in de verte de drie koningen op weg naar de stal, Jezus' jeugd, zijn doop in de Jordaan en Jezus samen met zijn leerlingen. Deze ensembles aan de noord- en zuidzijde vormen samen een denkbeeldige eenheid en hebben een gelijkvormige tracering. Opvallend zijn de kleuren: de oudtestamentische afbeeldingen hebben getemperde, warme kleuren, de nieuwtestamentische afbeeldingen meer zonnige en frisse kleuren.

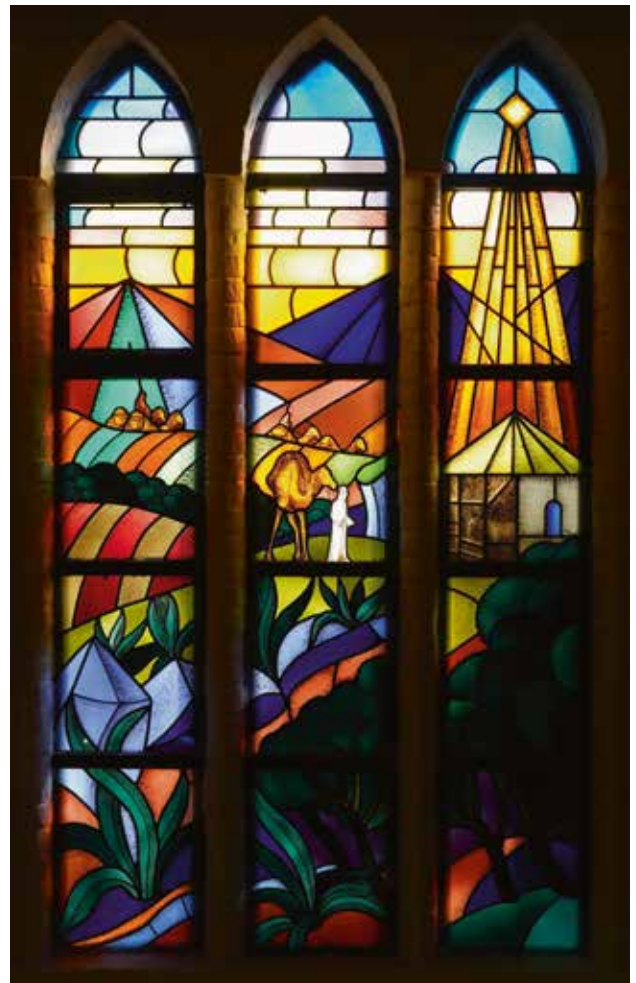
Aan de westzijde van het zuidelijk deel van

het transept aangekomen, zien we het verraad van Judas, Christus eenzaam biddend in de Hof van Olijven en (separaat) zijn slapende apostelen. Aan het uiteinde van het zuidelijk deel van het transept volgt de kruisiging, die daarmee typologisch tegenover de zondeval (als 'voorafbeelding') staat. De laatste set ramen aan de oostzijde van de zuidelijke deel van het transept bevat afbeeldingen van de uit Christus' dood herrezen kerk, de 'schare' (kerkelijke hoogwaardigheidsbekleders) en het Lam Gods. Ook de afbeeldingen in het transept vormen één geheel.

Het landschap van deze monumentale composities, een gematigd kubistisch panorama, loopt door in alle ramen ter versterking van de eenheid van het ensemble. Schelfhout ontwierp op enkele



De doop in de Jordaan.



Geboorte van Christus.

‘Een geboren naaktschilder, een sensualist, geen spiritualist’. De receptie van de christelijke kunst van Jan Sluijters¹

Willemien Lodewijk

48

Wie voor het eerst *De bewening van Christus* van Jan Sluijters aanschouwt, kan nauwelijks geloven dat deze indringende, in donkere kleuren geschilderde voorstelling van de hand is van één van Nederlands meest toonaangevende en – letterlijk – kleurrijke modernisten van de twintigste eeuw. Sluijters’ oeuvre bestaat vooral uit naakten, (kinder-)portretten en landschappen.² Met voorstellingen uit het lijdensverhaal van Christus sloeg hij rond 1920 een verrassend nieuwe en hem vrijwel onbekende weg in.

Het christelijke oeuvre van Jan Sluijters (1881-1957) is bescheiden van omvang en vrijwel onbekend. Op een totale productie van circa 2175 schilderijen en tekeningen, vallen de 43 getraceerde en onderzochte voorstellingen en tekeningen met een christelijke thematiek, in het niet.³ Daaronder zijn taferelen van Bijbelse verhalen zoals *Adam en Eva*, scènes uit de apocriefen maar ook portretten van geestelijken, stilleven met een Madonnabeeldje en voorstellingen waarin de kunstenaar somtijds van het christendom een karikatuur maakt. De christelijke voorstellingen van Sluijters zijn nooit gezamenlijk geëxposeerd, maar enkel als onderdeel van overzichtstentoonstellingen. Waarschijnlijk is dit de reden waarom ze nauwelijks bekend zijn.

Vanaf 1923 schildert Sluijters kort na elkaar enkele grote doeken die specifiek het lijden van

Christus verbeelden: *De bewening van Christus* (twee versies; 1923 en 1924) en *Piëta* (twee versies; ca. 1925). De afmetingen van de schilderijen, de expressionistische aanpak en de opmerkelijke iconografie, zorgden destijds voor de nodige commotie in de landelijke dagbladen en kunsttijdschriften. De somtijds harde en kritische oordelen waren niet primair gebaseerd op de artistieke kwaliteit van de kunstwerken maar vooral op religieuze conventies.

Sluijters stond in het interbellum bekend als ‘man van het vak, die denkt in kleuren, spreekt in verf, die nooit redeneert, altijd schildert.’⁴ Hij was goed op de hoogte van de vigerende moderne kunststromingen, maar verdiepte zich niet in contemporaine kunsttheorieën, zoals die van Wassily Kandinsky (1866-1944) en Emil Nolde (1867-1956). Hij stond ook niet bekend als een kunstenaar vol religieuze bezieldheid. Sluijters richtte zich op de artistieke vorm en het visuele effect, meer dan op de inhoud. De kunstenaar was niet een schilder die scènes met heiligen of verhalen uit de klassieke en christelijke geschiedenis braaf afbeeldde. Sluijters was zich echter bewust van het hoge aanzien van literaire thema’s in de schilderkunst en mogelijk was dat voor hem een reden om zich met religieuze onderwerpen bezig te houden.⁵

Directe kritiek van de Kerk op zijn Bijbelse schilderijen is nauwelijks geuit omdat Sluijters ze niet gemaakt heeft in opdracht van een

kerkelijke persoon of overheid. Hij hield zich vooral op in profane, Amsterdamse kunstkringen en was ondanks zijn katholieke, Brabantse afkomst niet verbonden met noch toegewijd aan de Kerk. Zijn christelijke voorstellingen werden wel beoordeeld door critici die zich beroepsmatig met kunst bezighielden zoals kunstkenner, -critici en collegae. Deels schreven die voor christelijke kranten en tijdschriften. Vaak waren hun kritieken afkeurend van toon. De vraag die zich opdringt, is: Waarom wist Sluijters met zijn christelijke voorstellingen de critici niet te overtuigen? Waaraan stoorde zij zich? In hoeverre werden de oordelen beïnvloed door de achtergrond van de recensenten en die van de kranten en tijdschriften waarvoor ze schreven? Dit zijn de vragen die centraal staan in deze studie.

DE COLORIST JAN SLUIJTERS IN DE SCHIJNWERPERS

Johannes Carolus Bernardus (Jan) Sluijters, geboren in 1881 te 's-Hertogenbosch, toonde al vroeg interesse in het tekenen. Zijn artistieke talent ontpopte zich toen het gezin in 1895 vanuit het katholieke Brabant naar Amsterdam verhuisde en Jan de opleiding tot tekenleraar aan de Rijksnormaalschool voor Teekenonderwijs (1898-1901) ging volgen.⁶ Hij werd een competent en bevoegd tekenaar van boekillustraties en boekomslagen en bekwaamde zich als schilder door les te nemen aan de 'kleine schildersklasse' van de Rijksacademie van Beeldende Kunsten (1901-1902). Hierna vestigde hij zich als zelfstandig kunstenaar en nam deel aan de avondcursus tekenen en schilderen naar levend model.⁷ Het

49



Jan Sluijters, *De bewening van Christus*, 1923, olieverf op doek, 180,5 x 250 cm, Museum Kröller-Müller, Otterlo.

Rumor in casa catholica. De positie van architect Jan van Hardeveld (1891-1953) in de architectuur van het interbellum¹

Mart Franken

60 ‘En als ze dan niet al te bijziend geworden zijn van het vele turen door de beslagen, Krop-holleriaanse brillenglazen, zullen ze ontwaren, mogelijk tot hun eigen verrassing, hoezeer Krop-holler en zijn adepten op slechte voet staan met de bouwkundige en constructieve eerlijkheid. [...] En daarom aan haar mijn welgemeende raad: zet de bril af.’²

‘Het lijkt erop dat deze redactie een raad van inquisitie is, die de besluiten van het concilie van Huybergen uitvoert.’³

Dit zijn slechts twee tekstfragmenten waarmee de Amsterdamse, katholieke architect Jan van Hardeveld (1891-1953) in 1936 ageert tegen *Het R.K. Bouwblad* (voortaan: *Bouwblad*). Dit tijdschrift is het belangrijkste orgaan van de AKKV, de Algemene Katholieke Kunstenaars Vereniging, waarvan het ledenbestand voornamelijk bestaat uit Nederlandse, katholieke architecten en kunstenaars. In de jaren dertig van de twintigste eeuw ontwikkelt zich onder ideologische leiding van de Delftse hoogleraar Marinus Jan Granpré-Molière (1883-1972) een conservatief-traditionalistische stroming die opkomt voor ‘de ware katholieke bouwkunst’. Niet iedere katholieke architect is echter even volgzzaam. Van Hardeveld kan beschouwd worden als één van de felste critici van deze stroming. Zijn positie wordt in deze bijdrage belicht.

Eerst zal summier de stand van de bouwkunst in Nederland in het interbellum worden besproken, daarna komen leven en werk van Van Hardeveld aan de orde inclusief zijn architectonische positie. Vervolgens wordt aandacht besteed aan de katholieke bouwkunst, waarin twee periodes te onderscheiden zijn, respectievelijk de jaren 1920 en de jaren 1930. Het katholieke architectuurdebat in het tweede tijdvak zal uitgebreid aan de orde komen, zodat de rol van Van Hardeveld daarin kan worden belicht. Ik sluit af met een samenvattende conclusie.

BOUWKUNST IN NEDERLAND IN HET INTERBELLUM

Omstreeks 1900 ontstaat een optimistisch, toekomstgericht wereldbeeld, waarin geen plaats meer is voor de historiserende ‘neo’-stijlen, die in de 19e eeuw de Nederlandse architectuur domineerden. H. P. (Hendrik Petrus) Berlage (1856-1934) vormt het beginpunt van een nieuwe Nederlandse bouwkunst.⁴ Hij legt de nadruk op een sobere baksteenarchitectuur met weinig ornamentiek, het ‘Rationalisme’. Zijn Koopmansbeurs te Amsterdam (1898-1903) is daarvan het monumentale voorbeeld. Berlage wordt gezien als grondlegger van de moderne Nederlandse architectuur. Zelfs elkaar bestrijdende stromingen achten zich erfgenamen van hem.⁵

Als reactie op Berlage ontstaat omstreeks 1910 in en rond Amsterdam een baksteenarchitectuur, die de rationele benadering loslaat en vanwege haar decoratieve morfologie als 'expressionistisch' wordt omschreven: de 'Amsterdamse School'. De nadruk ligt op een plastisch vormgegeven buitenkant, waarbij constructie en plattegrond ondergeschikt zijn aan een visueel rijke, uiterlijke vorm.⁶ De stroming kent twee varianten. De eerste is het organisch expressionisme, waarin natuurlijke en vloeiende vormen overheersen en waarvan de belangrijkste vertegenwoordigers Michiel de Klerk (1884-1923), Jo

van der Meij (1878-1949) en Piet Kramer (1861-1961) zijn. Bekende voorbeelden zijn het Scheepvaarthuis en de wooncomplexen Het Schip en De Dageraad, beide te Amsterdam.⁷ De andere variant is het zakelijk (ook: verstrakt) expressionisme, dat gematigder in plasticiteit is en een strakkere morfologie bezit. Willem Dudok (1884-1974) is met zijn raadhuis te Hilversum hiervan een belangrijke representant.⁸ Berlage en de Amsterdamse School 'ontmoeten' elkaar in het door Berlage in 1914 ontworpen Plan Zuid, een grootschalig stedenbouwkundig project, dat in de volgende decennia door vele architecten wordt



De Dageraad (1918-1923)
Amsterdam, Michiel de Klerk
en Piet Kramer.
Bron: beeldbank RCE.

voor een medische behandeling, voltooit Toorop in datzelfde jaar de kruisweg. Kort na het einde van de Eerste Wereldoorlog worden de schilderingen, voordat ze hun plaats in de neogotische kerk krijgen, geëxposeerd in Den Haag (1918) en Amsterdam (1919) ter gelegenheid van zijn zestigste verjaardag. De kruisweg van Toorop wordt door zijn kleurgebruik en vormgeving gezien als een uiting van het optimisme dat de naoorlogse periode kenmerkt.²⁸

De hoofdpersonen onderscheiden zich van de bijfiguren door een grotere emotionaliteit, die in de laatste staties lijkt toe te nemen. Het gelaat van Christus is op de verschillende staties niet identiek uitgebeeld. Op statie elf is zijn vriend, pater-jezuïet Charles Raaijmakers (1871-1954), herkenbaar in het gelaat van de gekruisigde Christus.²⁹ Miek Janssen heeft een opvallende plaats als Maria Magdalena op statie dertien en is aanwezig op statie elf:

‘Verder poseert lief Miekje weer voor een Johannes figuur in mijn Kruisweg Statie, die langzamerhand gereed moet komen, waaraan ik dien winter in Domburg, weet je nog *hoe erg gezellig met jou* (Pollie en Franz met de Kip) zoo reusachtig lekkertjes gewerkt heb.’ (Ede, 18 juli 1918)³⁰

Voor Simon van Cyrene (statie 5) poseert een Ulfter metaalarbeider en Toorop portretteert zichzelf half verscholen op de zevende statie. Door deze eigentijdse portretten relateert Toorop het Lijdensverhaal aan de bestaande tijd. Opvallend in dat kader is ook de bebrilde figuur op de tweede statie.³¹

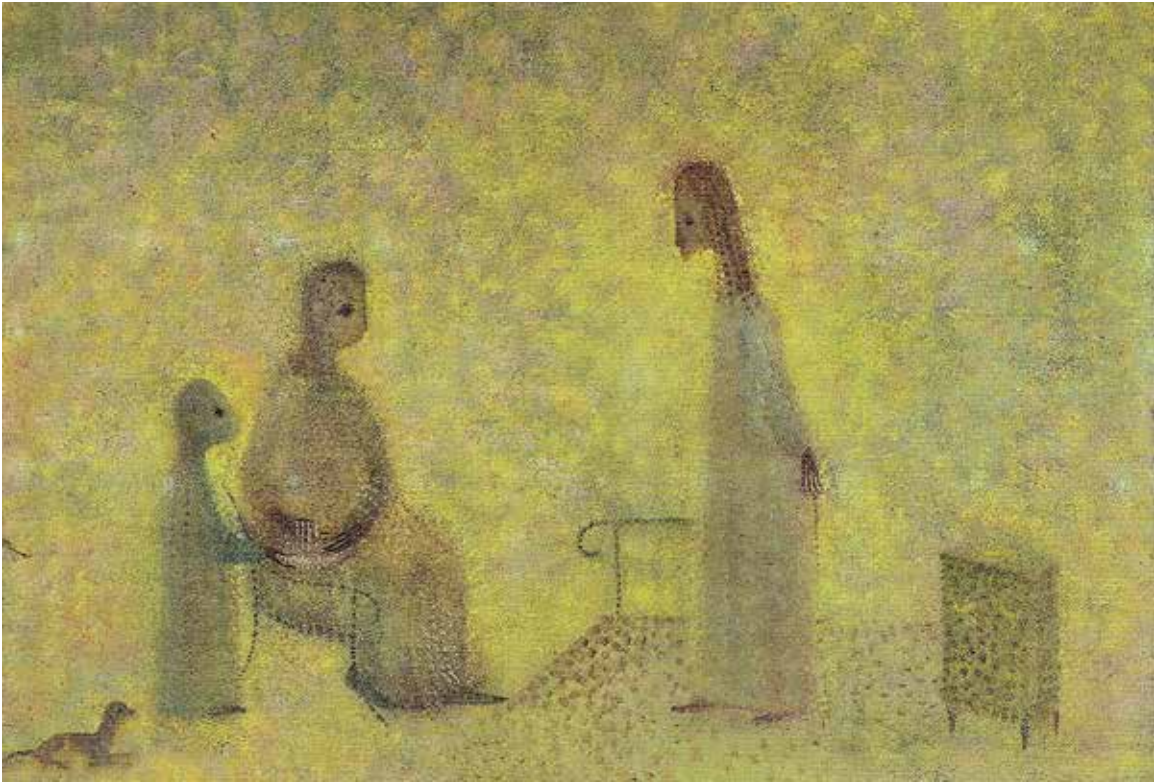
Met de kleuren die Toorop in de staties toepast verwijst hij naar de kleurensymboliek in de katholieke kerk: ‘En de laatste vijf jaar tracht ik mijn kerkelijke werk zuiver liturgisch te houden’. Het begrip ‘liturgisch’ verwijst naar de liturgische kleuren wit, rood, groen, paars, zwart en roze.³²

De kruisweg van Toorop heeft niet tot grote controverses geleid, maar is wel van grote betekenis geweest in het debat over de kwaliteit van de kerkelijke kunst.

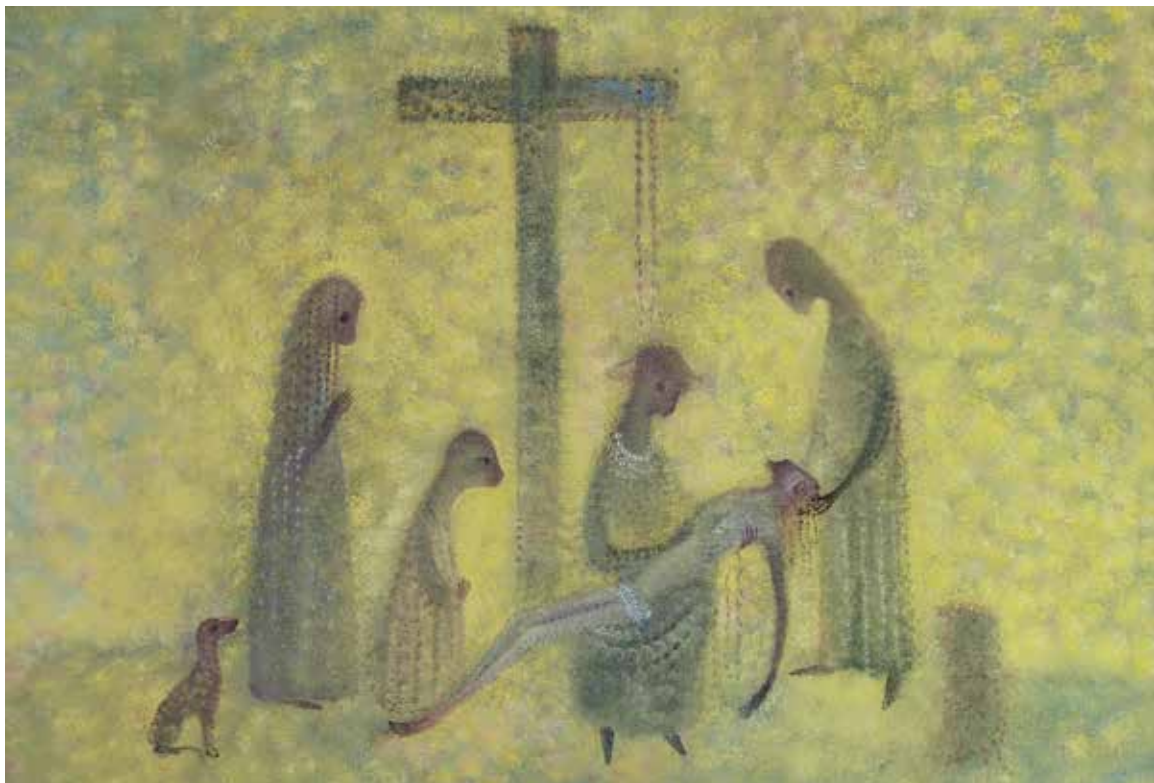
‘KOPPEN BLIJVEN!’, DE KRUISWEG VAN AAD DE HAAS

Op statie 1 staan drie menselijke gestalten, verre van naturalistisch uitgebeeld, in een vage ruimte. Pilatus wast zijn handen in de schaal die hem door een bediende aangereikt wordt. Voor hem staat nederig de licht naar voren gebogen Christus. Het geheel oogt huiselijk door de lichte meubels en het hondje dat met opgeheven hoofd naar het tafereel kijkt. De toeschouwer lijkt in een droom te zijn beland. Er is gebruikgemaakt van een beperkt kleurpalet van geel, blauw, rood en wit en door menging hiervan ontstane pasteltinten. Als achtergrond overheerst de kleur mosgroen in een impressionistisch aandoend landschap. Bij het aanbrengen van de verf is veelal gebruik gemaakt van een tamponneerkwast, wat vlokkerige en wazige effecten tot gevolg heeft. Er wordt een rustgevende, mystieke en gevoileerde sfeer opgeroepen. Dynamiek en drama ontbreken, de bewegingen zijn verstild, contouren zacht en figuren transparant. Er is geen harde overgang van voor- naar achtergrond. De (gezichten van de) personages worden veelal als ‘embryonaal’ of ‘gedeformeerd’ getypeerd.³³ Dit op het oog aandoenlijke tafereel is de statie *Christus wordt veroordeeld* van de kruisweg uit 1946 van Aad de Haas in de St.-Cunibertuskerk te Wahlwiller, een hoogtepunt in zijn oeuvre.³⁴

De Haas groeit op in een katholiek milieu. Tijdens de Tweede Wereldoorlog leert hij in Rotterdam pater Gerard Mathot (1911-2000) kennen, die de rest van zijn leven zijn vriend en beschermer zal zijn.³⁵ Tijdens zijn werk aan de kruisweg vertoont hij een ascetische attitude en hij hult zich, net als Servaes, in een oude bruine pij, terwijl zijn vrouw Nel geregeld uit de bijbel voorleest.³⁶ De Haas krijgt de opdracht om de wanden én de kruisweg in de St.-Cunibertuskerk te schilderen en zo een totaalprogramma te realiseren, iets waar hij geen ervaring in heeft. Voor hem zijn alle onderdelen onlosmakelijk met elkaar verbonden, zoals hij verklaart ná de spraakmakende verwijdering van zijn kruisweg in 1949:



Aad de Haas, *Christus wordt veroordeeld*, 1946, tempera op paneel, 83 x 112 cm, St.-Cunibertuskerk, Wahlwiller.



Aad de Haas, *Christus wordt van het kruis genomen*, 1946, tempera op paneel, 83 x 112 cm, St.-Cunibertuskerk, Wahlwiller.



Het vijfde en laatste tableau, v.l.n.r.: Jezus wordt in het graf gelegd, Jezus is verrezen en De engel aan het graf.

statie. Jaap Min sluit de lijdensweg echter hoopvol af en voegt de momenten van de opstanding en de verrijzenis toe. Badend in het licht staat Jezus voor zijn graf. De drie vrouwen die het graf leeg vinden, worden door de engel gerustgesteld: hebben angst, de Heer is opgestaan. Tenslotte rondt de kunstenaar op een bemoedigende manier de cyclus van de kruisweg af met het triomferende Lam als de verrezen Christus op de deur van het tabernakel.

Jaap Min wijkt in deze kruisweg wel af van het gebruikelijke aantal staties, maar veel minder wat betreft de invulling van de afzonderlijke scènes. Deze lijdensweg toont de transformatie van Jezus als het geslachte Paaslam naar het Lam op het tabernakel, de plek waar de gewijde hosties – ofwel het Lichaam van Christus – worden bewaard. De kruisweg van Min kent een hoopvol einde. De taferelen laten ook zien dat de kunstenaar verschillende tijdslijnen uit het lijdensverhaal probeert samen te brengen. Soms wordt er naar de toekomst verwezen,

zoals de boom naast Judas en de instortende gebouwen van Jeruzalem, onderwerpen die pas later plaatsvinden. Met religieuze metaforen voegt Min extra dimensies toe aan het verhaal. Zo verbeeldt de slang bij Judas de verleiding waaraan hij blootstaat en wijst de appel op de ongehoorzaamheid van de mens in het paradijs, waardoor de zeven hoofdzonden in de wereld konden komen. Ondanks de toegevoegde verhaalelementen, overheerst de rust in de taferelen en stralen de afbeeldingen een bepaalde verstillung uit. De soms heftige emoties op de gezichten lijken welhaast bevroren op de wand. Dit effect wordt vooral veroorzaakt door de gedempte, aardse kleuren. Jaap Min heeft voor de muurschilderingen keimverf gebruikt, een mineraalverf die zeer goed aan de ondergrond hecht. Wanneer men de afbeeldingen van dichtbij bekijkt, worden de onrealistische kleuren zichtbaar. Dan valt op dat in de huidskleur van de figuren blauwe en groene tinten zijn verwerkt. De figuren zijn

goed herkenbaar, maar wel geabstraheerd en ‘primitief’ weergegeven. De zwart omlinjnde personages hebben eivormige gezichten en grote donkere ogen. Veel hoofden zijn naar beneden gebogen, de neuzen verlengd op byzantijnse wijze. De beulen van Jezus hebben gedeformeerde, tronie-achtige gezichten. Licht en donker wisselen elkaar in deze kruisweg af. De donkere kleuren horen bij het kwaad, de lichte tinten weerspiegelen de hoop op verlossing.

DE GLAS IN LOODRAMEN

Het priesterkoor is geheel gewijd aan de Heilige Montfort. Voor deze Franse priester stond de Drie-Eenheid aan de basis van zijn geloof, zoals hij in zijn *Verhandeling over de Ware Godsvrucht* benadrukte.⁶ Jaap Min geeft dit thema daarom een centrale plaats in de zeven glas in loodramen. In het middelste raam tronen de Vader en de Zoon met onder hun voeten een regenboog boven het hemelgewelf. Ze houden met hun rechterhanden een duif ofwel de H. Geest hoog boven hen vast. Links en rechts van dit raam worden niet voor niets op de zes ramen de twaalf apostelen uitgebeeld. Montforts grootste wens was namelijk om in de voetsporen van Jezus’ discipelen te treden.⁷ Daarom van links naar rechts: Jacobus de Mindere en Philippus, Jacobus de Meerdere en Andreas, Paulus en Petrus, Johannes en Thomas, Bartholomeus en Mattheus en tenslotte Simon en Judas Thaddeus. De apostelen hebben conform de traditie een eigen attribuut, zoals het schuine kruis van Andreas, het zwaard van Paulus en de zaag van Simon. Op deze manier zijn ze van elkaar te onderscheiden.

De drie kleine ramen onder het balkon achter in de kapel tonen de drie aartsengelen. Ook zij zijn voorzien van hun gebruikelijke attributen: Rafaël is als pelgrim afgebeeld met een stok, Gabriël, de verkondiger van de Blijde Boodschap, draagt een lelie en tenslotte Michaël die als aanvoerder van de engelschare en beschermer tegen het kwaad, het zwaard vasthoudt.⁸

Ook in de gebrandschilderde glas in lood-



Jacobus de Meerdere (l.) en Andreas (r.).

COLOFON

Uitgave

WBOOKS, Zwolle
info@wbooks.com
www.wbooks.com

Deze uitgave is mede mogelijk gemaakt door de faculteit Cultuurwetenschappen van de Open Universiteit Nederland, het Jaap Harten Fonds, het De Gijselaar-Hintzenfonds en de Vereniging Vrienden Nieuwe Kunst.

Redactie

Jos Pouls
Gregor Langfeld
Herman Simissen
Leo Wessels

Samenstelling en eindredactie

Jos Pouls

Tekst

Lisette Almering-Strik
Saapke Binnema
Wim van Driessche
Mart Franken
Dré Geelen
Els Grootemaat
Gerrie Gruntjes
Anton de Leeuw
Willemien Lodewijk
Christine Mostart-Van der Wolf
Twan Peters
Jos Pouls
Petra Robben

Vormgeving

Marjo Starink

© 2021 WBOOKS Zwolle / de auteurs

Alle rechten voorbehouden. Niets uit deze uitgave mag worden verveelvoudigd, opgeslagen in een geautomatiseerd gegevensbestand, of openbaar gemaakt, in enige vorm of op enige wijze, hetzij elektronisch, mechanisch, door fotokopieën, opnamen of op enige andere wijze, zonder voorafgaande schriftelijke toestemming van de uitgever.

De uitgever heeft ernaar gestreefd de rechten met betrekking tot de illustraties volgens de wettelijke bepalingen te regelen. Degenen die desondanks menen zekere rechten te kunnen doen gelden, kunnen zich alsnog tot de uitgever wenden.

Van werken van beeldende kunstenaars aangesloten bij een CISAC-organisatie is het auteursrecht geregeld met Pictoright te Amsterdam.

© c/o Pictoright Amsterdam 2021.

ISBN 978 94 625 8466 2

NUR 646

