

Beeld en ritueel*

P.G.J. Post

Inleiding

Vorig jaar verschenen er temidden van de altijd grote stroom studies over christelijke beeldtaal drie studies die een nauwe verwantschap met elkaar vertonen¹. Geen van de drie werken kan zich direct tooien met het predikaat 'volkskundig'. Toch past het ruim aandacht aan de studies te schenken omdat er mijns inziens wel degelijk een volkskundig belang of perspectief in het spel is. Dit perspectief is enerzijds thematisch, anderzijds theoretisch/methodisch van aard. Via een presentatie en bespreking van deze drie werken komt op zeer bijzondere wijze het vruchtbare kader naar voren dat 'beeld en ritueel' en aandacht voor de positie en functie van beeldtaal binnen het christendom kunnen vormen voor cultuurwetenschappelijk onderzoek. Hoewel het, zoals we zullen zien, hier niet gaat om geheel nieuwe aandachtsgebieden binnen de 'Bildlore', dragen de drie te behandelen studies nieuwe inzichten aan. Thematisch zijn de studies van belang voor de volkskunde, omdat het gaat om religieuze beeldcultuur, meer in het bijzonder om het devotiebeeld, een hoeksteen van de religieuze volkscultuur. Lopend en gepland volkskundig onderzoek in binnen- en buitenland bewegen zich op hetzelfde terrein². In het kader van een recente publicatie vanuit dit lopende onderzoek naar religieuze beeldcultuur stond ik onlangs kort stil bij de stand van zaken van dit onderzoek en bij de onderzoeksperspectieven³. Om het volkskundig perspectief van de in dit besprekingsartikel centraal staande werken op voorhand nader aan te geven herneem ik deze schets, en werk ik hier enkele elementen uit.

In 1981 werd de beeldcultuur nadrukkelijk op de volkskundige of etnologische agenda geplaatst door N.-A. Bringéus. Met name in een drietal studies trachtte hij de ethnologische beeldstudie, door hem 'Bildlore' gedoopt, nieuwe impulsen te geven⁴. Bringéus stond vooral stil bij de benadering van de beeldcultuur, bij het theoretische programma van de 'beeldlorist'. In plaats van de in zijn ogen dominante expressieve functie van beelden (beeld als documentatie, beeld als historische bron) vraagt hij aandacht voor de instrumentele of communicatieve functie van beelden; beelden dragen een boodschap uit, richten zich tot een publiek. Deze communicatieve benadering werkte Bringéus uit in een program van zeven methodische aandachtpunten. Niet alle aandachtpunten waren echt nieuw te noemen en enkele vertonen nogal wat 'overlap'. Naast het perspectief van de overschrijding van grenzen van naties (1) en klassen (2) bij de studie van beelden, het aspect van de onhoudbaarheid van een waardenneutrale benadering (5), verwoorden de punten 3 en 7 nadrukkelijk het diachrone perspectief met aandacht voor continuïteit en verandering.

* Naar aanleiding van:

– *Wozu Bilder im Christentum?* Hg. A. Stock. Erzabtei St. Ottilien: EOS Verlag, 1990. (Pietas Liturgica, 6); 292 p., 14 ill.; DM 58,-; ISBN 3-88096-286-3.

– Honée, E.M.V.M. *Vroomheid en kunst in de late middeleeuwen: over de opkomst van het devotiebeeld* (Rede b.g.v. de opening van het academisch jaar 1990/1991 van de Katholieke Theologische Universiteit Amsterdam op 29 augustus 1990). Amsterdam: KTUA, 1990. 26 p.; ISBN 90-70660-09-1. De voordracht zal volgens planning ook verschijnen als artikel in een van de komende nummers van het tijdschrift *Millennium*.

– Belting, H. *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitraum der Kunst*. München: Beck Verlag; 701 p.; 294 afb. zwart/wit, XI kleur; DM 178,-; ISBN 3-406-34367-8.

Het betreft hier de diachrone perspectief dat voortkomt uit de aard van het beeldmateriaal zelf: met het maken van een beeld begint een communicatieproces, begint een traject waarop elk beeld nieuwe beelden genereert. 'Continuïteit' is hier een sleutelwoord, niet als basisprincipe van de vakbeoefening, maar als aandachtsveld; steeds tracht men oog te hebben en te houden voor varianten in de geschiedenis, voor historische processen⁵. Als vanzelf brengt men via dit perspectief het vergelijkende element binnen in het onderzoek. Punt 4 (en indirect ook 6) op de agenda van Bringéus verlegt het accent van esthetische waarderings naar aandacht voor kunstconsumptie. Voorts poneert Bringéus de stelling dat elke beeldstudie de volle aandacht dient te richten op de sociaal-culturele context en moet zoeken naar maatschappelijke en ideologische samenhangen waarin beelden betekenissen krijgen (6).

Terecht stelt H. Snell in haar besprekingsartikel van Bringéus' *Bildlore* dat het 'Bildlore'-programma van Bringéus geplaatst moet worden in het licht van de ontwikkeling van de Zweedse volkskunde sedert de jaren zeventig en van de daar toen actuele toenadering van de volkskunde in de richting van de sociale wetenschappen, i.c. de antropologie. De verwijten dat de antropologie a-historisch, theoretisch en generaliserend zou zijn, hoort men nu niet meer uit de hoek van de Scandinavische etnologie; sterker nog: de intensieve samenwerking met allerlei takken van sociaal-wetenschappelijk onderzoek is een van de kenmerken van het recente Scandinavische etnologische onderzoek. Het oeuvre van Bringéus' leerling Orvar Löfgren moge dit voldoende illustreren. Veel minder actueel bleek het theoretische program van Bringéus' 'Bildlore' destijds te zijn voor een Duits volkskundig forum⁶. Hoewel zijn roep om internationalisering van het beeldonderzoek juist in Duitsland tot vruchtbare samenwerkingsprojecten leidde, beoefende men op tal van plaatsen in Duitstalige volkskundige kringen al een type van beeldcultuurstudie dat in grote lijnen conform het 'Bildlore'-program werkte. Voor een belangrijk deel verwoordde Bringéus dan ook vrij algemeen aanvaarde uitgangspunten van modern volkskundig onderzoek naar beeldcultuur. Bij wijze van bondige programmatische synthese van een volkskundig perspectief voor 'Bildlore' voldoen de zeven punten dan ook nog steeds en als zodanig konden ze hier worden hernomen. Bovendien treft men bij een aantal Duitse volkskundigen accenten aan die bij Bringéus niet zo uit de verf komen en die beschouwd kunnen worden als een waardevolle aanvulling of uitwerking van het genoemde 'Bildlore'-programma, vooral wanneer men de beeldstudie richt op religieuze beeldcultuur. Ik doel op de hierboven reeds genoemde aspecten van beeld en ritueel, en van aandacht voor de rol, functie of legitimatie van beeldtaal in het christendom. Beide aspecten hangen overigens nauw met elkaar samen zoals we in het vervolg zullen zien. Behalve naar het werk van M. Brauneck, W. Brückner of L. Kriss-Rettenbeck, M. Scharfe, en Chr. Pieske⁷, zou ik voor deze aanvullingen naar een vrij onbekende korte bijdrage uit 1967 van H. Bausinger willen verwijzen⁸. In de inleiding van een bundel over verbeelding van volksreligiositeit met bijdragen van R. Schenda, M. Scharfe en H. Schwedt, haalt hij vooral de elementen van beeld en ritueel en de algemene context van de verhouding van beeldtaal en christendom naar voren, meer nog dan het aspect van volksvroomheid of volksreligiositeit en de boven genoemde zeven aandachtpunten van de 'beeldlorist'⁹.

Samenvattend lijkt het me goed om in aansluiting op de al naar voren gebrachte onderzoeksperspectieven vanuit het spoor van Bringéus' 'Bildlore' nu ook het rituele kader en de bezinning op beeld en christendom ten volle in het etnologische beeldonderzoek te betrekken. De hier te bespreken drie studies leveren hieraan elk op eigen wijze en vanuit onderscheiden disciplines (theologie, kerkgeschiedenis, kunstgeschiedenis) zeer nadrukkelijk een bijdrage. De relevantie voor de volkskunde wordt nog versterkt doordat in de studies het zogenoemde devotiebeeld een van de belangrijkste toepassingsvelden of thematisering vormt.

Dit hiermee kort aangegeven volkskundig belang vormt nu ook de richtsnoer voor de afzonderlijke bespreking van de drie studies. Het zwaartepunt van dit besprekingsartikel zal behalve (methodisch/theoretisch) op de aspecten van beeld en ritueel en de receptie van beeldtaal in het christendom (thematisch) liggen op de oorsprong en ontwikkeling van het zogenoemde devotiebeeld.

Tenslotte veroorloof ik me nog één opmerking over de gehanteerde terminologie. De term 'beeld' zal hier in brede zin gebruikt worden in het spoor van het Duitse 'Bild', dat staat voor beeld, afbeelding, voorstelling, maar ook voor prent, plaat, beeltenis, portret¹⁰.

Verandering van perspectief

De zorgvuldig geredigeerde bundel van Alex Stock stelt vragen die alle cirkelen rond de positie van beeldtaal in de context van het christendom op een diachrone wijze aan de orde, van het vroege christendom tot de hedendaagse abstracte kunst. Dominant binnen deze algemene vraagstelling zijn achtereenvolgens o.a.: de verhouding tussen de extremen van beeldverbod en beeldverering, de verhouding van beeld en woord, beeld en cultus, en het religieuze beeld als kerkelijk, liturgisch, didactisch medium of als 'kunst'.

De bundel verscheen als verslagboek van twee in Wiesbaden gehouden multidisciplinaire symposia (1987, 1988) en geeft in vijftien artikelen een bijdrage aan vooral de theoretische doordenking van de uiterst complexe en vaak zeer moeizame verhouding van christendom en beeldtaal. Na enige historische studies zijn het vooral verkenningen van filosofische en theologische aard. Voor het genoemde kader van dit besprekingsartikel wil ik volstaan met een verwijzing naar twee bijdragen in de bundel.

Günther Lange ('Bildrhetorik – Bildgedächtnis – Bildbeschriftung. Was die Bilderfreunde von den Bildern dachten und wie eine heutige Bilddidaktik dazu steht', p. 17-43) gaat nader in op de actuele relevantie van allerlei argumentaties in de Griekse theologie van de zesde tot negende eeuw. Indirect is zijn vertoog van groot belang voor een goed inzicht in de hoofdlijnen van de legitimatie van beeldtaal binnen het christendom. Zoals bijna alle artikelen in de bundel relateert Lange op vele punten de talige verhandelingen die naast de afbeeldingen worden geplaatst. Deze relativering overstijgt overigens de periode van de 'Bildertheologen' van de zesde tot negende eeuw. De klassieke topos van het beeld als *biblia pauperum* dat voor uiteenlopende periodes relevant wordt geacht, wordt door hem als zo'n secundaire legitimatievorm beschouwd. Lange, en met hem ook andere auteurs in de bundel, laten zien hoe steeds opnieuw in de geschiedenis theologen, kerkleiders, en intellectuelen het beeld acceptabel(er) willen maken door het op het niveau van het woord te plaatsen, zeker toen het christendom langzaam van beeldgebruik overging naar beeldverering (zie onder). De auteur wil het beeld als beeld volledig recht doen. Hij benadrukt dat beelden ten opzichte van elk talig vertoog een eigen (meer)waarde bezitten.

Eenzelfde algemene betooglijn vindt men terug in Alex Stocks bijdrage over 'Bilderstreit als Kontroverse um das Heilige' (p. 63-85). In het spoor van een essay van Peter Brown kenschetst Stock uiterst kort en krachtig de (Byzantijnse) beeldenstrijd als een debat over de plaats van het heilige in de maatschappij¹¹. Hij ontleent aan Brown een in zijn ogen algemeen toepasbaar perspectief. Bij alle discussies over christelijke beeldtaal gaat het uiteindelijk steeds om een afbakenen van het heilige, om het zoeken naar grenzen: wat behoort wel en wat niet tot het domein van het heilige? De geschiedenis leert dan dat deze grenzen nooit onaantastbaar zijn: steeds worden in wisselende maatschappelijke omstandigheden grenzen verlegd in een voortdurend proces van contractie en expansie. Stock staat o.a. uitgebreid stil bij de *Libri Carolini* waarin op de functie van het religieuze beeld wordt ingegaan. Sleutelbegrippen bij die vroeg-middeleeuwse functieomschrijving zijn: *ornamentum ecclesiae* en *memoria*. De auteur laat zien hoe hier uiterst genuanceerd over de functies van het religieuze beeld wordt gedacht. Deze bron geeft ons enig inzicht in de Frankische middenweg ten opzichte van het religieuze beeld die rond 790 door de hoftheologen van Karel de Grote werd uitgedragen: niet aanbidden, maar ook niet vernietigen! Religieuze afbeeldingen hebben hun rol als versiering, als ornament in dienst van de cultus ('versiering ten dienste van de glans en eer van de tempel') en als middel tot gedachtenis van de christelijke heilsgebeurtenissen. Vanuit dit tweede spoor ontstaat in het westen het spoor van de didactische of catechetische legitimatie van het religieuze beeld. In dit verband behandelt Stock de briefpassages van Gregorius de Grote, die vaak als basis van de *biblia pauperum*-legitimatie of functie van het religieuze beeld worden genoemd en herhaald (ook in de *Libri Carolini*)¹². Bij

paus Gregorius I (590-604) is er niettemin duidelijk sprake van een zeer beperkt en van grote deels van het feitelijk beeldgebruik en van de beeldfunctie losstaand beeldconcept, een concept dat bovendien veel te gemakkelijk wordt verbreed naar de gehele westerse traditie, waaronder de aangehaalde Karolingisch-Frankische traditie. Gregorius reflecteert achteraf, op grote afstand van het beeld, over mogelijke legitimatievormen van het beeld en komt dan met name uit bij pastorale, didactisch-propagandistische aspecten. Ook hij staat een *via media* voor tussen *frangere* en *adorare*, maar forceert een pastoraal-katechetisch beeldconcept dat men bij nauwkeurige lezing in de *Libri Carolini* niet terugvindt (daar overheersen beeld als ornament in de heilige ruimte en middel tot heilsgedachtenis). Deze lijnen trekt Stock vervolgens door tot Thomas van Aquino die aansluit bij Gregorius, tot de Liturgische Beweging in onze eeuw (waar hij resten vermoedt van het Karolingische beeldconcept), en tot actuele vormen van ornamentale liturgische kunst.

Expliciet verwoordt Stock hier een belangrijke tweevoudige wisseling van perspectief, die we ook bij Belting zullen zien terugkeren. Allereerst toont hij met zijn historische verkenning aan hoe het in alle discussies eigenlijk zelden of nooit gaat om de vraag of men vóór of tegen religieuze beeldtaal is, maar dat de plaatsing van het beeld in een bepaalde religieuze handelingsruimte het centrale punt vormt in het debat. Niet zozeer de functies van het beeld in de praktijk van alledag vormen het referentiepunt, alswel 'de economie van het heilige' en de belangen die daarmee gemoeid waren en zijn. De concentratie in de analyse op de in theologische of intellectuele kringen gevoerde disputen en legitimatiepogingen ten aanzien van christelijke beeldtaal, gaat in menig opzicht voorbij aan de werkelijke functies van het religieuze beeld. Stock wil het beeld weer in het centrum plaatsen. Het is denk ik o.a. in het spoor van dit soort reflecties dat men op allerlei terreinen van de cultuurwetenschappen aandacht krijgt voor de eigen taal van het (religieuze) beeld en dat men in de analyse vooral oog heeft gekregen voor de functies van het beeld in wisselende contexten. Niet langer de officiële kerkelijke en/of theologische beeldanalyses en commentaren bepalen de richting van het onderzoek, maar eerder de wisselwerking van beeld en geleefd geloof. Een tweede aspect van de genoemde perspectiefwisseling betreft de functionele benadering van de religieuze beeldtaal. Beeld in samenhang met christendom plaatst als vanzelf beeldgebruik, beeldverering, of als een algemene thematisering geformuleerd: 'beeld en ritueel', op de onderzoeksagenda.

Oorsprong en functie van het devotiebeeld

Geheel in aansluiting op laatstgenoemde tweevoudige perspectiefwisseling kan de rede van E. Honée over de opkomst van het zogenoemde devotiebeeld in de late middeleeuwen worden gezien. Althans in opzet. Prikkel tot zijn studie vormt het plan van H. van Os om in het Rijksmuseum te Amsterdam binnenkort een tentoonstellingsproject te realiseren onder de titel 'Prayer and image'. Honée die als kerkhistoricus betrokken raakte bij de voorbereidingen van de tentoonstelling, ging op zoek naar de wortels en de eigen aard van het devotiebeeld. Hij verbindt daartoe het devotiebeeld, dat hij ziet opkomen in de late middeleeuwen, met een zeer bepaalde functie.

Honée onderscheidt drie 'kunststromen': de religieuze volkskunst die bloeit op de vruchtbare bodem van de volksreligiositeit, de officiële kerkelijke of liturgische kunst en daartussen de individuele private kunst die qua functie ten nauwste verbonden is met de individuele devotiepraktijk. Die laatste stroom stelt Honée in zijn rede centraal en benoemt hij met de in kunsthistorische kringen zeer omstreden term 'Andachtsbilder'¹³. Voor Honée geeft de term 'devotiebeeld' de functie van de afbeelding aan: 'Andachtsbilder' zijn bedoeld voor innerlijk gebed of vrome beschouwing. De opkomst van die derde kunstvorm, of type van religieus beeld (straks zal bij de bespreking van Beltings *Bild und Kult* blijken hoe juist het onbekommerd gebruik van de term 'kunst' hier gevaarlijk is) tracht Honée te verbinden met een fundamenteel veranderingsproces in de laat-middeleeuwse vroomheid. Daartoe zoekt de auteur allereerst houvast in de betekenis en functiebeschrijvingen in de (late) middeleeuwen zelf. Via het tekstmateriaal dat eerder al via de bundel van Stock sterk werd gerelativeerd komen de beide lijnen van beelden ter lering en beelden ter verering ter sprake. Ook Honée staat stil bij de Gregoriestekst en de beeldenstrijd, om daarna

het wezen van het 'Andachtsbild' te omschrijven in termen die zich niet laten verbinden met lijnen van beeldverering of pastoraal-katechetische functies. Dit nieuwe type beeld kent een geheel eigen functie, niet didactisch of cultisch, maar ter ontroering. De thema's worden geselecteerd op hun vermogen om empathie op te wekken bij de beschouwer. Hiertoe kunnen portretten worden gebruikt, maar ook narratieve composities die worden gedramatiseerd en aangepast, bijvoorbeeld door het mechanisme van uitervergroting of close up. Het 'Andachtsbild' als een nieuw beeldtype in de lange traditie van christelijke beeldtaal wordt door Honée aldus primair geschetst in termen van een nieuwe functie. In de late middeleeuwen komt een beeldtype op dat primair bedoeld is als instrument van religieuze contemplatie. Hier past zijns inziens de term 'devotieprent', de functie is hoofdzaak en de vorm is ermee in overeenstemming.

Vanuit deze globale functieomschrijving zet Honée vervolgens de stap naar het feitelijke gebruik. Weer start hij daartoe met een speurtocht naar schriftelijke getuigenissen, maar verbreedt de analyse al snel naar een contextanalyse waaruit duidelijk wordt hoe dit nieuwe beeldtype in het midden van de dertiende eeuw opkomt, en tot volle bloei komt na 1300 met als belangrijkste stimuli de orden van dominicanen en franciscanen en hun pastorale propaganda-campagnes in vooral de stedelijke milieus. Deze ontwikkeling, die vooral geplaast dient te worden tegen de achtergrond van een nieuwe spiritualiteit onder een bepaald burgerlijk lekesegment, verbindt Honée vervolgens met de ontwikkeling van de Christus-iconografie vanaf de twaalfde eeuw. Een veranderende vroomheid gaat hier steeds hand in hand met veranderende iconografie (vgl. p. 14-16).

Aldus is de verhouding beeld en ritueel doorslaggevend. Het geheel nieuwe beeldtype, het devotiebeeld, ontstond na ca. 1300 in de sfeer van de individuele empathische monastieke gebedscultuur. Een zich aanpassende en vernieuwende beeldtaal maakte verplaatsing in leven en lijden van de Heer gemakkelijker. Door propaganda vond deze empathische beeldtaal ingang onder steeds grotere groepen leken. In de veertiende eeuw kwam deze devotionele beeldtaal tot bloei, een in de ogen van Honée aanhoudende bloei. De auteur trekt de lijn vrij onbekommerd door naar de massaal geproduceerde devotieprenten (vgl. houtsnede, kopergravure) en de nog steeds niet aflatende stroom van devotie- en bidprentjes in de negentiende en twintigste eeuw.

Hoewel de rede van Honée uiterst helder van taal en compositie is, zou ik toch een aantal kritische kanttekeningen willen plaatsen, waarmee ik de brug wil slaan naar het werk van Belting. Allereerst leunt Honée, hoewel hij in het begin expliciet aansluiting zoekt bij de geschetste perspectiefwisseling die het beeld als zelfstandige en onvervangbare bron centraal wil stellen, op bepalende onderdelen nog sterk aan tegen de beeld/woord-verhouding waarvan in de bundel van Stock afstand wordt genomen. Kort gezegd: te weinig wordt er mijns inziens in de functie- en contextanalyse van Honée vanuit het beeld zelf gestart; de gekozen voorbeelden en afbeeldingen fungeren dan ook vooral als illustratie van een aan (inderdaad zo veel mogelijk contemporaine) teksten gerelateerd verhaal.

Vervolgens mis ik hier, maar ook in de bundel van Stock en straks in het *magnum opus* van Belting, de juist voor Honée's thematiek zo belangrijke inzichten die naar voren komen vanuit recent onderzoek van de boekverluchting in de Nederlanden. Een verwijzing naar het werk van James Marrow en een recente studiedag hierover moge volstaan¹⁴. Voor een nadere omschrijving van de bedoelde veranderde vroomheid biedt dit tekst- en beeldmateriaal mijns inziens belangrijke aanknopingspunten (vgl. met name de verbinding die wordt gelegd met een zeer bepaalde vorm van empathische vroomheidsliteratuur).

Hoewel Honée zich rekenschap geeft van de uitgebreide discussie hierover naar aanleiding van het werk van E. Panofsky, zijn er mijns inziens ook kritische vragen te stellen bij het functiebegrip dat hij hanteert. Doet zijn gebruik ervan wel recht aan de meervoudigheid van functies van het religieuze beeld? Zo fungeert de representatieve functie of 'kunst'-functie in het geheel niet in zijn betoog, terwijl juist de term 'kunst' vaak en onbekommerd wordt gebruikt¹⁵.

Wanneer men het wezen van het religieuze devotiebeeld op het spoor wil komen door op het snijvlak van beeld en ritueel een functieomschrijving te zoeken, dan is het bovendien de vraag of een onderscheiding tussen publieke en private cultus hier heuristische waarde bezit. Honée lijkt nu opkomst en bloei van het 'Andachtsbild' eenzijdig te verbinden met private cultusvormen.

En tenslotte vraag ik me af of het verhaal van Honée niet tegelijkertijd te veel en te weinig diachroon van aard is. Ik bedoel dit: kan een schets van de opkomst van het westerse devotiebeeld werkelijk zo eenduidig worden geplaatst in het tijdvak van de dertiende en veertiende eeuw? Kan werkelijk voor een goede functieanalyse geabstraheerd worden van de lange ontwikkeling van het religieuze beeld in niet alleen het westen maar ook in het oosten? Zijn er juist niet tegelijkertijd ook andere belangrijke functie- en betekenisveranderingen in het spel met betrekking tot religieuze beeldtaal? Dient niet ook met name naast de sculptuur en de schilderkunst bij een studie naar de wortels en functies van het westerse devotiebeeld de boekverluchting en de grafische beeldproductie in het onderzoek betrokken te worden? En anderzijds: kan en mag de lijn van het devotiebeeld zo gemakkelijk worden doorgetrokken naar de huidige religieuze devotionele beeldtaal, waarbij met name wordt gedacht aan de devotieprent? Is hier werkelijk sprake van een vorm van continuïteit, is (zijn) hier (misschien ten dele) nog wel dezelfde functie(s) in het spel?

Voor een beantwoording van al dit soort vragen zou ik nu in eerste instantie willen verwijzen naar het werk van Hans Belting en dan niet zozeer naar diens ook door Honée ruim geraadpleegde en aangehaalde *Das Bild und sein Publikum im Mittelalter*¹⁶, maar het recente *Bild und Kult* dat mijns inziens beschouwd kan worden als een soort van *Summa* voortgekomen uit een langlopend onderzoeksprogramma rond functie en betekenis van de religieuze beeldtaal. Het past daarom dit standaardwerk uitgebreid voor te stellen. Ik sta daarbij met name bij die onderdelen stil die van belang zijn voor de naar aanleiding van Honée geformuleerde vragen en notities, alsmede voor het in onze inleiding geschetste volkskundige kader.

H. Belting, Bild und Kult: voorgeschiedenis-en-uitgangspunten

Hoewel *Bild und Kult* een verslag vormt van jarenlang onderzoek binnen een groot Amerikaans onderzoeksprogramma naar ikonen in het westen, kan het ook (en misschien wel vooral) beschouwd worden als een synthese van Beltings jarenlange studie naar de functie van de *imago pietatis*. Het herneemt met tal van aanvullingen en correcties verschillende andere studies van Belting zelf of van anderen (vgl. de studie over de 'Schutzmantelmadonna'-thematiek van C. Belting-Ihm¹⁷) vanaf de jaren zeventig. Een eerdere tussentijdse synthese treft men aan in het al genoemde, in 1981 verschenen *Das Bild und sein Publikum im Mittelalter*, dat op menig kunsthistorisch instituut tot de verplichte literatuur behoort. De vraagstelling en onderzoeksopzet van Belting is opmerkelijk constant. Het gaat hem er niet om het beeld te beschrijven en te analyseren door alleen de sociale, economische, religieus-culturele context te reconstrueren. Langs die wegen komt men in zijn ogen al te gauw uit bij klassieke onderzoekswegen die theologische vertogen koppelen aan afbeeldingen, een benadering die een geschiedenis van vroomheid wil lezen uit de religieuze beeldtaal ('im Spiegel der Kunst', vgl. ook de genoemde klassieke expressieve functie waar tegenover Bringéus de instrumentele functie plaatste). Belting wil veeleer de religieuze beeldtaal zelf centraal stellen, waardoor het perspectief dat we al in de bundel van Stock zagen, op de voorgrond treedt: de verhouding van kunst, ritueel en christendom, en de vraag naar de functies van het religieuze beeld. Bij deze opzet stuit Belting op een groot hermeneutisch probleem. In ons zoekontwerp en de daar gehanteerde terminologie worden steeds onze vragen, perspectieven en ons woordgebruik (vgl. kunst, functie, schilderij, etc.) op het verleden gelegd. Dit is onontkoombaar, maar steeds legt de auteur hiervan rekenschap af en controleert hij of hiermee het gereconstrueerde historische beeld niet wordt vertekend. In zijn werk staat vooral studie naar de interactie van vorm en functie centraal; het kan worden beschouwd als een vorm van receptie-onderzoek dat uitgaat van de rol van religieuze afbeeldingen in rituele contexten zoals liturgie, prediking en religieus theater. Binnen een dergelijke onderzoeksopzet spelen tal van deelproblemen die elk een eigen onderzoek zouden kunnen vergen; te denken valt hier bijvoorbeeld aan: het vraagstuk van de verhouding tussen officiële en private cultusuitoefeningen, tussen kerk en lekeereld, en het theoretisch vraagstuk van denken over functie en vorm.

Dit buitengewoon omvangrijke onderzoeksterrein spitst Belting vervolgens steeds toe op één zeer bepaald en omschreven type van religieuze beeldtaal, het zogenoemde 'Andachtsbild', dat hij

in diachron perspectief behandelen wil. De term 'Andachtsbild' wordt bij Belting evenals bij Honée niet voorbehouden aan het in de late middeleeuwen tot bloei gekomen empathische devotiebeeld, zoals bij Honée het geval is. Belting neemt duidelijk afstand van het werk van Panofsky dat door velen nog steeds als richtinggevend wordt beschouwd. Panofsky ging uit van een vorm- en functieonderscheid van *imago* als representatief en *historia* als narratief. Beide vorm- en functielijnen zouden elkaar nu ontmoeten in de empathische functielijn van het 'Andachtsbild'. Belting wil nu aantonen dat er in werkelijkheid sprake is van een veel complexere verhouding van vorm en functie. Hij laat zien hoe er bij vele auteurs, waaronder niet in de laatste plaats Panofsky, sprake is van een vermenging van verschillende functie-opvattingen. Er zijn functiedistincties die primair worden gekoppeld aan klassieke typenindelingen van het religieuze beeld (vgl. *symbolum*, *imago*, *historia*, *imago pietatis*), of indelingen die uitgaan van min of meer helder te omschrijven functieclusters (vgl. cultusbeeld, kunstbeeld, beeld als illustratie of decoratie). Belting wil nu, uitgaande van de analyse van het 'Andachtsbild' vanuit het beeld zelf, de functie op het spoor komen en niet een bepaalde functieonderscheiding of verklarende context vooropstellen. Hij vermoedt dat ten aanzien van het door hem onderzochte beeldtype (het devotiebeeld) tussen middeleeuwen en Renaissance allerlei in omloop zijnde functieaanduidingen (devotie, genade, cultus, maar ook: kunst) slechts enkele elementen over het voetlicht brengen. In *Das Bild und sein Publikum* vatte Belting zijn oogmerk in 1981 als volgt kort samen: "Ihre Bildform wird als eine visuelle Sprachform aufgefaßt, die voraussetzt, daß sie in dieser Situation von einem Publikum, das sie in dieser Situation angetroffen hat, verstanden werden kann"¹⁸. Hij neemt niet alleen afstand van een analyse die beeldtaal primair analyseert met behulp van talige vertogen, maar ook van een analyse die beeldtaal benadert als teksten waarvan men alleen de inhoud nog maar hoeft te omschrijven (de 'Sprachform' en de functie ervan voor mensen worden hierbij voor het gemak als bekend verondersteld). Belting verlaat dit zeker voor middeleeuws beeldmateriaal vrij algemeen gevolgde spoor van iconografisch en iconologisch onderzoek en gaat via onderzoek naar de vormreceptie, naar beeldproductie en functie op zoek naar de complexe verbanden tussen vorm, functie en inhoud. Het werk van Belting onttrekt zich hiermee aan de geboende academische wegen van enerzijds de kunstgeschiedenis als primair stijlgeshiedenis en anderzijds de godsdienst- en/of cultuurgeschiedenis waarin 'de overige inhoud' aan de orde kan komen. Dit soort scheidingen wil hij opheffen door het religieuze beeld te beschouwen als een visuele tekst (hier sluipt dus ook bij Belting de metafoer van de tekst binnen!) die een bepaalde inhoud en functie op een bepaalde wijze in vorm omzet. Wil een dergelijke benadering slagen dan moet afstand gedaan worden van een veelheid aan bewuste en vaak onbewuste blokkades bij de onderzoeker. Vooral de in theologie en cultuurgeschiedenis bestaande belangstelling voor religieuze volkscultuur kan volgens Belting veel kwaad doen. Te vaak wordt religieuze beeldtaal verbonden met uitersten als theologisch tractaat of 'volkstümliches Klischee'. Een dergelijke benadering die vaak een verbinding legt met huidige vormen van devotioneel beeldgebruik (zie eerder bij Honée) kan slechts leiden tot simplificatie en reductie van de inhoud van het devotiebeeld. Samengevat in Belting's woorden: "Das Bild ist für die (...) Untersuchung interessanter als die theologischen Konzepte, die es zur Anschauung brachte"¹⁹.

Bij zijn terzijde schuiven van (theologisch) tekstmateriaal is er bij Belting evenals bij Honée toch een zekere spanning tussen theorie en praktijk. Enerzijds zegt hij trouw te zijn aan het al eerder uitgebreid geformuleerde adagium dat dit soort vertogen en theorieën de onderzoeker alleen maar op het verkeerde been zetten. De teksten onderstrepen hoogstens het bewijs van de onmacht van kerk en theologie, de werking van beelden te kanaliseren. Het betreft hier theorievorming achteraf, in tweede instantie, het is een afgeleide van heersende parktijken. Theologische geschriften waren eigenlijk hoogstens geïnteresseerd in de vraag "ob Bilder in der Kirche überhaupt eine Daseinsberechtigung hätten"²⁰. Maar anderzijds neemt de in woorden neergeslagen theorievorming evenals in de genoemde studies van Stock en Honée een ruime plaats in, zoals o.a. al moge blijken uit het grote dossier van uitgeschreven teksten aangaande geschiedenis en gebruik van beelden en relieken dat Belting als 'Anhang' in het boek opnam (p. 546-619). Dit (theoretisch) afscheid van een in menige cultuurwetenschappelijke verhandeling over beeld en ritueel

nog gevolgd patroon drijft hem evenwel niet in de armen van antropologie naar studie naar beeld en ritueel graag plaatsen in het brede kader van menselijk gedrag met beelden. Belting zelf zegt te kiezen voor het beproefde middel van de vertelling²¹. Met vertelling blijkt hij nu niet zozeer te verwijzen naar een narratief vertoog als wel naar een historisch overzicht waarin het beeld zo veel mogelijk als beeld recht wordt gedaan.

Beeld, cultus en kunst

In voorwoord en inleiding van *Bild und Kult* herneemt Belting de hierboven genoemde uitgangspunten, hoewel er wel enige nieuwe accenten worden gelegd. Een uitgebreide kritische stellingname tegen Panofsky's functieomschrijvingen laat hij achterwege. Hij beperkt zich met name tot een heldere afbakening en verantwoording van zijn onderzoeksoptzet van beeld en ritueel, waarbij wel nog zijn 'anti-theologische' benadering doorklinkt. Sleutelwoorden in die verantwoording zijn: beeld, ritueel of cultus, en kunst. Met *beeld* beperkt Belting zich tot 'das personale Bildnis', het *imago*, en door de invalshoek van *beeld en ritueel* meer in het bijzonder tot het cultusbeeld ('Kultbild'). Met *kunst* verwijst hij naar een nieuwe functie van (religieuze) beeldtaal in de Renaissance. Na de beeldenstorm ziet hij een fundamenteel nieuw tijdperk van omgaan met beeldtaal; hij typeert dat als 'het tijdperk van de kunst'. De periode daaraan voorafgaande ziet hij als 'het tijdvak van het beeld'. 'Kunst' fungeert in de ogen van Belting bij veel onderzoekers als een vertekend concept, dat eigenlijk in de door hem gekozen (pre-Renaissance) periode niet thuishoort. De term kan pas diensten verlenen als in de periode van de Reformatie het religieuze beeld in een soort van crisis geraakt (de causale verbinding van deze beeldcrisis met de Reformatie zelf zal later overigens in sterke mate worden gerelativeerd). In velerlei opzicht wordt beeld onderwets; het wordt als het ware opgenomen in het radikale dualisme van geest en materie. Nu pas kan en mag men met recht van 'kunst' spreken. Er komen kunstverzamelingen, men gaat nu op geheel nieuwe wijze om met beelden – eveneens met zeer rituele trekjes, maar anders: men verzamelt, men spreekt er over in esthetische zin, men reflecteert erover of geeft het ook van kerkelijke zijde vrij voor meditatie of didactiek. Een deel van de opkomst en bloei van het devotiebeeld en de uiteindelijke crisis van het religieuze beeld moet in het licht van dit veranderingsproces worden gezien: het door Honée behandelde devotiebeeld is een eindpunt van een lang proces in oost en west. De ikoon, ontdaan van elke romantische waas en eigenlijk fungerend als algemene aanduiding voor 'Andachtsbild' en als de centrale thematisering van de invalshoek van beeld en ritueel, speelt in de ogen van Belting in dat proces een hoofdrol. In een sfeer waarin het cultusbeeld zijn vanzelfsprekende plaats verloor, ging men zoeken naar een nieuwe beeldpraxis. In die context ontstaat dan een geheel nieuw devotiebeeld in de Contrareformatie, als poging om naast de culturele functie ook de cultuele functie overeind te houden. Er is derhalve wel sprake van een ontwikkelingslijn, maar die ontwikkeling kenmerkt zich juist in de overgang van middeleeuwen naar Renaissance niet door continuïteit maar door radikale veranderingen in de functie van religieuze beeldtaal.

Vooraf van 'de pre-kunst periode' wil Belting een brede ontwikkelingsschets aanbieden via drie stappen. Allereerst wil hij een historisch overzicht geven van de beeldcultuur op het snijvlak van beeld en ritueel sedert de laat-antieke periode (invalshoek daarbij is zoals gezegd steeds de *imago*). Vervolgens richt hij zich op de middeleeuwen in oost en west, waar sculptuur en (geschilderde) ikoon samen de dominante lijn van het cultusbeeld vormen. Als derde en laatste, en mijns inziens meest interessante deel behandelt hij de veranderingen in de late middeleeuwen. De hoofdthema's zijn hier: het pluralisme van beeldfuncties, de opkomst van allerlei nieuwe beeldmedia en beeldfuncties (vgl. altaarbeeld en devotiebeeld in engere zin). Het boek eindigt met wat Belting de crisis van het beeld noemt en met een korte aanduiding van het nieuwe tijdvak van het kunstbeeld.

Zoals gezegd is het werk van Belting voor een belangrijk deel een ikonoprocedure. Op zijn speurtocht naar de wortels van 'Altarbild und Andachtsbild' stuit hij steeds opnieuw op de oosterse ikonentraditie en de complexe receptiegeschiedenis daarvan in het westen. Ruim aandacht wordt daarom door de auteur besteed aan de oorsprong van de iconen. Tal van elementen passeren de revue: de belangrijke rol van de Mariacultus, de continuïteit met voorchristelijk, antiek beeldgebruik, de belangrijke verbinding van beeld en relieken, de band met heilige plaatsen. Het vooral op de iconenreceptie toegespitste deel van het boek (hst. 1-13,15-16) kan hier worden samengevat als een ontwikkeling van beeldgebruik naar beeldverering. Die verering krijgt een duidelijk omschreven liturgisch kader. Zoals de liturgie gebonden was aan de jaarkring, waren de beelden gebonden aan de liturgie en aan vaste plaatsen in de liturgische ruimte. Ook het beeldritueel zelf was vastgelegd en voorgeprogrammeerd. Zo veroverde de kerk(leiding) via de liturgie de controle over dat aanvankelijk zo omstreden en gevoelige medium beeld: een ironische loop der geschiedenis, wanneer men bedenkt hoe diezelfde overheden bij het uitbreken van de beeldenstrijd het religieuze beeld onder verbod hadden gesteld. Van verbod en censuur zou het steeds meer een verhaal van propaganda worden.

Naast dit proces van regulering is er tegelijkertijd een proces van democratisering te bespeuren: men werd milder, men vroeg niet steeds naar een directe band met een bepaalde oervorm van beeld. Er blijven wel speciale beelden bestaan met bepaalde privileges, maar daarnaast ontstaat een breed scala aan beelden. Dit element van verbreding van het beeldgebruik schetst Belting door de aandacht te richten op het beeldgebruik in kringen van bedevaartgangers, keizerlijk hof en broederschappen (vgl. hoofdstuk 10, p. 208vv).

In hoofdstuk 11 (p. 233vv) gaat de auteur uitgebreid in op de *vera icona* of Veronica-traditie. Deze traditie van het 'ware' portret van Christus, dit voorbeeld voor alle Christusbeelden vastgelegd in een doekbeeld of *mandylon*, is omringd door een kluwen van legenden. In die overleveringen is o.a. zichtbaar hoe de band tussen beeld en relieken een rol speelt en hoe men hecht aan de schoonheidstraditie van Christus; de *vera icona* wordt in menig opzicht beschouwd als een zegelafdruk of *sfragis* van de schoonheid van Christus. Deze beeldtraditie is van belang omdat hier de zorgvuldig bewaakte grens tussen beeld en persoon van Christus onscherp wordt. Bovendien is dit beeldtype te zien als 'de moeder van alle *brandea* (aanrakingsreliken)'.

In hoofdstuk 12 wordt vervolgens het spoor van ikoon, liturgie en ruimte verder verkend. Hierbij blijkt o.a. hoe beeldverering vaak een geliefde vorm wordt van volksculturele, buiten-liturgische deelname aan het kerkelijke leven. Belting laat ook zien hoe voor het empathische aspect van beelden, nu vooral toegespitst op de iconen, dit tot meelevens aansprekende element ook opgeroepen wordt via narratieve concepten zoals de biografische iconen die scènegewijs het leven van heiligen verbeelden (vgl. zgn. feestikonen). Bijzondere aandacht vraagt Belting in dit kader voor een belangrijke vernieuwing die sedert de elfde eeuw doorzet. De ikoon verandert duidelijk door de steeds belangrijker wordende functie als privaat contemplatiemiddel. Hij spreekt nu dan ook expliciet van 'Andachtsbild' (vgl. p. 295).

Vanaf hoofdstuk 14 richt Belting de blik weer geheel op het westen. Eerst wordt het fenomeen van beeldhouwwerk op altaren aan een nader onderzoek onderworpen. Hij ziet vooral en wederom een nauwe alliantie tussen relieken en het beeld(houw)werk; tot ca. 1200 is er nauwelijks een beeldcultus aan te wijzen die losstaat van relieken(cultus) of een beeld dat zelf niet op een of andere wijze tot een soort reliek geworden is.

Het devotiebeeld tussen cultus en kunst

In hoofdstuk 17 stelt Belting een opvallende ontwikkeling in de dertiende eeuw aan de orde. Plots is er een 'boom' in wat men in de kunstgeschiedenis graag aanduidt met 'Romanesque panel painting'. De bekende grondtypen van Madonna en crucifix worden op een geheel nieuwe wijze op het geschilderde paneel overgebracht. Het beeld gaat een dialoog aan met de toeschouwer. Hij spreekt van een nieuw 'beeldbegrip'. Men concentreert zich nu op aspecten die de uit-

drukkingskracht bepalen. De gehele dertiende eeuw kan worden gezien als een periode van experiment, vooral op het niveau van vormen, beelddragere, uitdrukkingswijzen, en niet zo zeer op het niveau van de thematieken. Pas na ca. 1300 vindt er weer een soort van standaardisering plaats. Vanuit deze fase van experiment kristalliseren zich twee hoofdlijnen: de 'mantelmadonna' (of: 'Schutzmantelmadonna', 'La Vierge au grand manteau') en de Pietà/Christus (Christus in de houding van de voltooidde passie). Bij beide typen staat Belting uitgebreid stil. Het is interessant het gedeelte over de mantelmadonna te lezen in samenhang met een recente studie van J. Delumeau²². Belting en Delumeau vullen elkaar uitstekend aan. Belting legt de volle klemtoon op het aspect van beeld en cultus, en schetst de ontwikkeling uit het oosten van het thema en de introductie en receptie in het westen. Delumeau plaatst via een imposante reeks typen en voorbeelden het thema meer in een cultuur-historische samenhang. Belting gaat ook uitgebreid in op de rol van broedersschappen bij de enorme verspreiding en populariteit van de mantelmadonna. Het was vooral in tijden van nood een uiterst geliefd groepsbeeld: men liep als broederschap bijna letterlijk onder de mantel van de patrones die was afgebeeld op het broederschapsvaandel. De oorsprong van dit beeldtype is complex en op onderdelen nog duister. Belting maakt een meervoudige herkomst waarschijnlijk: de traditie van mantelvisioenen van cisterciënzers verbindt zich met de mantelreliëkttraditie in Constantinopel. Die laatste traditie bezit weer een band met ikonen waarop Maria haar mantel uitspreidt. Vanaf 1204 verbreiden de genoemde cisterciënzers en jonge bedelorden het idee van de mantelbescherming in nauwe samenhang met de roem van de mantelreliëk, en creëerden aldus de basis voor een beeldidee. Voor de uitbeelding van dat idee was nu al eerder in het westen (bijvoorbeeld in Venetië) een basis gelegd door de Orans-ikonen. Het beeldtype van de mantelmadonna was vooral geliefd omdat elke groep het beeldtype actueel kon maken door steeds een wisselende groep belanghebbenden onder de mantel af te beelden.

Bij de uitwerking van de tweede lijn, die van de crucifix, treedt Belting direct in het spoor dat Honée in zijn rede over het 'Andachtsbild' volgde. In zijn uitvoering en rijk gedocumenteerde schets van de ontwikkeling van het zogenoemde 'Tafelkreuz' legt nu ook Belting een directe verbinding met de vormen van beeldmeditatie van de stedelijke lekestand. Het geschilderde kruisbeeld hielp bij de inkeer, even kon aldus de bemiddelende rol van clerus en instituties worden gelineerd, even was er de suggestie van een directe (lees: niet bemiddelde) religieuze ervaring! Nu staat bij Belting het privaat gebruik van de beelden centraal. Privaat en draagbaar acht hij de belangrijke kenmerken van dit type devotiebeelden.

Deze lijn van toenemende popularisering en privatisering van het beeldmedium trekt de auteur in hoofdstuk 18 door via de zogenoemde Madonna's van Siena. Het is het verhaal van groeiende dominantie van het zogenoemde altaarbeeld. Eerst is er een bescheiden rol als feestbeelden op broederschapsaltaren, dan ontdekt men steeds meer de propagandawaarde van dit beeldmedium en ontwikkelt het zich tot een vast altaarbeeld, nu ook op hoogaltaren. Hiermee komen we in de dertiende en veertiende eeuw met een steeds breder wordende stroom van beeldproductie. Instituties die het beeld bewaakten en exploiteerden, verliezen hun monopoliepositie. Nieuwe productietechnieken zoals houtsnede en gravure die goedkope massaproductie van afbeeldingen zouden mogelijk maken, deden hun intrede. Maar ook allerlei sociaal-historische gegevens verdienen hier aandacht. In deze ontwikkelingsfase van het religieuze beeld ziet Belting de voorfase van het nieuwe 'kunstproduct'. Er kunnen twee uitersten worden gesignaleerd: dat van het private beeld dat steeds dominantier wordt en dat van het oude cultusbeeld. Aanvankelijk ontleent de private afbeeldingslijn zowel vorm als inhoud aan het traditionele cultusbeeld. Mensen wilden persoonlijk, in hun persoonlijke leefomgeving aangesproken worden, men verlangt bijvoorbeeld een geschilderde spreekhandeling, die intern kan zijn, dat wil zeggen een gesprek tussen beeldpersonen in de afbeelding zelf, maar ook extern: vanuit de afbeelding gericht op de beschouwer waardoor een soort van dialoog ontstaat. Deze veranderde beeldtaal heeft alles te maken met de alom gepraktiseerde laat-middeleeuwse beeldmeditatie die weer ingebed is een bredere mystieke traditie. Belangrijk hierbij is te zien dat 'Bildandacht' nooit het sluitstuk vormt van het mystieke proces, maar steeds een stap vormt naar een innerlijke 'beeldvorming'. Dit soort van meditatie of con-

templatie is overigens weer verbonden met andere contextfactoren, zoals sociale status en representatie. Belting komt zo tot een kluwen van functies, van middel tot devotie (vgl. 'Andachtsbild') tot teken of certificaat van een bepaalde bij sociale status behorende vrome levenspraxis (representatieve functie). Centraal staat in de vernieuwde beeldtaal steeds het subjectieve en affectieve moment.

Tot op zekere hoogte spoort deze schets van de opkomst van het laat-middeleeuwse devotiebeeld met de eerder besproken schets van Honée. Toch onderscheidt Belting zich op een aantal punten van Honée. Het verhaal van Belting is op de eerste plaats breder van opzet, zijn schets van het dertiende- en veertiende-eeuwse devotiebeeld is ingebed in een lang proces van beeld en ritueel. Maar ook werkt hij op een andere en genuanceerdere wijze met dichotomieën als privaat en publiek, religieuze volkskunst en liturgisch-kerkelijke kunst (bij deze laatste onderscheiding zou zich dan in de late middeleeuwen een derde weg van individuele devotionele kunst voegen). Belting is vooral genuanceerder omdat hij in zijn analyse van opkomst, ontwikkeling en functieomschrijving van het laat-middeleeuwse devotiebeeld, een breed scala aan beelddragers (waaronder nu ook drukwerk in de vorm van grafische beeldproductie!) in het onderzoek betreft, en zich vervolgens conform de eerder geformuleerde methodische uitgangspunten op het beeld zelf concentreert. Een laatste punt van onderscheid tussen de benadering van Honée en Belting wordt gevormd door het feit dat de laatst genoemde het devotiebeeld verbindt met allerlei andere ontwikkelingen in de omgang met het beeld, waaronder met name die in de richting van beeld als kunst volgens hem van groot belang is.

*Grafisch drukwerk*²³

Met de alom gesignaleerde privatiserende tendens is Belting het eens. Maar hij benadrukt vervolgens dat deze tendens zich niet alleen verbindt met devotiefuncties, maar ook met wat hij de 'kunstfuncties' van het beeld noemt. Bovendien acht hij het moeilijk om deze privatisering toe te schrijven aan vooral één bepaald maatschappelijk segment, zoals het ook moeilijk is kunst- of cultusfuncties te verbinden met bepaalde beeldmedia. Belting wijst in dit verband bijvoorbeeld op kringen van de hofcultuur. Daar zijn meer financiële mogelijkheden: er kunnen daar duurdere materialen worden gebruikt en duurdere artiesten worden ingehuurd; steeds vaker hecht men ook aan technische virtuositeit, zodat vooral hier Belting de geleidelijke maar onmiskenbare ontwikkeling naar 'Kunst' ziet. Er ontstaan echte kunstverzamelingen met primair nu 'Warenwert und Repräsentationszweck'. Dat de beelden ook instrument tot vroomheid zijn, treedt steeds meer naar de achtergrond, het gaat nu eerder om esthetische belangen. Door velen wordt nu grafisch drukwerk als een tegenhanger van de elitaire hofkunst beschouwd. In een tiental belangrijke pagina's gewijd aan de grafiek corrigeert Belting dit beeld (p. 474-483). Hij benadrukt de band van grafisch drukwerk met hogere kunstvormen aan het hof nadrukkelijk, als een soort reactie tegen theorieën of denkbeelden die grafisch drukwerk zoals prentkunst zien als 'van onder' opkomende volkskunst. Hij wil laten zien hoe ook middengroepen en hogere segmenten van de maatschappij dit nieuwe medium omarmen. De productie op goedkoop papier maakte het beeld goed te verspreiden en toegankelijk voor de steeds breder en belangrijker wordende burgerlijke middenklasse. Vooral ook goudsmiden die eerst voor het hof werkten, zagen deze markt en verlegden hun aandacht naar de koperdruk en boorden zo nieuwe markten aan. Belting neemt hiermee afscheid van het stereotiepe beeld van het contrast van de elitaire hofkunst enerzijds en de massale goedkope volkse drukkunst.

Veel is nog onduidelijk, maar Belting levert een belangrijke bijdrage aan de studie naar de ontwikkeling van de grafische beeldproductie door aan te tonen dat religieuze grafiek niet los kan worden gezien van de metamorfose die het religieuze beeld in dit tijdvak doormaakt, een ontwikkeling die leidt tot een bepaald type van het op private vroomheid gerichte devotiebeeld, maar ook een ontwikkeling die tenslotte zal uitmonden in 'kunst'. Het is evenwel de vraag of de auteur hiermee de wortels van de grafische beeldproductie en de oorspronkelijke functies en betekenissen ervan op alle onderdelen recht doet.

Bij de genoemde onduidelijkheden en witte vlekken in de voorgeschiedenis van de grafische beeldproductie (m.n. houtsnede en kopergravure) gaat Belting ook nog in op de productie-technische zijde. Een belangrijke voorfase lijkt gelegen te zijn in het bedrukken van textiel met houten mallen of modellen. De oudste vorm van beelddruk wordt, zo neemt men vrij algemeen aan, gevormd door speelkaarten, terwijl ook de productie van devotieprenten in kloosters een belangrijke voorfase lijkt te zijn. Via enkele vondsten in kloosters (o.a. een spectaculaire vondst in Weinhausen) kan nu misschien ook een handmatige seriële productie van geschilderde prenten als voorfase van de gedrukte prent aannemelijk worden gemaakt. De ontwikkeling verloopt vervolgens langs twee wegen: óf men kopieert beroemde originelen op klein formaat, óf men ontwikkelt eigen varianten die aanschouwelijker of sentimenteler zijn.

Terugkerend naar het thema van het devotiebeeld wordt aldus de ontwikkeling geschetst van op steeds grotere schaal geïntroduceerde druktechnieken, die uiteindelijk leiden tot de belangrijke stroom van het gedrukte vaak nu ook kleine(re) 'Andachtsbild' (vanaf de vijftiende eeuw). Bij deze ontwikkeling vraagt Belting aandacht voor een tweetal kenmerken. Allereerst voor het feit dat er niet langer sprake is van een zuiver lokaal product, maar van een product dat allerlei grenzen overschrijdt: het gaat immers van hand tot hand. En voorts voor de nieuwe beeldervaring die de devotieprent introduceerde: er was sprake van een mechanische beeldproductie waardoor er een andere verhouding van beeld en materiaal in het spel was. Belting spreekt van een zekere 'ontmaterialisering': het beeld treedt indirecter op de beschouwer toe. Hij gebruikt in ditzelfde verband ook termen als 'reductie' en 'derivat'. Dit reductie-aspect werd ook in de hand gewerkt omdat het vaak ging om kopieën van originelen op aanvankelijk zeer eenvoudige en ruwe houtsnedes. Het grafische drukwerk richtte zich ook op de 'populaire' smaak, dat wil zeggen: men richtte zich niet primair op de esthetische eisen die de hogere bovenlaag stelde. Naast dit element van beeldreproductie dient wel gesteld te worden dat het vervaardigen van kopieën binnen het totale aanbod een minderheid vormde. Het hoofdaandeel van de productie werd gevormd door nieuwe composities waarbij al snel de kopergravure een geschikt middel bleek om technisch kunnen en thematische vindingrijkheid te etaleren. Met name hierdoor werd dit medium van beeldtaal ook bijzonder attractief voor hoge(re) klassen. In tegenstelling tot wat vaak wordt gesuggereerd wordt, is de (religieuze) grafiek in haar vroegste stadium beslist niet te beschouwen als een primair volkse kunstvorm. Vanaf het begin was de grafische beeldproductie een belangrijk alternatief en daardoor een geduchte concurrent voor de schilderkunst (vgl. vooral de paneel-schildering).

Crisis van het religieuze beeld

Met de opkomst van diverse druktechnieken zijn we in een fase beland waarin niet of nauwelijks nog onderscheid is aan te brengen tussen de functies van 'Andachtsbild' en 'Kunstabild'. Slechts af en toe zijn er duidelijke aanwijzingen dat ook bij grafisch drukwerk de functie op de eerste plaats ontleend is aan een bepaalde devotieele of cultuele werking. Maar over het algemeen zijn 'Kunstabild' en 'Kultwert' in toenemende mate moeilijker te onderscheiden. De functies van het traditionele 'Kultbild' zijn sedert de late middeleeuwen steeds meer voorbehouden aan het openbare leven, aan de context van het publieke kerkelijke en maatschappelijke leven. Met name op en rond het altaar in de liturgische ruimte wordt in de twaalfde en dertiende eeuw de stap gezet van relieken, schrijnen en *reliquaria* naar afbeeldingen, van cultusvoorwerpen naar beweeglijk 'Bildwerk'. In het private domein krijgen andere functies een plaats, zoals het al genoemde aspect van 'Kunstabild' en de persoonlijke *repraesentatio*. Deze situatie wordt steeds ondoorzichtiger, vooral in de periode van de late gotiek met de vele veertiende- en vijftiende-eeuwse vleugelaltaren en retabels. Belting spreekt nu van een situatie waarin de crisis van het traditionele cultusbeeld met de traditionele functie van beeld en ritueel zich aandient.

Vooral ontwikkelingen in de religieuze volkscultuur bespoedigen dit proces, waarbij de enorme invloed van het bedevaartwezen genoemd dient te worden. Door de bloei van bedevaarten onttrekt het cultusbeeld zich steeds meer aan de gangbare gevestigde en door de officiële liturgie

gecontroleerde kaders en patronen. Door nieuwe cultusvormen en gebruiken in het kader van religieuze volkscultuur komt het beeld nu ook in contact met de hervormingsbeweging. Beeld en ritueel wordt een vast thema in openlijke discussies en conflicten. In hoofdstuk 20 (p. 510vv) stelt Belting dit debat aan de orde. Ook hier is zijn verhaal uiterst genuanceerd; men leest geen verhandeling over de beeldenstorm, maar een speurtocht naar de onderliggende veranderende verhouding van beeld en ritueel in een periode van overgang en crisis. Uit deze analyse wordt duidelijk dat de 'beeldenstorm' in geen enkel opzicht vergeleken kan en mag worden met de eerdere beeldenstrijd van de iconoclastische periode. Een goede illustratie van de door Belting beklemtoonde genuanceerde benadering vormt Luther. Hij was beslist niet tegen beeldtaal. Hij verzette zich alleen tegen bepaalde functies van beelden. Het probleem werd in deze tijd dan ook niet gevormd door het beeld zelf, maar door beeldpraktijken. De meest fundamentele ontwikkeling ten aanzien van het religieuze beeld voltrok zich bovendien geheel buiten de reformatorische debatten om: beeldtaal als kunst zette steeds verder door. Overal ontstonden collecties ('Bilderkabinette'), de markt van vraag en aanbod werd in grotere mate bepaald door verzamelaars en liefhebbers, en minder door vierders; er was nu in toenemende mate sprake van een kunstmarkt en niet langer van een dominante devotionele markt. Dezelfde beelden die in liturgische ruimten een zekere cultusfunctie bezaten (en overigens in deze periode nog bezitten) komen nu in een omgeving terecht waar die cultuele functie geen rol meer speelt. Er is hier volgens Belting sprake van een fundamentele omslag in functies. De nieuwe functies brengt hij samen onder de enigszins vage noemer 'kunst', de periode die nu aanbreekt typeert hij zoals eerder al gezegd als 'Zeitalter der Kunst'. Dit gaf, en geeft denk ik nog steeds, aanleiding tot allerlei vormen van communicatie-stoornissen: theologen en kunstexperts spreken over eenzelfde onderwerp (het religieuze beeld), maar beogen beiden geheel verschillende functies. Deze kloof te benoemen via een scheidslijn tussen profaan en sacraal is te eenvoudig en simplificeert de werkelijke situatie. Het gaat om wat Belting een gespleten beeldopvatting noemt: een afbeelding wordt óf gezien als zetel van het heilige óf als uitdrukking van kunst. Beide aspecten konden in één en hetzelfde werk tot uiting komen. Het gaat hier om een fundamenteel contrast in beeldbeleving. Een afbeelding als kunst stelde geheel nieuwe vragen, onttrok zich volledig aan het eerder via Brown bepalend verklaarde kader van afgrenzing van het heilige; alle gangbare legitimeringen, vertogen en hermeneutiek voldeden plots niet meer. Belting laat overtuigend zien dat de beeldkritiek zelf dan ook geen nieuw reformatorisch thema was, hoogstens richten de reformatoren, elk op geheel eigen wijze, zich tegen bepaalde uitwassen van de beeldcultus. De werkelijke discussie over beelden en hun functies in kerk en maatschappij werd van buiten aangezwengeld. De 'beeldenstorm' kan beschouwd worden als een effectieve weg om een signaal af te geven, om 'een daad te stellen'. Via deze acties richtte men zich in de context van een brede hervormingsbeweging niet alleen tegen de kerk, maar ook tegen het kapitaal der magistraten en landeigenaren.

Belting laat via een reeks van voorbeelden zien dat in sommig opzicht ook in kringen van de hervormers de oude functionele samenhang van beeld en ritueel stand hield. In een nieuwe en gezuiverde cultuele context kan het beeld weer een nieuwe plaats krijgen, maar nu ondergeschikt aan het 'Hoor-rijk', zoals Luther het formuleerde. De afbeelding heeft een gedenk-, getuigenis- of ook spiegelfunctie. Luther ziet vooral in de private sfeer een belangrijke plaats weggelegd voor een beeldtaal die verhaalt van de heilsdaden Gods ('Historienbilder').

Nadat deze crisis van het religieuze beeld tot volle uitbarsting gekomen is op tal van kerkelijke en maatschappelijke fronten, betreden we de periode van de Renaissance, het kunsttijdperk. Elke beschouwing van de schilderkunst van de Renaissance (daartoe beperkt Belting zich) dient de eerder zo uitvoerig behandelde ontwikkeling van beeld en ritueel, en van beeld en kunst in de analyse te betrekken. De auteur verwijt onderzoekers dit zeer onvoldoende gedaan te hebben. Hij laat zien hoe juist ook de grote meesters der Renaissance in hun werk worstelden met de opgave om het beeld nieuw te omschrijven, het nu (ook) als een esthetisch product aan te bieden en te verantwoorden. Via werk van Bellini en Raffael illustreert hij dit. De eerder genoemde vormen van spraakverwarring blijven bestaan. Cultusbeeld en kunstbeeld zijn op tal van plaatsen tegenpolen. De lijn van het oude cultusbeeld wordt nu immers in kerkelijke kringen voor een zeer be-

paald doel weer opgepakt en uitgedragen. De Contrareformatie doet in haar rekaholiseringsstrategieën graag een beroep op oude wonderbeelden en hun cultus. Nieuwe ordes zien in beelden een geliefd middel om vooral ook het volk en de daar heersende mentaliteiten te bereiken. Het is buitengewoon veelzeggend dat het bronnenmateriaal van oude cultusbeelden bij nader kritisch onderzoek meestal pas begint in de Contrareformatie. Bekend is het voorbeeld van de jezuiteten die in de zeventiende eeuw beginnen met het systematisch verzamelen van berichten over wonderdadige heiligenbeelden via de 'Marienatlas' van 1657. Hierin worden 1200 exemplaren, voorzien van een duidelijke (culturele) rangorde, gepresenteerd²⁴.

Slot

Uit deze uitgebreide presentatie moge reeds blijken dat ik de hier gepresenteerde en besproken studies, en met name het boek van Belting, van groot belang acht. De laatst genoemde studie prikkelt de lezer om allerlei andere beeldvormen in eenzelfde breed perspectief te behandelen, of om het verhaal door te trekken vanaf de Contrareformatie. De invalshoeken van beeld en ritueel, en beeld en kunst lijken mij ook voor latere periodes vruchtbaar te zijn.

Ter afsluiting kunnen, gelet ook op het in de inleiding verwoorde volkskundige perspectief, de volgende elementen die van belang zijn voor onderzoek naar religieuze beeldcultuur op een rij worden gezet. Vooral de studie van Belting vormt daarbij het referentiekader.

– Systematische en integretatieve studies over het samenspel van beeld en ritueel zijn zeldzaam. Een van de hoofdoorzaken daarvan is o.a. gelegen in de nog steeds bestaande kloof tussen de disciplines van (kunst)geschiedenis enerzijds, en theologie (in het bijzonder liturgiewetenschap) anderzijds. Een nagenoeg parallelle situatie doet zich voor in onderzoek dat ruimte en cultus, architectuur en liturgie centraal stelt. Deze situatie overziende zou ik er in dit verband allereerst voor willen pleiten de kant van het ritueel meer dan tot nu toe het geval is de volle aandacht te geven, en vervolgens naast beeld en cultus ook de *ruimte*, de architectuur mede in het onderzoek te betrekken. Hoewel het geen gevolgen heeft gehad voor de titel van zijn onderzoek is dit laatste aspect volledig aanwezig in het hier besproken werk van Belting²⁵.

– Een volgende slotnotitie betreft de *methodisch-theoretische zijde* van de invalshoek beeld en ritueel. Vooral door het centrale begrip 'functie' en 'functioneel' is deze benadering problematisch. Dit bleek reeds bij bepaalde onderdelen van onze bespreking. In tegenstelling tot *Bild und sein Publikum* onderneemt Belting in zijn *Bild und Kult* geen uitvoerige pogingen meer om allerlei omschrijvingen van 'functie' en 'functioneel' aan te reiken. Toch past hier een voortdurende en kritische aandacht, immers de bedoelde invalshoek stelt hoge eisen aan elk onderzoeksontwerp. Een uitgebreid methodisch vertoog laat ik hier achterwege. Wel wil ik nogmaals²⁶ er op wijzen hoe er bij het 'functionele' samenspel van beeld en ritueel sprake is van *meerlagigheid*. Er is (1) het niveau van de contextuele, historische situatie waarin het beeld functioneert. Een bidprentje of een schilderij functioneert in een bepaalde tijd en ruimte, in een bepaald ritueel, waarbij bepaalde actanten betrokken zijn. Vervolgens is er (2) het praktische functie-niveau. Het beeld krijgt een bepaalde vorm, een bepaalde afmeting en gewicht met het oog op een bepaald ritueel. Hier kunnen tussen beeld en ritueel soms zeer concrete causale verbindingen worden gelegd, zoals zowel Honée als Belting in hun werk aantonen. Maar daarnaast is er (3) een spiritueel of abstract functie-niveau: bewust of onbewust geeft het beeld evenals het ritueel uitdrukking aan algemene inhouden en betekenissen zoals bijvoorbeeld bepaalde sociale, politieke, culturele, godsdienstige waarden. Voor een zo zuiver mogelijke werkwijze dienen deze niveaus te worden onderscheiden. Ook kan worden geconstateerd dat het eerste niveau nogal stiefmoederlijk behandeld wordt. Toch betreft het hier een fundamentele onderzoeksfase: iconografische bronnen moeten geografisch en chronologisch geheel sporen met rituele bronnen wil de confrontatie van beeld en ritueel (en ruimte!) vruchtbaar zijn. Hier ligt misschien de oorzaak dat op het ogenblik het beeld/ritueel-onderzoek aan kunsthistorische kant vrij algemeen lijkt te kiezen voor strikt situatie- of kunstwerkgebonden studies. Dit onderstreept eens te meer de grote waarde, maar ook

het grote risico, van groot opgezette diachrone studies zoals die van Belting, maar ook die van Delumeau²⁷ en van het tentoonstellingsproject 'Prayer and image' van H. van Os. Voor een volkskundige, die opereert op het snijvlak van de geschiedwetenschap en de sociale wetenschappen, ligt hier een belangrijk onderzoeksperspectief. Met de geschiedwetenschap heeft de volkskunde immers de behoefte tot contextualiseren en het denken in diachrone termen gemeen, en met de sociale wetenschappen, in het bijzonder de antropologie, de behoefte om de actualiteit in het onderzoeksveld te brengen en te houden, alsmede het vergelijkende onderzoeksperspectief. Juist vanuit dit volkskundig oogpunt is de benadering van beeld en ritueel dan ook belangrijk en verdient Belting's diachrone opzet de aandacht.

– Bij één punt van het in de inleiding behandelde 'Bildlore'-programma legt Belting duidelijk een geheel eigen accent. Ik doel dan op de inbreng van de *esthetische* component van het beeld. Door in het spoor van de 'Bildlore' in het onderzoek van beeldcultuur de esthetische component, de 'Kunst'-factor, en daarmee samenhangende waarderingen en connotaties aan de kant van de onderzoeker zo veel mogelijk uit te schakelen, bestaat de mogelijkheid dat deze factor ook verder in het onderzoek op de achtergrond geraakt. Belting laat zien hoe belangrijk beeld als 'Kunst' is bij onderzoek, hoe beeld als 'Kunst' opkwam en een functiecrisis van het religieuze beeld tot gevolg had.

– Een uiterst relevant aandachtsgebied blijkt voorts gelegen te zijn in de delicate *verhouding van tekst en beeld*, vooral als het gaat om de rol van tekstmateriaal in de analyse van beelden. Samenvattend zou men van een scherpe relativering van de functie van teksten bij de interpretatie van beelden kunnen spreken. Bij de studie van het beeld dient het beeld voorop te staan!

– Tenslotte blijkt in de studie van Belting hoe met name *het massaal geproduceerde en verspreide grafische drukwerk* een belangrijke bron vormt voor de studie naar functies en betekenissen van religieuze beeldcultuur. Het is van groot belang dit drukwerk in een breed kader te behandelen zoals Belting, maar ook Honée, voorstellen. Dat wil zeggen: te confronteren met allerlei andere parallele ontwikkelingen op andere beeld dragers en hun wisselende (vooral ook rituele) contexten en te streven naar een diachrone onderzoeksopzet.

1. Voor een eerste overzicht van de literatuurstroom zij o.a. verwezen naar de regelmatig verschijnende uitgebreide bibliografische overzichten in: *Archiv für Liturgiewissenschaft* en *Ons Geestelijk Erf*.
2. Vgl. o.a. de projecten met betrekking tot beeldcultuur zoals die worden uitgevoerd binnen het aandachtsgebied materiële cultuur op de afdeling volkskunde van het P.J. Meertens-Instituut (vgl. de projecten van G. Rooijackers: Productie, distributie en receptie van populaire gebruiksgrafiek in de Nederlanden, ca. 1600-1900. Een onderzoek naar functie en betekenis van volksprenten, en P. Post: Beeld en ritueel: iconografische en iconologische analyse van Nederlandse devotieprentjes, 19e/20e eeuw). Zie voor het buitenland o.a. de werkzaamheden van de internationale *Kommission für Ethnologische Bildforschung* (vgl. verslag van het tweede symposium van deze onder de koepel van de *Société Internationale d'Ethnologie et de Folklore* opererende studiegroep: R.W. Brednich, A. Hartmann (red.), *Populäre Bildmedien: Vorträge des 2. Symposiums für Ethnologische Bildforschung* (Beiträge zur Volkskunde in Niedersachsen 3. Göttingen 1989)); een beeld van lopende projecten bieden ook de publikaties in *Jahrbuch für Volkskunde*, uitgegeven door W. Brückner en Nik. Grass.
3. P.G.J. Post, 'De beeldtaal van devotieprentjes (Nederland en België, negentiende/twintigste eeuw): context-analyse als onderzoeksperspectief', in: id. (red.), *Verbeelding van vroomheid. De devotieprent als cultuurwetenschappelijke bron = Volkskundig Bulletin* 16,3 (1990) 310-349., i.h.b. 314vv.
4. N.-A. Bringéus, *Bildlore. Studiet av folkliga bildbudskap* (Södertälje 1981); Duitse editie: id., *Volkstümliche Bilderkunde* (München 1982); id., 'Ethnologische Bildforschung', *Ethnologia Europaea* 12 (1981) 6-17; toegepast op het brede terrein van de materiële cultuur hernomen in: id., 'Perspektiven des Studiums materieller Kultur', *Jahrbuch für Volkskunde und Kulturgeschichte* 29 (1986) 159-174. Vgl. besprekingsartikel van *Bildlore*: H.G. Snell, 'Beeldlore - de studie van beeldende volkskunst', *Volkskundig Bulletin* 10,1 (1984) 64-70.
5. Vgl. ook zeer uitgesproken over aandacht voor continuïteit als opdracht voor de volkskunde in: U. Jeggle, 'Volkskunde im 20. Jahrhundert', in: R.W. Brednich (Red.), *Grundriss der Volkskunde: Einführung in die Forschungsfelder der Europäischen Ethnologie* (Berlin 1988), 51-72, i.h.b. 69.
6. Zie bijvoorbeeld de reacties: W. Brückner, "'Bildlore" und nonverbale Kommunikation', *Ethnologia Europaea* 12 (1981) 18-22; M. Scharfe, 'Kulturelle Kassiber', *ibidem* 23-25.
7. Voor een uitvoerige literatuuropgave verwijs ik naar de aangehaalde werken in P.G.J. Post, 'De beeldtaal van devotieprentjes' (zoals noot 3). Voor de rituele invalshoek noem ik in dit kader expliciet: M. Brauneck, *Religiöse Volkskunst* (Köln 1979 (2e ed.)). Zie voorts ook: P. Post, 'Bedevaart, liturgie en artes. Methodische notities vanuit een onderzoeksprogramma bij S. Sinding-Larsen's 'Iconography and Ritual'', *Jaarboek voor liturgie-onderzoek* 3 (1987) 111-138.
8. H. Bausinger, 'Frömmigkeit im Bild', in: M. Scharfe, R. Schenda, H. Schwedt, *Volksfrömmigkeit aus Vergangenheit und Gegenwart* (Stuttgart 1967), 5-8.
9. Impliciet of expliciet noemt Bausinger ze alle zeven; zeer expliciet is hij evenwel over het diachrone onderzoeksperspectief met aandacht voor continuïteit en verandering, vgl. H. Bausinger, 'Frömmigkeit im Bild' (zoals noot 8), p. 8.
10. Zie voorts de terminologische en methodische notities in: P. Post, 'Iconisering of ontbeelding?', *Jaarboek voor Liturgie-onderzoek* 4 (1988) 235-277, m.n. 236vv.
11. Vgl.: "The Iconoclast controversy was a debate on the position of the holy in the Byzantine Society": P. Brown, 'A dark-age crisis. Aspects of the iconoclastic controversy', *English Historical Review* 146 (1973) 5.
12. Vgl. passages uit twee brieven van Gregorius I aan bisschop Serenus van Marseille (vaak genummerd: Ep. CV en XIII). 'Klassiek' is met name een passage uit *Registrum Epistolarum* XI,10 (= Ep. XIII) die ik hier weergeef omdat meestal (ook door Stock, niet door Honée (*Vroomheid en kunst*, noot 6 op p. 20)) de Migne-editie (*PL* 77, 1128) wordt gebruikt en niet de nieuwe kritische editie van Norberg: "Aliud est enim picturam adorare, aliud per picturae historiam quid sit adorandum addiscere. Nam quod legitibus scriptura, hoc idiotis praestat pictura cernentibus, quia in ipsa etiam ignorantes vident quid sequi debeant, in ipsa legunt qui litteras nesciunt; unde et praecipue gentibus pro lectione pictura

est. (...) Frangi ergo non debuit quod non ad adorandum in ecclesiis sed ad instruendas solummodo mentes fuit nescientium collocatum.”, *Corpus Christianorum Ser. lat.* CXLa, p. 874, 22-31 (ed. D. Norberg, Turnhout 1982). Zie voorts voor deze passage: P. Post, ‘Iconisering’ (zoals noot 10), 250vv; A. Stock, *Wozu Bilder*, 73vv; H. Belting, *Bild und Kult*, 20 (over de negende brief).

13. Zie voor deze discussie samenvattend naast Honée vooral: H. Belting, *Das Bild und sein Publikum im Mittelalter. Form und Funktion früher Bildtafeln der Passion* (Berlin 1981), 69vv en de bibliografie op 299vv.

14. Vgl. samenvattend: P. Post / H. Wegman, ‘Verslag Studiedag Liturgie-docenten 14 juni 1989’, *Jaarboek voor Liturgie-onderzoek* 5 (1989) 333vv en de daar opgesomde literatuur (334). Expliciet wijs ik hier op de fundamentele studie van J. Marrow, *Passion iconography in Northern European art of the late Middle Ages and the early Renaissance* (Kortrijk 1979) (*Ars Neerlandica* 1).

15. Zie voor deze functieopvattingen: H. Belting, *Das Bild* (zoals noot 13), 69vv en P. Post, ‘Iconisering of ontbeelding’ (zoals noot 10), 252vv.

16. H. Belting, *Das Bild* (zoals noot 13).

17. C. Belting-Ihm, *Sub matris tutela. Untersuchungen zur Vorgeschichte der Schutzmantelmadonna* (Heidelberg 1976) (Heidelberger Akad. d. Wiss.; Philos.-Hist. Klasse; Jahrg. 1976, Abh. 3).

18. Belting, *Das Bild* (zoals noot 13), 7.

19. *Ibidem*, 23.

20. H. Belting, *Bild und Kult* (zoals noot 13), 19.

21. *Ibidem*, 19.

22. J. Delumeau, *Rassurer-et-protéger: Le sentiment de sécurité dans l’Occident d’autrefois* (Paris 1989), ch. VII: ‘La Vierge au grand manteau’, p. 261-289. Zie ook het verslag van een serie lezingen van Delumeau door J. Helsloot elders in dit nummer.

23. Met de term ‘grafisch drukwerk’ of ook ‘grafische beeldproductie’ geef ik de Duitse term ‘Druck-graphik’ weer (vgl. de omschrijving gegeven door *Duden: Das große Wörterbuch der deutschen Sprache* II (Mannheim 1976) s.v. p. 574: “in vielen (gleichwertigen) Exemplaren auf handwerklichem oder machinellem Wege herstellbare Graphik”).

24. Ik kan in dit verband niet nalaten een vergelijking te maken met het grote latere Nederlandse project van J. Kronenburg CsrR: *Maria’s heerlijkheid in Nederland. Geschiedkundige schets van de vereering der H. Maagd in ons vaderland, van de eerste tijden tot op onze dagen*, 9 delen (Amsterdam 1904-1931).

25. Zie hiervoor met rijke literatuuropgave het uitstekende overzicht S. de Blaauw, ‘Architecture and liturgy in late antiquity and the middle ages’, *Archiv für Liturgiewissenschaft* 33 (1991) 1-34. Vgl. met name voor het samenspel van beeld, ruimte en ritueel: S. Sinding-Larsen, *Iconography and ritual. A study of analytical perspectives* (Oslo 1984); P. Post, ‘Bedevaart, liturgie en artes’ (zoals noot 7).

26. Dit in aansluiting op P. Post, ‘Bedevaart, liturgie en artes’ (zoals noot 7); zie ook de in noot 25 genoemde studie van S. de Blaauw.

27. Bedoeld is de in noot 22 genoemde studie *Rassurer et protéger*.