



# De Nederlandsche koorbanken tijdens gothiek en renaissance

<https://hdl.handle.net/1874/323513>

*Ar. opw. 192.*

*1937.*

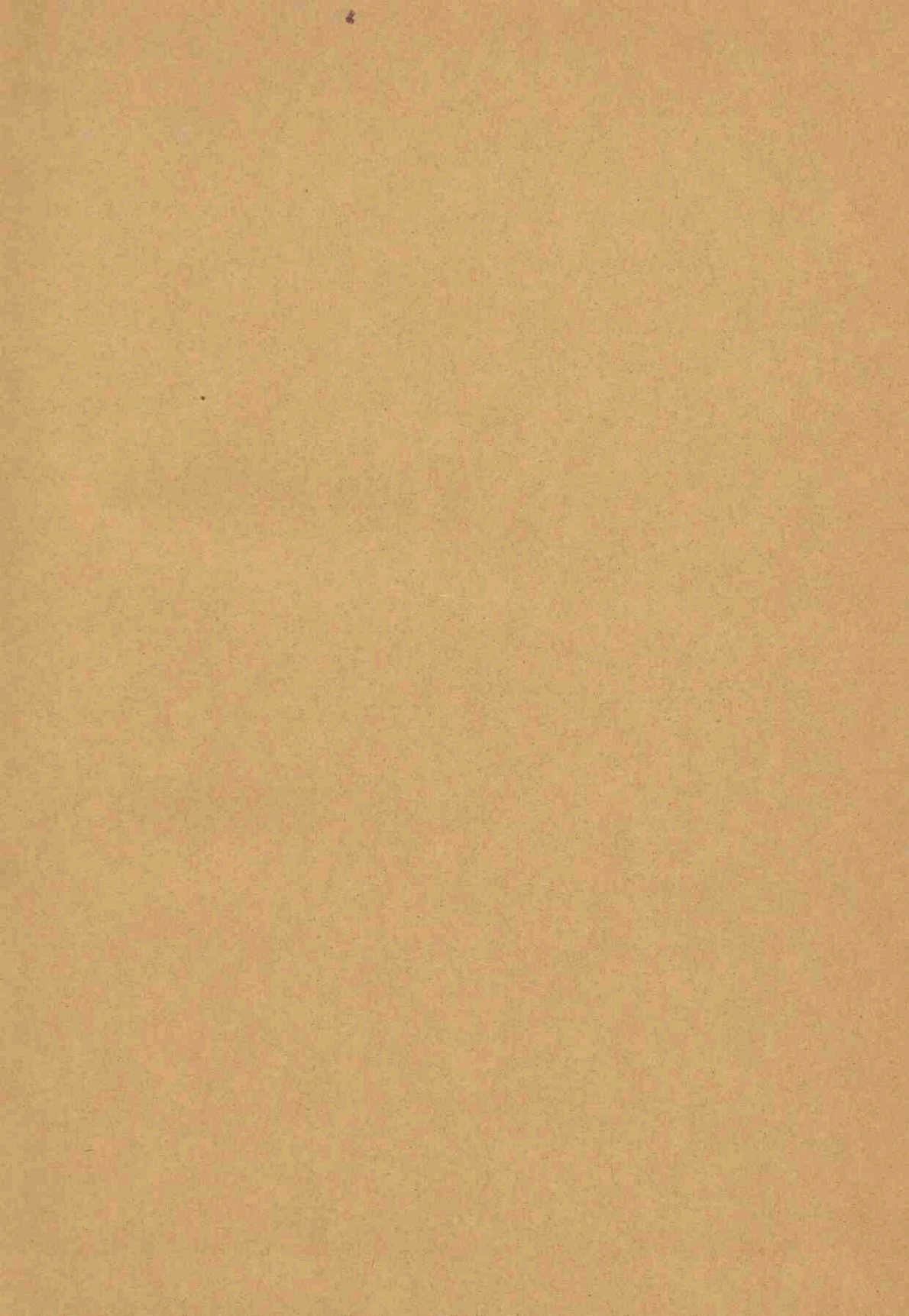
S. WITSEN ELIAS

DE NEDERLANDSCHE  
**KOORBANKEN**  
TIJDENS GOTHIEK EN RENAISSANCE

BIBLIOTHEEK DER  
RIJKSUNIVERSITEIT  
UTRECHT.

H. J. PARIS - AMSTERDAM











DE NEDERLANDSCHE  
K O O R B A N K E N  
TIJDENS GOTHIEK EN  
RENAISSANCE



IN AMPLIATIS  
KODAKEN  
THESE GOTTEN 181  
REV. 1812

RIJKSUNIVERSITEIT UTRECHT  
  
0382 0853

*Diss Utrecht 1937*

DE NEDERLANDSCHE  
**K O O R B A N K E N**  
TIJDENS GOTHIEK EN  
RENAISSANCE

ACADEMISCH PROEFSCHRIFT TER VERKRIJGING  
VAN DEN GRAAD VAN DOCTOR IN DE LETTEREN  
EN WIJSBEGEERTE AAN DE RIJKS-UNIVERSITEIT,  
TE UTRECHT, OP GEZAG VAN DEN RECTOR-  
MAGNIFICUS DR W. E. RINGER, HOOGLEERAAR  
IN DE FACULTEIT DER GENEESKUNDE, VOLGENS  
BESLUIT VAN DEN SENAAAT DER UNIVERSITEIT  
TEGEN DE BEDENKINGEN VAN DE FACULTEIT  
DER LETTEREN EN WIJSBEGEERTE TE VER-  
DEDIGEN OP VRIJDAG 14 MEI DES NAMIDDAGS  
TE 4 UUR

DOOR

JACOB SAMUEL WITSEN ELIAS  
GEBOREN TE LEIDEN

AMSTERDAM H. J. PARIS MCMXXXVII

BIBLIOTHEEK DER  
RIJKSUNIVERSITEIT  
UTRECHT.



AAN MIJN VROUW



Bij het beëindigen van deze dissertatie, gevoel ik in de eerste plaats behoefte mijn oprechten dank te brengen aan U, Hoog Geleerde Vogel-s a n g, die wel mijn promotor hebt willen zijn.

Ik heb het als een voorrecht beschouwd in Uw Instituut en onder Uw leiding te mogen werken. Er is daarmee voor mij een nieuwe phase in mijn studie ingegaan.

De gesprekken, die ik met U mocht hebben openen voor mij nieuwe wegen, de raadgevingen en aanwijzingen, die U mij voor het voltooiën van dit proefschrift hebt gegeven, waren van het grootste nut, maar bovenal trof mij de stuwende- en inspireerende invloed, die er van U uitgaat. Ik ondervond, hoe Gij van Uw inzicht en rijke kennis aan Uw studenten weet mede te deelen, maar tevens hoe Gij hen vreugde en vertrouwen geeft in eigen pogen en eigen arbeid.

In verband met mijn studie aan de Universiteit, te Amsterdam, breng ik voor alles mijn warmen dank aan U Hoog Geleerde S n i j d e r, zoowel voor de onvergetelijke wijze, waarop Gij mij in de Archaeologie en de Kunstgeschiedenis der Oudheid hebt ingewijd, als ook voor de hartelijke belangstelling, die Gij zoo herhaaldelijk getoond hebt voor mijn geheele studie.

Voorts dank ik gaarne U Hoog Geleerden v a n d e r P l u y m, B r u g m a n s e n G u a r n i e r i, wier colleges mij van zeer veel nut zijn geweest. In dankbaarheid herinner ik mij ook de college's van wijlen Professor H u d i g.

Bij het samenstellen van dit proefschrift mocht ik van verschillende zijden op de meest welwillende wijze medewerking ondervinden.

In het bijzonder wil ik hier dank brengen aan de Heeren J. B l o e m e n te Venlo, J. Th. J. M. T i m m e r s te Sittard, J. M o s m a n s te 's-Hertogenbosch, J. B o r m s te 's-Gravenhage, die mij bij het nasporen van de beteekenis van verschillende misericordes behulpzaam was en F. A. J. V e r m e u l e n, Hoofdcommies aan het Rijksbureau voor de Monumentenzorg. In dank herinner ik mij ook de mededeelingen, mij verstrekt door den Heer H. B o e r m a n s, werkzaam aan de Gemeente-secretarie, te Venlo en den Wel-Eerwaarden Heer Pastoor Th. L. d e V r i e s, te Oirschot.

Den Heer P. T. A. S w i l l e n s, die zoo vriendelijk was de plattegronden te verzorgen, breng ik daarvoor ook hier gaarne mijn dank.



# INHOUD

|   | Blz. |
|---|------|
| I - INLEIDING   | 1    |
| II - DE ONTWIKKELING DER KOORBANKEN IN HET<br>ALGEMEEN TOT HET EIND VAN DE 14e EEUW   | 4    |
| III - ONTWIKKELING EN ALGEMEEN KARAKTER DER<br>NEDERLANDSCHE KOORBANKEN TOT HET EIND<br>VAN DE 16e EEUW   | 11   |
| IV - NEDERLANDSCHE KOORBANKEN, XV EN XVI EEUW<br>Zalt-Bommel (23) - Vianen (27) - S. Janskerk te Utrecht<br>(28) - S. Janskerk te 's Hertogenbosch (28) - S. Martinus-<br>kerk te Venlo (45) - Grubbenvorst (52) - Uden (52) -<br>Ooien-Teefelen (53) - Bolsward (53) - Franeker (72) -<br>Amsterdam, Oude Kerk (73) - Sittard (75) - Ter Apel (78) -<br>Groenloo (81) - Alkmaar (82) - Haarlem, S. Bavokerk (82) -<br>Breda (88) - Oirschot (99) - Nederweert (112) - Kapelle (Z)<br>(113) - Workum (113) - Dordrecht (113) - Weerd (124) -<br>Roermond, S. Christoffelkerk (126) - Utrecht, Dom (127) -<br>Rhenen (127) | 23   |
| V - CHRONOLOGISCHE VOLGORDE DER NEDERLAND-<br>SCHE KOORBANKEN OF FRAGMENTEN VAN BANKEN  | 129  |
| VI - SAMENVATTING   | 131  |
| Literatuur  | 141  |





# I

## INLEIDING

Het aantal monumenten van Nederlandsche <sup>1</sup> beeldhouwkunst, uit Middel-eeuwen en Renaissance, in steen zoowel als in hout, is niet bijzonder groot. Veel van onze sculptuur moet tijdens den beeldenstorm zijn vernield of ook later, gedurende de Hervorming, zijn verwaarloosd of moedwillig verminkt, meer nog werd zoodanig het slachtoffer van den tand des tijds, dat men het in de 19e eeuw conserveering niet meer waard achtte. Daar komt nog bij, dat de gemiddelde Nederlander voor beeldhouwkunst weinig belangstelling heeft. Schilderijen staan hem, naar het schijnt, van nature nader dan plastisch werk.

Wat ons thans rest in steen zijn een klein aantal beelden en reliëfs, eenige grafmonumenten en een tamelijk groote reeks meer decoratieve sculptureele versieringen: gebeeldhouwde sleutelstukken, kraagsteenen, kapitelen en zwikvullingen.

Daarnaast bestaat een wat omvangrijker groep houtsculpturen. Zeer gering is het aantal altaren, dat ons bewaard bleef, daar juist deze monumenten het eerst zullen getroffen zijn in den beeldenstorm of tot verwijdering uit de kerk en vervolgens tot verwaarloozing en ondergang gedoemd tijdens de Hervorming.

Grooter is het aantal losse beelden of kleine groepen — vaak waarschijnlijk fragmenten van grootere altaren — die wij bezitten. Gedeeltelijk bevinden zij zich in onze musea, gedeeltelijk in kerken of kloosters. Daarnaast treffen wij de beeldversiering en meer decoratieve ornamentatie aan van het kerkmeubilair, als preekstoelen, koorhekken, koorbanken, houten doopvonten, enz. waarbij later in de 16e eeuw zich nog de wereldlijke binnenhuis-architectuur van openbare gebouwen en particuliere woningen als schepenbanken, wandbetimmeringen e.d. voegen.

De litteratuur over dit kunstgebied is tamelijk schaars. De Nederlandsche beeldhouwkunst vormt in de kunstgeschiedenis een onderwerp, dat men

---

<sup>1</sup> Als Nederlandsche beeldhouwkunst hebben wij hier en in de volgende bladzijden de beeldhouwkunst, ontstaan op het tegenwoordig Nederlandsche grondgebied, beschouwd, dus ook die van Noord-Brabant en Limburg.

altijd met een zekere voorzichtigheid aanvat, zegt Prof. Gerstenberg in een beschouwing over eenige voortbrengselen van Noord-Nederlandsche steensculptuur<sup>1</sup>. De eerste kunst-historicus, die trachtte een meer samenvattende beschrijving van de ontwikkeling onzer plastiek te geven was Pit.<sup>2</sup>

Daarnaast vestigde Vogelsang vooral de aandacht op de houtsculptuur, door het materiaal, in onze musea aanwezig voor een belangrijk deel te onderzoeken en te publiceeren<sup>3</sup>.

Vogelsang bracht tevens enkele belangrijke en zeer begaafde beeldhouwerspersoonlijkheden aan het licht als de „Meester van het sterfbed van Maria” en de „Meester der Anna-legende”<sup>4</sup>. Onze Romaansche beeldhouwkunst vond een bekwaam onderzoeker in Ligtenberg die aan dit onderwerp een belangwekkende studie wijdde<sup>5</sup>. Tenslotte verscheen in 1921 van D. Bierens de Haan een boek over het houtsnijwerk van Gothiek en Renaissance in Nederland, waarin de schrijver ook onze houtsculptuur trachtte te karakteriseeren en verschillende onzer monumenten nader belichtte<sup>6</sup>.

De overige publicaties worden gevormd door verschillende tijdschrift-artikelen, die zich meer met details bezighouden<sup>7</sup>.

---

<sup>1</sup> Prof. Gerstenberg. Zur Niederländischen Skulptur des 15en Jahrhunderts. Oudheidkundig Jaarboek 1934. Afl. I (Juli).

<sup>2</sup> Dr A. Pit. La Sculpture Hollandaise au Musée National d'Amsterdam (1902). Zie ook de inleiding tot den Catalogus van het beeldhouwwerk in het Rijksmuseum te Amsterdam.

De oudere publicaties van IJsendijk, Galland, van Arkel en Weisman en Six (over Jacques de Gérines) laten wij hier buiten beschouwing.

<sup>3</sup> Prof. Dr W. Vogelsang. Die Holzskulptur in den Niederlanden. 2 dln. (Berlijn 1911 en 1912).

<sup>4</sup> Prof. Dr W. Vogelsang. De Nederlandsche Beeldhouwkunst. Elseviers Maandschrift. Jaarg. XVI (1916) dl XXXI blz. 367 e.v.

id. De Meester van het Sterfbed van Maria. Oudheidkundig Jaarboek 1925.

id. De Noord-Nederlandsche Beeldhouwkunst van de 12e tot de eerste helft der 16e eeuw in Kunstgeschiedenis der Nederlanden, onder redactie van Dr H. E. van Gelder.

<sup>5</sup> Prof. R. Ligtenberg. Die Romanische Steinplastik in den Nördlichen Niederlanden (1e deel 1918).

<sup>6</sup> D. Bierens de Haan. Het houtsnijwerk in Nederland. (Den Haag 1921).

<sup>7</sup> Claus Sluter was weliswaar te Haarlem geboren, doch zijn werken zijn, naar tot nu toe is gebleken, voornamelijk in Bourgondië en in de Zuide-

Alles te samen genomen blijft onze kennis van de Nederlandsche beeldhouwkunst uit Gothiek en Renaissance fragmentarisch. Het is moeilijk daarin bepaalde scholen of stroomingen te onderscheiden en er een vaste ontwikkelingslijn in te volgen. Niettemin heeft zij evenzeer recht op onze belangstelling als de bouwkunst en schilderkunst uit dit tijdvak. Samen met hen vormt zij de zichtbare getuigenis van een belangwekkende cultuurperiode.

In de volgende bladzijden zal worden getracht de beeldhouwkunst zooals deze voorkomt aan de Nederlandsche koorbanken uit Gothiek en Renaissance te karakteriseeren. Deze kerkmeubelen bevinden zich meestal nog op de plaats waarvoor zij gemaakt zijn. Enkele zijn door documenten of door de bouwgeschiedenis hunner kerk min of meer nauwkeurig te dateeren. Zij vormen hierdoor vaste punten in de ontwikkelingslijn onzer beeldhouwkunst. Daarnaast bieden de koorbanken als onderwerp van studie echter nog een voordeel boven de afzonderlijke beelden, doordat zij veelal een geheel complex van sculpturen dragen, die te samen een geestelijken inhoud uitdrukken. Naast de vormtaal geven zij ook de gedachtenwereld van hun tijd weer.

---

lijke Nederlanden ontstaan. Voor de litteratuur over hem verwijzen wij daarom naar: Dr J. Duverger, Brussel als kunstcentrum, in welk werk op blz. 22 e.v. een lijst van geschriften op Sluter betrekking hebbende wordt gegeven.

Nadien verscheen nog het 2e deel der Gentsche Bijdragen tot de kunstgeschiedenis (1935), waarin opnieuw het Sluter-probleem wordt behandeld.

## II

### DE ONTWIKKELING DER KOORBANKEN IN HET ALGEMEEN TOT HET EIND VAN DE 14e EEUW

Onder het kerkmeubilair nemen de koorbanken een allereerste plaats in. In klooster- en kapittelkerken vormen zij een onmisbaar bestanddeel bij den koordienst, als zit- en staanplaatsenreeks voor de monniken, kanunniken en allen, die aan dezen dienst deelnamen. Zij hebben hun vaste plaats en vormen met het koor en daarmee met de kerk dan ook één geheel.

Alvorens ons tot de Nederlandsche gestoelten in het bijzonder te wenden, willen wij — uit den aard der zaak slechts in zeer groote trekken — het algemeen karakter der Middeleeuwsche koorbanken trachten te schetsen en de lijnen aan te geven waarlangs hun vorm en versiering zich in hoofdzaak ontwikkelde.

Het gebruik van de banken werd reeds vroeg in de Middeleeuwen aan regels gebonden<sup>1</sup>. Het is mogelijk, dat bij den koordienst alleen de hooger in rang, de priesters en de bisschop zaten, terwijl de anderen, novices, diakenen en leekebroeders stonden. Reeds de H. Benedictus († 543) gaf in zijn kloosterregels voorschriften, aangevende wanneer men mocht zitten en wanneer men diende te staan. In Cap. IX schrijft hij: —*Sedentibus omnibus in scamnis legantur vicissim a fratribus in codice super analogium tres lectiones; — post tertiam vero lectionem, qui cantat, dicat: „Gloriam”, Quam, dum incipit cantor dicere, mox omnes de sedilibus suis surgant ob honorem et reverentiam sanctae Trinitatis*<sup>2</sup>. Tijdens de lectiones, waarbij één sprak, zaten dus de anderen. Mogelijk is het evenzeer, dat men gedurende een gedeelte van de Mis mocht zitten bijv. tijdens het lezen van de Epistelen, terwijl men bij andere deelen uit eerbied moest opstaan. Hierbij moet bedacht worden, dat in Benedictus' tijd de banken nog vast waren en meestal slechts één rij vormden. Hun karakter was, naar verderop zal blijken, nog zeer eenvoudig.

<sup>1</sup> Zie: H. Reiners. Die Rheinischen Chorgestühle der Früh-Gothik. (1909) en Busch. Deutsches Chorgestühl (1928).

<sup>2</sup> J. G. Migne. Patrologia lat. LXVI.

Uitvoeriger regels voor het gebruik der koorbanken vinden wij in de *Constitutiones Hirsaugenses*<sup>1</sup> en in de *Consuetudines Cluniacenses*<sup>2</sup> (11e eeuw). Hier blijkt, dat de banken in twee rijen langs de koorwanden waren opgesteld en ook het Westelijk deel van het koor vaak was afgesloten. Uit de beschrijving, in de regels gegeven, blijkt, dat de bovenste banken los stonden, terwijl de onderste vermoedelijk vast waren. Op de bovenste rij zaten de oudere monniken en van hen zaten de hoogsten, de prior, subprior, enz. aan de Westzijde. Bij het langdurig knielen op bijzondere dagen plaatsten de monniken van de bovenste rij hun stoelen voor zich en leunden daarop met de armen. Bij gewone gebeden leunden zij op de banken voor zich. De monniken van de voorste bank hadden alleen knielbankjes. Mogelijk is het dat alleen aan den Noordelijken en Zuidelijken wand een dubbele rij banken werd aangetroffen, terwijl tegen de cancellae (aan de Westzijde) slechts één rij banken stond.

In de Middeleeuwen zijn de koorbanken zelf een symbool, zooals alles wat de Middeleeuwsche kunst schiep symbool was. Zij zijn de wereld, waarop men, op bepaalde tijden, zich mag steunen. Nauw zijn zij ook verbonden met de liturgie, den kerkdienst en den koorzang. Zoo in het centrum van de kerk en van den kerkdienst werden zij overrijk aan symbolische beeldversiering, een verkleinde weerspiegeling van de kerk zelf met haar in steen gebeitelde programmatische gedachtenwereld.

Wat de ontwikkeling van den vorm der koorbanken betreft: deze kunnen wij eenigermate volgen in een reeks voorbeelden, van het eerste begin der Christelijke kunst af tot in de 17e en 18e eeuw toe. Reeds in den rechterstoel van den praetor met de zitplaatsen van de gezworenen ter weerszijden, in de tribunaal-nis der Romeinsche Basilica, kunnen wij vermoedelijk den voorlooper zien van de bisschopstoel — de kathedra — met de priesterbanken — de subsellia — in de eerste Christelijke kerken. De Mis werd toen — naar onze begrippen — achter het altaar gelezen. De bisschop had zijn zitplaats tegenover de geloovigen. Het altaar scheidde kathedra en subsellia van het publiek. De kathedra was meestal van steen, soms echter wel van hout (bijv. de troon van Maximianus te Ravenna, waar het hout met ivoor bedekt was). Hij had veelal den zetelvorm, soms ook dien van den vouwstoel. Had hij den zetelvorm, dan was vaak uit de

---

<sup>1</sup> Cap. XXVI en Cap. XXIX. Zie ook Ducange. *Glossarium Mediae et infimae latinitatis* III. 366.

<sup>2</sup> Cap. XII.

voorhoeken der hooge zijleuningen een kwadraat gesneden, wellicht om bij het zitten plaats te laten voor de breede gewaden. Op deze wijze ontstond een gedaante, die wij als den oervorm van den lateren koorstoel zouden kunnen beschouwen.

De kathedra en de subsellia — welke laatste soms eveneens van hout waren — bedekte men meestal met kussens en tapijten, zoowel ter versiering als tegen de koude. De vormen der zitplaatsen zelf bleven zeer eenvoudig.

Voorbeelden van de opstelling dier zitplaatsen in de Vroeg-Christelijke en Vroeg-Middeleeuwsche kerken vindt men nog in S. Maria Maggiore en S. Clemente te Rome, in S. Apollinare in Classe bij Ravenna, te Grado en te Bayeux en Vienne in Frankrijk. Men treft daar steeds één rij banken aan. Twee rijen ziet men in Sta Prassede te Rome. De oude S. Pieter had drie rijen banken. Te Torcello treft men naast de kathedra van de 7e eeuw zelfs zes amphitheatergewijze opstijgende rijen aan. Ook in Trier waren meer rijen banken aanwezig.

Op de oude plattegrond van S. Gallen van 820 zien wij zoowel in de Oostelijke apsis als in de Westelijke — een bank ingeteekend, die we ons van steen zullen moeten denken, doch behalve deze banken zijn er eveneens andere ter weerszijden van het hoogaltaar aangegeven.

De wangen of afsluitingen komen aanvankelijk nog zelden voor. In den Dom van Parenzo en in S. Apollinare te Classe zijn de uiteinden der banken met dolfijn-voluten versierd.

In de 9e eeuw, wanneer tusschen het dwarsschip en de apsis een ruimte met kwadraatvormig grondvlak wordt ingevoegd, beginnen de subsellia aan betekenis te verliezen, daar de priesters, nu een plaats krijgen aan de andere zijde van het altaar.

De steenen bank in de apsis bleef echter nog geregeld voorkomen en vooral in de Gothiek zullen wij haar telkens aantreffen. Zij diende tot rustplaats voor de bij de Mis behulpzame priesters. Wij vinden haar te Regensburg, in den Dom van Spiers en in S. Gereon te Keulen. Soms zijn nissen met banken in den muur van het koor uitgespaard. Hier te lande treffen wij bijv. in het 15e eeuwse koor van de kerk te De Burg op Texel dergelijke nissen aan. Eenvoudige steenen banken tusschen de zuilen van het 14e eeuwse koor vinden we in de S. Stevenskerk te Nijmegen.

Met de priesterbanken kwam ook de kathedra in het koorkwadraat, aan den Zuid- of aan den Noordwand. Er tegenover plaatste men de sedile — driezit — voor de priesters, die de Mis bedienden. Dergelijke sedilia

komen uit laat-Gothischen tijd in ons land voor te Woerden (15e eeuw), te Kampen (bovenkerk 15e eeuw) en in het Klooster van Ter Apel (begin 16e eeuw).

Van groote beteekenis was het wederom voor de ontwikkeling der koorbanken toen na 1200 het altaar werd verlegd van de apsis naar het schip. Van dit oogenblik af werd het geheele Oostelijk deel van de kerk gereserveerd voor den koordienst. Het werd een afgesloten deel, een soort heilige der heiligen, de priesterruimte, waarvan het karakter vaak nog zal worden onderstreept door het koorhek of door het oxaal, dat een muur vormt, die den koordienst vrijwel aan het gezicht der leeken moet onttrekken. Ook het voortzetten der banken aan de Westzijde van het koor had reeds de bedoeling een meer afgesloten ruimte te vormen.

In ons land vertoont de voormalige kloosterkerk van Ter Apel een dergelijke afgesloten koorruimte. De banken zetten zich daar voort langs de Westzijde van het koor. Een — misschien iets later ontstaan — oxaal sloot vervolgens de monnikenkerk nog zorgvuldiger van de kerk der leeken af. Er zijn geen houten banken bewaard gebleven uit de 10e- en 11e eeuw. De vroegste uit de 12e eeuw stammende banken bevinden zich te Alpirsbach<sup>1</sup>. (een ervan in het Slotmuseum te Stuttgart). Zij herinneren aan ruwe steen-vormen. Een overgang naar de banken, zooals wij die later zullen aantreffen vormen de koorbanken in den Dom te Ratzeburg, die uit het midden van de 12e eeuw dateeren. In 1864 zijn zij voor een groot deel vernieuwd, doch niettemin geven deze banken ons een idee van de rijen koorstoelen, waarvan de monnikenregels, bovengenoemd, spreken. Zij hebben nog geen wangen en evenmin dorsalen. De vorm-elementen, die wij later bij de koorbanken zullen aantreffen vinden wij in sterker mate terug in een steenen bisschopsstoel te Toul uit het begin van de 13e eeuw. Zoo zijn de zij-wangen in twee deelen verdeeld, een onderste, met ornamenten versierd vlak en een bovenste gedeelte, dat reeds eenigszins den voluutvorm aanneemt, tevens herinnerend aan den oervorm, dien wij reeds bij de Vroeg-Christelijke kathedra's aantreffen. Voor de beneden-wangen staan reeds de zuiltjes, die later ook vaak de beneden-wangen van de koorbanken zullen versieren. Iets verder in deze ontwikkeling is de stoel, in steen gebeiteld, waarop een van de profeten zit aan de Westfassade van de Kathedraal te Reims. Slechts aan één zijde is daar de wang volledig uitgewerkt. De kunstenaar schijnt daarbij de bedoeling

---

<sup>1</sup> Zie afbeelding bij Busch. Taf. 1.



te hebben gehad in steen, het hout na te bootsen. Bij deze wang zien wij nog duidelijker de scheiding in twee deelen boven elkaar, terwijl de voluut een sterker vertikale richting heeft gekregen. Dit werk mag waarschijnlijk tegen het midden van de 13e eeuw worden gedateerd.

Ongeveer uit dezen zelfden tijd stammen de koorbanken van Poitiers, die de bisschop Jean de Melun liet vervaardigen. Zij hebben de „accoudoires” of steunsels voor de armen, die tijdens het staan konden gebruikt worden, dorsalen en zelfs misericordes, waarop de geestelijken gedurende het lange staan konden steunen. Vroeger werden daarvoor baculi, een soort krukken, gebruikt.

Te Poitiers zien wij voor het eerst sculpturale versiering aan de banken. De ongeveer uit denzelfden tijd dateerende banken van het voormalige Cistercienser klooster te Loccum (Hannover), die grootendeels vernieuwd zijn, toonen in de origineele wangen, overeenkomstig het karakter dezer kloosterorde, slechts zeer eenvoudig snijwerk.

Dat omstreeks dezen tijd het snijwerk in Frankrijk reeds rijker vormen aannam, toont ons een tekening in het schetsboek van den Franschen architect Villard d'Honnecourt (tusschen  $\pm 1240$  en  $\pm 1250$ ). Daarin zien wij een met rijk bladwerk versierde dubbele spiraal, in de bekende 3-vorm, die als een model voor de versiering van koorbanken kan dienen<sup>1</sup>. Deze vorm zal, vaak gevarieerd, telkens terugkomen, ook aan onze 15de eeuwse banken.

Nog zeer sober zijn de koorbanken te Gendron-Celles bij Dinant en te Hastières, die uit de 13e eeuw dateeren. Onder den invloed der Fransche Gothiek stond het houtsnijwerk van het Rijnland. Uit het eind van de 13e eeuw stammen de zeer fraaie koorbanken van Xanten. De wangen dragen telkens gevarieerde, rijk met bladwerk en dierfiguren gesierde dubbele voluten. De rondingen der leuningën, tusschen de afzonderlijke stoelen, hebben gebeeldhouwde knoppen gekregen, waaraan de geestelijken bij het opstaan en het gaan zitten zich kunnen vasthouden. Het zijn dergelijke knoppen, die in latere banken, ook ten onzent, dieren en menschelijke figuren zullen worden.

Van grooter beteekenis werd de beeldhouwkunst der koorbanken in de 14e eeuw.

De organische eenheid, die de beeldversiering der kerken in de 13e eeuw had gevormd, begon in de 14e eeuw uiteen te vallen in een aantal min

---

<sup>1</sup> Zie H. R. Hahnloser. Villard de Honnecourt. (Weenen 1935).

of meer zelfstandige deelen. Het enkele beeld dat vroeger alleen als onderdeel van het complex begrepen kon worden, vraagt nu meer en meer de aandacht voor zich alleen. De onderlinge samenhang wordt verbroken. Hier komt bij, dat vorsten, rijke burgers en gilden eigen kapellen gaan inrichten of schenkingen doen aan de kerk. De altaren worden rijker, meer versierde grafmonumenten worden opgericht. Zoo worden ook de koorbanken kunstwerken op zichzelf.

De banken van S. Gereon, te Keulen, ontstaan tusschen 1310 en 1320, blijven nog een ondergeschikt bestanddeel vormen van het koor, en zijn tevens verbonden met het geheel waarin zij geplaatst zijn. De sculpturen zijn sober; zoowel wat het aantal figuren betreft als wat de vormen aangaat is maat gehouden. Zij springen nog niet als zelfstandige kunstwerken uit het geheel. Uit deze kerk weggenomen zouden de banken aan beteekenis aanmerkelijk verliezen. De figuren van Helena en Gereon, bij den ingang van het koor, hebben niet alleen hun weloverwogen plaats op de banken maar evenzeer in de koorruimte. Een fijn vrouwekopje, dat op de bovenste rij rechts tot knop dient, ziet met dien bezielden, als met mystiek doordrenkten blik, figuren uit de periode der „hooge” Gothiek eigen, op naar het altaar, naar de plaats waar telkens het wonder der Eucharistie wordt herhaald. Werd dit kopje ergens anders geplaatst, het zou alle beteekenis verliezen. De knoppen schijnen als te groeien uit de banken, waarmede zij een eenheid vormen. Het geheel der beeldhouwwerken vormt nog een ideeële wereld, geen reële. Wat de figuren zoo mooi maakt is het innerlijk leven, dat hen schijnt te vervullen.

Geheel anders zijn de koorbanken in den Keulschen Dom, die  $\pm$  1330 werden gemaakt. Het programma der sculpturale voorstellingen heeft zich niet alleen buitengewoon uitgebreid, maar de banken schijnen het contact met de hen omringende kerk te hebben losgelaten. Met het Keulsche Domkoor vormen zij niet een onverbrekkelijk geheel. Nergens wordt de verbinding van deze banken met het altaar, met andere deelen van het koor tot stand gebracht of voor oogen geplaatst. Een bepaald verband met de ruimte is er evenmin. De Domkoorbanken zijn kunstwerken opzichzelf geworden. Maar daarmede hebben zij ook iets van de gedachten, die vroeger heerschten bij de versiering der kathedralen en de krachten, die toen aan het werk waren, tot zich getrokken. De geweldige steenen cycli van de 13e eeuw werden nog eens, verkleind, in het hout weergegeven. Belofte en vervulling werden opnieuw tegenover elkaar gezet, de ontwikkeling van de kerkelijke idee nog eens weergegeven,

goed en kwaad, als waarschuwing zichtbaar gemaakt. De monsters en  
fabeldieren daalden van hun hooge woonplaatsen af en vonden eveneens  
een beteekenis aan de koorbanken, want ook deze zijn een wereld waarin  
de zonde leeft naast het heil. Men moet er misschien het kwaad in zien  
dat de vrome koordienst verdrijft. Maar ook wereldsche voorstellingen  
verschijnen aan knoppen en misericordes.

### III

## ONTWIKKELING EN ALGEMEEN KARAKTER DER NEDERLANDSCHE KOORBANKEN TOT HET EIND VAN DE 16e EEUW

In hoeverre zich de bovengeschetste ontwikkeling in het karakter der koorbanken als kunstwerken, ook in ons land heeft voltrokken, valt helaas niet meer na te gaan. Is in de Zuidelijke Nederlanden van 14e eeuwse koorbanken reeds zeer weinig overgebleven — die van Ste Croix, te Luik, met de Xantensche verwant, vormen één der schaarsche voorbeelden — in Noord-Nederland is geen enkele koorbank uit de 14e eeuw bewaard. Gedeeltelijk kan dit een gevolg zijn van het sobere karakter, dat deze banken droegen, waardoor men ze in de 15e- of 16e eeuw door nieuwe verving of wel in de daarna volgende eeuwen vernietigde, maar gezien het miniem gevoel aan piëteit, dat men eeuwen lang voor de voortbrengselen van Gothische kunst heeft gekoesterd, is het nog niet noodzakelijk uit de afwezigheid van 14e eeuwse Nederlandsche koorbanken te concludeeren, dat deze geheel of grootendeels onversierd zouden geweest zijn<sup>1</sup>. Als type van een 14e eeuwse Nederlandsche koorbank wijst men wel op de banken, die een gravure van den Meester van Zwolle — Bernardus voor de H. Maagd knielend — te zien geeft<sup>2</sup>.

Deze gravure is ontstaan omstreeks 1470 en geeft op realistische wijze het koor weer van een kerk, met banken, zonder dorsalen en zonder beeldhouwwerk. Het valt echter te betwijfelen of bij deze voorstelling aan bepaalde, toenmaals bestaande banken moet gedacht worden.

Onze kapittelkerken — Utrecht bezat er alleen al vijf — onze kloosters (Egmond bij voorbeeld), moeten zeker koorbanken gehad hebben. Op

---

<sup>1</sup> Wij herinneren in dit verband aan Vogelsangs hypothese, uitgesproken op het Int. Kunsthist. Congres te Brussel in 1930, dat beeldhouwers, die aan de Keulsche Domkoorbanken medewerkten, reeds eerder aan den Utrechtschen Dom werkzaam zouden geweest zijn, en wel aan de kapel van Guy van Avesnes. Zie B. von Tieschowitz. Das Chorgestühl des Kölner Domes (Berlijn 1930) blz. 46 noot 3, waar deze hypothese is overgenomen.

<sup>2</sup> Zie Bierens de Haan. t.a.p. blz. 43 e.v.

de koorbanken van de S. Janskerk, te Utrecht, heeft een betaling voor reparaties in 1378 betrekking. Deze oudere banken moesten in de 15e eeuw echter plaats maken voor andere, waarvan de overblijfselen nu nog in de kerk gevonden worden.

De meeste van onze tegenwoordige groote Gothische kerken dateeren geheel of gedeeltelijk uit de 15e eeuw. Grooter bloei der steden, maar ook een opbloei van het Godsdienstig leven, bracht mee, dat veel van het oudere werd gesloopt, en — terwille van een uitbreiding meestal — opnieuw werd opgebouwd. In dezen tijd vielen misschien ook reeds verschillende oudere koorbanken aan de lust tot vernieuwing ten offer. Doch tegelijkertijd verschenen er nieuwe, waarvan er verschillende nog in de kerkkoren prijken. Wat wij aan Gothische koorbanken bezitten dateert uit de 15e- en het begin der 16e eeuw.

In het algemeen laten zij alle elementen zien, die zich in den loop der tijden aan de koorbanken hebben ontwikkeld. De bankenrijen (soms zijn de gestoelten één- soms tweerijig) worden aan de uiteinden afgesloten door wangen, die soms alleen decoratief zijn versierd, soms enkele figuren of figuurlijke voorstellingen te zien geven.

Boven deze (beneden) wangen is veelal een dubbele spiraal aangebracht, die de 3-vorm of een variatie daarvan vertoont. Deze spiralen zijn versierd met bladwerk en bergen in hun wendingen dikwijls kleine figuurtjes, terwijl zij ook wel door één of meer figuren worden bekroond. Soms wordt de dubbele spiraal ook geflankeerd door een enkele figuur.

Versiering met dubbele spiralen treffen wij aan te den Bosch, Breda, Bolsward (bank uit de Franciscanerkerk) en Haarlem.

Vaak laten de banken in plaats van de spiralen op de benedenwangen, bovenwangen zien, die dan eveneens óf wel decoratief zijn gesierd (Groenlo), óf wel reliëfs met figuren (Zalt-Bommel, Bolsward) vertoonen. Soms zijn de bovenwangen à jour bewerkt (Sittard, Bolsward, Oirschot).

Aan de rugzijde rijzen boven de zitplaatsen veelal dorsalen op, die bovenaan eindigen in een kwartcirkelvormige overhuiving. Deze overhuivingen hadden in de eerste plaats een decoratieve en representatieve beteekenis, in de tweede plaats deden zij dienst als klankborden of als bescherming tegen koude en tocht. De dorsalen werden in de Middeleeuwen vaak met tapijten bedekt, soms waren zij beschilderd. De Keulsche Dom-koorbanken laten nog de oude beschildering zien. Bij de Haarlemsche banken zijn de dorsalen in de 16e eeuw nog met wapens gesierd. Dorsalen en overhuivingen treffen wij voorts nog aan te Breda, den Bosch, Bolsward en

Oirschot. De dorsalen zijn soms verdeeld in vakken, door lijsten, of wel door pilasters, die van boven door bogen zijn verbonden. Een andermaal staan voor de dorsalen smalle steunberen. Te Bolsward zijn dergelijke steunberen met kleine figuurtjes onder baldakijnen gesierd.

Bij tweerijige koorgestoelten is de bovenste rij op een verhooging geplaatst. De dorsalen van de voorste rijen doen tevens dienst als lezenaars voor de achterste rijen. Bij eenrijige gestoelten is veelal een lezenaar voor de banken geplaatst. De benedenrij of de lezenaar heeft evenals de bovenrij benedenwangen, doch deze worden niet gedekt door hoogopgaande spiralen. Wel komen hier veelal dekstukken voor, bestaande uit eenvoudige, decoratieve versieringen of kleine figurale groepen. Daar de benedenrijen, zoowel als de lezenaars veelal in het midden één- of meermalen onderbroken zijn om een doorgang naar boven te laten, worden ook bij deze doorgangen wangen aangetroffen, eventueel met dekstukken.

De omlijsting van al dergelijke benedenwangen bestaat tijdens de Gothiek meestal uit steunberen (soms met pinakels gesierd) en spitsbogen, tudorbogen of rondbogen. Boven de bogen zijn soms nog windbergen uitgesneden. De voorzijden der lezenaars laten veelal briefpaneelen zien.

De afzonderlijke zetels zijn van elkaar gescheiden door lage, afgeronde tusschenleuningen en de daarboven aangebrachte armleggers of accoudoires, die veelal door een zuiltje of schalkje (met kapiteel) worden gesteund. Op deze armleuningen konden de priesters bij het staan, de armen, met de ellebogen laten rusten. De ronde tusschenleuningen zijn nog vaak met knoppen gesierd, bedoeld tot steun bij het opstaan en het gaan zitten. Deze knoppen zijn veelal uitgegroeid tot bladwerk, dier- en menschenfiguren. Tenslotte hebben de zitplaatsen onder de opklepbare zittingen misericordes, waarop de priesters bij het staan konden leunen. Deze misericordes zijn veelal met beeldhouwwerk gesierd (Sittard, Breda, Bolsward, Amsterdam, Nederweert, Oirschot, Haarlem, Utrechtsche S. Janskerk).

Zijn de banken opzichzelf reeds los van het kerkgebouw komen te staan, thans zien wij, dat de beelden, die de banken sieren, zich vrij maken van het architectonisch geraamte, dat hen tot basis strekt. In S. Gereon, te Keulen, was niet alleen de bank een onderdeel van het koor, maar het beeldhouwwerk aan de bank vormde ook een harmonisch geheel met het meubel, waar het uit opsteeg en mee verbonden was, evenals in de 13e eeuwse kerken der Hoog-Gothiek, bouw- en beeldhouwkunst nog een eerheid hadden gevormd. Aan de 15e eeuwse banken is de sculptuur

veel zelfstandiger geworden tegenover het meubel dat het versiert. De afzonderlijke beelden en tafereelen springen sterker in het oog en vragen op zichzelf meer onze aandacht, dan het geheel. De knoppen, die in S. Gereon nog zoo mooi uit de banken opgroeiden en er onverbrekkelijk mee verbonden bleven, zijn in de 15e eeuw vaak aparte, kleine beeldjes geworden, die aangebracht zijn op de ronde zijleuningen, als waren zij er later opgeplakt.

Aan de koorbanken werkten twee groepen van ambachtslieden. Vooreerst was dit de schrijnwerker of kistenmaker (met zijn helpers) die de opdracht kreeg en voor het architectonisch geraamte zorgde. Hij was echter verantwoordelijk voor het geheel en nam op zijn beurt beeldhouwers in dienst of besteedde het beeldhouwwerk uit. Waar de scheiding precies lag tusschen de werkzaamheid van den schrijnwerker en van den beeldsnijder valt niet altijd precies te zeggen. Waarschijnlijk werd de laatste reeds dadelijk daar te hulp geroepen, waar ook maar iets samengestelder decoratieve versiering, als bladwerk e.d. moest worden aangebracht.

Te Utrecht behoorden de kistenmakers tot het Bijlhouwersgild, de beeldhouwers (met de schilders) tot het Zadelaarsgild, naar uit de Ordonnantie van het Zadelaarsgild, door den Magistraat op 14 April 1540 vastgesteld, blijkt<sup>1</sup>.

De „kistemakers” waren degenen, die kerkbanken, beschotten, lambriseringen, kasten en buffetten maakten, terwijl de „beeltsnijders ofte beeldmakers” oorspronkelijk degenen waren, die beelden maakten van hout of steen.

Dat de werkzaamheid van beide groepen ambachtslieden elkaar echter wel eens naderde en daardoor tot geschillen aanleiding kon geven blijkt uit een strijd, die in 1550, te Utrecht tusschen beeldhouwers en kistenmakers gevoerd werd.

In dien tijd namen de opdrachten voor de eerste categorie ambachtslieden n.l. waarschijnlijk af, tengevolge van de veldwinnende Hervorming. Zij moesten daarom naar andere, zij 't ook, bescheidener arbeid omzien en eischten derhalve, dat aan de kistenmakers zou worden verboden „half taelgen, antyken, metselrie ende ander cieraat” aan hun meubelen te maken.

Onder „metselrie” verstond men toen tevens de gesneden traceeringen

---

<sup>1</sup> Zie Mr S. Muller Fz. De Utrechtsche Archieven. Schildersvereenigingen te Utrecht (Utrecht 1880) blz. 4 e.v.

en andere bouwkundige „cyradgien”, terwijl met „antieken”: pilasters en kapiteelen werden bedoeld. Dergelijke versieringen behoorden dus, naar de beeldhouwers toenmaals meenden speciaal tot hun veld van arbeid. Werd er een scheiding gemaakt tusschen de werkzaamheid van kistenmakers en beeldhouwers, tusschen beeldhouwers, die in steen werkten en degenen, die in hout sneden bestond geen onderscheid. De boven aangehaalde ordonnantie schrijft n.l. voor: „... deze Beeldsnijders ofte Beeldmakers sullen haer leerjongens wel mogen leeren wercken van hout ende van steen van allerley substantien daertoe dienende ...”<sup>1</sup>

Dat ook in de 14e- en 15e eeuw het werken in hout zoowel als in steen voor dezelfde personen was toegestaan blijkt wel uit verschillende kunstwerken<sup>2</sup>.

De beeldhouwers gingen bij de uitbeelding der verschillende tafereelen niet uitsluitend op eigen fantasie af. Wellicht gingen zij soms bij de schilderkunst te rade, meer nog kozen zij echter de prentkunst tot voorbeeld en hierbij waren het vooral de blokboeken, die de kunstenaars gebruikten om daarin voor een bepaalde Bijbelsche geschiedenis, een episode uit een heiligenleven of een moraliseerend verhaal, een passend voorbeeld te vinden. Een directe copie uit een blokboek kunnen wij feitelijk niet met zekerheid aan een onzer koorbanken aanwijzen, doch wel is er soms verwantschap in voorstellingswijze en in stijl tusschen de wat ruw, maar sprekend geteekende houtsneden der blokboeken en het houtsnijwerk aan de koorbanken (zie bijv. te Bolsward).

Wat de symboliek der banken betreft, zoo heeft deze in de 15e eeuw haar Middeleeuwsch karakter nog behouden. Wij zien nog het natuurlijk in elkaar grijpen der onderdeelen, die samen één gedachten-complex vormen.

In details echter, zijn hier en daar veranderingen opgetreden, terwijl enkele nieuwe elementen in de 15e eeuw naar voren komen. Plaatste men vroeger tegenover de vier Evangelisten veelal de vier groote profeten, zoo vinden wij thans tegenover de schrijvers der Evangelieën dikwijls de vier kerkvaders. Een nieuw element vormen de sibyllen, die weliswaar ook in

<sup>1</sup> Zie Mr S. Muller Fz. t.a.p. blz. 8 e.v.

<sup>2</sup> In Duitschland werd het beeldhouwwerk der banken, te Oberwesel (midden 14e eeuw) uitgevoerd door den meester, die de steenen profeten te Rottweil beitelde (Zie Beenken, Bildhauer des Vierzehnten Jahrh. am Rhein und in Schwaben, 1927). Aan de koorbanken in den Keulschen Dom schijnen beeldhouwers gewerkt te hebben, die eerst versieringen in steen aan den Dom van Utrecht hadden aangebracht (zie noot I op blz. 11.)



de vroegere Middeleeuwen nu en dan worden aangetroffen, doch nu voor het eerst geheele series beginnen te vormen (banken te Ulm van ± 1470, Oirschot 1511).

Tusschen 1360 en 1390 wordt ook de voorstelling der zeven hoofdzonden meer en meer uitgewerkt. De *Dieta Salutis* uit de 14e eeuw — in de 15e eeuw herhaaldelijk herdrukt — geeft de beteekenis, die men moet toeschrijven aan verschillende dieren, doch in de kunst treft men verschillende variaties aan bij de combinatie van dieren met ondeugden.

Een grootendeels nieuw element vormt de versiering der *misericordes*. Men heeft ze wel vergeleken met de *drôleries* der miniatuurschilders, tafereeltjes waarin de kunstenaar vrij was eigen fantasie te laten uitleven, maar waarin hij tevens figuren, typen aan de werkelijkheid ontleend kon uitbeelden. Wie langs de talloze *misericordes* gaat aan Belgische-, Fransche-, Duitsche- en Nederlandsche koorbanken zal op het eerste gezicht den indruk krijgen of de kunstenaars hier, in eindelooze afwisseling puttend uit het leven van hun tijd, naar eigen goeddunken hebben geschapen. In werkelijkheid is ook hier echter veel nog voortzetting van de abstracte kunst der Middeleeuwen. Het zijn meer de gangbare, bijna spreekwoordelijk geworden ideeën, die in beeld worden gebracht, dan geziene voorvallen, die om zichzelf wil worden weergegeven. Veel is ontleend aan litteraire bronnen, veel komt derhalve natuurlijk ook reeds voor in oudere kunst. De dieren uit den „*Physiologus*”: de pelikaan, de uil, de leeuw, vroeger verschijnend aan Romaansche kerkportalen en kapiteelen leven hier voort in het houtsnijwerk. De moraliseerende voorvallen uit de dierfabels, die uit het Oosten gekomen en in het Westen eindeloos herhaald en gevarieerd, samengroeiden tot het populaire dierenepos van den Vos Reinaerde, komen herhaaldelijk aan debanken voor. Vooral Aesopus was een bron van voorstellingen. Het verhaal van den vos en den kraanvogel, beurtelings bij elkaar te gast, komt voor in de handschriften-miniaturen o.a. in de „*Diurnale*” van de *Bibliothèque de Bourgogne* (No. 9427) te Brussel<sup>1</sup>. Dezelfde episode treffen wij aan in de *misericordes* te Oirschot, Nederweert en Venlo. De vos, zwemmend in het water tusschen watervogels komt o.a. in de S. Janskerk, te Utrecht en de Martinikerk te Emmerik, voor. Zeer vaak brengt men spreekwoorden en zegswijzen in beeld, die een moraliseerend karakter hebben. Dikwijls drukt men be-

---

<sup>1</sup> L. Maeterlinck. *Le genre satirique dans la peinture Flamande*. (Brussel 1907).

paalde eigenschappen uit in de voorstellingen als: wispelturigheid, gierigheid, spilzucht, drankzucht.

In sommige misericordes schijnen bepaalde ambachten en beroepen te worden weergegeven, doch het is de vraag of ook hier niet in plaats van een weergave van de werkelijkheid de verzichtbaring van een spreekwijze, een eigenschap, een gezegde is bedoeld. De menschenkoppen, die vooral te Haarlem en Ter Apel de misericordes sieren zijn wederom minder individueele portretten, dan wel bepaalde types, als de krijgsman, de oudere vrouw, het jonge meisje, de courtisane, of wel zij drukken bepaalde karakters of gemoedstoestanden uit als: de geldzucht, de schijnheiligheid, de onverschilligheid, waarbij den kunstenaar natuurlijk wel een bekend gelaat voor den geest gezwefd kan hebben. Vrij zeldzaam zijn Bijbelsche voorstellingen of heiligen. Een man, die met zwijnen uit een trog eet (o.a. te Aerschot en te Oirschot) stelt waarschijnlijk de Verloren Zoon voor, een der meest aangehaalde voorbeelden ter onderrichting in de 15e eeuw. Te Venlo komt voor: Adam en Eva met de slang, te Bolsward: Franciscus, predikend voor de vogels. Aan de Renaissance-banken te Dordt treffen wij verschillende Oud-Testamentische tafereelen aan. Aan diezelfde banken vinden wij dan echter ook mythologische voorstellingen.

Vrijer fantaseerend kon de kunstenaar werken aan de vreemde monsters, samengesteld uit verschillende dieren of uit menschen en dieren. Zij zijn komisch of schrikwekkend, doch meestal getuigend van dat geheimzinnige en angstwekkende waarvan vooral de 15e eeuw met haar sterk geloof aan bovennatuurlijke wezens zoo vol schijnt geweest te zijn.<sup>1</sup>

Het beeldhouwwerk der knoppen op de ronde leuning, tusschen de afzonderlijke zitplaatsen, is veelal meer decoratieve versiering, dan zinnelijke voorstelling. Soms ontbreken de knoppen geheel soms worden ze gevormd door bladwerk. Waar ze uit kleine figuurtjes bestaan, of uit koppen krijgen ze wel een zekere beteekenis. Vaak vormen de koppen

---

<sup>1</sup> Het valt te betwijfelen of de fantasie der kunstenaars aan de misericordes wel vrij spel had. Toen de koorbanken te Rouen (15e eeuw) werden gemaakt, gingen de opdrachtgevers zelf in de werkplaats van den beeldsnijder kijken, waar hun de misericordes met hun wereldsche tafereelen werden getoond, welke na beschouwing, de goedkeuring van de geestelijke heeren wegdroegen. Zie E. Mâle. *L'Art Religieux de la fin du Moyen-Age en France*, blz. 489.

paren, die elkander aanzien, met elkaar contrasteerend of op elkaar gelijkend. Zijn het dierfiguren als apen, honden, leeuwjes, dan moeten zij wel met bepaalde eigenschappen in verband gebracht worden. Dikwijls vormen zij parodieën op geestelijken of aanzienlijke burgers in het algemeen, doordat zij bij voorbeeld van boek of rozenkrans voorzien zijn. De achterkanten der benedenwangen laten nog een bescheiden plaats voor beeldhouwwerk, juist boven de zitplaatsen. De figuurtjes daar aangebracht vormen eveneens soms paren, bij voorbeeld een jonge man, tegenover een oude vrouw, een lezende monnik en een zittende ezel. Ook daarin zit dus een spreekwoordelijke — of zegswijze-achtige — dus moraliserende bedoeling.

Met de Renaissance verandert, althans aanvankelijk, het schema van den opbouw der banken niet: de twee bankenrijen, waarvan de achterste — is verhoogd, blijven bestaan. Ook het achtershot handhaaft zich en zelfs de overhuiving. De afzonderlijke zetels behouden de ronde tussenleuning met knoppen, de gebeeldhouwde misericordes en de armleggers. De tussenleuning veranderen echter in dezen tijd veelal van vorm. In plaats van een kwartcirkel waarop het zuiltje of schalkje rust, dat den armlegger steunt, wordt de tussenleuning nu een S-vorm, zoodat zij met een gebogen lijn onder de accoudoire uitmondt, waar zij dan een knop vormt, bestaande uit bladwerk, een dierenkop of menselijk gelaat. Tegelijkertijd verdwijnt het zuiltje onder den armlegger, daar dit nu geen zin meer heeft. De spanning van de gebogen tussenleuning schijnt de accoudoire omhoog te houden. De oude knoppen op de tussenleuning groeien echter nog verder uit.

Van den grond gaan de tussenleuning nu ook veelal omhoog met een gebogen lijn, die een vogelpoot of satyrklauw, gesierd met veeren of acanthusloof vormt. Het sterkst worden de wangen en vleugels gewijzigd. De dubbele spiralen, typische schepping van de Gothische vormtaal, verdwijnen geheel. Daarvoor in de plaats komen meer door pilasters ingesloten reliëfs of nisfiguren. Tegelijkertijd wordt het ruggeschot een veld voor figurale — en decoratieve reliëfversiering. Tenslotte treedt het architectonische karakter van het geheele koorgestoelte sterker naar voren. Het wordt een zelfstandige, zelfs vaak machtige opbouw in het kerkkoor. Tegelijkertijd verdwijnt het vertikalisme er uit, om plaats te maken voor overwegend horizontale accenten. Ezelsrugbogen, pinakels, enz. verdwijnen, pilasters en zuilen van verschillende klassieke orde, ge-

dekt door een architraaf verschijnen. Geleidelijk aan tooien de banken zich met de versieringsmotieven der Renaissance: ranken, arabesken, groteskenvullingen, schilden, muziekinstrumenten, maskers, kandelaberornamenten, schelpnissen en putti en eindelijk caryatiden, cartouches en rolwerk. In de figurale voorstellingen worden triomftochten opgenomen.

De invloed van de prentkunst, zoowel op decoratieve versieringen, als op figuren en voorstellingen, is met de Renaissance sterk toegenomen. Jan Terwen copieerde aan de Dordtsche koorbanken een triomfwagen ontleend aan een tekening van Dürer. Men zocht voor alles de voorbeelden in het Zuiden en de reproduceerende kunst der gravures zorgde in sterke mate voor de verbreiding der nieuwe vormen. Tevens richtte zich een stroom van kunstenaars naar Italië, terwijl Italiaansche kunst naar het Noorden doordrong.

In het toepassen van den nieuwen stijl ging de Zuid-Nederlandsche kunst, de Noord-Nederlandsche voor.

Dubroeuq vervaardigde in Zuid-Nederland het eerste Renaissance-koorgestoelte, dat van S. Waudru, te Bergen in Henegouwen (1538-1548). Ongeveer in denzelfden tijd n.l.  $\pm$  1540, ontstonden de machtige koorbanken van Matthias de Wayer in de S. Geertruid-kerk, te Leuven, in een laat-Gothischen overgangsstijl, waarin echter reeds arabesken-vullingen optreden. Terwijl Dubroeuq te Bergen werkte, ontstond Jan Terwen's vermaarde koorgestoelte, te Dordrecht (1538-1540), waarin slechts de à jour rugwand nog even aan de Gothiek laat denken, doch dat verder den geheelen schat van Renaissance-ornamentiek te zien geeft.

Heeft het Dordtsche koorgestoelte nog Gothische resten, waaronder wij ook de overhuiving zouden kunnen rekenen, zoo ontbreken deze, naar vooral teekeningen ons leeren, bij de Utrechtsche Domkoorbanken van 1563, waar het ruggeschot met paneelen, van boven door een architraaf was afgesloten.

De laatste koorbanken, die hier te lande in deze periode ontstonden, zijn die van Rhenen (1570), waar ook de afzonderlijke zetels zijn vervallen, terwijl de wangen aan de altaarzijde hebben plaats gemaakt voor gecanneleerde Ionische colonnetten, die een architraaf dragen.

Hand in hand met de vormverandering der banken ging een wijziging in den geest der beeldversiering en den inhoud der voorstellingen. Het koorgestoelte zooals wij het hier hebben leeren kennen was een typische Gothische schepping, de beeldenschat ervan de vrucht van het abstracte

Middeleeuwsche denken. De diepere, mystische zin bond alle onderdeelen tot een natuurlijke eenheid. De symbolen waarin de gedachten waren uitgedrukt spraken direct tot den geloovigen aanschouwer.

Het rationalisme der Renaissance stootte deze gedachten- en gevoelswereld stuk. Het transcendentale karakter der gestoelten en hun sculptuur verdwijnt geheel. Voor de doorvoelde symboliek komt de uitgedachte allegorie. Voor het belevén komt het verstandelijk aflezen der voorstellingen en daarmee krijgen deze een intellectueel, zelfs geleerd karakter. Aan de Dordtsche koorbanken was het dan ook noodig, de verschillende tafereelen en de allegorische figuren, door bijschriften te verklaren.

Tegelijk wordt al het overige niet meer dan decoratie. De knoppen zoowel op de tusschenleuningen als onder de armleggers verliezen hun geestelijken inhoud. De geest van geheimzinnigheid vlucht weg uit het gestoelte. De kleine reliëfs, monsters, caricaturen, koppen, aan de achterzijden der wangen komen niet meer voor. Alles wordt bewust-decoratief, ook de figuurlijke voorstellingen. Door overneming van Italiaansche en Fransche Renaissance-vormen, tracht men hen zoo mooi mogelijk te maken.

Introduceerde men eenerzijds de klassieke Oudheid, door den vorm van de triomftocht voor de uitbeelding te kiezen, door mythologische- en Romeinsche-historische figuren te laten optreden, zoo verdwenen ook anderzijds alle elementen van obscenen aard uit de banken. Terwijl zij dus in zekeren zin wereldscher werden, ondergingen zij tegelijk een zuivering. Het Middeleeuwsche wereldbeeld, dat niets uitsloot werd vervangen door een geïdealiseerde voorstellingswijze. Het meest conservatief in de keuze der onderwerpen bleven de beeldsnijders echter bij de versiering der misericordes. De oude zegswijzen en spreekwoorden, als „de vrouw, die een duivel op een kussen bindt”, „de man, die rozen voor de zwijnen werpt”, e.d. handhaafden zich. Zij komen ook te Dordrecht voor.<sup>1</sup>

Doordat men aan de koorbanken niet meer een geheele wereld uitbeeldde, doch slechts enkele gedachten mededeelde, trad een vermindering van den beeldenschat in. Het louter decoratieve element kreeg een

---

<sup>1</sup> Verschillende spreekwoorden, die de Middeleeuwsche misericordes uitbeelden, worden ook in de schilderijen van Pieter Bruegel d.O. weergevonden, zelfs in de 17e en 18e eeuw blijft veel hiervan nog voortleven in satyrische schilderijen en in de prentkunst.

ruime plaats naast den geestelijken inhoud. Doch ook de groeiende Hervorming liet hierbij waarschijnlijk haar invloed gelden. Ook door haar nam het beeldhouwwerk aan de koorbanken, naar wij meenen, geleidelijk aan af. Opmerkelijk is het althans, dat terwijl de Dordtsche koorgestoelten nog een rijke iconografie laten zien, de banken te Weerd reeds een zeer belangrijk ingeschrompelden inhoud vertoonen en dat te Roermond (S. Christoffelkerk) de figuren vrijwel geheel zijn verdwenen. Werden in den Utrechtschen Dom in 1563 nog misericordes met koppen aangebracht en caryatiden, zoo is te Rhenen in 1570 uitsluitend strenge decoratieve versiering overgebleven.<sup>1</sup>

Alvorens nu de Nederlandsche koorbanken, de een na de ander langs te gaan en het daarop aangebracht beeldhouwwerk te onderzoeken, willen wij er ons rekenschap van geven, welk doel tenslotte ons bij een dergelijk onderzoek voor oogen zweeft.

Ook bij deze monumenten willen wij trachten tot groepeeringsen te komen. Wij willen nagaan of zich daaraan beeldhouwwerk bevindt, waarvan de stijl als typisch Noord-Nederlandsch gequalificeerd mag worden en op welke wijze dit zich dan bij voorbeeld van de Zuid-Nederlandsche- of Duitsche houtsculptuur onderscheidt. Tevens willen wij zien of het mogelijk is in ons land verschillende groepen van beeldhouwwerk aan te wijzen, die wij als even zoovele onderling gedifferentieerde scholen zouden mogen beschouwen.

Vanzelf zal het dan ook moeten blijken welke wisselwerkingen er hebben plaats gehad tusschen die verschillende groepen en scholen, waar en hoe vreemde invloeden in ons land binnendrongen en waarheen de hier te lande overtollige krachten een uitweg vonden.

Daarnaast willen wij echter een poging doen om ontwikkelingslijnen te trekken. Wij willen zien wanneer bepaalde stijlveranderingen zich hebben voorgedaan om zodoende ook tot een chronologische indeeling te komen.

Dat het beeld, dat wij op die manier zouden willen trachten te scheppen, toch niet meer dan zeer schetsmatig kan zijn, aangezien wij slechts een

---

<sup>1</sup> In dit verband herinneren wij ook aan wat wij boven reeds vermeldden aangaande het geschil tusschen kistenmakers en beeldsnijders, te Utrecht in 1550. Het feit, dat deze laatsten verlangden dat alleen zij gerechtigd zouden zijn om versieringen aan te brengen, duidt er ook reeds op, dat beelden en figurale voorstellingen klaarblijkelijk minder werden gevraagd dan vroeger, decoratieve versieringen echter nog in ruime mate.

deel en dan nog wel een zeer bepaald deel, van de Nederlandsche beeldhouwkunst in onze beschouwing hebben betrokken, spreekt van zelf. Doch deze schets zal wellicht een uitgangspunt kunnen zijn voor een vaster omlijnde en meer volledige compositie, wanneer het daartoe benodigde materiaal mocht zijn gegroeid.

De koorbanken zijn — zooals wij in de inleiding opmerkten — immers in zekeren zin vaste punten in ons bezit aan beeldhouwkunst. Vooreerst doordat zij veelal zijn te dateeren, doch daarnaast ook door hun gebondenheid aan de plaats waarvoor zij werden gemaakt. Er is, of schijnt althans, daardoor iets autochthoons, zekere „Bodenständigkeit” bij te vermoeden, wat voor den historicus, die onze Noord-Nederlandsche beeldhouwkunst beschrijft een te waardeeren en zeldzaam element is. Niet altijd echter blijkt het schijnbaar voor de hand liggende juist. Kunstenaars immers reizen, worden van heinde en ver geroepen; maar zelfs dan nog bleef dit, hun werk, op deze plaats lang genoeg staan om eventueel aanleiding tot locale traditie te kunnen worden.

Door van deze vaste punten het karakter zoo nauwkeurig mogelijk vast te stellen, hopen wij de mogelijkheid te openen, daaromheen ander, los beeldhouwwerk te groepeeren.

In hoeverre dit mogelijk zal zijn moet het onderzoek der koorbanken evenzeer leeren. Die mogelijkheid houdt n.l. verband met de kwaliteit der daarop aangebrachte sculpturen. Ook die kwaliteit zal dus onze aandacht moeten hebben.

#### IV

### NEDERLANDSCHE KOORBANKEN XV EN XVI EEUW

ZALT-BOMMEL - In 1303 werd in deze plaats een Collegiale kerk gesticht van St. Maarten met tien Kanunniken.<sup>1</sup> Nadat deze kerk in 1368 door brand was geteisterd werd zij herbouwd en verfraaid. Het tegenwoordige koor dateert uit het laatste kwart van de 14e eeuw. Tusschen dit koor en het schip bevindt zich thans een regeeringsbank, waarin fragmenten van de vroegere kanunnikenbanken zijn verwerkt.<sup>2</sup> Er zijn twee rijen banken, ieder van acht zitplaatsen. De achterste zitplaatsen zijn wat verhoogd. Deze laatsten zijn aan de zijanten ingesloten door wangen, die met het ruggeschot een rechte overhuiving uit later tijd dragen, welke over de beide rijen banken heenreikt en aan de voorzijde door houten zuilen wordt gesteund.<sup>3</sup> Het ruggeschot is nieuw en vertoont namaak-Gothische ezelsrughogen met traceeringen. De zitplaatsen zijn op de gewone wijze door ronde zijleuningen van elkander gescheiden, die met eenvoudige, voluutvormige knoppen zijn versierd. De „accoudoires” of arMLEUNINGEN worden gesteund door zeskante schalkjes met bladkapiteelen. Het materiaal der banken is eikenhout.

De rechte afsluitende zijwangen doen deze bank naderen tot het kastvormige type, dat oorspronkelijk meer in Oost- en Noord-Duitschland inheemsch was, terwijl Frankrijk en de Rijnstreek aan den open vorm met voluten de voorkeur gaven. De open vorm houdt verband met den invloed van den steenhouwer op de ontwikkelingsgeschiedenis van de koorbank, de gesloten vorm toont dien van den timmerman. Te Zalt-Bommel zouden wij kunnen vermoeden, dat de timmerman over het model besliste. De voluten bleven althans afwezig.

---

<sup>1</sup> Kerkelijke Oudheden van Noord-Holland, etc. (Leiden 1721 e.v.).

<sup>2</sup> F. A. J. Vermeulen. De Bommelerwaard (1932). Geïllustreerde beschrijving van de monumenten van geschiedenis en kunst in de provincie Gelderland.

<sup>3</sup> Terwille van deze overhuiving zijn de zijwangen klaarblijkelijk later van boven iets ingekort.



De zijwangen bestaan ieder uit twee, boven elkaar geplaatste, gedeelten. Deze zijn ingesloten door steunberen met pinakels, waartusschen Gothische vensters met traceeringen en gehogelde windbergen worden voorgesteld. In deze omlijstingen zijn heiligenfiguren in reliëf aangebracht, twee aan elke buitenzijde en één aan elke binnenzijde. Deze figuren maken de Zalt-Bommelsche koorbanken tot een van de merkwaardigste monumenten van Nederlandsche beeldhouwkunst.

Dr Pit, die in verschillende beeldhouwwerken ontstaan omstreeks 1400, een nieuw streven heeft aangewezen, zich uitend vooral in het naturalisme der gewaden en een betrekkelijk iets sterker sprekende anatomie van het lichaam, waardoor men de lichaamsvormen beter onder het omhullende kleed laat voelen, heeft ook de Zalt-Bommelsche figuren in zijn beschouwingen betrokken.<sup>1</sup> Hij plaatste naast elkaar de reliëfs aan het graf van Jan van Polanen, te Breda, de figuren aan de tombe van Adolf VI en zijn vrouw, te Kleef en de banken te Zalt-Bommel, om in deze werken, alle in denzelfden tijd ongeveer ontstaan, stijlverwantschap te constateeren, een stijlverwantschap, die eveneens valt op te merken met beelden in Westfalen en aan den Midden-Rijn.

In „Onze Kunst”<sup>2</sup>, ging de schrijver een stap verder door de figuren te Zalt-Bommel te vergelijken met de figuur in het zegel van den Abt Willem Sluter van het naburige Mariënweerd (van na 1384), welke figuur zich opmerkelijk onderscheidt van die der oudere zegels, en inderdaad eenige verwantschap vertoont met de reliëfs aan de koorbanken. Tevens wijst dan Pit op het feit, dat in dezen zelfden tijd, dat een Willem Sluter abt was te Mariënweerd, de naam van de Werve of de Werve bij herhaling voorkomt in de vroedschap van Zalt-Bommel. Deze samenloop van omstandigheden en tevens een zeker streven naar naturalisme in de drapeering aan de koorbankfiguren, bracht Pit dus tot de hypothese dat er verband zou bestaan tusschen de in den persoon van Claus Sluter culmineerende kunst en onze houtsculptuur.

Sindsdien is de kunst van Sluter en zijn omgeving ons nader gekomen door de studies van Troescher<sup>3</sup>, Henri David<sup>4</sup> en D. Roggen en zijn

---

<sup>1</sup> Zie Dr A. Pit's Inleiding op den Catalogus van de Beeldhouwkunst in het Rijksmuseum.

<sup>2</sup> De grafmonumenten van Jan van Polanen te Breda, en Adolf VI te Kleef. *Onze Kunst* 1908.

Zie ook, G. F. Hartlaub. *Zur Hanseatischen Kunst des Mittelalters*, *Zeitschrift für Bildende Kunst N.F. XXIV*, 1913. blz. 127 e.v.

medewerkers.<sup>6</sup> Wat typerend is voor Sluter's kunst, dat is vooral de hartstochtelijke kracht van den kunstenaar, die uit zijn figuren spreekt, het intense leven, dat deze bezielt, zich uitend vooral in de gezichten, maar ook in een grootschheid van houding, van gebaar en van drapeering. Door een nieuwe opvatting van het geheel, bracht Sluter, en brachten ook zijn navolgers nieuw leven in de onderdeelen. Te Zalt-Bommel zijn het echter juist de details, die het meest „modern” zijn, terwijl het geheel een meer conservatief karakter draagt.<sup>7</sup> Er is eerder sprake van ontleening aan oudere kunst en wellicht dan aan kunst in een ander materiaal dan het hout.

Aan de Zuidzijde zien wij boven Maria Magdalena, in een wijd gewaad. In de rechterhand houdt zij den zalfpot, met de linkerhand licht zij het deksel er van op. Zij heeft lang haar, dat langs de schouders neervalt naar den rug. Om het hoofd draagt zij een met bloemen versierden band. De stand van deze figuur is frontaal, doch het naar links reiken der beide armen geeft haar iets gewrongens in de houding. Veel bevredigender is de daaronder aangebrachte Catharina van Alexandrië. Ook bij haar valt het haar los om het gelaat. Op het hoofd draagt zij een kroon, in de rechterhand houdt zij het zwaard, aan de andere zijde herkennen wij nog het rad. Bijzonder mooi zijn hier de gewaadplooien gesneden, fijner en dunner bij den hals, zwaarder neervallend voor het benedenlichaam, waar zij tamelijk diep zijn uitgehold. Gevoeliger dan bij Magdalena is hier het gelaat behandeld. Was dit bij de bovenfiguur wat zwaar, hier is het fijner. Ook de plaatsing van het geheel in de nis is wat beter doordat de Magdalena, mede door het naar links gerichte gebaar, de geheele breedte, tusschen de zijkanten, vult waardoor zij te veel naar den rechterkant komt te staan. Catharina laat opzij juist nog even wat

---

<sup>4</sup> Claus Sluter und die Burgundische Plastik um die Wende des XIV Jahrhunderts (1932).

<sup>5</sup> De Sluter à Sambin (1933).

en: *L'art de Sluter d'après les Prophètes de Champmol*. *Revue Beige d'Archéologie et d'Histoire de l'art* (April-Juni 1934).

Zie ook Sara van Zuiden. Over werk van Nederlanders voor de Chartreuse de Champmol. *Maandblad voor beeldende kunsten*. (Febr.-Maart 1935). Zou juist verscheen nog een werk van Dr Aenne Liebreich over Claus Sluter.

<sup>6</sup> D. Roggen in de *Gentsche Bijdragen tot de kunstgeschiedenis* dl. I (1934) en dl II (1935).

<sup>7</sup> Zie ook W. Vogelsang in „*Kunstgeschiedenis der Nederlanden*” onder redactie van Dr H. E. van Gelder.

ruimte en is meer symmetrisch gecomponeerd. Ongedwongener is de neiging van het hoofd bij Catharina dan bij de figuur van Magdalena.

Aan de Noordzijde is boven de H. Barbara uitgebeeld. Haar fraai-plooïend bovenkleed laat bij de borst de tuniek daaronder zien. Met de linkerhand heft zij het kleed op, waardoor een fraaie en natuurlijke val van plooiën ontstaat, terwijl zij op die hand den toren draagt. De rechter knie drukt heen door het gewaad. De haren, die worden omsloten door een krans van bloemen, zijn bij Barbara korter en staan meer wijduit naast het hoofd, dan bij Catharina. Onder haar zien wij de H. Dorothea, die een kroon, waarin roosjes zijn gesneden, op het wijduitstaande haar draagt. Op de linkerhand houdt zij een gevlochten korfje met rozen.

Aan de binnenzijde van deze Noordelijke wang is de H. Laurentius afgebeeld, als diaken, aan zijn rechterzijde het roosterijzer houdend, in de linkerhand het boek. Hij is gekleed in alba en dalmatiek, waarvan het onderste kleed tot over de voeten valt, terwijl het bovenste iets korter is. Tegenover hem zien wij een heilige, die op dezelfde wijze is gekleed, doch bovendien een schoudermantel draagt, welke van voren samen wordt gehouden door een agraf, terwijl hij op het hoofd een mijter heeft. In de linkerhand houdt hij een rechten staf en met de rechter reikt hij een voorwerp, waarschijnlijk een geldstuk, aan een kleine, kreupele bedelaar. Men heeft dezen heilige meestal voor S. Maarten gehouden in bisschoppelijk gewaad, doch Vermeulen heeft terecht verondersteld, dat met hem ten tweeden male Laurentius is afgebeeld. Hier wordt er n.l. aan herinnerd hoe de heilige, kort vóór zijn dood — als aartsdiaken — de schatten en het geld der kerk aan de armen uitdeelde.

In den stijl van beide reliëfs zijn opvallend de zeer lange, slechts flauw gebogen, vertikale plooiën, die nergens worden gebroken. Alleen de linker knie drukt even door het gewaad heen. Vooral de Noordelijke figuur maakt daardoor een indruk van bovenmatige lengte. De iets vrijere Zuidelijke figuur voldoet beter dan de Noordelijke.

In denzelfden geest als de lichamen zijn de handen gesneden, waarvan de tamelijk lange vingers — los van elkaar — zich even buigen.

Technisch staat al het houtsnijwerk op een hoog pijl. De kunstenaar beheerscht zeer goed zijn materiaal, vooral daar waar hij de stof der gewaden wilde weergeven, de soepelheid er van wilde doen voelen.

In de decoratieve omlijsting der figuren sloot hij zich aan bij het werk der steenhouwers en wist hij het oorspronkelijk karakter van traceeringen

en bladwerk te bewaren. In hun bescheiden vormen dringen deze omlijstingen zich niet aan ons op, zooals bij latere banken zoo vaak zal gebeuren. De hogels zijn tamelijk klein, alleen in de windbergen prijkt wat sappiger bladwerk.

De vrouwelijke heiligen sluiten zich aan bij een type, dat in den overgang van 14e- naar 15e eeuw herhaaldelijk voorkomt. De overdreven buiging van het lichaam van zoovele 14e eeuwse figuren is verdwenen om plaats te maken voor een natuurlijk rusten op één heup. De stijlfaze der Zalt-Bommelsche figuren komt ongeveer overeen met het vroege werk der van Eycken. Catharina is te vergelijken met de Madonna-in-de-kerk, te Berlijn, die eveneens gekleed in een wijdgeplooiden mantel, het even-neigende hoofd door een kroon gedekt, meer schijnt te zweven dan te staan in de kerkruimte.

In het Centraal museum te Utrecht bevinden zich gietvormen en fragmenten van eenige pijpen beeldjes, meest uit het tweede kwart van de 15e eeuw, afkomstig van een te Utrecht gevestigde fabriek. Ook deze beeldjes roepen de herinnering op aan de kunst der van Eycken. Aesthetisch staan zij op een hoog pijl. De plooiën der gewaden zijn vloeiend en natuurlijk. Vergelijken wij deze beeldjes met de snijwerken in Zalt-Bommel dan lijkt de hypothese niet te gewaagd, dat de beeldsnijder dergelijke pijpen figuurtjes uit het eerste kwart der eeuw voor oogen heeft gehad en misschien daarnaar heeft gewerkt.

Het vloeiende der vormen, ook wat de manlijke figuren betreft te Zalt-Bommel, schijnt onze veronderstelling te steunen.

Waarschijnlijk werkten te Zalt-Bommel twee houtsnijders n.l. een meester met een van hem afhankelijk helper. Van de hand van den meester zijn, naar wij meenen, de vrouwelijke heiligen, terwijl de beide manlijke figuren in hoofdzaak door zijn helper gemaakt zullen zijn.<sup>1</sup>

De bouwgeschiedenis van de kerk zou een ontstaan der banken omstreeks 1400 reeds mogelijk maken. De stijl der figuren doet ons aannemen, dat zij tegen 1425 gereed kwamen.

VIANEN - De Nederlandsch-Hervormde Kerk (Maria Hemelvaart) te Vianen bezit een fragment van een koorbank. De bank heeft armleggers gesteund door schalkjes met gladde kapiteelen en ronde tusschenleuning met door een bladmotief gevormde knoppen. Boven deze, waar-

---

<sup>1</sup> Zie W. Vogelsang in Kunstgeschiedenis der Nederlanden. pag. 90.

schijnlijk laat 15e eeuwse banken, verheft zich een Renaissance hek met fraai gesneden pilasters met kandelaber-ornament en korinthische balusters, overeenstemmend in stijl met de in 1570 ontstane banken te Rhenen.

S. JANSKERK TE UTRECHT - De kapittelkerk van S. Jan, te Utrecht, had in de 14e eeuw koorbanken, die zijn verdwenen.<sup>1</sup> De zitplaatsen der 15e eeuwse koorbanken zijn verwerkt in 17e eeuwse banken, die zich in het Noorder dwarspand bevinden. De geverfde houten zitplaatsen zijn van weinig belang, doch twee ervan bezitten nog misericordes met beeldhouwwerk.<sup>2</sup>

De eerste stelt voor een knielende, manlijke figuur, die de linkerhand opgeheven houdt. Zij is tamelijk zwaar gesneden, doch de toestand waarin dit werkje zich bevindt maakt het moeilijk er een oordeel over te vormen. De figuur is tevens geschonden. Een dergelijke figuur komt voor te Breda.

De tweede misericorde laat een vos zien, zwemmend in golvend water, tusschen drie eenden. Deze voorstelling komt op analoge wijze voor aan de banken van de Martini-kerk, te Emmerik. Daar niet alleen het onderwerp, maar ook de wijze van weergeven van de episode uit het dieren-epos te Utrecht en te Emmerik hetzelfde is, zoo is het zeer wel mogelijk, dat de beeldsnijders van Utrecht ook in de Duitse stad werkten. Het rijke en fraaie beeldhouwwerk der Emmeriksche banken heeft een sterk Nederlandsch karakter. Het dateert van 1486. Vermoedelijk hebben dus ook de banken van de S. Janskerk dergelijk beeldhouwwerk gehad, doch niets schijnt daarvan te zijn gespaard gebleven. De dateering dezer banken moet kort voor 1486 gesteld worden.

ST JANSKERK TE 'S HERTOGENBOSCH - Het tegenwoordige priesterkoor der vroegere Collegiale kerk, thans Cathedrale basiliek van den H. Johannes den Evangelist te 's Hertogenbosch is vóór 1415 gereed gekomen.<sup>3</sup> In dien tijd waren de negen openingen tusschen de pilaren der absis en der aansluitende, meest Oostelijke koor-travée, van het deambulatorium gescheiden door een dubbele steenen zitbank. Aan de zijde van den kooromgang was die zitbank lager dan aan de zijde

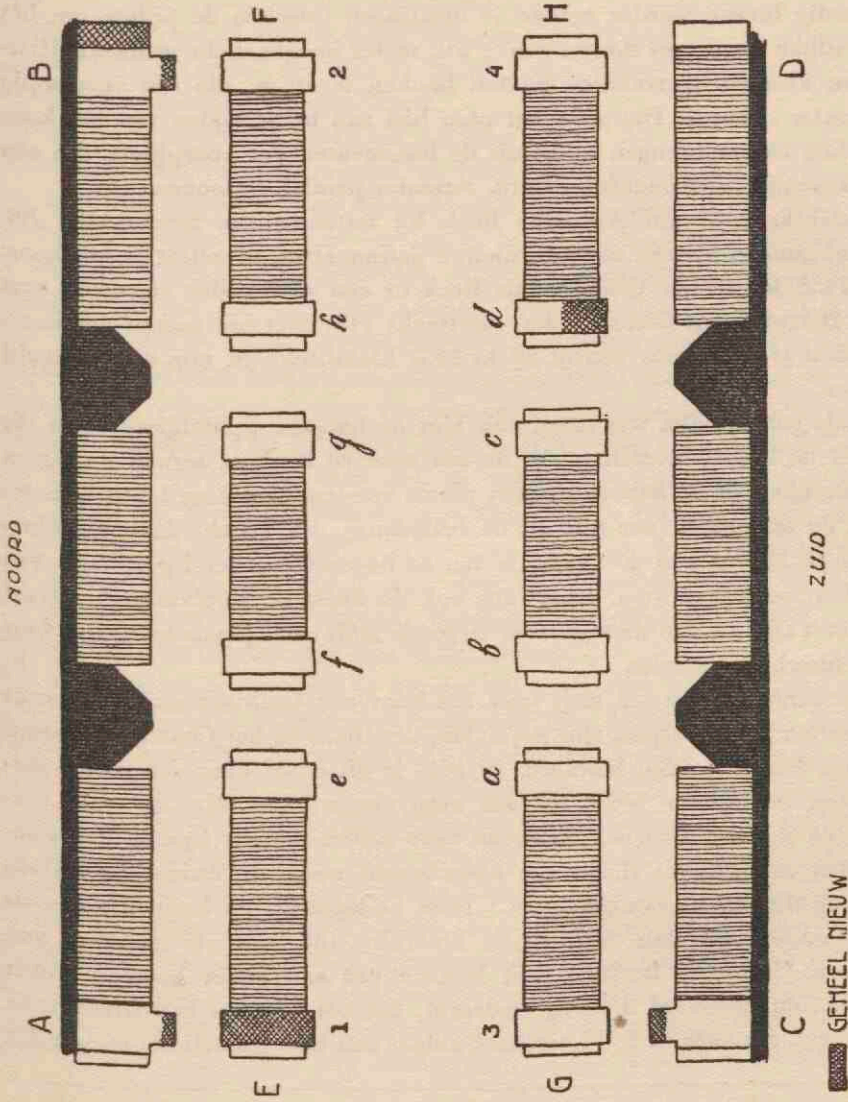
---

<sup>1</sup> Zie blz. 12.

<sup>2</sup> Het Centraal Museum te Utrecht bezit gipsafgietsels van deze misericordes.

<sup>3</sup> J. Mosmans. De St. Janskerk te 's Hertogenbosch (1931).

ALTAAR



van het koor. Op dit laatste gedeelte zullen misschien leeken een plaats hebben kunnen vinden, terwijl ruggelings met dezen de priesters op de hoogere bank in het koor zaten.

Spoedig hierna werden echter de openingen tusschen de pijlers van het eigenlijke koor, met muren van  $\pm 3\frac{1}{2}$  meter hoogte dicht gemaakt. Hier-tegen kwamen eenvoudige houten banken te staan, die een voorloopig karakter droegen. Dat men het plan had aan beide zijden van het koor banken aan te brengen blijkt uit de basementen der koorpijlers, die aan de koorzijde een ongedetailleerd, summier profiel vertoonen.

Omstreeks 1427 gaf Arnoldus Bock bij testamentaire beschikking 100 oude, gouden kronen voor de nieuwe getimmerten of zetels in het koor. In 1458 legateerde Ghiselbertus Bock er een niet nader vermelde som bij. Hieruit volgt dus, dat men omstreeks 1427 met het maken der koorbanken is begonnen, terwijl zij in 1458 klaarlijklijk nog niet voltooid waren.

Zooals gebruikelijk was zaten ook hier de hoogere geestelijken — in dit geval de kapittelheeren — in de bovenste rij banken, terwijl de lagere geestelijken in de benedenrij een plaats vonden. Met deze laatsten zaten ook de schepenen der stad in de benedenrij der koorbanken. Tusschen 1567 en 1570 is aan de Oostzijde van de bovenste rij der Epistelzijde een deel weggebroken (o.a. moet hier ook de dubbele, bandvormige spiraal geweest zijn als aan de tegenover liggende zijde) om plaats te maken voor een bisschopsgestoelte.

Oorspronkelijk bevond zich voor het koor een Gothisch oxaal, waarvan gedeelten in den grond zijn gevonden, die thans in het Centraal Museum te den Bosch worden bewaard. In 1610 is dit oxaal door een nieuw vervangen, dat op zijn beurt in 1866 werd weggenomen. Met dit oxaal verbonden was het koorhek, waarvan twee reliëfs met de figuren van Laurentius en Stefanus thans zijn aangebracht naast de Zuidelijke afsluitdeuren der H. Sacramentskapel.<sup>1</sup> Deze heiligenfiguren kunnen eveneens niet ouder zijn dan 1610, doch klaarlijklijk zijn zij imitaties van oudere, Gothische beelden. Het bestaan van een ouder koorhek wordt bovendien bevestigd door de opdracht, die het kapittel van Oirschot in 1508 gaf, om voor de S. Pieterskerk aldaar een koorgestoelte te maken dat

---

<sup>1</sup> De toestand, zooals die in de 17e eeuw was, vertoont een tekening van P. Saenredam in het Britsch Museum. Zie P. T. A. Swillings, P. Saenredam afb. 112.

„sal zijn op alle manieren als dat gestoelte is tot Sinte Joannis ten Bosch”.<sup>1</sup> In die opdracht wordt gesproken van „een dobbel door in die middelt”, die klaarblijkelijk te den Bosch voorkwam, wat ook overeenstemt met den vorm van het oude oxaal.<sup>2</sup>

Later besluit men te Oirschot, dat dit „een dobbel door — sal zijn”, „gebroeken in vieren”, en met de beelden van Petrus en Nicolaas, dus eenigszins afwijkend van den Bosch.

Tijdens de Hervorming heeft het beeldhouwwerk der banken nogal geleden. Van 1877 tot 1881 werden de banken gerestaureerd door H. van der Geld. Dit geschiedde op de toen gebruikelijke wijze: men vulde de ontbrekende gedeelten aan of verving de beschadigde — door nieuwe —, daarbij trachtend in een Gothischen stijl te werken. Op oorspronkelijke lichamen werden 19e eeuwse koppen geplaatst, terwijl men er zorg voor droeg, dat de naden zooveel mogelijk onzichtbaar werden. Verminkte attributen werden door nieuwe — vervangen; voor sterk beschadigde — of misschien geheel verdwenen figuren, sneed men nieuwe van een neo-Gothisch karakter. Dat hiertegen uit een historisch oogpunt bezwaren bestaan spreekt vanzelf, doch ook in aesthetisch opzicht springt het nadeel van een dergelijke restauratie-methode bij de Bossche koorbanken in het oog. De neo-Gothische deelen houden naast de oorspronkelijke figuren niet alleen geen stand maar door het onoorspronkelijk product van dergelijke nijverheidsuitingen tusschen werkelijke kunstwerken te plaatsen ontstaat een disharmonie in het geheel.

Zijn de heiligen-figuurtjes en de koppen uit het atelier van der Geld dus weer terug te vinden tusschen het oorspronkelijke beeldhouwwerk, moeilijker is dit waar het de fantastische dierfiguren betreft, omdat in dat geval vergelijking met eender gevormde monsters niet mogelijk is. Tenslotte is het de vraag of de herstellingen uit een iconografisch oogpunt wel altijd juist zijn geweest en of niet zin en beteekenis der beeldversiering door de restauraties voor ons minder duidelijk is geworden.

De banken vormen aan iedere zijde twee rijen. Iedere benedenrij telt 16 zitplaatsen en is tweemaal onderbroken om een doorgang te geven naar de bovenrijen. Ieder der bovenrijen telt 15 zitplaatsen en is tweemaal onderbroken door zuilen van het koor. De achterste rijen zijn voorzien van een achterschot met kwartcirkelvormige overhuiving. De uit-

---

<sup>1</sup> Zie bij Oirschot.

<sup>2</sup> Zie Mosmans t.a.p. blz. 435 e.v.



einden der bovenste rijen vertoonen dubbele band-spiralen, waarvan de windingen met beeldhouwwerk zijn gesierd. Alleen aan de Zuidelijke rij ontbreken deze spiralen, zooals wij zagen, aan de altaarzijde.

Over de kerk en de koorbanken schreven achtereenvolgens L. C. Hezemans<sup>1</sup>, die van 1863 tot 1909 werkte aan de restauratie der kerk, Dr C. F. X. Smits<sup>2</sup> en J. Mosmans.<sup>3</sup> Hezemans had debanken nog gekend vóór de restauratie en vermeldt enkele der lacunes, die het beeldhouwwerk te zien gaf.

Smits en Mosmans hebben vooral de zeer interessante iconografie derbanken besproken en de beteekenis van verschillende onderdeelen nagespeurd, waarbij zij een enkele maal van verschillende inzichten blijk gaven.<sup>4</sup>

Aan de Noordzijde laat de Westelijke dubbele spiraal het Laatste Oordeel zien (A)<sup>5</sup>. Beneden is de opstanding der dooden weergegeven en de marteling in de hel, voorgesteld door een menigte verdoemden in een ketel met kokend water. Duivelen voeren de verloren zielen mee; op den rug van een duivel wordt een naakte vrouw meegenomen. Links knielt een der opgestanen en ziet biddend omhoog. In het midden tusschen beide spiralen dringen drie gestorvenen naar de hemeldeur, waarvoor Petrus de wacht houdt. Daarboven stijgen de zaligen op naar de figuur van Christus, die op den top van de bovenste spiraal troont. Aan zijn rechterzijde knielt Maria, aan zijn linkerzijde Johannes. Als eenige restauratie van belang meen ik in dit gedeelte de handen van Christus te kunnen aanwijzen.

Naast deze spiraal, onder een baldakijn, staat Paulus, met het gelaat naar de Zuidzijde gericht. In de linkerhand houdt hij het boek, in de rechter-

---

<sup>1</sup> L. C. Hezemans. De St. Janskerk te 's Hertogenbosch (1900).

<sup>2</sup> Dr C. F. Xavier Smits. De Kathedraal van 's Hertogenbosch (1907).

<sup>3</sup> J. Mosmans. De St. Janskerk te 's Hertogenbosch (1931).

<sup>4</sup> Gaarne wil ik ook hier een woord van dank brengen aan den heer J. Mosmans, die zoo vriendelijk was met mij samen de koorbanken nog eens nauwkeurig te onderzoeken en van wiens grondige kennis der in de moderne „Bouwhut” bewaarde sculptureele versieringen ik mocht profiteren.

<sup>5</sup> Zie bij de beschrijving der koorbanken: plattegrond I. De uiteinden der bovenrijen zijn aangeduid met de letters A. B. C. en D. en de wangen aan de uiteinden der benedenrijen met E. F. G. en H. De buitenste dekstukken zijn aangegeven met de cijfers 1, 2, 3, en 4, de overige dekstukken met de letters a t/m h.

hand het zwaard. De rechterhand met het zwaard is nieuw en ook de neus is gerestaureerd.

Paulus staat op het kapiteel van een kleinen, zeskanten pijler. Voor deze pijler staat een Evangelist, die geheel nieuw is.

De benedenwang (onder de spiraal) laat den Luikschen martelaar, den H. Lambertus zien, in bisschoppelijk gewaad, in de rechterhand den bischopsstaf, op de linkerhand de Luiksche- of Maastrichtsche-kerk. (Smits meende hierin den H. Willebrordus te moeten zien met den Dom van Utrecht).

De Oostelijke dubbele spiraal van deze bankenrij (B) is iets anders gevormd dan de Westelijke. Zij heeft den 3-vorm, waarvan de uiteinden sterk zijn omgekruld. Zij is gevuld met bladwerk en wijnranken. Boven deze voluut zit de H. Helena in een wijduitplooiend gewaad, een kroon op het hoofd. Naast deze voluut staat — evenals Paulus aan de Westzijde — hier een vrouwelijke heilige, in een om het middel, door een ceintuur saâmgehouden kleed, waarover een mantel wordt gedragen. In de rechterhand houdt zij een zwaard, in de linkerhand een boek. Om het hoofd heeft zij een krans margerieten. De hand met het zwaard en de hand met het boek zijn nieuw. Zekerheid omtrent de identiteit bestaat daardoor niet. Dr Smits noemt haar Dymphna.<sup>1</sup>

Mosmans meent eerder de H. Agnes in haar te moeten herkennen.

Onder haar staat Barbara (geheel nieuw). De benedenwang aan deze zijde vertoont de Madonna (nieuw). De dubbele spiraal aan de Westkant der Epistelzijde (C) is gewijd aan de geschiedenis van den kerkpatroon, Johannes den Evangelist. In de onderste spiraal knielt Johannes voor Christus, die, zelf gezeten, zijn apostel de hand op het hoofd legt. Hier is dus voorgesteld de beroeping van Johannes als discipel van Jezus en niet zooals Smits meende, de apostel met zijn bekeerden leerling uit Epheze. De zittende figuur heeft lang over den nek neervallend haar en een tamelijk korten, puntigen baard. De knielende figuur is jeugdiger, heeft een meer rond gelaat en breeder uitstaand haar. Met dit gezichtstype wordt Johannes ook hooger weergegeven. Volgen wij de spiraal, dan zien wij vervolgens Johannes, schrijvend aan zijn Evangelie, vóór hem zit de adelaar. In het midden is in een groep van drie personen de poging weergegeven om Johannes een beker met vergiftigden wijn te doen ledigen. Daarna volgt zijn marteling in de kokende olie. Tenslotte wordt

<sup>1</sup> In 1442 was het Hospitaal van de H. Dymphna gesticht.

de bovenste spiraal gevuld met een geopend graf waaruit een spreukband komt en waarom heen drie personen staan. Hier is eerder Johannes' Hemelvaart weergegeven dan de opwekking van Drusiana, daar wij noch den Evangelist zelf, noch de uit den dood herrezene zien. Boven op de voluut troont tenslotte Johannes als oudere man in een wijden mantel gekleed, een geopend boek, de Openbaring bevattend, in de handen.

Naast deze voluut, tegenover Paulus, staat hier de Apostel Jacobus Maior, een grooten hoed op het hoofd, op welks opgeslagen rand de pelgrimschelp is afgebeeld. In de linkerhand houdt hij een boek. De rechterhand — met staf — is nieuw. Onder hem staat een Evangelistenfiguur, die geheel nieuw is.

De benedenwang laat Petrus zien, met een gesloten boek, sleutels in de hand en sleutels aan den gordel. De wang aan de Oostzijde (D) vertoont Michaël, zich half omwendend, terwijl hij met het opgeheven zwaard een duivel aan zijn voeten een doodelijken slag toebrengt.

Wat de onderste rijen betreft, zoo heeft de Noordelijke rij aan de Westzijde een wang met Johannes den Dooper (E) die het Lam op de linkerhand draagt. (De rechterhand is nieuw). Hij is omlijst door steunberen, die een ezelsrugboog dragen. Links en rechts boven dezen boog zijn Engelen weergegeven met muziekinstrumenten.

De Oostelijke wang van deze rij (F) vertoont Catharina, een kroon op het hoofd, het zwaard in de linkerhand; aan haar voeten de koning. Op dezelfde wijze als Johannes de Dooper, is zij vergezeld van Engelen. Hier dragen deze spreukbanden.

De Zuidelijke bankenrij heeft aan de West-zijde Johannes den Evangelist (G) met wijduitstaand haar, een kelk in de linkerhand. Hezemans verklaarde in 1866, dat deze figuur (een jongeling voorstellend) onherkenbaar was geschonden. Zij is sterk gerestaureerd. Het gelaat is nieuw, evenals de handen, dus ook het attribuut. Het is twijfelachtig of hier wederom Johannes de Evangelist was afgebeeld, nadat reeds een geheele dubbele spiraal aan hem werd gewijd. Boven Johannes dragen de Engelen Passiewerktuigen.

Aan de Oostzijde zien wij Antonius den Heremiet (H), in de linkerhand het boek en de bel houdend, de rechterhand steunend op de kruk, terwijl aan zijn voeten het varken is weergegeven. Ook hij wordt vergezeld door musicerende Engelen.

Boven deze vier wangen zien wij vier dekstukken.

1°. Boven Johannes den Dooper is een Kruisigingsgroep aangebracht (I),

die geheel nieuw is. 2°. Boven Catharina is een groep, die de biecht voorstelt (2). Zij bestaat uit drie figuren: rechts een vrouw, die knielt voor den priester, die in het midden is gezeten, links een man, die achter den priester knielt. De figuren links en rechts zijn geheel oud. Van de middelste figuur is het hoofd en het bovenste deel van het lichaam, n.l. de kraag van de pij, met de beide schouders, nieuw. De restauratie heeft hier op geraffineerde wijze plaats gehad. De naad tusschen het oude- en het nieuwe gedeelte is bijna niet te vinden. 3°. Boven Johannes den Evangelist zien wij een groep van Christus, biddend in den hof van Gethsemane en de slapende discipelen (3). Deze groep is in hoofdzaak oud. 4°. Boven Antonius is een groep van drie figuren, die men vroeger voor een afbeelding van de Mis hield (4). De voorste figuur is een priester, in koorhemd, die — zeer klein van gestalte — nog maar juist kan zingen uit het antiphonarium, dat op een lezenaar voor hem ligt. Achter hem staat een tweede geestelijke, eveneens in koorhemd, over den linkerarm een dwaal en voor de borst een boek houdend. Ook deze figuur is zingend voorgesteld. De rij wordt gesloten door een derde figuur, met een zak met geld opzij, wiens geheele gestalte, dikke buik en spottende lach een sterk satyrischen indruk maken. Mosmans heeft in deze groep een Commemoratie voor overledenen gezien. Hij vraagt zich af of de derde figuur misschien een betaalde zanger is. Voor mij heeft ook de voorste figuur een satyrisch karakter. Wanneer wij het gelaat van deze abnormaal-kleine menschfiguur en face nauwkeurig bekijken — waarbij wij in gedachten den beschadigden neus in den oorspronkelijken staat moeten herstellen — dan hebben de vouwen en plooien in het gelaat en om de oogen iets ruws en afstootends, waarmede het recht omlaag gekamde stugge haar overeenstemt. De achterste figuur lacht m.i. om het spel van de voorste, waarvan misschien de middelste figuur de dupe is. Zoo acht ik het ook niet onmogelijk, dat ook in „de biecht” een satyrieke trek zit. De knielende vrouw, in wier gelaat men eerder opgewektheid dan ernst kan zien aan de eene zijde van den priester, de knielende man, wiens gelaat helaas is geschonden, aan de andere zijde — dit is een ongewone wijze om de biecht weer te geven!

Deze beide dekstukken waren voor de leeken toenmaals nauwelijks zichtbaar en wij zien meer, dat in de voorstellingen, die alleen onder de oogen der priesters kwamen een wereldsch element optreedt.

De heer Mosmans heeft, met fijn gevoel voor de symboliek der koorbanken, opgemerkt, dat deze eind-dekstukken kruiswijs met elkaar correspondeeren. Met den Kruisdood houdt de Commemoratie voor overle-

denen verband, met Christus' eenzaam gebed in Gethsemane de biecht voor den priester.

Aan de wangen bij de doorgangen zijn, twee aan twee, kerkvaders, profeten en monniken weergegeven, d.w.z. aan de Zuidzijde zien wij Hieronymus met den kardinaalshoed en Gregorius als paus, vervolgens een profeet met een schriftrol en een profeet met een boek. Aan de Noordzijde vinden wij eveneens twee profetenfiguren, respectievelijk met boek en schriftrol en dan, kruiswijs tegenover de kerkvaders, de beide monniken, die misschien geïdentificeerd moeten worden als Thomas van Aquino en Benedictus.

Moelijker is de verklaring der dekstukken boven deze wangen. Aan de Zuidzijde zien wij — wederom van het Westen af te beginnen — achtereenvolgens: *a.* Twee monsters met menschegezichten, die elkaar den rug hebben toegekeerd. De een houdt tusschen de handen een soort doosje of buidel, vermoedelijk met geld, de andere, spottend omkijkend, wijst naar zijn metgezel. Deze figuren schijnen oud te zijn, behoudens eenige vernieuwingen aan den kop van de eerste figuur. *b.* Een bootje, voortgetrokken over het water door een zwaan. In de boot is een krijgsman, gewapend met schild en bijl. *c.* Twee aan een tafel gezeten schrijvende monniken. Naast hen staat een kerkje. Aan dit dekstuk is wel het een en ander vernieuwd, maar de beide monniken zijn toch wel in hoofdzaak oud. *d.* Een leeuw, die een hinde verscheurt, ruggelings met een basiliscus. Het eerste dier is oud, het tweede, vernieuwd.

Aan de Noordzijde zien wij achtereenvolgens van West naar Oost: *e.* Een basiliscus en een kameelachtig dier. De koppen zijn vernieuwd. *f.* Een olifant en een buffel met — vernieuwden — menschenkop. *g.* Drie figuurtjes, waarvan de meest rechtsche de handen voor het gezicht heeft geslagen, en een basiliscus, die hen schijnt te bedreigen. Het hoofd van de middelste figuur is nieuw. *h.* Noach's dronkenschap. Hij ligt, met één hand onder het hoofd, tusschen wijnranken en druivetrossen. Aan zijn voeten staat een schaapje.

Smits meende in deze acht dekstukken, de zeven hoofdzonden te moeten zien, terwijl de ridder in het bootje, de Brabantsche Zwaanridder Brabo Sylvius zou voorstellen. Mosmans geeft een iets vrijere verklaring van de verschillende groepen. Hij vereenigt ze tot paren en ziet daarin ondeugden waarvoor de geestelijken speciaal zich moesten behoeden. Zoo zou het eerstgenoemde dekstuk: de sphinxfiguur met het geld en zijn metgezel een waarschuwing zijn tegen het vergaren van rijkdommen zonder deze voor goede doeleinden te gebruiken, terwijl de daartegenover liggende

zwaneridder op het kwaad der afwezigheid der geestelijken van hun standplaats zou duiden, waarbij de prebenden elders werden verteerd. De leeuw met de hinde roept dan het „Fratres ——— vigilate ——— quoniam tamquam leo rugiens” in de herinnering, waartegenover de schrijvende monniken een voorbeeld van plichtsbetrachting moeten verbeelden. Werd hier dus de waakzaamheid aanbevolen, in Noach en zijn daartegenoverstaande drie zoons zou de onmatigheid en de ontucht worden gehekeld, terwijl de olifant en de buffel met de beide andere dieren de ongebondenheid zouden symboliseeren.

In de Inleiding herinnerden wij er reeds aan, hoe op het eind der 14e eeuw, de voorstelling der hoofdzonden veel belangstelling had, en hoe de *Dieta Salutis* de beteekenis aangaf, die men aan verschillende dieren moest toeschrijven, doch dat in de beeldende kunst zeer vaak variaties voorkomen op de beschreven combinaties van dierfiguren met bepaalde eigenschappen. Waar het dieren — de kameel (?), den basiliscus, den olifant en den buffel, welke tenslotte nog gedeeltelijk nieuw zijn — betreft, zoo moet een zoeken naar de bepaalde eigenschappen, die zij weergeven, vruchteloos blijven. Wij moeten volstaan met op het verschijnsel te wijzen, dat hier, evenals aan de kerken zelf, de zonden, de karaktertrekken of de eigenaardigheden zijn gesymboliseerd, die uit „de wereld” komen. Wat de eerstgenoemde dekstukken aan de Epistelzijde betreft, zoo komt het mij niet onmogelijk voor, dat hier op de groepen wordt gezinspeeld, die in de koorbanken een zitplaats vonden: n.l. de schepenen, dus de vertegenwoordigers der burgers, de geestelijkheid en tenslotte de zoogen. zwanebroeders, de aanzienlijken. De vleugels van den als grover gekwalificeerden burger met het breede gezicht, zijn die van een basiliscus, de vleugels van den als geestelijke gekleeden sphinx, wiens gelaat ons, helaas, niet meer de origineele trekken laat zien, zijn die zooals zij ook aan de Engelen werden gegeven. Tegenover deze beiden is de ridder in de door een zwaan getrokken boot uitgebeeld. De confraterniteit van de Lieve Vrouwe Broeders, in 1318 ingesteld door Gerard van Uden, Heer van Herpen, telde 36 gewone broeders en 4 doorluchtige Swanebroeders. Misschien vonden dezen hun zitplaatsen, daar waar de Swaneridder is aangegeven. De dekstukken a en b aan de Epistelzijde behooren vermoedelijk wel bij elkaar en geven dus eenigszins de standen aan. Dat hierbij spot was veroorloofd, in de uitbeelding, is niet ongewoon. Los van deze beide dekstukken staan dan de volgende- waarbij inderdaad de schrijvende monniken in verband dienen gebracht te worden

met den leeuw, die een hinde verscheurt en den basiliscus. Eveneens moeten wij samen zien Noach en de drie figuurtjes daar tegenover, die zijn zoons voorstellen. De onmatigheid en de ontucht worden hier verbeeld, terwijl de overige twee dekstukken aan de Evangeliezijde zonden voorstellen, waarnaar wij slechts kunnen raden.

De kleine figuurtjes, die de achterkanten der benedenwangen — bij de zitplaatsen — sieren, vertoonen geen onderling verband. De oude non met rozenkrans achter Antonius en de lezende priester achter Michaël, spreken voor zich zelf. Verder zijn op deze plaatsen meest dierfiguren voorgesteld o.m. een zittende ezel (achter Catharina) enz.

Vatten wij de iconografie der koorbanken samen, dan zien wij, dat de plaatsing der figuren en voorstellingen niet willekeurig is, doch dat in elk geval een diepere gedachtengang bij de keuze daarvan heeft geheerscht, zonder dat de cyclus steeds geheel wordt afgerond. Aan de Westzijde, die zich naar het schip der kerk keert, is gestreefd naar de uitdrukking van dat wat de geloovigen heeft gebracht tot de kerk en haar heilig sacrament en hen daaraan bindt. Tot de figuren der benedenwangen zijn rechts en links gekozen Petrus, de verkondiger van Christus op aarde en de Luiksche bisschop-martelaar Lambertus, die van beteekenis was voor de verbreiding van het Christendom in deze landen. De middenreliëfs voeren nader tot het doel met de figuur van Johannes den Dooper, den voorlooper en aankondiger van Christus en zijn naamgenoot den Evangelist (zoo deze figuur hier ook oorspronkelijk gestaan heeft), die het Woord van Christus tot de menschen heeft gebracht.

Boven dit alles wordt den geloovigen als waarschuwing links het Laatste Oordeel voorgehouden, terwijl rechts het leven van den kerkpatroon wordt getoond.

De kleine figuurtjes, die naast de dubbele spiralen, aan den ingang van de hooge koornruimte staan, zijn Paulus, de apostel der heidenen en Jacobus, de beschermer der pelgrims.

Aan de altaarzijde wordt een geheel andere wereld uitgebeeld. Daar is verband gelegd tusschen het altaar-sacrament en de heilige geschiedenis, terwijl de symboliek zich niet tot de menigte richt, doch tot de priesters. Hier zijn de buitenste figuren Michaël, die den duivel verslaat en Maria (indien althans ook hier het nieuwe beeld het oorspronkelijke herhaalt), die aan de zondige menschheid den Verlosser bracht, terwijl de middelste reliëfs den eenzamen kluisenaar Antonius en de H. Catharina aan de geestelijkheid voor oogen stellen. De dubbele spiraal, die bewaard

bleef draagt de H. Helena, wier naam onverbrekkelijk met de oudste geschiedenis der kerk is verbonden.

Naast deze spiraal is weer een der vrouwelijke heiligen van de kerk uitgebeeld. (Agnes of Dymphna).

Trad aan de Westzijde de kerkelijke idee om zoo te zeggen naar buiten, hier bij het altaar richt zij zich op het innerlijk leven der kerk. Tusschen beiden in is datgene uitgebeeld, waarop de kerk steunt en wat haar kracht geeft naar buiten. Dit zijn de oude profeten, die de komst van Christus verkondigen, de kerkvaders, die met hun wijsheid het geloof opbouwden en verdedigden, de geestelijke orden, die het bevestigden. Tusschen hen, naast hen, kwamen de priesters te zitten in de koorstoelen.

Het geheel der koorbanken vormt dus weer een synthese der Christelijke wereld, terwijl tevens een verbinding is aangegeven tusschen de hoogere wereld, die de geestelijkheid schept op en om het altaar en de aardsche wereld der leeken. Van deze gedachten-uitbeelding zijn de kruiswijs-correspondeerende dekstukken een onderdeel. Maar uit die wereld komen ook de wereldsche elementen, de standen, de verzoekingën, de zonden, in de dekstukken verzinnebeeld.

De makers der koorbanken en hun beeldversiering zijn onbekend. De stijl der figuren laat zien, dat deze in verschillende perioden zijn ontstaan, terwijl voornamelijk twee invloeden er op inwerkten: een Noord-Nederlandsche en een Zuid-Nederlandsche.

Toen men aan de koorbanken begon, bezat de kerk uitwendig reeds een rijke beeldversiering in steen, waarvan verscheidene reliëfs aan de windbergen der koorkapellen nog niet zoo lang te voren voltooid waren.

Inwendig bezat de kerk altaren met gebeeldhouwde versiering, waarvan ons een tweetal in de documenten nader wordt aangeduid. Tijdens de werkzaamheden aan de koorbanken werden nog meer altaren besteld of gekocht. Het kan zijn nut hebben na te gaan, voor zoover mogelijk, vanwaar dit beeldhouwwerk betrokken werd, omdat daaruit misschien conclusies kunnen worden getrokken omtrent de makers der koorbanken of althans de stijl der koorbanksculptures eenigermate kan worden verklaard.

Tusschen 1416 en 1418 was voor de kapel der O. L. Vrouwe-broederschap een altaar vervaardigd met een beeldversiering in steen, welk altaar in 1425 werd gewijd.<sup>1</sup> Waar de kerk juist een zoo rijke beeldversiering in

<sup>1</sup> Zie Mosmans. t.a.p. blz. 205 e.v.



steen had gekregen, die misschien nog niet geheel voltooid was, is het zeer wel mogelijk dat dezelfde beeldhouwers, die aan de uitwendige sculpturen hadden gewerkt, ook dit altaar vervaardigden.

Ongeveer ter zelfder tijd werden voor deze kapel ook koorbanken gemaakt, naar uit de rekeningen van 1421/2 blijkt, waarin wordt gesproken van „die stoelen te sniden daer die sanger op sitten” en later „doe si ons lectrinen maecten”.<sup>1</sup>

Het St. Catharina-gilde bezat een altaar voor Maria en de H.H. Gertrudis, Batholomeus en Catharina, dat door den vice-plebaan Ghiselbertus de Bakel in 1418 werd hersticht en opnieuw gedoteerd. In den altaarwand waren de martelingen van de H. Catharina met verfijnde kunst in hout uitgestoken en zwaar verguld. „Daarbij was de compositie van den beeldhouwer zóó levendig, dat het voorgestelde lijden der martelares den beschouwers de tranen uit de oogen drong”. (manuscript Bourg. Bibliotheek No. 8472).<sup>2</sup> Wij weten niet of dit altaar te 's Hertogenbosch was gemaakt. Het vermoeden rijst, dat dit niet het geval was, wanneer we lezen, dat de leden van de O. L. Vrouwe broederschap in 1432 een verguld altaar op keur uit Antwerpen lieten komen, terwijl zij in 1444 opnieuw met een Antwerpsch meester over een altaar onderhandelden. Bekwame beeldsnijders, wier werk het was houten beelden te maken, scheen den Bosch dus waarschijnlijk toen nog niet te bezitten. De plaatselijke beeldhouwers waren dus vermoedelijk „metselrijnsnijders”. Zij maakten het steenen altaar voor de O. L. Vrouwe broederschap en het is niet onmogelijk, dat ook zij de tegelijkertijd of kort daarna vervaardigde banken in deze kapel sneden.

In 1445/6 — nadat de onderhandelingen met den Antwerpschen meester klaarblijkelijk tot niets geleid hadden — maakte de O. L. Vrouwe broederschap echter afspraken met een zekeren Jacob van Laer over een nieuw te vervaardigen altaar. In 1449/50 werd het oude altaar afgebroken en men behielp zich vervolgens met een schets van het nieuwe, die op een houten bord was uitgespannen. Eerst in 1459 werd het geprojecteerde snij- en beeldhouwwerk aanbesteed. In 1463 scheen alles zoover gereed te zijn, dat Albrecht die Maelre de losse stukken en beelden, benevens de nog te beschilderen altaardeuren mee naar zijn werkplaats kon nemen om ze te vergulden en van kleuren te voorzien. Bij een brand echter werd,

---

<sup>1</sup> Zie Mosmans t.a.p. blz. 196 e.v.

<sup>2</sup> idem t.a.p. blz. 333/4.

wat hij van het altaar in huis had, geschonden. Enkele beeldjes konden later nog door „den dooven beeltmaker opt hijnthamereind” worden getaxeerd en vervolgens worden verkocht aan het St. Geertruiklooster. Deze losse beelden werden dus klaarblijkelijk te 's Hertogenbosch gemaakt. Men deed er wel lang over n.l. van 1459 tot 1463. Niettemin gingen dezelfde broeders in 1475/6 wederom te Antwerpen een altaar bezichtigen om dit eventueel te koopen. Dit scheen echter niet te voldoen. Men bestelde er althans een bij Meester Ariaen van Wesel „den beeldmaker van Utrecht af”.

Bezien wij nu het beeldhouwwerk der koorbanken, dan herkennen wij daaraan als de oudste deelen de reliëfs met Lambertus (A) en met Petrus (C). Lambertus is in een begin 15e eeuwschen stijl gesneden, die nog herinnert aan 14e eeuwsche figuren. Het lichaam buigt over naar links, zonder dat daarbij sprake is van een natuurlijk staan of het leunen op één heup. Het gewaad valt voor het lichaam neer met enkele schotelvouwen en verbergt het lichaam, waardoor de anatomie van dit laatste onduidelijk is. De figuur maakt dus een conservatieven indruk. Levendiger is echter het gelaat van den heilige weergegeven, waardoor het min of meer contrasteert met het lichaam. De vorm van dit gelaat is rond en vol. De kunstenaar heeft er op naturalistische wijze huidplooiën en groeven in aangegeven.

Onmiddellijk nadat deze benedenwang klaar was, of misschien reeds terwijl men er aan bezig was, werd aan de dubbele spiraal daarboven, met het Laatste Oordeel (A) begonnen. Door de figuren daarin nu schijnt het reeds boven uitgesproken vermoeden, dat de „metselrijnsijders”, die aan de steensculptuur hadden gewerkt, ook wel hun krachten op de houtsculptuur moesten beproeven, te worden bevestigd. De naakte figuren laten vaak aan beeldhouwwerken in steen denken. Zij zijn wat stijf en wat onhandig gesneden, zonder veel inzicht in de anatomie van het menschelijk lichaam. Nu zijn de reliëfs van de windbergen afkomstig, momenteel bewaard in de bouwloodsen der kerk, helaas zoo sterk verweerd, dat de details der figuren onherkenbaar zijn geworden, waardoor een eenigszins nauwkeurige vergelijking met de koorbanksculptures niet meer mogelijk is. Er is echter één figuur, van een Bosschenaar, ontstaan tusschen  $\pm 1400$  en  $\pm 1420$ , die in vorm en massa van het geheele gelaat en van het haar overeenkomst vertoont met Petrus in de koorbankspiraal. Op zichzelf vormt deze vage gelijkenis een te zwak aanknoopingspunt om er verdere conclusies uit te trekken, doch gezien in verband met wat wij

hierboven schreven, versterkt het toch ons vermoeden, dat de latere reliëfs van de windbergen en de oudere koorbank-sculpturen van één-zelfde atelier afkomstig zouden zijn. Tegelijkertijd kunnen wij dan opmerken, dat de reliëfs boven de deuren van het Zuider transept, in een lateren stijl zijn uitgevoerd en nog moesten gemaakt worden, toen men aan de koorbanken reeds was begonnen.

Iets vrijer dan de figuurtjes van het Laatste Oordeel zijn die van de Johannes-geschiedenis aan de tegenoverliggende zijde (C). Het aantal personen is geringer en daardoor zijn zij ieder afzonderlijk wat grooter en bewegen zij zich gemakkelijker. Na het „Laatste Oordeel” zal men aan de Johannes-geschiedenis zijn begonnen.

Uit deze vroege periode in het ontstaan der koorbanken stamt nu ook het reliëf met Michaël (D). Hij wendt zich om teneinde den duivel te treffen, doch de figuur maakt zich niet los uit het vlak. Wat daardoor onze aandacht het meest heeft is de omtreklijn, de silhouet. Het gelaat is ovaal, de handen zijn klein en fijngesneden. Ofschoon dit werk niet lang na den H. Lambertus en het Laatste Oordeel kan ontstaan zijn, spreekt er toch een andere invloed uit dan die der beeldhouwkunst in steen. Hier denken we aan Zuid-Nederlandsche kunst en vooral aan de schilderkunst van Rogier van der Weyden.

Zooals wij nader hopen aan te toonen is er een lacune tusschen de boven beschreven deelen der koorbanken en al het overige beeldhouwwerk. Nadat de benedenwangen en de spiralen gereed waren, heeft vermoedelijk het werk geruimen tijd stil gelegen om daarna te worden voortgezet. De figuren, die de spiralen bekronen: Christus tusschen Maria en Johannes, Johannes op Patmos en Helena, zijn veel rijper dan de figuren in de spiralen. Zij hebben een natuurlijkheid en een losheid in de gewaadplooing, die in het oudere werk ontbreekt. Er is een sterker psychisch element in de uitbeelding der voorgestelden gekomen. Ook de reliëfs der benedenrijen vertoonen een ontegenzeggelijk jongere stijlfaze, dan die der bovenrijen. De gewaden van Johannes den Dooper, Catharina en Antonius (Johannes de Evangelist laten wij wegens te sterke restauratie buiten beschouwing) zijn meer gevarieerd, dan die der oudere figuren en meer gecompliceerd geplooid. Zij zijn tamelijk dun en vertoonen een zekere soepelheid. Onder de gewaden voelen wij het staan der lichamen beter, dan dit bij Lambertus het geval was. In denzelfden tijd ongeveer zullen Paulus, Jacobus en Agnes naast de spiralen zijn ontstaan, welke figuren zonder twijfel van één hand zijn. Ook zij laten een fijne soepelheid in de

fraai geplooiden gewaden zien, waaronder wij de anatomie en den stand van het lichaam thans duidelijk voelen. Met tedere en kiesche zorg zijn de gezichten gesneden. Fraai is de spitstoeloopende kinlijn bij de vrouwelijke heilige. Op enkele details is de kunstenaar op naturalistische wijze ingegaan, als: het haar van Agnes en de ceintuur met gesp, die zij om het middel draagt. Deze beelden behooren tot het beste wat onze houtsculptuur heeft voortgebracht. De kunstenaar, die hen vervaardigde beheerschte uitnemend het materiaal waarin hij werkte. Wij meenen ook hierin een reden te zien om aan te nemen, dat thans een jongere generatie van beeldhouwers dan de nog aan den steen gewende vervaardigers der oudere figuren, aan het werk was. Wij meenen ook, dat deze jongere sculpturen niet vóór 1460 gedateerd moeten worden. Onder de gravures van den Bosschen bouwmeester Allard Duhamel komt n.l. een Petrusfiguur voor staande op een met bladwerk versierd basement, op dezelfde wijze als dit met de bovengenoemde beelden het geval is.<sup>1</sup> Ook in de plooiën, in den stijl, is er overeenkomst met de figuur van Paulus en vooral met den Jacobus.

Nu neemt men aan, dat Duhamel omstreeks 1440 is geboren en waarschijnlijk wel te 's Hertogenbosch (en niet te Leuven). Hij was loodsmeester in 1478. In zijn Petrus hebben wij dus een beeldtype, dat zeker niet vóór 1460 is ontstaan.

Daar van Duhamel's hand eveneens gravures met architectuuronderdeelen en decoratieve versieringen, bestemd voor de Bossche kathedraal bekend zijn, zou het niet onwaarschijnlijk zijn, dat de drie bovengenoemde koorbank-figuurtjes door hem waren ontworpen. Doch dit is slechts een hypothese, waarvoor geen klemmend bewijs kan aangevoerd worden.

De wangen aan de doorgangen der benedenrijen, met de kerkvaders, profeten en monniken, vertoonen een anderen stijl dan de wangen aan de buitenzijden. De gewaden zijn zwaarder, waardoor zij minder kleine plooitjes hebben. De hoofden zijn wat grooter en de gezichten zijn breder of meer rond. Bij een enkele komen de jukbeenderen sterker uit, van Gregorius heeft het hoofd een echten bolvorm. De houtsnijder is minder op de details ingegaan, waardoor zijn figuren een wat forscheren indruk maken. Het fijne, spitse van het Agnesfiguurtje naast spiraal B bijvoorbeeld ontbreekt hier geheel. Deze beelden geven een stoerder soort men-

---

<sup>1</sup> Lehrs. Geschichte und Kritischer Katalog des Deutschen, Niederländischen und Französischen Kupferstiches. Tafel 200, no. 489.

schen weer, doch de karakters zijn niettemin goed getypeerd.

Door de wijze waarop het hout is gesneden, n.l. een minder sterk wegsnijden en uithollen, waardoor de oorspronkelijke vormen: een ronde bol voor het hoofd, de blokvorm voor het lichaam, enz. duidelijker te zien blijven, toonen deze figuren overeenkomst met verschillende Noord-Nederlandsche sculptures (Bolsward, Venlo). Zij onderscheiden zich van de Zuid-Nederlandsche, die meestal spits, ranker, gedetailleerder en daardoor tevens vaak schilderachtiger in de oppervlakte zijn.

Het laatst — uit den aard der zaak reeds — kwamen de dekstukken gereed. Zij kenmerken zich vaak door een sterker zin voor realisme, zoowel in geestelijk als in materieel opzicht. Dat wil zeggen, dat terwijl de tafereelen van de Johannes-legende (C) nog een meer symbolisch karakter dragen, de uitbeelding van Christus in Gethsemane (3) een direct tot ons sprekende gebeurtenis is, waarvan het aangrijpende overtuigend werd gekarakteriseerd. De spiraal-figuren spreken tot het verstand, dat de episodien uit Johannes' leven te overdenken krijgt, het dekstuk noodigt uit tot medeleven der emoties. De eenzame Christus is goed getypeerd (het gelaat is bij het rechteroog helaas geschonden). Een aparte groep vormen de slapende discipelen.

Realistisch in materieelen zin zijn de figuurtjes van het dekstuk met de „Commemoratie” (4), rechtsbij het altaar. Met een groot gemak is vooral het genreachtige laatste figuurtje weergegeven. Zijn wijze van staan, zijn houding, het spottende gezicht, boden den kunstenaar klaarblijkelijk geen technische moeilijkheden bij de uitbeelding. Het gezicht van dezen man is verwant met dat van de vrouw, die ter biecht gaat (dezelfde proporties, dezelfde neus). Ontegenzeggelijk zijn van één kunstenaar, wiens werk een uitgesproken persoonlijk karakter draagt: Christus in Gethsemane, de „Commemoratie” en de biecht. Waarschijnlijk zijn van hem al de dekstukken aan de Zuidzijde, benevens de biecht aan de Noordzijde. Van een helper zijn afkomstig: de liggende Noach en de drie zoons van Noach met den basiliscus. Noach is stijf, zijn houding onnatuurlijk, ook de figuurtjes van de zoons staan artistiek op een lager pijl, dan de figuren van den anderen meester der dekstukken.

Wij komen dus tot de conclusie, dat nadat de steenbeeldhouwers het werk hadden neergelegd en de banken geruimen tijd half voltooid waren blijven staan, na  $\pm$  1460 een atelier van beeldsnijders aan het werk ging om het geheel te voltooiën. Er waren kennelijk meesters aan het werk, wier vak het was houten beelden te maken. Dit stemt overeen met het bericht,

dat tusschen 1459 en 1463, het beeldhouwwerk — in hout — voor het altaar der O. L. Vrouwe broederschap te 's Hertogenbosch werd vervaardigd.

S. MARTINUSKERK TE VENLO - Aan deze kerk, die reeds in de 13e eeuw bestond, was van de 15e- tot het eind van de 18e eeuw een parochiaal kapittel verbonden. Het bouwwerk onderging verschillende vernieuwingen in de 14e- en 15e eeuw. In de laatste eeuw werden — waarschijnlijk nadat het kapittel was ingesteld — koorbanken in het middenkoor gemaakt. Aan iedere zijde bevindt zich één rij eikenhouten banken met dertien zitplaatsen. Voor deze banken zijn lezenaars aangebracht, in het midden doorbroken om een doorgang te geven naar de zitplaatsen. De rugschotten zijn uit later tijd dan de banken zelf, met hun wangen en lezenaars. Zij hebben, door Korinthische zuiltjes gescheiden, rondboogpaneelen en een hoofdgestel. Aan de altaarzijde bevinden zich dergelijke paneelen ook boven de benedenwangen. De decoratieve versiering van deze Renaissance-deelen is zeer sober. Waarschijnlijk dateert dit gedeelte uit het eind van de 16e eeuw.

De banken zelf hebben zijwangen met reliëfs. De zitplaatsen hebben, op de gewone wijze, ronde tusschenleuningen en armleggers, die worden gesteund door zuiltjes met bladkapiteelen. Onder deze armleggers zijn op de tusschenleuningen wapenschilden aangebracht, die thans echter, op een enkele uitzondering na, leeg zijn. De toestand der wapenschilden maakt het niet aannemelijk, dat de wapens later — bij voorbeeld tijdens de Fransche Revolutie — zouden weggehakt zijn. Misschien waren de wapens geschilderd in de wapenschilden, misschien zijn deze schilden uitsluitend als sieraad bedoeld en zijn zij dus altijd leeg geweest. De tusschenleuningen hebben geen knoppen, doch de zitplaatsen laten wel gebeeldhouwde misericordes zien.

De lezenaars hebben evenals de banken gebeeldhouwde wangen, terwijl de voorzijden briefpaneelen vertoonen. Er zijn op de lezenaars geen dekstukken.

Op de Venlo'sche banken is de aandacht nog nauwelijks gevestigd. Bierens de Haan gaat ze stilzwijgend voorbij. De archivaris A. J. A. Flament wijdde er een artikel aan in De Maasgouw van April 1905 (blz. 262 e.v.), waarin hij trachtte de eenigszins duistere iconografie dezer banken op te helderen. Zijn verklaringen zijn o.i. echter niet juist.

Boven één der zijwangen (Noordelijke rij, altaarzijde) bevindt zich een

jaartal, dat zoodanig is geschonden, dat een nauwkeurige dateering niet meer mogelijk is. Het gemeentearchief bevat niets wat op de banken betrekking heeft en het kerkelijk-archief, dat talrijke rekeningen rijk is, gaat niet verder terug dan tot 1619.

Eenig licht op het ontstaan der banken werpen echter twee wapens, waarvan het één een naar links-boven (heraldisch beschouwd) gerichten pijl vertoont en een ster in den rechter bovenhoek, het andere een molenijzer. Dit zijn de wapens van de families van Stalbergen en Mercator.

Johan van Stalbergen, zoon van Gerard van Stalbergen en Catharina de Weldick, schepen van 1455 tot 1501, payburgemeester in 1450 en regeerend burgemeester in 1473, 1481, 1485, 1486, 1490, 1496 en 1501, was gehuwd met Elisabeth Mercator, dochter van Lambert Mercator de Jonge.<sup>1</sup> Deze wapens zijn aangebracht op de achterzijde van de Oostelijke wang der Evangeliezijde, op een tamelijk in het oog loopende plaats dus (daar waar tegenwoordig nog de burgemeestersbank is). Waarschijnlijk was dus Johan van Stalbergen de stichter der banken. Vermoedelijk stichtte hij deze als burgemeester, dus na 1473 en vóór 1501.

De heer Flament maakte nog attent op een wapen aan den zijwand van de laatste zitplaats naar het Westen toe. Dit wapen vertoont 3 lijnen, die een schepenmerk vormen. Met dit wapen zegelden een Johan de Groet van 1474 tot 1482 en een Johan de Groet in 1530. Wanneer dit wapen is aangebracht valt niet te zeggen. Natuurlijk kan het ook eerst later in de banken zijn gesneden.

De Noordelijke rij laat aan de Westzijde een wang zien met de figuur van een pelgrim in reliëf in een door een rondboog afgesloten nis. Over het door een riem omgorde onderkleed draagt hij een wijden mantel, die ook over de muts is getrokken, die hij op het hoofd draagt. Aan den gordel hangt een rozenkrans. Zijn schoenen zijn zwaar en dikgezoold. Aan de houding der beide handen kan men zien, dat de man oorspronkelijk een langen staf of misschien een lans vasthield. Al ontbreekt het attribuut van de schelp, toch is hier waarschijnlijk Jacobus Maior voorgesteld. Beneden zien wij hem nogmaals in een klein, door een rondboog afgesloten veld zittend afgebeeld. De handen en een deel der benedenarmen zijn afgebroken, zoodat het moeilijk is de voorstelling te verklaren. Misschien was hier de apostel, visschend voorgesteld.

De benedenrij laat Abraham's offer zien. Het kind Izaak draagt een bos

---

<sup>1</sup> Deze mededeelingen ontving ik van den heer H. Boermans te Venlo.

hout en ziet om naar zijn vader, die met een zwaard in de hand volgt. Naast Abraham loopt een ram (geschonden). Boven hun hoofden is een vlechtwerk van stengels met zaadkolven.

Rechts boven is een episode weergegeven uit het leven van den kerkpatroon S. Maarten. Links staat een man met een zwaard. Hij heeft om het middel een band, doch is weinig gekleed voor den strijd. Aan de voeten draagt hij wel kaplaarzen, maar de beenen zijn grootendeels onbeschermd. Op het hoofd draagt hij een hoed met opgeslagen rand. De rechterfiguur draagt een punthoed. Zijn gebaren — hij heft de linkerhand op naar het hoofd, de rechterhand legt hij op de borst — drukken verbazing uit over den ander. De beide mannen wenden zich van elkaar af. Ik meen, dat hier het verhaal is weergegeven, waarin Martinus, die officier was in het Romeinsche leger, den dienst wilde verlaten. De keizer (Julianus de Avallige?) bespote hem toen om zijn lafheid, waarop Martinus aanbod ongewapend in den strijd te gaan. Het besluit van den heilige, de spot en verwondering van den keizer zijn hier uitgedrukt. Beneden is een maaltijd weergegeven van drie personen. Zij zitten aan een tafel. De meest linksche figuur schenkt zich in uit een kan, de middelste eet uit een nap, de derde figuur (een vrouw?) zit met de handen over elkaar. Hier is uitgebeeld hoe de vrouw van keizer Maximus, den heilige eigenhandig aan tafel wenschte te bedienen.

Rechts beneden zien we Noach's dronkenschap. Noach is, wat ongemakkelijk liggend, voorgesteld. Links staat zijn zoon. Hij, houdt de hand voor het gelaat. In de linkerhand heeft hij een doek. Boven dit tafereel zijn ranken met druivetrossen afgebeeld, waarvan een bok (geschonden) eet. Aan de altaarzijde, vertoont de Noordelijke bovenste rij, een bisschop, die in de linkerhand een bisschopsstaf houdt en in de rechterhand een wiedijzer.

Beneden is een oude man afgebeeld, liggend met een stok en een dolk in de hand. Een ander werpt over deze liggende figuur iets heen, misschien water, het zou ook een doek kunnen zijn. Een derde tracht hem daarvan terug te houden. Dit alles schijnt plaats te hebben in een kelder of laag vertrek, want links is een trap aangegeven, die naar boven leidt. Flament meent dat het de bisschop Martinus is, doch deze heilige is nooit met een wiedijzer afgebeeld. Met een wiedijzer is de bisschop Honoratus van Amiens soms voorgesteld. Bij Honoratus blijft het tafereel beneden duister. Er zijn verschillende heilige bisschoppen geweest van Maastricht en Luik, als de H. Amandus, de H. Fredericus, enz. waarvan de legenden



thans moeilijk zijn na te gaan. Eén van hen zal hier wellicht bedoeld zijn. De wang van den lezenaar laat Christus' verheerlijking op den berg Tabor zien, terwijl de overzijde als pendant, het verzamelen van het manna door de Joden vertoont. In de bovenste rij aan de Zuidzijde staat de H. Quirinus, in de rechterhand een vaandel met 9 kogels, in de linkerhand het schild met eenzelfde aantal kogels. Hij is in een harnas. In het wat onduidelijk reliëf daaronder meende Flament de marteling van een heilige te moeten zien. Eerder schijnen hier echter beeldhouwers aan den arbeid te zijn, maar het blijft mogelijk, dat de marteling van Quirinus is bedoeld.

Aan de doorgangen der lezenaars zien wij aan de Noordzijde Antonius den heremiet, met boek en bel in de linkerhand, den staf in de rechterhand. Hij zet dezen staf in den bek van een duivel, die met de rechterhand aan zijn pij trekt. Aan de linkerszijde van Anthonius staat het varken. Tegenover Antonius is een geharnast ridder uitgebeeld, een speer in de hand en voorzien van een wapenschild met zes kruisen. Als ridder met speer en schild (met één kruis) wordt de H. Gereon weergegeven. Vermoedelijk is ook hier Gereon bedoeld.<sup>1</sup>

Aan de Zuidzijde staat Franciscus, die de wonden in zijn handen laat zien tegenover een monnik, misschien Franciscus' bekende begeleider, die een kruk in de eene hand heeft en een boek in de andere hand.

De misericordes laten zien van West naar Oost, aan de Noordelijke rij: 1°. Engel met wapenschild, 2°. Kop, uit den mond groeit bladwerk, 3°. en 4°. Bladwerk, 5°. Manskop, 6°. Engel met kleine harp, 7°. Vechtende monnik en non, 8°. Bladwerk, 9°. Vos en vogel aan tafel. Hier is een variatie gegeven op Aesopus' dierfabel. Volgens dit verhaal zou de vos de kraanvogel hebben genoodigd tot een maaltijd, doch den vogel het maal hebben voorgezet op zeer platte borden, waarvan deze niet kon eten. De kraanvogel nam echter wraak. Hij noodigde op zijn beurt den vos uit, doch zette hem langgehalsde, smalle kruiken voor, waarin de kraanvogel zelf den snavel kon steken, doch waaruit de vos niets kon halen. In bovengenoemde misericorde is nu een tafel afgebeeld waarop een omgeworpen kan ligt. De vos drinkt van de vloeistof, die er uit loopt. De kunstenaar schijnt hier dus op eigen gelegenheid het bekende verhaal

---

<sup>1</sup> S. Quirinus werd vooral te Neusz vereerd. In verband daarmee lijkt het aannemelijk, dat met dezen tweeden ridder den vooral te Keulen vereerden S. Gereon is bedoeld.

te hebben aangevuld. Uit dit verhaal is het Middel-Nederlandsche spreekwoord voortgekomen: de vos en de kraan hebben elkander te gast. 10°. decoratieve figuren, 11°. twee honden, die ieder aan het eind van een been trekken, 12°. Engel met gitaar. 13°. bladwerk.

Aan de Zuidelijke rij zien wij: 1°. een stier, met een spreukband in den bek, die zich om zijn lichaam slingert: het teeken van den Evangelist Lucas, 2°. , 3°. en 4°. bladwerk, 5°. Adam en Eva, staande naast den boom der kennis, waar omheen de slang kronkelt, 6°. bladwerk, 7°. duif met spreukband, het teeken van den Evangelist Johannes, 8°. bladwerk, 9°. leeuw met spreukband, het teeken van den Evangelist Marcus, 10°. bladwerk, 11°. kop met bladwerk, dat uit den mond steekt, 12°. bladwerk, 13°. manskop. Uit de haren komt een gestyleerd lelie-motief.

Opmerkelijk zijn hier de kleine figuurtjes aan de achterzijde der buitenste wangen. Achter de wang met Martinus en den keizer is een zoogen. pilaarbijter, symbool voor den schijnvrome, weergegeven, een man, die een zuil in de armen heeft genomen en daarin de tanden schijnt te willen zetten. Wellicht doordat Flament hierin Samson meende te moeten zien, gaf hij voor het reliëf aan de andere zijde ook een Oud-Testamentische verklaring.

Achter Quirinus is een zittende figuur afgebeeld; achter den heiligen bisschop aan de andere zijde een zeer beschadigd figuurtje van een man, die een kind schijnt te dragen, welk kind met een ketting aan hem is verbonden. Misschien is hier Christoforus voorgesteld. Achter Jacobus zien wij een pelikaan, die zich de borst opent voor twee jongen, symbool van Christus, die zijn bloed heeft gegeven voor de menschen

De onvolledigheid der Venlo'sche banken maakt een samenvattende beschouwing der iconografie bezwaarlijk. Toch kan men ook hier denzelfden gedachtengang herkennen, die het beeldhouwwerk te den Bosch beheerschte. De altaarzijde der banken suggereert een andere wereld dan de Westzijde, die de leeken voor oogen hadden.

De mannaregen zinspeelt op de eucharistie. Het brood, dat uit den Hemel daalde wordt in verband gebracht met het brood, dat het vleesch van Christus wordt. Christus' samenspraak met Mozes en Elia vormt daarmede een Nieuw-Testamentische parallel. Na de wijding op den berg Tabor daalt Christus af tot de discipelen beneden. Ter weerszijden gaan deze voorstellingen vergezeld van een heiligen bisschop en een heiligen ridder (Quirinus).

Aan de Westzijde richten de voorstellingen zich meer als onderrichtingen

tot de leeken. Abraham's gehoorzaamheid aan God wordt hier voor oogen geplaatst als een voorbeeld, terwijl Noach's onmatigheid een waarschuwing is. Deze reliëfs worden geflankeerd door de pelgrimsfiguur en tafereelen uit het leven van Martinus, waarin zijn verhouding tot de wereldsche macht wordt uitgedrukt.

Tusschen de beide uiteinden in zien wij weer in het midden het intiemere leven van de geestelijkheid, gesymboliseerd door vertegenwoordigers van de kerk en die van het kloosterlijke- of beschouwende leven.

Wat den stijl betreft, zoo zijn hier twee menschentypen, en waarschijnlijk daarmede ook twee handen te onderscheiden. De eerste soort heeft ronde, meest tamelijk groote en zware hoofden, terwijl op details weinig is ingegaan. Hiertoe behooren Franciscus en zijn begeleider, terwijl ook Gereon dat zware, stoergesneden karakter heeft. Voorts hebben ook de kleine figuurtjes aan den maaltijd van Martinus bij de keizersdochter, de steenhouders onder Quirinus en Izaak groote en zelfs te groote hoofden op gedrongen lichamen. Martinus en de keizer zijn langgerekte gestalten, doch het hoofdtype van Martinus is weer rond en stoer met even uitstekende jukbeenderen.

Van de bovengenoemde groep onderscheiden zich vooreerst Antonius en Jacobus. Zij hebben spitsere en fijnere gelaatsvormen, waarvan de details meer zijn verzorgd. Aan deze figuren is het zware, blokvormige wat ontnomen. Goed van expressie is vooral het gelaat van Jacobus met den scherpen, even gebogen neus.

Fijn gesneden is ook de gestalte van den bisschop. Het gelaat ligt wat meer in het platte vlak. Fraai is het plooien van den mantel met wat hoekige, scherpe vouwen, die ons een oogenblik aan ivoorwerk laten denken. Twee merkwaardige reliëfs vormen de Inzameling van het manna en de Verheerlijking op den berg Tabor. Het eerste tafereel is hier en daar wat ruw gesneden, maar het geheel is schilderachtig gezien. De handeling speelt zich af in twee plans, perspectivisch juist achter elkaar geplaatst. Vooraan wordt het manna in manden verzameld. Twee figuren waarvoor geen plaats was, zijn echter onder aan de naar boven strengelende takken weergegeven. Op den achtergrond zien wij, klein, een tent, waarin een geknielde figuur het Hemelsch brood verzamelt.

De Verheerlijking op den berg is met wat ruwe, doch forsche trekken uit het hout gehaald, Christus staat op een rotsachtigen berg en schijnt als met krachtige beitelstooten uitgestoken. In de houdingen, bij voorbeeld in den liggenden Petrus vooraan, is soms een stijfheid, maar door de ver-

waarloozing der details blijft er ruimte voor die rechtstreeksche wijze van de dingen te zeggen, die onmiddellijk aangrijpt.

De kunstenaar, die de bisschopsfiguur maakte, werkte misschien ook aan enkele misericordes. Zoo is zeer zorgvuldig gesneden de Engel met de harp, die eveneens een tamelijk strakken plooienvall laat zien. Hij heeft het haar wijduitstaand, het gezicht heeft een wat ernstige uitdrukking en is zeer fijn gesneden. De misericordes zijn echter waarschijnlijk niet alle uit denzelfden tijd. De vijfde misericorde links vertoont een mannekop, die op eigenaardige wijze is gestyleerd. Inplaats van met haar is het hoofd met een soort ijzerbeslag bedekt, in een vorm die ons verraadt, dat die versiering waarschijnlijk eerst na het midden der 16e eeuw is aangebracht.

Het Venlo'sche beeldhouwwerk heeft niet de groote fijnheid, de beheerstheid, die de beste gedeelten van de Bossche koorbanken kenmerkt. Nergens komt ook dat levendig realisme voor, dat de vormen geheel beheerscht. Toch is er verwantschap aan te wijzen tusschen sommige figuren van Venlo en van den Bosch. Het stijlkarakter, dat de profeten, kerkvaders en monniken te den Bosch kenmerkt, keert te Venlo telkens terug, bij voorbeeld in Martinus naast den keizer. Een Noord-Nederlandschen trek meenen wij ook in de genreachtige wijze, waarop de maaltijd van Martinus is uitgebeeld, te mogen zien.

De figuur van den Apostel Jacobus staat niet afzonderlijk in de houtsculptuur. Zij behoort tot een school, die waarschijnlijk in Limburg, vermoedelijk te Venlo zelf, thuis was. Tot deze school behoort ook een S. Antonius in de parochiekerk te Broekhuizenvorst. Dit beeld heeft wat korte, gedrongen proporties. De mantel is zwaar, het hoofd iets naar den grooten kant, terwijl de onderdeelen er van scherp zijn gesneden. De handen zijn vernieuwd en het geheel is sterk overgeschilderd.

Deze Limburgsche school hangt wel nog samen met Noord-Brabant, doch heeft tevens een uitgesproken eigen karakter.

De wapens van Stalbergen en Mercator toonden aan, dat de Venlo'sche banken tusschen 1473 en 1501 moeten ontstaan zijn. De stijl der figuren laat zien, dat de dateering zeker niet vóór 1480 kan vallen. Hierbij moeten wij de figuur van den bisschop buiten beschouwing laten, daar deze wellicht aan een ouder voorbeeld ontleend is. Enkele figuren en gezichtstypen sloten nog eenigszins aan bij de jongste reliëfs van den Bosch, andere (bij voorbeeld Jacobus) beginnen reeds kenteekenen van een 16e eeuwschen stijl te vertoonen.

Vermoedelijk ontstonden deze banken tusschen 1480 en 1500.

GRUBBENVORST - De R. K. Kerk (H. Maria Hemelvaart) te Grubbenvorst bezit een 18e eeuwse koorbank, (aan de Noordzijde van het koor geplaatst) waarvoor men een ouden eikenhouten lezenaar heeft gezet. De voorzijde van dezen lezenaar vertoont drie vakken met brief-paneelen. De wangen laten Petrus en Paulus zien in rondboognissen. Aan de Westzijde staat Petrus met boek en sleutel. De gewaden van beide figuren zijn van een dikke stof en plooiën op fraaie, naturalistische wijze. Ook de oppervlakte van het gelaat van Petrus is tamelijk schilderachtig behandeld. De oogen zijn goed gevormd, de pupil is uitgeboord. Het gezicht is wat langer gerekt, dan dit bij de traditioneele Petrusfiguur het geval is. De baard is echter korter en meer gekruld dan die van Paulus. Aan de Oostzijde staat Paulus, in de rechterhand het zwaard, zijn gewaad is op dezelfde wijze gesneden als dat van Petrus. De rechterarm is te kort. De dekstukken worden gevormd door twee liggende leeuwen, die de voorpooten houden op een wapenschild. Het wapen laat een poort zien met twee getinneerde torens.<sup>1</sup>

Grubbenvorst was van oudsher een heerlijkheid behorende aan de eigenaars van het slot Gribben. In 1517 kwam de heerlijkheid aan Reinier van Gelre, die gehuwd was met Adelheid Schenck van Nydeggen. Reinier was een bastaardzoon van den hertog van Gelder. Hij bezat door huwelijk sinds het eind van de 15e eeuw de heerlijkheid en het slot Arcen. Het oudste zegel van de schepenbank te Arcen (uit de 13e- of 14e eeuw) vertoont een gedekte, Gothische poort met twee getinneerde zijtorens. De kerkpatroons van Arcen waren Petrus en Paulus.

Uit 1547 dateert het eerste eigen zegel van een schepenbank te Grubbenvorst. Dit vertoont een geheel ander wapen.<sup>1</sup>

Uit het bovenstaande zou men dus kunnen afleiden, dat het Reinier van Gelre was, die de bank aan Grubbenvorst schonk. Dit moet geschied zijn na 1517 en zeker vóór 1547. Ook de stijl wijst op een dateering omstreeks 1520/25.

UDEN (N.Br.) - Het Brigitinessenklooster te Uden heeft in het hooge koor aan iedere zijde een rij eiken koorbanken. Het is aan leeken verboden dit koor te betreden, zoodat men de banken alleen van een afstand, door een hek, kan zien. Zij hebben geen ruggeschot, doch wel armlleunin-

---

<sup>1</sup> Jos. M. H. Eversen en J. L. Meuleeners. De Limburgsche Gemeentewapens.

gen, die worden gesteund door zuiltjes met kapitelen. De tusschenleuningingen hebben knoppen met bladwerk. Er is slechts één zijwang zichtbaar en deze vertoont geen reliëf. Naar men mij mededeelde hebben de banken geen misericordes.

Tenslotte is nog de voorzijde te zien van den lezenaar van een derde, dwarsgeplaatste bank. Dit voorschot vertoont eenig snijwerk, n.l. in quadraten en cirkels gevatte traceeringen. De banken zullen omstreeks 1500 zijn gemaakt.

OOIEN - TEEFELEN (N.Br.) - Volgens de voorloopige lijst der Nederlandsche Monumenten van 1931 bezit de R. K. Kerk (H. Benedictus) een fragment van een rijkgesneden koorbank uit het eerste kwart der 16e eeuw. Thans is dit niet meer ter plaatse aanwezig, evenmin als enkele oude beelden.

Waarschijnlijk is dit alles verkocht.

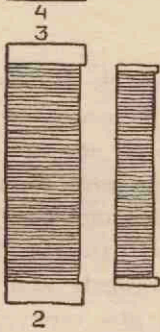
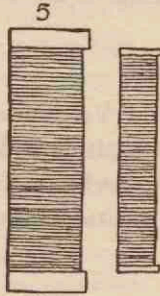
BOLSWARD - De H. Martinuskerk (thans Ned. Herv. Kerk) te Bolsward was reeds in de 11e- en 12e eeuw een der moederkerken van Westergo, in de 13e eeuw behoorde zij aan het domkapittel te Utrecht. Tot in de 15e eeuw gebruikte men de oude Romaansche kerk, doch tusschen 1446 en 1466, naar uit een steen met inscriptie in het koor blijkt, werd deze kerk opnieuw gebouwd. Daarna kreeg het koor eiken koorbanken, die nog ter plaatse aanwezig zijn, doch niet meer in de oorspronkelijke opstelling. Er heeft hier een vrij ernstige beeldenstorm gewoed. In den nacht van 8 Februari 1580 klommen de soldaten door een der koorramen en hielden in de kerk huis.

„De autaren, beelden, boecken, brieven en 't geen daer zijn mochte, hebben sij ghescheurt ende ghereten”.

Bij deze gelegenheid moeten ook de koorbanken zijn geschonden, doch men heeft dit vermoedelijk in der haast gedaan. Het is niet het zorgvuldige onttoonbaar maken, door afhakken der gezichten, enz., waaraan de meer principieele hervormers zich een enkele maal hebben schuldig gemaakt. Men heeft misschien het houtwerk, de wangen en rugstukken afgerukt en het uitstekende beeldhouwwerk stuk geslagen. De dekstukken bijv. zijn nog maar fragmentarisch over.

Behalve de oorspronkelijke koorbanken van de Martinikerk bevinden zich sinds 1883 in het koor een groote en een kleinere bank, afkomstig van

NOORD



ZUID

Oorspronkelijke Opstelling

NOORD



ZUID

Tegenwoordige Opstelling

II - BOLSWARD

de Franciscaner kerk, waarover later zal worden gesproken.<sup>1</sup>

In de Martinikerk behooren thuis twee banken respectievelijk met vijf en vier zitplaatsen. Helaas zijn de banken niet in goeden staat, een toestand die nog wordt verergerd door de gasverwarming in de kerk, waardoor al het houtwerk sterk van vocht heeft te lijden. Het vertoont op verschillende plaatsen groene schimmel. Het beeldhouwwerk is vuil en met vernis bedekt. Het wordt dan ook de hoogste tijd, dat deze banken worden schoongemaakt (afgelood) en ondergebracht in een meer passende omgeving (een museum) of wel, dat men de kerk van een andere verwarming voorziet. Thans gaat een der merkwaardigste - en rijkste monumenten van Nederlandsche beeldhouwkunst den ondergang tegemoet.

In 1877 heeft het gevaar bestaan dat de banken uit ons land zouden verdwijnen. Nadat zij op een tentoonstelling te Leeuwarden waren geweest, waar zij zeer de aandacht hadden getrokken, bood gedurende anderhalf jaar Baron von Rothschild uit Frankfort steeds hogere sommen voor deze kunstwerken (f 15.000 tot f 20.000 toe). De lidmaten der kerk stemden echter tegen den verkoop. Zoo was reeds vroeg de aandacht op de Bolswardsche banken gevestigd. Victor de Steurs roemde ze als „eenig in Nederland” in den Kunstbode van 1879 (No. 15). Een plaatselijk historicus M. E. van der Meulen besprak ze in zijn werk „Bolswardsche kunst en kunstgeschiedenis” (1888). Bierens de Haan wijdde er aandacht aan.<sup>2</sup>

Het gemeente-archief te Bolsward bevat geen enkel stuk, dat op het ontstaan der banken betrekking heeft, het Rijksarchief te Leeuwarden evenmin, een kerkarchief uit dien tijd bestaat niet meer.

Thans staat de kleine bank uit de Franciscanerkerk aan de Zuidzijde van het koor, de groote bank uit die kerk aan de Noordzijde, terwijl de twee banken van de S. Martinuskerk zelf, naast elkaar, aan de Westzijde staan, met de ruggen naar het schip der kerk gekeerd. De banken hebben echter niet meer hun oorspronkelijke gedaante. Van der Meulen spreekt van een wang met het Laatste Oordeel, die los in het koor stond. Deze wang zien wij nu bevestigd aan de Zuidelijke bank, waaraan hij bij nadere beschouwing niet blijkt te behooren. Aan de achterzijde is in reliëf een uil gesneden, die nu echter gedeeltelijk verdwijnt achter de sphinxachtige figur, die tot knop dient op de zijleuning der laatste zitplaats. Deze wang

---

<sup>1</sup> Zie Dr H. A. Pollman. Bolsward. Bulletin v/d Oudheidkundigen Bond 1922, blz. 128.

<sup>2</sup> Bierens de Haan, t.a.p. blz. 46 e.v.



is pasklaar gemaakt voor deze bank. De bank, nu met zes zitplaatsen, is vermoedelijk ook langer geweest. Voorts eindigt een bank met vier zitplaatsen, aan de Westzijde, nu met een wang (waarop S. Joris is afgebeeld), die daar evenmin goed past. Ook die bankenrij is vermoedelijk langer geweest en ik betwijfel het of de huidige S. Joriswang wel bij deze bank behoort. Eerder past er, wat den stijl betreft, het Laatste Oordeel bij.

De overhuivingen zijn verdwenen en de tegenwoordige rugschotten, door de Steurs geroemd, passen niet bij de banken, wat uit het volgende kan worden verklaard.

De groote koorbank uit de Franciscanerkerk afkomstig, werd in 1883 gerestaureerd door leerlingen van de Quellinus-school te Amsterdam, onder leiding van den directeur Collinet.

Deze bank was in de 17e eeuw n.l. door de Calvinisten in tweeën gezaagd. De neuzen der gezichten zijn er toen afgesneden en daarna het geheel dik met groene verf bestreken. Vervolgens stelde men de bank op voor het koor der Franciscanerkerk. Hoe de bank, als geheel, er vóór 1883 uitzag, blijkt uit een pastel van J. J. Schenkel (19e eeuw) in het bezit der Martini-kerk, welke pastel, het inwendige van de Franciscanerkerk te zien geeft.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Naar M. E. van der Meulen mededeelt, werden bij de restauratie o.a. de traceeringen van het achterschot gerestaureerd met 15e eeuwsch hout, „waarvan nog een waardevolle hoeveelheid over is”. Nu komt het ruggeschot van de Broere-bank overeen met de ruggeschotten van de Martini-banken. Zij bestaan uit paneelen, gescheiden door steunberen, waarvoor op consoles profeten- en heiligenfiguren staan, onder kleine baldakijnen. Van boven zijn de paneelen afgesloten door Tudor-bogen met snijwerk en traceeringen.

Bij de Broere-bank passen de steunberen precies boven de armleuning en de paneelen gaan tot aan de kwart-cirkelvormige overhuivingen. Bij de andere banken zijn de ruggeschotten later ingezet. Vooreerst zijn ze niet hoog genoeg, doch ook de paneelen en de steunberen passen niet goed bij elkaar. De paneelen zijn klaarblijkelijk van onderen ingekort, de steunberen van boven, waardoor deze laatste niet goed voor de paneelen zitten. Ook corresponderen de steunberen nu niet met de armleuning. Door dit inkorten zijn er wanverhoudingen ontstaan tusschen breedte en hoogte der paneelen, wat op het eerste gezicht blijkt. Terwijl bij de Broere-bank de paneelen een volkomen bevredigenden vertikalinen stand hebben, een vertikalisme, dat uitloopt in de Tudor-bogen, die zich voortzetten met een hooge punt, gesierd met hogels, zijn de paneelen der andere banken, leelijk kort en gedrongen, te breed voor hun te geringe hoogte. Bij de Broere-bank sluiten de kleine baldakijnen boven de steunbeefiguurtjes goed aan bij de Tudor-bogen en die figuurtjes zelf staan op

Als behoorend in de Martinikerk hebben wij dus vijf wangen. Misschien is één dezer wangen, en dat zou dan wel die met den S. Joris moeten zijn, oorspronkelijk uit de Franciscanerkerk. Op Schenkel's pastel, waarop de bank slechts vaag zichtbaar is, schijnt het wel of er drie wangen aan de doormidden gezaagde bank zijn aangegeven. Zeker zullen er in de Franciscaner kerk wel meer dan negen zitplaatsen geweest zijn in het koor.

De wangen geven de volgende tafereelen te zien:

1°. Een wang met bovenaan in à jour reliëf, God de Vader, gekleed in een wijden mantel, een (keizers)kroon op het hoofd, een wereldbol in de linkerhand, de rechterhand geheven, en zittend op een troon. Hij is omgeven door Engelen, deels met muziekinstrumenten. Daaronder is, eveneens in à jour reliëf weergegeven, het Laatste Oordeel: Christus is gezeten met de voeten op een wereldbol. Hij draagt een mantel over het naakte lichaam, de rechterhand ligt op de wonde in zijn zijde, de linkerhand heeft Hij geheven. In het linkeroor steekt een zwaard, uit het rechteroor spruit een lelie. Aan Christus' rechterhand knielt Maria, zij heeft één borst ontbloot, aan de andere zijde knielt Johannes de Dooper, terwijl boven hen en naast Christus twee Engelen omlaag zien. Deze groep is weergegeven, als zittend op een boog. Daaronder worden links (voor den toeschouwer) de Zaligen ontvangen door Petrus, terwijl rechts de verdoemden in de hel worden geworpen, die wordt voorgesteld door een groote geopenden muil. De benedenwang is niet à jour bewerkt. Bovenaan vertoont zij een smalle strook waarin een leeuw en een basiliscus zijn gesneden, die ter weerszijden een ring vasthouden. Daaronder is de wang bijna geheel vervangen door een nieuw houten schot. Van het oude paneel zien wij alleen nog de bovenkanten van twee vleugels. Een reproductie in het boek van Van der Meulen laat ook nog een stuk van een hoofd zien met lang haar. Misschien was hier Michaël afgebeeld, die Lucifer overwint.

Aan de achterzijde zien wij boven, Petrus met den sleutel en een geldbuidel en Paulus met boek en zwaard, ter weerszijden van een met raamtraceeringen gesierd Gothisch venster, dat misschien de kerk, door hen

---

een bevredigende plaats. Bij de andere banken is dit alles niet het geval. Misschien heeft men reeds vroeger van den voorraad houtwerk uit de Franciscaner kerk gebruikt om de Martini-banken van rugschotten te voorzien.

Bij de Zuidelijke bank is het achterschot eveneens ingekort, maar de steunberen passen hier wel beter boven de arMLEUNINGEN. Tenslotte heeft deze bank een lezenaar met wangen, die weer niet passen bij de overige banken.

gedragen, symboliseert. Achter Christus is de ruimte gevuld met twee musicerende Engelen, één met een gitaar, de ander met een harp, ter weerszijden van een tentvormig voorwerp, dat wellicht den Joodschen Tabernakel voorstelt. Daaronder zet zich het tafereel voort der verdoemden, die in de hel verdwijnen, terwijl rechts Petrus, vergezeld door een Engel de zaligen ontvangt. Beneden, thans bij de eerste zitplaatsen zien wij een reliëf met een uil.

De Westelijke banken vertoonen ten eerste een wang (2) die boven in à jour reliëf, Salomo's rechtspraak laat zien. Salomo zit op een hoogen stoel, waarvan de achterkant met fijne traceeringen is versierd (vischblazen en drielobben). Hij draagt een mantel en een riem om het middel. Ter weerszijden van hem staan twee raadgevers, daarvoor bevinden zich twee vrouwen, waarvan de eene in de knieën doorzakt, terwijl zij zich afwendt, de andere rechtop staat. Aan de voeten van den troon ligt een der beide kinderen, achter den troon zitten twee honden. Daaronder, eveneens à jour, is S. Martinus weergegeven te paard. Hij rijdt naar rechts, doch wendt zich half om teneinde zijn mantel te deelen met den bedelaar, die geheel links staat.

De benedenwang heeft bovenaan een smal reliëf met ranken en druivetrossen, daaronder is Abraham's offer voorgesteld op het oogenblik dat het opgeheven zwaard door den omlaagschietenden Engel wordt gegrepen. De jeugdige Izaäk knielt op een altaar. Naast het altaar, staat een pot waaruit vlammen slaan. De ram is afgebeeld bij een boom, boven Izaäk's hoofd.

De volgende wang (3) is niet à jour bewerkt en draagt daarom aan weerskanten reliëfs. Aan de binnenzijde is boven S. Catharina weergegeven, gezeten tusschen geleerden. Zij zit op een verhooging, draagt op het hoofd een groote kroon en houdt in de handen een geopend boek. Voorts is zij voorzien van de attributen het zwaard en het gebroken rad, terwijl onder haar voeten de keizer Maximinus te voorschijn komt. Twee geleerden zitten ter weerszijden van de heilige, twee zitten aan haar voeten.

Beneden volgt dan de geschiedenis van S. Barbara. Het hoofdtafereel laat Barbara zien, terwijl zij in den toren vlucht, op het oogenblik, dat haar vader haar met een zwaard wil dooden. Links zit op een terrasgewijze oplopende weide, met dieren, een herder, die den vader Barbara's schuilplaats wees. In het bovenddeel van het reliëf houdt de vader zijn dochter bij de haren vast, terwijl hij in de rechterhand een zwaard houdt om haar te dooden.

Aan de binnenzijde van de benedenwang is een Engeltje met een spreukband gesneden.

Aan de buitenzijde is boven in één langgerekt reliëf de mannaregen voorgesteld. Boven staat Mozes, gehoornd, een staf in de hand, naast hem twee figuren, waarvan een het manna, dat in den vorm van hosties uit den hemel valt, opvangt in een mand. Beneden vergaren anderen het neergevallen hemelsche brood in manden. De benedenwang laat boven in een smalle strook twee Engelen zien, die het wapen van Christus dragen, een hart vergezeld van twee doorboorde handen en twee doorboorde voeten. Daaronder is een figuur met een boek in de eene hand, een geschonden en onherkenbaar voorwerp in de andere.

De volgende bank heeft weer een opengewerkte wang (4), waarin boven het „murmureeren” der Joden tegen Mozes is voorgesteld. De gehoornde Mozes zelf staat rechts, den staf in de hand, de Joden dringen op hem in. Ook aan de achterzijde zien wij Joden, natellend hoeveel jaren zij reeds onder Mozes' leiding staan, de onvervulde beloften besprekend, die Mozes hun heeft gedaan. Daaronder is de Doop in de Jordaan uitgebeeld. Links Johannes, rechts Christus tot Wien een Engel neerdaalt.

De benedenwang heeft eerst weer een smalle versierde strook, thans met een monster, dat waarschijnlijk de slang voorstelt. Daaronder zijn in reliëf de verspieters Josuah en Kaleb afgebeeld, een druivetros torsend aan een tak. De laatste wang (5) laat tenslotte aan de binnenzijde een grooten S. Joris zien, die den draak doodt. Daaronder is een fraaie kop gesneden. Aan den buitenkant zien wij St. Christoforus met het Christuskind door het water schrijden.

De beide laatstgenoemde banken hebben ieder een lezenaar, waarvan de zijwangen achtereenvolgens te zien geven: Augustinus, gekleed als bisschop, met het hart en het boek, Hieronymus, als kardinaal, vergezeld van een leeuw, Gregorius, als paus, een boek in de hand en Ambrosius eveneens met een boek. De dekstukken boven deze figuren zijn sterk geschonden. Zij laten achtereenvolgens zien, in de zelfde volgorde als de kerkvaders: een sterk geschonden, liggende monniksfiguur; Judith, die Holofernes het hoofd afsnijdt (waarbij echter het onderlijf en de beenen van Holofernes ontbreken); een sterk geschonden, liggende figuur en een grooten visch uit het water oprijzend. Vermoedelijk was hier dus Jonas uit den walvisch komend voorgesteld. De voorzijden van de lezenaars hebben drieruggige briefpaneelen.

De beide banken hebben de volgende misericordes: 1°. vrouw met mo-

dieuzen puntigen hennin, waaraan een lange sluier is bevestigd. Zij heeft op haar schoot een eenhoorn. Zij is dus het symbool van de Maagdelijkheid. 2°. Een man, die door een wereldbol kruipt. De wereldbol draagt een kruis. Hier is waarschijnlijk het spreekwoord verzinnebeeld: „Men moet zich krommen, wil men door de wereld kommen”. Een dergelijke misericorde komt voor te Walcourt (16e eeuw)<sup>1</sup>. 3°. Man met dansend zwijn. Er bestond een Middel-Nederlandsch spreekwoord: „Hij leidt den beer”, d.w.z. hij leidt een vroolijk leven. Oudtijds was een bekend volksvermaak het laten vechten van beren (zwijnen) tegen honden. (Het werd verboden in 1689). Of er eenig verband bestaat tusschen dit spel en het bovengenoemde spreekwoord en of dit spreekwoord dan misschien in de Bolswardsche misericordes is uitgebeeld valt echter moeilijk te zeggen. 4°. Man, die met zijn hoofd tegen een muur loopt: illustratie van het spreekwoord: „Men can met het hoofd geen muren breeken”. 5°. Twee apen of aapachtige wezens, die samen het zoogen. Steijgerspel (jeu de la pannoy) spelen (geschonden). Hierbij zou men kunnen denken aan het gezegde: „Zij houden elkander te bank”. Maeterlinck heeft bij een dergelijke voorstelling gemeend aan een woordspeling met krakeling en kraakeling (het laatste paar krijgt de krake(e)ling) te moeten denken, doch ten onrechte.<sup>2</sup>

De tweede bank vervolgt met 1°. een man staande voor een vuur, terwijl een vrouw achter hem staat. Men zou hier kunnen denken aan het Middel-Nederlandsche spreekwoord: „die meest den viere is naer, hi bernt meest van tfiers gloede”. Eerder moet men hier misschien denken aan het gezegde: „Iemand het vuur aan de schenen leggen”. Deze uitdrukking is waarschijnlijk ontstaan tijdens de inquisitie, waar men de straf toepaste den veroordeelde met zijn bloote schenen voor een vuur te plaatsen. 2°. Een geschonden misericorde met een man, die schijnbaar met een bijl op hout slaat. Het hout is echter een soort lage schutting en de bijl is buitengewoon groot. Vermoedelijk moeten wij hier aan het gezegde denken: „het roer in de heg steken”, hetgeen beteekent: het bijltje er bij neer leggen. 3°. Mannefiguur, die naar 't schijnt aan maagpijn lijdt of onpasselijk is.

<sup>1</sup> Deze voorstelling komt ook voor op het schilderij met spreekwoorden van Pieter Brueghel d.O. te Berlijn en op een anoniem schilderijtje in de collectie van den Prins zu Salm-Salm, te Anholt, waarop twee mannen bij den wereldbol zijn afgebeeld. Ter weerszijden staat het versje:

„Met recht soudic gerne doer de wereld commen”

„Ic bender doer maer ic moet crommen”.

<sup>2</sup> L. Maeterlinck. *Le genre satirique dans la sculpture Flamande.* (Parijs 1910).

4°. Man, die zijn haat tegen de wereld uitdrukt, door op een wereldbol, die op een voetstuk ligt, te willen slaan. Op verschillende wijzen is in misericordes verachting voor de wereld uitgedrukt. Hier moet wellicht aan het gezegde gedacht worden: „Hij wil het al aan brokken slaan”.

De knoppen laten zien: een monster, een geknielde vrouwefiguur, Johannes met boek en lam, zittend figuurtje, monster, mannefiguur, zittende figuur met boek en zwaard.

De kleine figuurtjes aan het ruggeschot zijn meer decoratieve versiering dan figuurlijke voorstellingen. Over het algemeen laten zij profeten zien. Doordat deze figuren vaak wat zijn geschonden is identificatie dikwijls niet mogelijk. Tusschen de profeten schijnt zich ook een sibylle te bevinden, voorts S. Barbara, een vrouw met een spinrokken (S. Genoveva?) en een man met een zwaard.

De lezenaar van de Zuidelijke koorbank heeft twee wangen met profeten. In een driehoek er boven, vertoont de eene wang een Joodschen kop in reliëf, de andere een basiliscus. Het dekstuk van de eerste wang wordt gevormd door een dier, dat van de tweede door een alchimist met een kruik of kolf, een hond, die uit een omgevallen pot drinkt en een retort. De Oostelijke wang der bovenrij heeft bovenop een geschonden dierfiguur en daaronder een leeuw met 't wapen van Bolsward, de dubbele adelaar. De misericordes aan deze bank bestaan uit: 1°. een vrouwekop, 2°. vrouw, die knielt voor een priester(?) Van den laatsten is het hoofd sterk geschonden, 3°. sperwer, die een dier, waarschijnlijk een konijntje heeft gegrepen, 4°. man, gekleed in een jas met een groot aantal knopen en met een muts op het hoofd. Hij wijst met de linkerhand omhoog, 5°. twee koppen, die samen in één mantel zijn gehuld en in één kap, waaraan ezelsoreen zitten en een bel hangt. Hier is het gezegde geïllustreerd: „Da steken twee zotten onder eene kaproen”, 6°. Een valkenier met een valk op de rechterhand en een ketting over den schouder. De knoppen worden gevormd door: 1°. een sphinxachtig dier, 2°. een leeuw, 3°. een hond (kop geschonden), 4°. een zittend vrouwefiguurtje (het hoofd is er af en ook verder is het geschonden), 5°. een acrobaat, die zich achterover buigt, met het hoofd naar den grond, terwijl hij met de handen zijn beenen vasthoudt. Een dergelijke figuur vindt men o.a. ook te Aerschot, 6°. man, die met de armen over elkaar rustig zit, met den rug naar de lezenaar, de voeten op het hogere gedeelte van de leuning. Hij zit daar als een figuurtje op een luchtboog eener kerk, 7°. bladwerk waarin een mannekop is gesneden.

Ten slotte blijft nog over de groote bank, afkomstig uit de Minderbroeders- of Broerekerk. Deze kerk werd omstreeks 1280 gebouwd. Het plan is in de 14- en 15e eeuw gewijzigd. Tijdens de Hervorming had deze kerk te lijden — tijdelijk diende zij als paardenstal en werkplaats — en toen zij in 1623 door de Hervormden in gebruik werd genomen, maakte men eerst het beeldhouwwerk aan de oude koorbank onherkenbaar op de wijze zooals boven reeds werd vermeld. In 1883 werd de bank op zeer bevredigende wijze gerestaureerd. De gezichten liet men over 't algemeen zooals men ze had aangetroffen. Geheel nieuwe figuren werden niet toegevoegd aan de oude voorstellingen. Men herstelde het architectonische gedeelte en de decoratieve versieringen van het achtershot.

De lezenaar heeft aan de voorzijde fraaie, oude, eenruggige briefpaneelen, misschien echter bij de restauratie aangebracht (men gebruikte toen n.l. oud eikenhout).

De wang aan de Westzijde heeft bovenaan in opengewerkt reliëf de geschiedenis van Judith en Holofernes. Rechts slaapt Holofernes zijn roes uit in een praalbed onder een fraaien hemel. Judith aan de linkerzijde van het bed, snijdt den dronkaard het hoofd af, terwijl aan de rechterzijde de dienstmaagd van Judith een zak gereed houdt, waarin het hoofd zal worden geworpen. Links op den voorgrond zitten aan den maaltijd Holofernes, Judith en een derde. Daarachter verheft zich, hooger een kasteel met torens onder spitse daken, met ramen en een ingangspoort. Aan de achterzijde van dit reliëf laten de beide vrouwen het afgeslagen hoofd in den zak glijden.

Onder dit tafereel is, eveneens in à jour relief, de Madonna uitgebeeld, in een wijd kleed en mantel, het kind op den rechterarm, de Moeder zelf staande op den satan. Vier Engelen vergezellen haar. De twee bovenste hebben haar waarschijnlijk een kroon boven het hoofd gehouden. De armen der Engelen zijn echter grootendeels afgebroken en de kroon is eveneens verdwenen. De beide onderste Engelen houden den wijden mantel, die van Maria's schouders omlaag valt, open.

De benedenwang (in gewoon reliëf) draagt eerst in een smalle strook twee draken met om elkaar geslingerde halzen, daaronder volgt de tempelgang van Maria. De jeugdige Maria wordt geleid naar een stoel waarin de hoogepriester zit. Eenige figuren omringen dit tafereel. Een jonge man, achter den hoogepriester is waarschijnlijk Jozef, de toekomstige bruidegom.

Aan de achterzijde van de Madonna zijn de apostelen Andreas, met het

Kruis en Thomas, met den timmermanshaak afgebeeld. Lager en thans half verborgen achter den knop van den laatsten zetel zien wij een geschonden pelikaan.

Aan de Oostzijde heeft deze bank een fraaie met bladwerk en koppen versierde 3-vormige, dubbele spiraal, steunend onderaan ook op een kop, waarvan de neus is vernieuwd. Aan deze spiralen is het een en ander gerestaureerd, op bevredigende wijze. De benedenwang laat bovenaan het wapen van Bolsward (den dubbelen adelaar) door leeuwen gehouden, zien. Daaronder is Christus' verzoeking in de woestijn voorgesteld. Rechts de Heiland, die de rechterhand afwerend geheven houdt, links een monsterachtige duivel, met muilen op verschillende plaatsen van zijn lichaam. De lezenaar heeft aan de Westzijde een wang met den Evangelist Johannes, aan de Oostzijde Lucas. Het dekstuk aan de Westzijde stelt voor: de jongelingen in den vurigen oven; dat van de Oostzijde laat alleen nog twee geschonden, knielende figuren zien.

Deze bank heeft negen zitplaatsen. Van de misericordes zijn er thans enkele zonder beeldhouwwerk, op de andere zien wij: 1°. Franciscus predikend voor de vogels, 2°. een duivelkop, 3°. buste van een jongen monnik, 4°. oude mannekop, 5°. de schedel van een varken en 6°. waarschijnlijk een man die tusschen twee stoelen in de asch gaat zitten. Deze misericorde is wat geschonden. Een dergelijke voorstelling komt meermalen voor, o.a. in de Oude Kerk te Amsterdam. Maeterlinck<sup>1</sup> noemt het een zinspeling op de besluiteloosheid. Er bestaat echter een gezegde, dat misschien eerder in verband staat met dit tafereel, n.l. „In 't slampampen en mocht mij niemant verrasschen”, „al quit, sit ick tusschen twee stoelen in dasschen”.

De knoppen aan de zijleuningen worden bijna alle gevormd door bladwerk. Eén er van vertoont een zittend figuurtje. De kleine figuurtjes aan het ruggeschot stellen profeten en apostelen voor. Er is overeenstemming in opbouw tusschen de Broerkerk-bank en de Martinikerk-banken aan de Westzijde van het koor. De groote lijnen van het architectonische schema zijn hetzelfde en zelfs in enkele details is overeenstemming. De rand met tandlijst, onder de Holofernes-episode vinden wij terug onder God den Vader van het Laatste Oordeel, onder Salomo's Rechtspraak, onder Catharina en de geleerden en tenslotte onder Mozes temidden der opdringende

---

<sup>1</sup> L. Maeterlinck. Le genre satirique dans la sculpture Flamande. (Parijs 1910).



Joden. Verder is de indeeling der wangen gelijk. D.w.z. de Franciscaner bank heeft twee à jour reliëfs en daaronder een gewoon reliëf, dat bovenaan een smalle strook vertoont met symbolische dierfiguren.

Eenzelfde indeeling hebben de Laatste Oordeel-wang en de Salomo- en Martinus-wang. Er was waarschijnlijk één timmerman of schrijnwerker die beide groepen banken te maken kreeg, die voor de Franciscaner kerk en die voor de Martinikerk. Doch de beeldsnijders waren verschillend. Hun werkzaamheid begon reeds daar, waar meer ingewikkelde decoratieve versieringen moesten aangebracht worden, waar bladwerk moest opranken langs de lijsten, waar krullen de Tudor-bogen moesten versieren. Hier kunnen wij zien, waar de grens lag tusschen de werkzaamheden der beide gilden, een vraagstuk waarover vaak twist ontstond tusschen de leden van beide gilden. Het bladwerk aan de Broere-bank is rijker en sappiger, dan aan de andere banken.

Vleezige acanthusbladen vormen een fraaie omlijsting aan de Westelijke bovenwang, waar de Martini-banken veelal slechts enkele roosjes los van elkaar, vertoonen. Een prachtig decoratief geheel vormt de veluut aan de Oostzijde met het rijke, maar niet te overdadige bladwerk, de uitnemend gesneden koppen en den evenwichtig aangebrachten basiliscus op den top. Over 't algemeen zijn de decoratieve deelen aan de Broere-bank wat lichter, dan aan de Martini-banken en ook beter begrepen in den opbouw van het geheel.

De banken zijn dus niet onafhankelijk van elkaar ontstaan, maar, naar uit het figurale beeldhouwwerk nog duidelijker dan uit de versieringen, blijken zal, zij werden niet door eenzelfden beeldhouwer versierd.

Vermoedelijk volgde men in de eene kerk de andere na. Daar de bank uit de Minderbroederkerk op een artistiek hooger pijl staat dan de andere en sterker vreemde invloeden verraadt, zal men ginds wel den meester hebben te zoeken die den toon aangaf.

Het beeldhouwwerk van de Martini-banken is afkomstig van een school, die in de Noordelijke Nederlanden thuis hoort. Beginnen wij met de karakteristiek van het Laatste Oordeel, dan zien wij dat de kunstenaar moeite had, de personen in de ruimte te plaatsen. Er is een op elkaar dringen en een boven elkaar plaatsen der figuren. Alles speelt zich af in een tamelijk nauwe ruimte. De figuur van God den Vader is ook wat vlak gebleven. Zijn schoot wordt veel te kort. De hoofden zijn dikwijls groot en de haren zwaar en vol, zoo bijv. bij de figuur van den Vader, bij Christus, bij Johannes den Dooper.

De staande figuren van Petrus en Paulus zijn stijf in hun houding. Zij buigen beiden wat naar buiten over, doch op onnatuurlijke wijze. Hun gezichten zijn weinig levend en hebben een verstarde uitdrukking.

Karakertrekken van deze wang vinden wij terug in Abraham's offer. Ook Abraham staat in een stijve, gewrongen houding. Hij wendt zich om, zonder dat zijn lichaam zich los maakt uit het vlak. Een directe overeenstemming is er in den realistisch weergegeven riem met gesp om het middel van Petrus en van Abraham en in de gewaadplooien boven dien riem, die bij beiden op eenzelfde manier zijn gesneden. Abraham heeft evenals sommige figuren uit de eerste wang een groot hoofd met veel en zwaar haar en een krullenden baard. Izaäk laat aan een enkel Engelfiguurtje uit die wang denken. In dit reliëf waar een wat samengestelde gebeurtenis moest uitgebeeld worden had de kunstenaar nog meer moeite ze in de gegeven ruimte onder te brengen. Vandaar dat alles uitgebreid is over het vlak.

Direct-vertellend in enkele sprekende trekken is ook het Oordeel van Salomo. Het essentiele heeft men willen uitdrukken, daarbij de details weglatend. Ook hier is een stijfheid van bewegen, een gebrek aan soepelheid. De figuren zelf, de gewaadvouwen, de gelaatstrekken zijn zwaar. Moeizaam schijnt de houtsnijder deze groepen uit het materiaal te voorschijn gehaald te hebben. We worden telkens herinnerd aan de grondvormen, die het hout vóór de bewerking had. De vrouw, rechts vooraan, die zich met een afwijzend gebaar afwendt van Salomo en van het op den grond liggend kind, blijft kennelijk in het vlak liggen, dat vroeger den voorkant van het blok hout uitmaakte. Het zitten van Salomo is zeer gebrekkig weergegeven. Het lijkt meer een half staan. Zijn hoofd is groot en overdreven groot is de kroon, gecombineerd met een soort hoed, die hij op het hoofd draagt. De gezichten zijn nergens diep uitgesneden, de details zijn weinig zorgvuldig behandeld. Dit alles geeft aan deze kunst een wat provinciaal, boersch karakter, doch verhoogt soms tegelijkertijd de expressie. De inhoud, de gebeurtenis en wel de kern van de gebeurtenis springt daardoor onmiddellijk in het oog.

S. Maarten, onder deze groep, lijkt op Salomo. Het paard is onbeholpen uitgebeeld en het zich omwenden van den heilige is niet bevredigend. De bedelaar heeft weer een te groot hoofd.

Door het episch karakter, dat de bovenstaande voorstellingen hebben, maar evenzeer door den stijl worden wij herinnerd aan de houtsneden der blokboeken, die eveneens op een zoo aanschouwelijke en abbreviatorische wijze Bijbelsche- en andere gewijde verhalen kunnen vertellen. Het lijkt

welhaast geen twijfel, of de kunstenaar, die deze tafereelen sneed, had dergelijke illustraties voor oogen of althans in de gedachte, toen hij hier werkte en zonder getrouw te copieeren volgde hij na.

Tusschen 1475 en 1479 verscheen, in de omgeving van Utrecht naar het schijnt, een blokboek met het *Speculum Humanae Salvationis*.<sup>1</sup> Een afbeelding van het Laatste Oordeel in dit werk stemt in enkele details overeen met dezelfde voorstelling aan onze koorbank. De beide figuren van Maria, één borst ontblootend en opziend naar Christus, vertoonen een zoodanige gelijkenis dat men hier een rechtstreeksche navolging zelfs als waarschijnlijk mag aannemen.

Daarbij is er nog overeenstemming in de wijze waarop torens worden afgebeeld in dit blokboek en in het reliëf met de Barbara legende. Misschien raadpleegde de houtsnijder voor een dergelijk detail ook zijn blokboek, misschien is de gelijkenis niet meer dan een door de mode begunstigd toeval.

Zeer sterk vertellend is het reliëf met de Barbara-legende. In het vlak uitgebreid worden ons verschillende episoden medegedeeld en door een enkel gebaar, een sprekende lichaamshouding, een typeerend detail verduidelijkt. Wij zien eerst den Vader, die zijn dochter met het zwaard wil treffen, terwijl zij reeds half den toren in gevlucht is. Dan volgt de herdersjongen, wiens wijzende hand zijn functie in het verloop der geschiedenis verduidelijkt — hij wees den koning de schuilplaats van Barbara — terwijl zijn hoedanigheid als hoeder van schapen wordt gesuggereerd door de terrasgewijze aangebrachte weilanden met dieren. De lichaamshouding van den vader, de strakke plooiën van zijn kleed laten eenigszins aan den boven beschreven Abraham denken, zijn gezicht aan het type van den raadsman aan Salomo's rechterhand. Boven zien wij den vader nog eens. Terwijl hij de eerste maal als een snelloopend vervolger was aangeduid, staat hij nu stil en houdt zijn dochter bij het haar stevig vast. Hij heeft haar nu gevangen. Het kleine herdersfiguurtje is wat fijner, ook wat vrijer en lossere gesneden dan de beide hoofdfiguren.

Op een artistiek hooger pijl, dan dit reliëf staat dat er boven met S. Catharina tusschen de geleerden. Deze laatsten zijn ieder afzonderlijk veel scherper gekarakteriseerd. Zij vertoonen verschillende gezichtstypen met een wat meer individueele expressie, dan dit tot nu toe aan de banken het geval was. De compositie van het geheel is rustiger, de groepeeringswijze beter.

<sup>1</sup> Ernst Kloss. *Speculum Humanae Salvationis*. Ein Niederländisches Blockbuch (München 1925).

Het geheel schijnt meer plaats te hebben in de ruimte. De figuren zijn ieder afzonderlijk zorgvuldiger gesneden. Er is iets van Renaissance-geest over het geheel gekomen. De oorzaak der stijlverandering moet wellicht worden gezocht in het voorbeeld waarnaar de kunstenaar werkte. Vermoedelijk lag ook hier een prent aan de voorstelling ten grondslag.

Aan de rugzijde moest de kunstenaar in één langgerekt, vertikaal reliëf, den mannaregen uitbeelden. Hij plaatste daarom twee episoden boven elkaar. In het hogere deel zien wij de langgerekte gestalten van Mozes en twee zijner metgezellen, waarvan één een mand opheft om het Hemelsche brood in op te vangen. Beneden wordt het manna opgeborgen. Ook hier zien wij strakke, rechte plooiën en een compositie in het vlak. Te Venlo was deze zelfde episode uitgebeeld. Daar zette zij zich evenwel juist schilderachtig in de diepte voort.

Aan de tweede bank verschijnt ons een eenigszins andere stijl. De groep der murmureerende Joden om Mozes is niet zoo afgeplat. De vouwen der gewaden zijn nu niet strak als in de Salomo-groep, doch plooiën wijder uit en schijnen van een veel zwaarder stof te zijn. De gestalten zijn ook massief en gedrongen. In de gezichten is dikwijls een kras realisme n.l. vooral aan de achterzijde treft men figuren aan met sterk Joodsche gezichten, tot in het overdrevene getypeerd.

In den doop, daaronder, zijn de naaktfiguren zeer onbeholpen gemodelleerd en niet alleen de lichamen zijn onbehouden en verwrongen maar ook de gezichten zijn ruw gesneden, terwijl het haar met groote lijnen meer is aangeduid dan weergegeven. Het forsche realisme van het bovenste tafereel is hier verdwenen. Misschien is hier een zwak helper aan het werk geweest.

Een geheel ander beeld vertoont het St. Joris-reliëf. De gestalte van den heiligen ridder is krachtig en rijzig, de bewegingen zijn natuurlijk en de details met zorg uitgewerkt. De mond en de oogen in het gelaat, onderdeelen van het harnas, als de gespen aan de beenstukken, zijn op naturalistische wijze en met gemak gesneden. Het geheel toont een 16e eeuwsch karakter. Er is een trek naar grootschheid in dit reliëf, die samengaat met een goed begrepen werkelijkheidsweergave. Bijzonder levendig en fraai van expressie is een en face geziene kop in reliëf onder den S. Joris. Het snijwerk van deze wang is op één lijn te plaatsen met de figuurtjes van het orgel uit Naarden in het Rijksmuseum te Amsterdam. Al zijn er geen directe punten van overeenstemming, er is naar mij voorkomt een verwantschap in geest en opvatting.

Ook de andere zijde van de wang vertoont in den H. Christoforus een stijl, die afwijkt van het voorgaande. Dit komt vooral tot uiting in den vrijeren plooiënval. Met forsche hand grijpt de reus zijn mantel bijeen om den onderkant niet in het water te laten slepen, de andere hand houdt den staf. Het hoofd is groot, met krullend baard- en hoofdhaar, maar aan de uitwerking daarvan is meer zorg besteed dan dit bij den boven beschreven Abraham het geval is, terwijl het een veel kundiger hand verraadt. Het geheel heeft iets machtigs en indrukwekkends.

De kerkvaders van de wangen der lezenaars zijn meerendeels geschonden. Over het algemeen komen zij in stijl het meest overeen met het werk van den kunstenaar, die Mozes met de murmureerende Joden heeft gesneden. De dekstukken zijn tamelijk grof van bewerking. Hieraan werkte dezelfde houtsnijder, die den doop van Christus vervaardigde. Het hoofd van Holofernes is op dezelfde ruwe manier gesneden als de hoofden van Christus en van Johannes den Dooper, het haar op dezelfde wijze met lijnen ingekrast.

Het is te betwijfelen of de misericordes wel tegelijkertijd zijn gesneden als het andere beeldhouwwerk. Het waren zeker niet dezelfde kunstenaars, die aan beide, de wangen zoowel als de gesculpteerde zitterkens werkten. Deze laatste zijn fijner van vormen dan de andere beelden. De lichamen zijn vaak wat slanker (bijv. de man en de vrouw voor het vuur en de misericorde daarnaast), de beenen zijn lang en de schoenen hebben vaak de modieuze spitse punten, die in Bourgondië tot 1490 in de mode bleven. De maagd met den eenhoorn draagt een spitsen hennin met sluier, evenals Judith aan de Broerekerk-bank.

Wat de bank aan de Zuidzijde van het koor betreft.

De profeten van den lezenaar zijn wat grof gesneden, de misericordes en de knoppen van de bank staan artistiek op een veel hooger pijl. De omlijsting der wangen aan den lezenaar verschilt geheel van die der andere wangen.

De beide banken, die nu aan de Westzijde van het koor staan, hebben oorspronkelijk zonder twijfel aan de Noord- en aan de Zuidzijde gestaan.

Het best kunnen wij ons m.i. den toestand zoo denken, dat de bank met vijf zitplaatsen aan den Noordwand stond. De opengewerkte reliëfs met het oordeel van Salomo en den S. Maarten, waren dan van het schip der kerk uit te zien. De andere bank, die oorspronkelijk ook vijf zetels gehad

zal hebben, stond aan den Zuidwand. De à jour reliëfs van Mozes tusschen de Joden en de Doop zouden dan aan de altaarzijde geweest zijn en ik vermoed nu, dat het Laatste Oordeel dan aan de Westzijde van deze banken prijkte.

Deze opstelling bevredigt ons ook het best uit een iconografisch oogpunt. Het oordeel van Salomo vormt dan een pendant met het Oordeel, dat Christus over de menschen uitspreekt, een parallel trekkend dus tusschen het Oude- en het Nieuwe Testament. Dit werd daarmede den leeken voorgehouden. Aan de altaarzijde stonden tegenover elkaar twee episoden uit de geschiedenis van Mozes. De profeet tusschen de Joden tegenover den regen van het manna, dat in den vorm van hosties uit den Hemel valt, een toespeling op het wonder der Eucharistie. Dit gesloten reliëf stond dan naast de sacristie-deur. De doop, de nederdaling van den H. Geest had naast het altaar eveneens symbolische beteekenis in betrekking tot den altaardienst. Ook de richting waarin de figuren bewegen stemt overeen met deze opstelling. De verspieders, die het Beloofde Land vonden, bewegen zich naar het altaar toe, zooals ook S. Maarten zich naar het midden van het koor richt.

Voor meer banken was er geen plaats. De wang met S. Joris moet dus evenals de bank, die thans aan de Zuidzijde staat, uit een andere kerk afkomstig zijn.

Het valt bij het eerste gezicht op, dat het beeldhouwwerk van de bank uit de Franciscanerkerk van een andere hand en zelfs uit een andere school is dan dat van de banken uit de Martini-kerk. Terwijl het beeldhouwwerk van de laatsten meestal een wat meer provinciaal karakter heeft, is dat van de eerste veel fijner en meer verzorgd. Er is echter ook een verschil in de wijze waarop de gebeurtenissen worden voorgesteld. De voorstellingen aan de andere banken dragen een wat meer episch karakter, men is van het verhaal uitgegaan en vertelt dit. Aan de Franciscaner-bank is sterker een situatie op een bepaald moment geschilderd, waardoor deze kunst een meer realistisch karakter heeft. In het reliëf met de geschiedenis van Judith zijn wel twee episodes gegeven: de maaltijd en de moord zelf, maar de kunstenaar schildert hier meer een dramatisch moment, op de wijze zooals zich dit in de werkelijkheid kan hebben voorgedaan, dan dat hij de opeenvolging van gebeurtenissen als optellend aanduidt, zooals dit bijv. in de geschiedenis van Barbara is gedaan. Er is hier ook meer een hoofd- en een neventaferel. Het geheel is in opstelling en uitwerking schil-

derachtig. Er is ons een tafereel voor oogen geplaatst, dat zich in een door enkele coulissen en requisieten aangeduide omgeving afspeelt. Dit zijn bijv. het kasteel op den achtergrond en de baldakijn boven het bed. Vooral de zorgvuldig gesneden baldakijn draagt tot het schilderachtige bij. In het reliëf is tenslotte een zekere dieptewerking gebracht.

De gewaden der beelden van deze bank zijn dunner en soepeler, dan die van de figuren der andere banken. Dit springt het duidelijkst in het oog, wanneer men de kerkvaders van de lezenaars vergelijkt met beide Evangelisten. Deze laatsten zijn bijzonder mooi gesneden. Vooral het fijn-kreukelend kleed van Lukas vertoont een geheel anderen stijl dan de zware, stugge plooien bij de kerkvaders. Een verschil in detail vormen bijv. de Engelenvleugels op beide banken. De afzonderlijke veeren zijn slechts vluchtig, meest door gearceerde lijnen aangegeven bij de banken van de Martinikerk, ieder afzonderlijk uitgesneden bij de sculpturen der Franciscanerkerk.

Bijzonder fraai is de lange figuur van de Madonna, in haar soepel plooiend kleed en met het levendig bewegende Kind op den rechterarm.

Het tafereeltje, dat Maria's Tempelgang voorstelt is aardig getypeerd en goed gegroepeerd. Voorzichtige handen leiden Maria naar den hoogepriester, terwijl een kring van omstanders toeziet.

Het reliëf met Christus' verzoeking heeft klaarblijkelijk nogal geleden. Dit is de reden, dat het thans grover schijnt, dan het andere werk. Juist gevoeld en goed uitgedrukt is echter het afwerend gebaar van Christus. Het gewaad van den Heiland is van een zwaardere stof, dan dat der beide Evangelisten, waardoor het soberder neervalt, doch het is er niet stijf door geworden.

Met welk een meesterschap echter aan deze bank het hout werd bewerkt bewijzen vooral de gezichten in en aan de voluut. Er komt daar een kop voor met bladwerk in den mond, die zeer veel gelijkt op een kop in een der voluten te Breda.

Ook de kunstenaar, die deze bank bewerkte, schijnt voor de uitbeelding der tafereelen hulp te hebben gezocht bij voorbeelden, die de grafische kunst hem bood. Immers in een bekende *Biblia Paupeium*<sup>1</sup> vinden wij een voorstelling van de jongelingen in den gloeienden oven, die naar wij meenen, rechtstreeks tot voorbeeld voor den beeldsnijder moet hebben gediend. De koning en zijn vrouw staan links naast elkaar. De eerste wijst

---

<sup>1</sup> *Biblia Pauperum*. Uitgegeven door Adam Pilinski (Parijs 1883).

naar den oven. Daarvoor staat een naakte man, die het vuur met een pook aanwakkert en tegen de hitte het gelaat moet afwenden. Al deze details nu komen juist zoo aan het dekstuk van de Bolswardsche bank voor.

De school, waaruit deze beeldhouwer voortkwam meenen wij op goede gronden in Brabant of Antwerpen te mogen zoeken.

In het Rijksmuseum te Amsterdam bevindt zich n.l. een Madonna<sup>1</sup> die met de Bolswardsche verwantschap vertoont. Beiden hebben dezelfde rijzige proporties, beide figuren hebben de betrekkelijke afgeplatheid, die voor het Antwerpsch werk typeerend is, waardoor zij in doorsnee weinig diepte en weinig uitstekende deelen vertoonen. De vorm van het hoofd en van het gezicht vertoont gelijkenis, terwijl tenslotte bij beiden het kind een, zij het dan ook verschilende, levendige houding heeft. Het beeld in het Rijksmuseum is voorzien van het Antwerpsch merk, waardoor de herkomst bepaald is.

De kunstenaar, die te Bolsward werkte moet dus zeker Brabantsche- of Antwerpsche beeldhouwkunst gekend hebben. Ook de dunnere plooiing der gewaden, zooals deze bij de Evangelisten vooral voorkomt, is meer Zuid- dan Noord-Nederlandsch. Dat onze kunstenaar zelf in Brabant is geweest mag tenslotte afgeleid worden uit de overeenkomst van de beide decoratieve koppen te Breda en aan de Bolswardsche bank.

Uit een en ander mogen wij de conclusie trekken, dat men te Bolsward voor het beeldhouwwerk van de Franciscaner-bank een kunstenaar van elders, in dit geval iemand uit Brabant, die wellicht te Antwerpen geschoold was, heeft ontboden.

Daar de bouw van deze bank en die van de Martinikerk-banken dezelfde is, moeten zij dus wel ongeveer gelijktijdig ontstaan zijn. Naar den stijl en de costuums te oordeelen moet dit tegen 1500 geweest zijn.

Wanneer het Utrechtsche Speculum Humanae Salvationis inderdaad is gebruikt, dan zou daarmee komen vast te staan, dat dit beeldhouwwerk in elk geval na 1479 werd gemaakt. Er blijft echter ook nog deze mogelijkheid open, dat op zijn beurt het Utrechtsche Speculum op een ouder voorbeeld teruggaat en in dat geval zou men zich te Bolsward evenzeer van dat nog oudere document bediend kunnen hebben.

In de collectie van Mejuffrouw Haages, te Amsterdam bevinden zich frag-

---

<sup>1</sup> Catalogus No. 71. Daar vermeld als Noord-Nederlandsch; zie daarentegen W. Vogelsang. Holzskulpturen, plaat VII, No. 24. De laatste herkomst van het beeld niet bekend.



menten van een koorbank, thans met behulp van nieuwe gedeelten samengevoegd tot een bank van twee zitplaatsen. Ook deze zitplaatsen zelf zijn nieuw. Oud zijn echter één wang, die raamtraceeringen vertoont en voorzien is van een dekstuk, een knielenden profeet met een schriftrol voorstellend en voorts het dekstuk van de andere (moderne) wang, voorstellend een dier, waarschijnlijk een luipaard. De bank heeft deelen van een ruggeschot, n.l. ezelsruggen met traceeringen en hogels, die geheel overeenstemmen met die aan de ruggeschotten der Bolswardsche banken. De profetenfiguurtjes ontbreken echter. Deze deelen van het ruggeschot zijn voor een groot deel samengesteld met nieuw hout, doch er zijn oude fragmenten in verwerkt.

De profeet vertoont stijlkenmerken, die wij bij de Bolswardsche dekstukken konden aanwijzen. Evenals bij de figuur van Judith, aldaar, is ook hier de blokvorm van het hout verkend. De profeet is tamelijk breed, de plooiën van het gewaad zijn vlak, het haar is weinig uitgewerkt en laat weinig golving zien. De mond is breed en wat ruw gesneden, de neus is afgesleten.

De raamtraceeringen onder den profeet vormen een spitsboogvenster, dat onderaan in tweeën gedacht is, terwijl in het bovengedeelte een door cirkelsegmenten gevormde sferische driehoek staat, die evenzoo door cirkelsegmenten gevormde vierkanten vertoont, zooals ze op het eind van de 14e eeuw bij voorbeeld aan de bovenkerk te Kampen voorkomen.

De herkomst van dit houtsnijwerk is niet bekend. Het behoort echter klaarblijkelijk tot dezelfde school, die de banken van de Martini-kerk te Bolsward heeft voortgebracht.

Tot deze school moet ook gerekend worden een H. Rochus, met zijn hond, in het Aartsbisschoppelijk Museum te Utrecht (inv. No. 293).<sup>1</sup> Hij is het meest verwant met de groep van Mozes en de hem omringende Joden, in gezichtstype en de dikke stof van zijn mantel. Dit beeld, dat wordt beschouwd als een voortbrengsel van de Noord-Nederlandsch-Westfaalsche School, is afkomstig uit Drente.

FRANEKER - De kerk van den H. Martinus (thans Ned. Herv. Kerk) te Franeker bezit vier koorbanken, ieder van drie zitplaatsen, thans twee aan twee ter weerszijden in het koor geplaatst. De banken hebben arm-

---

<sup>1</sup> W. Vogelsang t.a.p. dl. I, No. 95. Als verwant hiermede wordt beschouwd een H. Rochus, No. 96, in hetzelfde Museum.

leggers. Onder deze armleggers langs loopt een rand, decoratief als getorst touw behandeld. De zitplaatsen zijn opklepbaar. De ingangen der banken zijn van deurtjes voorzien. De wangen vertoonen zeer eenvoudige venstertraceeringen. Vermoedelijk dateeren deze banken uit het begin van de 16e eeuw. Misschien zijn zij gemaakt toen deze kerk in het eerste kwart dier eeuw werd verbouwd.

AMSTERDAM - De Oude- of S. Nicolaaskerk te Amsterdam heeft nog een deel van haar oude koorbanken bewaard. Het onderste gedeelte waarop de zetels rusten is nieuw. De lezenaars zijn eveneens nieuw op enkele gedeelten aan de uiteinden na. De Noordelijke rij heeft thans 21 zitplaatsen. Aan de wang, die zich hier aan de Westzijde bevindt is te zien, dat boven de wangen wellicht oorspronkelijk nog telkens een vleugel was aangebracht, terwijl zeker ook een achterschot aanwezig is geweest.

De zuidelijke rij heeft 12 zitplaatsen. De zetels hebben armleggers, gesteund door kleine colonetten met bladkapiteelen. Het bladwerk van deze kapiteelen zet zich in een rand rozetjes langs de armleggers voort. De wang aan het Westelijk uiteinde van de Noordelijke rij vertoont aan de achterzijde een monster, in reliëf gesneden. Eén der voorstukken laat opzich nog een fragment zien, dat een venster weergeeft. Het bestaat uit een deel van een ezelsrugboog met enkele eenvoudige traceeringen en groote hogels, terwijl daarboven een klein spitsboogvenster met eenvoudige traceeringen is gesneden.

De zitplaatsen bezitten voor een groot deel nog misericordes. Aan de Noordzijde laten zij zien:

1°. een loopende man, die uit een kruik drinkt, 2°. een open zak waaruit geld valt, 3°. twee drinkende mannen, 4°. twee mannen in een zeilboot. Hier kan het spreekwoord zijn uitgebeeld: „Men moet zeilen terwijl de wind dient”. Dit is in verband met de wijze van voorstelling waarschijnlijk, dan dat zou zijn uitgebeeld het gezegde: „Een oog in het zeil houden”, 5°. twee mannen of een man en een vrouw, die het steygerspel spelen (zie bij Bolsward), 6°. een man, die zijn mond uitrekt voor een oven. Dit is de illustratie van het gezegde: „Jegen eenen oven gapen”, hetgeen een uitdrukking is voor: „onnut werk doen”, 7°. een uil, 8°. een kat, die opziet naar een vleermuis boven zich, 9°. bladwerk, 10°. twee mannen, waarvan de één met het hoofd tegen een muur loopt. Illustratie van: „Men can met het hoofd geen muren breeken”, 11°. een man, die tusschen stoelen in de asch gaat zitten. („In 't slampampen en mocht mij

niemand verrasschen, al quit, sit ick tusschen twee stoelen in dasschen"), 12°. een gehurkt man, die op origineele wijze ducaten produceert, 13°. bladwerk, 14°. een jonge, naakte vrouw, die door een oudere vrouw van een lintwurm wordt bevrijd, 15°. bladwerk, 16°. een kat, die in den Bijbel leest en 17°. een zittende vrouwefiguur.

De banken aan de Zuidzijde vertoonen: 1°. een varken bezig met spinnen, 2°. twee vechtende mannen, 3°. een smid op een aambeeld slaande. Het geheele bovenlijf en het hoofd ontbreken. Ook in de Middeleeuwen kwam reeds het gezegde voor: „Altijd op hetzelfde aambeeld slaan”, 4°. een gezicht met twee neuzen en drie oogen, in één kap. Misschien een toespeling op: „Da steken twee zotten onder eene kaproen”, 5°. een hond, met een pot over zijn kop. Daarboven hangen eenige visschen aan hun kieuwen aan een lijn. Hier zijn klaarblijkelijk twee spreekwoorden uitgebeeld: nl.: „Een open pot of open kuil, daarin steekt ligt de hond zijn muil”, en „Iedere haring moet aan zijn eigen kiewen hangen”, wat beteekent: „Ieder moet zijn eigen huid naar de markt brengen”, 6°. bladwerk, 7°. kop met bladwerk, 8°. vechtend man met een stok. De beenen zijn afgebroken.

Over het algemeen zijn deze kleine gedeelten niet in een goeden staat. Zij zijn vuil en door een dikke laag vernis bedekt. Het snijwerk lijkt daardoor grover, dan het in werkelijkheid is. Aan details, aan stofuitbeelding is echter wel degelijk zorg besteed, zoo bij voorbeeld bij den man voor den oven, waar de riem om het middel naturalistisch is gesneden, bij den man tusschen de twee stoelen, wiens zitten weinig overtuigend is weergegeven, terwijl de stof met een zekere soepelheid is gesneden.

Er zijn hier twee figuurtypen. De man voor den oven en de vechtende mannen zijn kort en gedrongen. Van de laatsten zijn de hoofden en de gezichten wat grof. In de misericorde met de mannen, die tegen een muur zijn geloopen, zijn de figuren slanker en gerekter. De beenen zijn er sierlijk gevormd. Deze figuren doen aan misericordes te Bolsward denken.

De vrouw van de laatste misericorde aan de Noordzijde heeft een breed rond gelaat (neus geschonden), dat aan Noord-Nederlandsche schilderkunst herinnert.

De mannen hebben meestal puntige schoenen. De geheele bouw der banken en hun decoratieve versiering en de costumes der figuren maken een ontstaan kort na 1500 waarschijnlijk.

In het koor bevinden zich ook een aantal banken uit de afgebroken Nieuwe Zijds kapel. Zij zijn zeer sober. Op de tusschenleuningen hebben

zij knoppen, uit eenvoudig bladwerk bestaande. Deze zijleuningen loopen, zich ombuigend, door tot onder de armleggers. Vermoedelijk zijn deze banken later ontstaan dan die welke in de Oude Kerk thuis behooren.

SITTARD - In de S. Pieterskerk te Sittard stichtte Walram, graaf van Montjoie en Valkenberg, in de 13e eeuw een kapittel.<sup>1</sup> Den 4en Juni 1299 gaf Hugo II van Châlons, bisschop van Luik hieraan statuten. Dit kapittel bestond uit twaalf kanunniken met een deken aan het hoofd. Zij werden benoemd door den landheer, terwijl zij zelve zeven beneficianten kozen. In 1380 werd de kerk geheel herbouwd en in 1408 werd zij ten deele hernieuwd. In het koor, dat waarschijnlijk voor het grootste deel nog uit de 14e eeuw dateert, bevinden zich twee dubbele rijen eikenhouten koorbanken.

Noch in het stadsarchief, noch in het kerkarchief bevinden zich documenten betrekking hebbende op deze banken. Evenmin is daarvan iets te vinden bij de, met deze kerk in verband staande archivalia in het provinciaal archief te Maastricht en het Staatsarchief te Dusseldorp.

De litteratuur over deze banken beperkt zich tot een beschrijving van L. von Fisenne in zijn *Kunstdenkmale des Mittelalters*,<sup>2</sup> welke beschrijving Flament aanhaalt in zijn boven-geciteerde „Bijdrage”.

In bewerking is echter een geschiedenis van de groote kerk te Sittard, door den heer J. Timmers, aldaar, waarin ook de koorbanken zullen worden besproken. De heer Timmers was zoo vriendelijk mij thans reeds het een en andere over het resultaat zijner onderzoekingen mede te deelen, waarvoor ik hem hier gaarne nogmaals dank breng.

Het is hem gebleken, dat het koor oorspronkelijk één travee korter is geweest, dan thans het geval is, en dat het een kooromgang had. Een deel van dien omgang bestaat nog in het Zuidelijk zijkoor en de daarachter liggende sacristie. Verder is gebleken, dat de pilasters van het hooge koor in werkelijkheid ingemetselde pijlers zijn, waaruit valt op te maken, dat dit koor van den omgang was gescheiden door spitsboog-arcaden.

De koorbanken zullen dus vroeger zonder twijfel ruggeschotten hebben gehad, wellicht met overhuivingen.

De laatste travee en het polygoon van het tegenwoordige koor dateeren

---

<sup>1</sup> A. J. Flament. *Bijdrage tot de geschiedenis en beschrijving der Parochiekerk te Sittard en haar kunstschaten.*

*Bijdrage van het Jaarboekje van Sittard (1897).*

<sup>2</sup> 3e Serie. Lief. 5 - 6. Aken 1886.

uit later tijd dan de rest (n.l. eind 15e eeuw). In dien tijd zullen de veranderingen dus zijn tot stand gekomen. Het koor werd rondom gesloten. De rugschotten van de banken waren niet meer noodig en werden afgebroken.

Von Fissenne meende, dat de Sittardsche Koorbanken oorspronkelijk geheel overeenstemden met die van Cornelimünster.<sup>1</sup> Deze laatste hebben ook aan de Westzijde van het koor zitplaatsen, die dus een rechten hoek vormen met de bovenrijen. De Sittardsche kerk zou vroeger een steenen koorafsluiting hebben gehad waartegen de Westelijke banken dus met den rug zouden hebben gestaan.

Thans zien wij in het koor twee rechte bovenrijen, ieder van 13 zitplaatsen en twee benedenrijen, ieder met 12 zitplaatsen. Deze benedenrijen zijn nu getooid met wangen, die beneden gewone reliëfs vertoonen, doch daarboven hooge opengewerkte reliëfs laten zien, met figurale voorstellingen. Deze opstelling is ongewoon en onlogisch. In verband met den oorspronkelijken toestand van het koor en de daarmee verband houdende gedaante der koorbanken is het waarschijnlijker, dat deze à jour wangen vroeger de uiteinden der bovenrijen vormden en naar het schip der kerk waren gekeerd, terwijl zij waren verbonden aan het achterschot, dat waarschijnlijk een overhuiving droeg.

De beneden-gedeelten der wangen laten reliëfs zien, ieder met twee profeten-figuren onder spitse windbergen. De bovenwang links geeft in het à jour bewerkt reliëf de kroning van Maria te zien. Maria zit met gevouwen handen, het hoofd, waarop zij een kroon draagt licht voorover gebogen, naast Christus, die eveneens gekroond, een mantel over de schouders, de rechterhand, met twee uitgestoken vingers geheven, Zijn Moeder zegent, terwijl hij de linkerhand op den wereldbol houdt. De groep is omsloten door pilasters en een ezelsrugboog met traceeringen en kruisbloemen, waarboven zich weer een gesloten vlak met blinde ornamentale versiering verheft. Op den bovenrand rijzen twee pinakels op. Dit geheel is te hoog en van boven te zwaar om als een losstaande versiering bedoeld te zijn. Het bovendeel moet wel aan een overhuiving bevestigd zijn geweest. Op eenzelfde wijze — afgezien van eenig verschil in de bovenste deelen — is aan de rechterzijde de Verkondiging aan Maria weergegeven.

---

<sup>1</sup> De plattegrond, die v. F. geeft van de Sittardsche banken is niet geheel juist. De benedenste rijen hebben aan de Oostzijde van den middendoorgang vijf zitplaatsen en aan de Westzijde zeven. Von F. keert deze aantallen abusievelijk om.

Aan de omlijstingen is te zien, dat wijzigingen hebben plaats gehad, waar-  
bij onderdeelen, als de pilasters opzij, werden vernieuwd. Het middenge-  
deelte is echter uit één stuk hout gesneden.

De figuren zijn wat stijf in houding en bewegingen, doch maken tevens  
een grootschen indruk. Christus is voorgesteld als een eenigszins oudachtig  
man met korten baard en over de ooren golvend haar, dat tot den nek reikt.  
Door de wijze, waarop zij gesneden zijn laten deze figuren aan steensculp-  
turen denken. Zoowel Christus en Maria als de figuren der Annunciatie  
en de profeten herinneren ons aan beelden van den Rijn. De oer-types van  
deze figuren vinden wij te Freiburg, aan de H. Kruiskerk te Gmünd, aan  
den toren te Rottweil. De kunstenaar, die hier werkte moet òf gewend zijn  
geweest in steen te beitelen òf wel hij had voorbeelden in steen voor  
oogen. Ook de ornamentale onderdeelen bevestigen dit vermoeden. (bijv.  
de kapiteelen van de basis-looze colonnetten naast de benedenwangen, de  
eenvoudige hogels en ook de windbergen, kleine vierlobben en andere  
ornamentale versieringen). De haren zijn als groote massa's behandeld,  
waarin breede lijnen zijn ingekrast. Let men op het afrondende, in massa's  
houden der onderdeelen bij de kroningsgroep, dan zou men ook kunnen  
denken, dat een bronsgietwerk hiervoor tot voorbeeld had gediend.

De Engel uit de Maria Boodschap heeft een gewrongen houding. Het  
hoofd is rond en zwaar en ligt te sterk achterover in den nek. Een der-  
gelijke houding is conventioneel en komt veel minder overdreven bijv. te  
Freiburg voor, waar Maria uit deze groep een 14e eeuwsch Duitsch type  
heeft.

Von Fisenne meent, dat de beide groepen door verschillende kunstenaars  
zijn gemaakt. Wellicht werkte eerder één kunstenaar naar verschillende  
voorbeelden. Hier wordt een afhankelijkheid van oudere kunst getoond.  
De verdere versiering van deze bank is sober. De knoppen worden ge-  
vormd door mensch- of dierfiguurtjes of duiveltjes. Deze laatsten laten vaak  
denken aan de spuwers of andere steenen monsters der kerken. Voorts is  
hier aansluiting bij de Deutsche banken, niet bij Zuid-Nederlandsche. De  
derde knop rechts beneden laat een paardje zien, er tegenover zit een  
aap. Aan de bovenrij is een uitstekende dierfiguur met een monnikskop  
met baard. De laatste knop hier wordt door een aardig honde-figuurtje  
gevormd. Even verder zien wij een zittend monniks-figuurtje. Het is ech-  
ter duidelijk, dat niet al het snijwerk in denzelfden tijd is ontstaan. Dit  
blijkt nog duidelijker uit de misericordes. De vijfde misericorde rechts  
boven geeft een goed getypeerden boerenkop te zien. Aan de linkerzijde

wordt de laatste misericorde gevormd door een Engelekopje, dat een Renaissance-geest ademt en zeker eerst in de 16e eeuw is ontstaan, zoo niet nog later.

Wat de ornamentale deelen betreft, zoo gelijken de kapiteelen op de zuiltjes onder de armleggers wel op de kapiteelen der colonnetten naast de wangen, doch hun bladwerk is wat saprijker, minder streng van stijl en zij herinneren niet meer zoo aan dergelijke kapiteelen in steen. Het is mogelijk, dat een ander, dan de kunstenaar, die de wangen sneed, de kapiteelen van die wangen navolgde, aan de bankenrijen.

Als eenig overblijfsel van de steensculptuur der kerk bezitten wij nog de zandsteen (?) Petrusfiguur, uit de 14e eeuw, thans aan de zuidzijde van den toren, die echter sterk verweerd is en niet nauwkeurig te bestudeeren. Aan de altaarzijde hebben de banken lage wangen, die vermoedelijk vroeger van dekstukken zijn voorzien geweest. Ook deze kleine wangen hebben de eigenaardige basis-looze colonnetten.

Eén dateering voor het geheele snijwerk der banken te zoeken zou onjuist zijn, daar dit snijwerk in den loop der tijden klaarblijkelijk is uitgebreid. Bij de groote wangen moeten wij wel met de waarschijnlijkheid rekening houden, dat hier een ouder voorbeeld aan de figurale voorstellingen ten grondslag lag. Het voorbeeld zal nog wel uit de 14e eeuw zijn geweest, het houtsnijwerk zelf is echter vast uit het eerste kwart van de 15e eeuw of iets later. In het begin van de 20e eeuw is er groot gevaar geweest, dat het geheele koorgestoelte verkocht zou worden, doch gelukkig heeft men dit nog kunnen voorkomen.

TER APEL - Het Praemonstratensenklooster te Schildwolde verkocht in 1458 aan den Garrelswerder pastoor Jacobus Wiltinck hare „verwoestede erve, und guet, geheten van oldes Apel, met siver toebehoere —etc.” Wiltinck schonk zijn nieuwe bezitting in 1464 aan den toenmaals juist opgetreden magister-generaal der kruisheeren Peregrinus van Campen, ter stichting van een klooster. Uit de acte van bevestiging en vermeerdering dezer schenking in 1465 blijkt, dat het inderdaad tot stand gekomen klooster met een prior, drie priesters en leekebroeders uit het nabij Rheine, aan de Eems, ten Zuiden van Lingen, gelegen Convent der orde was bezet. In 1476 woedde er reeds een brand, die o.a. de kapel teisterde.

3 October 1501 wijdde de vicaris van den Munsterschen bisschop — die toen tevens het Bisdom Osnabrück bestuurde — zijn nieuw gestichte kerk

met zeven altaren, en het kerkhof. Op 14 en 15 September 1509 geschiedde hetzelfde met twee rekwieën-bevattende altaarsteenen, twee retabels, een Marianum, een beeld van den H. Antonius, verscheidene beelden van mannelijke en vrouwelijke heiligen en de groote en de kleine klok.

De kerkmeubelen zullen dus waarschijnlijk eerst uit die laatste jaren of van na dien tijd dateeren. Hiertoe behooren ook de koorbanken. Nauwkeuriger archivalische documenten bestaan van deze banken niet. In het Oudheidkundig Jaarboek heeft Dr M. D. Ozinga uitvoerig het Ter Apelsche klooster en zijn inventaris besproken.<sup>1</sup>

De koorbanken hebben aan de Noord- zoowel als aan de Zuidzijde twaalf zitplaatsen en aan de Westzijde tweemaal drie plaatsen. De beide lange rijen staan met den rug tegen den wand der kerk en hebben een niet zeer hoog, eenvoudig ruggeschot, de beide korte rijen staan met den rug tegen de muur, waarop het oxaal rust. Ook aan deze zijden is een ruggeschot. Aan de vier uiteinden hebben de banken wangen met traceeringen. Van boven zijn ze gesierd met snijwerk, dat aan een slechts rudimentaire dubbele spiraal laat denken, of ook slechts één enkele, kleine liggende spiraal vertoont, dit laatste n.l. aan de beide korte bankenrijen. De banken hebben op de ronde zijleuningen der zitplaatsen knoppen, die uit eenvoudig opgerold bladwerk bestaan, dat aan de korte zijden echter iets rijker en met meer fantasie is uitgewerkt, dan aan de lange zijden. De armleuningen steunen op zuiltjes met kapiteelen. Aan de korte zijden zijn dit getorste zuiltjes met gladde kapiteelen, aan de lange zijden zijn zij achtkantig terwijl de kapiteelen bladwerk vertoonen. Ook onderaan bij de zitplaatsen is een dergelijk verschil in de zuiltjes te constateeren.

Het voornaamste beeldhouwwerk bestaat uit de versiering der misericordes, die tot koppen zijn gesneden, uit het dikke hout. Aan de linkerzijde laat de korte kant twee koppen zien en de lange kant acht. Rechts zien wij respectievelijk drie - en acht koppen. Enkele misericordes vertoonen eenig bladwerk. Voor een gedeelte der lange zijden staan lezenaars. Aan de voorzijden vertoonden deze sporen van beschildering. Klaarblijkelijk om kostbaarder snijwerk te vermijden had men hier een negendeelige arcatuur geschilderd waarvan de bogen met eenvoudig maaswerk waren gevuld. Het best bewaard was het Oostelijk deel van de Noordelijke le-

---

<sup>1</sup> Dr M. D. Ozinga. Het klooster van Ter Apel. Oudheidkundig Jaarboek, aflevering 1 Juli 1934. Aan dit artikel zijn de historische gegevens ontleend.



zenaar. De eigenlijke teekening is hoofdzakelijk in rood uitgevoerd, terwijl licht en schaduw door gele en zwarte lijnen zijn aangegeven. De achtergrond is groen. Door den schilder Jacob Por is dit maaswerk geconserveerd en hersteld. Ook op andere plaatsen vertoonden de banken nog enkele kleursporen, welke echter zijn verwijderd.

De koppen zijn zóó gesneden, dat de zittingen tegelijk de hoofddeksels der voorgestelden vormen. Het zijn plomp gesneden gezichten, meest met een grooten neus, vaak met stijf krullende haren naast het gezicht. Sommige koppen hebben bovenmatig groote ooren. Het zijn meestal karakteristieke boerentypen. De kunstenaar gaf deze typen zeer in groote trekken aan, soms is het werk zelfs wat grof, doch dit sobere verhoogt anderzijds de decoratieve waarde van het geheel. Aan de rechterzijde treffen wij echter enkele gezichten aan, waarbij men meer op de details is ingegaan en die wat zorgvuldiger zijn gesneden.

Een belangrijke plaats neemt aan deze banken de versiering met traceeringen in. Aan de wangen zijn, telkens gevarieerd, de uit de architectuur bekende motieven met veel smaak weergegeven. Elke wang is opnieuw opgebouwd op een bepaald getallen-schema, gevormd door de getallen drie en vier en veelvouden daarvan, die waarschijnlijk bedoeld zijn om bepaalde gedachten-associaties op te wekken.<sup>1</sup>

De wangen der korte zijden laten beneden vier smalle vensters zien, daarboven in een door cirkelsegmenten gevormden driehoek vischblaas motieven, waarbij het getal drie heerscht. Boven deze onderwangen krult de rand voluutvormig om. In deze voluut is fraai en groot-gehouden bladwerk gesneden.

Aan de altaarzijde zijn twee wangen aan de bankenrijen en twee wangen aan de lezernaars, met verschillende traceeringen. Het benedengedeelte vertoont steeds de vier vensters. Het bovengedeelte draagt aan de Zuidelijke bankenrij den driehoekvorm, met een eenvoudige verdeling in zes openingen. De lezenaar heeft een uitvoeriger indeeling n.l. drie maal vier openingen, terwijl ook het bladwerk is gewijzigd. Aan de Noordzijde heeft de

---

<sup>1</sup> De symboliek van het getal drie (H. Drievuldigheid) springt van zelf in het oog. Het getal vier heeft in alle Godsdiensten steeds een groote beteekenis gehad. In de Christelijke Godsdienst staat het in verband met den kruisvorm. De klaverbladachtige aanleg van sommige kerken (Keulen) spruit uit een vierdeelig schema voort. De vierlobbige omraming is ontstaan uit de combinatie van vierkant en cirkel en is de uitdrukking voor een verbinding van het Oneindige met de wereld. (Zie o.a. Max Creutz in Belgische Kunstdenkmäler uitg. door Paul Clemen dl. I. blz. 136 e.v.)

wang der bankenrij fraaie traceeringen met vischblazen, die driemaal drie openingen vormen. In het midden is een kloeke vijfbladige rozet gesneden. De meeste fantasie is echter aan de wang van den Noordelijken lezenaar besteed. Ook hier zijn driemaal drie openingen, doch nu is uit elke groep vandrie de symmetrie verdwenen. Wij zien telkens twee vischblaasmotieven naast elkaar en opzij daarvan de symmetrische figuur, die aan de bovenrij het midden vormde. Daardoor wordt een, in de late Gothiek vaak voorkomende, wentelende beweging gesuggereerd.

Fraai gesneden zijn de voluutachtige, afsluitende motieven der bovenstukken aan de wangen der bankenrijen, bij het altaar. De 3-vorm der groote, dubbele spiralen van den Bosch of Bolsward zit, niet volledig uitgegroeid, hier in, evenals dat bij voorbeeld reeds te Xanten is te zien. Daar is het loofwerk echter veel rijker en fijner verdeeld. Hier is het sober. Waar de Ter Apelsche banken eerst uit de 16e eeuw stammen, zou men hier moeten spreken van een inschompelen der voluten. Misschien greep men terug naar den vroeg-Gothischen vorm. Het bladwerk bestaat uit eikenloof, raak en zuiver getypeerd, karakteristiek voor de boschrijke omgeving waarin het klooster stond.

De wangen der lezenaars vertoonen bovenaan twee knoppen van opgerold bladwerk. Dr Ozinga wijst op de anorganische- en daardoor typisch laat-Gothische wijze waarop deze knoppen op de wangen zijn gezet zonder er natuurlijk uit op te groeien. Als geheel zijn deze banken bijzonder decoratief. Zij sluiten aan bij Duitsche kunst, zooals de misericordes verwant zijn met Duitsch houtsnijwerk.

Naar de bovenaangehaalde documenten doen vermoeden, dateeren de banken van ná 1509. De stijl bevestigt dit. Wel zullen zij in het eerste kwart der 16e eeuw zijn gereed gekomen.

**GROENLOO** - De Nederlandsch Hervormde Kerk te Groenloo (vroeger H. Calixtuskerk) bezit twee wangen van koorbanken. De benedenwangen laten, in reliëf, venstertraceeringen zien n.l. onder, vier vensters en daarboven een door cirkelsegmenten gevormden driehoek, waarin traceeringen, die drie maal drie openingen vormen.

De bovenwangen bestonden waarschijnlijk oorspronkelijk uit à jour bewerkte vensters met traceeringen. Daar de wangen thans aan later ontstane banken vastzitten, heeft men deze vensters met een schot dichtgemaakt. De traceeringen der bovenwangen laten eveneens eerst vier smalle vensters zien en daarboven traceeringen in driehoeken. Tusschen beide

wangen is eenig verschil. In een der wangen vormen de traceeringen een soort leliemotief. Naast de driehoeken vond eenig bladwerk in reliëf een plaats. Van boven zijn de wangen recht afgezaagd. Op deze bovenlijst zijn hogels bestaande uit eikenloof aangebracht, terwijl boven de uiteinden pinakels uitsteken.

De wangen zullen afkomstig zijn van koorbanken, die een overhuiving bezaten.

De benedenwangen vertoonen aan den binnenkant een klein pijlertje met kapiteel en een knop, gevormd door bladwerk, in reliëf. De wangen zullen waarschijnlijk omstreeks 1500 zijn ontstaan.

**A L K M A A R** - In het koor van de S. Laurenskerk te Alkmaar werden (in de 16e eeuw) aan de Noord- en aan de Zuidzijde overhuifde banken aangebracht voor de Zeven-getijden-heeren en de verder aan de viering der getijden deelnemende priesters. Oorspronkelijk waren er zes getijden-heeren. Door een vermaking van den kerkmeester Jan Jansz., in 1521, kon dit aantal gebracht worden op acht.<sup>1</sup>

Thans zijn deze banken in de halfronde koorsluiting gevoegd, waarvoor de kappen moesten worden ingezaagd. De banken zijn nu geschilderd. De afscheidingen tusschen de zitplaatsen doen nog zien, dat daarop waarschijnlijk colonnetten geplaatst waren. Uit een opdracht van 1551 aan den steenhouwer Jacob, om het sacramentshuisje en de beelden in het koor schoon te maken en te herstellen, valt op te maken, dat er beelden van de Apostelen en kerkpatroons om het koor stonden. Het is mogelijk, dat bovengenoemde colonnetten tot staanplaatsen voor deze beelden dienden.

De beeldenstorm heeft te Alkmaar echter hevig huisgehouden, zoodat alle beeldhouwwerk thans uit het koor is verdwenen. De banken hebben misericordes, die eenvoudig geprofileerd zijn en niet voorzien van sculptureele versieringen.

Op dit oogenblik maken de steigers en stellages der niet voortgezette restauratiewerkzaamheden het koor vrijwel ontoegankelijk en sluiten een nadere bestudeering der koorbanken uit.

**HAARLEM** - **S. BAVOKERK** - De S. Bavokerk te Haarlem

---

<sup>1</sup> Zie C. W. Bruinvis. De bouw en versiering der St. Laurens- of Groote Kerk te Alkmaar. Bijdragen voor de Geschiedenis van het Bisdom van Haarlem XXVIII (1904).

werd in 1479 tot kapittelkerk verheven en in 1559 tot kathedrale kerk. In 1439 worden echter reeds banken vermeld in het koor. „Item om III rinsch deelen ghegeven een gulden daer die bancken upt koer meed gehoecht zien.”

In 1512 werden echter nieuwe koorbanken gemaakt. Zij werden aanbesteed aan Jasper Pietersz.

„Ao. 1512. Item besteet op ten vastelavont jasper pietersz die pillarnen van die stoelen stuck om XIII st. ende die panelen stuck om  $111\frac{1}{2}$  gl. vls. ende die leeween<sup>1</sup>. stuk om 11 st. ende XXX cleyne pyllaern stick 111 st. somma te samen XXXI rijns gulden  $VII\frac{1}{2}$  st.”<sup>2</sup>

Iets later werden de koorbanken echter vergroot, hetgeen kan blijken uit de volgende rekening.

Ao. 1512. Item bet Mychel Claesz. van sijn arbeysloen van die vijf stoelen op te maeken  $XXX11\frac{1}{2}$  rh.gl.—Item bet. van dat hout van die voirs vijf stoellen X rh.gl.

Uit dit alles blijkt, dat Jasper Pietersz de banken maakte van de altaarzijde af en wel aan iederen kant met 17 zitplaatsen. Tot zoover vormt iedere rij n.l. één stuk werk. De achterpaneelen van 16 zitplaatsen zijn beschilderd. Deze paneelen zijn ingesloten door 15 zuiltjes. Dit wordt dus voor de beide rijen te zamen juist het aantal van dertig, dat de schrijnmaker in rekening bracht. Op het eind der 17 zitplaatsen bevindt zich een zwaarder zuiltje, waarvan het kapiteel aan de Noordzijde een vrouwefiguurtje draagt, dat aan de Zuidzijde een mannefiguurtje.

Vervolgens werd elke rij verlengd met 5 zitplaatsen, naar uit de tweede rekening blijkt. Dit geschiedde waarschijnlijk om de koorbanken te doen uitstrekken tot het koorhek, dat toenmaals reeds voor het grootste gedeelte voltooid was. Een goedpassende aansluiting kreeg men echter niet, zoodat een smal gedeelte overbleef, dat het karakter heeft van een zesden ingekorten zetel. Daardoor is de meening ontstaan, dat de banken met de Hervorming zouden zijn ingekort, terwijl het koorhek meer naar het Westen zou gestaan hebben. Waarschijnlijk is dit echter niet het geval geweest.

De banken bestaan thans uit twee rijen, ieder van 22 zitplaatsen. De afzonderlijke zetels zijn van elkaar gescheiden door ronde tusschen-

---

<sup>1</sup> Leuning(en) (?)

<sup>2</sup> Zie J. J. Graaf. Plaatsbeschrijving der S. Bavo-kerk te Haarlem. Bijdragen voor de geschiedenis van het Bisdóm van Haarlem, 4e deel. Haarlem 1876.

leuningen, gesierd met knoppen, welke tusschenleuning, zich ombuigend, met een knop eindigen onder de accoudoires. Hier is een klein verschil te constateeren in de bewerking tusschen de voorste 5 zitplaatsen en de daaropvolgende 17. De zitplaatsen bezitten misericordes. Achter de banken rijst een ruggeschot op, waarvan de paneelen door eenvoudige colonnetten zijn gescheiden, die van boven door rondbogen, met sobere traceeringen gesierd, zijn verbonden. Boven deze paneelen is een kleine, slechts decoratief-bedoelde kwartcirkelvormige overhuiving. Deze is aan den voorkant wederom versierd met een kroonlijst, waarin een reliëf van wijnranken, eikenloof, druivetrossen, vogels en schilddragende leeuwen en Engelen is gesneden.

Aan de altaarzijde heeft elke bankenrij een wang, die is versierd met eenvoudige traceeringen, in den vorm van drie smalle vensters, waarboven zich gedriclobeerde cirkels bevinden. Aan de achterzijde van deze wangen zijn in reliëf slakken gesneden. Boven deze wangen bevindt zich aan iedere zijde een 3-vormige, dubbele spiraal, sober met eenig bladwerk gesierd. In iedere spiraal is een magere staande mannefiguur geklemd. De man aan de Noordzijde schijnt ziekelijk en staat gebogen, die aan de Zuidzijde houdt de armen over elkaar en schijnt vol aandacht te zijn voor den altaardienst.

De spiralen rusten onderaan op koppen. Aan de Noordzijde is dit een vertoornde satyrkop, met hoog voorhoofd en schuinstaande oogen, aan de Zuidzijde de kop van een monnik met kap, wiens gezicht rust en vrede schijnt uit te drukken.

De figuren op de zuilen aan het begin der rijen van 17 zetels staan evenals de figuren der spiralen, wat gebogen, daar zij zich juist onder de overhuiving bevinden. Zij zijn wat breeder en gedrongener, dan de spiraalfiguren. Zij hebben een karikatuur-achtig karakter.

De banken vertoonen grootendeels nog origineele polychromie. De spiralen en de daarin staande figuren zijn in matte kleuren: blauw, rood en groen, terwijl de beide figuren op de zuilen op dezelfde wijze zijn gekleurd. De kroonlijst boven de overhuiving heeft een rood fond. De bladeren zijn groen gekleurd en de druivetrossen blauw, terwijl de vogels en de leeuwen zijn verguld. De achterschotten van 32 zitplaatsen zijn in de 16e eeuw met wapens beschilderd. Aan de Noordzijde zijn het, van het Westen te beginnen, die van Bisschop Govert van Mierlo, Lodewijk van Brederode, Jan II van Egmond, Jean d'Estrées, Hendrik van Montfoort, Willem van Rennenberg, Balthazar van Brederode, Wolfert van Brederode,

Walravia van Brederode, Jan van Wassenaar, Jan van Egmond, Adriaen van Borssele, Wolfert van Borssele, Henric van Borssele, Frank van Borssele en Philips van Bourgondië. Aan de Zuidzijde treffen wij de volgende wapens aan: Pieter Ernst van Mansfeld, Hendrik van Brederode-Vianen, Bisschop Nicolaas van Nieuwland, Anna van Lalain, Jan van Montfoort, Philips van Brederode, Philippa van der Marek, Reinoud III van Brederode, Anna van Nijenaar, Walraven II van Brederode, Bisschop Nic. Reuter, Jan van Wassenaar, Joost van Lalain, Reinout II van Brederode, Jacoba van Beijeren en Philips van Oostenrijk.

Onder deze wapens komen de twee voor van de eerste bisschoppen van Haarlem.<sup>1</sup>

Oorspronkelijk moeten aan iedere zijde van het koor twee rijen banken hebben gestaan, doch tijdens de Fransche overheersching is de voorste rij weggebroken daar de kerk toen als manege werd gebruikt. Dat er dubbele bankenrijen geweest zijn is nog te zien aan de verhooging waarop de overgebleven banken staan, een verhooging, die bij een opstelling in één rij geen zin zou hebben. De misericordes aan de rechterzijde stellen achtereenvolgens voor: 1°. kop van een oude vrouw, 2°. kop van een man met opzij-waaiende snor en baard, 3°. kop met bladwerk, dat uit den mond komt, een decoratieve versieringswijze, die in de Zuidelijke Nederlanden meermalen wordt aangetroffen, 4°. mannekop met kiespijndoeck, 5°. jonge vrouwekop. Het gedeelte onder de neus is nieuw, 6°. duivelachtige kop met groote ooren, 7°. vrouwekop met aan elkaar klittende, verwarde haren, dikke oogen en open mond, 8°. een koe (?) 9°. vogel, 10°. een op een hond gelijkend dier met klauwen aan de dikke pooten en een kop met een grooten bek, 11°. liggende mannefiguur in gewrongen houding, 12°. vrouwekop, de handen van de vrouw houden de losse haren links en rechts naast het hoofd vast, 13°. mannekop met dezelfde kenmerken als de vrouwekop van No. 7, 14°. twee dierenlijven, die uitloopen in één oudemannekop, 15°. bladwerk, 16°. mannekop met lang haar en groote snor. Onverschillig, wat ruw gelaat, misschien een krijgsman, 17°. Dikke, ronde vrouwekop, 18°. hond, 19°. jonge vrouwekop, 20°. negerkop, 21°. mannekop, 22°. gebaarde mannekop.

---

<sup>1</sup> Zie: J. A. Alberdingh Thym., Mr H. Gerlings en Mr A. J. Enschedé. Beschrijving der wapens in de Groote of S. Bavokerk te Haarlem. Bijdragen voor de Geschiedenis v/h Bisdóm Haarlem, 2e dl. (1874) en J. J. Graaf t.a.p.

De misericordes aan de linkerzijde laten zien: 1°. mannekop, 2°. ezel, 3°. vrouwekop met muts, 4°. mannekop, met handen, die de mondhoeken aan weerszijden uiteentrekken, 5°. kop van meisje of jonge vrouw, 6°. mannekop met toegeknepen mond, 7°. magere mannekop met sluikehangend baardhaar, 8°. kunstenaar, 9°. mannekop, 10°. vrouwekop, 11°. kop van een oudere vrouw met fijn-geplooiden doek over het hoofd, 12°. kop van een jonge vrouw met wijduitstaande haren, 13°. norsche en leelijke kop, 14°. kop, met bladwerk, dat uit den mond komt, 15°. dik en rond gezicht, 16°. hond met aapachtigen kop, 17°. aap, 18°. kop met de expressie van een in zichzelf verzonken karakter, 19°. dikke, slaperige kop, 20°. bladwerk, 21°. duivelachtige kop met breeden mond, 22°. regelmatig gevormde kop.

De knoppen op de ronde leuning tusschen de afzonderlijke zitplaatsen worden soms gevormd door geheele figuurtjes, zooals bij voorbeeld rechts door een man, met een muts op het hoofd, die in een boek leest, een monnik, wiens beenen door dierenpooten zijn vervangen, een leeuw-tje en een lam, terwijl wij links o.a. enkele apen zien. Ook aan de knoppen zijn soms gedeelten vernieuwd, als bijvoorbeeld de koppen van de 14e- en 15e knop rechts. Dikwijls zijn de knoppen als koppen bewerkt, die wat zijn afgeplat om den doorgang naar de zitplaats geheel vrij te laten. Dergelijke koppen vormen soms paren en zien elkaar twee aan twee aan. Zoo is aan de rechterzijde o.a. een prachtige vrouwekop, met loshangend haar gesneden, terwijl er tegenover een leelijke, oude man met baard haar aanziet. Een eind verder zien wij een monnik tegenover een satyr.

In haar betrekkelijk eenvoudige beeldversiering bergt het Haarlemsche koorgestoelte toch een rijke gedachtenwereld. Men heeft hier klaarlijk vastgehouden aan de middeleeuwsche opvatting van de koorbanken als het wereldsche element, waaruit een macht van menschelijke eigenschappen te voorschijn komt en waarin een eindelooze variatie van goede en slechte krachten leeft. En vooral zijn het de tegenstellingen, die daarin het meest treffen, een tegenstelling, die zich tenslotte het sterkst moet uitspreken in de houding tegenover het Christelijk geloof, waarvan het altaar het centrum vormt. De vertoornde satyrkop aan de Noordelijke spiraal, symboliseert de demonische macht, verwoed over het hem in bedwang houdende sacrament, de monnikskop drukt den vrede, het geluk uit, waarmede alleen het geloof den mensch kan vervullen. De figuren daarboven symboliseeren in het algemeen de gevolgen, de

uitwerking van beide machten in de wereld. De Noordelijke figuur is ziekelijk, lijdend aan het ongelooft, die aan den Zuidkant is gezond en niet aangetast door de demonen.

De geheele wereld groepeerft zich ook hier om het ééne centrum, den Godsdienst. De koordienst drijft alle kwaad uit de wereld en trekt al het goede naar het altaar.

De soberheid der versiering doet zich vooreerst sterk gelden in de decoratieve spiralen, die zoo zwaar en forsch zijn gesneden, als moesten zij steen imiteeren. Er is een opmerkelijk verschil met oudere spiralen als die te den Bosch en Breda of die van de Franciscanerbank te Bolsward. Het daar vaak zoo rijke en sappige bladwerk schijnt hier verschrompeld en verstarde. De misericordes met koppen, als te Haarlem, hebben hun voorloopers in de Zuidelijke Nederlanden. De S. Pieterskerk te Leuven heeft dergelijke koppen aan de koorbanken, uit het midden van de 15e eeuw. Zij zijn ginds echter strakker gesneden, dan die te Haarlem, nog wat meer gestyleerd en daardoor als beeldsnijwerken technisch sterker. Wat verder in de ontwikkeling zijn de koppen te Diest, die Jean Borremans in 1491 heeft gemaakt. Die zijn meer naturalistisch behandeld, in de details nauwkeuriger uitgewerkt, terwijl de stofuitdrukking er meer overtuigend is, dan van de Leuvensche. De Haarlemsche koppen beteekenen hierbij in zekeren zin een achteruitgang. In het algemeen zijn zij sculpturaal-technisch niet zoo gevoelig gesneden als die van Borremans. Er is echter te Haarlem ook kwaliteitsverschil in de diverse gezichten, die ons doen zien, dat er meer dan één beeldsnijder aan het werk was. Veelal zijn de koppen links beter, dan die rechts. Zij zijn niet enkel technisch zorgvuldiger en zuiverder bewerkt maar er is ook meer leven in. Als voorbeeld vergelijken wij de 4e misericorde links, den man, die met de handen zijn mond uitrekt, met de 12e. misericorde rechts, de vrouw, die met de handen, de haren naast het hoofd vasthoudt. In het eerste geval zijn de handen veel beter gevormd, dan in het tweede werkstuk, waar ze slechts onbeholpen werden weergegeven. Dikwijls zijn links de neuzen splitser en slanker, dan rechts, waar ze breeder en grover schijnen en ook oorspronkelijk schijnen geweest te zijn voor ze door afslijting waren afgeplat.

Onder de gestoken knoppen komen echter ook rechts prachtige exemplaren voor, zoo o.a. de tiende kop rechts, een in gedurfde, fraaie lijnen gekarakteriseerde vrouwekop, vol warm leven.

Een der fraaiste misericordes is de elfde links, een kop van een oudere



vrouw, een wat dik gezicht met kleinen mond en fijn-gevormden neus, een doek om het hoofd. Een dergelijke kop had evengoed te Diest kunnen gemaakt zijn.

Een dergelijke verwantschap tusschen het Haarlemsche beeldhouwwerk en dat in de Zuidelijke Nederlanden verwondert geenszins, wanneer wij aan de artistieke wisselwerking denken, die tusschen Haarlem en Zuid-Nederland in dezen tijd bestond.

Van 1505 af had Anthonius Keldermans, uit Mechelen, de leiding bij den bouw van den steenen (later door een houten vervangen) klokketoren op de kruising. In de jaren, dat de koorbanken werden gemaakt bevond zich te Haarlem ook Jan Joest (zeker sinds 1509, doch wellicht reeds sinds 1505). Hij bleef er tot zijn dood. Jan Joest moet ook Brussel hebben bezocht, waar hij de opdracht voor het altaar te Palencia kreeg.<sup>1</sup>

Verschillende koppen aan de Haarlemsche banken, zooals de vrouwekop met lang golvend haar, die rechts tot knop dient, zijn, naar het mij voorkomt, verwant met koppen in het werk van Jan Joest, speciaal in zijn Kalkarsche altaar.

De wat spitse neus, de kleine mond soms, doch meer nog de algemeene opvatting, het gestyleerd realisme, de uitdrukking in de gezichten, is bij beide hetzelfde. Tevens is er verwantschap tusschen figuren in Jan's werk en het Brabantsche houtsnijwerk. De meest zorgvuldig gesneden, wat schilderachtige Haarlemsche koppen, vormen een krasse tegenstelling met de ongeveer gelijktijdig ontstane forsche, veel meer sculpturaal gesneden koppen van Ter Apel. De eersten behooren tot een Groot-Nederlandsch cultuurgebied, de tweeden tot een grensgebied tusschen de Noordelijke Nederlanden en Duitschland, daarentegen geldt echter ook dat de eersten tevens in een centrum zijn ontstaan van kunst en beschaving, de tweeden in het afgelegen klooster.

B R E D A - In 1269 bestond er te Breda een parochiekerk, waarvan de heer van Breda patroon was. In 1303 vermaakte Jacob, pastoor van Gilze en deken van Hilvarenbeek de middelen om de parochie tot een collegiale kerk te verheffen. Het aantal kanunniken werd toen acht. Later is dit gebracht op dertien.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Zie Friedlander. Alt-Niederländische Malerei dl. X.

<sup>2</sup> J. Kalf. De monumenten van geschiedenis en kunst in de Provincie Noord-Brabant 1e dl. De Baronie van Breda, (1912).

In de 15e eeuw is men begonnen met de O. L. Vrouwekerk door een andere te vervangen. Aan het koor bouwde men tot ca. 1468. Dit koor werd voorzien van twee rijen eikenhouten koorbanken aan de Noord- en aan de Zuidzijde.

Omstreeks 1550 kreeg de Hervorming reeds een invloed van eenige beeldenstorm, die twee dagen en twee nachten duurde en waarbij de versiering der kerk ernstig werd gehavend. Ook de koorbanken hadden daarvan te lijden. Men sloeg stelselmatig de gezichten van alle figuren weg, uitgezonderd bij de misericordes, terwijl ook het gelaat van Christus intact bleef. Klaarblijkelijk richtte zich de woede weloverwogen tegen wat men voor de bijzondere superstitie in het Roomsche geloof hield.

Het kerkarchief (kortgeleden overgebracht naar het gemeentearchief) bevat geen documenten, op de banken betrekking hebbende. De oudste rekening is van 1503, doch de geregelde serie kerkrekeningen begint eerst in 1573.

De banken bestaan, aan iedere zijde van het koor, uit twee rijen. De bovenste rijen zijn aan de Westzijde geschonden, doch moeten oorspronkelijk 16 zitplaatsen gehad hebben. Zij zijn voorzien van een ruggeschoot en een kwartcirkelvormige overhuiving. Deze bovenrijen zijn op een verhooging geplaatst. De benedenrijen hebben ieder 15 zitplaatsen en zijn in het midden doorsneden om een doorgang te laten naar boven. De zitplaatsen hebben ronde zijleuningen zonder knoppen, armleggers door driedubbele colonnetjes met bladkapiteelen gesteund, en misericordes.

De banken waren tot eenige jaren geleden in een verwaarloosden en vuilen staat. Thans is men bezig ze in eere te herstellen. Ze zijn afgeloofd en schoongemaakt. Gelukkig werd het beeldhouwwerk nooit gerestaureerd, op een enkel minder belangrijk figuurtje na. Men laat dit werk ook thans in den toestand, waarin het zich bevindt. De twee wangen aan de Westzijde der bovenste rijen, die verloren zijn gegaan, worden echter door nieuwe vervangen. Men voorziet deze wangen van reliëfs in een getemperd naturalistischen stijl, waarin gelukkig geen zweem van nabootsing van den ouden trant is te bespeuren. Dit bescheiden en zeer goed uitgevoerde werk past beter in het geheel der koorbanken, dan het de neo-Gothische onderdeelen te den Bosch doen. De wijze van restaureeren, die men te Breda toepast blijkt in deze moeilijke praktijk wel de meest bevredigende te zijn.

Aan de altaarzijde dragen de bovenrijen dubbele spiralen, een eenigszins gewijzigden 3-vorm vertoonend. In den Zuidelijken vleugel is tusschen de spiralen de kroning van Maria weergegeven. Christus zit in een zwaar plooiend gewaad. Hij heeft lang en zwaar over den nek en den mantelkraag neervallend haar en een tamelijk breedden baard. Naast hem knielt Maria, de handen biddend opgeheven. Haar gelaat is er afgeslagen. In de spiralen en deze in hun wentelingen volgend zijn Engelefiguurtjes gebeeldhouwd, die de Passiewerktuigen dragen. De gezichten zijn meestal geschonden, doch de wijduitstaande haren bleven behouden. Naast dezen vleugel staat op een gebundelde colonnet, een sterk geschonden profetenfiguur (de voorzijde naar het Noorden gekeerd), die nog resten van polychromie vertoont. In de benedenwang is tusschen pilasters en onder een ezelsrugboog met hogels en traceeringen een vrouwelijke figuur in reliëf weergegeven, wier gelaat onherkenbaar is geschonden, terwijl haar linker benedenarm ontbreekt en de rechterhand gedeeltelijk is verdwenen. Een beschadiging voor den linker schouder — de plaats waar zij het kind droeg — geeft zekerheid, dat hier, onder de Maria-spiraal, een Madonna was geplaatst. Zij draagt een hoogzittende ceintuur. Daar beneden valt het ondergewaad in lange plooiën omlaag. Door dit gewaad drukt de linker knie heen. Over het onderkleed draagt Maria een mantel, waarover het haar in strengen ligt uitgespreid. De wang van de benedenrij vertoont aan de altaar-zijde de H. Elisabeth, in een zelfde ondergewaad met ceintuur gekleed als Maria. Dicht bij den onderkant van dit gewaad loopt echter een breede band, waarschijnlijk een zoom van bont voorstellende. De mantel met opstaanden kraag is van een tamelijk dikke stof. Bij den hals is zeer fijn een halsdoek aangeduid. De kleeding van Elisabeth is kennelijk rijker en voornamer dan die van Maria, waarmede men m.i. de eerste als koningsdochter heeft willen karakteriseeren. Met de linkerhand houdt zij het kleed op, in welks plooiën zij, volgens de legende, de rozen borg. De rechterhand is afgebroken, doch was klaarblijkelijk vooruitgestoken om daarmede aalmoezen uit te deelen. Boven den ezelsrugboog zijn hier twee Engelen aangebracht, die nog de resten van muziekinstrumenten dragen. De vleugel aan de Noordzijde is aan Barbara gewijd. Tusschen de beide spiralen in is zij afgebeeld met gevouwen handen, terwijl zij door Engelen naar den Hemel wordt gedragen. Twee der Engelen dragen een geopend boek, herinnerend aan Barbara's liefde tot studie. Naast de heilige staat de toren. Haar gelaat, hoewel wat geschonden, is toch nog te

herkennen. Het voorhoofd is niet zeer hoog, de mond is klein, de haren staan wijduit van het hoofd af. Om het hoofd draagt zij een krans. De spiralen zelf zijn ook hier weer gevuld met Engelefiguurtjes, die muziekinstrumenten in de handen houden.

De benedenwang geeft de onthoofding van Barbara te zien. Zij knielt neer, in een wijdplooiend gewaad. De handen (thans afgeslagen) waren vroeger klaarblijkelijk biddend aaneengelegd en vooruitgestoken. Achter haar, iets hooger staande, heft haar vader met beide handen het zwaard op om haar te onthoofden. Beide gezichten zijn er in dit reliëf afgeslagen.

De benedenrij heeft in de Oostelijke wang een vrouwelijke heilige met breeduitstaand haar ter weerszijden van het geschonden gelaat. Door het ontbreken van attributen is niet vast te stellen welke heilige hier is weergegeven. Ook de Engelen boven haar zijn ernstig beschadigd. Rechts onderaan is het gewaad van de heilige gerestaureerd.

Aan de Westzijde laat deze benedenrij den toren van Barbara zien, die één venster heeft waarachter in wat groot formaat het gelaat van de heilige verschijnt. Doordat dit gelaat dus diep ligt in het reliëf is het vrijwel intact gebleven. Alleen de neus is vernield. Van de beide Engelen er boven houdt de linker nog een spreukband vast.

De Zuidelijke benedenrij heeft aan de Westzijde een profetenfiguur — gedeelten van de spreukband zijn nog over — het gelaat en een deel van het hoofd zijn verdwenen. Van de beide Engelefiguren er boven heeft de linker een muziekinstrument. De rechter Engel blijkt reeds vroeger gerestaureerd te zijn, waarbij het hoofd geheel is vernieuwd.

De wangen aan de doorgangen naar de bovenrijen geven de vier Evangelisten te zien, zittend aan hun lezenaars. Aan de Noordelijke rij is dit links Lucas, rechts Marcus, aan de Zuidelijke rij: naast Lucas, Mattheus en tegenover dezen Johannes. Het bovenlijf van Lucas is vernieuwd.

Ook aan de achterzijde der wangen zijn hier soms fraaie reliëfs te zien. Aan de rugzijde van de wang met den toren van Barbara is een figuurtje gesneden, dat tegen de ronde zijleuning van de zitplaats schijnt op te loopen. Achter de profetenwang zien wij een ooievaar, achter Marcus een dier met een modicus-getooiden vrouwekop; het gezicht echter is er afgeslagen. Achter de Maria-wang is een vogel (geschonden), en hetzelfde zien wij aan de rugzijde van de scène met Barbara's onthoofding.

De misericordes willen wij volgen, steeds bij elke rij beginnende aan de Westzijde. Wij zien dan aan de Zuidelijke bovenrij achtereenvolgens:

1°. een monster met hondelijf en hondekop, dat als achterpooten vogelklauwen heeft en in plaats van voorpooten vleugels, 2°. een naakte manne-figuur, wiens onderlijf overgaat in een eendelichaam, 3°. een dier, dat een olifant voorstelt, met een kasteel op den rug. Een dergelijke strijdolifant is afgebeeld in het Utrechtsche *Speculum Humanae Salvationis*,<sup>1</sup> waarin de geschiedenis van Eleasar, die een olifant doodt wordt voorgesteld, 4°. een vleermuis, opgespijkerd weergegeven, zooals dat op het land gebeurde. De spijkers ontbreken niet, 5°. ontbreekt, 6°. een vrouw in een stoel bij het haardvuur zittend. Haar hoofd hangt naar één kant, klaarblijkelijk is zij ingeslapen. Haar spinrokken is in het vuur gevallen. Hier heeft men misschien de zorgeloosheid willen voorstellen, of de slechte huisvrouw.<sup>2</sup> 7°. een fort met geschut, 8°. Engel met wapenschild, 9°. gevleugelde draak, 10°. man met groote ooren en narrekop, 11°. vogel met een mannekop met hoed, 12°. vrouw, die uit een vat tapt, 13°. een diere-lichaam met vleugels en menschenarmen en een menschenkopje, 14°. vechtende vogels (sperwers?), 15°. vrouwekop met muts.

Benedenrij Zuidzijde: 1°. een drinkende man, die de hand aan den geldbuidel houdt, 2°. een metselaar, die op weg is naar zijn werk met zijn werktuigen: een booromslag(?) en een troffel, doch ook met den haak, die eerder bij den timmerman zou passen, 3°. vrouwekop, 4°. man met doedelzak, 5°. mansfiguur, 6°. combinatie van mensch- en dierfiguur, 7°. een koopman, 8°. basiliscus, 9°. man met een zak op den rug en een kruik in de hand. Ook hier zal wel een beroep of ambacht zijn uitgebeeld of een bepaald volkstype, doch wij willen toch in herinnering brengen de Middel-Nederlandsche uitdrukking: enen sinen sac geven, wat beteekent iemand wegzenden. In de Middeleeuwen werd dit bepaaldelijk van een vrijer gezegd. 10°. man met een mand op den rug, 11°. sphinxachtige figuur, 12°. mansfiguur, 13°. twee elkaar omstrengelende dieren, 14°. man met open mond voor een oven. In de Middeleeuwen bestond naar wij reeds boven hebben opgemerkt het gezegde: „jegen enen oven gapen”, waarmede was bedoeld: onnut werk doen. Het wordt bij-

<sup>1</sup> Ernst Kloss. *Speculum Humanae Salvationis*. Ein Niederländisches Blockbuch (München 1925).

<sup>2</sup> Er bestaat een Vlaamsch spreekwoord „Het spinrokken ligt in het vuur” voor: het is verbruid. Doch het is niet na te gaan of deze uitdrukking in de 15e eeuw reeds voorkwam. Een oud gezegde is wel echter: „De spullen liggen in de asch.”

voorbeeld gebruikt wanneer iemand vecht tegen een sterkere, dien hij toch niet kan overwinnen. 15°. twee ooievaars.

Bovenrij-Noordzijde: 1°. een dier, dat op een kameel gelijkt (geschonden), 2°. geschonden figuren, 3°. een man, die hard loopt, of misschien knielt. Een dergelijke figuur aan een der beide misericordes in de S. Janskerk te Utrecht. 4°. ontbreekt, 5°. een gevleugeld dier, 6°. een geschonden figuur. Hij heeft een voorschoot aan en een mes in den gordel. Misschien is het een slager, 7°. een varken met jongen, 8°. geschonden vrouwekop, 9°. een bedelaar met krukken voor een huis. Men zou hier kunnen denken aan een der werken van barmhartigheid. 10°. hond, 11°. gevleugeld monster, 12°. een vogel (duif?), 13°. een marskramer, 14°. een man met een mand op den rug en een mand aan den arm. Aan een riem om het middel draagt hij een geldzak. Hij heeft een stok in de hand en wordt vergezeld door een hond. Vermoedelijk is hier een reizend koopman voorgesteld.

Benedenrij Noordzijde: 1°. een man met een kind (wat geschonden), 2°. mansfiguur, 3°. ontbreekt, 4°. mansfiguur, waarschijnlijk een krijgsman, 5°. een blindeman met een hond. De hond gaat met een napje in den bek een huis binnen. Het koord, dat klaarblijkelijk den uitgestoken arm van den man met den hond verbond is verdwenen. 6°. een vogelkoopman, 7°. mansfiguur, 8°. een man bij een tafel, waarop zijn hoed ligt. 9°. een centaur, die een pijl en boog afschiet. Op het hoofd draagt hij een punthoed. 10°. een knielende figuur in een wijden mantel, misschien een priester (licht geschonden). Hij houdt in de linkerhand waarschijnlijk een kelk. Achter hem knielt een jongetje, dat met een pijl en boog langs hem heen schiet. Voor den priester liggen op den grond twee visschen. Misschien is hier een plaatselijke gebeurtenis voorgesteld. Misschien zou hier een verband zijn te zoeken met het Middeleeuwsche spreekwoord: „Elck vischt op zijn ghetyde”, waarbij met ghetyde zowel tijd als getij is bedoeld. 11°. een figuur met een schild, vergezeld van een bok, 12°. een centaur-achtig gedrocht, 13°. mannekop, 14°. ontbreekt, 15°. een vogel.

In het algemeen schijnen de makers van deze misericordes meer uit te zijn gegaan van wat zich aan hun blikken voorgedaan had, dan van zegswijzen of spreekwoorden. De ambachten bijvoorbeeld herinneren niet aan een litteraire bron, maar doen aan het leven zelf denken. De blinde-man met den hond, de bedelaar met de krukken doen hetzelfde.

Wanneer wij op den stijl van de sculptuur dezer banken letten, treft ons

dadelijk een groot verschil in karakter tusschen het beeldhouwwerk van den vleugel met Maria's Verheerlijking en van dien met Barbara's Hemelvaart.

Boven in de onderste spiraal van eerstgenoemden vleugel is een Engel met een lans afgebeeld waarvan ook het gelaat nog bewaard is gebleven. Ofschoon hij in horizontale richting ligt is deze Engel als een staande figuur behandeld. Het gewaad is om het middel opgehouden waardoor het bovenste deel plooit over het onderste deel. De linker knie drukt wat door dit kleed heen. Bij dezen Engel is duidelijk te zien, hoe het haar in breede, golvende lijnen naar links en naar rechts loopt en dan onder den band door, die het hoofd omknelt, waarna het zich golvend naar beide zijden uitspreidt. Van een dergelijke wijze van weergeven van het haar vinden wij meer of minder beschadigde voorbeelden ook aan de andere Engelen in dezen vleugel. In den Barbara-vleugel hebben de Engelen echter meer gekroesd haar. Ook de vleugels van de Engelen zijn links en rechts verschillend behandeld. In de Maria-spiralen zijn deze vleugels als geschubd gesneden, als afzonderlijke, elkaar gedeeltelijk dekkende veertjes dus. De musicerende Engelen van Barbara hebben vleugels waarin deze schubachtige veeren slechts door ingraveering zijn aangegeven. Duidelijker is het verschil in de gewaden der beide groepen: die van de figuren in den Barbaravleugel schijnen van een wat dunner stof dan de andere. Zij zijn fijner geplooid en daardoor iets drukker. Ten slotte treedt een analoog verschil op in het bladwerk van beide vleugels. Aan de Maria-zijde schijnt het wat droger dan bij Barbara, waar het sappiger is. Bij dit laatste bladwerk zijn ook meer nerven aangegeven en tevens zijn de randen fijner maar ook rijker ingedeeld.

Door deze verschillen maakt het werk van den „Barbara-meester” een veel levendiger indruk dan dat van den „Maria-meester”. Wij kunnen ons voorstellen hoe aan den Maria-vleugel een degelijk en bekwaam, doch soms misschien wat droog kunstenaar werkte, terwijl aan de overzijde een nerveuzer en meer geniaal aangelegd meester aan den arbeid is geweest, die uitvoeriger in de details van zijn schepping opging. Dat deze laatste als kunstenaar wat boven zijn collega stond blijkt ook wel uit de koppen, waarin beide spiralen aan de achterzijde eindigen. De meester van den Maria-vleugel liet zijn bovenste spiraal in een monsterkop eindigen, de onderste in een vogelkop. De meester van den Barbara-vleugel werkte de uiteinden wat uitvoeriger en fantasisievoller uit. De boven-spiraal eindigt bij hem in een zeer fraaien mannekop met hoed op, die het blad-

werk in den mond houdt, de beneden-spiraal in een kop met een hoofd-  
doek, eveneens met het bladwerk in den mond. Ook deze kop is fraai  
gesneden.

Verschillende handen hebben aan de wangen gewerkt, doch door bescha-  
digingen en het meestal geheel ontbreken der gezichten is een nauw-  
keurige schifting van hun arbeid moeilijk te bereiken.

Het eenige gelaat, dat nog bewaard bleef, is dat van Barbara in den  
toren. En daarin treft dan de mooie, ovale vorm, de spitse kin en de fijn-  
gesneden mond. De rest van deze wang vertoont een eenigszins ander  
karakter dan de overige wangen. De Engel-figuren zijn wat slanker, wat  
meer gerekt, dan die boven de andere figuren. De linker Engel, met  
spreukband, heeft het veel voorkomende gewaad, waarvan het bovendeel  
over den gordel heen plooit, terwijl het onderste deel laaggerekt neervalt.  
De rechter Engel heeft een kleed met fraaie schotelvouwen. De hogels op  
den ezelsrugboog zijn hier opvallend stekelig en druk.

De hogels boven den profeet aan de overzijde zijn veel eenvoudiger.

Het bewaard gebleven deel van het hoofd van den profeet, vertoont  
kroezend haar. Wat het gewaad betreft en de wijze waarop dit is weer-  
gegeven, zoo laat dit verwantschap met de knielende Barbara uit het  
onthoofdingsreliëf herkennen. De voorkant van dit reliëf vertoont geen  
sterke rondingen nog uithollingen, doch is tamelijk vlak gehouden.

Van één hand schijnen wel te zijn de Madonna (benedenwang der Zuide-  
lijke bovenrij), de H. Elisabeth en de vrouwelijke heilige aan de Noor-  
delijke benedenrij (altaarzijde). Van één hand zijn stellig de Evange-  
listen Marcus, Mattheus en Johannes. Zij zijn allen in tamelijk dik ge-  
waad gekleed, dat in eenvoudige plooiën valt. Alle drie laten eenzelfde  
soort plooiën zien, door het zitten veroorzaakt. In tamelijk dikke stof  
schijnt ook de rondom bewerkte profeet naast de spiraal met Maria's  
verheerlijking, gekleed te zijn.

Het fraaiste beeldhouwwerk vinden wij thans aan de misericordes. Hier-  
aan werkten verschillende beeldsnijders. Er vallen althans duidelijk kwa-  
liteitsverschillen op te merken tusschen de onderscheiden gewrochten.  
Terwijl de eerste misericorde rechts boven, een gedrochtelijk dier voor-  
stellend, wat grof is bewerkt, vertoont de volgende, de man met het eende-  
lichaam, bijzonder minutieus gesneden trekken. Het gelaat is een mees-  
terwerk van zorgvuldige houtsnijkunst; het eendelichaam is, in tegen-  
stelling met deze bewerking, uiterst simpel gehouden. In opvatting en  
uitvoering doet dit werk aan misericordes in de S. Pieterskerk te Leuven



denken. Uiterst decoratief, maar toch naar de natuur is de opgespijkerde vleermuis, herinnerend aan het type, dat nog in Brabant voorkomt. Zeker verwant met Leuven, wat betreft de behandeling van het gezicht, is de narrekop (No. 10, rechts boven). De volgende misericorde, een vogel met een mannekop, die een hoed draagt, is eveneens zeer fraai gesneden. De kroon spant wel No. 13 van deze reeks; een dierfiguur met een zeer fijn gesneden menschenkopje. Dit is een meesterwerkje van beeldhouwkunst, dat ons iederen keer, wanneer wij het zien, weer zal boeien.

Het wekt, na al wat wij hier schreven wellicht eenige verwondering, dat Bierens de Haan lichtelijk geringschattend spreekt over de Breda'sche houtsculpturen. De schrijver zag ze echter in den verwaarloosden en vuilen staat waarin zij vroeger verkeerden. Thans moet ons oordeel zonder twijfel geheel anders luiden. Vakkundige restauratie heeft in dit geval aan Nederland een kunstwerk als het ware teruggegeven.

Bierens de Haan noemt de Breda'sche koorbanken verwant met die van den Bosch. De overeenkomst tusschen beide gestoelten beperkt zich echter tot den algemeenen bouw, het architectonische en decoratieve gedeelte. Het verder snijwerk is echter niet uit een zelfde school. De eenige figuur in den Bosch, die even aan het Breda'sche werk doet denken is de H. Michaël, die ons aan het reliëf met Barbara herinnert. Voorts zou men den profeet naast den Mariavleugel met de beeldjes van Paulus en Jacobus in den Bosch kunnen vergelijken. Terwijl den Bosch Noord-Nederlandsche invloeden had opgenomen, zijn de Breda'sche sculpturen het product van een meer zuiver Brabantsche school.

De Breda'sche banken hebben nog geheel het Gothisch karakter. Treffend is echter, dat hier de misericordes meer beelden uit de werkelijkheid zijn geworden dan abstracte uitdrukkingen. Aan het koor schijnt men gewerkt te hebben tot ca. 1468. Waarschijnlijk is men heel spoedig daarna met de koorbanken begonnen, die dan zonder tusschenpoozen binnen niet al te langen tijd afgemaakt zullen zijn.

In het Friesch Museum te Leeuwarden bevindt zich een reliëf met de Geboorte van Maria.<sup>1</sup> Anna ligt in bed. Zij heeft den doek over 't hoofd, dien wij in Brabantsche 15e eeuwse kunst herhaaldelijk aantreffen. Het kleine wikkelkind geeft zij de borst. Het werk is afkomstig uit een kerk

---

<sup>1</sup> In het Museum gekomen met de Collectie Bisschop.

te Breda.<sup>1</sup> Het zijn vooral het gordijn en het vooraan neerhangende laken, die verwantschap vertoonen met dergelijke details van de reliëfs der Breda'sche koorbanken. Dit reliëf is o.i. uit dezelfde school als de banken.

In het koor der O. L. Vrouwekerk te Breda bevinden zich, behalve de groote, daarvoor gemaakte nog twee kleinere en later ontstane koorbanken, ieder van vier zitplaatsen en voorzien van lezenaars. Een ruggeschot ontbreekt en is misschien nooit aanwezig geweest. De zitplaatsen hebben armleuning, gesteund door colonnetten met bladkapiteelen en daaronder de gewone ronde tusschenleuning, voorzien van groote knoppen. De knoppen bestaan uit zeer fraai opengewerkt en uitgehold bladwerk. Ook de misericordes worden gevormd door bladwerk.

De lezenaars hebben zijwangen met een onsymmetrische omlijsting en onsymmetrische traceeringen, die flamboyant-motieven te zien geven. De gebogen lijnen van den hovenkant loopen uit in een spits, waaraan een vrucht van een acanthus ontspruit. Ter weerszijden van deze spits zitten musiceerende Engelefiguren, die ernstig zijn geschonden. Bij één der lezenaars is er feitelijk nog maar één paar over, waarvan bovendien een der beide figuren nog het hoofd en het grootste deel van den romp mist. Bij den anderen lezenaar is de toestand beter, doch de hoofden ontbreken ook daar overal.

Deze Engelefiguren zijn grootsch opgezet. De lichaamsvormen zijn tamelijk gerekt, de bewegingen vrij en los. De lichamen wentelen eenigszins om hun as, de gewaden zijn schilderachtig en de snit der plooiën is breed. Een geheel andere geest dan aan de groote Breda'sche banken schijnt in deze figuren gevaren; de geschonden staat moet dan ook zeer worden betreurd.

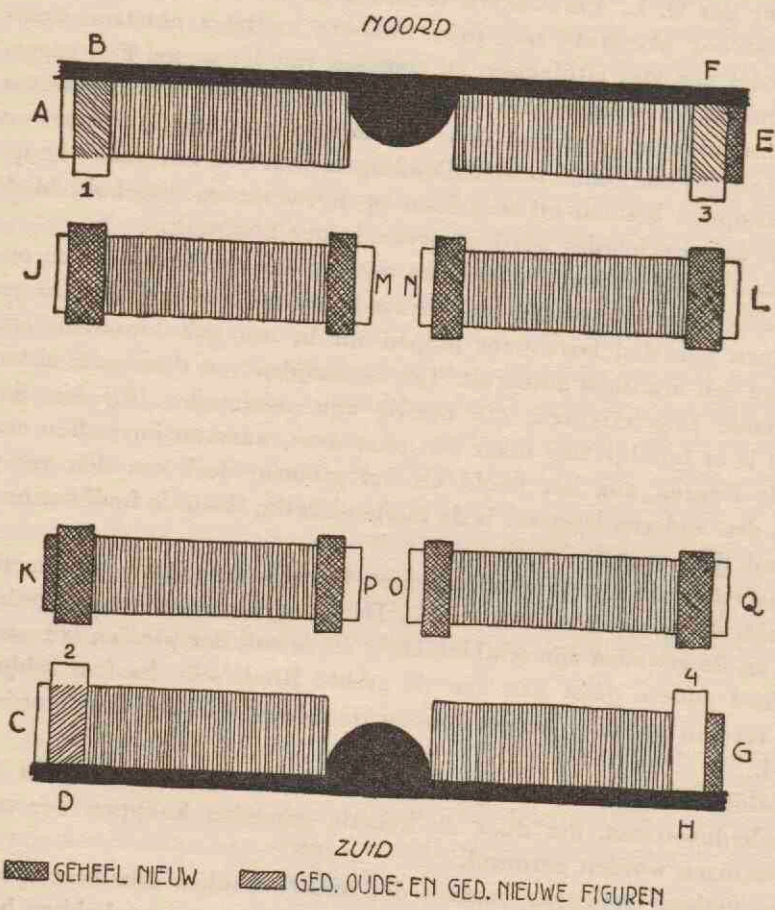
Het schilderachtige, dat de figuren kenmerkt, vinden wij terug in de diepe schaduwneuten, die door de kunstig gesneden knoppen der tusschenleuning worden gevormd.

De constructieve Gothische vormen der oudere banken zijn hier speels omgebogen. De zwaaiende omlijstingen der lezenaarswangen hebben hun karakter van bouwvormen verloren.

Vermoedelijk zijn deze banken wat later, dan men meestal aanneemt (n.l. ± 1500). Sterk uitgehold bladwerk, dat een soort netten vormt, treffen wij o.a. bij de banken van St. Geertruid te Leuven aan, die omstreeks 1540, door Matthias de Wayer werden vervaardigd. Deze eigen-

---

<sup>1</sup> Volgens den Gids van het Museum (1929).



### III - OIRSCHOT

aardigheid en de geheele stijl van decoratie en figuren doet vermoeden, dat deze banken niet vroeger dan 1525 kunnen gedateerd worden.

OIRSCHOT - In de 13e eeuw was Oirschot reeds een bloeiende en machtige heerlijkheid. De St. Pieterskerk in die plaats bezat een college van elf kanunniken van een zeer oude leeke-fundatie. In 1283 vermeerderde Hendrik, Hertog van Brabant hun inkomsten met eenige tienden en gaf hun een deken. Jan van Brabant en Antonius van Brabant gaven later privileges aan het kanunnikencollege.<sup>1</sup>

De tegenwoordige kerk werd waarschijnlijk na een brand in 1462 herbouwd, welke herbouw in 1503 nog niet was voltooid. Het koor kwam echter het eerst gereed. Tusschen 1508 en 1511 werd het aan iedere zijde voorzien van een dubbele rij eikenhouten koorbanken.

In het register van statuten, fundatiën en benefitiën van het kapittel van Oirschot vinden wij de „kosten gedaan bij heeren Deken ende Capittel der Collegeaeler kercken van Sinte Peters tot Oirschot aengaende eener gestoelte, dat sy hebben doen macken in den hoigen chore in den jare 1508 in Julie.”

Deze rekeningen zijn vergezeld van een opdracht, waaruit blijkt dat de schrijnwerker het koorgestoelte van den Bosch tot voorbeeld moest nemen.<sup>2</sup>

„Anno 1508 Maent July die ... willen die heeren Deken en Capittel van Oirschot bestaeden te maeken een gestoelte in henne chore etc....

In den jersten salme dien exemplaere neme nae dat gestuelte van den Bossche want tusschen die pylarne sal staen als ten Bosch staet overwolft ende sal achter drie stoelen hebben ende een dobbel doer in die middelt. In alle werck beter, proberder ende netter, dan dat ten Bosch is.

Item tot desen gestuelte sullen die heeren al dat hout leveren ende alle wageschot dat men daer toe behoeven sal op dat werck.

Item die dat werck wercken sal, sal dat hout breken ende saighen tot Rijthoven dairt leet, ende die heeren van den Capittel sullen alsdan voirt tot Oirschot leveren op henne coste.

Item die heeren willen sommige dingen verandert hebben so hier nae geschreven sall staen.

<sup>1</sup> Zie: Kerkelijke Oudheden van Noord-Holland etc. (Leiden 1721 e.v.).

<sup>2</sup> Deze opdracht en de rekeningen bevinden zich in het Rijksarchief te 's-Hertogenbosch. De Gemeente-secretarie te Oirschot bezit daarvan een copie. Van deze copie werd het hierna vermelde overgenomen.

Item dit gestuelte sal sijn op alle manieren als dat gestuelte is tot Sinte Johannis ten Bosch, Croetsen (?) <sup>1</sup> eijnde ingange, in al sulcker manieren als ten Bosch is. Voertaen sal men daer mere in maeken, die twee pylernen die in die middelt sullen gecleet sijn nae advenant dien anderen stoelen accordeerende met eene blijnde werck.

Item dair ten Bosch sijn drie velden dair en sal hier nijet meer dan twee sijn tusschen die pylernen. Voertaen salmen maeken een dubbel doer die gebroeken sal sijn in vieren met eene merkel <sup>2</sup> aanhangenden, daer ingewrocht Sinte Petri ende Sinte Niclaes accorderende alsdat behoert met sijne basament onder sijn voet ende boven sijn hoeft met sijner tabelnacelen ende boevene die deure accord... den gestuelte".

Item dat werck willen die heeren gemaect hebben binnen twee jaren ende getucht binnen dat derde jaer sonder argelist.

Item voertaen, die dat werck sal maeken, sal dat verborgen te volmaeken alsoe goet als die cedulle inhelt; beter ende nijet arger tot meestersprijsse, ende off die meester afflivich worde, dat alsdan die borgen dat sullen doen volmaecken ende schuldich sijn te doen maeken.

Item des sullen die heeren van den capittel den meester gevene binnen eender maent als taengenoemen is die somme van vijffstich gulden.

Item noch binnen eender vierdel jaers vijffentwintich gulden ende om een halffjaar dan mal noch vijffentwintich gulden, is te samen hondert Rijngl.

Item dan sal blijven staen hondert Rijngulden totter tijt toe dan dat werck is volmaekt ende dat ander sal men betaelen nae advenant dat die meester sal gewrocht hebben."

De koorbanken van den Bosch hebben in de bovenste rijen tusschen de pijlers drie maal vijf zitplaatsen. In het kortere koor te Oirschot was voor zooveel zetels geen plaats en men besloot dus klaarblijkelijk zich te vergenoegen met twee maal vijf zitplaatsen. Te den Bosch zijn deze bankenrijen tweemaal onderbroken door een zuil van het koor. Te Oirschot werd nu deze verandering aangebracht, dat de opstaande rand boven de overhuiving voor de zuilen langs doorliep. De zuilen schijnen daardoor onderbroken en de sterk vertikale tendens, die in het Bossche koor behouden bleef, wordt hier vervangen door een horizontale. Het

<sup>1</sup> Croetse (Crootse) beteekent de kromming van een bisschopsstaf. Het is mogelijk dat men de vleugels, die te den Bosch den vorm van spiralen hebben, met dit woord heeft bedoeld.

<sup>2</sup> Driehoekig of half cirkelvormig fronton.

karakter van de binnen-architectuur van het koor wordt dus aanmerkelijk veranderd. De overige veranderingen hadden betrekking, naar het schijnt op een koorhek.

Evenals te den Bosch, wilde men ook te Oirschot een oxaal aanbrengen. Dit oxaal is later weggebroken. Het werd gebruikt om de grootendeels in de torenruimte ingebouwde orgeltribune te ondersteunen. Na de instorting van den toren, in 1904, werden vier zuilen en een boogstelling van dit oxaal gebruikt aan den voorgevel van de in 1907 vergroote kapel van O. L. Vrouwe van den H. Eik, terwijl twee zuilen thans nog de orgeltribune steunen. De stijl van deze deelen doet vermoeden, dat ook het oxaal in het begin van de 16e eeuw is ontstaan.

Op Sinte Peter en Pauwelsdach 1508 „heeft Mr Jan Borchmans, Scrijwercker van Eijndoven dat gestoelt innegeset nae inhoudt deser cedullen op driehondert Rijns gul.”

Een ander gegadigde voor dit werk schijnt zich daarna niet voorgedaan te hebben, althans niet voor een geringer bedrag, dan waarvoor Borchmans het werk uitvoerde. Verderop lezen wij tenminste:

Item in Octavis Petri et Pauli heeft meester Jan voirs in presentie Mr Arents van der Ameijden ende Mr Hubert van den Berge geleeght ende affgeslaegen vijff ende twijntich R.gl. ende dient nijet meere dan acht Rgul voor die heeren.

Inden jaere 1508 In die Augustinij onder tretorie der kereke van Oirschot en presentie Henric Wilhemse van den Velden natuurlijk ende Henric Derck Corstens van den Velde, sijn persoonlijk verschene Meester Daniel van Hersel, H. Jan Robbelart, Herman Cleijnall en heer Anthonnes Bruijninx, canonicken voir honselve en honne medebroeders dat Capittel presenterende ter eender ende Meester Jan Borchmans ter ander sijde ende hebben malcandere geloeft super se et bonis suis omnibus present et futuris deze voirs voorwaerden te onderhouden ende metter werck te volbrenghen sonder argelist super quibus etc.”

Dan volgen geleidelijk de betalingen aan Jan Borchmans:

„Dits uijtgegeven aan Meesteren Jannen als voer sijnen arbeit ende meesterie.

Item op dit werck ende gestoelte heeft die selve meester Jan Borchmans bekent van mij Jasper van Esch als notaris ende getuigen ontfangen te hebben die somme van twee ende tachtigh guld gelijk als dat blijkt bij

eender quitan uit middelt van desen boeck gescreve ende getekent uijt handen van de Capittelle voirs ontfangte te hebben.

Item heeft die selve Meester Jan Borchmans noch ontfangen uijt handen heeren Anthonis Bruijninx in de vaste Ao. decimo die somme van 35 gul.

Item die selve Meester Jan Borchmans heeft noch ontfangen uijt handen deken ende Capittelle Ipo. die Pauli Ao X de somme van 16 Philips gul 20 gul.

Item heeft noch ontfangte uijt handen heer Jannen Snoecks die somme van 5 mudden rogge.

Item heeft noch ontfangen uijt handen des Capittels van Oirschot 12 Mai Ao 10 25 gul. Item noch gegeven hem 14 gul. Item noch meester Jannes 12 gul.

Summa 204 gul.

Item noch ontfangen Ao X ——— uijt handen heer Anthonis ex pte Cap 50 gul.

Ick Jan Borchmans en lee (?) ontfangen te hebben dees boven gescrevene som twee honderd vier en vijftich gulden corrent.

get. door J. Borchmans.  
met een teekening.

Ick Jan Borchmans onder sereve hem ontfang te hebben van de eerwaerdighe heere Deken en Capittelle van St. Peter te Oirschot versceijen tijden driehondert R. gulden mijn acht current en dat wijter conventie van den gestuelt door hem gemaect van de welcker summe 300 Rgul mijn 8 ick scelde hen quijt, gescreve op te achten dach van Februarie 1511.

get. Jan Borchmans.

Vuijtgeve van eijckenhout wagenschot nagelcasten ende anderszins.

Item dat eijckenhout totte selve gestoelte gecost tot Rijthoven daarvoer betaeld  $32\frac{1}{2}$  guld.

Item voer houtschot aen onsen gen heer den thienden penninck 3 gul 5 st.

Item want ander luijden dat hout gecoft hadden ende ook afgehouden ende sij dat den Capittelle overgegeven hebben hon gegeven voir honne arbeit ende coste te same 20 gul.

Item noch gecoft 2 houters tot Bercheijck daer voer betaelt metten houtschot 13 gul.

Item om dit voersc hout van Rijthove en Bergeijck tot Oirschot te brengen soe hebben die voerluijden met honne peerden onderwege verteert in . . . . . 5 guld 5 st.

Item alle die wagens hebbe die hen selven gedaen en voert gebr daer om nijet.

Item noch eene man geseijnt tot Dort om wageschot te coepen ende daer voer betaelt 44 gul 13<sup>1</sup>/<sub>2</sub> st.

Item voer die vracht der selver wageschotte van den Bosch tot Oirschot beloept te samen 4 — 8 st.

Item noch heeft h. Jan Snoeck deselve meester Janne gegheven als van den sittende in de Capittel camer gemaect 5.

Item heeft dieselve meester Jan noch ontfange uijt handen des Capittels op dat selve werck als voer die vode betalinge 7 gul 7 st.

Item hebben die heeren noch betaeld voor die gehengden en sloeten totten selven sitten ten Bosch te samen gedraegen — — — — — niet opgegeven.

Er blijkt dus ook hier, dat de timmerman de leidende en verantwoordelijke persoonlijkheid was. Er werd hem twee jaar den tijd gegeven om het koorgestoelte in elkaar te zetten. Eerst daarna kwam het versieren aan de beurt n.l. in het derde jaar.

De beeldhouwers worden niet genoemd. Klaarblijkelijk nam de schrijnwerker hen aan, of besteedde het beeldhouwwerk bij hen uit. Ook de aard van het beeldhouwwerk wordt niet genoemd uitgezonderd de beelden van Petrus en Nicolaas, die klaarblijkelijk de frontons der ingangsdeuren naar het koor moesten sieren.

In 1510 was reeds een som uitbetaald van in totaal 254 gulden. Op 11 Februari 1511 teekent de schrijnwerker nog eens, dat hem het totale bedrag is voldaan. In dit meerdere is dus waarschijnlijk het bedrag begrepen dat voor het beeldhouwwerk werd betaald, dat toen zal gereed zijn gekomen.

Het is moeilijk bij deze banken uit te maken waar het werk van den schrijnwerker eindigde en dat van de beeldhouwers begon.

In 1893 werd het koorgestoelte gerestaureerd door H. van der Geld. Het beschadigde beeldhouwwerk werd bijgewerkt en gedeeltelijk werden geheel nieuwe figuren aangebracht. De restaurateur trachtte hier echter minder zich bij den oorspronkelijken stijl aan te passen, dan hij dit te 's Her-



togenbosch gedaan had. De nieuwe beelden zijn gemakkelijk te herkennen tusschen de oudere, te meer daar de kleur hen vaak wat laat afsteken bij het origineele houtwerk, dat is afgeloofd.

De achterste zetelrijen staan op een kleine verhooging. Zij hebben een ruggeschot, bestaande uit paneelen, ingesloten door gebundelde colonnetten en voorzien van een kwart cirkelvormige overhuiving, welke aan den voorkant is gesierd met een opstaanden rand en pinakels.

Dit achterschot is sterk vernieuwd, doch deelen van het origineel zijn er in verwerkt.

Hieruit blijkt wel, dat de vernieuwing juist is. De totaal-indruk is nog als die te 's Hertogenbosch.

De bovenste zetelrijen zijn in het midden onderbroken door een zuil van het koor, de onderste rijen door een doorgang. Iedere rij heeft tien zitplaatsen, zoodat in het geheele koor voor veertig kanunniken plaats was. De zetels hebben armliggers gesteund door pijlertjes met bladkapiteelen.

Op de ronde tusschenleuningen der afzonderlijke zetels zijn geen knoppen, doch de zittingen hebben wel misericordes.

Aan de Westzijde vertoonen de beide achterste bankenrijen hooge, rechtehoekige vleugels boven de benedenwangen.

De benedenwang aan de Noordzijde (A) laat Jesse zien. Bij hem komen de uiteinden der wortels uit van twee boomstammen, die, naturalistisch uitgebeeld, zijn doorgetrokken door den vleugel daarboven (B) elkaar telkens kruisend. Tusschen deze boomstammen in en ter weerszijden er van zitten op bladeren, de koningen van Juda. De beide ondersten bevinden zich nog in de benedenwang. In den top troont Maria met het Kind. De figuur van Jesse is ten deele vernieuwd. Nieuw is het grootste deel van het lichaam en voorts de rechterhand, die het hoofd steunt, terwijl enkele details in het gelaat, bij voorbeeld de neus, zijn gerestaureerd. Van de koningen zijn verschillende gerestaureerd of geheel vernieuwd, terwijl ook de Madonna in den top nieuw is.

De achterste bankenrij rechts vertoont in de benedenwang (C) Christus als wereldrechter. Deze figuur is geheel nieuw op een deel van het hoofd na. Op dezelfde wijze als aan de Noordzijde gaan ook hier van de benedenfiguur boomstammen uit, die zich in de vleugels (D) daarboven voortzetten. Thans dragen zij sibyllen. Ook deze zijn ten deele gerestaureerd of door nieuwe vervangen.

Aan de altaarzijde vertoont de Noordelijke bankenrij in de benedenwang

(E) een reliëf met Petrus en Paulus (beiden nieuw). Daarboven is de gevangenneming van Petrus voorgesteld (F). De figuren daarvan zijn grootendeels nieuw, uitgezonderd een figuur links en een deel van den achtergrond.

Aan de Zuidzijde laat de benedenwang (G) Andreas en Jacobus Maior zien (beiden nieuw). Daarboven is een groep aangebracht, Petrus wonderbare vischvangst voorstellende (H). Deze groep is zeer gaaf bewaard gebleven. Nieuw is alleen het bovendeeel van het hoofd en het gelaat van een apostel, die achter Petrus zich voorover buigt om een net met visschen binnen te halen en voorts de opgeheven rechterhand van Christus.

Terwijl aan de Westzijde de benedenwangen met de vleugels daarboven als 't ware één geheel vormen, doordat de voorstelling overgaat van het benedendeel in het bovendeeel, zijn aan de Oostzijde de benedenwangen en de vleugels daarboven gescheiden door een smal fries met putti (eenige restauratie).

De wangen der benedenrijen zijn alle gewijd aan de apostelen. Aan de Westzijde zien wij links Philippus met den staf (J) die aan het einde een kruis heeft, en in de andere hand een boek. De rechterhelft is grootendeels nieuw, doch het gelaat is oud.

Aan de rechterzijde zien wij Thomas (K) met den timmermanshaak (geheel nieuw).

De Noordelijke bankenrij heeft aan de Oostzijde Johannes den Evangelist met den beker waaruit de basiliscus komt, in de linkerhand (L). Onderaan is de figuur vernieuwd, doch bovenzijde en gelaat zijn oud. De Zuidelijke bankenrij vertoont Matthias (met de bijl) die eveneens, onderaan is vernieuwd, doch wiens gelaat in ieder geval oud is (Q). De vier wangen in het midden vertoonen aan de Noordzijde links Judas Taddeus, met de lans (de lans is nieuw) (M) rechts Jacobus Minor, met een knots (N), terwijl aan de Zuidzijde links Simon Zelotus met een zaag is afgebeeld (O) en rechts een apostel met een kruis (P). Dit zou Mattheus moeten zijn, de eenige, die nog geen plaats had gevonden. Het hoofd van deze figuur is nieuw.

Naast de vier vleugels staan op basementen en onder groote baldakijnen, de vier kerkvaders, met het gelaat naar de tegenoverliggende zijde van het koor gekeerd. Links vooraan staat Augustinus (1) tegenover hem Ambrosius (2), links bij het altaar treffen wij Gregorius (3) aan en tegenover hem Hieronymus (4). Onder hen, naast de vleugels, staan

eveneens op basementen en onder rijk gesierde baldakijnen telkens twee kleine figuren van profeten.

Aan de achterzijde van den vleugel met Petrus' gevangenneming is een klein reliëf aangebracht, dat twee joden voorstelt voor de tafelen der wet, in den tabernakel. Als pendant daarvan is aan de Zuidzijde een reliëf gesneden, dat in het midden Petrus laat zien, links van hem een vrouw met een kelk en rechts een man, naar het schijnt met een beker. Waarschijnlijk heeft men hier tegenover elkaar willen plaatsen Ecclesia, aan de Zuidzijde en Synagoge aan de Noordzijde.

Achter de benedenwangen zijn ook hier kleine figuren gesneden. Achter Jesse zit een oude vrouw op een stoel en als pendant daarvan is aan de Zuidzijde, achter den Wereldrechter, een vroolijke jonge man weergegeven, met een baret scheef op het hoofd, een geldbuidel op zij en een kroes in de hand. Achter Philippus zien wij een aap, achter Thomas een varken, achter Johannes een monster, achter Matthias een man, die bezig schijnt om zijn broek te laten zakken. Achter Judas Taddeus een narrekop, achter Jacobus Minor een adelaar, achter Simon Zelotus een non met een rozenkrans, achter Mattheus een mannekop, waarvan de muts wordt gevormd door een halve figuur met zwaard en schild en achter Andreas en Jacobus een narrekop.

De Misericordes zijn voor een groot deel verdwenen en door gedraaide klossen vervangen. Aan de Noordzijde laat de benedenbank nog achtereenvolgens zien: aan den eersten zetel een zwijn bij een vat (snuit en één voorpoot nieuw). Waarschijnlijk is hier het gezegde geïllustreerd: „hier trekt de zeug den tap uit”, waarmede een slecht, ordeloos huishouden is bedoeld. Door den gerestaureerden varkenssnuit, waarbij aan de tap niet werd gedacht, werd de beteekenis van deze misericorde minder duidelijk. Derde zetel: man met aan iederen arm een mand. Wellicht doelt dit op het spreekwoord: „hij draagt den dag met manden uit.” Zesde zetel: Een man, die tusschen verschillende huishoudelijke artikelen, op den grond zit. Wij zien een omgegooide hengselmand, een koekepan, een bezem enz. Er bestaat een 16e eeuwse houtsnede van een onbekend meester, die een vrouw op dezelfde wijze en in denzelfden toestand voorstelt.<sup>1</sup> Boven haar staat „Nodruft”, terwijl de prent tot opschrift heeft: „verkiezen doet verliezen”.

Onder de prent staat een gedicht, dat aldus begint:

---

<sup>1</sup> Exemplaar in het Rijks Prentenkabinet te Amsterdam (doos 73).

„God scheidt den mensche (slecht en recht) ook klein behoevigh.  
Lichlik verzorgt zijn biet hem nodruft overvloedigh:  
Maar onnut' overvloeds qua-doorghangs een vergheekt  
Het licht verkrijghbaer nodrufts heil voor ons bedekt”.

Deze zelfde gedachtengang is klaarblijkelijk in de misericorde uitgedrukt.

Zevende zetel: een duivelfiguur (rechterarm nieuw).

Achtste zetel: Vos en ooievaar bij een kan. Hier is weer de episode uit Aesopus' dierfabel weergegeven, waarover wij reeds spraken bij de Venlo'sche koorbanken<sup>1</sup> en naar aanleiding waarvan het spreekwoord is ontstaan: „de vos en de kraan hebben elkaar te gast”. 9e. zetel: kat in een stoel gezeten aan tafel, lezend in een boek, terwijl op de tafel een muis loopt. Het gezegde of spreekwoord waar deze voorstelling op doelt is moeilijk vast te stellen. Noch de in de Middeleeuwen reeds voorgestelde uitdrukking „de kat de bel aanbinden”, noch de Middel-Nederlandsche zegswijze: „'t wil al muijsen, dat van catten compt” schijnen bij dit tafereeltje te passen. 10e zetel: vechtende kinderen (sterk gerestaureerd).

Aan de Zuidzijde vertoont de benedenrij achtereenvolgens: 1e zetel: een man, die een schaap scheert (de man gerestaureerd). Een 16e eeuwsch spreekwoord, dat ook door Brueghel is afgebeeld luidt: „Ik scheer het schaap en de andere het verken”. Misschien was het tweede deel van dit spreekwoord in de volgende, thans ontbrekende misericorde uitgebeeld. In 1510 kwam ook reeds voor de uitdrukking: „Hij heeft zijn schaapjes op het droge”, doch dit is op deze misericorde minder toepasselijk. Tenslotte herinneren wij nog aan Aesopus' fabel van de vrouw, die een schaap schoor en dit al te hardhandig deed. Daar de menschelijke figuur is gerestaureerd kan hier ook op deze fabel zijn gezinspeeld. 3e zetel: man met een bok. 7e zetel man, die met varkens uit één trog eet. Hetzelfde tafereel komt ook te Aerschot voor. Waarschijnlijk moet hier aan een voorstelling van den verloren zoon gedacht worden. Het is echter ook mogelijk, dat een spot op de joden is bedoeld. Joden met zwijnen komen in de beeldende kunst der late middeleeuwen herhaaldelijk voor, o.a. aan de koorbanken in den Keulschen Dom. 8e zetel: Een man, die met zijn tanden eten of een doek uit een kom trekt.

---

<sup>1</sup> Zie blz. 48.

9e zetel: een man, voortkruipend op handen en voeten, terwijl aan een touw om zijn hals een molensteen (?) hangt. Hier mag wellicht aan het gezegde gedacht worden: „Hij sleept het blok” d.w.z. Hij heeft een lastige taak te vervullen of, hij heeft het zwaar te verduren.

De dekstukken op de benedenrijen zijn nieuw. Zij stellen de vier Evangelisten en vier tafereelen uit het leven van Petrus voor.

Ook in deze banken zijn de handen van verschillende kunstenaars te onderscheiden. Vooreerst is er eenig verschil tusschen de figuren der koningen in den boom Jesse en de sibyllen. Het verschil in stijl en in de behandeling van het materiaal is gering, zoodat wij zeker kunnen aannemen, dat twee kunstenaars uit één zelfde atelier afkomstig, er aan werkten. De meester van de koningen is echter minder fijn in zijn werkwijze dan de meester der sibyllen. De neuzen van zijn figuren zijn wat groot en wat grof, de oogen minder scherp uitgesneden, doch deze kleine verschillen zouden op zichzelf nog niet behoeven te leiden tot een verdeling van den arbeid over twee kunstenaars, ware het niet, dat er ook een opmerkelijk verschil in innerlijke hoedanigheid tusschen de beide vleugels valt op te merken. Terwijl de sibyllenmeester een verrassende variatie weet te brengen in de verschillende typen zijner figuren, waarbij hij telkens een ander karakter weet weer te geven, heerscht bij den meester van de koningen een veel grooter overeenkomst tusschen de verschillende figuurtjes. Weliswaar geeft de laatste telkens andere uiterlijkheden aan de gezichten, doch hij herhaalt het zelfde type met doorzichtige camouflage, zooals het mode-journaal voor heeren, waar verschil alleen in snorren, baarden en haarlokken wordt gezocht. De sibyllenmeester weet aan iedere figuur een afwisselend diepe uitdrukking te geven en telkens weer een andere. Naast de verheven extatische zieners snijdt hij de peinzend in zichzelf verdiepte, naast de oudere vrouw vol bezonken wijsheid, de nog jonge vrouw, die de lieflijkheid van jeugd bezit. In die kleine figuurtjes heeft de kunstenaar verschillende karakters op meesterlijke wijze weten uit te drukken. Zij hebben daardoor ondanks hun geringe afmeting soms een zekere grootschheid en monumentaliteit, waardoor zij met de beste werken der beeldhouwkunst van Middeleeuwen en Renaissance kunnen wedijveren.

En tevens is deze kunstenaar zeer ontvankelijk en gevoelig voor de eigenschappen van zijn materiaal. Hij weet een hoofddoek te plooiën, een haarvlecht zachtheid en zwaarte te geven, zonder ooit peuterig of al te minutieus te worden.

Treffend gekarakteriseerd zijn ook de vier kerkvaders op de hoeken naast de vleugels. Augustinus is in bisschoppelijk gewaad, dat met enkele zware plooiën voor het lichaam valt. Zijn gezicht is bijzonder fijn gesneden, de mond smal, de uitdrukking, die van den denker, den geleerde. Mooi gekenteekend is ook Gregorius, wiens gelaat een trek van lijden heeft door ziekte en pijn, die hij verkozen had boven twee dagen in het vagevuur.

Tegenover hem staat Hieronymus met den kleinen leeuw aan de voeten, tegenover Augustinus bevindt zich Ambrosius, eveneens in bisschoppelijk kleed.

De gevoelige bewerking van deze figuren, de grootschheid, bereikt ondanks de kleine maat en de goeddoervoelde karakteriseering maken het zeer aannemelijk, dat ook deze figuren van den meester der sibyllen zijn.

De figuren van de benedenwangen zijn eveneens in twee groepen te scheiden. Zoo maakte zeker één zelfde kunstenaar: Jesse (A) en de figuur van Philippus (J). De behandeling van het haar, eindigend in kleine krullen stemt bij beide overeen. Dergelijke kleine krullen heeft Jesse bij voorbeeld op het voorhoofd (de beide middelste zijn nieuw, doch opzij is nog een origineele te zien). Waarschijnlijk is van den zelfden meester Judas Taddeus (M).

Een ander stijlkarakter vertoont de figuur van Jacobus Minor (N). Het haar is minder dik en zwaar. De kunstenaar, die dezen apostel heeft gesneden, heeft waarschijnlijk ook Johannes den Evangelist (L) vervaardigd. Bij deze laatste figuur valt sterk het gevoelig en rijk doorwerkte gelaat op, vol uitdrukking en leven. Van dezelfde hand is dan zonder twijfel ook Matthias (Q) en misschien zou ook Simon Zelotus (O) tot deze groep gerekend moeten worden. Van de figuur van Christus (C) onder de sibyllen is te weinig over om ook dit werk met zekerheid bij een groep te kunnen indeelen.

Het nog oorspronkelijke deel van het gelaat toont echter een gevoelige behandeling, die het vermoeden wekt, dat de meester der sibyllen ook deze figuur maakte. De haarbehandeling, voor zoover nog te herkennen, zou deze Christusfiguur in één groep kunnen onderbrengen met de fraaie gestalte van Johannes den Evangelist. Hierdoor zouden dus de beste en gevoeligst-behandelde apostelfiguren op naam van den sibyllenmeester komen. De wat zwaarder behandelde - zouden dan m.i. van de hand van den meester der koningen zijn.

Een bijzonder mooie groep vormt Petrus' wonderbare vischvangst (H). Het reliëf is overgegaan in een tot een reliëf-achtig geheel saamgegroecide groep van rondom vrijstaande figuren voor een achtergrond, die wordt gevormd door rotsen en de boot van Petrus, waar een apostel boven uitrijst. De eigenlijke groep bestaat uit Christus, in een lang, streng neervallend gewaad, de rechterhand (gerestaureerd) opgeheven en Petrus, die, hevig bewogen, naderbij snelt en tegelijk knielt. Het gelaat van Christus is waardig, het lange haar valt in één massa op den mantel neer, de baard is breed en wat kort. Petrus werpt het hoofd achterover. Achter Petrus' rug buigt zich een apostel voorover, bezig het net met de visschen in te halen. Ieder der figuren is goed getypeerd en met bewakame hand gesneden, maar ook het geheel sluit zich tot een weloverwogen compositie. Rechts wordt zij afgesloten door de statige, rechte Christusgestalte. Links weegt daar tegenover op, de meer bewogen en wat kleinere Petrusfiguur, die wordt gesteund door den knielenden Apostel achter hem. Het geheel vindt een toppunt, een centrum in den hooger geplaatsten, in verwondering toezienden apostel op den achtergrond. Ten slotte trekken onze aandacht nog de acht kleine profeten, die twee aan twee naast de vleugels staan, onder de kerkvaders. Van verschillende types zijn zij meer als decoratie behandeld, dan de figuren uit de vleugels; de sibyllen en de koningen. De kunstenaar, die deze profeten heeft gesneden, is wellicht identiek met dengeen, die de koningen heeft vervaardigd en waarschijnlijk heeft hij ook aan de misericordes gewerkt. Een vergelijking van dit beeldhouwwerk met dat aan de banken te Aerschot laat duidelijk zien, dat dezelfde kunstenaars in beide plaatsen werkten. In Aerschot zijn de hoeken der wangen met dezelfde soort kleine figuurtjes van profeten gesierd, soms twee aan twee staande, soms alleen, als in onze kerk. Zij vertoonen vaak gelijkenis met elkaar, een zelfde soort gezichten, dezelfde houdingen; op dezelfde manier is ook het hout bewerkt. Er is verwantschap in den snit, de wijze van aanzetten en doorstooten van mes en guts. Het meest gelijken op elkaar een profeet met groote, achteruit waaiende snorren, die hem een krijgshaftig uiterlijk geven, te Oirschot, links vooraan, en een figuur met dergelijken snorrebaard te Aerschot, rechts.

Enkele figuren in reliëf, aan de achterzijde der benedenwangen te Oirschot stemmen overeen met dergelijke figuren te Aerschot, als de oude vrouw met den rozenkrans en de man achter Matthias. Ook enkele misericordes te Oirschot laten aan die in de Belgische gemeente denken. Zoo

bijvoorbeeld de man met twee manden, door de bijzonder geestige en levendige wijze waarop het gezicht is gesneden.

Moeilijker is het echter de hand van den sibyllen-meester ook te Aerschot terug te vinden. Een punt van overeenkomst vindt men in het gelaat van een Engel te Aerschot, die een boek ophoudt, waarin het op den schoot zijner moeder gezeten Christuskind bladert, met het gelaat van Augustinus. Ook de Engel uit de annunciatie, te Aerschot en diezelfde Augustinus zijn met elkaar verwant, door den vorm van den smallen mond, den platten neus en de wijze waarop de oogen zijn gesneden. Ook is er gelijkenis tusschen deze annunciatie - Engel en Gregorius, n.l. in de even bollende wangen. Een en ander maakt het wel waarschijnlijk, dat hetzelfde atelier beide plaatsen heeft bediend.

Naar het onderwerp stemmen slechts twee misericordes in beide kerken met elkaar overeen: n.l. de vos met den ooievaar en de man die met zwijnen uit een trog eet. De laatste misericorde is echter in beide plaatsen op verschillende manieren afgebeeld. Te Aerschot is het een oude man met een puntige muts (een jood dus waarschijnlijk) die met de hand het voedsel uit den trog neemt. Te Oirschot is het een jonge man, die zich voorover buigt om het hoofd in den trog te steken. Het Oirschotse figuurtje is meesterlijk uitgebeeld.

Naar stijl en geest van de complexen van beide banken te oordeelen zijn de Aerschotsche banken ouder dan die van Oirschot. De eerste zijn nog wat meer Gothisch, al beginnen zich ook daar Renaissance trekken te vertoonen. De Oirschotsche sculptures vertoonen dat nieuwe element veel sterker. Het verschijnt nog niet in Jesse of in den apostel Philippus, maar wel in de sibyllen. Met haar zou men willen zeggen treedt een nieuw menschengeslacht op den voorgrond. De Gothische geest is geslaakt en verbroken. De kleine putti brengen onze gedachte reeds naar Italië. De ornamentiek is te Oirschot drukker dan te Aerschot. Een typisch laat-Gothisch element zijn de naturalistische boomstammen in de Oirschotsche vleugels. Ook de Tudorbogen waaronder de apostelen staan, zijn als dunne stammetjes of dikke twijgen. Het gevoel voor architectuur, voor het zichtbaar geconstrueerde is verdwenen. De hogels zijn overdreven uitgegroeid. De baldakijnen zijn druk en ingewikkeld, zooals wij ze in de schilderkunst uit dezen tijd ook terugvinden. Veel hiervan moet echter door Borchmans zijn gemaakt.

De Aerschotsche- en Oirschotsche beeldhouwers behoorden tot de



Brabantsche school, waarvan zij typische vertegenwoordigers zijn.

NEDERWEERT - De in 1840 herbouwde kerk van den H. Lambertus te Nederweert heeft twee eikenhouten koorbanken, elk met vier zitplaatsen. De banken hebben armleggers en misericordes. De rugpaneelen zijn nieuw, de vóorschotten zijn uit de 17e eeuw. De colonnetten aan deze banken hebben kapiteelen zonder bladwerk.

Aan de linkerzijde treffen wij van West naar Oost de volgende misericordes aan: 1°. de fabel van den vos en den ooievaar. De vogel steekt de kop in de kan, de vos (geschonden) zit er bij. 2°. zittende aap, die in een appel (?) bijt, 3°. twee honden, vechtend om een been, 4°. een uil, die met den linkerpoot op een boomtak zit en met den rechterpoot een veldmuis vasthoudt.

Aan de andere zijde zien wij de volgende misericordes: 1°. een doedelzakspeler, 2°. een zittende mansfiguur (geschonden), 3°. ooievaar, die een slangetje van den grond oppikt, 4°. een Engel met wapenschild.

De wangen dragen aan de binnenzijde reliëfs. Aan de Noordelijke rij links: een eekhoorn, met een peervormige vrucht (pijnappel). Deze figuur is sterk geschonden. Rechts zien wij een narrekop. De Zuidelijke rij heeft aan de altaarzijde alleen een knop met bladwerk als reliëfversiering.

In de misericordes is een symbolische gedachtengang terug te vinden. Aan den aap, symbool van het kwaad, die een appel eet en den ooievaar, die een slang doodt, liggen waarschijnlijk bepaalde gedachten-associaties ten grondslag, evenals dit bij den uil het geval is. De Engel met het wapenschild gaf denkkelijk de eereplaats van den deken aan.

In de kwaliteit der sculpturen is eenige ongelijkheid. Wat grof is de misericorde met den vos en den ooievaar. Beter is de uil, waarvan de veeren vooral goed getypeerd zijn. Krachtig en sober gesneden is de narrekop met de vooruitstekende onderlip. Zeer raak gesneden is de Engel-figuur met het wapenschild; vooral de handen treffen door haar fijnheid. Deze figuur leent zich tot vergelijking met een schilddragenden Engel te Venlo. Wij zien dan, dat beiden uit verschillende scholen stammen.

Opmerkelijk zijn de beide eerste misericordes aan de Zuidelijke bank. Zoowel de doedelzakspeler als de man met de gekruiste beenen aan de tweede zitplaats zijn in een schilderachtig-geplooid wat uitwaaiend gewaad gekleed. De stof daarvan is dun. Vooral de doedelzakspeler toont

sterk bewogen vormen. Ook zijn gezicht is goed gesneden. In hun bewogenheid en de wending van het lichaam herinneren de figuren aan de Engelen van de kleine koorbanken te Breda. Ook dit beeldwerk moet ontstaan zijn in het eerste kwart van de 16e eeuw.

**KAPELLE (Z.)** - De Nederlandsch-Hervormde kerk (H. Maagd) te Kapelle, uit de 13e eeuw dateerend, werd in 1503 kapittelkerk. Zij bezit een eikenhouten kanunnikenbank met twaalf zitplaatsen. Deze bank heeft geen ruggeschot, doch wel armleggers en ronde zijleuningen, die oorspronkelijk van knoppen waren voorzien. De meeste van deze knoppen zijn echter afgesneden. De bank heeft een lezenaar, die aan de voorzijde Gothische paneelen met venstertraceeringen vertoont. Kort na 1503 moeten deze banken ontstaan zijn.

**WORKUM** - De Nederlandsch-Hervormde Kerk (H. Geertruida) te Workum, behoorde sedert 1343 aan de H. Odulphuskerk te Stavoren. Zij werd in 1515 en 1523 door brand vernield en daarna weer herbouwd. Deze kerk heeft een koorhek met een gesneden hoogfries en daarbij behorende koorbanken, die uit het koor zijn gekomen en zich nu in het schip der kerk bevinden. De ruggeschotten van deze banken hebben sterk omkrullende briefpaneelen. Wat hen echter van belang maakt, is het fries met zorgvuldig gesneden kopjes in medaillons, sommige in profiel gezien, sommige en face. Verschillende typen zijn in dit goed uitgevoerde snijwerk uitstekend weergegeven o.a. een onvergetelijke narrekop.

**DORDRECHT** - De O. L. Vrouwekerk te Dordt werd in 1367 tot kapittelkerk verheven, waarna zij werd verbouwd. Na een brand werd de kerk herbouwd tusschen 1457 en 1471. In het koor bevindt zich aan iedere zijde een dubbele rij eikenhouten koorbanken. Aan de altaarzijde draagt de Noordelijke bovenrij het jaartal 1538, de Zuidelijke bovenrij het jaartal 1540. In zijn „Beschrijving van Dordrecht” (1677) zegt van Balen, dat deze banken werden gemaakt door „den wijdvermaarden Beeldsnijder Jeannin de Teruene, gezegd Jan Terwen. Aertsz. (die in het jaar 1589 te Dordrecht, oud 78 jaren is overleden). In een anoniem boekje, getiteld „Korte Beschrijving der Stadt Dordrecht” van 1817, wordt de vervaardiger der koorbanken eveneens Jeannin de Teruene genoemd, terwijl er wordt bij vermeld, dat hij in 1589 op 78-jarigen leeftijd te Dordrecht overleed. Hij zou dus geboren zijn in 1511. Zijn geboorteplaats kennen wij niet.

In het Dordtsche archief is niets anders te vinden over den kunstenaar, dan dat hij in een belastingkohier van het jaar 1580 voorkomt, onder den naam: „Jenning den beeldsnijder”.<sup>1</sup> Men neemt wel aan, dat hij uit Théroouanne in Noord-Frankrijk afkomstig zou zijn.

Bij van Balen en bij Dr Schotel<sup>2</sup> worden de 16 dekens en 92 kannunniken der kerk vermeld.

De banken hebben in de verhoogde bovenrijen aan iedere zijde 16 zitplaatsen, in de benedenrijen, die in het midden en aan de Westelijke uiteinden een opgang naar boven vrij laten 14 zitplaatsen.

De banken zijn echter later naar het Westen verlengd in denzelfden trant als het Oostelijk gedeelte, doch dit nieuwere deel heeft nagenoeg geen snijwerk.

De zitplaatsen hebben armleggers en tusschenleuningen, die van onderen door een dierenklauw worden gevormd, versierd zijn met vleugels en acanthus-loof en vervolgens zich ombuigend, onder de armleggers eindigen in een kop. In de benedenrijen zijn dit vrouwekoppen, in de bovenrijen manne- en paardekoppen. Als knoppen hebben deze tusschenleuningen beneden voluutvormige versieringen, boven cherubim. Tot vele der zitplaatsen behooren nog gebeeldhouwde misericordes. De voorste rijen hebben boven de armleggers een klein friesje met acanthus-loof, vazen, reigers en cherubim.

De achterste rijen hebben een hoog achterschot, dat gedeeltelijk open is gelaten en van pilasters en balusters is voorzien. Het onderste gedeelte van dit achterschot vertoont paneelen, waarin figuren gesneden zijn. Deze paneelen zijn gescheiden door pilasters met kandelaber-versiering, met schilden, wapens enz. gesierd.

Daarboven worden deze voortgezet door pilasters met festoensversiering. Tusschen deze pilasters staan telkens twee colonnetten, bovenaan door arcaden verbonden. Het geheel wordt afgesloten door een hoofdgestel, boven de pilasters verkropt en versierd met acanthus-motieven, vazen en cherubim. Hierboven bevindt zich een kwart-cirkelvormige overhuiving, die door voluutvormige kraagstukken wordt gedragen. Tusschen deze kraagstukken gelijkt de overhuiving op een gebogen cassettenplafond met rozetten, maskers enz. versierd. Tenslotte draagt de overhuiving van

---

<sup>1</sup> Zie Bierens de Haan t.a.p. blz. 166.

<sup>2</sup> Dr G. D. J. Schotel. Een keizerlijk en stadhouderlijk bezoek in de O. L. Vr. Kerk te Dordrecht (1859).

voren nog een kap, met verkroppingen en daartusschen snijwerk.

Aan de altaar-zijde hebben de achterste bankenrijen beneden een wang met een figuur in een nis. Aan de Noordelijke rij is dit een, geschonden, vrouwelijke heilige, zonder hoofd, waarschijnlijk de H. Sura. Aan de Zuidelijke rij zien wij Johannes den Dooper. Boven deze nisfiguren zijn kleine friezen aangebracht. Boven de H. Sura staan daarin kransen-opheffende mannen, een vrouw en een kind; boven Johannes den Dooper vertoont het fries bazuin-blazende Engelen. Boven deze friezen bevinden zich in aansluiting aan den open rugwand, open poorten met ornamentale versiering, terwijl boven deze poorten wederom aan iedere zijde twee figuren in nissen zijn aangebracht. Aan de Noordelijke rij zijn dit twee sibyllen, aan de Zuidelijke rij wellicht twee Engelen, waarvan de vleugels echter ontbreken. De linker Engel schijnt de doornenkroon te dragen. Ten slotte wordt aan iedere zijde het geheel nog eens bekroond door een kleine poort waarvan die aan de Noordelijke rij nog door twee naakte mannefiguren wordt geflankeerd.

Aan de Westzijde ontbreken dergelijke wangen, daar de banken zich in de later toegevoegde voortzetten. Op een zijleuning zien wij echter aan de Noordzijde een Pietà in reliëf, aan de Zuidzijde een geschonden voorstelling waarin wij misschien de Hemelvaart van Christus moeten herkennen.

De benedenrij laat verschillende versierde wangen zien bij de opgangen naar boven. Aan de Noordzijde vertoont de eerste opgang (van het Westen af gerekend) aan de linkerzijde een losse wang, met de figuur van den Evangelist Lucas in hoog-reliëf. Hij heeft één voet op den stier geplaatst en schrijft in een boek. Deze wang wordt gedekt door een klein, tamelijk spits tympanon, dat in een medaillon een antieke manne- en vrouwebuste vertoont in vlak reliëf. Aan de achterzijde zien wij op dezelfde wijze een man en een vrouw in 16e eeuwse kleederdracht.

Aan de Zuidzijde vormt Mattheus (sterk geschonden, hoofd ontbreekt) een pendant met Lucas. Het tympanon boven hem laat twee antieke krijgers zien en aan de achterzijde een gebaarde man en vrouw.

In zes wangen der benedenrijen wordt er vervolgens op gezinspeeld dat de koorbanken een plaats des gebeds waren.<sup>1</sup> Aan de Noordzijde treffen wij eerst aan een reliëf met Mozes, die door Aäron en Hur ondersteund,

---

<sup>1</sup> Zie L. P. A. Gompertz. Dordrechtsche koorbanken, in de bijdragen voor de Geschiedenis van het Bisdom Haarlem dl. VIII (1880) blz. 161 e.v.

de handen opgeheven houdt om zodoende aan Israël de overwinning op Amalek te bezorgen.<sup>1</sup>

Vervolgens bij den middendoorgang: Elia, water op het altaar uitgietend, vóór hij tot God bidt om het brandoffer te aanvaarden, en er tegenover, de Jacobs ladder. De liggende figuur van Jacob zelf is verdwenen, alleen de omtrek ervan is nog te herkennen. Aan de Zuidzijde zien wij: Daniël in den leeuwenkuil en Habakuk, door een Engel tot hem neergelaten en verder Salomo, biddend om wijsheid, tegenover David, met de kroon en de harp voor zich, in gebed.

Aan de altaarzijde heeft de Noordelijke rij een reliëf met Abraham, Izaak offerend, de Zuidelijke rij prijkt met de oprichting van de koperen slang.

Boven de verschillende wangen bevonden zich oorspronkelijk medaillons met koppen, die door putti werden vastgehouden. Thans zijn deze óf geheel verdwenen, óf geschonden. Aan de altaarzijde bevindt zich boven de Noordelijke wang een medaillon met mannekop. Gompertz noemt dit een Ecce Homo, doch het is m.i. niet zeker, dat in deze figuur Christus moet herkend worden. Aan de Zuidelijke rij is Maria biddend voorgesteld.

Hun grootsten roem danken deze banken echter aan de reliëfs, die de paneelen van het ruggeschot sieren. Gompertz ziet hierin vier triomftochten: Aan de Noordzijde, den triomf van Marcus Mutius en den triomftocht van Karel V, aan de Zuidzijde den triomf van Christus en den triomf van het H. Sacrament.

De voorstelling aan de Zuidzijde zou men ook als één doorlopende geschiedenis kunnen beschouwen, die begint bij den zondeval en eindigt met den triomf van de kerk, waarin dus op dezelfde wijze als dit aan de middeleeuwsche kathedralen het geval is een verbinding tot stand wordt gebracht tusschen de gewijde geschiedenis en de historie der militante en triompheerende kerk. Men laat de ééne zonder scheiding overgaan in de andere. Deze geschiedenis begint reeds aan de Oostelijke wang, die zoowel aan de altaarzijde, als aan de zijde der banken met bazuinblazende Engelen is versierd. Op het volgend paneel (II) staat Eva met den appel en Adam, die haar volgt. Noach met de ark, Mozes met de tafelen der wet en Abraham. Paneel III vertoont: David. Jonas, met den visch in de hand; Simson, Elisa met den mantel

---

<sup>1</sup> Bij Gompertz een hiervan afwijkende uitlegging.

van Elia en Johannes den Dooper. Op paneel IV en V zijn de apostelen weergegeven. Paneel VI laat een triomfwagen zien, getrokken door de Evangelisten-symbolen, waarbij de Engel de dieren op natuurlijke wijze leidt. Voor op den wagen is een vrouw gezeten, waarschijnlijk Maria voorstellende. Zij draagt een kroon op het hoofd en houdt een scepter en een kruis staf in de handen, terwijl twee serafijnen een krans boven haar hoofd houden. Achter haar staat Christus, met een mantel over de schouders en een kruisbanier in de hand. Deze wagen, door een pauw overhuifd, is door een ketting verbonden met den Dood in paneel VII. De Dood is als een skelet met vleugels voorgesteld. Hij is op zijn beurt verbonden met een wagen waarop de geketende duivel ligt. Na Christus' overwinning over dood en duivel bevestigt de kerk het verkregen heil en bezegelen haar heiligen dit. In paneel VIII volgen heilige vrouwen en mannen, als Catharina met zwaard en rad, Barbara met den toren, Laurentius met het rooster en Christoforus, de reus; in paneel IX: Adrianus met zwaard en aambeeld en een leeuw aan zijn voeten, Quirinus met een schild met negen kogels, Victor (of misschien Olof) met molen en zwaard, Stefanus de diaken en waarschijnlijk S. Bavo met zwaard en vogel (?).

Na de heiligen der kerk komt de kerk zelf met haar genademiddelen. In paneel X zien wij de koorknappen, twee aan twee, de beide voorste met kruisstandaards. Achter hen twee voorzangers, terwijl de rij wordt gesloten door een magister. In paneel XI volgen tien Franciscanen, in paneel XII een kruisdrager met acht nonnen, in paneel XIII een kruisdrager met acht Benedictijner monniken en in paneel XIV acht kanunniken met twee dekens.

In paneel XV zien wij een vrouwefiguur, die in de rechterhand een brandende kandelaar en in de linkerhand een miskelk houdt. Zij is door een bijschrift aangeduid als de Vera intelligentia sacrae scripturae. Zij vertreedt een veel kleinere, liggende vrouw, de Heresis. Van haar kandelaar gaan vier snoeren uit naar de kandelaars, die worden gedragen door de nu volgende vier kerkvaders: Augustinus, Ambrosius, Hieronymus en Gregorius.

Zij hebben de waarheid aangaande geloof en kerk door hun wijsheid belicht en de ketterij bestreden. Boven hen staat: Declaratio sermonum tuorum illuminat et intellectum dat parvulis.

Daarna volgt een triomfwagen (paneel XVI) met een monstrans, waarin het heilig sacrament is besloten. Voorop den wagen zitten twee kinderen

met brandende kaarsen. Daarboven leest men in een cartouche: *Hoc enim est corpus meum*. Onder de wielen van den wagen worden drie liggende figuren verpletterd, de *Heretici Sacramentarii*. De wagen is met snoeren verbonden aan drie vrouwe-figuren:

1e. het geloof, op een steen staande, waarop de woorden zijn gegrift: „*Super hanc petram edificabo Ecclesiam meam*”. Zij heft met beide handen een schrijn omhoog. Naast den steen ligt de verrijzende Christus.  
2e. de Hoop, met als attriboot een slang en 3e. De Liefde vergezeld van een drietal kinderen.

In paneel XVII zien wij tenslotte de dragers der herderlijke waardigheid: bisschoppen, kardinalen en paus. Boven hen staat: *Quodcumque ligaveris super terram, erit ligatum et in coelis*.

In de paneelen, die den triomf van de kerk weergeven zijn de figuren vaak geschonden. Veelal zijn de koppen verminkt.

Aan de Noordzijde is de wereldsche macht tegenover de geestelijke geplaatst. In deze paneelen zijn duidelijk twee geschiedenissen te herkennen n.l. de antieke, in den persoon van Marcus Mutius verzinnebeeld en de toenmaals zeer actueele, in den triomf van Karel V weergegeven. Ook hier begint de voorstellingen-reeks reeds aan de altairzijde, om vervolgens aan de zijde der banken zich voort te zetten met een stoet van Romeinsche krijgslieden. Daarna komt een triomfwagen, begeleid door bazuin- en hoornblazers, waarop Marcus Mutius staat, die zijn rechterhand houdt in de vlam van een brandend altaar. Daarna komt een paneel, waarop is voorgesteld hoe Marcus Mutius, meenende Porsenna te dooden, een van diens volgelingen doorsteekt. In ditzelfde paneel is uitgebeeld hoe Marcus Mutius voor Porsenna gebracht wordt.

In de volgende compartimenten heeft de stoet zich omgewend. Romeinsche ruiters, naar links rijdend, begeleiden een wagen met de veroverde wapenen, terwijl slaven met buit volgen.

De laatste acht paneelen zijn gewijd aan den stoet van Karel V, een zeer actueel onderwerp, daar de keizer 21 Juli 1540 een zegetocht in Dordrecht heeft gehouden. Bij die gelegenheid zag hij de kort te voren vervaardigde banken.

Ook deze stoet wordt geopend door krijgslieden te paard, door edelen in het costuum van dien tijd en door klaroen-blazers. De triomfwagen, door paarden getrokken, wordt door lauwerkrans-zwaaiende vrouwen begeleid. De wagen wordt bestuurd door Ratio, terwijl Prudentia, Fortitudo, Temperantia, Justicia, Fidentia, Securitas, Perseverentia en Gra-

vitas haar begeleiden. Op den wagen zetelt de keizer in groot ornaat, met palmtak en scepter in de hand, terwijl de rijksappel en het zwaard op een kussen voor hem liggen. De vrouwen om den wagen symboliseeren deugden: n.l. Acrimonia, Virilitas, Firmitudo, Velocitas, Alacritas, Opportunitas, Providentia en Moderatio. Boven den wagen staat: „Quod in coelis Sol, Hoc in terra Caesar.

Deze triomfwagen berust op een teekening van Dürer.<sup>1</sup>

De geharnaste ridders te paard laten denken aan de houtsneden van Jacob Cornelisz. van Oostzanen, waarin hij de Hollandsche graven heeft afgebeeld.

Ten slotte bevindt zich nog een klein fries op het Oostelijk gedeelte van de kap boven de overhuiving aan de Noordzijde. In acht tafereelen zija er als monniken en hogere geestelijken gekleede kinderen afgebeeld, die — spelenderwijze wellicht — een processie schijnen te houden. Misschien moeten wij hier aan een toespeling op den zoogen. „Cleenen omganck met den H. Houte” denken. Er zit echter een dartelheid in deze figuurtjes, zelfs in den gemijterden kleinen bisschop, die eerder spot doet vermoeden.

De rest van deze kap is met bloem- en fruitfestoenen of met Engeltjes en knaapjes versierd.

De misericordes geven de volgende voorstellingen te zien:

Rechts boven: 1°. een liggende kinderfiguur, leunend op een kussen, het hoofd gesteund met de hand en wijzend naar een voetstuk, waarop een zandlooper staat, 2°. Cherubinkop, 3°. man, op één knie knielend, en wijzend op een eerepoort, waarboven in een wolk een cherubinkop verschijnt, 4°. Simson rustend met het hoofd in den schoot van Dalilah. Zij is bezig hem de haren af te knippen. Op den achtergrond kijkt een krijgsman er naar, over een hoog steenen muurtje en wijst naar dit tafereel. 5°. drie mannen. Een van hen wordt ontkleed, klaarblijkelijk om met de geeseloede een lijfstraf te ondergaan. 6°. een vrouw, die een koe melkt, terwijl een man er bij staat, 7°. kind, dat in de armen eenige jonge hondjes houdt. De oude hond bijt het kind in den voet. Dit alles speelt zich af tegen een achtergrond van architectuur, die zich voortzet ook naast de misericorde. 8°. Kinderen, die een druivetroos dragen aan een stok, 9°. een vrouw, die met een hamer een slapend

---

<sup>1</sup> Albertina, te Weenen. Deze teekening kende de beeldsnijder door de houtsnede (Bartsch 139), die een deel vormde van de triomf van keizer Maximiliaan.



krijgsman op het hoofd wil slaan. Een voorstelling van Jaël en Sisera.<sup>1</sup> 10°. een knielend en biddend herder te midden zijner schapen, waarschijnlijk Christus voorstellende, 11°. een man, die rozen voor twee zwijnen werpt, 12°. man, die met twee zwijnen uit een trog eet.

Rechts beneden: 1°. vrouw, die schrijlings gezeten is op een liggenden man. De voorstelling heeft een achtergrond van architectuur en landschap. Dit tafereel is ontleend aan de bekende Middeleeuwsche legende over Aristoteles, die tijdens Alexander's tocht in Indië in den valstrik van een vrouw zou zijn terecht gekomen. De voorstelling van Aristoteles en Phyllis is herhaaldelijk voorgesteld sedert de 13e eeuw. 2°. twee zittende naakte mannen, waarvan de een den andere uit een kruik laat drinken, 3°. David, die Goliath het hoofd afslaat (links achtergrond van architectuur), 4°. twee cherubim die elkaar omhelzen, 5°. Noach en zijn drie zoons. (Noach's dronkenschap), 6°. twee kinderen, die op stokpaardjes en met molentjes in de hand, een tournooi nabootsen, 7°. vechtende kinderen, 8°. Engelekopje.

Links boven: 1°. Hercules, worstelend met den Nemeïschen leeuw (wat geschonden), 2°. een tempel, waarin een man (hoofd verdwenen) knielt voor de ark des Verbonds. Klaarblijkelijk een Oud-Testamentische voorstelling, (waarschijnlijk David). 3°. man, die water reikt aan een andere zittende figuur (zonder hoofd), 4°. vrouwefiguur in half liggende houding, met een monstrans in de hand (geloof), 5°. vrouw, die een duivel op een kussen bindt, 6°. Man met hellebaard, 7°. nar, die een anderen nar in een kruiwagen rijdt. Zinspeling op het spreekwoord: „De eene zot kruit den anderen”. 8°. man met kind, 9°. naakte man op een boot of vlot, kijkend naar het zeil, dat aan den kortenmast is vastgebonden. Illustratie van „een oog in het zeil houden”. 10°. adelaar of sperwer, die een kleineren vogel doodt, 11°. Simson, die een leeuw bij de kaken grijpt, 12°. Engelekopje.

Beneden rij, links: 1°. zittende man, die een mand met eieren naast zich heeft staan en een (geschonden) kip op den schoot houdt, waaraan hij voelt. Hiermede is een zoogen. „hennentaster” uitgebeeld, d.w.z. iemand, die zich al druk maakt over eieren, die nog niet gelegd zijn. 2°. een misdadiger, die met de beenen in een blok is gesloten, 3°. naakte vrouw, met een onherkenbaar geschonden dier op schoot. Misschien is

---

<sup>1</sup> Zie Francis Bond. Wood Carvings in English Churches. I Misericords blz. 138.

het een hond of kat, die zij van ongedierte bevrijdt. 4°. vechtende kinderen. 5°. bokspootige satyr met basiliscus, 6°. naakte man met een leeuw, die in een menschelijke houding bij hem zit. (wellicht Daniël). Naar de beide jaartallen aan de banken en de actualiteit van het fries ten opzichte van Karel V's bezoek aan Dordt, doen vermoeden, werkte men er betrekkelijk snel aan.

Het is hoogst onwaarschijnlijk, dat de overvloed van snijwerk, zoowel de figurale voorstellingen, als het decoratieve gedeelte, door Jan Terwen alleen uitgevoerd zou zijn. De stijl der verschillende sculpturen bevestigt ook reeds, dat verschillende handen aan het werk zijn geweest, doch een nauwkeurige scheiding dier handen levert om twee redenen moeilijkheden op. Vooreerst vinden wij hier een stijl, die in dien tijd in hooge mate algemeen bezit was geworden. Terwijl bij de Gothische banken het ethische, religieuze element hoofdzaak was geweest, waardoor de Gothische kunstenaars in hun vormgeving betrekkelijk vrij waren gebleven, moesten aan dit Renaissance-gestoelte de beeldsnijders zich veel meer storen aan de algemeen geldende modieuze vormentaal, ja zij dienden het recent-verworven idioom vaak al te duidelijk te laten klinken.

Krachtens dit nieuwe element moesten de banken overal een eenheid van stijl vertoonen. Het eigen, persoonlijke handschrift der afzonderlijke beeldhouwers is onder zulk een ballast minder goed te herkennen.

Ten tweede werkten de kunstenaars hier soms zooals wij boven zagen, naar grafisch werk, en niet om er, zooals de Gothische meesters dit aan hun blokboeken deden, de voorstellingswijze aan te ontleenen, doch om er de vormentaal van na te volgen.

In de reliëfs aan de Zuidelijke bankenrij zijn, ondanks de eenheid van stijl, die in den ganschen triomftocht heerscht, toch kleine verschillen in de figuren aan te wijzen, waardoor wij hen in twee typen zouden kunnen onderscheiden. Er zijn figuren met fraaie, meestal in profiel geziene koppen, die weinig los van den reliëfgrond, in details nauwkeurig en krachtig zijn uitgewerkt. Een der fraaiste voorbeelden daarvan is Adam. Ook de apostelen behooren tot deze zelfde groep. Hun lichaamsbouw is gebaseerd op het toepassen van een zekere anatomische kennis. De figuren zijn slank, doch niet overdreven lang. Zij hebben niet het zwevende staan van oudere figuren, doch een vast-geplant-zijn verkregen door een verkorte uitbeelding der voeten en een verschil in lengte van de beenen.

Een eenigszins afwijkend beeld vertoonen nu David, Jonas en enkele andere profeten, evenzoo de heilige vrouwen, die later volgen, doch

meer nog de heilige mannen. Bij hen is de slankheid geworden tot gerektheid, terwijl het lijnenspel, de omtrek, van grooter belang is geworden, dan de anatomisch verantwoorde lichaamsstructuur. Hun staan is daardoor minder zeker. Bij deze figuren komen de hoofden wat meer uit den reliëfgrond naar voren, terwijl zij kleiner zijn en zelfs te klein voor de over-slanke lichamen, doch minder in details uitgewerkt.

Zeer groot is het verschil niet tusschen beide typen van figuren en zelfs zijn er enkele personen in den stoet waarbij men zou aarzelen bij welke groep zij moeten worden ingedeeld. Niettemin zijn hier m.i. twee verschillende kunstenaars aan den arbeid geweest, wat door het volgende wordt bewezen.

De reliëfs aan de benedenrijen, n.l. de gebeden en de oprichting van de koperen slang zijn van één hand. In deze reliëfs zijn de hoofdfiguren (Elia, Mozes, David enz) steeds als bijna geheel ronde figuren tegen den reliëfwand aangezet. De lichaamsvormen dezer figuren zijn niet gerek of oversierlijk. Integendeel, zij vertoonen meest natuurlijke proporties. Wel worden zij verlevendigd door een zekere wending in het lichaam. Dit is het geval bij Mozes, met opgeheven armen den slag tegen Amalek gade slaande en bij Elia. Deze laatste is nog de meest sierlijke van deze figuren. Doch de kunstenaar toonde in zijn werk tevens een behagen in het weergeven van de structuur en de spierwerking aan het naakte been. Hij liet het lichaam wentelen, maar verloor zich niet in een spelen met sierlijke vormen en lijnen. De achtergrond van deze wangen nu is in een zeer laag reliëf. Men ziet schilderachtig opgebouwde landschappen met heuvels, boomen en architectuur-fragmenten of wel de geheele achtergrond wordt door architectuur ingenomen, als bij David. In het landschap bij Mozes is een ruiterslag weergegeven. In deze achtergronden is steeds perspectivische nauwkeurigheid betracht, terwijl veelal een evenwichtige compositie is verkregen.

Een stijl ten eenen male afwijkend van deze zeven wangen, vertoont ons het reliëf met Abraham's offer.

Hier is niet het groote onderscheid tusschen een bijna rond-plastische hoofdfiguur en een zeer vlakken, bijna als gegraveerden achtergrond. Abraham is meer in reliëf behandeld, het landschap is niet zoo flauw gesneden als in de andere reliëfs. Dit landschap en de architectuur, die er in geplaatst is bevredigen minder, dan in de overige wangen. De compositie, de opbouw is zwakker.

Bij Abraham treft men een zekere slankheid en zelfs gerektheid der

vormen, die anatomisch nauwelijks meer is te verantwoorden. Zien wij dus aan de wangen der benedenrijen ten duidelijkste twee kunstenaars werken, zoo sterkt ons dit in het vermoeden, dat ook aan het fries twee handen aan den arbeid zijn geweest. Doch hier was eenheid van stijl meer geboden. Treffend is nu wel, dat in het paneel met de kinderen, door hun magister vergezeld, waarin de figuurtjes sterker gedrongen zijn dan in sommige der andere paneelen, een sobere architectuur, in den achtergrond flauw en als gegraveerd is aangegeven.

Het onderscheid der twee handen treedt ook aan de Noordzijde aan het licht. Het schijnt daar vooral of één kunstenaar den triomf van Marcus Mutius uitvoerde en een andere dien van Karel V. In het eerste reliëf zitten de ruiters vaak steviger op hun paarden. Er is een gespannenheid in hun houding, een werking der beenspieren, een stevig vastklemmen der armen. Die spanning ontbreekt bij de Spaansche ruiters. Prachtig zijn bij de Romeinen vaak de in profiel geziene koppen, die met dien van Adam verwant zijn. Fijn uitgesneden staan zij tegen het vlak. Wat compositie betreft staan enkele paneelen hier op een buitengewoon hoog peil. Aan deze vlakke reliëfs dankt het Dordtsche werk de eer, dat wij in bewondering spreken van „het Hollandsche Parthenonfries”.

Naast de beide boven aangeduide kunstenaars heeft echter ook nog een derde meester aan de koorbanken gewerkt. Van zijn hand stammen Lucas, Mattheus, Johannes de Dooper. S. Sura, het Maria-medaillon en vele koppen onder de armleggers. In zijn werk is een groote ernst en strakheid. Zijn Lucas is een fraaie, groot geziene en sobere figuur. Hier is van sierlijkheid geen sprake. Geen zijner figuren vertoont een draaiing van het lichaam. Het gewaad van Lucas heeft hij weliswaar naturalistisch geplooid, de spierwerking van het opgetrokken been is goed weergegeven, doch hij ziet voor alles de groote lijnen en vormen. Hij staat niet zoo heel ver van den „meester der Gebeden” maar hij is krachtiger en zijn gelaatstype is zoo treffend, wij vinden de prachtige vormen er van zoo telkens terug, zelfs nog in de vrouwekoppen onder de benedenaccoudoires, dat wij meenen in hem een afzonderlijk meester te moeten herkennen.

Ofschoon men naar het schijnt veel van het enkel decoratieve werk aan hem heeft overgelaten, was hij misschien de meest grootsche, de meest krachtige en de meest zelfstandige der drie kunstenaars.

In de misericoordes meenen wij de handen van alle drie de meesters terug te vinden, doch het meest werkte daaraan degeen, aan wien wij de „Ge-

beden" toeschrijven. Zijn teer gegraveerde architectuur-achtergronden keeren ook hier telkens terug. Zijn figuurtypen, vooral Elia, diens wending van het lichaam, diens hoofd- en haar-vorming en ten slotte een algemeene, gematigde schilderachtigheid, vinden wij juist in vele van deze kleine werkjes terug, waarvan de uitvoering vaak veel zorg ver- raadt.

Een groot deel van het werk is dus door dezen meester in wien wij Jan Terwen zelf zullen moeten zien, eigenhandig uitgevoerd.

In deze banken ontmoeten elkaar twee stroomingen: 1e. een min of meer Michelangeseske, die zwaarder vormen en krachtige spierwerking aan een zekeren ernst paart en 2e. een sierlijke, meer aan de kunst van Fontainebleau en de tot die richting behoorende teekenaars en graveurs herinnerende, een typisch Fransche strooming, waarvan Goujeon de meest klassieke vertegenwoordiger is geworden.

Terwen houdt het midden tusschen beide. In zijn Eva-figuur in het fries, zien wij een behagen in slanke vormen en gevoelige rondende lijnen, in zijn Adam, zin voor anatomie en in zijn biddenden Mozes hevige beweging.

Van zijn hand is zeker ook het schoorsteenfries in het Museum te Dordrecht, waarbij een voorbeeld van Pollaiuolo, vermoedelijk indirect bekend door Beham, is gebruikt.

In de collectie Beets te Amsterdam bevindt zich een fragment van een hoog-reliëf, met een ruiterfiguur en een daarnaast loopenden man. Mogelijk maakten deze figuren deel uit van een voorstelling van een Kruisdraging. Het stuk is weliswaar geschonden, doch niettemin is de hooge kwaliteit van het beeldhouwwerk nog duidelijk te onderkennen. Dit werk nu is m.i. zonder twijfel van den meester, die de „Gebeden" aan de Dordtsche koorbanken heeft gemaakt, dus waarschijnlijk van Jan Terwen zelf.

Het levendige realisme, de treffende psychologische uitbeelding van de figuur uit het volk naast den ruiter, de uitstekende anatomische bouw van diens lichaam, verder het gelaatstype van den ruiter en ook het hoofd van het paard, alles pleit voor een toeschrijving aan den Dordtschen meester.

WEERD - De parochie-kerk van den H. Martinus te Weerd heeft in het 15e eeuwse koor aan elke zijde een dubbele rij eikenhouten koorbanken. De hovenrijen bestaan ieder uit vijf zitplaatsen, de benedenrijen

uit vier zitplaatsen. Aan de uiteinden zijn zijschotten uit later tijd (n.l. 18e eeuw), aan de banken zelf bevestigd.

De banken hebben geen rugschotten. Er zijn armleuningen. De ronde zijleuningen tusschen de afzonderlijke zetels loopen in een gebogen lijn om tot onder de armleuningen, waar zij in een kop eindigen, op dezelfde wijze als dit te Roermond het geval is en ongeveer zooals het te Dordt ook voorkomt. Beneden eindigen de tusschenleuningen in klauwen, die van boven in acanthus-bladwerk uitloopen. Op de ronde tusschenleuningen zitten profeten en sibyllen, die tot knoppen dienen. De zitplaatsen hebben misericordes.

Deze laatste geven te zien, van West naar Oost, aan de linker bovenrij: 1°. Twee figuren, die een schild houden met een rozet er in, 2°. figuur met groote muts, 3°. Engel met schrijftablet, 4°. twee figuren, die een wapenschild houden, gekroond door een mijter, 5°. Pelikaan, die zich voor zijn jongen de borst opent. Aan de linker benedenrij: 1°. een gevleugeld figuurtje met vogelpootjes, dat uit een kroon komt kijken. Links en rechts zien wij een brandende flambouw. 2°. vrouwekop met decoratieve versiering, 3°. kop, 4°. mannefiguur. Rechts boven: 1°. een man, die de eigenlijke misericorde torst, 2°. gevleugeld figuurtje, dat uit een korf kijkt, 3°. ontbreekt, 4°. vrouwefiguur, 5°. kop. Rechts beneden: 1°. Engeltjes, die een wapenschild ophouden, 2°. figuurtjes met decoratieve vaas, 3°. man tusschen twee Engelefiguren, 4°. kop.

Links boven is aan de binnenzijde van de wang een non met rozenkrans gesneden. Als pendant van haar bevindt zich aan de rechterzijde boven een gebaarde monnik met een narrestaf, in de hand. Vóór deze beide figuren is een pilaster gesneden met Renaissance-ornamentiek.

Het meest opmerkelijk aan deze banken zijn echter de vier maal vier knoppen. Het zijn meest profeten, met een boek of schriftrol, alleen de eerste knop rechts boven en de derde knop rechts beneden, worden door sibyllen gevormd. Het zijn fraaie wat gerekte gestalten, in telkens gevarieerde houdingen en wendingen gesneden. De tweede profeet links boven bij voorbeeld, wendt zich half om, een kan vasthoudend, het eene been wat opgetrokken. Toch is de draaiing van het lichaam nog niet geheel en al geslaagd en evenmin is de figuur van alle zijden goed gezien en doorvoeld. De derde profeet wijst, als lezend, met den vinger op de schriftrol. Aan de benedenrij lezen sommige profeten in een boek, één heeft een schrijftablet voor zich.

Fraai is de sibylle, rechts boven, die als nadenkend, wat voorover leunt.

De tweede figuur is een profeet, die het hoofd op de hand steunt, de derde houdt een boek vast. Bijzonder mooi is de vierde knop. Deze profeet legt de rechterhand op het hart. Treffend is een stemming weergegeven van een weemoedig nadenken in gelaatsuitdrukking en houding. De sibylle aan de benedenrij is wat geschonden (de neus bij voorbeeld). Zij houdt iets vast op schoot, met twee handen, doch wat dit is valt niet meer te onderkennen. Door afslijting hebben al deze figuren iets van hun oorspronkelijke schoonheid verloren. Niettemin vormen zij een mooi geheel door hun slanke vormen, hun uitdrukking, hun gevarieerd zitten. Zonder Michelangelo's voorbeeld, zonder zijn zich wentelende gestalten, die zich los schijnen te maken uit de massa, waarin zij besloten waren, maar ook zonder de naar het sierlijk-decoratieve gerichte kunst van Jean de Bologne, en de kunst van Fontainebleau, zouden deze figuren niet zóó zijn geworden, als ze ons hier verschijnen. Reeds aan de koorbanken van Hoogstraten (1531-'32) waren de knoppen tot grootere menselijke figuren uitgegroeid. Hetzelfde keert weer in de S. Geertruidkerk te Leuven, aan de banken die Matthias de Wayer omstreeks 1540 vervaardigde. De Weerdsche banken zijn waarschijnlijk omstreeks het midden van de 16e eeuw ontstaan.

ROERMOND - S. CHRISTOFFELKERK - De kerk van den H. Christoffel te Roermond, sinds 1661 kathedraal, in haar huidigen vorm hoofdzakelijk uit de 15e eeuw dateerend, heeft in het koor aan iedere zijde een dubbele rij koorbanken. De voorste rijen zijn uit de 19e eeuw, de achterrijen uit de 16e eeuw. Iedere rij heeft elf zitplaatsen met armleggers en daaronder ronde zijleuningen, die in een gebogen lijn onder de armleggers uitkomen, waar zij koppen vormen. Een dergelijke vorming komt te Dordrecht en te Weerd voor. Het fraaist zijn deze koppen aan het begin en het eind. Voorts hebben de zetels misericordes, die meest uit koppen bestaan. Een enkele wordt gevormd door een Jonisch kapiteel.

De rugschotten zijn nieuw. De wangen der achterste rijen, links en rechts vooraan, vertoonen decoratief opgevatte, gebonden duivelfiguren, met Renaissance-versiering, rolwerk, enz., zooals zij aan het oxaal te Rhenen van 1570 ongeveer op dezelfde wijze voorkomen. Aan de zijkanten dezer wangen zien wij pilasters met kandelaber-ornamenten.

In 1554 werd de kerk ernstig door brand geteisterd. Vermoedelijk zijn

deze koorbanken eerst na dien tijd ontstaan. Dit snijwerk is sober, vaak wat grof.

U T R E C H T - De Dom te Utrecht had oorspronkelijk een Gothisch koorgestoelte, naar blijkt uit reparaties, daaraan uitgevoerd door Heyn Wasse in 1471.

Dit gestoelte is in de 16e eeuw verwijderd om plaats te maken voor het in 1563 bij Anthonis Petersz bestelde Renaissance-gestoelte. De opbouw hiervan leeren wij vooreerst kennen uit een teekening van Pieter Saenredam en een teekening van 1668 van het Domkoor.<sup>1</sup>

De banken hadden aan de Oostelijke einden twee uitspringende gestoelten voor den bisschop en den domdeken, die overhuifd waren door kappen, gedragen door karyatiden.

De kanunnikenbanken hadden een ruggeschot, doch geen overhuiving. De stoelen vertoonen echter wel de gewone armleggers, de tussenleuning, daaronder met een gebogen lijn uitkomend en bladvormige knoppen op die leuning. Voorts hadden de banken misericordes.

In 1695 is echter het geheele gestoelte afgebroken. Verschillende onderdeelen werden gebruikt voor de regeeringsbanken in de Buurkerk en in de Jacobskerk. Fragmenten van de banken bevinden zich in het Centraal Museum te Utrecht. Het meest belangrijk zijn daarbij de twee atlantenhermen. Uit de schachten verheffen zich ten halven lijve gespierde manefiguren, die op het hoofd Jonische kapiteelen dragen. De misericordes worden gevormd door groote koppen, o.a. een menschelijk gezicht met leeuwemuil en met bloembladeren als snorren.

Een fries van de banken afkomstig, vertoont dooreen gevlochten cartouches, voluten en ranken, en naakte figuurtjes.<sup>2</sup>

R H E N E N - De Cunera-kerk te Rhenen bezit aan iedere zijde van het koor een koorbank, die het jaartal 1570 draagt. Deze banken hebben rugpaneelen, ingesloten door pilasters met Jonische kapiteelen. Daarboven bevindt zich een verkropt fries met spiralen en acanthusbladwerk. Op het voorvlak der verkropte gedeelten staan koppen. Aan de altaarzijde hebben deze banken op de hoeken der lage zijwangen

---

<sup>1</sup> Zie Mr S. Muller. De Dom van Utrecht (1906) blz. 17.

<sup>2</sup> Catalogus van het Historisch Museum (1928) No. 1283.



Jonische colonnetten, die een kort fries met stengels en bladwerk dragen, dat rechthoekig aansluit bij het fries van het ruggeschot.

Klaarblijkelijk zijn deze banken tegelijk ontstaan met het oxaal. Zij vertoonen denzelfden stijl. Dezelfde colonnetten komen bij beide voor. Waarschijnlijk ontwierp eenzelfde kunstenaar het geheel. Of de uitvoering door één hand geschiedde valt moeilijk te zeggen.

Dit alles ontstond in 1570 toen de kerk, na reeds in handen der Hervormden geweest te zijn, korten tijd wederom aan de Katholieken behoorde.

## IV

CHRONOLOGISCHE VOLGORDE DER NEDERLANDSCHE  
 KOORBANKEN OF FRAGMENTEN VAN BANKEN

|                                    |                            |  |
|------------------------------------|----------------------------|--|
| Zalt-Bommel                        | St. Maartenskerk           | Koorbank 1420/5  |
| Sittard                            | St. Pieterskerk            | Koorbanken ca. 1425  |
| 's Hertogenbosch                   | St. Janskerk               | Koorbanken ca. 1427-<br>ca. 1475.                              |
| Breda                              | O. L. Vrouwekerk           | Koorbanken ca. 1475  |
| Venlo                              | S. Martinuskerk            | Koorbanken ca. 1480  |
| Utrecht                            | S. Janskerk                | Koorstoelen met 2 mi-<br>sericordes ca. 1480.                  |
| Groenloo                           | S. Calixtuskerk            | 2 wangen met snijwerk<br>eind 15e eeuw.                        |
| Uden                               | Brigitinessen-<br>klooster | Koorbanken eind<br>15e eeuw.                                   |
| Vianen                             | Maria Hemelvaartkerk       | Gedeelten v. koorban-<br>ken eind 15e eeuw.                    |
| Bolsward                           | S. Martinuskerk            | 2 Koorbanken en bank<br>uit de Franciscaner-<br>kerk ca. 1500. |
| Collectie Mej. Haages<br>Amsterdam |                            | Fragment van een<br>koorbank ca. 1500.                         |
| Amsterdam                          | S. Nicolaaskerk            | Koorbanken, begin<br>16e eeuw.                                 |
| Kapelle (Z.)                       | O. L. Vrouwekerk           | Koorbank, kort na<br>1503.                                     |
| Geleen (L.)                        | Moderne R. K. kerk         | Gesneden paneelen in<br>den rug der banken,<br>begin 16e eeuw. |
| Oirschot                           | S. Petruskerk              | Koorbanken, 1508-1511.   |
| Haarlem                            | S. Bavokerk                | Koorbanken, 1512.  |
| Alkmaar                            | S. Laurenskerk             | Koorbanken, 1e kwart<br>16e eeuw.                              |
| Nederweert                         | S. Lambertuskerk           | Koorbanken, 1e kwart<br>16e eeuw.                              |
| Franeker                           | S. Martinuskerk            | Koorbanken, 1e kwart<br>16e eeuw.                              |
| Ter Apel                           | Kloosterkerk               | Koorbanken, tusschen<br>1509 en ca. 1520.                      |
| (Gem. Vlachtwedde)                 |                            |  |
| Breda                              | O. L. Vrouwekerk           | Koorbanken (kleine)<br>ca. 1525.                               |
| Grubbenvorst                       | Maria Hemelvaartkerk       | Lezenaar van koor-<br>bank ca. 1520/25.                        |

|                                |   |   |
|--------------------------------|---|---|
| Workum                         | S. Geertruidakerk   | Koorafsluiting met banken, ca. 1525/35.   |
| Dordrecht<br>Ten Boer (Gr.)    | O. L. Vrouwekerk<br>Kerk v/h voormalig<br>Benedictijner<br>klooster | Koorbanken, 1538/42.<br>Twee overhulde banken met o.a. nog drie en zes laat-Gothische holgeprofileerde armsteunen op zuiltjes, 1e helft 16e eeuw. |
| Amsterdam                      | S. Nicolaaskerk   | Banken uit de Nieuwe Zijds Kapel, 2e helft 16e eeuw.  |
| Ferwerderadeel                 | S. Oswalduskerk   | Drie eiken eindschotten van banken met gesneden paneelen en bekroning 16e eeuw.   |
| Schraard<br>(Gem. Wonseradeel) | Kerk  | Banken met gesneden eindstukken (menschenkoppen en leeuwen). Midden 16e eeuw.   |
| Stavoren                       | H. Maagd en<br>H. Odulphuskerk                                      | Schotwerk met gesneden fries (schalen, putti, koppen). Midden 16e eeuw.   |
| Weerd<br>Roermond              | S. Martinuskerk<br>S. Christoffelkerk                               | Koorbanken ca. 1550.<br>Koorbanken ca. 1555/60.   |
| Utrecht                        | Domkerk   | Koorbanken (deelen verspreid) 1563.   |
| Rhemen                         | H. Cunerakerk   | Koorbanken 1570.  |

## SAMENVATTING

Wanneer wij het boven beschreven beeldhouwwerk samenvatten, dan kunnen wij daarin drie verschillende stijlen onderscheiden.

Wij hebben stukken aangewezen, die gekenmerkt zijn door forsche en zware lichaamsvormen, terwijl de houdingen en bewegingen soms wat stijf zijn. De gewaden schijnen daar doorgaans van een dikke stof. De gezichten der figuren spreken sterk, doch hebben een enkele maal een wat ruw karakter. In details treffen wij soms een opmerkelijk realisme aan, doch in het geheel is de uitdrukking van het psychische, de gemoedsgesteldheid en het karakter er belangrijker dan de uiterlijke verschijning. En juist om dat op den voorgrond te brengen heerscht er wellicht die grooter soberheid en werkt men er met strakker lijnen, dan dit in de Vlaamsche- of zelfs in de Brabantsche kunst het geval is.

Dit gericht zijn op het psychisch gebeuren, meer dan op de uiterlijke handeling, komt ook in de wijze van vertellen in de meer samengestelde tafereelen tot uiting. Niet alleen de afzonderlijke acteurs, ook de gansche regie blijft sober.

Deze kunstsoort beschouwen wij als specifiek Noord-Nederlandsch, wat wij met een verwijzing naar de parallel gaande schilderkunst zouden kunnen staven.

Tegenover dit beeldhouwwerk staat nu een tweede soort, die zorgvuldiger is in de behandeling van het hout en meer geëcultiveerd in alle uitdrukkingsmiddelen.

De details zijn er meestal meer uitgewerkt, soms op gevaar af de geschiedenis, die verteld wordt door overlading onduidelijk te maken, terwijl de gewaden dunner en soepeler zijn. De plooien zijn daardoor tevens meer gebroken, het lineament van contouren en teekening binnen in wordt rijker. De samengestelde tafereelen hebben vaak een wat meer schilderachtig karakter, d.w.z. dat er sterker gelet wordt op het ambiente van licht en schaduw om en in de dingen, dan op de haptisch-controlabele gedaante. De compositie is, vooral later (na  $\pm$  1500), beter opgebouwd. Deze kunst is wat minder op het psychische, het innerlijke gericht dan de specifiek Noord-Nederlandsche-, wat meer op het uiterlijke. De suggestie van het zieleleven der personen komt er minder in uit.

Dit stijlkarakter is typisch voor de Zuid-Nederlandsche- met name de Antwerpsche- en Brabantsche houtsculptuur, waaraan bovendien, vooral in de periode van  $\pm$  1510 tot  $\pm$  1530 een zeer mercantiel en fabriekmatig karakter valt op te merken, wat begrijpelijk is wanneer men aan den breedgeorganiseerden export denkt, waar men in het Noorden van verschoond bleef. Ten slotte zagen wij, dat in het Oosten de Duitstche kunst, hier en daar, in ons land schijnt binnen te dringen (Sittard, Ter Apel).

In het hier besproken kunstgebied vertoont zich echter weer een zoo groote verscheidenheid, wanneer men op de fijnere nuanceeringen let, dat daardoor bijna ieder koorgestoelte weer op een afzonderlijke beeldhouwerschool schijnt te wijzen.

Centra van dergelijke scholen werden vanzelfsprekend gevormd in de steden, waar bij bouw en versiering der kerken kunstenaars werden te hulp geroepen. Soms vond men in de stad zelf de krachten, die voor het werk noodig waren, soms moest men hen van elders laten komen.

In de Zuidelijke Nederlanden bezat Antwerpen een zeer belangrijke school van beeldsnijders.<sup>1</sup> Mechelen was eveneens een centrum van beeldhouwersarbeid.<sup>2</sup> Daarnaast nam Brussel reeds in de 14e eeuw als kunstcentrum een zeer belangrijke plaats in.<sup>3</sup> Het leverde in het begin van de 16e eeuw een belangrijk houtsnijder als Matthias de Wayer, die te Tongerlo en te Leuven werkte.

In de Noordelijke Nederlanden was de bisschopsstad Utrecht zonder twijfel reeds in de 14e eeuw een cultureel centrum, dat met steden als Brussel en Keulen kon worden vergeleken. Dat Utrecht een eigen beeldhouwerschool had, blijkt uit een „Oud rekenboek van het Zadelmakersgilde”, tot welk gilde ook de beeldsnijders behoorden.<sup>4</sup>

Hierin worden o.a. vermeld:

In 1369 Mr Arent, beeldsnijder

In 1370 Berent, beeldsnijder

In 1380 Geurt, beeldsnijder

In 1381 Bertout, beeldsnijder

In 1396 Tyman, beeldsnijder

---

<sup>1</sup> De Bosschere. *La Sculpture Anversoise au XVe. et XVI siècle* (Brussel 1909).

<sup>2</sup> E. Neefs. *Histoire de la peinture et de la sculpture à Malines* (z. j.).

<sup>3</sup> Dr J. Duverger. *Brussel als kunstcentrum in de XIVe en XV eeuw* (1935).

<sup>4</sup> Mr S. Muller. *De Utrechtsche Archieven* (1880) blz. 13 e.v.

In de 15e- en 16e eeuw gewagen de archieven van opdrachten voor altaren<sup>1</sup> en ten slotte is er het werk van Jacob van der Borch, den „Meester van het Sterfbed”, om ons de overtuiging te geven, dat te Utrecht, gedurende het geheele hierboven besproken tijdvak, beeldhouwers aan het werk waren en dat er van een Utrechtsche school zeker mag gesproken worden.

Het oeuvre van Jacob van der Borch kon reeds door Vogelsang worden samengesteld.<sup>2</sup> Wij kunnen daardoor van de kunst van dezen beeldhouwer een bepaalden indruk verkrijgen. Hij blijkt een zeer eigenaardige persoonlijkheid te zijn, wiens eigenschappen aan al zijn werk groote eenheid en onmiskenbaren stijl verzekeren. En die stijl, die kenmerken zijn noch als Zuid-Nederlandsch, noch als Duitsch aan te zien. In kwaliteit staat het verre boven het snijwerk van de Bolswardsche banken. En toch is het er in wezen niet geheel vreemd aan. Niet sierlijkheid en verfijndheid zijn de hoofdeigenschappen van zijn kunst, maar psychische diepte en warm gevoel, vooral als het op gelaatsuitdrukking aankomt. Ook bij hem treffen wij in de apostelen dat krachtige maar wat ruige menschenras aan waar wij boven over spraken. De gewaden zijner figuren zijn ook meestal van wat zwaardere stof en stroever plooi, dan dit bij de Zuid-Nederlandsche-gemeenlijk het geval is. Zekere voorkeur voor sloomheid van lijnen, tegenover het soms gezocht zwierige en gespannene treft ons telkens.

Te 's Hertogenbosch opende de kathedraal in de 15e eeuw nog een rijk arbeidsveld voor beeldhouwers. Naar wij gezien hebben is het waarschijnlijk, dat hier aanvankelijk een school van kunstenaars zich heeft ontwikkeld, die in steen zoowel als in hout hebben gewerkt. Wij meenden te constateeren, dat in dit oudere werk een Noord- en een Zuid-Nederlandsche strooming elkander ontmoetten en gedeeltelijk elkaar doordrongen. De „inheemsche” H. Lambertus werd ongeveer in denzelfden tijd gemaakt, als de meer Zuid-Nederlandsche H. Michaël. In de tweede helft van de 15e eeuw werd het werk echter voortgezet door beeldsnijders, die zich speciaal op het werken in hout hadden toegelegd. Deze beeldsnijders nu stonden o.i. zonder twijfel onder invloed van de Utrechtsche school en met name onder dien van de kunst van Jacob van der Borch.

In Limburg vinden wij, voor zoover wij hebben kunnen nagaan, een afzon-

---

<sup>1</sup> Zie Nederlandsch Archief voor Kunstgeschiedenis dl. II en Bierens de Haan t.a.p.

<sup>2</sup> W. Vogelsang. Oudheidkundig Jaarboek 1925.

derlijke school, met een uitgesproken eigen karakter. Eenigszins is zij weliswaar verwant met de Brabantsche, doch haar vormen zijn duidelijk zwaarder en minder elastisch gespannen. Waar zij haar centrum had, valt vooralsnog niet gemakkelijk te zeggen. Hiervoor zou Venlo in aanmerking kunnen komen. Men zou hierbij echter ook aan Venraay mogen denken. In ieder geval behooren er toe de koorbanken in de S. Martinus-kerk te Venlo en enkele losse beelden in omringende gemeenten.

Waar de beeldsnijders, die te Bolsward aan de banken voor de Martinus-kerk werkten, thuis hooren, blijft ons voorshands raadselachtig. Wij zagen, dat beeldhouwers, die van elders waren gekomen de bank van de Franciscanerkerk met snijwerk versierden en voorts merkten wij op, dat het beeldhouwwerk van de banken der Martini-kerk van zeer verschillende kwaliteit is. Een plaatselijke beeldhouwersschool zal er dus te Bolsward inderdaad niet geweest zijn. Op zijn best heeft een of ander middelmatig artisan, daar ter stede woonachtig, de vreemde kunstenaars bijgestaan. Misschien zouden wij de woonplaats van deze laatsten in een der IJsselsteden moeten zoeken.<sup>1</sup>

Bij de Amsterdamsche koorbanken zullen wij misschien met een plaatselijken beeldsnijder te doen hebben, die echter wellicht toch van Zuid-Nederlandsche afkomst was of althans met een Zuid-Nederlander samenwerkte.

Het koorgestoelte te Breda vertoont verwantschap met Zuid-Nederlandsch werk. Sommige misericordes laten sterk aan houtsnijwerk te Leuven denken. De plooiën der gewaden herinneren daarentegen soms aan Antwerpsch werk. Waar de beeldhouwers van het Breda'sche atelier vandaan kwamen, waar zij hun vak hebben geleerd, kunnen wij derhalve niet vaststellen. Het Breda'sche beeldhouwwerk heeft echter zooveel oorspronkelijke karaktertrekken, dat wij ook hier wel aan een plaatselijke beeldhouwersschool zouden willen gelooven. Uit deze school, meenen wij, dat dan ook de „Geboorte van Maria”, in het Museum te Leeuwarden

---

<sup>1</sup> Wij herinneren hier ook nog eens aan den H. Rochus, in het Utrechtsch Museum, die uit Drente afkomstig is en voorts aan de overeenkomst van de traceeringen aan de wang van de bank in de collectie Haages met venstertraceeringen aan de bovenkerk te Kampen. Hoewel beide argumenten niet sterk zijn, zouden zij toch wellicht eenigen steun kunnen geven aan ons vermoeden, dat wij hier met een beeldhouwersschool in het Oosten van ons land te doen hebben.

(collectie Bisschop) is voortgekomen. Verder is er mee verwant het (iets latere) beeldhouwwerk van de Franciscaner-bank te Bolsward, de H. Cunera in de Abdij van Berne en ten slotte nog een Madonna in het Rijksmuseum (Cat. No. 71).

Te Haarlem, de geboorteplaats van Claus Sluter<sup>1</sup> werd in de 15e- en 16e eeuw zoowel in hout als in steen gewerkt (kraagsteenen en sleutelstukken van den S. Bavo). Aan de sculpturen der koorbanken merkten wij een sterke verwantschap met Zuid-Nederlandsch werk op. Ook houten beelden uit Hollandsche kerken afkomstig en thans opgesteld in het Bisschoppelijk Museum te Haarlem, vertoonen iets van de levendiger bewerking en soepeler plooiing der gewaden aan Zuid-Nederlandsch werk eigen.

Vermoedelijk was Haarlem, dat in dezen tijd een eigen schildersschool had ook het centrum van een beeldhouwerschool, waarin Zuid-Nederlandsche invloed een levend element vormde.

De banken van Oirschot ten slotte werden m.i. zeker geheel van beeldhouwwerk voorzien door kunstenaars, die uit een Zuidelijker centrum kwamen.

In het Noord-Nederlandsch kunstgebied zagen wij telkens een wisselwerking met de Zuidelijke gewesten. Wij weten uit oorkonden,<sup>2</sup> dat men te 's Hertogenbosch zich meermalen naar Antwerpen richtte om een gebeeldhouwd altaar vandaar machtig te worden. Noord-Nederland putte uit de Zuidelijke kunstcentra en onderging dus den invloed daarvan, wat wij bij het vroege beeldhouwwerk aan de Bossche koorbanken en aan het gestoelte te Haarlem konden constateeren, doch het schonk ook krachten aan het Zuiden. In het Antwerpsche gilde komen namen voor als Jan van Delft (1508), Zeghere van Venlo (1512) en Willem van Endhoven (1517).<sup>3</sup> Toen Allard Duhamel zijn arbeid aan de Bossche kathedraal neerlegde ging hij naar Leuven, waar de S. Pieterskerk in vele opzichten den invloed van de Bossche S. Janskerk onderging. Bij den herbouw van de Abdij van Tongerlo in het begin van de 16e eeuw werden kunstenaars en werklieden gehaald uit Mechelen, 's Hertogenbosch en Breda.<sup>4</sup> Ook de invloed van de Nederlandsche kunst op de Duitsche- bewijst dat Noord-Nederland een zekeren overvloed van krachten bezat. Te Kalkar

---

<sup>1</sup> Zie Duverger. Brussel als kunstcentrum (1935).

<sup>2</sup> Zie blz. 40.

<sup>3</sup> In dezen tijd was ook voor de schilderkunst de wisselwerking Antwerpen-Haarlem-Leiden zeer sterk. (Jan Wellens de Cock e.a.).

<sup>4</sup> Zie de Bosschere t.a.p. blz. 83 e.v.



werkten, naar de documenten uitwijzen, kunstenaars uit Nederland afkomstig. De fraaie koorbanken in de S. Martinikerk te Emmerik (1486) verdragen duidelijk den invloed van Nederlandsche kunst. Een overgang van Nederlandsche- naar Duitsche kunst vormen de banken in de Minoritenkerk te Kleef (1474) en in de Nicolai-kerk te Kalkar. (tusschen 1505 en 1508 gemaakt door Heinrich Bernts).

Het is nu de vraag in hoeverre wij thans het beeld, dat de studie der koorbank-sculpturen ons van de groepeerings en stroomingen in de Nederlandsche beeldhouwkunst heeft gegeven zullen mogen en kunnen uitbreiden, door om deze sculpturen andere te plaatsen, die er mee verwant zijn.

Voor de beantwoording van deze vraag zal in de eerste plaats de kwaliteit van het beeldhouwwerk aan de koorbanken beslissend zijn. Deze kwaliteit is zeer verschillend. Over het algemeen zagen wij aan de groote koorgestoelten meerdere kunstenaars werken. Daaronder was er meestal op zijn minst één, wiens werk van een zeker meesterschap getuigt, terwijl daarnaast een of meer minder bekwame helpers aan den arbeid waren.

Het werk van de eerste categorie van beeldhouwers mag o.i. veelal op één lijn gesteld worden met het beeldhouwwerk zooals het zich, voor een groot deel, in onze musea bevindt. Wij rekenen daaronder de volgende sculpturen:

De vrouwelijke heiligen te Zalt-Bommel;

De kleine rondom uitgewerkte beelden naast de spiralen, de beelden op die spiralen en de beste der dekstukken te den Bosch;

Het werk van den beeldhouwer, die de spiraal met de H. Barbara en enkele reliëfs in de kerk te Breda sneed;

Een groot deel van het beeldhouwwerk te Venlo en misschien ook de Petrus en Paulus te Grubbenvorst;

Het snijwerk van de bank uit de Franciscaner-kerk te Bolsward en de reliëfs van S. Joris en S. Christoffel in die plaats;

De sibyllen, de kerkvaders, de best-gesneden apostelen en de groep van Petrus' vischvangst te Oirschot;

Een groot deel van het snijwerk aan de banken te Haarlem;

De sterk geschonden Engelen aan de kleine koorbank te Breda;

Bijna al het beeldhouwwerk van de Dordtsche koorbanken;

En wellicht ook de profeten en de sibylle in de kerk van Weerd.

Het overige werk is van geringer kwaliteit. Ook dit zal misschien soms

nuttig zijn voor de kennis van het algemeen karakter, de algemeene stylistische eigenaardigheden. Bij het afronden en uitbreiden van het beeld, dat wij ons van de Nederlandsche beeldhouwkunst willen maken, zal het echter van weinig nut kunnen zijn.

Wanneer wij aan de hand van het boven gegeven materiaal aan beeldhouwkunst willen trachten enkele ontwikkelingslijnen aan te geven, dan kunnen wij ook daarin natuurlijk weer niet meer dan schetsmatig te werk gaan.

De oudste sculpturen, die wij beschouwden, zijn ontstaan in een tijd waarin talrijke nieuwe begrippen, nieuwe levenswaarden, bij de menscheit ingang vonden. Het individueel bewustzijn, de veranderde geestelijke houding tegenover de wereld, de natuur, dat alles verwekte ook nieuwe vormen in de kunst.

Een vleug van dit nieuwe had reeds de figuren te Zalt-Bommel (1420-25) geraakt. In het Gothische vormschema had men daar getracht meer natuurwaarheid te brengen. Slechts eenige jaren na de H. Catharina van Zalt-Bommel ontstond de H. Lambertus aan de koorbanken van den Bosch (1427-30), bij wien houding en plooiën nog op eenzelfde ontwikkelings-trap staan, terwijl het gelaat reeds aanmerkelijk meer doorstroomd is van leven. In de reliëffiguren der benedenrijen (na 1460): de H.H. Catharina, Johannes den Dooper en Antonius is het oude schema gebroken. De gewaden plooiën lossen en soepeler. Met deze figuren op één lijn staat het beeld van een apostel uit de Parochie-kerk van Abcoude, in bruikleen afgestaan aan het Aartsbisshoppelijk Museum te Utrecht. Verder in de ontwikkeling zijn de kleine beeldjes van Paulus, Jacobus en Agnes, te den Bosch. Hier is door de traditie getemperd realisme, Gothische inhoud en geest in het gewaad van een nieuwen tijd.

In den tijd, dat deze figuren ontstonden (tusschen ± 1460 en ± 1475) kwam onze Gothische beeldhouwkunst in hout in haar rijpste stadium. In deze periode ontstond het beeldhouwwerk van de Breda'sche koorbanken, waarvan de geschonden profeet, naast den vleugel met Maria, tot dezelfde stijlphase als de bovengenoemde Bossche beeldjes behoort en het werk van Jacob van der Borch.

De beeldhouwkunst had nu eenzelfde hoogte bereikt als de schilderkunst. Zij bezat een beheersching der middelen, die haar tot een goed-begrepen toepassing van het materiaal in staat stelde. Zij kenmerkt zich door plastischen vorm, goede stofuitdrukking, overtuigende expressie in de ge-

zichten en evenwichtigheid — ook in de versieringen — zonder dat men tot overdaad vervalt.

A. Pit en W. Vogelsang hebben na het midden van de 15e eeuw een vervagen van deze eigenschappen geconstateerd, een neiging tot meer schilderachtigheid en dieptewerking in de voorstellingen, schetsmatiger behandeling en zelfs een streven naar effecten van licht en schaduw. Dit alles meenen wij min of meer terug te vinden in de Venlo'sche koorbanken van  $\pm$  1480. Het reliëf met den Mannaregen is schilderachtig en leidt onze aandacht in de diepte. Wat de lichaamsvormen der figuren aangaat is de behandeling oppervlakkiger, maar de gezichten, (bij voorbeeld dat van Jacobus) getuigen soms van welbegrepen menschelijkheid. Typeerend voor dezen tijd is ook de verzorgde detaillering der levenlooze dingen, als bij voorbeeld de schenkkkan gebruikt bij den maaltijd van Martinus.

Tien- tot twintig jaar later werd het beeldhouwwerk van de Franciscanerbank te Bolsward gemaakt (n.l.  $\pm$  1500). In het tafereel met Holofernes' onthoofding is tamelijk uitvoerig de entourage weergegeven. Op den voorgrond is een maaltijd uitgebeeld, wat dieper in, het bed met den hemel en op den achtergrond het kasteel. Holofernes ligt met de voeten naar ons toe. Onze blik wordt de diepte ingetrokken. Met zuiver intuïtief gevoel zijn hier de onderdeelen van het tafereel schilderachtig gegroepeerd.

Men is min of meer gewoon onder Renaissance hier te lande te verstaan, het toepassen van vormen in onze kunst, die een Italiaansche afkomst verraden en men beschouwt dit binnendringen van vreemde elementen veelal als een kwaad, dat aan de Nederlandsche kunst haar landeigen karakter goeddeels heeft ontnomen.

Er was echter ook hier een geestelijk proces in werking, dat van binnen uit aan de kunst een anderen vorm gaf. De middeleeuwsche geest taande. De voor te stellen figuren werden, ook zonder invloed van buitenaf, voor den kunstenaar, zoowel als voor den aanschouwer iets anders, dan zij tot dusver geweest waren. In de aan de werkelijkheid ontleende 15e eeuwse gestalten werd een zeker soort innerlijkheid van hooger orde uitgedrukt. Zij waren de dragers van een mystieke gedachte, die hen in een onaardsche sfeer hief. Dit mystieke element hebben de beelden van den tijd der Renaissance verloren. Men zou kunnen zeggen, dat de tendenz van het kunstwerk zich meer en meer had verplaatst van het religieus-ethische naar het zuiver aesthetische.

Het gevolg was, dat de figuren en tafereelen schijnen te gehoorzamen aan

een nieuwe, andere regie. De groepeerings worden „opzettelijker”, de enscèneering wint aan uiterlijke grootheid. Het is of de voorgestelde personen zich bewust zijn te moeten voldoen aan zekere aesthetische qualiteiten.

Wij meenen daarvan reeds iets te zien in den S. Joris te Bolsward en evenzoo in de ridders van de Naardensche orgeltribune in het Rijksmuseum. In lijnen en vormen, in houding en wijze van staan is een bewust aesthetisch behagen. Wij zien het verschil duidelijk, wanneer wij bij voorbeeld den H. Quirinus van de Venlo'sche banken met de bovengenoemde figuren vergelijken.

In de Renaissance vraagt men niet meer naar het onvatbare, naar dat wat achter de dingen is, doch naar het edele gebaar, de voorname houding.

Wat in dit opzicht wordt gewonnen, zien wij het duidelijkst aan de banken te Oirschot, waar sommige sibyllen van dezen nieuwen geest zijn vervuld. In haar houding, gelaatsuitdrukking en wijze van zitten is iets, dat niet zonder meer uit de werkelijkheid kon overgenomen worden. Hier is een ander menschensoort uitgebeeld, dan men in het dagelijksch leven om zich heen zag. Hier is een nieuw idealisme ontstaan. Men streeft naar de uitbeelding van een idieele wereld in aesthetischen zin.

Een dergelijk streven leidde opnieuw tot vereenvoudiging en tot weglating van details, maar weldra ook tot een meer gecompliceerd maken der houdingen, opdat de lichaamsvormen op zichzelf aan uitdrukkingskracht zouden winnen, doch tevens ook tot een vaak doelloos spelen met die vormen, waarin men een behagen vond op zichzelf.

Het Oirschotsche koorgestoelte vormt een knooppunt in de ontwikkeling der Noord- en Zuid-Nederlandsche beeldhouwkunst. Er werkte hier een meer ouderwetsch kunstenaar — van zijn hand zou ook een kleine „Voorstelling in den Tempel” in het Bisschoppelijk Museum te Haarlem kunnen zijn — en een meer vooruitstrevend meester. Het nieuwe is, behalve in de sibyllen, ook te zien in de prachtige groep van „Petrus' wonderbare vischvangst”. Wij zien daarin het verhevene naast het genre-achtig-natuurlijke. Het belangrijkste is echter de weloverwogen compositie, het met aesthetische intuïtie plaatsnemen der figuren. Formeel is het nieuwe in de putti, die hier voor het eerst optreden.

De ontwikkelingslijn, die zooals wij ze ons voorstellen, loopt over Aerschot en Oirschot kunnen wij doortrekken over een kleine groep van de

„Voorstelling in den Tempel” in het Rijksmuseum,<sup>1</sup> naar wij meenen een Zuid-Nederlandsch-Brabantsch werk, dat als een voortzetting is van de in Oirschot begonnen nieuwe kunst. Ook daarin is een zorgvuldige behandeling van het hout, een juist getroffen gezichtsuitdrukking en een streven naar schoone vormen en lijnen, terwijl de compositie symmetrisch is opgebouwd. Deze groep is verwant met het snijwerk aan de koorbanken van S. Geertruid te Leuven, dat omstreeks 1540 door Matthias de Wayer gemaakt is. Het dekstuk met het „Huwelijk van Maria” en enkele misericordes vertoonen een zoodanige gelijkenis met de Amsterdamsche „Voorstelling in den Tempel”, dat wij meenen, dat deze groep een vroeger werk van Matthias de Wayer zou kunnen zijn.

De koorbanken van S. Geertruid treffen o.a. door de fraaie profeten, die op de ronde tusschenleuningen zitten. Waar vroeger slechts bescheiden bladwerk of een klein decoratief figuurtje een plaats vond, prijkt in de 16e eeuw vaak een belangrijk onderdeel der voorstellingen van het beeldhouwwerk (o.a. ook te Hoogstraten). De profeten te Weerd betekenen voor ons als 't ware de voortzetting van wat in Leuven was begonnen.

Inmiddels had Dordrecht onder leiding van Jan Terwen een schat van beeldhouwwerk gekregen. In dit werk nam het aesthetische element een overheerschende plaats in, zooals wij reeds zagen. De Dordtsche Renaissance is van grooten invloed geweest in Noord-Nederland.

Tusschen de langgerekte, zich wentelende figuren met de kleine hoofden in de reliëfs te Dordt en de slanke Weerdsche profeten en sibyllen bestaat een zekere stijlverwantschap.

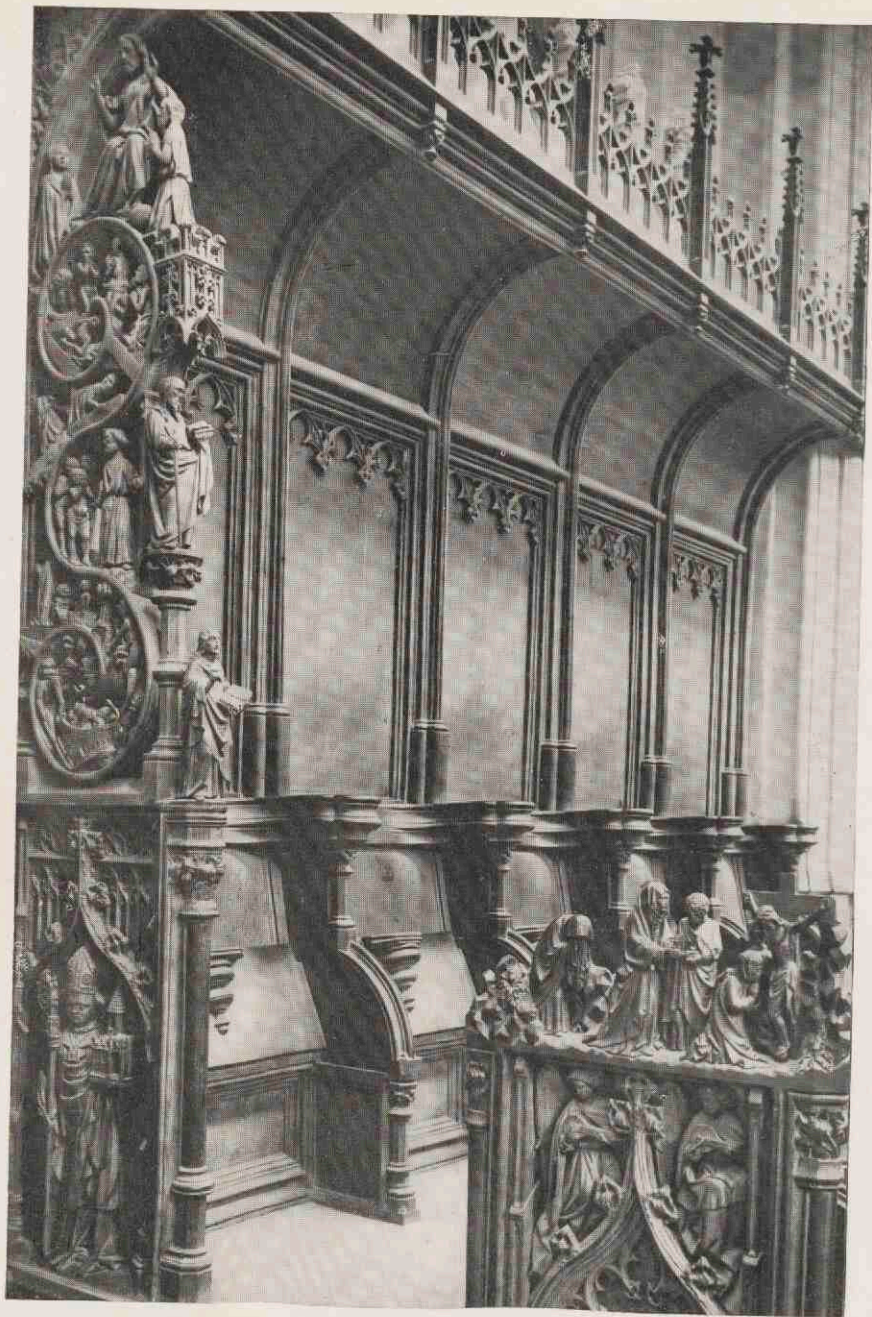
De Weerdsche figuren behooren tot het laatste beeldhouwwerk, dat in deze periode werd gemaakt. Waren deze profeten en sibyllen nog menschen, met dieper leven, met geest en gedachte, de karyatiden van den Utrechtschen Dom zijn niet meer dan decoratieve versiering. Wilde men het leven niet meer weergeven aan de banken, was het opzettelijke versobering? Men verstond de kunst van het beeldsnijden toch nog wel, want de Utrechtsche karyatiden zijn technisch van hooge kwaliteit. Het leven is er echter uit verdwenen en gedachte hebben zij niet meer.

---

<sup>1</sup> Zie W. Vogelsang. Die Holzsculptur. Tafel X No. 63.



1 - H. CATHARINA  
*S. Maartenskerk - Zalt Bommel*



2 - WANG MET H. LAMBERTUS EN HET LAATSTE OORDEEL  
*S. Janskerk - 's Hertogenbosch*



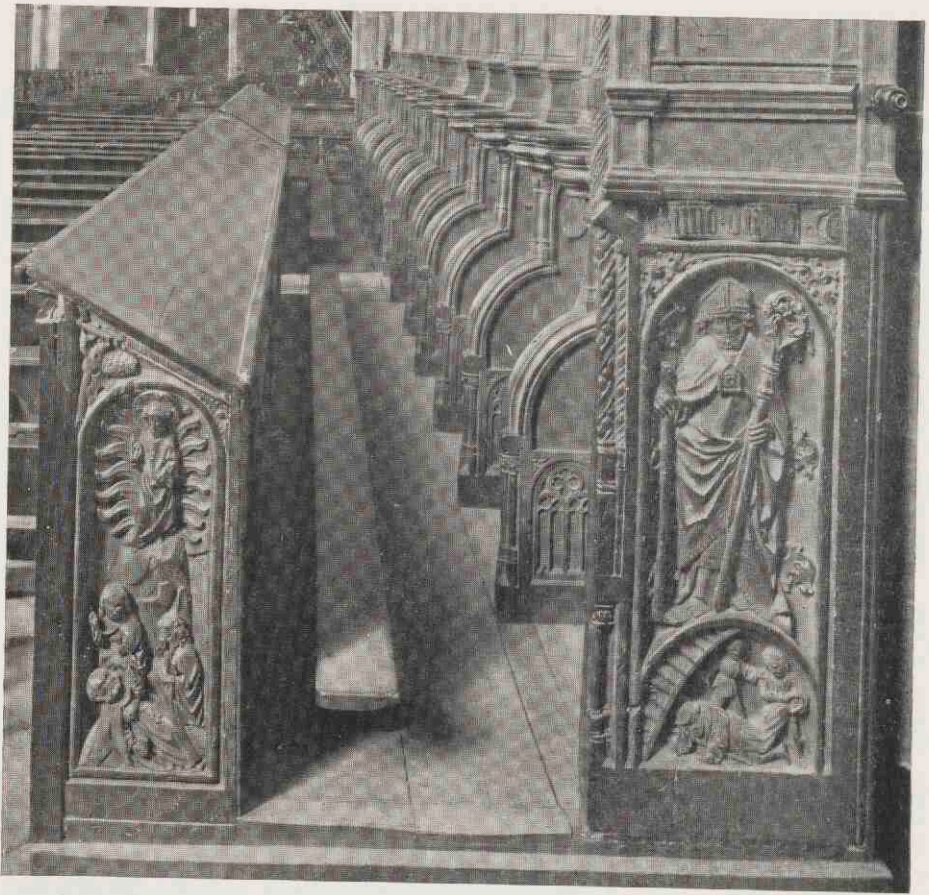
3a - COMMEMORATIE VOOR EEN OVERLEDENE — *St. Janskerk - 's Hertogenbosch*



*Foto: Rijksb. v. d. Monum.zorg*

3b - H. QUIRINUS EN INZAMELING v. H. MANNA — *S. Martinuskerk - Venlo*





*Foto: Rijksbureau v. d. Monumentenzorg*

4 - CHRISTUS' VERHEERLIJKING EN H. BISSCHOP  
*S. Martinuskerk - Venlo*



5a - JACOBUS MAIOR  
*S. Martinuskerk - Venlo*

*Foto: Rijksbur. v. d. Monum. zorg*



5b - KRONING VAN MARIA

*S. Pieterskerk - Sittard*

*Foto welw. afgest. d. den Hr. J. Th. J. M. Timmers  
Sittard*

6 - MONNIK

S. Martinuskerk - Venlo

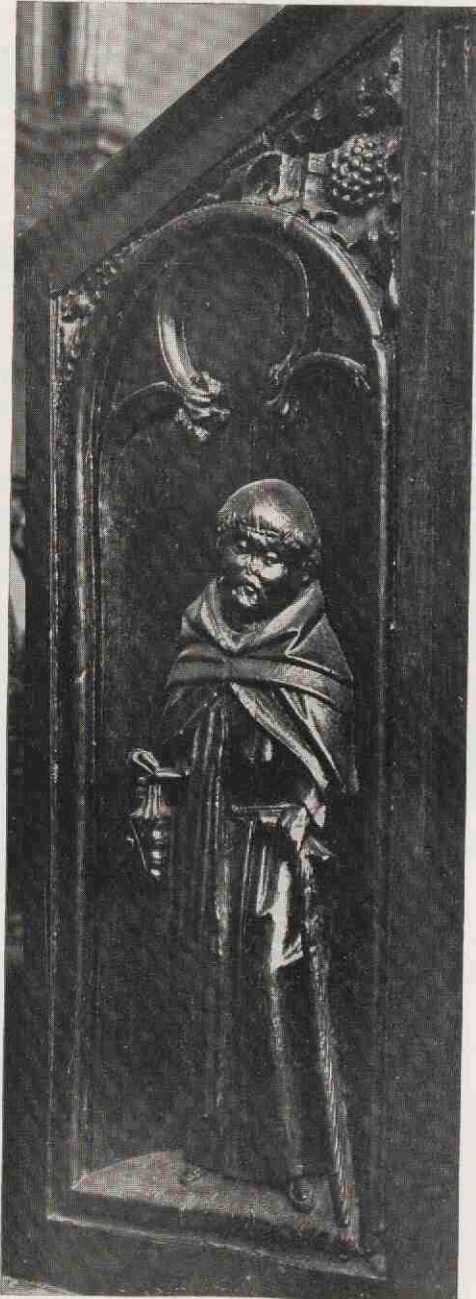
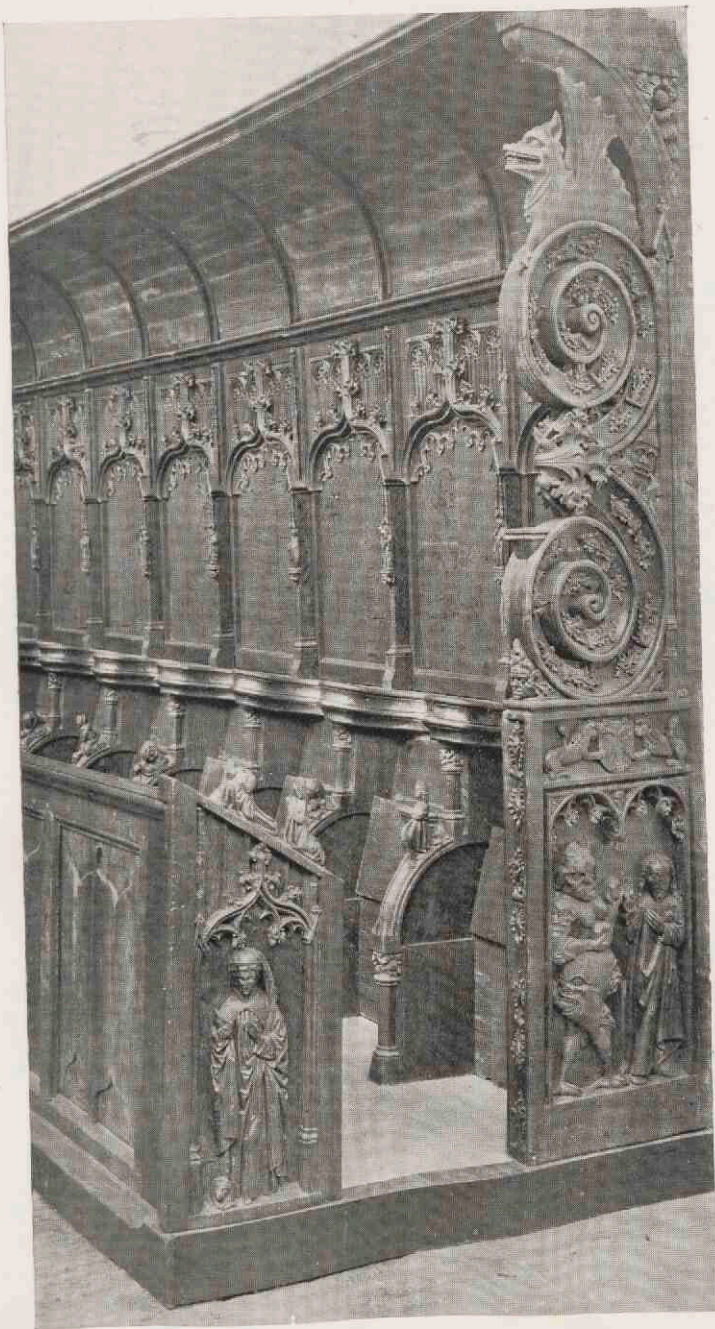


Foto: Lichtbeelden-Instituut



*Foto: Rijksbureau v. d. Monumentenzorg*

7 - BANK AFKOMSTIG UIT DE FRANCISCANERKERK  
*thans in de S. Martinuskerk - Bolsward*



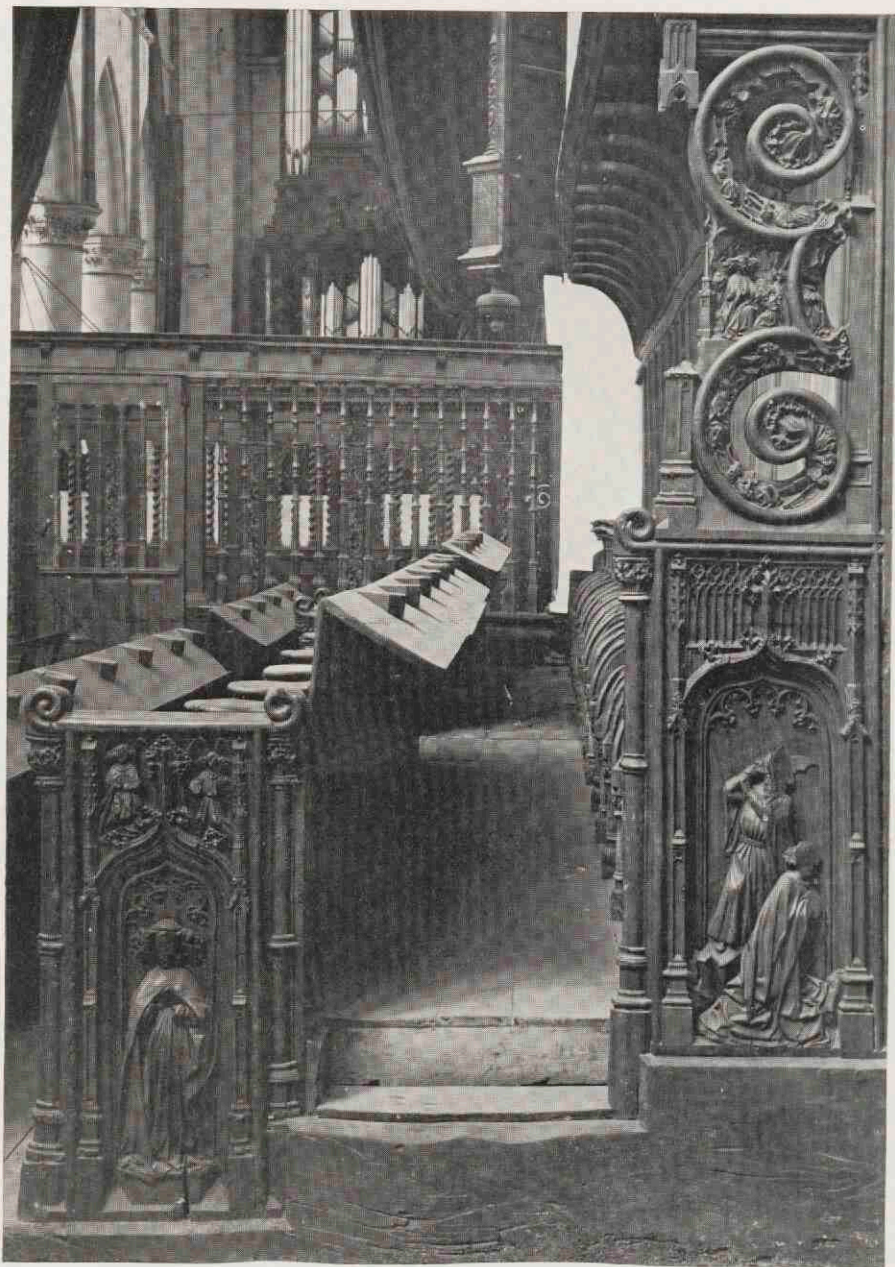
*Foto: Rijksbureau v. d. Monumentenzorg*

8 - VLEUGEL MET DE KRONING VAN MARIA  
*Groote Kerk · Breda*



*Foto: Rijksbureau v. d. Monumentenzorg*

9 - VLEUGEL MET DE H. BARBARA  
*Groote Kerk - Breda*



*Foto: Rijksbureau v. d. Monumentenzorg*

10 - ONTHOOFDING VAN DE H. BARBARA  
*Groote Kerk - Breda*



Foto's Rijksbureau v. d. Monumentenzorg

11a en 11b - MISERICORDES — Groote Kerk - Breda





Foto : Lichtbeelden-Instituut

12 - VLEUGEL MET KONINGEN VAN JUDA  
*S. Pieterskerk - Oirschot*



Foto: Lichtbeelden-Instituut

13 - VLEUGEL MET SIBYLLEN  
S. Pieterskerk - Oirschot



14a · H. GREGORIUS

*Foto: Lichtb.-Inst.*



14b · H. AUGUSTINUS  
*S. Pieterskerk - Oirschot*



Foto : Lichtbeelden-Instituut

15 - JOHANNES DE EVANGELIST  
*S. Pieterskerk - Oirschot*

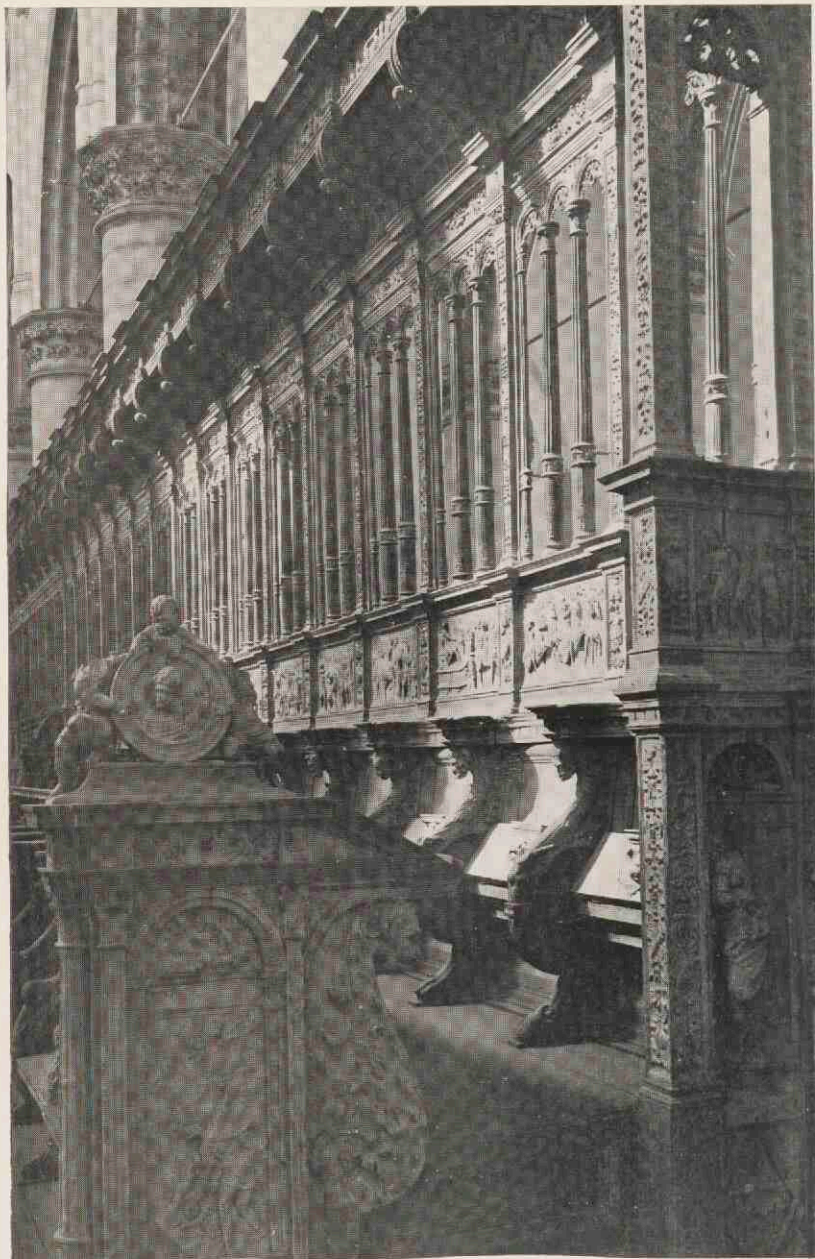


Foto: Rijksbureau v. d. Monumentenzorg

16 - KOORBANKEN — *Grote Kerk - Dordrecht*  
Bankenrij aan de Noordzijde van het Oosten gezien

## LITERATUUR

- F. A. J. Vermeulen*, Geschiedenis der Nederlandsche Bouwkunst, Den Haag 1928.
- A. W. Weissman*, Geschiedenis van de Nederlandsche Bouwkunst, Amsterdam 1912.
- Voorloopige Lijst der Nederlandsche Monumenten van Geschiedenis en Kunst.
- Dr A. Pit*, La Sculpture Hollandaise au Musée Nationale d'Amsterdam, Amsterdam 1903.
- Prof. Dr W. Vogelsang*, Die Holzsulptur in den Niederlanden, 2 dln, Berlijn 1911/1912.
- idem, De Noord-Nederlandsche Beeldhouwkunst. In Kunstgeschiedenis der Nederlanden onder redactie van Dr H. E. van Gelder. Utrecht 1936.
- Dr A. Pit*, Inleiding tot de Catalogus van de beeldhouwwerken in het Nederlandsch Museum voor Geschiedenis en Kunst te Amsterdam, 2e druk, 1915.
- Dr R. Ligtenberg*, Die Romanische Steinplastik in den Nördlichen Niederlanden, Den Haag 1918.
- D. Bierens de Haan*, Het houtsnijwerk in Nederland, Den Haag 1921.
- J. J. van IJzendijk*, Documents classés de l'Art dans les Pays Bas du Xe aus XVIIIe siècle, Brussel 1880/9.
- A. W. Weissman*, idem, vervolg, Utrecht 1905/13.
- R. Graul*, Beiträge zur Geschichte der dekorativen Skulptur in den Niederlanden, Leipzig 1889.
- E. Mâle*, L'Art Religieux du XIIIe siècle en France 6e dr. Parijs 1925.
- idem, L'Art Religieux de la Fin du Moyen-Age en France, 3e dr., Parijs 1925.
- G. Dehio*, Geschichte der Deutschen Kunst, Berlijn en Leipzig 1930/31.
- M. Dvořák*, Kunstgeschichte als Geistesgeschichte, München 1924.
- M. Friedländer*, Alt-Niederländische Malerei, Berlijn 1924/35, Leipzig 1935.
- Fr. Winkler*, Alt-Niederländische Malerei, Berlijn 1924.
- M. Lehms*, Geschichte und kritischer Katalog des Deutschen, Niederländischen und Französischen Kupferstiches im 15en Jahrhundert, 3 dln. text en 3 dln platen, Weenen 1908/15.
- M. M. Conway*, The Woodcutters of the Netherlands in the fifteenth century, Cambridge 1884.
- M. J. Schreilen*, Dutch and Flemish Woodcuts of the 15th century, London 1925.
- Robert Hedicke*, Cornelis Floris und die Floris-Dekoration Berlijn 1913.
- Peter Jessen*, Der Ornamentistich, Berlijn 1920.
- Ed. Michel*, Brueghel, Parijs 1931.

- Thieme Becker*, Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler, Leipzig 1907 e.v.
- A. v. Wurzbach*, Niederländisches Künstler-Lexikon, Weenen en Leipzig 1906.
- Ernst Kloss*, Speculum Humanae Salvationis, Ein Niederländisches Blockbuch, München 1925.
- Adam Pilinski*, Bibla Pauperum, Parijs 1883.
- F. Walter und W. Burger*, Die Mittelalterliche Holzplastik in Deutschland, München 1924.
- H. Beenken*, Bildhauer des Vierzehnten Jahrhunderts am Rhein und in Schwaben, Leipzig 1927.
- R. Busch*, Deutsches Chorgestühl in sechs Jahrhunderten Hildesheim und, Leipzig 1928.
- H. Reiners*, Die Rheinischen Chorgestühle der Früh-Gothik, Straatsburg 1909.
- P. Clemen*, Belgische Kunstdenkmäler, 2 dln, München 1923.
- L. Maeterlinck*, Le genre satirique dans la sculpture Flamande, Parijs 1910.  
idem Le genre satirique dans la peinture Flamande, Brussel 1907.
- J. de Bosschere*, La sculpture Anversoise aux XVe et XVIe siècle, Brussel 1909.
- Roosval*, Schnitz-altäre in Schwedischen Kirchen und Museen aus der Werkstatt des Brüsseler Bildschnitzers Jan Bormann, Straatsburg, 1903.
- Troesch*, Claus Sluter und die Burgundische Plastik um die Wende des XIVen Jahrhunderts, Freiburg i/Br. 1932.
- Gentsche Bijdragen tot de Kunstgeschiedenis dl. I en II, Antwerpen 1934/5.
- J. Duverger*, Brussel als Kunstcentrum, Februari/Maart 1935.
- Francis Bond.*, Misericords, Londen 1910.
- Hans R. Hahnloser*, Villard de Honnecourt. Kritische Gesamtausgabe des Bauhütten-buches, Weenen 1935.
- Cabrol et Leclercq*, Dictionnaire d'archéologie Chrétienne et de Liturgie, Parijs 1924.
- H. Otte*, Handbuch der Kirchlichen Kunst-Archäologie des Deutschen Mittelalters, 4e druk, Leipzig 1868.  
idem Archäologischer Katechismus, Leipzig 1872.
- E. Reusens*, Elements d'Archéologie Chrétienne, Leuven 1877.
- J. Braun S.J.*, Der Christliche Altar, 2 dln, München 1924.
- Fr. Künstle*, Ikonographie der Christlichen Kunst, Freiburg i/Br. 1928.  
idem Ikonographie der Heiligen, Freiburg i/Br. 1926.
- Frans von Sales Doyé*, Heilige und Selige der Römisch Katholischen Kirche, Leipzig 1929.
- Dr K. Smits*, Iconographie van de Nederlandsche Primitieven, A'dam 1933.
- Heiligen en hun attributen. Uitgave Seyffardt's Uitg. Mij. Amsterdam.
- M. Fraenger*, Der Bauern-Brueghel und das Deutsche Sprichwort, München 1923.





L. E. A. Gompertz., Dordrechtsche Koorbanken. Bijdragen v/d Geschiedenis v/h Bisdom Haarlem, 8e deel, 1880.

A. J. A. Flament, Het Choorgestoelte in de St. Martinuskerk te Venlo, De Maasgouw, April 1905.

## STELLINGEN

### I

De verbouwing van den Apollo-tempel bij Bassae is in twee phasen tot stand gekomen, waarvan de eerste zich voltrok vóór het ontstaan van het Parthenon, de tweede daarna.

### II

De Hermes van Praxiteles te Olympia is een copie uit Romeinschen tijd.

### III

Het ciborium boven het Wolvinius-altaar in S. Ambrogio, te Milaan is ontstaan vóór de instorting van den koepel der kerk en wel in de 10e eeuw.

### IV

Voor het ontstaan van de Gothische bouwkunst is niet het invoeren van het kruisribgewelf beslissend geweest, doch de wil bij het bouwen nieuwe ruimte-vormen te scheppen.

### V

Er is geen reden om Hubert van Eyck als een fictieve figuur te beschouwen en in het altaar met de Aanbidding van het Lam, te Gent het werk van Jan van Eyck alleen te zien, daar op stijl-critische gronden de werkzaamheid van twee kunstenaars aan dit altaar mag worden aangenomen.

### VI

De Annunciatie ten name van Leonardo da Vinci, in de Uffizi, te Florence mag niet in haar geheel als een werk van dezen kunstenaar worden beschouwd.



## VII

De voorstelling, dat Savonarola vijandig tegenover den persoon en het bestuur van Lorenzo de Medici zou hebben gestaan en hem, kort voor zijn dood, zou hebben gevraagd „Florence haar vrijheid terug te geven” (Söderhjelm, Italiaansche Renaissance, 1907. Nederl. vertaling 1909, blz. 153) is onjuist.

## VIII

Het rythme van een vers ontstaat niet door het weergeven van zintuigelijke waarnemingen, zonder meer, doch door het toepassen van bepaalde maatschema's

## IX

Het begrip „l'Art pour l'Art” heeft alleen zijn ontstaan kunnen vinden in een cultuurloozen tijd.

## X

Kunstgeschiedenis dient een verplicht leervak te zijn bij het Middelbaar- en Voorbereidend Hooger Onderwijs.











