



Gedeelte van paneel F2



HET KOORHEK VAN DE SINT GOMMARUS- OF WESTERKERK TE ENKHUIZEN

INLEIDING

Het koorhek is de naar het publiek gerichte zijde van de kooromsluiting.

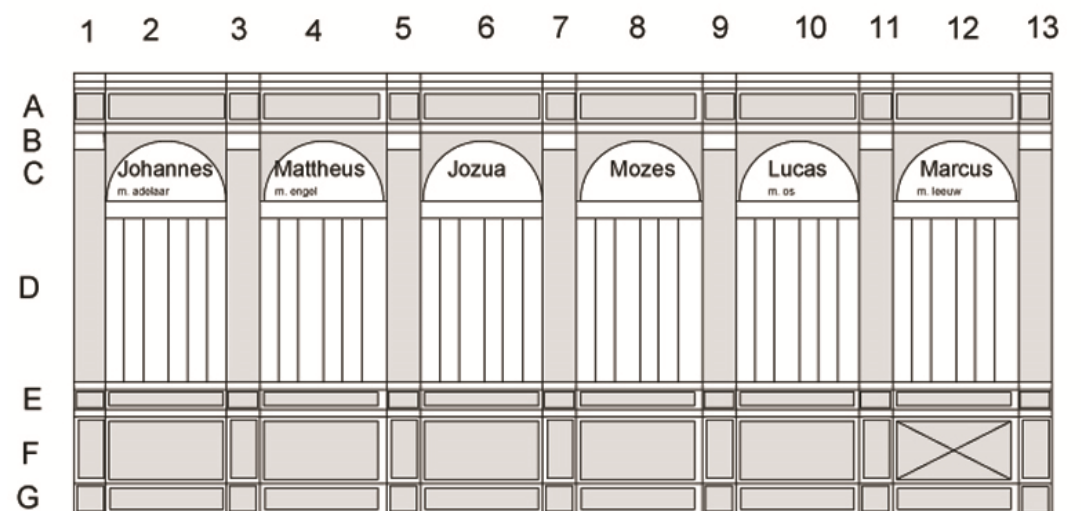
Het (hoog)koor is het gedeelte van de kerk waar zich het (hoog)altaar bevond waaraan door de priester de mis werd opgedragen. Het altaar bevond zich voor de oostwand.

Om het belang van het koor te benadrukken is de vloer 60 cm verhoogd. Het verblijf in het koorgedeelte gedurende de misvieringen was voorbehouden aan misdienaars, koorleden en natuurlijk de geestelijkheid. Voor hen stonden er koorbanken tegen de noord- en zuidwand. De koorbanken en ook de drie gesloten wanden zijn in de Westerkerk in de loop der tijd verdwenen. Het afkomende hout zou gebruikt zijn om er kerkbanken van te maken. Daarbij moet gedacht worden aan herenbanken, die in het begin van de 17e eeuw rond kolommen werden getimmerd (en in de Franse tijd verwijderd moesten worden).

In het koorhek bevinden zich twee afsluitbare deuren. Die werden tot het jaar 1572 tijdens de misvieringen geopend zodat de kerkgangers de mis (beperkt) konden volgen. De afsluitbaarheid van het koor maakte dat de kerk buiten de vieringen opengesteld kon worden voor het publiek. Om graven te bezoeken, elkaar te ontmoeten of in tijden van nood te schuilen.

Het van eikenhout gemaakte koorhek van de Sint Gommaruskerk werd rijkelijk van houtsnijwerk voorzien in de nieuwe stijl van de Renaissance. Het is een van de eerste objecten in die stijl in de Noordelijke Nederlanden. De naar het publiek gerichte zijde van het koorhek is het rijkst gedecoreerd. Het heeft volgens deskundigen ‘voor de Nederlanden uitzonderlijk houtsnijwerk’. De maker moet wel een vooraanstaand houtsnijder zijn geweest. Maar wie die ‘maker’ was kon nooit met zekerheid worden vastgesteld. Er is helaas geen bouwarchief bewaard gebleven. Het zou Jan Terwen (Teruene 1511 -1589 Dordrecht) geweest zijn, wiens naam ook wel genoemd is als maker van de koorbanken van de Grote Kerk in Dordrecht.

In dit artikel wordt geprobeerd meer duidelijkheid te krijgen in de ontstaansgeschiedenis van het koorhek.



Afbeelding 1: schematische indeling van het koorhek (voorkant).



Afbeelding 2: één van de panelen van de borstwering (positie F2 op afbeelding 1)

Verschillen in het snijwerk en de decoraties op het koorhek

Bij nadere bestudering van het koorhek vallen in het houtsnijwerk verschillen op. Het karakter van de decoraties op de achterzijde van het koorhek is anders dan die op de voorzijde. Maar op die voorzijde zelf zijn ook de nodige onderlinge verschillen te vinden. Zo komen de figuren in de halfronde schelpnissen (C2 t/m C12 even) in het bovenfries gedeeltelijk los van de achtergrond en hebben ze als enigen aan het hek een bijbelse betekenis.



Afbeelding 4: snijwerk op de achterzijde van het koorhek (Romeins medaillon)



Afbeelding 5: snijwerk op de voorzijde (C4) van het koorhek (Mattheus met engel)

Op grond van de verschillen gingen deskundigen er van uit dat er 7 houtsnijders aan het werk moeten zijn geweest. Een van hen zal daarbij de leiding hebben gehad: de meester.

Interessant is de vraag of de houtsnijders al hun werk ter plaatse hebben verricht of dat ze dat deden in een atelier elders.

Men moet gewerkt hebben volgens een plan. Zou de meester nauwkeurig hebben uitgevoerd hetgeen een ontwerpkunstenaar had bedacht of koos de meester zelf zijn decoraties aan de hand van in omloop zijnde voorbeeld- of ornamentprenten?

Wie was uiteindelijk bepalend voor het resultaat? Een ontwerp-kunstenaar of waren dat de ambachtelijk kunstenaars?

De geconstateerde verschillen in het karakter van de diverse composities en de verschillen in de gebruikte beeldornamenten maken het aannemelijk dat meerdere houtsnijders gebruik maakten van meerdere deelontwerpen.

Algemene informatie over de verhouding tussen ontwerpend- en uitvoerend kunstenaars vinden we op internet.



Afbeelding 5: decoratie op een lijst in de borstwering (G4)

Citaat uit 'Ornament, nijverheid en kunst: de geschiedenis van het ontwerp', door prof. dr. Peter Fuhring (uitgave van de Stichting Nijmeegse Kunsthistorische Studies, Afdeling Kunstgeschiedenis Radboud Universiteit Nijmegen)

Het is verleidelijk steeds weer één persoon aan te duiden die als een dirigent een orkest van handwerkslieden dirigeert en al naar gelang de gelegenheid een andere compositie op zijn lessenaar plaatst. Het voorbeeld van de tapisserieën, ontworpen in Italië, uitgewerkt in Vlaanderen en geleverd aan een Franse vorst, heeft al duidelijk gemaakt dat men zeer voorzichtig moet zijn om het eindresultaat op naam van één persoon te zetten.

En ook:

Sinds de Oudheid zijn kunstenaars ondergebracht bij de getrainde handwerkers. In de vroegste verhandelingen over de kunst speelt de problematiek van het ontwerp nog geen rol. Het gaat in eerste instantie om de fysieke bewerking van materialen en om technieken. Een verschuiving treedt op in de Renaissance als de schilders, beeldhouwers en architecten zich bevrijden van het gildensysteem, dat de kwaliteit van materiaal en vakmanschap controleerde, en zij werden verheven van handwerkslieden tot intellectuele of liberale kunstenaars.

De verwevenheid van het ontwerpen met de activiteiten van de schilder, beeldhouwer, edelsmid, houtsnijder, meubelmaker, tapijtwever of architect heeft er toe bijgedragen dat de ontwerpactiviteit van vele personen moeilijk grijpbaar is. Voor het ontwerpen van ornament is het niet anders en het is een illusie gebleken onder de noemer van ornamentontwerper kunstenaars samen te brengen die zich niet als zodanig kenbaar hebben gemaakt.

Conclusie: het houtsnijwerk aan het koorhek kan eigenlijk niet eenvoudig toegeschreven worden aan één ontwerper of aan één houtsnijder.

De houtsnijder Jan Terwen

Al vanaf het einde van de 19^e eeuw is men er van uitgegaan dat het koorhek in de Westerkerk, dat gereed kwam in 1542, werd gemaakt onder leiding van Jan Terwen.

F. Ewenbeck wees Jan Terwen aan in zijn boek 'Die Renaissance in Belgien und Holland' (1883).

Dat Jan Terwen ook de koorbanken van de Grote Kerk in Dordrecht heeft gemaakt, blijkt echter nog niet zo zeker te zijn. Kijken we op internet op de website

<http://www.grotekerk-dordrecht.nl/plattegrond/onderdeel:hoogkoor/language:nl>, dan lezen we:

'De vroegrenaissance koorbanken die zich nu in het hoogkoor bevinden zijn gemaakt in de jaren 1538 tot 1542. Het is niet bekend wie de makers van de koorbanken zijn geweest. Matthijs Balen noemt in zijn beschrijving van de Stad Dordrecht (1677) de naam van een zekere Jan Terwen Aertsz. als de maker van het koorgestoelte. Alle pogingen om deze persoon te achterhalen, moeten echter als mislukt worden beschouwd. De koorbanken kunnen nooit het werk van één man zijn geweest, maar zijn het eindproduct van een samenwerking tussen schrijnwerkers en beeldsnijders. In de hele uitvoering van het koorgestoelte is

duidelijk de invloed te zien uit de school van Jehan Mone uit Mechelen. Mone, in dienst van keizer Karel V als *maître artiste de l'empereur*, was voor de geschiedenis van de beeldhouwkunst in Vlaanderen de belangrijkste figuur in de eerste helft van de zestiende eeuw. Hij heeft, volgens dr. D. Roggen in de *Geschiedenis van de Vlaamsche kunst*, een zuiver vroegrenaissance-stijl ingevoerd in de Nederlanden en op zo ruime schaal verspreid dat men terecht van een Monestijl in deze periode mag spreken.

Interessant is ook het volgende:

Voor de afbeeldingen op de koorbanken hebben, zoals gebruikelijk in die dagen, prenten als voorbeeld gediend. Voor de Dordtse koorbanken is vooral gebruik gemaakt van prenten van onder meer Albrecht Dürer, Hans Sebald Beham en Titiaan. Zie hiervoor het boek *de koorbanken van de Grote of Onze-Lieve-Vrouwekerk te Dordrecht* (1997)'.
Dat men uitgaat van Jan Terwen als de meester houtsnijder in Enkhuizen, komt dus voort uit vergelijking met het werk aan de koorbanken in Dordrecht. Als daar de betrokkenheid van Jan Terwen in twijfel wordt getrokken komt de vraag naar voren of Jan Terwen dan wel in Enkhuizen heeft gewerkt.



Afbeelding 5: snijwerk op de koorbanken van de Grote Kerk te Dordrecht, toegeschreven aan Jan Terwen.



Afbeelding 6: als afbeelding 5, met de datum van gereedkomen: 1539.

De houtsnijder Pauwel van der Schelden

De hedendaagse kunstenaar-houtsnijder Miki Witmond kwam na onderzoek en vergelijkend onderzoek als maker van het houtsnijwerk aan het koorhek van de Westerkerk uit bij Pauwel van der Schelden. Hij schrijft: *'Alle kenmerken van het snijwerk in Enkhuizen zijn terug te vinden in het tochtportaal van de schepenzaal in het stadhuis van Oudenaarde, gemaakt door Pauwel van der Schelde. Het tochtportaal is gemaakt samen met schrijnwerker Pieter de Merlier tussen 1531 en 1534'*.

En ook: *'In Vlaanderen bruijste het destijds van de activiteit rond deze nog prille renaissance aan het hof van Maria van Hongarije in Mechelen en omliggende steden met kunstenaars als Jan Mone, Jacques Dubroeuq en diverse Italianen.*

Miki Witmond vond in het Enkhuizer koorhek een ornament gebruikt dat hij niet van ander snijwerk kende. *"De in de renaissance vaak gebruikte dolfin, heeft hier geen snuit en is een soort opengesperde muil geworden. Op mijn zoektocht naar sporen of de oorsprong van dit ornament, heb ik in tientallen plaatsen*

beeldhouw- en snijwerk vergeleken op de oorspronkelijke locaties”.

Op afbeelding 5 en 6, genomen van het tochtportaal van het stadhuis van Oudenaarde, zijn dergelijke ‘visachtigen met opengesperde muil’ te vinden (aan de onderzijde van afbeelding 7 en 8).

In Oudenaarde zijn de visachtigen met muil onderling verschillend van vorm. Ook in Enkhuizen is dat het geval en daar is het motief veelvuldig gebruikt (rood). In totaal 25 keer, waarvan 17 keer op de voorkant en 8 keer op de achterkant. Maar geen van de visachtigen met muil komt overeen met die in Oudenaarde.

Behalve de zogenaamde ‘muilen’ zijn er ook nog 12 dolfinachtigen of visachtigen (zonder muil) te vinden (geel). De houtsnijder heeft niet getracht de vissen of dolfinen natuurgetrouw weer te geven. Het lijken meer stylistische motieven. De foto’s op bladzijde 11 tot en met 14 geven dat weer.

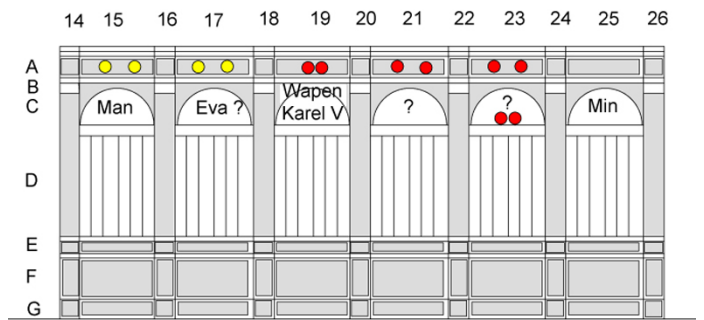
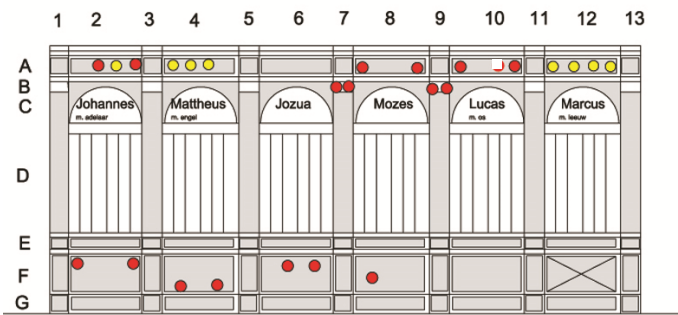
Het valt op dat de motieven in symmetrische paren op de panelen voorkomen. Alleen de muil op paneel F8 is duidelijk gezet tegenover en leeuwenkop (met opengesperde muil).



Afbeelding 7: paneel in het stadhuis van de stad Oudenaarde: werk van Pauwel van der Schelden.



Afbeelding 8: als afbeelding 7. De ‘muilen’ bevinden zich aan de onderkant van de panelen.



Afbeelding 9 (li.) en 10 (re.): aanzichten van de voor- en achterkant van het koorhek met in rood de op het koorhek gesneden visachtige muilen en in geel de dolfijnachtigen of visachtigen.

Het motief van gestyleerde dolfijn- en visachtigen wordt in de stijl van de stijl van de Renaissance vaker gebruikt. We vinden ze onder andere ook terug in decoraties in Franse kastelen aan de Loire.

Het zijn motieven die al bestonden in de tijd van de Romeinen (zie afbeelding 11 en 11a).

Maar alle aangetroffen dolfijn- en visachtige motieven zijn onderling zeer verschillend in hun weergave.

De muilen op het tochtportaal in Oudenaarde zijn niet gelijk aan de muilen op het koorhek in Enkhuizen. Zelfs de muilen op het koorhek in Enkhuizen zijn lang niet aan elkaar gelijk. Daarom blijft het zeer de vraag of Pauwel van der Schelden wel echt de maker van het Enkhuizer koorhek is.



Afbeelding 11 (li.) en 11a (re.): de dolfijn was in de Romeinse tijd een geliefd decoratief motief. De foto van afbeelding 11 is genomen in een opgraving in Carthagena, Spanje. Op afbeelding 11a staat een fibula of jasspeld in de vorm van een dolfijn uit de 1e eeuw v. Chr.—1e eeuw na Chr., gevonden in een graf op de Krim. Deze dolfijn heeft een snavelachtige snuit zoals we ook wel vinden op het koorhek in Enkhuizen. Zie ook afbeelding 20

Tomasso Vincidor, schilder en architect

De laatste tijd circuleert als ontwerper (of medeontwerper) van het houtsnijwerk aan het koorhek van de Westerkerk de naam van een van de (ca 50!) leerlingen van Raphaël.

Onder de leiding van Raphaël waren in 1520, toen hij overleed, de ontwerptekeningen voor 28 wandtapijten



Afbeelding 12: een ontwerptekening (karton) voor een wandtapijt, toegeschreven aan Tomasso Vincidor. De 'speelsheid' in het ontwerp is ook te zien op het koorhek van de Westerkerk.

voor de Sint Pieter in Rome grotendeels gereed gekomen. Paus Leo X stuurde daarop Raphaël 's leerling Tomasso Vincidor (Bologna 1493 – 1536/onbekend) met de tekeningen (kartons) naar de het atelier van de tapijtwever Pieter van Aelst in Brussel. Vincidor kreeg de opdracht de kartons te completeren en ook toezicht te houden op de productie van de wandtapijten.

Vincidor keerde waarschijnlijk na enige tijd weer naar Italië terug maar hij was in 1530 weer te vinden in Breda.

Vincidor was naast schilder ook architect. Hij kwam op zeker ogenblik in contact met Hendrik III van Nassau-Breda, een groot bewonderaar van de nieuwe kunststijl uit Italië. Zo werd Vincidor rond 1536 de architect van het eerste bouwwerk in de stijl van de Renaissance in Nederland: het slot dat van Nassau in Breda liet verbouwen.

Hendrik III was een vertrouweling aan het keizerlijk hof in Brussel en het is aannemelijk dat Tomasso Vincidor in die hofkringen als kunstenaar bekendheid genoot. Daarmee ook bij mensen als de architecten Laurens II en Antoon I Keldermans. Bij mensen die mogelijk een rol speelden bij de bouw en de inrichting van de Westerkerk in Enkhuizen.

De architecten Keldermans

Rombout II Keldermans (1460-1531) was persoonlijk architect van Keizer Karel V en een van de belangrijkste architecten van de Brabantse gotiek. Hij was, net als zijn vader, Antoon I Keldermans, betrokken bij de bouw van de St. Laurenskerk in Alkmaar.

Met het overlijden van Rombout in 1531, schijnt de weg vrij gekomen te zijn voor de invoering van de

nieuwe Italiaanse kunststijl. Hij werd opgevolgd door Laurens II Keldermans († 1534) van wie is geschreven dat zijn invloed merkbaar was aan de verschillende renaissance elementen in zijn bouwwerken.

De Keldermansen kunnen, net als in Alkmaar bij de Sint Laurenskerk, ook in Enkhuizen een rol gespeeld hebben bij de bouw van de St. Gommaruskerk. Bewijzen daarvoor zijn er echter niet. Die kerk, nog gebouwd als laat-gotische kerk, kreeg een inrichting in de nieuwe stijl van de Renaissance. Het koorhek was zelfs een van de eerste uitingen in de vroegrenaissance in de Nederlanden. Op de achterkant van het koorhek staat op een prominente plaats het wapen van Karel V afgebeeld. Dat heeft zeker z'n betekenis. Het is een teken van de betrokkenheid van het keizerlijk gezag bij deze kerk. De naam van de schutspatroon van de kerk, de Brabantse heilige Sint Gommarus, kan hierbij ook nog een rol gespeeld hebben.

Conclusie:

Het is mogelijk dat Jan Terwen dan wel Pauwel van de Schelden, het houtsnijwerk aan het koorhek maakte. En wellicht maakte Tomasso Vincidor, de belangrijkste ontwerptekeningen voor het koorhek in de St. Gommarus- of Westerkerk. Een en ander kan niet met zekerheid worden vastgesteld.

Wellicht kan op alle resterende vragen ooit nog eens een antwoord gevonden door voortgezet vergelijkend onderzoek aan nog bestaande houtsnijwerken uit die tijd.

A.J. Brinkkemper

Enkhuizen, 13 maart 2014

Lees meer op: <http://ckd.hosting.ru.nl/sibbelee/Galerij/Resultaten?page=51&Category=Sculpting&MatchMode=MatchAllKeywords>



Afbeelding 13: is dit, aan de achterzijde van het koorhek gevonden huismerk, het meesterteken van de maker van het koorhek? Dat is niet waarschijnlijk. Grotere kans dat de timmerman die eens reparaties aan het koorhek uitvoerde, hier zo zijn 'spoor' aan ons achterliet.

Inhoudsopgave

Inleiding	blz. 2
Verschillen in het snijwerk en de decoraties op het koorhek	3
De houtsnijder Jan Terwen	4
De houtsnijder Pauwel van der Schelden	6
Tomasso Vincidor, schilder en architect	8
De architecten Keldermans	9
Conclusie	9

Foto-bijlagen

Foto's motief 'visachtige met muil'	blz. 12 tm 15
Foto deel paneel F4: 'de dorst lessen'	16
Foto's motief 'de min'	17
Foto's motief 'paardekop' en 'groene man'	18

Alle rechten voorbehouden

Niets uit deze uitgave mag worden verveelvoudigd of worden opgeslagen in een geautomatiseerd bestand of openbaar gemaakt, hetzij elektronisch of mechanisch door fotokopieën zonder voorafgaande schriftelijke toestemming van de Stichting Cultuurcentrum de Westerkerk Enkhuizen.



Foto-bijlagen



Afbeelding 14: positie F2

Visachtig ornament met opengesperde muil. Dit motief is volgens Miki Witmond buiten Enkhuizen alleen te vinden op het tochtportaal van het stadhuis van Oudenaarde (Be).

Het lijkt geen echt bewijs voor de stelling dat Pauwel van der Schelden in Enkhuizen werkte.



Afbeelding 15: positie F4

Deze visachtige ligt hier op z'n rug en komt sterk overeen met het ornament op afbeelding 11.



Afbeelding 16: positie F6

Hier heeft de muil een verlengde bovenlip die lijkt op een slurfje.



Afbeelding 17: positie F6

Hier staat het vischtig motief met muil symmetrisch tegenover een leeuwenkop.



Afbeelding 18: positie A6

Op de bovenste frieslijsten aan zowel de voor- als de achterkant van het koorhek komen meerdere vischtige muilen.

Maar ook dolfijnachtigen met een snuit.



Afbeelding 19: positie B9

Bij twee kapitelen zijn als voluten de bekende vischtige muilen verwerkt.



Afbeelding 20: positie A15

Hier neemt de muil meer de vorm aan van een dolfijn met snavelvormige snuit zoals we ook zien bij de dolfijn op afbeelding 11a (blz. 7).



Afbeelding 21: positie A 19

Er treed variatie in het motief. Muil of dolfijn? Duidt dit op de vrijheid van de kunstenaar?



Afbeelding 22: positie A21

Als afbeelding 21. Meer muil dan dolfijn.



Afbeelding 23: positie A23

Toch meer muil dan dolfijn.



Afbeelding 24: positie C23

Als afbeelding 23.

Er is een duidelijke gelijkenis met de in muilen eindigende voluten op afbeelding 19 (blz. 12)



Afbeelding 17: positie F4

F4 is het enige paneel waar een thema in valt te ontdekken: het lessen van de dorst der mensheid. Centraal op het paneel staat de god van de wijn, die zittend op een wijnvat, klaar zit om vanuit een kan het glas te vullen. Iemand probeert stiekem zelf wijn te bemachtigen door een daartoe gemaakt gaatje in het wijnvat.

Links op het paneel staat een vrouw die haar moedermelk afkolft voor anderen. Zie afbeelding 18.

Rechts een moeder die haar kind de borst geeft. Zie afbeelding 19.

Alsof de kunstenaar wilde aangeven dat het belang van moedermelk voor de kleintjes, gelijk is aan het belang van de wijn voor de groten.



Afbeelding 25: positie F4

F4 is welhaast het mooiste paneel van het koorhek. De kunstenaar heeft de vormen in dit tafereel heel verfijnd en levensecht in hout kunnen weergeven.

Het motief van de min komt ook nog eens op de achterkant van het koorhek voor. Zie afbeelding 20.



Afbeelding 26: positie F4

Als tegenhanger van de min op afbeelding 18 staat op de rechterkant van het paneel deze zogende moeder.



Afbeelding 27: positie C25

Kennelijk is de min een geliefd onderwerp, genomen vanuit de Romeinse tijd. De afgekolfde moedermelk wordt opgevangen in een opgehouden trechtvormige (leren?) zak.



Afbeelding 28: positie A8

Op het koorhek komen veel dierlijke motieven voor. Visachtigen met muilen, paarden zoals hier boven afgebeeld, maar ook schapen, vissen, beren (?), leeuwen, reigers en kraanvogels. En niet te vergeten menselijke- en engelenfiguren, puttie's. Die motieven worden veelal symmetrisch en speels gevoegd in door wijnranken ingedeelde vlakken. Bladmotieven, bloemen, vruchten, druiventrossen enz. maken het geheel compleet. Spirituele groepen zien ook nog 'groene mannen' en 'groene vrouwen' in de decoraties terug. Een motief dat al in oude tijden werd gebruikt. Nadere inventarisaties kunnen het beeld verder completeren.



Afbeelding 29: positie G4

Een groene man? Er komen ook meerdere (groene)vrouwenfiguren voor.

Tekst-bijlagen

1. Teksten van websites over ‘Grotesken’ blz. 19
2. Uit: "Het Houtsnijwerk in Nederland tijdens de Gothiek en de Renaissance“,
D. Bierens de Haan, 1921 21
3. Uit: Jhr. Dr. J.S. Witsen Elias: “Kerkerbanken Koorheken en Kansels”, 1946 23
4. Uit: “Beschrijving van de St. Gomarus- of Westerkerk
en de St. Pancras- of Zuiderkerk te Enkhuizen“, D. Brouwer, 1949 26
5. E-mailbijlage, “Het Koorhek van de Westerkerk te Enkhuizen”,
Miki Witmond, 2007 29
6. Artikel van website <http://www.circewicca.nl/boek/enkhuizen.html>, “De Groene Man
en de Groene Vrouw in het koorhek van de Westerkerk in Enkhuizen”,
Ko Lankester, 25 feb. 2012

Bijlage 1

GROTTESKEN

www.cultuurwijzer.nl

Groteske versieringen

Anders dan je zou denken, komt het woord *grotesk* voor een versiering niet van groot, maar van grot. Grotesken - in de 1ste eeuw na Chr. bedacht, in de 14de eeuw herontdekt - waren eeuwenlang de meest populaire versieringen.

Opstapelen

Geen versieringsmotief vereist zoveel fantasie van een kunstenaar als een groteske. Opeenstapelingen zijn het, van menselijke figuren in allerlei uitvoeringen. Vogels, bloemranken, draperieën, bloemenmanden, medaillons, eigenlijk alles wat je kunt verzinnen. Als je het maar opstapelt en ervoor zorgt dat het symmetrisch is: links en rechts hetzelfde.

<http://www.rijksmuseum.nl>

Grotesken

Het woord 'grotesken' komt van het Italiaanse 'grotteschi', dat 'grotschilderingen' betekent. Rond 1500 werden in Italië bij opgravingen villa's uit de Romeinse tijd ontdekt. Deze villa's waren in de loop van de tijd grotendeels bedolven geraakt onder puin en huisvuil van latere generaties. Daardoor leken het onderaardse ruimtes. De muren van de villa's waren beschilderd met dieren, fantasiefiguren, zuiltjes en vazen, speels met elkaar verbonden door wijnranken en slingers. Deze decoraties werden 'grotteschi' genoemd, naar hun vindplaats onder de grond. Inspiratiebron

In de Renaissance bestond er, bij kunstenaars en opdrachtgevers, een grote behoefte aan nieuwe vormen en ornamenten. Er werd gezocht naar een nieuwe vormtaal, gebaseerd op de klassieke oudheid. De vondst van de grotesken kwam dus precies op het juiste moment. Grotesken vormden een bron van inspiratie voor kunstenaars. Er werden allerlei variaties op bedacht, die in heel Europa verspreid werden door middel van ornamentprenten. Grotesken vormden de basis voor de meeste versieringen in de 16de eeuw en ze bleven populair tot ver in de 19de eeuw. Ze zijn te vinden op meubels, wandtapijten en allerlei gebruiksvoorwerpen.

En ook.....

Renaissance en decoratie

Een pilaster is een platte zuil: een vlakke, iets uitstekende, verticale schacht op een muur of pijler. Meestal is een pilaster net als een zuil voorzien van cannelures (verticale groeven) en een kapiteel. Pilasters hebben meestal geen dragende functie; ze brengen ordening aan en dienen ter versiering. Aan beide kanten van de hoofdvoorstelling zijn versierd met een verticale opeenstapeling van wijnranken, slingers, vogels en bloemen. Zo'n torentje van decoratieve elementen heet een grotesk.

Het woord 'grotesken' komt van het Italiaanse 'grotteschi', dat 'grotschilderingen' betekent. Rond 1500 werden in Italië bij opgravingen villa's uit de Romeinse tijd ontdekt. De onderaardse ruimten van die villa's waren beschilderd met dieren, fantasiefiguren, zuiltjes en vazen, speels met elkaar verbonden door wijnranken en slingers. Deze deco-

raties werden 'grotteschi' genoemd, naar hun vindplaats onder de grond. Ze vormden een bron van inspiratie voor kunstenaars. Er werden allerlei variaties op bedacht, die in heel Europa verspreid werden door middel van ornamentprenten. Grotesken vormden de basis voor de meeste versieringen in de 16de eeuw en ze bleven populair tot ver in de 19de eeuw. De pilasters dragen een rand met engelenkopjes. Daarboven is weer een lijst te zien met eieren en bladeren. Al deze ornamenten stammen uit de klassieke oudheid. Bij opgravingen in de 16de eeuw werden wanden met schilderijen en allerlei voorwerpen met dit soort klassieke ornamenten ontdekt. Deze vorm van decoratie werd toen enorm populair.

http://www.cultuurnetwerk.org/bronnenbundels/1992/1992_19_a.htm

Maar mocht hij om het decorum van tijd en plaats beter te bewaren sommige ledematen of een ander lichaamsdeel wijzigen in die van een ander soort (zoals in **grotesken**, die anders juist saai en daarom fout zouden zijn) om een griffioen of een hert naar onder toe te veranderen in een dolfijn of naar boven toe in elke willekeurige gedaante, vleugels aan te brengen in plaats van armen en de armen af te hakken als vleugels beter zijn, dan zal dit lichaamsdeel van leeuw, paard of vogel volmaakt passen bij de soort waartoe het behoort; en dit kan, hoewel het verkeerd mag lijken, alleen fantasievol en monsterlijk genoemd worden.

De reden daarvan is dat een decoratie vaak beter is als men iets monsterlijks ertussen schildert (voor de afwisseling en verstrooiing van de zinnen en om de aandacht te trekken van mensen die soms wel eens iets willen zien dat ze nog nooit gezien hebben) en het komt hun dan niet als onredelijker voor dan de gewone figuren, hoe mooi ook, van mensen of beesten. Zo kan het gebeuren dat de onverzadigbare menselijke begeerte de vrijheid nam om soms gebouwen met zuilen en ramen en deuren te negeren ten gunste van andere 'verkeerd groteske' arrangementen waarvan de zuilen gemaakt zijn van kinderen die uit bloembladeren kruipen, met architraven en de nok van mirtetakken en poorten van twijgen en andere dingen die zeer onmogelijk en buitenissig lijken te zijn. Toch is dit allemaal erg indrukwekkend als het gedaan is door iemand die weet wat hij doet.

Bijlage 2

Uit: **D. Bierens de Haan: "Het Houtsnijwerk in Nederland tijdens de Gothiek en de Renaissance", 1921.**

563. De koorafsluiting van den Westerkerk te Enkhuizen.

(Pl. 88^3.)

Het koorhek in de Gommarus- of Westerkerk te Enkhuizen heeft zeker wel het mooiste beeldhouwwerk der Vroeg-Renaissance en is tevens een meesterwerk van klein-architectuur.

Met hoeveel zorg zijn de verhoudingen van den opbouw van dit werk berekend en hoe goed wist de ontwerper door het aanbrengen van profielen, mooie effecten te bereiken! Ofschoon de borstwering door de basementen in vierkante vakken wordt gedeeld, lijken haar paneelen toch langwerpig, daar het rijk geprofileerde plint en de boven dorpel zeer hoog zijn. Om de horizontale lijn nog meer te doen uitkomen, is van deze paneelen van boven en van onderen een reliefrand afgescheiden door twee doorlopende horizontale profielen. De geheele opbouw is zeer luchtig, zooals het bij klein-architectuur behoort te zijn, doch zooals men het in Holland niet vaak ziet toegepast.

De bouwkunst, in tegenstelling met de teeken- of schilderkunst, heeft evenals de klein-architectuur met drie dimensies rekening te houden. Evenwel mag de klein-architectuur geen copie zijn van de bouwkunde en is het over het algemeen raadzaam van de derde dimensie, de diepte, slechts bescheiden gebruik te maken.

Dit principe is hier zeer juist toegepast, zoowel wat het architectonisch ontwerp, als de ornamentele versiering betreft. De basementen in de borstwering en de onder- en bovendorpel springen een weinig naar voren, terwijl de slanke pilasters slechts een smal niet te zwaar geprofileerd fries dragen.

Even luchtig als deze architectonische vormen zijn aangegeven, is ook het ornamentele relief fijn en teer, maar toch afwisselend en sculpturaal.

Het acanthusornament van de onderste en bovenste reliefranden der borstwering is versierd met cherubkoppen, reigers, hermen of geknorde vazen. In de paneelen daartusschen ziet men in het midden twee saters, welke een krans vasthouden met een vrouwenbuste erin, terwijl de achtergrond door dierenmaskers en fijne acanthusmotieven is gevuld.

In de uitgrondingen der basementen is ons een trom vertoond, omgeven door bladornament.

Nog ijler is het kandelaberornament der pilasters: in het midden der uitgronding, langs de geheele schacht, loopt een dunne stengel, welke onderbroken wordt door, of met steeltjes verbonden is aan esschebladeren, bloemen, peren, appels, putti, harnassen, cartouches, terwijl hier of daar een pelikaan of reiger op bet loof staat.

De kapiteelen der pilasters hebben twee S-vormige voluten, welke hier en daar door engelsaters zijn vervangen, welke zich met de handen aan den abacus vasthouden. Het bovenfries heeft weer een acanthusornament, dat in cherub- en paardekoppen eindigt en dat onderbroken wordt door de friesconsoles met leeuwenmaskers.

Hoe levendig de beeldsnijder het ornament heeft gevoeld, ziet men aan den dorpel boven de balusters, welke versierd is door vier engelenkoppen, waarvan de twee binnenste naar elkander kijken en de twee uiterste kopjes buitenwaarts gericht zijn.

De op tympaans gelijkende hooge reliëfs boven deze dorpels hebben een schelpvormigen achtergrond, waarin wolken met putti zijn uitgebeeld. Uit deze hemelsche sferen verheven zich de groote apostelfiguren, in wier houding zooveel mogelijk afwisseling is gebracht. De figuren zijn geheel zichtbaar in half liggende of knielende houding, of komen slechts tot aan het middel of tot de knieën vanuit de wol-

ken te voorschijn. Hun soepel gewaad is luchtig geplooid en de beeldsnijder heeft het menschelijk lichaam in deze verschillende houdingen uitstekend weergegeven. De handen, voeten en borst zijn onbedekt gebleven, waardoor voortreffelijke natuurgetrouwe details te voorschijn treden. Vooral bij de armen en handen der twee middelste apostelen is de meeste zorg besteed aan de uitbeelding der spieren, aderen en den stand der vingers. De koppen van de oudere evangelisten zijn lang gelokt en gebaard en hebben door hun hoog voorhoofd, diepe oogkassen en haviksneuzen een eerbiedwaardig voorkomen.

Het schijnt wel, dat deze figuren door verschillende beeldsnijders zijn vervaardigd. Bij de figuren van St. Jan, St. Lucas en St. Marcus is de geheele ruimte onder den boog gevuld door den evangelist met zijn symbool, die daar rustig gezeten is.

Bij de andere apostelen is de handeling meer op den voorgrond gebracht : ze schijnen zich te bewegen, daar hun haren en gewaad ter zijde wegwapperen. Hoe levendig is de engel van St. Mattheüs voorgesteld, die naar den apostel toe komt loopen ! De beeldsnijder, die in 1542 dit werk volbracht, moet dus wel in nauwe betrekking tot Italië gestaan hebben. Deze zwevende majestueuze figuren, echt bovenmenschelijk geworden door hun vergroote ledematen, doen aan de wand-schilderingen van de Sixtijn'sche kapel te Rome (1509 - '12) door Michel Angelo denken, welke zoo inspirireerend voor de beeldhouwers hebben gewerkt. Doch hoe was het mogelijk, dat hun invloed binnen een dertig jaren tot Enkhuizen kon doordringen ?

Bijlage 3

Uit:

De schoonheid van ons land

Beeldhouwkunst

KERKBANKEN KOORHEKKEN EN KANSELS

Tekst van Jhr. Dr. J.S. Witsen Elias

Met 197 foto's van Hans Sibbelee

Copyright 1946 by Contact / Amsterdam

Blz. 52 ev

Tekst behorende bij de afbeeldingen 148-154

Het koorhek te *Enkhuizen* vertoont met het koorgestoelte te Dordrecht een zekere verwantschap. Beide zijn gesierd met de soort ornamentiek, die wij in ons land zoo uitermate rijk op de harnessen der dragende figuren van het Engelbrecht-graf te Breda aantreffen. De verwantschap van het Enkhuizer hek met het werk te Breda is misschien nog nauwer dan van het Dordtsche gestoelte met dit laatste; wij denken bijvoorbeeld aan de spiraalsgewijs omkrullende ranken met bladwerk, die aan het hek en het Engelbert-graf voorkomen.

De monumenten te Dordrecht en te Enkhuizen zijn niet lang na elkaar ontstaan. Het Enkhuizer koorhek draagt het jaartal 1542, waarschijnlijk den tijd van de voltooiing aangevend en een tweede jaartal, 1572, dat vermoedelijk op een herstelling of gedeeltelijke vernieuwing betrekking zal hebben. Ook hier verspreiden de archieven geen verder licht over de vervaardiging. Zelfs de naam van den maker is ons onbekend.

De basis van het hek wordt gevormd door een zware borstwering, die zes paneelen laat zien, waarvan er vijf bijzonder rijk met snijwerk versierd zijn. De paneelen worden ingesloten door de vooruitspringende basementen der slanke pilasters, die met de zeer dunne balusters daartusschen het eigenlijke hek vormen. Bovenaan zien wij tusschen de pilasters vakken met schelpnissen, waarin zes figuren zijn gesneden en wel in de beide middelste Christus en Mozes, ten halven lijve oprijzend uit wolken, in de vier andere de Evangelisten in zittende houding, schrijvend of lezend. Het geheel wordt afgesloten door een smal fries met kroonlijst.

Ook op de achterzijde is bovenaan snijwerk aangebracht, bestaande uit medaillons met koppen, vastgehouden door putti, een op de punt geplaatste ruit met een naakte vrouwenfiguur, die een schaal met vruchten boven het hoofd heft, eveneens geflankeerd door putti en het wapen van Karel V.

Buitengewoon levendig en afwisselend is de versiering van de borstwering-paneelen gesneden. Wij zien niet alleen ranken met sappig bladwerk, maar ook allerlei naakte figuren, erosjes, twee uit ranken oprijzende naakte figuren, die een medaillon met een mannenbuste vasthouden, voorts reigers, die tusschen het bladwerk stappen en een soort zeepaardjes. Op het tweede paneel van links schijnt een bacchantisch tafereel te zijn uitgebeeld. Een jonge wijngod zit op een vat, terwijl kleine, dartele helpertjes den wijn tappen. Links en rechts daarvan vormen zich uit het bladwerk een prachtige naakte mannen- en vrouwenfiguur. Soberder en daardoor rustiger zijn de kleine friezen onder en boven deze panelen, alsook de basementen van de pilasters en de pilasters zelf. Deze laatste vertoonen andelaber-ornament met eenig eenvoudig bladwerk en een enkele vrucht of een schildje. Merkwaardig zijn de kapiteelen der pilasters, waaruit soms eros-

jes te voorschijn die de dekplaat dragen, terwijl bij andere de voluten in omgekeerde richting zijn gekruld dan bij klassieke composiet-kapiteelen het geval is.

Een aardig motief, dat ook Jan Mone aan zijn altaar in de St-Goedele te Brussel heeft toegepast.

Van de figuren in de schelpnissen is het op het eerste gezicht duidelijk, dat zij van de Michelangelo zijn afgeleid. Galland heeft er op gewezen, dat de figuur van Mozes ontleend schijnt te zijn aan de figuur van Jehova in het tweede scheppingstafereel aan het Sixtijnsche gewelf te Rome en de evangelist Mattheus aan den Jehova in de schepping van Adam, terwijl Marcus in zijn wijze van zitten, met over elkaar geslagen beenen, een zekere verwantschap vertoont met de symbolische figuren in de Medici-kapel te Florence. De gelijkenis is betrekkelijk vaag, de navolging vrij. Voor wat de figuur van Marcus betreft, zouden wij ook willen wijzen op de figuur van Joses, een der voorouders van Christus, onder aan het Sixtijnsche gewelf, waarmede hij in houding eveneens eenige verwantschap vertoont. Ook bij den evangelist Johannes zou men aan een der voorouders van Christus te Rome kunnen denken, namelijk de vrouw in het familie-tafereel van Zorobabel.

Het ligt voor de hand in de eerste plaats aan prenten te denken als bron van inspiratie voor de Enkhuizer beeldsnijder of ook aan teekeningen, schetsen misschien, naar de schilderijen in het Sixtijnsche gewelf, die hem onder de oogen hebben kunnen komen. Voor de veronderstelling, dat prenten zijn gebruikt, zou de omstandigheid kunnen pleiten, dat Mattheus het spiegelbeeld vormt van de figuur van Jehova te Rome. Joses zou den beeldsnijder bekend geweest kunnen zijn uit een gravure van Marc-Antonio'. Het slechts ten naaste bij navolgen van de Italiaansche voorbeelden geeft misschien aanleiding om aan het gebruik van schetsen te denken.

Er was in 1542 in het Noorderkwartier nog een werk gereed gekomen, dat sterk op Italiaansche kunst was geïnspireerd, het ruim negen meter hoge hoofdaltaar in de St.Laurenskerk te Alkmaar (nu te Linköping) door Maarten van Heemskerk geschilderd. Zou er tusschen beide opdrachten en de wijze van uitvoering misschien eenig verband hebben bestaan? Na het altaar voor Alkmaar leverde Van Heemskerk er ook een voor Medemblik

De mogelijkheid blijft natuurlijk open, dat de ontwerper van het hek de Sixtijnsche kapel zelf heeft gezien. Nemen wij dit, louter als hypothese, een oogenblik aan, dan valt het op dat het hek van Mino da Fiesole en Dalmata in de Sistina, tot zekere hoogte, een zelfde ordonnantie vertoont van paneelen en pilasters met kandelaber-ornament als het Enkhuizer hek, terwijl ook de in omgekeerde richting omkrullende voluten te Rome voorkomen. Doch waar het Romeinsche hek bovenaan eindigt, zet het Enkhuizer zich voort. De pilasters rijzen hooger op, daartusschen zien wij de figuren, die aan gestalten van het Sixtijnsche gewelf ontleend zijn. Men zou zich kunnen voorstellen, dat de ontwerper van het hek een indruk heeft willen geven van wat hij in de Sixtijnsche kapel heeft gezien.

Bewijzen, dat onze ontwerper in Rome geweest is, levert dit alles natuurlijk niet. Er zijn ook andere monumenten, elders, waarvan de Enkhuizer meester de ordonnantie van zijn hek kan ontleend hebben. Er is meer dan eens op gewezen, dat de eigenaardige kapiteelen der pilasters (de omgekeerde voluten komen ook te Dordrecht voor) van Franschen oorsprong zouden kunnen zijn. Men heeft als voorbeeld een kapiteel aan de kerkmeestersbank te Dixmont aangehaald, waarvan de voluten omkrullen als te Enkhuizen, doch dit is niet de eenige gelijkenis tusschen beide monumenten. Ook de opbouw van het geheel stemt in groote trekken overeen. Onze kunstenaar kan van verschillende zijden inspiratie hebben ontvangen.

De meester van het Enkhuizer koorhek was misschien nog meer volbloed Renaissancist dan Terwen. Wordt men te Dordrecht naar het schijnt nog even herinnerd aan Gothiek door het doorbroken ruggeshot,

een zekere verticale tendens brengend in het gestoelte — maar bracht de aard van de opdracht het levend houden van zulke reminiscenties niet mee? —, te Enkhuizen is elke zweem van Gothiek verdwenen. Dit koorhek is een architectonisch volkomen verantwoord Renaissance-werk. Het bezit sterke horizontale accenten. Machtig rust het met het zware basement op den grond en zijn functie van afsluiting wordt daarvoor krachtig geaccentueerd. En toch is dit werk nooit lomp of zwaar. Eerder maakt het een indruk van lichtheid en hoogst bekoorlijke fijnheid. Het snijwerk is van een voortreffelijke kwaliteit en overtreft daarin soms dat van Dordrecht. Het is of de beeldsnijders nog gemakkelijker dan ginds guts en mes hebben gehanteerd. Met welk een zekerheid zijn de mannelijke en de vrouwelijke figuur in het tweede borstwering-paneel gesneden. Uitnemend van structuur en proportie is de vrouwenfiguur, die de vruchtenschaal boven het hoofd heft, aan de achterzijde. En dan beschouwe men eens de levendig gesneden vrouwebuste aldaar.

Bij de figuren in de schelpnissen schijnt de kennis en de bekwaamheid van den beeldsnijder soms te kort te schieten. De houdingen zijn dan gewrongen, het zitten is niet natuurlijk uitgebeeld. Ontbraken hier duidelijke voorbeelden? Soms schijnt het snijwerk van deze figuren wat grof, maar het is duidelijk, dat dit gedeelte van het hek niet voltooid werd. Ook de borstwering kwam niet af. Het meest rechtsche paneel bleef immers leeg.

Er werkte ook hier, zonder twijfel, meer dan één beeldsnijder. Aan de borstwering meenen wij althans twee handen te kunnen onderscheiden. De eene kunstenaar zal het tweede, het vierde en het vijfde paneel van links hebben versierd. Hij is wat meer beeldhouwer dan decorateur. De enkele, naakte figuur is bij hem sterker dan de compositie van het geheel. De tweede meester heeft het eerste en het derde paneel uitgevoerd. Zijn werk soberder. Hij is meer decorateur en heeft zich ingesteld op de vulling van een vlak met ornamentale versiering.

Blz. 66 ev

Tekst behorende bij de afbeeldingen 195-197

Het type preekstoel dat wij te Delft en Den Haag leerden kennen, werd meer dan eens nagevolgd. Zoo geschiedde in de Westerkerk te *Enkhuizen*, waar wij een kansel aantreffen voorzien van de jaartallen 1567 en 1568, dié eveneens op de zeszijdige kuip de evangelisten en de prediking van Johannes den Dooper vertoont, in zoogenaamde inkijkens. Op de hoeken van de kuip staan Corinthischè zuiltjes, waarvan de schachten onderaan een versiering met hermen vertoonen.

De evangelisten zijn weergegeven, zittend op wolken. Zij zijn uitgevoerd in een zeer hoog reliëf. Ten deele maken zij zich los van den reliëf-grond. Ook de voorste figuren in het tafereel van de prediking zijn gesneden in hoog reliëf. Dit snijwerk is grover dan dat te Delft en Den Haag.

Het best is de versiering, die de kleine friezen boven de paneelen bezitten, als de satyrtjes boven Mattheus. De hier aangebrachte ornamentiek laat aan Cornelis Floris en Colijn de Nole denken.

Boven het 17de-eeuwsche klankbord is de 16de-eeuwsche bekroning aangebracht, die frontons vertoont, waaruit mannen ten halven lijve te voorschijn komen.

Bijlage 4

HET KOORHEK VAN DE WESTERKERK

(UIT: "Beschrijving van de St. Gomarus- of Westerkerk en de St. Pancras- of Zuiderkerk te Enkhuizen, D. Brouwer)

De Westerkerk bevat drie waardevolle kunstwerken: het Koorhek, de Predikstoel en het Orgel.

Hoewel het Koorhek thans alleen maar decoratieve betekenis heeft, terwijl de beide anderen in de dienst een belangrijke plaats innemen, mag het in deze beschrijving met recht het eerste genoemd worden, als zijnde het met zijn weelderig snijwerk van de hoogste kwaliteit, zoals de Rijks-commissie voor Monumentenzorg het uitdrukt: "Onvergelijkelijk zijn de panelen van het basement in hun speelse rijkdom, michel-angelesk de in reliëf gestoken figuren van Christus (1Mozes en de Evangelisten aan de Westzijde" .

Uitvoeriger is de beschrijving van D. Bierens de Haan in zijn werk: "Het Houtsnijwerk in Nederland tijdens de Gothiek en de Renaissance" (2waaraan het volgende wordt ontleend: "Het Koorhek in de Gomarus -of Westerkerk te Enkhuizen heeft wel het mooiste beeldhouwwerk der Vroeg-Renaissance en is tevens een meesterwerk van klein-architectuur.

Met hoeveel zorg zijn de verhoudingen van de opbouw van dit werk berekend, en hoe goed wist de ontwerper door het aanbrengen van profielen mooie effecten te bereiken! Ofschoon de borstwering door de basementen in vierkante vakken wordt gedeeld, lijken haar panelen toch langwerpiger, daar het rijk geprofileerde plint en de bovendorpel zeer hoog zijn. Om de horizontale lijn nog meer te doen uitkomen is van deze panelen van boven en van onderen een reliefrand afgescheiden door twee doorlopende horizontale profielen. De gehele opbouw is zeer lichtig, zoals het bij klein-architectuur behoort te zijn, doch zoals men het in Holland niet vaak ziet toegepast.

1) Van Arkel en Weissman menen dat de figuur naast Mozes, Jozua moet uitbeelden.

2) Uitgaven van Martinus Nijhoff te 's Gravenhage, 1921.

De bouwkunst in tegenstelling met teken -en schilderkunst heeft evenals de klein-architectuur met drie dimensies rekening te houden. Evenwel mag de klein-architectuur geen copie zijn van de bouwkunde en is het over het algemeen raadzaam van de derde dimensie, de diepte, slechts bescheiden gebruik te maken.

Dit principe is hier zeer juist toegepast, zowel wat het architectonisch ontwerp als de ornamentale versiering betreft. De basementen in de borstwering springen een weinig naar voren, terwijl de slanke pilasters slechts een smal, niet te zwaar geprofileerd fries dragen.

Even lichtig als deze architectonische vormen zijn aangegeven is ook het ornamentale reliëf fijn en teer, maar toch afwisselend en sculpturaal.

Het acanthusornament van de onderste en bovenste reliefranden is versierd met cherubkoppen, reigers hermen of geknorde vazen. In de panelen daartussen ziet men in -het midden twee saters welke een krans vasthouden met een vrouwenbuste erin, terwijl de achtergrond door dierenmaskers en fijne acanthus-motieven is gevuld.

In de uitgroningen der basementen is ons een trom vertoond, omgeven door bladornament.

Nog ijler is het kandelaber-ornament der pilasters :in het midden der uitgroning langs de gehele schacht loopt een dunne stengel welke onderbroken wordt door, of met steeltjes verbonden is aan essebladeren ,bloemen, peren, appels, putti ,(1 harnassen cartouches, terwijl hier of daar een pelikaan of reiger op het loof staat.

De kapitelen der pilasters hebben twee S-vormige voluten welke hier en daar door engelsaters zijn vervangen, die zich met de handen aan de abacus vasthouden. Het bovenfries heeft weer een acanthus-ornament, dat in cherub en paardekoppen eindigt, en dat onderbroken wordt door de fries-panels-met leeuwenmaskers.

Hoe levendig de beeldsnijder het ornament heeft gevoeld, ziet men aan de dorpel boven de balusters, welke versierd is door vier engelenkoppen, waarvan de twee binnenste naar elkander kijken en de twee uiterste kopjes buitenwaarts gericht zijn.

De op tympaans gelijkende hoog-reliefs boven deze dorpels hebben een schelpvormige achtergrond, waarin wolken met putti zijn uitgebeeld. Uit deze hemelse sferen verheffen zich de grote apostelfiguren, in wier houding zoveel mogelijk af -

1) Putti zijn kinderfiguren in de renaissance-kunst.

wisseling is gebracht. De figuren zijn geheel zichtbaar in half liggende of knielende houding, of komen slechts tot aan het middel of tot de knieën vanuit de wolken te voorschijn. Hun soepel gewaad is lichtig geplooid en de beeldsnijder heeft het menselijk lichaam in deze verschillende houdingen uitstekend weergegeven. De handen, voeten en

borst zijn onbedekt gebleven, waardoor voortreffelijk natuurgetrouwe details te voorschijn treden. Vooral bij de armen en handen der twee middelste apostelen is de meeste zorg besteed aan de uitbeelding der spieren, aderen en de stand der vingers. De koppen van de oudere evangelisten zijn lang gelokt en gebaard en hebben door hun hoog voorhoofd, diepe oogkassen en haviksneuzen een eerbiedwaardig voorkomen.

Het schijnt wel, dat deze figuren door verschillende beeldsnijders zijn vervaardigd. Bij de figuren van St. Jan, St. Lucas en St. Marcus is de gehele ruimte onder de boog gevuld door de evangelist met zijn symbool, die daar rustig gezeten is.

Bij de andere apostelen is de handeling meer op de achtergrond gebracht; ze schijnen zich te bewegen, daar hun haren en hun gewaad ter zijde weg wapperen. Hoe levendig is de engel van St. Mattheüs voorgesteld, die naar de apostel toe komt lopen!

De beeldsnijder, die in 1542 dit werk volbracht, moet dus wel in nauwe betrekking tot Italië gestaan hebben. Deze zwevende majestueuze figuren, echt bovenmenselijk geworden door hun vergrote ledematen, doen aan de wandschilderingen van de Sixtijnse kapel te Rome (1509 ~ 1512) door Michel Angelo denken, welke zo inspirerend voor de beeldhouwers hebben gewerkt. Doch hoe was het mogelijk, dat hun invloed binnen een dertig jaren tot Enkhuizen kon doordringen?"

Van Arkel en Weissman wijden in het reeds eerder aangehaalde werk eveneens bijzondere aandacht aan het Koorhek. "Ook bij dit kunstwerk", zeggen zij. "kan men weder (evenals bij de predikstoel) verschillende handen onderscheiden. De bekwaamste kunstenaar was hij, die de grote borstweringpanelen en het derde, vierde en vijfde der bovenste friesversieringen sneed. Dit werk staat even hoog als dat der beste Italiaanse meesters. Ieder dezer panelen is verschillend van compositie. Op het geestig gesneden acanthus-bladwerk komen vogels, kinderfiguren, enz. in de meest verschillende houdingen voor. De behandeling van het naakt is zo voortreffelijk, als men die slechts wensen kan. Daar op een der panelen het jaartal 1542 voor komt, zal de kunstenaar dit alles omstreeks die tijd vervaardigd hebben.

Als werk van een tweede meester beschouwen wij de panelen in de tympanen aan de oostzijde, de zesde en achtste écoinçon aan de westzijde, benevens de kapitelen, voor zoverre zij met engelfiguren versierd zijn. Het snijwerk van deze meester is wel fraai; doch minder geniaal dan het eerste.

Een derde houtsnijder schijnt zich met het vervaardigen der pilastervullingen te hebben bezig gehouden. De composities zijner ornamenten verdient lof, doch het snijwerk heeft iets scherp en mist de gevoelige vormen van de borstweringpanelen.

De friezen boven de borstweringpanelen, waarvan één het jaartal 1572 vertoont, schijnen het werk van een vierde beeldhouwer. Alleen de tweede fries is niet van zijn hand, doch een zeventiende-eeuwse navolging. De zesde fries toont grote overeenkomst met het snijwerk van de predikstoel te Medemblik.

De bovenste friezen aan de oostzijde en de eerste, tweede en zesde fries boven de pilasters aan de westzijde, zijn na aan elkander verwant en, naar alle waarschijnlijkheid, het werk van de vijfde houtsnijder.

De zesde meester sneed het ornament der pedestallen, dat zeer eigenaardige, min of meer bolle vormen vertoont.

Aan een zevende beeldhouwer zouden wij de westelijke tympanreliefs en de écoinçonvullingen, met uitzondering van de reeds vroeger genoemde, willen toeschrijven.

Zoals uit het vorenstaande blijkt, is er nog in 1572 aan het Koorhek gewerkt. Daarna volgde de overdracht van de Gomaruskkerk aan de Hervormden, waardoor de afwerking onderbroken is geworden en de voltooiing achterwege is gebleven; zie het vlakke borstweringspaneel aan het zuideinde.

Het tweede en vijfde vak van het Koorhek deden dienst als deuren, die naar de kant van het koor open gingen. De zware scharnieren, waarop zij draaien, zijn nog aanwezig. Boven het vak naast de zuidelijke deur ziet men in het boogveld uitgebeeld het wapen van Keizer Karel V: het wapenschild geflankeerd door twee kolommen, waarom zich een lint slingert met het devies: Plvs Ovctre. Naast ieder kolom ligt een leeuw.

Moet dit wapen opgevat worden als 'n hulde aan de Vorst voor hetgeen hij in 't belang van de Kerk in het algemeen heeft gedaan, of voor bijzondere gunsten, door hem verleend aan Enkhuizen en de Gomaruskkerk, waardoor de kunstvolle bewerking mogelijk is geworden, b.v. door speciale opdrachten aan bekende beeldhouwers? Daar is niets van bekend, evenmin als men de namen kent van de ontwerper en de artisten, die er aan gewerkt hebben.

In 1916 verscheen een publicatie, waarin gezegd wordt: "Tot nu toe was de naam van de kunstenaar, onder wiens leiding het zeldzaam schoone snijwerk aan het Enkhuizer Koorhek in het jaar 1542 werd aangebracht, niet bekend.

Thans heeft men enige grond om aan te nemen, dat de Fransman Jeannin, naar zijn geboorteplaats Théouranne genoemd, de vervaardiger is geweest. In het begin der 16e eeuw sierde hij met keurig snijwerk het bedehuis zijner woonplaats. Toen het stadje in 1530 in de oorlog tussen Karel V en Frans I op last van eerstgenoemde om strategische redenen zou worden platgeschoten, werden de kostbaarheden, waarbij ook het werk van Jeannin, bijtijds gered en naar St. Omer overgebracht.

De kunstenaar moet zich na die tijd in Holland hebben gevestigd ,waar hij tussen 1530 en 1540 volgens sommigen onder de naam Jan Terwen de koorbanken der Dordtse kerk met bijzonder fraai snijwerk sierde. Het werk uit die dagen moet treffend overeenkomen met dat van het Enkhuizer koorhek. Na nauwkeurige beschouwing van laatstgenoemd kunstwerk is men tot de overtuiging gekomen, dat verschillende personen hieraan moeten hebben gewerkt, wat evenwel niet uitsluit dat het geheel naar tekening en onder leiding van één en dezelfde kunstenaar tot stand zou zijn gebracht."

Tenslotte zij nog vermeld, dat het koorhek oorspronkelijk voorzien moet zijn geweest van koper spijlen. die in 1573 zijn weggenomen, om te dienen voor de aanmaak van oorlogsmateriaal .(Later heeft men er de thans nog aanwezige zinken pijpen voor in de plaats gesteld.

Een afgietsel in gips van het Koorhek is opgesteld in het Rijksmuseum te Amsterdam.

1) Brandt "Historie van Enkhuizen" blz. 145.

"Omtrent dese selve tijdt (n.l. Maart 1573) schijnt het omrijden met de troggen door de stadt en langs de straeten tot het insaemelen van allerlei metael in koperwerk geschiedt te syn.

Men vergaederde nu alle klokken en schellen van kerken, kapellen en kloosters, die men missen k.onde; om door eenen Mr. Hendrik van Trier tot geschut vergoten te worden. Hier toe syn ook te dier tijdt de kopre pilaren van het koor der Westerkerk verbruikt".

Bijlage 5

Bijlage e-mail bericht van Miki Witmond

Het Koorhek van de Westerkerk in Enkhuizen

In de Wester- of Gommarskerk in Enkhuizen is een koorhek met voor de Nederlanden uitzonderlijk houtsnijwerk. Het snijwerk is waarschijnlijk in 1542 gereed gekomen en kenmerkt zich door een uitbundige ornamentiek die toch ondergeschikt blijft aan de architectuur.

Het is niet bekend wie de maker is, hoewel Jan Terwen soms als kandidaat genoemd wordt (F. Ewerbeck). Het snijwerk van de panelen, de bovenfriezen en kapitelen is in een volwaardige, vroege renaissancestijl. Het is weelderig, sculpturaal en plastisch en toch ook fijn en teer. Fantasievol wordt eindeloos gevarieerd op een beperkt repertoire van ornamenten. Hoewel symmetrisch in opbouw, is het dit juist nooit op kleinere schaal. De uitvoering is consequent tot in de kleinste details. Het werk is geestig, vol levenslust en lijkt vanzelfsprekend en intuïtief.

Het laten eindigen van de ranken in koppen, de gesteelde bladeren, de halffiguren en reigers en de vrijheid waarmee de strenge Italiaanse renaissance geïnterpreteerd wordt, wijzen op een maker uit de Nederlanden die goed bekend was met de nieuwe stijl (A. Lichtwark).



Enkhuizen

Een deel van het koorhek is door anderen uitgevoerd en van mindere kwaliteit.

In dit koorhek wordt een ornament gebruikt dat ik niet van ander snijwerk ken. De in de renaissance vaak gebruikte dolfin, heeft hier geen snuit en is een soort opengesperde muil geworden. Op mijn zoektocht naar sporen of de oorsprong van dit ornament, heb ik in tientallen plaatsen beeldhouw- en snijwerk vergeleken op de oorspronkelijke locaties.

Alle kenmerken van het snijwerk in Enkhuizen zijn terug te vinden in het tochtportaal van de schepenzaal in het stadhuis van Oudenaarde, gemaakt door Pauwel van der Schelde. Het tochtportaal is gemaakt samen met schrijnwerker Pieter de Merlier tussen 1531 en 1534.

In Vlaanderen bruide het destijds van de activiteit rond deze nog prille renaissance aan het hof van Maria van Hongarije in Mechelen en omliggende steden met kunstenaars als Jan Mone, Jacques Dubroeuq en diverse Italianen.

Beide werken zijn zo nauw verwant dat ik denk dat Pauwel van der Schelde de snijder is van het koorhek in Enkhuizen. In Oudenaarde is het snijwerk iets minder soepel, vrij en verfijnd en zijn de putti iets minder sculpturaal. De overeenkomsten tussen beide werken zijn veel groter: de schaal waarop gewerkt wordt, de behandeling van de bladeren, de speelse putti en hun grote variatie aan houdingen, de vlakvulling, het hele scala van laag tot zeer hoog reliëf, de aandacht voor detail en bovenal de virtuose snijtechniek. De verschillen zijn goed te verklaren als men bedenkt dat ook een houtsnijder een ontwikkeling doormaakt.



Oudenaarde



Oudenaarde

In de archieven van Oudenaarde is niet meer bekend over Pauwel dan de vermelding in rekeningen van het tochtportaal. Archiefstukken van de St. Gommarskerk in Enkhuizen van vóór 1572 zijn helaas verloren gegaan.

De veel voorkomende dolfijnachtige muilen in Oudenaarde, gangbaar in prenten als van Meester G.J. en de Meester met de Paardenkoppen, zijn in Enkhuizen snuitloos, op één na. Deze muilen doen me eerder denken aan de zaaddoos van de Anthirrhinum Majus, de grote leeuwenbek.

Ik denk dat de muil hier een nieuw ornament is geworden. De leeuwenbek, ook wel kalfssnuyte of orant genoemd, werd volgens 15^e en 16^e eeuwse kruidenboeken (von Cube, Doedens) veel gebruikt tegen beheksing en tovenarij. Het kruid had vele goede deugden. Zo had de min het altijd bij zich om de bevalling te vergemakkelijken.



Enkhuizen

Het ornament met deze muil wordt door de snijder in Enkhuizen direct naast de leeuwenkop geplaatst als een beeldrijm en komt ook op het paneel met de minnen prominent voor.



Enkhuizen

Jammer genoeg heb ik het nog steeds niet bij ander snijwerk terug gevonden.

Bijlage 6



De Groene Man en de Groene Vrouw in het koorhek van de Westerkerk in Enkhuizen

door Ko Lankester

Tussen 1100 en 1200 werd in Enkhuizen een kapel gebouwd, gewijd aan Sint Gommarus, een Brabantse heilige uit de 7e eeuw, die zich vooral had ingezet voor de strijd tegen de heidense Friezen. Rond 1470 werd begonnen met de bouw van de Westerkerk, ook wel genaamd St. Gommaruskerk, de driebeukige hallenkerk die er nu nog staat.

In 1542 werd, als sluitstuk in de bouw van de kerk, een koorhek geplaatst. Wie de maker is, is niet met zekerheid bekend. Mogelijk was het Jan Terwen Aerts, een houtsnijder uit de Zuidelijke Nederlanden (1511-1589) die ook in de Noordelijke Nederlanden werkzaam was en in Dordrecht is overleden.

In 1572 sloot Enkhuizen zich, als eerste stad in de Nederlanden, aan bij de Prins van Oranje en de Westerkerk werd een protestantse kerk. Hierin heeft een koorhek, bij afwezigheid van een koor, geen functie meer. Toch heeft men het koorhek aan de westzijde van het voormalige koor laten staan. Het hek is aan beide zijden verfraaid met houtsnijwerk. De afbeeldingen aan de westzijde van dit hek zijn prachtig en dynamisch, duidelijk gemaakt door dezelfde meesterhoutsnijder. Een van de panelen, rechtsonder in het hek, is niet ingevuld, maar verder lijkt deze kant van het hek te zijn voltooid.

De afbeeldingen aan de achterkant van het hek zijn niet van dit niveau en waarschijnlijk gemaakt door verschillende andere houtsnijders. Ik zal me dan ook tot de westzijde beperken.

De afbeeldingen aan de achterkant van het hek zijn niet van dit niveau en waarschijnlijk gemaakt door verschillende andere houtsnijders. Ik zal me dan ook tot de westzijde beperken.



Afgezien van de kwaliteit van de afbeeldingen, onderscheidt de westzijde zich door tientallen Groene Mannen, Groene Vrouwen en andere Groene Wezens, die aan de oostzijde ontbreken. In ons boek *De Groene Man en de Groene Vrouw*, uitgegeven door A3 boeken, hebben we de verschillende Groene Wezens uitgebreid beschreven, maar het koorhek in Enkhuizen hadden we toen nog niet bekeken. De aanwezigheid van Groene mannen en Groene Vrouwen in dit koorhek was me bekend uit het boek *Koorbanken, koorhekken en kansels* van J.S. Witsen Elias uit 1946. Afgezien van een totaaloverzicht van de westzijde, geeft hij 6 foto's van details. Vier van deze foto's betreffen de evangelisten die in de buitenste halfronde bogen tussen de pilaren te vinden zijn. Zie de foto hierboven. Helemaal links Johannes, rechts daarvan Mattheus; helemaal rechts Marcus en links daarvan Lucas. In het midden Christus met een druiventros en Mozes met de Tien Geboden.

De andere twee foto's die Witsen Elias geeft, laten Groene Mannen en Groene Vrouwen zien. In de tekst noemt hij 'twee uit ranken oprijzende naakte figuren, die een medaillon met een mannenbuste vasthouden.' Elders op het hek 'vormen zich uit het bladwerk een prachtige naakte mannen- en vrouwenfiguur.' Dat is alles wat we over het koorhek hebben kunnen vinden. Er is nooit een boek geschreven over de Westerkerk in Enkhuizen, laat staan over het koorhek in deze kerk. Wat we zagen, overtrof in alle opzichten onze verwachtingen. Een boek over de kerk was ook ter plaatse niet te koop. Een *Infoboekje Westerkerk 2003* was het enige dat de gidsen in de kerk ons konden bieden. Het boekje besteedt anderhalve pagina aan het koorhek, maar gaat niet in op de details van de Groene Wezens. Aan de hand van de door Joke gemaakte foto's zal ik het koorhek belichten.



De hierboven gegeven voorstelling bevindt zich in het paneel linksonder in het hek. Centraal in de afbeelding is een gevleugelde Groene Vrouw. Ze heeft geen armen en houdt haar vleugels gespreid aan weerskanten van haar naakte bovenlichaam. Haar haren liggen in gevlochten rijen op haar hoofd en worden door een lint samen- gebonden. Alleen de losse uiteinden van haar haren wapperen om haar hoofd. Haar hoofd is iets naar links ge- draaid en ze kijkt peinzend of in trance voor zich uit.

Uit de schoot van de vrouw komt een stengel die drie bladeren vormt. Haar benen zijn dikke stengels, waaruit naar buiten gericht dunne, buigzame stengels groeien. Deze stengels splitsen zich en vormen twee voluten (spiralen). De ene voluut eindigt in de kop van een eenhoorn, de andere in het lichaam van een Groen Jongetje. Het is een dynamisch geheel, voortgestuwd door de zwanen die op de benen van de vrouw staan en pikken naar de eenhoorns die verschrikt omkijken. Cupido's balanceren op de stengels en op de koppen van de eenhoorns. Heel het paneel is één grote beweging die van de Groene Vrouw uitgaat. Wie zich verbaast dat een dergelijke, in wezen heidense scheppingsdrang in een katholieke kerk wordt afgebeeld, kan ik verwijzen naar het hoofdstuk over de renaissance in ons boek, waar de overvloed van vergelijkbare voorstellingen wordt beschreven.





De pilaar rechts van het paneel met de Groene Vrouw toont drie merkwaardige scènes. Zie afbeelding linksboven.



In het midden zien we een tak of boom waaraan vreemde vruchten en acanthusbladeren hangen. Meer naar onderen hangt een boek of schrijftafel.

In de balk hierboven is een Groene Vrouw afgebeeld. Zie de afbeelding rechtsboven. Ze heeft gespreide vleugels, maar geen armen. Ze heeft grote oren en strak naar achter gekamde haren. Uit haar onderlijf komen stengels die bladeren vormen.

Op de balk onderaan de pilaar knielt een blote, gevleugelde cupido tussen twee Groene Vogels. Hun poten gaan over in stengels die voluten vormen. De cupido houdt een schaal met daarop een grote, ronde vrucht omhoog, maar hij heeft zijn hoofd afgewend, alsof hij zich schaamt voor het offer dat hij aanbiedt. Tussen zijn benen ligt een ander rond voorwerp. Wat is de betekenis van deze voorstelling? De symboliek is te nadrukkelijk om zomaar een illustratie te zijn en tegelijk te duister om didactisch bedoeld te zijn.



Rechts van deze pilaar vinden we een paneel met een balk eronder en erboven. In de bovenste balk is de kop van een leeuw geplaatst tegen een achtergrond van band- en rolwerk, in de renaissance een gebruikelijke stijlfiguur. Achter het band- en rolwerk komt links en rechts een stengel te voorschijn met bloemen en twee leeuwenkoppen.



Op de onderste balk komen twee Groene Kinderen, met een opvallend hoog voorhoofd, uit de vegetatie te voorschijn. Hun haren hebben de vorm van bladeren. We zullen ze vaker tegenkomen op dit koorhek.

Het meest interessant is het middenpaneel. Dit is op een van de foto's van Witsen Elias afgebeeld en hij omschrijft het als volgt: 'Op het tweede paneel van links schijnt een bacchantisch tafereel te zijn uitgebeeld. Een jonge wijngod zit op een vat, terwijl kleine, dartele helpertjes den wijn tappen. Links en rechts daarvan vormen zich uit het bladwerk een prachtige naakte mannen- en vrouwenfiguur.' Hoewel het op de door Witsen Elias gegeven foto niet goed te zien is, gaat het hier echt om twee naakte Groene Vrouwen en niet om een man en een vrouw, zoals ik hieronder zal toelichten.

De persoon die in het midden op een wijnvat zit wordt door Witsen Elias aangeduid als 'een jonge wijngod'. Het is Dionysos, die in de renaissance ook wel de Romeinse naam Bacchus kreeg, met op zijn hoofd een krans van wijnranken en druiven. In zijn rechterhand houdt hij een gekantelde wijngan, die kennelijk leeg is. Met zijn linkerhand houdt hij een rond voorwerp vast, waarschijnlijk de bodem van het vat. Hij kijkt naar links, waar een jongetje of vleugellose cupido hem iets aanreikt, waarschijnlijk een tros druiven. Het lijkt een vriendelijk gebaar, nu het wijnvat leeg is. Toch is een ander jongetje op datzelfde moment links bezig wijn uit het vat in een kan te tappen.

Elke uitleg die een deel van de afbeelding suggereert, wordt door een ander detail weersproken. Op hetzelfde moment zijn twee jongetjes of cupido's vóór of onder het vat bezig een enorm rond voorwerp op te tillen. De rechervoet van de Wijngod rust op deze bol, dus kennelijk wordt de God, met vat en al, door de bol gedragen.

De voorstelling, die de wet van de zwaartekracht lijkt te tartten, is een kandelaber. Vanaf de eerste eeuw v. Chr. beeldden de Romeinen vaak een dergelijke opeenstapeling van voorwerpen af. In de renaissance werd deze stijlfiguur herontdekt en aangeduid als kandelaber door de overeenkomst met Romeinse kandelaars. Het hele paneel vormt de kandelaber. De Groene Vrouw links lijkt te zweven. De cupido die wijn uit het vat tapt, knielt op de stengel die uit haar onderlichaam groeit. De Groene Vrouw is op deze manier met de kandelaber verbonden, maar ze rust niet op de kandelaber en zweeft op eigen kracht. Hetzelfde geldt voor de Groene Vrouw rechts. Ook

hier staat de cupido op de stengel die uit haar onderlichaam groeit.



De Groene Vrouwen hebben het bovenlichaam van een jonge vrouw, maar hun benen vormen stengels waaraan druivenbladeren, druiventrossen en andere vruchten hangen. De stengels vormen voluten, die het hele paneel vullen. De vrouw rechts heeft een baby aan de borst. De baby draagt een krans van klimopbladeren. Waarschijnlijk is dit een verwijzing naar het kindje Dionysos, dat door nimfen werd opgevoed en vaak met een klimopkrans werd afgebeeld.

De linkervrouw, die kennelijk door Witsen Elias voor een man werd aangezien, houdt met haar linkerhand een hoorn voor zich, terwijl ze met haar rechterhand melk uit haar borst in de hoorn laat vloeien.

Beide vrouwen hebben verzorgde kapsels en maken niet de indruk wilde natuurwezens te zijn. De hoorn waarin de linkervrouw haar melk deponereert, is versierd met festoenen, wat het geheel een plechtige, rituele uitstraling geeft.

Wat is de betekenis van dit paneel? Zeer zeker is het geen 'bacchantisch tafereel', zoals Witsen Elias het noemt. Als daarmee tenminste dronkenschap en vrolijkheid wordt bedoeld. Als het paneel één thema lijkt uit te beelden, dan is het wel de onstuitbare levenskracht die het universum in stand houdt. De wijnranken die uit het lichaam van de Groene Vrouwen groeien, brengen druiven voort. Rechtboven plukken twee jongetjes of cupido's een tros druiven en rennen ermee naar links. De derde cupido staat bij de Wijngod en biedt hem waarschijnlijk een tros druiven aan zodat hier wijn van gemaakt kan worden.

Linksboven zit een cupido op de wijnrank die uit het lichaam van de vrouw groeit en houdt een tros druiven in zijn hand. Een andere cupido, ditmaal gevleugeld, blaast op een hoorn. De derde cupido tapt, zoals gezegd, wijn uit het vat waarop de Wijngod zit. Er wordt hier een duidelijk verband gelegd tussen moedermelk en wijn. Beide hebben de kracht materie te transformeren en tot leven te brengen. De Groene Vrouwen overbruggen de kloof tussen mens en vegetatie en belichamen daarmee dezelfde transformerende kracht als de Wijngod.



Met bovenstaande foto schuiven we opnieuw een paneel naar rechts. Ook hier een groot middenpaneel met een balk erboven en eronder.

In de bovenste balk is in het midden een waaivormig ornament. Op de hoeken van de balk is eenzelfde ornament afgebeeld. Uit de onderkant van elk ornament komen stengels die voluten met acanthusbladeren vormen. In het midden tussen de ornamenten is een Groene Vogel afgebeeld, met gespreide vleugels en een lange nek. De vleugels, staart en poten worden gevormd door bladeren.



Aan beide uiteinden van de onderste balk (zie foto's hierboven) is een Groene Man te zien. Aan de zijkanten gaat



zijn gezicht over in bladeren. Aan de bovenkant gaat zijn hoofd over in een dikke stengel met bloemen en bladeren die de hele balk vult. Uit de monden van de Groene Mannen komen andere stengels met bloemen en bladeren.

Zeer wonderlijk is het middenpaneel. Oppervlakkig gezien is het een kandelaber, gevormd door drie personen die een bord omhooghouden met daarop 1542 - het jaar waarin het koorhek is geplaatst. Maar de hoeken van het bord zijn dierenkoppen en de middelste persoon heeft benen die lijken op katachtige poten. In de renaissance werden dergelijke groteske wezens vaak afgebeeld, meestal hurkend met gespreide benen. In ons boek geven we hier vele voorbeelden van.

Deze persoon hurkt op het hoofd van een Groene Man. Aan de onderkant van dit hoofd groeien stengels die het hele paneel vullen met bladeren, bloemen en uiteenlopende Groene Wezens. Hij is in feite de kracht die het universum bezielt, maar tegelijk is hij willoos overgeleverd aan zijn

eigen creatie. Zijn mond en neus lijken verzegeld met een slot. Vogels pikken de vruchten die onder zijn hoofd liggen en met dat katachtige wezen op zijn kruin kan hij geen kant uit. Als hij er al in zou slagen zich los te maken, zou hij de hele kandelaber, het door hem geschapen en in stand gehouden universum, vernietigen.



Naar links vormt de stengel die van onder het hoofd van de Groene Man komt drie voluten. Rechtsboven komt uit de stengel een gestileerde dolfin voort. De tweede voluut vormt een prachtige bloem. De derde voluut eindigt in het lichaam van een man met een baard. Hij heeft armen en een menselijk bovenlichaam, maar zijn lijf is niets anders dan een stengel. Gevleugelde cupido's dartelen door dit tafereel heen.

Aan de rechterzijde vindt een vergelijkbaar scheppingsverhaal plaats. De eerste voluut vormt een dolfinachtig wezen, de tweede wordt een bloem. De derde voluut eindigt in het lichaam van een jonge vrouw. Ook hier dartelen gevleugelde cupido's tussen de stengels door.

Het paneel vormt een scheppingsverhaal, voortgekomen uit het hoofd van de Groene Man in het midden. Hij is de meester over planten, dieren en mensen, een God in zijn eigen wereld. Toch is het een star universum geworden. De Groene Man kan zich niet bewegen zonder zijn schepping te vernietigen. De man en de vrouw zijn geen paar, gelukkig in hun aardse paradijs. Ze zijn ver van elkaar, gebonden aan de stengels waaruit ze zijn voortgekomen. Alleen de cupido's zijn vrij om te gaan waar ze willen.



Dit scheppingsverhaal is maar een onderdeel van het koorhek. Overal bruist het nieuwe leven en breekt door alle grenzen tussen mens, dier en vegetatie heen. In een paneeltje in de pilaar tussen twee grote panelen in groeit naar links en rechts een stengel uit een kleine kandelaber. De stengels verdikken zich en eindigen in het hoofd van een Groene Man die hapt naar een blaadje dat aan zijn eigen lijf groeit. Heilige taferelen gaan naadloos over in lachwekkende of gruwelijke situaties. Het is de groteske wereld waarin de Groene Man en de Groene Vrouw in hun element zijn. Niets brengt ze uit hun evenwicht. Je kunt het zo gek niet bedenken of ze weten je wel te overtroeven.



We doen opnieuw een stap naar rechts en zien het volgende grote paneel met een balk erboven en eronder. De eenheid van stijl in het hele koorhek en tegelijk de afwisseling in de voorstellingen is verbluffend.



In de bovenbank vinden we een Groene Vrouw met gespreide vleugels. Haar onderlichaam bestaat uit twee brede stengels waaruit dunnere stengels en bladeren voortkomen. Een van deze stengels vormt naar links en naar rechts het hoofd van een Groene Man. De linker heeft een baard, de rechter niet. Beide mannen hebben vleugels aan de zijkanten van hun hoofd. In de renaissance en de barok waren dergelijke kleine vleugels op een hoofd niet ongebruikelijk.

De Groene Vrouw is niet gevangen in haar creatie, zoals de Groene Man in het paneel dat ik hierboven heb beschreven. Ze bruist van energie en bezielt zo de Groene Mannen aan weerskanten van haar. Met haar gespreide vleugels is ze tegelijk in beweging en in volmaakt evenwicht.

De mannen lijken met de vleugels op hun hoofd naar de vrouw toe te vliegen en tegelijk blijven ze waar ze zijn, bezielt door de levenskracht die ze via de stengel uit de schoot van de vrouw ontvangen.

Een briljante afwisseling van beweging en evenwicht geeft deze schijnbaar simpele voorstelling een enorme gedrevenheid.



In de onderbalk rust het hoofd van een gevleugelde cupido op twee gestapelde schalen. Zijn het offerschalen en is de cupido hiervoor gevangen? Of offert hij zich vrijwillig op? Van onder de schalen komen twee stengels, maar het ziet er allemaal wat luguber uit. Twee vogels staan op de stengels, maar hun poten en koppen zijn vergroeid met de stengels en ze zijn eerder planten dan dieren. Aan het eind vormen de stengels monsterlijke dieren met vreemde koppen. Het tafereel ademt een naargeestige, doodse sfeer, een volmaakte tegenhanger van de bovenbalk.



Tussen beide balken in bevindt zich het grote paneel. Centraal daarin staat het hoofd van een jongeman met krullende haren. Een Groene Man en een Groene Vrouw houden een krans om zijn hoofd. Ze zijn niet gevleugeld, maar hun onderlichaam bestaat geheel uit stengels en bladeren. De haren van de vrouw wapperen naar links en naar rechts. De Groene Man heeft linten in zijn haren die eveneens wild bewegen. Het geeft aan dat ze niet stilstaan, maar een dans uitvoeren, met de krans tussen ze in.

De krans bestaat uit dunne twijgen, eikenbladeren en eikels. Het zijn de attributen van de oppergod Jupiter. De krans en de dans zijn een eerbetoon aan de jongeman.



De vegetatie uit het onderlichaam van de Groene Man vormt links voluten die meedeinen met zijn danspassen. Een van de voluten vormt een gestileerde dolfin, een andere een leeuwachtig wezen. Een gevleugelde cupido balanceert op de kop van de leeuw met een schaal in zijn handen. Een andere cupido leunt achterover.

Aan de rechterkant vormen de twijgen uit het lichaam van de Groene Vrouw voluten met een leeuwachtig wezen en een ander dier met horens. Een gevleugelde cupido met een lamp in zijn hand balanceert op de kop van de leeuw. Een andere cupido ligt ontspannen op zijn zij.

Gevat tussen de bruisende energie in de bovenbalk en de naargeestige verlamming van de benedenbalk scheidt dit paneel een eigen wereld waarin alles mogelijk is en niets is wat het lijkt te zijn.



Nog één verrassing heeft dit koorhek ons te bieden, een tegenhanger van het vorige paneel. In de bovenbalk zien we een gevleugelde cupido met een hoog voorhoofd, zoals de Groene Kinderen die onder het paneel met de Wijn-god zijn afgebeeld. In de onderste balk zijn nog twee van deze Groene Kinderen te vinden. Ze zijn niet monsterlijk; ze zijn alleen anders, zoals alles in deze Groene Wereld anders is dan we het gewend zijn.



In het middenpaneel dansen een Groene Vrouw en een Groene Man met een krans tussen ze in. In het paneel links hiervan is het de eik die voor de krans is gebruikt en de jongeman wordt hiermee geëerd of hij de Oppergod Jupiter is. In bovenstaand paneel zijn het appels die een jonge vrouw eren alsof ze Venus is. En misschien zijn het ook wel echt Jupiter en Venus. Niets is hier onmogelijk. De Groene Man draagt trouwens een laurierkrans en klimopbladeren op zijn hoofd. De laurier symboliseert Apollo, de klimop Dionysos. De haren van de Groene Vrouw zijn, net als die van de vrouw in het midden, prachtig gevlochten en opgemaakt.



Net als in het vorige paneel brengt de dans van de Groene Man en de Groene Vrouw een wonderlijke wereld tot leven, een wereld waarin dieren uit ronddraaiende stengels voortkomen. Links en rechts balanceert een kind met klimopbladeren in zijn haren op een van de wervelende dieren. Het paneel neemt ons mee naar een wereld die altijd in beweging is, een schepping zonder begin en zonder eind.



Het meest rechtse van de zes panelen is helaas niet voltooid. Wel zijn de boven- en benedenbalk bewerkt. In de benedenbalk is in band- en rolwerk opnieuw het jaartal 1542 gegeven.



In de bovenbalk zien we een vrouw met linten in haar haren en een brede grijns op haar gezicht. De klimopbladeren op haar hoofd en de stengels met bladeren, bloemen, druiven en andere vruchten aan weerskanten van haar hoofd geven aan dat ze een Groene Vrouw is. In renaissancestijl is haar hoofd gevat in band- en rolwerk. De rollen midden onder en linksonder zijn nog aanwezig. De andere drie zijn er kennelijk afgevallen in de loop der jaren of gesloopt.





Op de onderbalk ontspringen stengels, links en rechts van het bord met het jaartal. Uit de linkerstengel komt een Groene Man met een baard en een Groen Dier met een lange tong. Rechts komt een andere Groene Man met een baard uit een stengel. Beide Groene Mannen hebben bladeren in plaats van haren op hun hoofd.



De andere kant (oostzijde) van dit koorhek heeft geen grote bewerkte benedenpanelen. De reliëfs in het boven-deel van het hek zijn houten en zeer matig van kwaliteit, duidelijk door iemand anders gemaakt dan de prachtige reliëfs aan de westzijde. Ik zal volstaan met één afbeelding van deze kant:



Vergeet de oostzijde. De westzijde is genoeg om dit hek te maken tot een uniek monument dat de wereld van de Groene Man en de Groene Vrouw in de stijl van de hoge renaissance levensecht voor ons weet op te roepen. Onvoorstelbaar dat niemand, behalve Witsen Elias, ooit aandacht aan dit hek heeft besteed.