



UvA-DARE (Digital Academic Repository)

'Omnia vincit amor': Het antieke beeld van de aardse liefde in middeleeuws-encyclopedische context (ca. 200 - ca. 1300)

Mulders, E.M.

Publication date
2013

[Link to publication](#)

Citation for published version (APA):

Mulders, E. M. (2013). *'Omnia vincit amor': Het antieke beeld van de aardse liefde in middeleeuws-encyclopedische context (ca. 200 - ca. 1300)*. [, Universiteit van Amsterdam].

General rights

It is not permitted to download or to forward/distribute the text or part of it without the consent of the author(s) and/or copyright holder(s), other than for strictly personal, individual use, unless the work is under an open content license (like Creative Commons).

Disclaimer/Complaints regulations

If you believe that digital publication of certain material infringes any of your rights or (privacy) interests, please let the Library know, stating your reasons. In case of a legitimate complaint, the Library will make the material inaccessible and/or remove it from the website. Please Ask the Library: <https://uba.uva.nl/en/contact>, or a letter to: Library of the University of Amsterdam, Secretariat, Singel 425, 1012 WP Amsterdam, The Netherlands. You will be contacted as soon as possible.

Hoofdstuk I.2

De onoverwinnelijke Eros.

Materiële cultuur: objecten van de vroege christenen

Veelal wordt aangenomen dat de vroege christenen met een zekere argwaan en zelfs vijandigheid stonden tegenover beeldende kunst in het algemeen en tegenover de heidense goden in het bijzonder. De basis voor deze afwijzingen ligt voor de hand, te weten in het eerste en het tweede gebod:

Ik ben de Heer uw God die u heeft weggeleid uit Egypte, het slavenhuis. U zult geen andere goden hebben ten koste van Mij. U zult geen beelden maken, geen afbeelding van enig wezen boven in de hemel, beneden op de aarde of in de wateren onder de aarde. Buig u niet voor hen neer en bewijs hun geen goddelijke eer, want Ik, de Heer uw God, Ik ben voor hen die Mij haten een jaloeerse God die de schuld van de vaders wrekt op hun kinderen, tot de derde en vierde generatie.¹

Tertullianus († 230), Clemens van Alexandrië († 215), Eusebius († 339), Epiphanius († 315) en Augustinus hebben de geldigheid van deze geboden ook voor de christenen onderstreept.² Echter, ook al was het tweede gebod in theorie bindend op 'hoog niveau', in de praktijk deden genoemde leiders vooral overvogen pogingen de christelijke beeldenwereld enigszins te reguleren en waarschuwden ze daarbij tegen afgoderij. In de realiteit van de

¹ Exodus 20: 2-5.

² Tertullianus, *De idolatria*, en Clemens van Alexandrië, *Paedagogus*. Tertullianus keerde zich in zijn *De idolatria* met name tegen het maken van afgodsbeelden. Hij lijkt niet per se afwijzend te hebben gestaan tegen het maken van kunst, zolang zij maar niet leidde tot afgoderij. Ook Clemens lijkt zich vooral geroepen te hebben gevoeld het gebruik van afgoden af te raden en een overmatige beeldenwereld voor de christenen te helpen voorkomen. Zie over de 'vijandigheidstheorie' ten opzichte van de heidense goden Scheer (2001) pp. 36-44. Voor een gedegen nuancering van de 'vijandigheidstheorie' zie Murray (1981) pp. 31-36 en zie voor een uitputtende studie over het wordingsproces van vroegchristelijke kunst Finney (1994).

vroegechristelijke context op alledaags niveau bestond kunst dan ook gewoon en bediende men zich steeds weer van traditionele beeldmotieven, zo ook van de antieke Eros.³ Een bijkomend voordeel van Eros bij het voortbestaan van zijn beeldtraditie is het feit dat hij, in tegenstelling tot veel andere goden, nauwelijks een eigen cultus gehad heeft. Hij zal daarom ook niet gezien zijn als een echt potentiële afgod.

De artefacten met daarop Eros of eroten die door de andere afbeeldingen op het object, door inscripties of door de opdrachtsituatie als christelijk gekwalificeerd kunnen worden, zijn bijzonder talrijk. De verschillende manieren waarop Eros voorkomt zijn onder te verdelen in verschillende typen. Van elk type is een representatief voorbeeld geselecteerd. Leunend op zijn omgekeerde toorts, bevindt de naakte en gevleugelde god zich tweemaal op het vijfde-eeuwse deksel van de 'apostelsarcofaag' in de grafkapel *Enfeu des Comtes* bij de St.-Sernin in Toulouse (afb. 46). Deze sarcofaag - hergebruikt door graaf Guillaume III Taillefer († 1037) - is samengesteld uit verschillende vroegechristelijke onderdelen. De godheid flankeert op het deksel in tweevoud de wonderbare broodvermenigvuldiging, apostelen en de bruiloft te Kanaa.⁴

Een fragment van de god, samen met Psyche, bevindt zich aan de voeten van een echtpaar op een dekselloze sarcofaag met christelijke scènes in het Vaticaanse Museo Pio Cristiano (inv. 26). In de zone onder het echtpaar is een hanengevecht afgebeeld waarnaast een Eros is afgebeeld die zijn ogen bedekt.⁵ Amor en Psyche als liefdevol paar flankeert op een vierde-eeuwse sarcofaag in de Villa Medici in tweevoud een clipeus met buste met daaronder een liggende Jonas.

In vermenigvuldigde vorm leeft de god eveneens nog voort in een vroegechristelijke context.⁶ Als groep druivenoogstende eroten en vergezeld

³ De voorbeelden uit met name de grafkunst zijn zeer talrijk. Zie voor een overzicht met bibliografieën Deichmann en Thilo (1967, 1998 en 2003), de PICA onder de trefwoorden *Putto, Eros, Amor* en *Cupid*, Cabrol (1924) Tome Premier, deuxième partie, Nr. 1606-1647, Wilpert (1929-1936) en Nestori (1975). Zie eventueel ook Kranz (1999) band 5, deel 2.

⁴ Deichmann (2003) band 3, taf. 135 en pp. 258-259.

⁵ Deichmann (1967) band 1, taf. 25 en pp. 71-72.

⁶ Door het genreachtige karakter van Eros in meervoud is het problematische van de god niet prominent. Ook de directe verbinding met de godheid Eros is soms diffuus. Genieën

van een veelheid aan Psyches bijvoorbeeld, wordt hij onder andere aangetroffen in de derde-eeuwse fresco's in de catacomben van Domitilla en in het mausoleum en op de sarcofaag van Constantia († 354), dochter van Constantijn (afb. 47).⁷ Ook op vele andere sarcofagen oogst de god druiven zoals op een vierde-eeuws sarcofaagfragment in het Vaticaanse Museo Pio Cristiano (inv. 191A)⁸ en op die van Junius Bassus († 359) in de St. Pieter in Rome, waar hij ook met korenschoven in de weer is (afb. 48) en bovendien als decoratief element is aangebracht op de zuilen van de sarcofaag (afb. 49).⁹

In combinatie met Jonas is de godheid afgebeeld op een derde-eeuws sarcofaagdeksel in de Santa Prassede in Rome waar hij de liggende Jonas druiven aanbiedt (afb. 50).¹⁰ Spelende eroten kunnen bewonderd worden op een front van een derde-eeuwse sarcofaag in het Museo Nazionale Romana (inv. 106214).¹¹

Heel vaak dragen eroten een doek of clipeus met de buste of een afbeelding van het gehele lichaam van de overledene, zoals op een fragment in de Cimitero di San Callisto, waar van links naar rechts respectievelijk twee eroten zijn afgebeeld met een clipeus met bustes van het overleden paar,

als beschermers van mensen, zielen van mensen, genieën voor de elementen en jaargetijden en bacchantjes kunnen alle als gevleugelde knaapjes afgebeeld worden en zijn inhoudelijk bovendien waarschijnlijk vaak vermengd. Daarnaast speelt bovendien het decoratieve aspect en een zekere horror vacui waarschijnlijk ook een rol van belang. Het motief verdween vanaf de zesde eeuw en vond in deze vorm tot aan de Italiaanse Renaissance geen vervolg. Een neergang in de kunsten in het Westen en een verplaatsing van de focus naar Constantinopel, met de keizerlijke iconografie als belangrijke inspiratiebron voor de kunsten echter, moet minstens zo belangrijk geweest zijn bij deze ontwikkeling. Zie over het verdwijnen en het weer verschijnen van het motief Messerer (1962), Kunstmann (1964) pp. 7-35, Knapp (1995) pp. 22-23, Vorgrimler en Bernauer (2001) pp. 52-53. Eros in veelvoud speelt in dit onderzoek echter een belangrijke rol door het principe van het voortleven van deze en andere antieke motieven in een vroegchristelijke context. Vanuit dat perspectief vindt hij vervolg in de eeuwen die zullen komen en kan hij daarom niet achterwege worden gelaten.

⁷ Deichmann (1967) band 1, taf. 41 en pp. 108-110.

⁸ Deichmann (1967) band 1, taf. 10 en pp. 26-27.

⁹ Deichmann (1967) band 1, taf. 104 en pp. 279-283.

¹⁰ Deichmann (1998) band 2, taf. 67 en p. 66.

¹¹ Deichmann (1967) band 1, taf. 121 en pp. 314-315.

Amor en Psyche en een goede herder.¹² Ook fungeren eroten vaak als dragers van naamstabulae, zoals op een sarcofaag in het Oratorio di San Bernardino in Perugia (afb. 51)¹³, op de sarcofaag van Adelfia (ca. 340) in het Syracuseusemuseum op Sicilië en op een vierde-eeuwse sarcofaag in de Cimitero di S. Sebastiano.¹⁴ Een combinatie van beide komt eveneens vaak voor.

Vissende eroten in bootjes bevolken in groten getale het vierde-eeuwse vloermozaïek in de basiliek van Aquileia (afb. 52a/b). Het vierde-eeuwse *missorium* van Theodosius toont vier eroten die met geschenken in hun handen in de richting van de keizer zweven (afb. 53).¹⁵ Het paleisplafond dat in 1945 aangetroffen werd onder de Dom van Trier bevat zeven geïsoleerde cassetten met erotenparen en één met Amor en Psyche (afb. 54).¹⁶ Op het bruidskistje van de vierde-eeuwse christelijke Projecta tenslotte, dragen twee eroten een clipeus met de bustes van het echtpaar en bevindt zich Eros in het gezelschap van Aphrodite die haar toilet maakt (afb. 55).¹⁷

Een deel van deze afbeeldingen van Eros kan wellicht benoemd worden als een exponent van een betekenisvolle visuele ‘tekentaal’. Een tekentaal bedient zich vaak van gestileerde vormen ten gunste van die diepere betekenis. Een dergelijke gestileerde tekentaal kenden zowel de christelijke als de joodse en de heidense tradities. Soms ook is stilering helemaal niet nodig. In het geval van ‘gelegenheidsartefacten’, zoals de genoemde sarcofagen en het bruidskistje, is het door hun context dat ook niet-gestileerde afbeeldingen betekenissen en functies achter hun aanwezigheid doen vermoeden. Ook dergelijke afbeeldingen kunnen onder de noemer ‘tekentaal’ geschaard worden. Dat afbeeldingen op gelegenheidsartefacten als louter traditionele decoratieve elementen bedoeld en/of beschouwd werden is evenwel ook niet uit te sluiten. In contexten als die van de vloermozaïeken, het cassettenplafond en het *missorium* kan Eros zowel betekenisvol als betekenisarm bedoeld en/of ervaren zijn.

¹² Deichmann (1967) band 1, taf. 68 en p. 197.

¹³ Deichmann (1998) band 2, taf. 43 en 44 en pp. 40-41.

¹⁴ Deichmann (1967) band 1, taf. 45 en pp. 116-119.

¹⁵ Beckwith (1979) p. 77 en ill. 60.

¹⁶ Weber (2000) geeft goede afbeeldingen en een bibliografie.

¹⁷ Goede afbeeldingen bevinden zich op <http://www.britishmuseum.org>.

Eros en eroten op objecten zoals de hierboven genoemde funeraire en huwelijks-gerelateerde, konden in een antieke context een veelheid aan betekenissen hebben en fungeren als levenshulp.¹⁸ Als traditionele veroorzaker en personificatie van de liefde kwam Eros steeds voor in een sfeer van liefde, verleiding, erotiek en voortplanting. Op bruidskistjes en andere aan de liefde gerelateerde voorwerpen, zou de god kunnen verwijzen naar zijn rol als stimulans en schatbewaarder van liefde en vruchtbaarheid. Als nauw verbonden met het bestaan van de natuur en het leven kan Eros individueel of in meervoud, als groep naïeve en onschuldige kindertjes, verwijzen naar bijvoorbeeld de seizoenen. De keerzijde, het einde van het leven en het daarbij behorende einde aan alle plezier vertegenwoordigde hij als genius van de dood ook. Spelende eroten konden daarbij verwijzen naar een overleden kind. De trieste Eros met de omgekeerde toorts kon fungeren als symbool voor het gedoofde leven, het onomkeerbare einde van alle aardse geneugten. De slapende Eros verwees op zijn beurt wellicht juist naar een minder negatieve visie op de dood: als een slaap waaruit men ontwaakt in een beter leven. Dit betere leven brengen Bacchantische eroten naar voren door hun onbevangen kindheid, het plukken van druiven en graan en het maken van wijn. Als stoute kindertjes oefenen ze volwassen activiteiten uit, zoals vissen en wagenrennen. Spelende en musicerende eroten hebben wellicht een dergelijke inhoud. In combinatie met Psyche zou de verrijzenis van de ziel in dit betere leven en een eeuwige vereniging van de ziel met de liefde in de dood gevierd kunnen worden. Als drager van naamstabulae en afbeeldingen van de overledenen kunnen eroten de persoonlijke *genii* representeren. Aan het einde van het leven begeleiden zij hun protegés naar hun bestaan in de dood.¹⁹

Eros en eroten op vroegchristelijke objecten zijn dus relatief gemakkelijk te interpreteren. Toch is iedere interpretatie problematisch omdat daarnaast een betekenisloze traditionaliteit, het decoratieve aspect, eruditie, status, horror vacui en dergelijke eveneens een rol spelen. Voorts is het hoogst problematisch dat nooit achterhaald zal worden in hoeverre de intentie en de receptie van eventuele diepere betekenissen van beeldmotieven in de praktijk overeenkwamen. Een ander probleem aan traditionele beeldmotieven op

¹⁸ Zie hierover Zanker (2004) .

¹⁹ Stuveras (1969), Messerer (1962), Kunstmann (1964), Kranz (1999) band 5, deel 2, Zanker (2004) pp. 135-177 en 239-242.

christelijke artefacten is dat het altijd maar zeer de vraag is of de eventuele inhoud van deze motieven in een christelijke zin gemigreerd was en zo ja, in hoeverre dit expliciet was en eenduidig begrepen kon worden.

De onmogelijkheid om een ondubbelzinnig antwoord te geven op de vraag wát de individuele heidense motieven precies representeerden in de diverse vroegchristelijke contexten is een kernpunt in dit onderzoek. Het bredere maatschappelijke niveau waarop het beeld van Eros in de eerste eeuwen van het christendom bestond en functioneerde geeft wél antwoorden. Deze antwoorden worden niet zozeer gevonden in termen van expliciete of zelfs voorgeschreven verchristelijking van het oude, maar in termen van syncretisme, uitwisseling in twee richtingen, dualiteit, continuïteit en vanzelfsprekendheid, in samenspel met het menselijke ervaren van een diep symbolische dimensie achter zijn alledaagse wereld en een eventuele hoop deze wereld door middel van betekenisvolle objecten te kunnen beïnvloeden enerzijds en de behoefte aan schoonheid en vertoon anderzijds.

In dit verband sluit de genoemde ‘tekentaal’ aan bij het doorslaggevend belang van de gelegenheid waarbij een antiek motief betrokken werd en wordt. Daarbij kunnen het gebruik en de betekenis van de godheid losstaan van iedere ‘mode’, zoals bijvoorbeeld het verminderende respect voor Eros in de gelijktijdige literatuur, van ieder voorschrift van hogerhand en van iedere ideologie en hoeft zijn betekenis niet geledigd of gewijzigd te zijn of te worden. Eros kan en kon in steeds verschillende hoedanigheden deel uitmaken van traditionele ‘jargons’ die passen bij bepaalde gelegenheden en noden. De precieze intentie en de receptie blijven hierbij zoals gezegd vaak discutabel en zelfs syncretisme kan op niet meer dan een vermoeden berusten. Op schrift is niets gesteld. Eén antiek voorbeeld van gelegenheidssymboliek, mét tekst, is echter wel voorhanden: de illustraties bij het derde-eeuwse gedicht over de kunst van het jagen met honden, de *Cynegetica* van de hand van de Syrische Pseudo-Oppianus, te behandelen in § I.2.3. Onafhankelijk van iedere ideologische context of trend op het gebied van de betekenis van Eros, is hij daar betrokken als geschikt symbool dat past bij de natuur en het voortbestaan daarvan.

Bij de continuïteit en vanzelfsprekendheid die in dit onderzoek voorop staan, sluit het genoemde fenomeen van kunst omdat ze ‘mooi, duur, geleerd en decoratief’ is ook aan en heeft een relatief betekenisloze Eros in dit

schrijven eveneens een plaats. Uit het voorgaande komt immers voort dat zowel op inhoudelijk als op esthetisch gebied gesproken kan worden van een vredige co-existentie van het ‘oude’ met het ‘nieuwe’ en van een verregaande wisselwerking over en weer.

In samenspel met de bijzonderheden van Eros en die van de mythologie sluit deze vredige continuïteit in het vroegchristelijke visuele voortleven van Eros naadloos aan bij de groeiende behoefte aan compleetheid in het christelijke denken. Het vormt mede de basis voor het verdere voortbestaan en hergebruik van zijn beeld en het verlegt de focus van de expliciete transformaties van betekenissen naar de hang naar volledigheid, van zijn rol als representatie van iets specifiek naar zijn rol binnen een groter symbolisch geheel.

§ I.2.1 ‘Tekentaal’

Het gebruik van visuele ‘tekentaal’ (gestileerd of contextgerelateerd) is bij het aanbreken van het christelijke tijdvak al een oud gegeven. Het sluit aan bij het menselijke vermogen om de wereld te kunnen ervaren als een aaneenschakeling van betekenisvolle beelden en om daaruit voortkomend, groepsgewijs, beeldentaal in verschillende contexten binnen de groep te kunnen gebruiken en interpreteren.²⁰ Daarnaast moet de behoefte aan ‘mooie dingen’ evenzeer universeel zijn. Deze ‘mooie dingen’ hebben vaak eveneens een boodschap. Ze identificeren immers de bezitter, verlenen status en articuleren de omgeving. Deze gegevens haken aan bij de vraag achter welke objecten nu wel of niet een bepaalde betekenis gezocht mag worden in het algemeen, en specifiek bij het begrijpen van afbeeldingen van de oude god Eros binnen de nieuwe groep in wording: de christenen. Genoemde gegevens weerleggen bovendien het beeld van een ‘oude’ en een ‘nieuwe’ wereld en een neergang van de kunsten in de laatste. Hieruit voortkomend wordt duidelijk dat bij het begrijpen van het beeld van Eros in deze periode de nadruk niet moet liggen op zijn al dan niet verchristelijkte individuele betekenissen. Daarom zal in het navolgende aandacht besteed worden aan het verschijnsel ‘tekentaal’. ‘Tekentaal’ zal gepresenteerd worden als een universeel gegeven, waarbij de joodse en Romeinse tekentaal voor dit onderzoek als belangrijkste voorbeelden gekozen zijn. Het moge echter duidelijk zijn dat het verschijnsel bij alle andere culturele sub-eenheden binnen het Romeinse rijk, die mede behoren tot de wieg van de christelijke beeldenwereld, hier eveneens erkend wordt.

Toen Gombrich in zijn *Story of Art* afbeeldingen zoals de derde-eeuwse *Drie mannen in de vurige oven* in de catacombe van Priscilla in Rome besprak, sloot hij zich aan bij het ‘Vasariaanse’ discours, waarbinnen de laatantieke en

²⁰ Ik sluit me hierin tot op zekere hoogte aan bij Grabar (1968). Ik meen echter dat Grabar voorbij gaat aan variabelen en ontwikkelingen in het gebruik en het begrip van deze beeldentaal. Evenmin sluit ik mij aan bij de sluitendheid van Grabars systeem en meen ik dat het verstandig is te erkennen dat er ‘losse eindjes’ zijn.

middeleeuwse kunst en cultuur als inferieur beschouwd worden aan die van de klassieke Oudheid en de Renaissance:

The picture no longer existed as a beautiful thing in its own right.(...) Few artists seemed to care much for what had been the glory of Greek art, its refinement and harmony. Sculptors no longer had the patience to work with marble with a chisel, and to treat it with that delicacy and taste which had been the pride of the Greek craftsmen.²¹

De genoemde neergang in de kunsten vond volgens Gombrich plaats om het volgende:

He was not really much concerned with drawing lifelike figures. (...) His main intention was to remind the beholder of the occasion when God had manifested His power.²²

Een uitleg van de abstrahering in de kunst in bewoordingen als ‘no longer’, ‘few artists seemed to care much’, en ‘no longer had the patience’ is wel erg negatief, maar Gombrich had in zekere zin ook gelijk: kunstenaars die de bovennatuurlijke werkelijkheid moesten uitbeelden hadden inderdaad, zoals ook door Kitzinger en Matthews in positieve zin onderkend, niet de intentie de fysieke wereld na te bootsen.²³ Ook is het waar dat wat ik hier zal noemen

²¹ Gombrich (1989) pp. 91-92.

²² Gombrich (1989) bedoelde met ‘he’ op pp. 89-90 de kunstenaar die de fresco’s in Dura Europos vervaardigde. Hij meent achter de ‘clumsy style’ niet alleen een niet al te vaardige kunstenaar te herkennen, maar ook een bewuste wil tot abstrahering ten koste van de natuurlijkheid van de voorstellingen en ten gunste van de diepere betekenis ervan. Deze verlegging van de belangstelling, van het uiterlijke naar het inhoudelijke, zou eveneens een grondslag worden voor de christelijke kunst.

²³ Er wordt hier niet beweerd dat er geen transformatie heeft plaatsgevonden. Er ontstond binnen het vroege christendom juist een beeldtaal die haaks staat op het ‘afbeelden’. Ik sluit me hierin aan bij Matthews (1993) pp. 11-21. Zie over de overgang van naturalisme naar abstractie ook de baanbrekende publicaties van Kitzinger (1984), die hoewel de nadruk sterk ligt op antieke traditie, ook het vernieuwende en inhoudelijke aspect van de kunst van de late Oudheid erkent. Grabar (1986) beschouwde evenals Maguire (1981), zij het vanuit een ander perspectief, christelijke kunst als een daadwerkelijke en al bestaande taal die ingezet wordt om de nieuwe ideologie met begrijpelijke middelen te communiceren.

‘de gestileerde tekentaalvariant’ van kunst beter past bij de uitbeelding van het niet-natuurlijke. Een stilering in de joodse kunst en toenemende vermindering van het laatklassieke realisme bij het aanbreken van het christelijke tijdvak kunnen daarom eveneens niet ontkend worden. Toch is Gombrichs expliciete constatering gestoeld op de ouderwetse en hardnekkige hiërarchie van ‘goede’ en ‘slechte’ kunst, die gebaseerd is op het esthetiekprincipe dat naturalisme en realisme prioriteit geeft. Dit principe gaat echter geheel voorbij aan de samenhang der dingen en is hier daarom onbruikbaar.

Joodse kunst en joodse symboliek zijn, net als het grootste deel van de Byzantijnse kunst, opvallend afwezig in de Westerse kunstgeschiedschrijving en indien vermeld, dan slechts in het licht van respectievelijk de christelijke en de Westerse kunst. Een verschil met andere gemarginaliseerde artistieke tradities (zoals de Byzantijnse) is dat het bestaan van een joodse kunst zelfs vrijwel geheel ontkend wordt. De groten der kunstgeschiedenis van de twintigste eeuw zoals Warburg, Panofsky, Krautheimer, Gombrich en Meyer Schapiro, allen joden, besteedden weinig tot geen aandacht aan joodse kunst en zijn er - voor zover erkend wordt dat deze bestaat - zeer kritisch op. Fine citeerde een, wat deze problematiek betreft, treffende definitie van de kunstgeschiedschrijving door zijn leermeester Stephen S. Kayser: ‘Art History is what one Jew tells another Jew about goyeshes (christelijke) art.’²⁴

Gombrich benadrukte dan ook vooral de zeldzaamheid van joodse kunst en weet dit aan het tweede gebod en de angst voor afgoderij. De aanwezigheid van de vele fresco’s in de synagoge van Dura Europos valt echter niet te ontkennen. Hij bezag deze echter louter en alleen in het licht van het belang ervan voor het begrip van de stilering van de vroegchristelijke kunst ten gunste van de boodschap ervan. Tegelijkertijd weet hij deze stilering, de ‘clumsy style’, en de ‘flat and primitive scene’, ook aan de slechte

²⁴ Het gouden kalf, tijdens de Uittocht vervaardigd, toont het bestaan, maar ook het gevaar van symbolische voorwerpen: de stierencultus betekende in principe geen afvalligheid van God indien het beeld opgevat werd als een symbolisch voetstuk voor de tronende God erboven, vergelijkbaar met de Sjechiena boven de Ark van het Verbond. Het was de vereenzelving van God met het beeld door het volk die God in toorn deed ontbranden, aldus Exodus 32. Zie voor een historiografisch overzicht over de ontkenning en marginalisering van de joodse kunst, Fine (2005) pp. 47-52 en de noten op p. 223.

kunstenaar en wederom aan het tweede gebod: 'The more lifelike they were, the more they sinned against the Commandment forbidding images.' Elsner op zijn beurt noemde het jodendom 'the most un-conic (indeed anti-iconic) of religions.'²⁵ Het moge duidelijk zijn dat in het bovenstaande voorbij gegaan is aan de diep symbolische inslag die de joodse cultuur had (en heeft) alsmede aan de universaliteit van het gebruik van tekentaal en hiermee aan de continuïteit die in dit onderzoek voorop staat. Dat het onstoffelijke vaak onnatuurlijk aandoende uitingsvormen heeft is van alle mensen en van alle tijden en niet 'typisch joods', niet 'typisch vroegchristelijk' en het ene komt ook niet rechtstreeks voort uit het andere. Er is evenwel een kentering gaande. Elsner schaaft zowel joodse als heidense als christelijke kunst onder de grotere categorie van de 'laatantieke cultuur' en verlaat het christocentrisme. Het is Peter Brown geweest die hier drie decennia geleden de aanzet toe gaf.²⁶ Brown beschouwde joodse, heidense, christelijke, Sassanidische en vroegislamitische culturen in de samenhang van een grotere 'laatantieke' cultuur.²⁷ Ik sluit me volledig aan bij deze ruime culturele insteek van Brown en Elsner.²⁸ Het moge voorts duidelijk zijn dat het ook hier juist niet de bedoeling is de joodse kunst en symboliek te ontkennen of te marginaliseren, maar door de doelen ervan, is echter helaas ook de insteek van het voorliggende onderzoek christocentrisch.

Behalve dat Gombrich met de geciteerde passage het bestaan van 'goede' en 'slechte' kunst suggereerde, impliceerde hij ook een voorbije 'oude wereld' en een 'nieuwe wereld', twee werelden die in strikte tegenstelling tot elkaar stonden. De nieuwe wereld, waarin een nieuwe religie domineerde, werd bevolkt door nieuwe mensen, nieuwe kunstenaars en had een nieuwe kunst, met nieuwe betekenissen en een nieuwe stijl en functie. Het 'nieuwe' is tegelijkertijd afgeschilderd als 'oud en versleten'. Het nieuwe zou synoniem zijn voor de vergetelheid waarin het mooie en goede was: achteruitgang. De

²⁵ Gombrich (1989) pp. 89-90 en Elsner (1998) p. 215.

²⁶ P. Brown (1971).

²⁷ Elsner (2003) pp. 114-128. Zie over deze problematiek ook Bland (2000) en Fine (2005) p. 52.

²⁸ Zie voor de historiografie rond deze problematiek de artikelen van Marcone, James en Ando in het speciaal aan dit thema gewijde eerste nummer van de *Journal of Late Antiquity* (2008).

passage van Gombrich en haar implicaties zijn illustratief voor de dominantie van het hiervoor aangestipte discours en ook voor het beeld van de vroegchristelijke kunst dat in de handboeken over kunstgeschiedenis nog steeds geschetst wordt. Vanzelfsprekend is veralgemenisering in overzichtswerken een onvermijdbaar gegeven. Deze maakt echter tegelijkertijd dat dit beeld uitgedragen wordt aan een geïnteresseerd lekenpubliek en steeds weer aan nieuwe generaties kunsthistorici die dit beeld met zich meedragen en op hun beurt overbrengen op anderen. Het is spijtig dat het kennelijk niet mogelijk is een genuanceerdere versie van de gebeurtenissen in een overzichtswerk te verwerken, waarbij bovendien duidelijk wordt dat de keuze van de voorbeelden vaak arbitrair is en waarbij een nadruk ligt op dualiteit en continuïteit in plaats van op maatschappijbrede omkeringen en verval. De inwoners van het laat-Romeinse rijk zullen hoogstwaarschijnlijk de geschetste culturele omslag niet zo ervaren hebben.²⁹

Joodse en antieke symboliek en ‘tekentaal’

Toen boetseerde de Heer God de mens uit het stof dat Hij van de aarde nam, en Hij blies hem de levensadem in de neus: zo werd de mens een levend wezen.³⁰

De kracht van de symboliek kan in het joodse denken niet anders dan diep geworteld zijn. Het Oude Testament voorzag de aardse wereld al nadrukkelijk van een diepere betekenis. Toen God de levensadem in de neus van de eerste mens, die hij zojuist uit het stof van de aarde had gevormd, blies, bracht hij een tweede laag achter het fysieke aan. Het symbolische denken en handelen in de joodse cultuur treedt expliciet naar voren wanneer men leest over de rituele handelingen en gebaren. Zo treft men Oudtestamentische personages wanneer deze in gebed zijn aan met uitgespreide handen. Dit gebaar benadrukt de achterliggende verwachting en het daadwerkelijk ontvangen van goede gaven door de persoon in gebed. Zo beloofde Mozes de Farao buiten de stad te gaan en zijn handen te spreiden naar de Heer: ‘Dan zal de donder zwijgen en de hagel ophouden; dan weet u dat heel de aarde de Heer

²⁹ Elsner (1998) p. 3.

³⁰ Genesis 2:7.

toebehoort (...). Hij spreidde zijn handen voor de Heer, en donder en hagel hielden op.³¹ De uitstrekking van de hand of de handoplegging bij een zegening symboliseren dat het goede in de schenker door zal stromen in de ontvanger.³² Symboliek in een joodse context kan eveneens gevonden worden in de woorden van de profeten, in offerhandelingen en de eredienst, in (priester)kleding, in getallen, in kleuren en in feesten en voedsel.³³

Genoemde kracht van de symboliek in het joodse denken strekt zich, evenals in de heidense en vroegchristelijke samenhang, uit tot een fysieke 'tekentaal' op en in de vorm van voorwerpen. Het Tabernakel, de Ark van het Verbond, de *Cherubim*, de Menora en ook de Davidster zijn oude en wellicht de bekendste voorbeelden van de joodse fysieke tekentaal in en op voorwerpen.³⁴ Zacharias werd namens God door een engel deelgenoot gemaakt van de symbolische betekenis van de Menora die hem in een visioen voor ogen kwam.³⁵ Uit de uitleggingen van de Menora door de sterk hellenistisch georiënteerde Philo van Alexandrië komt naar voren dat deze ook voor hem, als vuurbron en zo wellicht verwijzend naar de brandende braamstruik en derhalve naar God, een diep symbolische betekenis had.³⁶ Ook

³¹ Exodus 9:29, 33 zie bijvoorbeeld ook 1 Koningen 13:22, 38, 54.

³² Zie bijvoorbeeld Leviticus 9:22; 2 Koningen 13:16.

³³ Deze woorden, gebruiken en zaken zijn oud en in de loop der tijd betekenisvol geworden. Daarom worden ze hier onder de symbolen geschaard.

³⁴ Zie over joodse symboliek Goodenough (1954) pp. 27-42, Scholem (1960 en 1978), over Scholems ideeën over symboliek in Kaballah, Dan (1987) pp. 172-173 en Fine (2005) pp. 135-139. Fine gaf op pp. 138-139 van laatstgenoemde publicatie in zijn voorbeeld van 'the carpet of Simon the Righteous' een prachtige schets van de verschillende wijzen waarop verschillende samenhangende groepen hetzelfde object interpreteren.

³⁵ Zacharias 4:2-14.

³⁶ Philo maakte, wanneer hij de tafel in het Tabernakel allegoriseert in zijn *Questiones in Exodum* II, 71, duidelijk dat hij bewust allegoriseert wanneer hij spreekt over: 'hen die gevoed worden door zichtbaar voedsel in de vorm van allegorie'. Een Engelse vertaling van de Griekse tekst is te vinden op:

<http://www.earlyjewishwritings.com/text/philo/book42.html>.

Zie voor zijn beschrijvingen en uitleg van de Menora: Philo, *Vita Mosis* II, 102-105, en *Questiones in Exodum* II, 73-82. Een Engelse vertaling van de Griekse tekst is te vinden op: <http://www.earlyjewishwritings.com/text/philo/book42.html>. Binnen het laatstgenoemde werk maakt de verklaring van de Menora deel uit van een uitputtende allegorische uitleg van de Tempel en de voorwerpen, handelingen en personen daarbinnen. De sterke

de Davidster, net als de Menora alom aanwezig binnen én buiten een artistieke context en op velerlei manieren sterk verbonden met de joodse identiteit, is bron voor een rijke variëteit aan symbolische interpretaties. Naast de kosmische betekenissen die hem worden toegedicht, zoals een verwijzing naar de verbinding tussen hemel en aarde, heeft de ster, ook blijkens de uitputtende studie door Scholem, een bindende werking voor het joodse volk en voor de verschillende groeperingen daarbinnen.³⁷ Het gruwelijke bijeffect van de werking van een dergelijk symbool is het gebruik ervan ter stigmatisering van een groep door buitenstaanders gebleken en dit verschijnsel is ons maar al te zeer bekend.

‘Tekentaal’, eventueel in een al dan niet didactische en/of allegorische samenhang, een gebrek aan natuurgetrouwheid in de uitdrukkingsvormen ten gunste van een diepere betekenis of geritualiseerde handelingen en rituele voorwerpen die een brug slaan naar een anders ongrijpbare wereld zijn, zoals ook aangetoond is door Elsner, noch exclusief voorbehouden aan het joden- en christendom, noch iets negatiefs.³⁸ Daarom moeten hier in dit verband de oude ideeën van neergang en veranderingen bij het aanbreken van het christelijke tijdperk gepareerd worden en moet hier gesteld worden dat de onnatuurlijkheid in de kunst niet nieuw of een joodse erfenis was en met name dat er van een omslag geen sprake was. Niet-naturalisme, dat hand in hand gaat met de kunst van het symbolisch ervaren en het gebruik van symbolen, is in ieder geval ook in de Oudheid bewust toegepast en is niet ‘typisch christelijk’ en ook niet ‘typisch joods’. Het is zelfs een universele neiging. Twee manieren van zien en begrijpen - te weten een zien en begrijpen van de natuurlijke vormen en een zien en begrijpen van de eventuele betekenis

stoïsche, Platonische, Aristotelische en Pythagoreïsche invloeden in dit werk zijn onmiskkenbaar. In het kader van de voorliggende studie is het echter niet mogelijk dit gegeven in detail uit te werken en wordt daarom volstaan met deze constatering. Als representatieve studies over de symbolische betekenis van de Menora kunnen genoemd worden Goodenough (1954) deel 4, pp. 71-98, Fine (2005) pp. 146-163 en Hachlili (2001) met bibliografie.

³⁷ Hiermee worden groeperingen bedoeld met een eigen interne ideologische, geografische of culturele binding. Een klassieke publicatie over de Davidster is van de hand van Scholem (1978).

³⁸ Elsner (1995) en (2007) pp. 1-26.

achter de vormen- bestonden in de Oudheid aantoonbaar tegelijkertijd. Het waren de verschijningsvorm, de plaatsing en de context van het werk die hierin de leidraad waren voor de (geïnitieerde) beschouwer.

In een ideologische context is stilering of het gebruik van symbolen bij uitstek gepast. Het goddelijke kan immers niet in woorden worden gevangen, maar alleen ervaren. Een gestileerde of symbolische vormtotaal leent zich daarom beter om het spirituele in te vatten en eruit te ervaren dan een sterk beschrijvende vorm van kunst of een kunst die de natuurlijke realiteit nabootst.³⁹ Deze zouden hun inhoud juist kunnen versluieren. Dan is er nog de vraag: als de spirituele realiteit uitgebeeld zou kunnen worden aan de hand van de alledaagse realiteit, welke realiteiten zijn dan de juiste? Er bestaat immers een onoverbrugbare kloof tussen de zichtbare werkelijkheid en de perceptie van de kunstenaar en daaruit voortkomend ook tussen die werkelijkheid en het kunstwerk. Ook is er een kloof tussen het resulterende kunstwerk en de perceptie van de toeschouwer. De strijd tussen Zeuxis en Parrhasius in Plinius' *Historia Naturalis* tenslotte, illustreert dat een werkelijke verbinding tussen kunstwerk en toeschouwer niet mogelijk is wanneer het kunstwerk de toeschouwer bedriegt en dat dit probleem in de eerste eeuw in ieder geval erkend werd.⁴⁰

Veel beeldmateriaal uit de Oudheid verraadt door zijn vorm of onnatuurlijkheid dat er een tweede betekenislaag moet zijn achter het voorgestelde. Het moge duidelijk zijn dat beroemde beelden uit de Oudheid zoals de Olympische Zeus en de Athena Parthenos van Pheidias, die een afmeting hadden die de menselijke maat vele malen overtrof en uit ivoor en goud waren vervaardigd en opgesteld waren in een kunstmatig licht, zeer zeker niet realistisch of naturalistisch bedoeld waren; dit in tegenstelling tot

³⁹ De abstrahering in de laat-Romeinse beeldtaal zou volgens Elsner het gevolg van een invloedrijke laatantieke filosofische gedachte zijn; een gedachte die een minder letterlijke afbeelding voorstond ten gunste van de inhoud van het afgebeelde. Zie hierover Elsner (1995) pp. 1-14 en 88-125. Deze gedachte kon bestaan naast de opvattingen over kunst waarbij het realistisch weergeven van de uiterlijke verschijningsvorm voorop stond. Enerzijds schreven naturalisten zoals Plinius en Vitruvius de Romeinse norm voor terwijl anderen zoals Plotinus en Cebes een heel andere, maar evenzeer invloedrijke visie op kunst en op het kijken en ervaren konden verspreiden.

⁴⁰ Plinius de Oudere (ca. 23 - 79), *Historia Naturalis*, lib. XXXV, par. 36.5, par. 65, lib. XXXVI, par. 4. 5.

bijvoorbeeld de vrijwel gelijktijdig met het laatstgenoemde beeld vervaardigde Doryphoros van Polykleitos. Het lijdt geen enkele twijfel dat beelden zoals de twee eerstgenoemde door middel van hun verschijningsvorm een diepere laag in zich wilden doen vermoeden. In samenhangen als die van het huwelijk en de dood, ligt eveneens een symbolisch lezen voor de hand. Nu is het echter niet de verschijningsvorm, maar de context die deze kwaliteit op de voorgrond brengt.

Kortom, er zijn twee manieren van het maken van artefacten alsmede van het kijken naar en het begrijpen van artefacten: een symbolische of representerende en een naturalistische. De transformatie naar een prevaleren van een ‘gestileerde tekentaal’ in de kunst tussen de eerste en de zesde eeuw, waarbinnen niet-natuurlijkheid en abstractie steeds meer voorop kwamen te staan als gevolg van het ideële aspect ervan, wordt hier niet ontkend, maar wel gezien in relatie tot de universaliteit van de kunst van het symbolisch begrijpen. Het proces waarbij symbolische kunst de overhand zou krijgen wordt daarom als een langzaam en genuanceerd proces zonder negatieve connotaties beschouwd.⁴¹ Binnen dergelijke delicate ontwikkelingen kunnen betekenissen van ‘tekentaal’ ook geen radicale omslagen gemaakt hebben. Van een ‘nieuwe wereld’ op dit gebied is geen sprake.⁴²

Een vredig samen bestaan van het oude met het nieuwe

Het wordingsproces van de christelijke praktijk, alsmede het ontstaan van een bijpassende beeldenwereld daarbinnen, laten bij uitstek zien dat de idee van het sterven en geboren worden van culturele en ideologische verschijnselen een illusie is. Een reeks wisselende fusies van nieuwe met al bestaande elementen, in combinatie met een vredig samen bestaan van het oude en nieuwe, is misschien een betere typering. Wellicht kan ook de ideologische en culturele houding van veel vroege christenen op een dergelijke manier

⁴¹ Zie hierover ook Elsner (1998) pp. 15-23.

⁴² Zie hierover ook Kitzinger (1984). Stockstad (1988) p. 17 verwoordde de ontwikkelingen treffend als volgt: ‘Late Antique art was abstract and expressionistic before it was Christian, but artists working for Christians enhanced and consciously developed these tendencies until painting, sculpture, and mosaic approached the ideal described by Plotinus- “an appropriate receptacle (...) seeming like a mirror to catch an image of [the soul]”.’

gekaracteriseerd worden. Ten opzichte van en ook binnen het corpus van afbeeldingen van de god Eros moet een vergelijkbare vermenging in combinatie met eenzelfde dualiteit bestaan hebben.

De genoemde tweeledigheid in tegenstelling tot revolutionaire veranderingen op het individuele niveau zou ook de dualiteit binnen het corpus van verzameld en besteld werk van prominente christenen zoals Junius Bassus kunnen verklaren. Echter, deze verklaring kan op haar beurt en tegelijkertijd de idee van een 'nieuwe' en een 'oude' wereld versterken, zij het dat de oude wereld nog niet vergaan was. Daarvoor in de plaats zou zij een merkwaardige tegenstelling bewerkstelligen binnen de samenleving en binnen mensen en menselijk gedrag. Gombrichs uitspraak 'The picture no longer existed as a beautiful thing in its own right' werd al gepareerd door de verwerping van de idee van een nieuwe wereld die de oude wereld omverwierp.⁴³ Daarnaast spreekt de nuancering van de dualiteit in mens en maatschappij ten gunste van vanzelfsprekendheid de passage ook tegen. Zoals ook benadrukt door Elsner bestond binnen de heidense ideologie het beeld ook niet alleen maar als een 'picture in its own right'.⁴⁴ Kunst omdat ze mooi is en status uitstraalt en heidense motieven omdat ze geliefd en traditioneel waren - anders dan een gestileerde tekentaal of tekentaal die bij gelegenheden, hoopvolle verwachtingen en overtuigingen past - bestonden al en hielden niet op te bestaan. 'Kunst' en 'tekentaal' zijn dus in voorkomende gevallen twee verschillende dingen. Tuinen en villa's, ook van christelijke opdrachtgevers, zijn bevolkt geweest met beelden van goden, saters, putti en Hermessen, zij het in een steeds meer gereduceerd formaat en in een veranderende stijl.⁴⁵ Traditioneel articuleerde deze beeldenwereld het huis en de positie, status en identiteit van zijn bewoners en bezoekers en droeg zij op die manier vaak ook betekenissen.⁴⁶ Cameeën, edelstenen en andere kostbaarheden konden zowel om hun traditionele (magische) plaats in de Romeinse wereld als om hun schoonheid rekenen op een onverminderde belangstelling.⁴⁷ De heidense

⁴³ Gombrich (1989) p. 91.

⁴⁴ Elsner (1995), (1998) pp. 15-23 en (2007) pp. 1-26.

⁴⁵ Hannestad (1999) pp. 193-194 en Krug (2007) pp. 132-136.

⁴⁶ Elsner (1998) pp. 44-50.

⁴⁷ Zie ook § 1.2.4. Het is aannemelijk dat de veronderstelde magische eigenschappen van cameeën en edelstenen ook vaak interessant gevonden werden in een christelijke context.

tekentaal op vroegchristelijke artefacten zoals de sarcofagen bevindt zich ook op meerdere gebieden. Zij heeft een bedoelde esthetische en traditionele waarde, maar roept ook de vraag op naar haar betekenis. Een dergelijke betekenis kan een verchristelijkte zijn, maar - zoals hiervoor al naar voren gebracht - dit is onbewijsbaar en er is bovendien een kloof tussen de bedoeling van de opdrachtgever en de perceptie van de beschouwer. Het is tenslotte mogelijk dat, zoals hiervoor al genoemd, traditionele antieke motieven bij gelegenheden zoals de dood, niet migreerden maar als vanzelfsprekend in hun oude betekenis in een dergelijke context thuishoorden.

Continuïteit, traditie en vanzelfsprekendheid versus hypothetische ontwikkelingen in betekenissen

De werking van een tekentaal in de vorm van representaties en symbolen kan slechts verwacht worden als de wereld van de vormen gezien wordt als betekenisvol en als de betekenissen van de vormen op hun beurt de realiteit tot een zinnig geheel maken. Tussen groepen mensen, tussen volkeren en in verschillende omstandigheden kunnen de betekenisgevingen niet anders dan variëren. Ze horen bij het heersend logisch wereldbeeld van die groepen en zijn eenheidsheppend binnen die groepen of ten aanzien van groepen. Maar hoe is dit te begrijpen als de groep nog diffuus is en er nog geen (impliciete) afspraken zijn?

Het is vanzelfsprekend dat men in het christelijke tijdvak representaties en symbolen transformeerde. Grabar stelde al dat het in het algemeen, en niet alleen wat betreft het vroege christendom, geenszins verwonderlijk is dat men zich uitte met de middelen die op dat moment gangbare, begrijpelijke en eenvoudigweg gerespecteerde verworvenheden waren.⁴⁸ De vraag naar de

De schoonheid en ouderdom van dergelijke zaken moeten echter ook in zichzelf een blijvende waardering hebben ondervonden, zonder nadruk op de eventuele krachten en betekenissen van de voorwerpen. Abt Suger bijvoorbeeld, in dit geval ter meerdere eer en glorie van de christelijke God, waardeerde mooie materialen en oude voorwerpen om hun nostalgische aspect, hun schittering, hun transparantie en het vakmanschap waarmee ze gemaakt zijn als *ornamenta*, en niets meer.

⁴⁸ Grabar (1968) p. xlvi.

exacte inhoud van de vroegchristelijke symboliek echter, kan in veel gevallen niet met stelligheid beantwoord worden. Expliciet op schrift gesteld in relatie tot specifieke artefacten is deze immers niet.

Met behulp van de Bijbel zijn er tal van interpretaties van afbeeldingen van Eros in een vroegchristelijke context mogelijk. Deze zijn echter grotendeels hypothetisch. De druivenoogstende en wijnmakende eroten alsmede de Eros die druiven aanbiedt aan de liggende Jonas kunnen bijvoorbeeld met de woorden van Christus uit het Nieuwe Testament verklaard worden.⁴⁹ De verwijzingen naar de wijnstok zijn ook in het Oude Testament talrijk. De combinatie van Eros met Jonas kan ook verwijzen naar de symboliek achter het vissen. Het Evangelie maakt onomwonden duidelijk dat het vissen symbool staat voor het vangen van mensen: ‘Hij zei tegen hen: “Kom, volg mij, ik zal van jullie vissers van mensen maken.”’⁵⁰ De vissende eroten in een christelijke context kunnen hiermee verklaard worden. Clemens van Alexandrië bevestigde dit symbolische vissen, verwijzend naar het Evangeliecitaat. Het vissen herinnerde aan het beroep van Petrus en aan de kinderen die uit het water zijn gered.⁵¹

De bovengenoemde interpretaties van Eros worden hier allerminst bestreden.⁵² Om de toepasbaarheid ervan op de individuele afbeeldingen te

⁴⁹ Marcus 14:25: ‘Ik verzeker jullie: ik zal niet meer van de vrucht van de wijnstok drinken tot de dag komt dat ik er opnieuw van zal drinken in het koninkrijk van God.’ Johannes 15:5: ‘Ik ben de wijnstok en jullie zijn de ranken. Als iemand in mij blijft en ik in hem, zal hij veel vrucht dragen.’ Verder: Mattheus 26:29, Lucas 22:18, Johannes 15:1, Johannes 15:4.

⁵⁰ Mattheus 4:19.

⁵¹ Clemens van Alexandrië, *Paedagogos*, III, xi.

⁵² Er wordt hier ook niet gepretendeerd dat de kanttekeningen die hier gemaakt worden uniek zijn. Door de insteek van dit onderzoek echter, staan hier de reserves echter wel voorop. Zie over de verchristelijkte Eros Messerer (1962), Kunstmann (1964), over Eros en Psyche Cavicchioli (2002). Zie over de verchristelijking van het erfgoed de gedegen werken van Engemann (1973 en 1997). Een belangrijk verschil van voorliggend onderzoek met genoemde publicaties is dat de directe onderlinge afhankelijkheid tussen het woord en het beeld hier niet erkend wordt. De relatie en overeenkomsten tussen beide worden hier beschouwd als symptomatisch voor de heersende mentaliteit en ik sluit me wat deze insteek betreft, graag aan bij Elsner (1995, 1998 en 2007). Ook Gerke (1940 en 1967), Murray (1981), Zanker (2004) pp. 247-266 zijn sleutelpublicaties op dit gebied. Grabar (1967 en 1968) leverde een zeer waardevolle bijdrage aan het veld. Hij introduceerde een sterke nadruk op de vroegchristelijke beeldenwereld als taal die samenhangende groepen deelden.

toetsen zou echter een verregaande identificatie met de vroege christen en een voorstelling van zijn wereld noodzakelijk zijn. Al was dit een reële wens, dan zouden we ons nog steeds niet in de diverse individuen kunnen verplaatsen. ‘De vroege christen’ bestond immers niet, net zo min als er sprake kan zijn van ‘de hedendaagse gelovige’. Het moge bovendien duidelijk zijn dat naast de groep waartoe het individu behoort, het ook dit individu zelf is dat een betekenis geeft aan het motief. Al hechte een opdrachtgever inderdaad een verchristelijkte betekenis aan een door hem besteld kunstwerk, zag de toeschouwer dan hetzelfde als de opdrachtgever en zo ja, was dat dan per se de bedoeling?⁵³ Sommigen hebben uit deze diffuusheid het bestaan van een ‘geheimtaal’ vanwege de vervolgingen afgeleid. Dit is echter niet aannemelijk. Een eventuele christelijke boodschap in gecodeerde vorm is verdedigbaar, maar de gedifferentieerdheid binnen de vroegchristelijke beweging en het ontbreken van een overkoepelend orgaan, dat hierbij op theologisch gebied zou kunnen adviseren, weerspreekt een complete geheimtaal. Bovendien werden christenen niet onophoudelijk vervolgd⁵⁴ en het is maar de vraag in hoeverre er in tijden van vervolging gelegenheid was dergelijke afspraken te maken en kunstvoorwerpen te bestellen. Ook is er geen overgang aan te wijzen van een ‘illegale’ naar een ‘legale’ kunst.

Ondanks zijn onmacht is de (kunst)historicus met zijn kennis van ‘hoe het verder ging’ ook in het voordeel en is juist de ‘nietszeggendheid’ van dit, wat betreft verklarende literatuur, ‘bronloze’ tijdperk binnen de doelen van dit onderzoek bij uitstek interessant. Wanneer hij erkent dat veel details alleen door een onmogelijke vereenzelviging kunnen worden begrepen, doet hij met zijn onvermogen het verleden anders dan vanuit een hedendaags perspectief te benaderen, de geschiedschrijving juist recht. Hij vindt patronen en heeft, ‘achteraf gezien’, voldoende stof om naast diversiteit ook overeenstemming te

De insteek van Struthers bij haar analyse van het beeldprogramma van de sarcofaag van Junius Bassus verdient bijzondere aandacht door de manier waarop zij het object en zijn context steeds weer voorop plaats ten nadele van ‘de lijn der verwachting’. Hetzelfde kan gezegd worden van Shelton (1981) en Tronzo (1986).

⁵³ Ik sluit me hierin aan bij Cutler (1999) die deze verschillen en de veranderlijkheid van betekenissen benadrukte. Het waren juist deze aspecten die de bruikbaarheid van het erfgoed in veranderende contexten verhoogden.

⁵⁴ P. Brown (1995) pp. 29-54.

herkennen. Daartoe moet en kan hij, anders dan naar een voorbije betekenis van een individueel object, zoeken naar dat wat hij dan wél kan herkennen.⁵⁵ In het licht van de begrippen ‘continuïteit’, ‘traditie’ en ‘vanzelfsprekendheid’ is de bestudering van de vroegchristelijke periode daarom cruciaal. Deze begrippen hebben een geldigheid die universeel is en overstijgen de hypothetische ontwikkeling in betekenisgeving zoals deze, in de lijn der verwachting en voortbordurend op de literaire tendensen, te construeren valt. Het is juist deze vroege periode, waarin de gelijktijdige literatuur weinig verklaart en waarin veel motieven wellicht helemaal niet migreren, maar gewoon in hun traditionele context gebruikt blijven worden, die bij uitstek geschikt is om het organische van de ontwikkelingen in de Eros-beeldtraditie te bekrachtigen. Deze organische kwaliteit, gevoed door de genoemde eigenaardigheden van de mythologie en van de Erosfiguur en zijn context en functioneren, vond bovendien een vruchtbare grond in het steeds explicieter wordende universalisme in het christelijke denken.

⁵⁵ Dit gegeven is mooi verwoord door Demyttenaere (1995) pp. 11-15.

§ I.2.2 Eros en het vroegchristelijke milieu

Zoals hiervoor naar voren gebracht, is het voortleven van het antieke erfgoed op artefacten gedurende de eerste eeuwen van het christendom binnen deze studie niet sluitend interpreteerbaar. Belangrijk is dit voortleven hier echter wel.

Het vroegchristelijke voortleven van de antieke Eros is onderdeel van en onlosmakelijk verbonden met de wording van de christelijke praktijk. Dit wordingsproces, alsmede het ontstaan van een bijpassende beeldenwereld daarbinnen, laten daarom bij uitstek zien dat de idee van het ex nihilo geboren worden van culturele en ideologische verschijnselen een illusie is. Een reeks fusies - die in deze vroege periode in het geheel niet gestabiliseerd waren - van nieuwe met al bestaande elementen, in combinatie met een vredig samen bestaan van het oude en het nieuwe, is een betere typering. Zoals al bleek, kan wellicht ook de ideologische en culturele houding van veel vroege christenen op een dergelijke manier gekarakteriseerd worden. In en ten opzichte van de god Eros kan een vergelijkbare vermenging in combinatie met eenzelfde dualiteit vermoed worden. Daarbij is het belangrijk niet alleen de 'verchristelijking van de Romeinse wereld' voor ogen te hebben, maar ook - om met Krautheimer te spreken - de 'Romanisering' van het wordende christendom.⁵⁶ Het was immers de Romeinse wereld in al haar diversiteit zelf die zich herformuleerde en herinterpreteerde, geen lichaamsvreemde kracht van buitenaf.⁵⁷ Bovendien: incorporatie, herformulering vanuit de bestaande cultuur, herkenbaarheid en universaliteit zijn boven eliminatie, andersoortigheid en starheid immer een christelijke succesformule gebleken.

De vraag naar een hypothetische bewuste verchristelijking van Eros brengt de opdrachtgevers uit wier invloedssfeer deze beelden van de liefde zijn overgebleven, in beeld. Op welke manier waren ze een christen en hoe vulden ze dit ten aanzien van de door hen bestelde heidense afbeeldingen in? Het is daarnaast ook niet uit te maken tot op welke hoogte de opdrachtgever,

⁵⁶ Krautheimer (1980) pp. 33-58, hoofdstuk 2: The Christianization of Rome and the Romanization of Christianity.

⁵⁷ Elsner (1998) verwoordde dit op pp. 2-3 als volgt: 'These transformations were not imposed upon the Roman World but were created by it and within it.'

naást zijn klaarblijkelijke interesse in het christelijke geloof, niet ook bijvoorbeeld door opvoeding en gewoonte, traditie, pure kunstminnendheid of door de neiging tot vertoon van eruditie, behoefte had aan heidens beeldmateriaal.

Wat betreft de antieke goden als handelende entiteiten bij bijvoorbeeld een voorspoedige geboorte of een goede oogst, is het niet onwaarschijnlijk dat deze náást het woord van Christus voor sommige christenen nog immer zinnige realiteiten waren. Hetzelfde kan gezegd worden van magische amuletten. Amuletten met Amor en Psyche zouden eventueel gedragen kunnen zijn tegen de kwelling van de liefde en die met Eros en Aphrodite ter stimulering van de liefde.⁵⁸ Het is nauwelijks voorstelbaar dat bij het aanbreken van het christendom de hoop op traditionele toverkracht van voorwerpen en goden bij de alledaagse menselijke noden gemakkelijk transformeerde tot een eenduidig vertrouwen in de onzichtbare God. Dat een en ander gecombineerd werd, zowel in het denken van de vroege christenen als op daadwerkelijke artefacten ligt voor de hand.⁵⁹ Zo wordt de antieke Eros onder meer aangetroffen op een amulet waarbij hij onder de goede herder geplaatst is. Op de achterzijde van het amulet bevinden zich Hekate en Anubis (afb. 56). Wellicht is het mogelijk Eros hier in een christelijke zin te duiden, maar een complete verchristelijking van het geheel is door het ontbreken van een aantoonbaar eenduidig publiek niet te staven. Het is zeer wel mogelijk dat een dergelijk amulet begrepen moet worden als syncretisch.⁶⁰

Vroegchristelijke artefacten laten zich, net als het onderwerp van dit onderzoek, alleen breed definiëren. Voor de volgelingen van Christus, niet alleen als individuen, maar ook in de vorm van een groter geheel gold hetzelfde. De oorspronkelijke interne diversiteit die spreekt uit de *Handelingen der Apostelen*, maakte pas in een eeuwendurend proces langzaam plaats voor een gecommuniceerde eenheid.

Verskillende leiders trokken aanvankelijk naar verschillende regio's en hun bekeerlingen hadden verschillende achtergronden. De boodschap van

⁵⁸ Jahn (1851) p. 153 en Bonner (1950) afb. 161 en 76 en pp. 43, 115, 118, 120 en 121. Zie voor een zeer uitgebreide analyse van amuletten met daarop Eros Michel (2004).

⁵⁹ P. Brown (1996) pp. 76-77.

⁶⁰ Zie voor dit amulet Michel (2004) pp. 114-117 en afb. 91.1.

Christus formuleerde zich in steeds meer delen van het Romeinse rijk, alle met hun locale talen en identiteiten. De gevarieerdheid in opvattingen die daardoor leefde moge duidelijk zijn. Deze blijkt ook uit de *Brieven* van Paulus waarin hij meer dan eens zijn standpunten heeft moeten verdedigen naar aanleiding van kennelijke discussies omtrent geloofszaken en identiteitsvorming. In zijn brief aan de Galaten komt er een onenigheid tussen de joodse en de niet-joodse christenen naar voren omtrent de besnijdenis. Het compromis dat Paulus sloot, kan worden gezien als één van de eerste stappen in de richting van een religieuze groepering die zowel zijn wortels in de joodse als in de heidense tradities respecteert. Tegelijkertijd maakt de brief duidelijk dat van een overkoepelend orgaan of van een hiërarchisch apparaat dat eenheid zou kunnen brengen in het nieuwe geloof en in de gebruiken binnen de groep nog geen sprake was.

Na het jaar 70 werd het woord van Christus doorgegeven door tweedegeneratie-christenen. De wijze waarop zij dit deden en ook hun publiek vertoonden eveneens een grote interne variëteit en manifesteerde zich de boodschap van Christus in verschillende stromingen zoals het Joodse, Paulinische, Johanninische, Marcionitische en gnostische christendom. Ieder van deze afzonderlijke christelijke sekten had eigen opvattingen over de gebruiken en de zwaartepunten binnen de nieuwe overtuiging, afhankelijk van de leider en van de bekeerlingen, hun omgevingen en achtergronden. De periode van zending en verspreiding in de eerste twee eeuwen moet daarom gekarakteriseerd worden als een periode van groeiende diversiteit.

Pas aan het einde van de tweede eeuw ontstond er een langzame tendens naar meer eenheid. Verschillende groeperingen vonden compromissen, andere werden verketterd. Stromingen die dit bestreden werden geëlimineerd. In de strijd tegen heterodoxie ontstond er steeds meer literatuur waarin één en ander gedefinieerd werd. De apostolische geloofsbelijdenis ontstond en de canon werd aanvaard. Een belangrijk punt in de tweede-eeuwse literatuur was ook de erkenning van het apostolische karakter van de kerk en het vastleggen van een directe lijn van opvolging door de bisschoppen die hiermee een stevige claim op autoriteit verkregen. Vanuit deze gegevens kon de kerk haar hiërarchie opbouwen en haar eenheid versterken.

De derde-eeuwse spanningen zoals de vervolgingen onder Decius (249-251), weerhielden de kerk er niet van te groeien. De inhoud van het geloof groeide ook nog steeds en had nog geen vaste vorm aangenomen. De vierde eeuw, hoogtepunt van de kerk in wording, bracht het Edict van Milaan (313), het verbod op de heidense cultussen door Theodosius I (391-392) en de grote concilies van Nicea (325) en Constantinopel (381). Hiermee kwam duidelijkheid, een belangrijke voorwaarde voor eenheid. Van zaken als richtlijnen met betrekking tot het gebruik van kunst om het instructieve aspect ervan, was echter nog geen sprake.⁶¹ Regels omtrent relatieve futiliteiten als individuele kunst opdrachten, of middelen om deze regels te communiceren waren evenmin al aan de orde. Een antwoord op de vraag of en, zo ja, hoe, lieden als Junius Bassus bij hun artistieke opdrachten heidense motieven zouden mogen verlangen gaf het allerminst.

Kortom, de tendens naar uniformiteit en hiërarchie binnen de kerk was een geleidelijk proces en kan deels opgevat worden als een fusie van de nieuwe ideeën met de culturele bagage van haar volgelingen. De nagestreefde uniformiteit betrof bovendien natuurlijk in eerste instantie het geloof zelf en niet zijn beeldtaal. De perceptie van het christelijke en het niet-christelijke van de vroege christenen stond in nauwe samenhang met hun persoonlijke achterlanden. Enerzijds zal de achtergrond van de gelovige de manier waarop hij het christelijke denken beleefde, hebben beïnvloed en zullen tegelijkertijd de nieuwe gezichtspunten zijn kijk op het oude cultuurgoed hebben veranderd. Zoals in de vorige paragraaf naar voren kwam, konden voor hem oudere elementen bovendien in hun oorspronkelijke vorm en betekenis, inhoudelijk of om esthetische redenen als vanzelfsprekend blijven bestaan. Daarnaast is het, afgezien van de vraag tot welk type christen een opdrachtgever van een vroegchristelijk kunstwerk behoorde, ook een belangrijke vraag in hoeverre hij tegelijkertijd ook een niet-christen was.

Zoals gezegd was het vroege christendom pluriform en wordt het bestaan van zeer bevlogen vroege christenen hier niet ontkend. De opdrachtgevers van kunstobjecten konden echter waarschijnlijk in de meer religieus gematigde kringen gevonden worden. Nog voor de regerende bovenlaag zich bekeerde, vonden de rijken zonder politieke functies en

⁶¹ Zie in dit verband ook P. Brown en Wood (1999), resp. pp. 13-34 en pp. 35-46.

invloed in de nieuwe christelijke beweging een gemeenschap waarbinnen hun in verhouding matige rijkdom en aanzien betekenisvol konden zijn. Zij konden zich nu zichtbaar en belangrijk maken voor de grote groep die zich door de verlossingsleer voor állen, ongeacht rang of stand, aangesproken voelde. Door zorg voor bijvoorbeeld de armen, en door een deugdzzaam christen te zijn en zo een voorbeeldfunctie aan te nemen, kon hun invloed groeien.⁶² Deze nieuwe christenen hoefden hun oude geloof en gewoonten niet zonder meer te laten varen. De relatieve openheid en tolerantie op het maatschappelijk niveau van het Romeinse rijk als smeltkroes van overtuigingen kon, zoals gezegd, ook binnen de individuele inwoner bestaan. Het hierboven beschreven type bekeerling zal zich vrij hebben gevoeld om zich die maatschappelijke en religieuze elementen toe te eigenen die in zijn omstandigheden de meest voordelige waren. Naast een aantal mogelijke andere oorzaken moet vervolgens ook Constantijns besef dat het bloedbad, dat Diocletianus (284-305) in de naam van de eenheid had aangericht, alleen maar meer onrust had veroorzaakt, een reden geweest zijn om zijn autoriteit niet aan een heidense, maar aan de christelijke Godheid te ontleen en deze zijn successen toe te schrijven. Het Romeinse rijk was immers toe aan transformatie.⁶³ Hoewel Constantijn zich in veel gevallen oprecht toonde in zijn religiositeit en er zelfs voor zorgde dat er in een werkelijk orthodoxe visie omtrent de inhoudelijke aspecten van het geloof voorzien werd, is de volledigheid van ook zijn christen-zijn in nevelen gehuld.⁶⁴ Zijn doopsel vond volgens Eusebius pas kort voor zijn sterven plaats.⁶⁵ Ook Junius Bassus is hoogstwaarschijnlijk op zijn sterfbed gedoopt.⁶⁶ Bij een nieuwe christen kan niet ervan worden uitgegaan, dat hij alle elementen uit de oude cultus waarmee hij opgroeide, vergeten was of dat hij deze alle als een onlogische tegenstelling ervoer. Ook is het niet absoluut noodzakelijk dat hij moeite deed beide overtuigingen in zijn denken consequent en ten volle te verenigen. Waarschijnlijker is dat beide stromingen, naast een mogelijke gedeeltelijke

⁶² P. Brown (1985/1987) pp. 201-215, P. Brown (1996) pp. 54-92, Rebenich (2001) pp. 27-35.

⁶³ Elsner (1998) p. 3.

⁶⁴ Girardet (2007) pp. 232-242, Fox (1986) pp. 582-649, Clauss (2007) pp. 39-48, Henig (2007) pp. 85-94.

⁶⁵ Eusebius, *Vita Constantini*, 4.62.4.

⁶⁶ Struthers (1990) p. 4.

vermenging met elkaar, in vrede in deze ene persoon naast elkaar bestonden. Alles spreekt voor een mentaliteit in zowel het laat-Romeinse leven als in het vroege christendom, een bijzonder soort tolerantie binnen hun beider diversiteit, waarin verschillende ideeën naast elkaar konden bestaan en waardoor een langzame transformatie mogelijk was. Deze mentaliteit straalde niet alleen af op het individu, maar ook op het kunstvoorwerp.

Zoals aan het begin van deze paragraaf gezegd, zijn de manifestaties van antieke motieven in een vroegchristelijke context voor dit onderzoek belangrijk, maar niet sluitend interpreteerbaar. Deze leveren meer vragen op dan antwoorden. Van de betrokken opdrachtgevers kan geen steile ‘rechtlijnigheid’ verwacht worden. Daarnaast is het in het geval van ingeburgerde motieven zoals de heidense, vrijwel niet mogelijk met zekerheid af te leiden welke interpretaties nu eigenlijk door de opdrachtgever bedoeld en door de beschouwer ervaren werden.⁶⁷

In de literatuur daarentegen kan op sommige plaatsen wél gesproken worden van een min of meer verchristelijkte Eros. Zo werd de heidense Eros in het gnostische geschrift over het ontstaan van de wereld uit Nag Hammadi een rol in het scheppingsverhaal toegekend.⁶⁸ De gnostische opvatting van Eros en zijn rol in de vervollediging van Genesis is echter een heel specifieke. Zij draagt geen ‘heersend beeld’ van de god der liefde, van de kracht(en) die de wereld schiepen, of van enige andere brede afspraak over de inhoud van het geloof en het gebruik van het erfgoed daarin uit. De gnostische Eros is daarom illustratief voor het pluriforme karakter van het christendom van de eerste eeuwen van onze jaartelling. Voorts getuigt de gnostische leer van de incorporatie van antiek en ander ideologisch erfgoed in een christelijk

⁶⁷ Zo kan immers bijvoorbeeld ook de *Sol Invictus* zowel op heidense als joodse en christelijke manieren opgevat worden. Het hangt er eenvoudigweg vanaf wie de toeschouwer is.

⁶⁸ Zie voor een inleiding en een Engelse vertaling van de tekst Bethge en Wintermute (1977) pp. 161-197. Zie voor verdere informatie over deze tekst ook Klauck (2002) pp. 59-63. Zie voor *gnosis* en het christendom bijvoorbeeld Grant (1959) pp. 151-181, Leibbrand (1972) pp. 468-494, Armstrong (1992) pp. 33-54. Zie over de gnostische Eros ook Tardieux (1974) pp. 142-214, Edwards (1991) pp. 25-40 en (1992) pp. 459-474, Cox Miller (1992) pp. 223-238.

georiënteerde visie. Veel van de amuletten, waarop zowel christelijke als niet christelijke elementen gecombineerd zijn, zijn daarom ook in verband gebracht met de gnostische traditie. Toch is het vaak niet mogelijk dergelijke amuletten met één bepaalde geloofsgroep in verband te brengen en is het immer weer de toeschouwer die de betekenis geeft aan het geheel.⁶⁹

Behalve dat niemand weet wat de opdrachtgever beoogde en hoe de toeschouwer dit interpreteerde en dat het wellicht wat vroeg was voor een directe en maatschappijbrede relatie tussen het woord en het beeld, leent het woord zich nauwelijks voor een specifieke beïnvloeding van traditionele tekentaal. De betekenis van een tekentaal hangt, zoals in de voorgaande paragraaf naar voren gebracht, immers samen met gewoonten en tradities binnen groepen en laat zich daarom niet stante pede de wet voorschrijven door literatuur of religie. Indien een dergelijk proces inzet, voltrekt het zich langzaam en vaak in tegengestelde richting.

Er kan nauwelijks méér geconcludeerd worden dan dat de thans nog bekende vroegchristelijke uitingen zich, zowel in woord als in beeld, bedienden van heidense elementen. Wanneer de heidense motieven in een christelijke context bovendien in onveranderde samenhangen naar voren treden, zoals in de funeraire samenhang, dan bepaalde niemand anders dan de opdrachtgever en de toeschouwer hun betekenissen. Deze betekenissen hoeven niet met elkaar overeen te komen.

Wat overblijft is dan weinig. Het bronnenmateriaal zelf lijkt alleen te willen prijsgeven waar het vandaan kwam en waar het naartoe ging, maar niet waar het in de onderhavige periode stond. Motieven uit deze vroege eeuwen kunnen daarom vaak niet anders dan vanuit het verleden of vanuit toekomstige eeuwen verklaard worden. Dit blijft in hoge mate speculatief. Wat blijft is de brede context van het materiaal.

⁶⁹ Michel (2004) pp. 19 en 113-117.

§ I.2.3 Gelegenheidssymboliek

Het oudste overgebleven traktaat met betrekking tot een christelijke tekentaal dateert uit omstreeks 180 en is van de hand van Clemens van Alexandrië. Het betreft in dit traktaat emblemen op zegelringen voor christenen, traditionele en functionele, van origine wellicht ook magische en kennelijk onmisbare voorwerpen die verbonden moesten worden met de nieuwe ideologie. Clemens suggereerde hiervoor neutrale voorstellingen, zoals een duif, een vis, een schip of een lier. 'Idolen' raadde hij ten zeerste af, evenals wapens en drinkglazen.⁷⁰

De door Clemens voorgestelde motieven verschenen vanaf de derde eeuw in de christelijke grafkunst. Deze voorstellingen zijn meestal gecombineerd met decoratieve of wellicht juist betekenisvolle motieven die al lang in een funeraire context in omloop waren, maar die ook symbolisch in een christelijke zin geduid zouden kunnen worden, zoals bijvoorbeeld de orant. Ook eroten, druivenranken en bladmotieven kunnen, ongeacht een veranderde context, ongewijzigd blijven verwijzen naar een zoete en eeuwige slaap of, zoals gezegd, een paradijselijk leven in het hiernamaals en kunnen goed aansluiten bij het eschatologisch karakter van het vroege christendom. Hieruit voortkomend zullen de eroten die als *genii* de naamstabula of het portret van de overledene dragen en zo symbolisch verwijzen naar hun rol als begeleiders naar het paradijs, de vroege christenen ook geen onlogisch beeld geschenen hebben.⁷¹ In de grafkunst van na het edict van Milaan treft men naast dit traditionele symbolische repertoire ook meer expliciete voorstellingen aan, zoals scènes uit het Nieuwe Testament.

Aangaande de geërfde heidense symbolische motieven is hierboven al betwijfeld dat zij altijd in een christelijke zin moeten worden geduid, als zij in een christelijke context voorkomen. De idee van continuïteit is minstens even belangrijk. Clemens van Alexandrië raadde bovendien eenvoudigweg 'neutrale' emblemen voor zegelringen aan en verbond daaraan zelf niet expliciet een verchristelijkte betekenis. Wellicht moet er daarom eerder gedacht worden aan

⁷⁰ Clemens van Alexandrië, *Paedagogus* III, xi.

⁷¹ Deichmann (1967) band 1, taf. 158 en p. 411.

‘gepaste’ emblemen, zonder overmatig heidense lading. Deze ‘gepastheid’ strekt zich ook uit naar de genoemde funeraire motieven. De bovengenoemde symbolen zijn uitstekend op hun plaats in de christelijke grafkunst en sommige ervan ook in een huwelijkse context; niet alleen omdat ze eventueel in christelijke zin uitgelegd zouden kunnen worden, maar vooral omdat ze door hun redelijk neutrale inhoud en door hun lange traditie losstaan of losgeweekt zijn van ieder ideologisch milieu. Ze passen bij de gelegenheid, ongeacht de religieuze overtuiging van de overledene of jonggehuwde. Waarom zou een christen geen gebruik maken van gelegenheidssymboliek?⁷²

Deze vrijheid, het onbeschroomd en onbevangen gebruiken en interpreteren van de god Eros zal één van de fundamentele beginselen blijken van het bestaan van een Eros-beeldtraditie gedurende de gehele Middeleeuwen. De godheid kan in steeds verschillende hoedanigheden deel uitmaken van traditionele ‘jargons’ die passen bij bepaalde gelegenheden. Daarbij staan het gebruik en de betekenis van de godheid los van iedere ideologie of ‘mode’ en het huwelijk en de dood zijn bij uitstek gelegenheden die bij hem aanhaken. Hij was per traditie een ingeburgerd symbool voor onder meer de liefde tussen man en vrouw en voor een liefde die boven de dood uitgaat. Een eventuele veranderde context maakt hem niet minder passend, wel minder beladen. Zijn directe inhoud hoefde daarom niet van betekenis te worden ontdaan of met de nieuwste ideologische inzichten in overeenstemming te worden gebracht. Dat de laatste literaire mode geen wet was, komt eveneens naar voren in de *Cynegetica*, een vroeg derde-eeuwse gedicht over de jacht van de hand van Pseudo-Oppianus.

Pseudo-Oppianus’ Cynegetica

De inhoud van de god Eros en de mate van macht die hem wordt toegestaan zijn vaak afhankelijk van de gelegenheid. Algemene gelijktijdige interpretaties van de pijlschietende godheid spelen daarbij geen rol. Zo blijkt in de context van de *Cynegetica*, een gedicht over de jacht dat losstaat van iedere ideologie, Eros’ oudst bekende machtspositie de meest bruikbare en meest gepaste,

⁷² Dit gegeven is benadrukt door P. Brown (1981) pp. 23-49 en door Engemann (2007) pp. 281-291.

ondanks het stekelige kind dat hij, blijkens § I.1.1, in de mythologische literatuur uit dezelfde periode heette te zijn geworden. Dit gegeven laat zien dat het in kaart brengen van ontwikkelingslijnen in betekenisgeving en het volgens de lijn der verwachting vullen van eventuele leemtes hierin niet altijd juist is. In veel gevallen is de gelegenheid waarbij hij ingezet wordt en niet de laatste mode doorslaggevend voor wat hij representeert.

De *Cynegetica* staat op naam van de Syrische Pseudo-Oppianus (hierna Oppianus genoemd) en is opgedragen aan Caracalla.⁷³ Het is een in hexameters geschreven didactisch gedicht over de verschillende technieken van het jagen met honden. In vier delen behandelt de auteur de verschillende prooidieren met hun eigenaardigheden, de verschillende attributen, honden en paarden die bij de jacht op genoemde dieren van nut zijn, alsmede de meest geschikte kleding om tijdens de jacht te dragen. De verhandeling is verfraaid met mythologische thema's, misschien ter verlichting van het sterk prozaïsche karakter van de tekst en ter tentoonspreiding van de kennis van de auteur op dit gebied.⁷⁴

Deze *Cynegetica* is overgeleverd in achttien handschriften, waarvan er drie zijn geïllustreerd. Het oudste van deze drie handschriften, *codex Marcianus graecus* 497, thans in Venetië, dateert uit het midden van de elfde eeuw. De codex is gedecoreerd met 167 miniaturen en is het enige overgeleverde Byzantijnse exemplaar van de *Cynegetica*. Een vijftiende- of zestiende-eeuwse Italiaanse kopie naar de Venetiaanse codex (Parijs, BNF, ms. gr. 2736) bevindt

⁷³ In de eerste vier verzen van het eerste deel van zijn vier delen tellende gedicht draagt Pseudo-Oppianus zijn werk op aan keizer Antoninus, beter bekend als Caracalla, en aan Artemis. Hij bood het werk wellicht bij de gelegenheid van diens bezoek gezamenlijk met zijn moeder Julia Domna aan Antiochië in 216, enkele jaren na de dood van haar echtgenoot Septimius Severus, aan Caracalla aan. Zie hierover Spatharakis (2004) pp. 2-3. Men is het erover eens dat de *Cynegetica* niet werd geschreven door Oppianus van Sicilië, auteur van de veel beroemdere *Halientica*, een didactisch gedicht over de techniek van het vissen, dat de auteur opdroeg aan Antoninus, keizer Marcus Aurelius. De *Cynegetica* is van de hand van een uit Syrië afkomstige auteur, nu bekend als de Pseudo-Oppianus. Het eerst is dit betoogd door J. G. Schneider (1813) in de inleiding van zijn uitgave pp. IX-XVI. Zie hierover Byvanck (1925) pp. 34-36, Weitzmann (1951) pp. 123 e.v. en Spatharakis (2004) p. 2.

⁷⁴ Volgens Spatharakis (2004) p. 1 is dit geen ongebruikelijke praktijk binnen dit type verhandelingen in de Grieks-Romeinse wereld.

zich in de Bibliothèque Nationale in Parijs. Het ms. Parijs, BNF, ms. gr. 2737 is een kopie naar deze laatste en is in 1554 geschreven door Ange Vergece (Aggelos Bergikios).⁷⁵

Het decoratieprogramma in het handschrift in Venetië is niet ontsproten aan de geest van de Byzantijnse illuminator. Iohannis Spatharakis maakte aannemelijk dat het Venetiaanse exemplaar een (indirecte) kopie is naar een laatantieke *Cyngelica*. Spatharakis wijst op een grote hoeveelheid iconografische en stilistische overeenkomsten tussen de miniaturen in de Venetiaanse codex enerzijds en overeenkomstige scènes in een keur aan media uit de late Oudheid anderzijds. Hoewel Byzantijnse kunst vanzelfsprekend veel overeenkomsten vertoont met de antieke beeld- en vormentaal, kwamen details als de opgeschorte tunieken en golvende schaduwen van de figuren in de midden-Byzantijnse periode vrijwel niet voor. Spatharakis wijst er bovendien op dat jachtscènes in de late oudheid wijdverbreider waren dan ooit ervoor en erna. Door de grote overeenkomsten tussen de Byzantijnse miniaturen en de mozaïeken in bijvoorbeeld de Constantijnse villa in Antiochië komt hij tot een datering van het prototype van de Venetiaanse codex in de vroege vierde eeuw.⁷⁶

De genoemde populariteit van jachtscènes past echter ook in de vroege derde eeuw. De ‘papyrusstijl’ die Weitzmann aanwees in het arrangement van teksten en beelden en in het ontbreken van randen en achtergronden zou er bovendien op kunnen wijzen dat het archetype waarop het vierde-eeuwse prototype op zijn beurt (indirect) zou zijn terug te voeren, geen codex- maar een boekrolvorm had en in dat geval waarschijnlijk derde-eeuws was.⁷⁷ Dat het dit archetype was dat Caracalla kreeg aangeboden is daarom ook niet onaannemelijk.⁷⁸

⁷⁵ Een goed overzicht van de manuscripten is te vinden in Byvanck (1925). Vergelijk voor de dateringen Weitzmann (1951), pp. 93-94 en Lameere (1938) pp. 125-147 die de relatie tussen het Venetiaanse en de twee Parijse codices onderzocht. Zie over dit laatste ook Byvanck (1925) p. 45. Voor een beargumenteerde datering van het Venetiaanse manuscript zie Spatharakis (2004) pp. 193-205.

⁷⁶ Spatharakis (2004) pp. 206-212.

⁷⁷ Weitzmann (1947) pp. 75. Zie ook Toubert (1990), pp. 355-257.

⁷⁸ Spatharakis (2004) pp. 224-231. Zie ook in Spatharakis (2004) p. 4 noot 16: ook in de laat-Romeinse oudheid waren dieren en jachtscènes geliefde onderwerpen in de kunst. Zie ook Byvanck (1925) pp. 24-64 en Weitzmann (1951) p. 94. Zie voor een uitgebreide beschrijving

Het overgrote deel van de afbeeldingen in de drie geïllustreerde manuscripten heeft direct betrekking op de tekst en toont zaken als het te jagen wild, het gereedschap van de jager en de diverse paarden- en hondenrassen die bij de jacht te gebruiken zijn. Een tweede, kleinere groep miniaturen is mythologisch van aard en sluit aan bij die passages die bedoeld zijn om het poëtische karakter van de tekst te verrijken. Het is hier dat het beeld van de god der liefde naar voren treedt.

Oppianus preest de kracht van de god van de liefde. Niet alleen noemde hij de liefde almachtig over de aardse wereld, ook de goden van de Olympus verkeren in zijn eeuwige greep. De god reikt, volgens de tekst, tot in de hoogste sferen, maar ook tot diep onder de aarde. Zelfs de doden sidderen nog voor hem. Het licht zoekt volgens Oppianus dekking voor het vuur van de godheid en de bliksemschichten van Zeus wijken voor hem.⁷⁹ De wildste beesten worden door hem tot ongekend verlangen gedreven. De vurige pijlen en de vurige geest van de god zijn scherp, verterend en gekmakend. Ze zouden de geest vernietigen. De verzenging door de adem van Eros is bovendien ongeneeslijk.⁸⁰

De illustratoren beeldden Eros uit in zijn macht op beide realiteitsniveaus. Eros is min of meer afgebeeld als een kleine jongen, die zelfs wel wat weg heeft van de Romeinse peuter of vluchtende Amor in de hiervoor in § I.1.3 besproken afbeeldingen bij Prudentius. Zijn beschrijving echter, maakt zijn macht meteen duidelijk.

In de eerste miniatuur (op fol. 33r) waarin hij voorkomt, houdt Eros, in de Venetiaanse codex herkenbaar aan de inscriptie 'ὁ Ερως', de goden onder schot (afb. 58).⁸¹ In de tweede miniatuur, op fol. 33v, jaagt een gehoornde Eros, wederom te herkennen aan de inscriptie, een aantal dieren de stuipen op het lijf (afb. 59).⁸² De dieren waar hij in deze tweede miniatuur de jacht op

van de Venetiaanse codex Spatharakis (2004) pp. 8-13.

⁷⁹ Oppianus, *Cynegetica*, II, 410-421. Zie ook Oppianus, *Cynegetica*, II, 393-409. Latijnse vertaling door Schneider ed., resp. pp. 38 en 37.

⁸⁰ Oppianus, *Cynegetica*, II, 422-444. Latijnse vertaling door Schneider ed., pp. 38-39.

⁸¹ Venetië, Cod. Marcianus graecus 497 fol. 33r en Parijs, BNF, ms. gr. 2736 fol. 28v en ms. gr. 2737 fol. 29v.

⁸² Venetië, Cod. Marcianus graecus 497 fol. 33v en Parijs, BNF, ms. gr. 2736 fol. 28v. De goden en dieren in het elfde-eeuwse manuscript lijken deels afgeleid van antieke typen en naar

heeft geopend zijn van allerlei soort: in de lucht is een aantal vogels afgebeeld, waarvan er sommige niet vliegen, maar staan. Onder de vogels rennen een leeuw, een beer, een stier, twee paarden, een hert en twee geiten. Onderin de afbeelding zijn twee verstrengelde slangen te zien, wellicht het door Eros aangestoken voortplantingsvuur consumerend, misschien ook wel geheel verward van schrik door het verschijnen van de liefdesgod.⁸³

Op fol. 33r (afb. 58) bevindt zich tegenover Eros de godin Athena, gekleed in een lange chiton met daarover haar borstkuras en mantel. In haar rechterhand houdt ze haar lans vast en haar linkerhand rust op haar schild.⁸⁴ Rechts van haar volgt Hermes, die herkenbaar is aan de vleugels aan zijn voeten. Hij lijkt te willen vluchten voor de aanvallende liefdesgod.⁸⁵ Tussen Hermes en Athena zijn twee hoofden van goden te zien, de één bebaard en de ander gladgeschoren.⁸⁶ Rechts van Hermes volgt Pan met zijn bokkenpoten

verschillende voorbeelden gekopieerd. Zie Spatharakis (2004) pp. 101-105, 193-241, Weitzmann (1951) pp. 94, 123-130 en Byvanck (1925) pp. 24-64.

⁸³ De boodschap en strekking van de tekst zijn gevolgd in de miniatuur, maar niet de precieze opsomming van de dieren. Spatharakis (2004) merkt op pp. 104-105 op dat de meeste in deze miniatuur afgebeelde dieren al in eerdere miniaturen in het Venetiaanse manuscript voorkomen. De slangen, de hanen en de staande vogel rechtsboven in de voorstelling zijn overgenomen uit willekeurige manuscripten uit de middenbyzantijnse periode, waarvan er vele met vogels gesierd zijn. De slangen vergelijkt Spatharakis met de slangen in de Weense Dioscurides, zij het dat deze slangen met de koppen in dezelfde richting zijn afgebeeld.

⁸⁴ In de versie van Vergece draagt Athena een korte chiton en ontbreekt haar lans. Eros is in deze versie voorzien van een blinddoek. In de zestiende eeuw was de blinddoek als attribuut van Cupido gemeengoed geworden en had geen enkele betekenis meer. Zie hiervoor Panofsky (1962) pp. 86-100. Weitzmann (1951) vergeleek op p. 123 deze Athena in Venetië met het type uit de *Ilias* in de Biblioteca Ambrosiana in Milaan. Ze staat hier in dezelfde houding en draagt dezelfde kleding. Een belangrijk verschil is het ontbreken van de staf in deze *Ilias*. Zie Weitzmann (1951) fig. 144.

⁸⁵ Weitzmann (1951) vergeleek op p. 123 dit type Hermes met het type Hermes op Romeinse sarcofagen. Deze loopt voor de wagen waarop Persephone wordt meegenomen door Pluto, zie Weitzmann (1951) fig. 143-146. De hoorntjes op het hoofd van Hermes in het Venetiaanse handschrift zijn, volgens hem vermoedelijk een paar door de kopiist onbegrepen vleugeltjes. De hoorntjes doen Spatharakis (2004) op p. 103 denken aan de veren die de muzen dragen op de Sarcofaag der Muzen in het Metropolitan Museum of Art in New York en die in het Museo Torlonia in Rome.

⁸⁶ Deze twee goden zouden volgens Spatharakis (2004) p. 102 wellicht resp. Herakles, door vergelijking met de Herakles op fol. 24r in de Venetiaanse codex, en Apollo kunnen zijn.

en hoorns.⁸⁷ De vleugels op zijn rug zijn waarschijnlijk het resultaat van een misverstand van de kopiïst.⁸⁸ Pan lijkt zich te hebben omgedraaid en kijkt naar een vrouw, waarschijnlijk Aphrodite, die naar hem kijkt en haar handen kruist. Ze houdt een staf in haar gesluisde linkerhand en onderscheidt zich met name door haar nimbus van de rest van de groep. Uit haar voorhoofd lijkt een hoorntje te groeien. Wellicht moet dit een diadeem voorstellen, of kopieerde de illustrator een diadeem zonder te begrijpen wat het was.⁸⁹ De groep belaagde goden is geplaatst voor een tempel, voorgesteld in de vorm van een cella. Boven de cella verschijnt Zeus, voorzien van een gouden kroon die is gesierd met parels. Hij werpt juist enkele bliksemschichten en is de enige godheid uit de belaagde groep die daadwerkelijk genoemd wordt in de tekst.⁹⁰

Naast deze groep goden bevindt zich een scène, voorstellende de macht die de liefdesgod heeft over de stervelingen: twee mannen vechten om een vrouw. Deze scène wordt niet genoemd in de tekst.⁹¹ Een boze man heft net

De beide figuren vertonen echter te weinig karakteristieken om hier uitsluitel over te kunnen geven. In Parijs, BNF ms. grec. 2737 zijn er drie figuren zichtbaar op deze plaats.

⁸⁷ Spatharakis (2004) p. 102 identificeert deze figuur niet als Pan, maar als een 'gewone' sater. In dat geval zou deze figuur niet in het tafereel thuishoren.

⁸⁸ De vleugels zijn ook afgebeeld in Parijs, BNF ms. grec. 2736.

⁸⁹ Panofsky (1962) p. 80 noot 9 identificeerde deze figuur als de heilige Theodora van Alexandrië die belaagd wordt door een sater. Toch is niet waarschijnlijk dat het hier gaat om een christelijke heilige. Zij zou in de context van de afbeelding niet op haar plaats zijn. Bovendien is het in geïllustreerde gekopieerde antieke teksten niet ongebruikelijk dat de goden met een nimbus afgebeeld worden. Ook in Parijs, BNF ms. grec. 2736 is de nimbus afgebeeld. Een vergelijking van Athena in deze scène is door Weitzmann (1951) pp. 123-124 gemaakt met de Athena in het fresco in de *Casa degli Epigrammi* in Pompeii alwaar zij optreedt als *gymnasiarch* en kijkt naar een worstelwedstrijd tussen Pan en Eros. Omdat Eros al is afgebeeld in de Oppianus-miniatuur is deze partij weggelaten waardoor het lijkt alsof Pan hier Aphrodite aanvalt. Het hoorntje op haar voorhoofd in de elfde-eeuwse codex is volgens Weitzmann (1951) op pp. 123-124 wellicht een door de illustrator onbegrepen diadeem. Spatharakis (2004), op zijn beurt, associeert dit hoorntje met de veren van de muzen.

⁹⁰ Hoewel Zeus hier is getransformeerd tot een Byzantijnse keizer met parelkroon (zie hierover ook Spatharakis (2004) pp. 101-102) is het type volgens Weitzman (1951) pp. 124-125 afgeleid van de Zeus die in het sarcofaagrelief van Zagreb, afgebeeld in Weitzmann (1951) fig. 54, een bliksemschicht werpt naar Semele.

⁹¹ Niets in Oppianus' tekst verwijst naar een dergelijke specifieke scène. Het is dus waarschijnlijk dat de illustrator de scène heeft overgenomen van een illustratie bij een andere literaire tekst.

een stokje tegen zijn rivaal, die hier met opgeheven arm van lijkt te schrikken. De vrouw in kwestie kijkt vanuit het raam van haar woning naar het spektakel.⁹² Tussen de verliefde mannen staat het woord ‘er(oon)tes’ (verliefden).⁹³ Deze gewone stervelingen onderscheiden zich van de goden van de Olympus door hun geringere afmetingen. Bovendien zijn ze, in tegenstelling tot de goden, ook als gewone aardelingen gekleed.⁹⁴

⁹² De illustrator van Parijs BNF ms. grec. 2737 heeft deze vrouw, hoewel zij de essentie is van het tafereel, niet afgebeeld.

⁹³ Panofsky (1962) heeft geprobeerd ook deze scène mythologisch te duiden. Hij identificeerde de afgebeelde personen als Hermes, Argos en Io, of Hermes, Aglauros en Herse. Hij heeft, zoals hij zelf meldde in een aanvullende noot, waarschijnlijk door het niet voorhanden zijn van goede foto's van het handschrift de inscriptie gelezen als de naam ‘Hermes’. Zie hiervoor Panofsky (1962) pp. 80-82 en noot 9 en Weitzmann (1951) p. 124, noot 88.

⁹⁴ Op fol. 40r in de Venetiaanse codex treffen we eveneens een afbeelding van Eros aan. Dit deel van Oppianus tekst handelt over leeuwen. Voordat hij overgaat tot zijn beschrijving van de leeuwensoorten, biedt de dichter zijn publiek een inleiding van mythologische aard: het verhaal van de cureten, de verzorgers van het kind Zeus, de machtige zoon van Kronos. Zijn moeder Rhea had de geboorte van Zeus voor Kronos verborgen gehouden en hem naar Kreta gebracht. Toen de zoon van Uranos het jonge kind ontdekte, nam hij wraak en veranderde de cureten in wilde beesten. Zij namen de vorm aan van leeuwen en bij de gratie van Zeus werden zij de koningen van de wilde dieren. Bovendien mochten ze de snelle wagen van Rhea trekken, die rondging om geboortepijn te verlichten (Oppianus, *Cynegetica* III 18-19). Deze passage wordt geïllustreerd door twee miniaturen. Op de eerste miniatuur is Rhea met het kind Zeus afgebeeld, vergezeld van de cureten. Op de tweede miniatuur ziet men een platte wagen, getrokken door een leeuw en een leeuwin. Op de wagen zit een halfnaakte vrouw met rechts van haar de inscriptie ‘Ρῆα’. Voor de wagen is een dansende figuur met een opbollende sluijer afgebeeld met boven hem de inscriptie ‘Ερως’. Deze Rhea is waarschijnlijk niet afgeleid van een klassiek type. In de Oudheid werd een duidelijk onderscheid gemaakt tussen de Rhea van de Zeus-mythe en de Rhea-Cybele als cultusfiguur op de leeuwenwagen. In het eerste geval is ze meestal halfnaakt, maar als Cybele is ze volledig gekleed, heeft ze een sluijer over haar hoofd en zit ze op een troon. Voor de dansende figuur wordt in Oppianus’ tekst geen enkele verklaring gegeven. De rol van Eros in deze samenhang is dus onduidelijk. Waarschijnlijk is het voorbeeld voor deze compositie niet een afbeelding van Rhea maar van Dionysus met Ariadne. De miniaturist hoefde alleen maar de panters die de wagen van dit paar trokken, te veranderen in leeuwen. Zo wordt ook de originele context van de dansende figuur duidelijk. Hoewel aangeduid als Eros zou het hier dan gaan om een dansende maenade, door de miniaturist overgenomen van dezelfde Dionysische thiasus. Zie hierover Weitzmann (1951) pp. 127-130 en Spatharakis (2004) pp. 117-119. Deze scène komt vaak voor op Byzantijnse kistjes. De dansende

De betekenis van de besproken miniaturen moge duidelijk zijn. De elfde-eeuwse illustrator en, naar hier is aangenomen, een laatantieke voor hem, heeft de macht van de liefdesgod in al zijn omvang willen uitbeelden.⁹⁵ De illustraties sluiten nauwgezet aan op de bedoeling van de auteur. Niet de tekst maar vooral zijn boodschap is daarbij gevolgd. Eros wordt naar voren gebracht in zijn meest originele betekenis: als grote oerkracht, een van de diepste en sterkste krachten die de liefdesdriften zowel op aarde als in de wereld van de goden beheerst en zo het voortbestaan van de bevolking van de Olympus, de mensen, de dieren en de planten veilig stelt.⁹⁶

Een dergelijke interpretatie van de antieke Eros sluit in het geheel niet aan bij de gelijktijdige trend waarbij, zoals beschreven in § I.1, Eros is afgezakst tot een vervelende en nogal flauwe dreumes. Ze illustreert daarentegen juist, dat de starre lijn van neergang in het respect voor de macht en daadkracht van Eros - een afnemende verheerlijking en een kennelijk gevoelde noodzaak hem van een moraliserende betekenis te voorzien - alleen geldt voor het algemene beeld van de ontwikkelingen. Dit beeld houdt in detail, door de kracht van de context en de hoge symbolische kwaliteit van Eros, geen stand. De laatste trend op het gebied van de betekenis van Eros is dus geen 'wet'. De heerschappij van Eros in de *Cynegetica* verraadt juist een contextgerelateerde vrijheid in het gebruik en de interpretatie van Eros. Eros zou in dit verband een 'gelegenheidssymbool' genoemd kunnen worden: een passend en traditioneel beeld bij een gegeven, verschijnsel of evenement - hier het bestaan

maenaden zijn daar vaak naakt afgebeeld en werden langzaam aan getransformeerd tot eroten. Zie Weitzmann (1951) afb. 154. Deze eroten of amoretten dienden later weer als voorbeeld voor de putti die in verchristelijkte vorm samen met victoria's tot engelen werden. Zie voor de verchristelijking van Amor als genrefiguur bijvoorbeeld Held (1995) pp. 164-170, Knapp (1995) pp. 9 e.v. en Messerer (1962).

⁹⁵ De context van de *Cynegetica* eist een Eros in de hoedanigheid van goddelijke kracht die het ontstaan van de natuur mogelijk heeft gemaakt en het voortbestaan ervan onophoudelijk zeker stelt. Panofsky (1962) pp. 81 merkte op dat Oppianus de liefde verheerlijkte als oppermachtige kracht, maar dat deze als een natuurlijk en niet-metafysisch beginsel wordt beschreven. Mijns inziens sluit de tekst dit niet uit. Bovendien achtervolgt Eros niet alleen dieren en mensen maar ook de goden van de Olympus.

⁹⁶ Oppianus, *Cynegetica*, II, 393-409, Latijnse vertaling door Schneider (ed.) pp. 38-39. Vgl. Hesiodos, *Theogonia*, 120-123.

en voortbestaan van de natuur - dat geen directe ideologische connotatie heeft.

In samenspel met de voorgaande paragrafen, de universaliteit van het gebruik van symbolen en de vanzelfsprekendheid in het voortleven van het niet-christelijk erfgoed, scheidt deze laatste constatering ruimte om de voortzetting van een dergelijke vrijheid ook te veronderstellen in het christelijke tijdvak. Een eventuele veranderde of zelfs niet-religieuze context maakt hem niet minder passend, wel juist minder beladen. Zijn inhoud hoefde daarom niet geledigd of met de nieuwste ideologische inzichten in overeenstemming te worden gebracht.

Ook hierom mag het erfgoed niet uitsluitend in christelijke zin gedeut worden. Interpretaties van Eros zoals die tot ons komen uit het vroege christendom reflecteren geen voorgeschreven ideologische wetten. Ze weerspiegelen daarentegen een spectrum aan samenhangende en elkaar onderling beïnvloedende ideologieën, gewoonten, sentimenten en noden en moeten ook in die context begrepen worden.

§ I.2.4 De volmaaktheid van het complete

Zowel Eros als een groot deel van de vroege christenen zijn geboren in het heidense tijdperk. Het ligt voor de hand dat deze vroege christenen, kinderen van hun tijd, symboliek niet anders ervoeren dan hun directe voorgangers en zich uitten met de middelen die op dat moment gangbaar en begrijpelijk waren. De vroege kerkvaders vormden binnen deze dynamiek geen uitzondering. Zij gebruikten de bestaande methoden van redeneren en de filosofische gedachten van hun tijd ter ondersteuning van hun eigen overtuiging. Prudentius op zijn beurt, heeft op expliciete wijze antiek gedachtegoed aangewend om de zinnelijke liefde, onder andere deugden en ondeugden, op effectieve wijze te belichamen en te laten functioneren. Het feit dat een nieuwe godsdienst zich op een dergelijke wijze voedt en bekrachtigt, mag geen verbazing wekken. In vrijwel iedere religie is een vergelijkbaar amalgaam van het al bestaande en het universeel onder mensen levende aan te wijzen. Om dit gegeven toe te spitsen op het voortleven van de antieke Eros gedurende de christelijke Middeleeuwen echter, is het gepast en verantwoord om niet alleen te focussen op de verscheidenheid binnen het vroege christendom, maar ook op de overeenstemming.

Vooruitwijzend naar het encyclopedische denken in het volgende hoofdstuk rijst bovendien de vraag of het christendom niet bij uitstek een godsdienst is om het ‘complete’ te eren. Binnen de orde van de latere encyclopedieën was het volkomen natuurlijk om de Oudheid te beschouwen als een actualiteit. Natuur, geschiedenis en mythologie waren in dit denken immers alle afspiegelingen van Gods heilsplan. In toenemende mate werd er moeite gedaan om de harmonie daarvan steeds explicieter te onthullen. Het was niet alleen zaak deze, ter ere van de Schepper, te openbaren, maar ook om deze te communiceren naar een publiek. Wetenschap werd dus niet alleen in overeenstemming gebracht met de christelijke waarheid, maar gaf hier omgekeerd ook expressie aan. Een historische afstand tot de Oudheid hoort in dit universaliserende denken niet thuis. Ook om de idee te staven dat de kiem van dit denken inherent is aan het christendom, is het hier noodzakelijk enkele relevante aspecten van het christendom te definiëren in termen van eenheid en niet van diversiteit.

Een Schepper die vóór tijd en ruimte al aanwezig was, die schiep, vervolgens een heilsplan uitzette voor zijn schepping en een Verlosser stuurde op een vastgesteld tijdstip in de geschiedenis die aan het einde der tijden zal terugkeren om de ‘rechtvaardigen’ terug te brengen bij hun oorsprong, moet wel een bijzonder gevoel voor tijd en geschiedenis met zich meebrengen.

Tijd bestaat vanzelfsprekend alleen in het vergankelijke en dientengevolge niet in de absolute wereld van de christelijke God. Vanuit zijn tijdloosheid wordt dit vooropgezet heilsplan, hoewel vanuit fysiek en meetbaar perspectief nog niet voltooid, in één keer overzien. Wie kan zich vanuit dit perspectief zien als ‘nieuw’ of ‘vernieuwend’? Het heidense tijdperk kan binnen deze idee bovendien onmogelijk níet bij het plan van God horen. Continuïteit is hier de gepaste term, niet verandering of vernieuwing. Niet anders dan het christelijke tijdvak was ook het verleden slechts een fase in de vergankelijke en tijdelijke periode van schepping tot Laatste Oordeel. Wat was en ooit eerder was in de meetbare tijd van de fysieke wereld kan daarom niet anders dan heden en toekomst bevestigen. Augustinus verwoordde het problematische van de tijd treffend in zijn *Confessiones*:

Wat is dus de tijd? Wanneer maar niemand het me vraagt, weet ik het; wil ik het echter uitleggen aan iemand die het vraagt, dan weet ik het niet. Nochtans zeg ik zonder aarzelen dat ik dit weet: indien er niets voorbij zou gaan, zou er geen verleden tijd, indien er niets op komst zou zijn, zou er geen toekomstige tijd, indien er niets zou zijn, zou er geen tegenwoordige tijd zijn. Maar die twee tijden, de verleden en toekomstige tijd, hoe zijn ze dan eigenlijk, indien enerzijds de verleden tijd er niet meer, anderzijds de toekomstige tijd er nog niet is? (...) ⁹⁷

Wat hiervan overblijft is uiteindelijk niets. Slechts de absolute eeuwigheid ‘is’.

De fysieke tijd speelt echter wel degelijk een belangrijke rol in het christelijke denken. Zonder tijd kan er immers geen vergankelijke wereld zijn, geen beweging en geen verandering. Zij vormt bovendien de weg naar

⁹⁷ Augustinus, *Confessiones*, lib. XI, 14: ‘Quid est ergo tempus? si nemo ex me quaerat, scio; si quaerenti explicare uelim, nescio: fidenter tamen dico scire me, quod, si nihil praeteriret, non esset praeteritum tempus, et si nihil adueniret, non esset futurum tempus, et si nihil esset, non esset praesens tempus. Duo ergo illa tempora, praeteritum et futurum, quomodo sunt, quando et praeteritum iam non est et futurum nondum est?’

eeuwigheid, terwijl zij er tegelijkertijd naar terug verwijst. Deze tijdloze eeuwigheid kan de christelijke Godheid niet anders dan zichtbaar hebben gemaakt in de stoffelijke tijd, deel van het heilsplan. Dat plan is universeel en volmaakt en weerspiegelt zich automatisch in de schepping. Ter ere van God, zijn plan en ter gedachtenis van belangrijke momenten binnen dit plan is het belangrijk dat wat ooit was niet te minachten en op de hoogte te zijn van de tijd en de lineaire en cyclische processen in de schepping.⁹⁸ Het belang van de tijd, haar patronen en voortgang worden onderstreept door de expliciete idee van de christelijke wereld als voortzetting van het Romeinse rijk, los nog van de evidente natuurlijke continuïteit.⁹⁹ Het laatste van de vier koninkrijken zal immers duren tot de komst van de antichrist en uitmonden in het Laatste Oordeel. Daniël zag dit rijk in een visioen als volgt voor zich:

Dat vierde dier duidt op een vierde koninkrijk dat op aarde zal komen, anders dan alle andere koninkrijken, en dat de hele aarde zal verslinden, vertrappen en vermorzelen. Die tien horens duiden op tien koningen die uit dat koninkrijk zullen opstaan, maar na hen zal een andere opstaan, anders dan alle vorige, en deze zal drie koningen ten val brengen. Hij zal in opstand komen tegen de hoogste God, en de heiligen van de hoogste onderdrukken. Hij zal proberen hun feesten en hun wet te veranderen, en zij zullen aan zijn heerschappij zijn overgeleverd voor één tijd, een dubbele tijd en een halve tijd. Dan zal het hof plaatsnemen en zal hem zijn heerschappij ontnomen worden, hij zal voor eeuwig verdelgd en vernietigd worden. Het koningschap, de heerschappij en de grootheid van alle koninkrijken onder de hemel zullen gegeven worden aan het volk van de heiligen van de hoogste God. Zijn koningschap is een eeuwig koningschap en alle machten zullen hem dienen en gehoorzamen.¹⁰⁰

⁹⁸ Zie hierover bijvoorbeeld Lewis (1964) pp. 61-62, Heckscher (1937/38) pp. 205-210, Markus (1990) pp. 85-136 en Lie (2004) pp. 201-202.

⁹⁹ Dit gegeven werd met name benadrukt door Heckscher (1937/1938) pp. 204-210 en Adhémar (1939) bij hun interpretaties van het gebruik van *spolia* in een middeleeuwse context. Veel interpretaties van het gebruik van *spolia* staan hier haaks op, zoals het gebruik om politieke redenen, het uitdragen van een triomf van het heden op het verleden, maar ook Panofsky's *method of disjunction*. Deze laatste interpretaties vinden in dit onderzoek naar de Eros-beeldtraditie geen plaats. Een overzicht is te vinden in Kinney (2006) pp. 239-252.

¹⁰⁰ Daniël 7: 23-27.

Het wekt geen verbazing dat het koninkrijk ‘dat heel de aarde zal verslinden’ met het Romeinse rijk vereenzelvigd is en het christendom dus binnen het laatste rijk bestaat. Deze idee is een andere belangrijke reden om het christendom in termen van behoud en van compleetheid en universaliteit te bezien. Bewaren en incorporeren passen in de christelijke denktendens.

Een diep gewortelde ‘feeling’ met compleetheid in het christelijke denken komt tot uiting in een voorliefde voor edelstenen en een veelvuldig (her)gebruik ervan. Deze voorliefde kan in het licht van het hiervoor beschreven wereldbeeld niet anders dan inherent zijn aan het christendom. Naast dat edelstenen per traditie geneeskrachtige en magische eigenschappen hebben, benaderen ze volmaaktheid, lijkt hun geboorte eindeloos ver terug te liggen in de tijd, zijn ze duurzaam, glanzend en schitterend en zijn ze glad en afgerond:¹⁰¹ de vorm van de eindeloosheid.¹⁰² Ze zijn een stukje goddelijke tijdloosheid op aarde.¹⁰³ In het boek *Openbaringen* werd de volmaaktheid van de Stad Gods vergeleken met de meest perfecte edelstenen:

¹⁰¹ De diverse *lapidaria*, zoals de *De Mineralibus* van Albertus Magnus, getuigen hier eveneens van. De onverminderde belangstelling voor edelstenen en hun magie is onder meer debet aan mondeling overgedragen legenden, de verhandelingen over edelstenen door Plinius en de alchemie. Zie Michel (2004) pp. 17-19.

¹⁰² De ronde vorm werd om deze redenen in toenemende mate een belangrijke vorm in de middeleeuwse iconografie. Al in de Oudheid bestond deze vorm ter verbeelding van de kosmos en kon een bol daarom ook dienen ter verbeelding van de macht. In de middeleeuwse iconografie denke men, naast de al bestaande verbeelding van de kosmos door een bolvorm en de rijksappel bijvoorbeeld aan centraalbouw ter verbeelding van het hemelse Jeruzalem of het roosvenster dat verwijst naar de *Sol Invictus*. Voorts kan de Triniteit worden voorgesteld door drie cirkels, draagt de aartsengel Michael het christusmonogram in een clipeus en worden ordeningen in wereld en kosmos (zoals de zeven vrije kunsten), maar ook een abstractie als het verloop van de tijd en de hemelse sferen, door cirkelvormen vormgegeven. Zie voor een beknopt en helder overzicht van de iconografie en het gebruik van edelstenen van Dael (2003) pp. 113-116.

¹⁰³ Dit gegeven zou volgens Heckscher (1937/38) op pp. 210-213 expliciet worden in de neoplatonische esthetiek van de latere Middeleeuwen en vormt een van de redenen voor de toenemende en zeer veelvuldige (her)verwerking van edelstenen in boekbanden, schrijnen, altaren e.d. Zie Kinney (2006) pp. 234-239.

Ik raakte in vervoering, en hij nam mij mee naar een heel hoge berg en liet me de heilige stad Jeruzalem zien, die uit de hemel neerdaalde, bij God vandaan. De stad schitterde door Gods luister, met een schittering als van een edelsteen, als een kristalheldere jaspis.¹⁰⁴

Naast de magie van edelstenen door hun tijdloze perfectie sluit ook de traditionele magie ervan aan bij de christelijke beleving van tijd en geschiedenis. Zoals gezegd, gaat deze uit van twee dimensies in de tijd. Het voortgaan van de tijd in de vergankelijke wereld bevindt zich binnen de goddelijke dimensie waarin heden, verleden en toekomst één statisch moment zijn. Als in dit beeld het tijdelijke het tijdloze reflecteert, behoudt alle magie haar geldigheid, ook die uit een ver verleden. Heeft bovendien binnen deze gedachte niet alles wat ver terugreikt in de tijd een eigen glans van magie? De ouderdom van een object kan juist de ervaring van het tijdloze en duurzame ervan versterken en benadrukt daarmee ook de magische uitstraling.¹⁰⁵ Eigenschappen als deze kunnen ook aan amuletten toegeschreven worden. Hier echter is het niet alleen de steen zelf, maar is het vooral de inscriptie of afbeelding die magisch is. Zolang deze tekens niet in tegenspraak zijn met de christelijke visie, is het niet aannemelijk dat de duurzaamheid van hun magie ontkend werd.

Een expliciete toe-eigening van het oude door het nieuwe zal in eerste instantie niet nodig zijn geweest, een afwijzing evenmin. Beide werelden horen per definitie bij elkaar en mengden zich.¹⁰⁶ Een eventuele complete

¹⁰⁴ Openbaringen 21:10-11.

¹⁰⁵ Het is bijvoorbeeld niet voor niets dat Suger een voorwerp als de adelaarsvaas koesterde als een schat die door zijn ouderdom bijzonder was en daarom als oud voorwerp herkenbaar liet blijven. Dat aan de vaas een frame is toegevoegd in de vorm van een adelaar (een verwijzing naar Christus) moet niet als een legitimering voor het bezit van de vaas worden gezien, maar als een combinatie die voor Suger volkomen vanzelfsprekend was. Er waren geen twee werelden, maar één geheel waarbinnen de dingen van nature bij elkaar horen. De discussie omtrent zaken zoals het hergebruik van sarcofagen en laatantieke sarcofaagplastieken die bewust ter decoratie in kerken zijn hergebruikt, zoals in de zuidfaçade van de Dom in Genua sluit eveneens aan op dit thema.

¹⁰⁶ Zo worden er, zoals gezegd, bijvoorbeeld cameeën aangetroffen met daarop zowel heidense voorstellingen als christelijke, zie Michel (2004) pp. 114-145 en Krug (2007) p. 35. Dit verschijnsel kan overigens meerdere redenen hebben, zoals het hergebruik van een

verchristelijking van dergelijke voorwerpen, zoals door verklarende inscripties, toegevoegde gebedjes of smeekbeden die het heidense aspect daadwerkelijk verdreven, moet zich daarom geleidelijk en vanzelfsprekend hebben voltrokken.¹⁰⁷ De oorspronkelijke magie verchristelijkte dan automatisch in gelijke tred mee.¹⁰⁸ Vooruitwijzend naar de encyclopedische traditie en in

kostbaar materiaal. In dat geval is het mogelijk dat de verchristelijking compleet was. Dit zou ook het geval zijn als de toeschouwer en/of de opdrachtgever deze vermenging als een verchristelijking ervoeren, zoals mogelijk was bij de gnostici. Er is er hier echter voor gekozen vanzelfsprekend en continuïteit voorop te stellen, naast de dualiteit die naar voren kwam in § I.2.2.

¹⁰⁷ Zie Frey-Sallman (1931), hfdst. II, D, Sez nec (1953) p. 105, noot 98, Kinney (2006) pp. 234-239, Panofsky (1962) p. 80, noot 7 en Heckscher (1937/38) pp. 204-220. Zo werd Eros de engel van de Annunciatie en Minerva de Maagd Maria en graveerde in de dertiende eeuw een abt van St.-Etienne in Caen de volgende woorden rond een afbeelding van de antieke god der liefde: 'Ecce mitto angelum meum'. Zie voor het hergebruik en de verchristelijking van cameeën ook Kornbluth (1995).

¹⁰⁸ Hier moet echter opgemerkt worden dat magie en onheilafwerende artikelen al in het Oude Testament verboden werden en dat Augustinus duidelijk stelling nam tegen dergelijke praktijken en voorwerpen. Bescherming kan immers alleen komen van God en magische zaken kunnen van niemand anders zijn dan van de duivel. Zoals hiervoor al bleek, wijst de praktijk echter uit dat heidense amuletten voortbestonden. Hun (vermeende) krachten zullen, net als de goden als behulpzame krachten, niet uit het dagelijkse leven weg te denken zijn geweest. Zie P. Brown (1996) pp. 75-77, Fögen (1993), Scheer (2001) pp. 36-44 en Michel (2004). Later werden deze amuletten door eenvoudige inscripties verchristelijkt. De heidense magie werd hier niet expliciet mee uitgedreven maar getransformeerd tot een christelijke magie. Heckscher (1937/38) geeft een mooi voorbeeld van een dergelijk proces op p. 216: in 1367 schonk Karel V van Frankrijk een eerste-eeuwse camee met daarop een gelauwerde Jupiter aan de kathedraal van Chartres. Jupiter is afgebeeld op deze camee met een bliksemschicht in de hand, leunend op een lans en met een adelaar aan zijn voeten. Op de camee zijn twee inscripties aangebracht. De eerste is genomen uit Lucas 4:30 waar Jezus tussen Zijn vijanden beschreven wordt die Hem in de afgrond willen duwen. 'Maar, midden tussen hen door ging Hij zijns weegs': 'Jesus autem transiens per medium illorum'. De tweede inscriptie behelst het begin van het evangelie van Johannes: 'In principio erat verbum.' Beide teksten komen bijzonder vaak voor als onheilafwerende spreuken en zijn vaak te vinden op middeleeuwse ringen. De apotropaeische kwaliteit van het eerste citaat moge duidelijk zijn. De eerste woorden uit het Johannes-evangelie zouden verwijzen naar Johannes als beschermer tegen demonen en onweer. In Marcus 3:13-17 staat namelijk het volgende: 'Hij ging de berg op en riep bij zich wie Hij wilde en ze kwamen naar hem toe. Hij stelde er twaalf aan, die Hij ook apostelen noemde, met de bedoeling dat ze Hem

relatie tot de genoemde hang naar volledigheid als afspiegeling van de volmaaktheid van het heilsplan van God, kan gezegd worden dat de verchristelijkende praktijk zich in toenemende mate steeds nadrukkelijker als een onthulling van dit plan manifesteert.

zouden vergezellen en uitgezonden zouden worden om te verkondigen, met de macht om demonen uit te drijven. (...) Jakobus van Zebedeüs en Johannes, de broer van Jakobus, gaf Hij de bijnaam Boanerges, dat betekent Donderzonen.’ Het is dus niet ondanks, maar door middel van het christendom, dat deze camee van nieuwe toverkracht kon worden voorzien. Voorts is het mogelijk dat op den duur, zoals Wentzel (1941) op pp. 45-98 betoogt, de heidense afkomst van dergelijke voorwerpen vergeten was. Toch bestonden deze, zoals moge blijken uit het voorliggende onderzoek, vaak bewust en niet door onnozelheid. Zie voor een frisse kijk op het bewuste hergebruik van gemmen Krug (1993 en 2007). Zoals in de inleiding van dit hoofdstuk naar voren kwam, hadden de vroege christenen zegelringen met christelijke symbolen. Deze tekens zullen een gevoel van verbondenheid met God, met Christus en met elkaar gegeven hebben. Het ligt hierbij voor de hand dat deze tekens daarmee ook een gevoel van goddelijke bescherming met zich meebrachten en zo uiteindelijk als talismannen fungeerden. Hiervan getuigen ook de kruissplinters die in ieder geval al in de vierde eeuw door christenen als beschermers tegen demonen, ziekten en ‘het boze oog’ werden meegedragen. Zie hierover Engemann (2007) pp. 295-301.

Conclusie

Dualiteit en verzoening, verromeinsing en verchristelijking, betekenisvolheid en betekenisloosheid hebben zich uit het bovenstaande tot vanzelfsprekende begrippenparen gevormd. In plaats van tegengesteld aan elkaar te zijn geweest, bleken genoemde begrippen in vrede naast elkaar te hebben bestaan, elkaar te hebben overlapt en elkaar tot gevolg te hebben gehad. Een literair intellectuele focus zou dit beeld beperkt hebben tot een enkelvoudige lineaire ontwikkeling, ten koste van deze bijzondere harmonie.

Net als in een heidense en een joodse context, hadden de vroegchristelijke artefacten esthetische, representerende of symbolische functies. Deze functies konden tegelijkertijd door één en hetzelfde object vervuld worden. Zo konden bijvoorbeeld, zowel op een heidense als op een christelijke sarcofaag, de wijnmakende eroten decoratief, statusverhogend en articulerend zijn, maar ook iets representeren of een symbolisch deel uitmaken van een bepaald wereldbeeld. Wat Eros precies representeerde of in welk symbolisch stelsel hij precies werd bedoeld en begrepen, is echter vrijwel niet met zekerheid vast te stellen. De deels heidense voedingsbodem en de daaruit voortkomende verromeinsing van het christendom, de diversiteit binnen de laat-Romeinse maatschappij, de diversiteit binnen de gemeenschap van christenen, de brede belangen- en belangstellings sfeer van veel vroege christenen, de daaruit voortkomende tweeledigheden en ideologische fusies en het ontbreken van richtlijnen op het gebied van een christelijke betekenisgeving aan heidense elementen maakten het mogelijk dat Eros niet direct een nieuwe inhoud of een ander waardeoordeel nodig had.

Nieuwe en oude verworvenheden werden met elkaar geconfronteerd en zeer zeker tot op zekere hoogte bewust of onbewust met elkaar in harmonie gebracht. Andere oude elementen konden zonder meer met behoud van hun geldigheid voortbestaan alvorens heel langzaam getransformeerd te worden. Van al deze mogelijke transformaties kan de intentie en de receptie niet achterhaald worden.

Sarcofagen, catacomben en bruidskistjes werden vaak gedecoreerd met een combinatie van heidense en christelijke elementen. Zoals hiervoor uiteengezet, lenen gelegenheden als begrafenissen en huwelijken zich bij uitstek voor het gebruik van traditionele symbolen en metaforen die niet direct door de heersende ideologie of literaire traditie voorgeschreven zijn. De betekenissen van Eros en eroten op vroegchristelijke artefacten hangen, kortom, vaak samen met de gelegenheid en kunnen het resultaat zijn van een hang naar schoonheid en een vertoon van status. Ook de hoop invloed uit te kunnen oefenen op het alledaagse leven en een fusie van een beroep op de oude machten en krachten en die van de nieuwe, onzichtbare god kunnen een rol hebben gespeeld. Daarnaast mag het puur decoratieve aspect van de afbeeldingen niet over het hoofd worden gezien.

Het feit dat Eros verchristelijkt bedoeld of ervaren kan zijn in deze voorbeelden wordt geenszins weerlegd. Het voorgaande moge echter duidelijk hebben gemaakt dat de genoemde harmonie van schijnbare tegenstellingen en de natuurlijke continuïteit dermate belangrijke aspecten zijn van het voortleven van het erfgoed, dat het gerechtigd is deze hier voorop te plaatsen, ten gunste van een beter begrip van de Eros-beeldtraditie in de eeuwen die zullen volgen.

Bij deze vanzelfsprekende continuïteit en universele menselijke neiging zijn universum te ervaren als een sluitend symbolisch geheel, sluit evenwel ook een verchristelijkende ontwikkeling aan. Deze wordt in het licht van dit onderzoek niet gevonden in veranderende individuele betekenissen van Eros, maar in zijn plaats in een wereldbeeld dat een toenemende hang vertoont naar een harmonische verbintenis tussen heden, verleden en toekomst en dat een climax zal vinden in de eeuwen die gaan komen.