

Openbaar Kunstbezit in
Vlaanderen
eenentwintigste jaargang
juli/augustus/september
1983
nr. 3
driemaandelijks periodiek
voor inwijding in de beeldende
kunsten door reproductie
en radio

Kunst na het leven: grafmonumenten van de middeleeuwen tot in de 19e eeuw



Inleiding

De meest onherroepelijke van alle scheidingen is deze tussen leven en dood. Voor ieder mens is er het probleem van het heengaan uit dit leven en het gebeuren na de dood. In elke cultuur wordt het mysterie van de scheiding tussen geest en lichaam vergezeld van een aantal rituele handelingen; deze vinden hun oorsprong in een aloude intuïtief geloof dat de geest na de dood verderleeft in een hiernamaals, terwijl het stoffelijk overschot aan de aarde wordt toevertrouwd. Het is dan ook niet verwonderlijk dat de dingen rondom de dood een duurzame bestending kregen in de kunst. Opdat de overledene in de herinnering zou voortleven, wordt door de naastbestaanden een grafmonument opgericht dat tevens een herkenningsteken kan zijn: men treft er de naam, dikwijls het portret en het familiewapen van de overledene op aan: zijn rang, zijn functie en daden worden opgeroepen. Het grafmonument vormt aldus een tastbaar bewijs van de piëteit en de eerbied van de levenden voor hun geliefde doden.

In de grafkunst, meer dan in welke andere vorm van artistieke expressie ook, heeft de mens getracht zijn diepste roerselen en gedachten over dood en hiernamaals gestalte te geven.

Deze aflevering van Openbaar Kunstbezit in Vlaanderen wil een beeld ophangen van de Vlaamse grafkunst van de middeleeuwen tot in de 19e eeuw. Een eerste deel kreeg als titel "Van de catacomben naar de kerk. Het christelijk graf van de middeleeuwen tot aan de renaissance".

Het schetst in het kort de oorsprong van de gewoonte om binnen de kerk te begraven en de gebruiken die daarbij in acht genomen werden. Het hoofddaccent valt evenwel op de 12e- tot 16e-eeuwse grafzerken en -platen die we nog in de Vlaamse kerken aantreffen of er oorspronkelijk thuishoorden.

De beperkte omvang van de bijdrage lag aan de basis van deze keuze. Daardoor worden de vrijstaande tomben en de epitafen hier niet besproken. Het tweede en derde deel van deze aflevering maken dit echter ruimschoots weer goed.

De grafzerken en -platen worden in het eerste deel dan wel in al hun facetten belicht: de gebruikte materialen, de produktietechnieken, de opdrachtgevers, de overlevering, de iconografie, de voorstelling van de overledene en de gebruikte symboliek in functie van de evoluerende middeleeuwse opvatting over het leven na de dood.

Het tweede deel over "De praalgraven en epitafen van de 16e, de 17e eeuw en de 18e eeuw" brengt ons meteen in de renaissance. De geprivilegieerde overledenen werden nog altijd in de kerk begraven. Vrijstaande tomben, wandgraven en epitafen, eigenlijk middeleeuwse types van grafmonumenten, kregen een renaissance-uitzicht. Dit gedeelte brengt niet alleen kunsthistorische en iconografische informatie, maar ook hier wordt het verband gelegd met de 16e- en 17e-eeuwse opvattingen over het sterven en de dood.

Een korte notitie over het Franse monumentale type van wandgraf met obelisk en allegorische figuur, dat gedurende de 18e eeuw gebruikelijk bleef, rondt dit gedeelte af.

Sinds het verbod van 1784 om binnen gebouwen te begraven, werden ook de notabele afgestorvenen buiten de kerk ter aarde besteld. Kerkhoven, sedert eeuwen de begraafplaats van de gewone man, verloren hun relatie met de kerk. Openbare begraafplaatsen werden aangelegd buiten de woonkernen.

"De 19e eeuw. Grafmonumenten in openlucht: christelijk en profaan" is de titel van het derde deel in deze aflevering. Het handelt over de in toenemende mate gedeconfessionaliseerde 19e-eeuwse openbare begraafplaatsen, bevolkt met grafmonumenten, gekenmerkt door een veelheid aan architectonische vormen, een conglomeraat van stijlen en een samengaan van christelijke en profane, romantische symboliek. Ook wordt gewezen op de problemen rond het behoud van deze graven.

Een verklarende woordenlijst met de in de tekst cursief gedrukte termen, besluit de aflevering, samen met een literatuuropgave die geldt voor de drie delen.

Van de catacomben naar de kerk Het christelijk graf van de middeleeuwen tot aan de renaissance

Het christelijk verlangen naar begraving in de kerk

In de Griekse en Romeinse beschaving werd het lichaam van een dode als onrein beschouwd en er bestond een algemeen verbod om binnen de stadswallen te begraven. De eerste christenen begroeven hun doden tijdens de kerkvervolging in schuilplaatsen buiten de stad. Na het edict van Milaan in 313 waarbij keizer Constantijn het christendom als godsdienst officieel erkende, werd er niet meer in de catacomben begraven. Nu het christendom niet langer een ondergrondbeweging was, begonnen de christenen gedachteniskerken te bouwen rondom de martelaarsgraven. Boven het eigenlijke graf werd een altaar opgericht. Het was de vrome wens van de gelovigen om na de dood een laatste rustplaats te vinden in de nabijheid van de relieken van een martelaar. Martelaarsgraven waren immers drukbezochte bedevaartsoorden en men meende te kunnen meegenieten van de smeekbeden die door de pelgrims werden uitgesproken. Het verlangen naar bijzetting "ad sanctos" werd nog aangemoedigd door de uitspraak van de kerkvader Joh. Chrysostomus (345-407) die verkondigde dat de aanwezigheid van het gebeente van een martelaar voor de duivel een ondraaglijke kwellung was. Men treft de oudste dodengedachteniskerken aan langs de grote invalswegen, buiten de stad. Toen het Romeinse verbod om binnen de stad te begraven in de 6e eeuw werd opgeheven, gebeurde ook hier bijzetting in de bedehuizen. Vanuit Rome verspreidde zich deze gewoonte over heel de christelijke wereld.

Het privilege in de kerk begraven te worden onderstelt een juridische band tussen de kerk en de afdijvige: in de strikte zin had slechts één persoon het recht in de kerk begraven te zijn, namelijk de patroon of de stichter van de kerk. Dit recht kon echter verworven worden: wanneer een persoon zich tijdens zijn leven verdienstelijk had gemaakt door belangrijke schenkingen, kon hieraan als beloning een graf in de kerk verbonden worden. Bisschoppen genoten het recht op begraving in hun kathedraal. Koningen en hoge adel vonden gewoonlijk hun laatste rustplaatsen in abdijen, waar hun gedachtenis in de dagelijkse liturgie zou voortleven. Begraven in de kerk was duur, want de plaatsruimte was beperkt. Omdat de vraag het aanbod overtrof, duurde het dan ook niet lang vooraleer bijzetting in de kerk een privilege werd voor mensen die door hun ambt of stand begunstigd waren. Het verwerven van een graf in de kerk was niet langer verbonden met vroomheid en verdienste, maar met hoge geboorte, macht en rijkdom. Het werd een kwestie van geld, een luxe die zich alleen kapitaalkrachtige opdrachtgevers konden veroorloven.

Weldra nam de opeenstapeling van graven in de kerk zo'n omvang dat de liturgie en de circulatie van de kerkgangers bemoeilijkt werd. Het steeds openbreken van de kerkvloer bracht menigmaal verzakkingen en scheuringen van de grafstenen mee. Bovendien waren de graven zo overvol dat men bij het openen ervan op een steeds grotere hoeveelheid beenderen stootte; om opnieuw plaats te maken werden zij geregeld ingezameld en in knekelhuizen of kerkzolders opgestapeld. Het probleem is op verscheidene kerkelijke concilies ter sprake gekomen, maar elk verbod tot kerkelijke bijzetting werd van de hand gewezen, omdat de geestelijkheid deze rijk gewaardeerde bron van inkomsten niet wilde missen. Slechts met het inwerking treden van het decreet van Napoleon in 1804 behoorde de begraving in de kerk definitief tot het verleden.

De rangschikking van de graven gebeurde volgens standenhiërarchie. De duurste plaatsen lagen in het hoofdkoor, dichtbij het altaar waarin de relikwieën bewaard werden, en de goedkopere lagen in het schip en de zijbeuken. Over de begraving van de gewone sterveling is weinig geweten. Hij kon de weelde van een grafsteen niet bekostigen en werd ter ruste gelegd op de gewijde kerkhofgrond, waar hij een bescheiden houten kruis als herinneringsteken kreeg. Nochtans bestond ook hier een hiërarchie. Nu nog leeft de idee van duurder en korter bij de kerk voort: men wil op de "gouden hoek" d.i. aan de oostzijde van de kerk begraven worden. Een veel gehoorde opvatting is dat ook de graven zelf georiënteerd werden, d.w.z. de dode lag met de voeten naar het oosten en met het hoofd naar het westen zodat hij op de dag van het Laatste Oordeel slechts rechtop hoeft te zitten om Christus' komst in het oosten tegemoet te zien. Een aandachtig bezoek aan een kerk of kerkhof leert evenwel dat deze oriëntatie niet voor alle graven geldt. Er kan evenzeer getwijfeld worden aan de motivatie van deze opvatting, wanneer we bedenken dat het voor bepaalde vooraanstaande overledenen, zoals bij voorbeeld Margaretha van Oostenrijk van wie lichaam, hart en ingewanden op verschillende plaatsen begraven werden, wel eens moeilijk kon zijn om bij Christus' komst rechtop te zitten.



Wolfgang de Smet
Het interieur van de
Sint-Pieterskerk
te Leuven
1667

Olieverf op doek
169 x 226 cm
Stedelijk Museum, Leuven

lagen in het middenschip van de kerk en in de zijbeuken, waarbij nog een onderscheid gemaakt werd tussen vooraan, midden en achteraan. Wanneer iemand helemaal achter in de kerk begraven werd, sprak men van een "petieterig kerklijk".

Het zeventiende-eeuws interieur van de Leuvense Sint-Pieterskerk toont een rijk mobilair uit de laat-gotiek, renaissance en barok. Opvallend zijn de talrijke grafzerken in de geplaveide kerkvloer waar, zoals gebruikelijk, geen stoelen of banken stonden voor de gelovigen. De rangschikking van de graven gebeurde volgens standenhiërarchie: de meest begeerde en ook de duurste plaatsen lagen in het koor nabij het hoogaltaar; de goedkopere

Grafzerken en grafplaten

Grafmonumenten maken naast schilderijen, beelden, tapijten, glasramen en meubilair essentieel deel uit van de middeleeuwse kerkstoffering. Als kunstwerk bezitten zij een onschatbare waarde omdat de sterfdatum op de grafplaat ongeveer overeenstemt met de vervaardiging ervan. Zij bieden een belangrijke bron van informatie voor de geschiedenis, de epigrafie, de heraldiek, de genealogie, de kennis van de mode en de wapenrusting. De funeraire kunst toont ons hoe de houding van de mens tegenover dood en hiernamaals door de eeuwen heen wijzigde zodat men "aan de hand van de grafmonumenten een geschiedenis van de mensheid kan schrijven" (Viollet-le-Duc).

Gelijkvloerse zerken en platen vormden het populaire grafteken tijdens de middeleeuwen: door de opeenhoping van sarcofagen rondom het altaar werd de liturgie en de rondgang in het kerkgebouw belemmerd. Daarom liet men de grafkisten onder de vloer zinken, soms in verscheidene verdiepingen boven elkaar, zodat het deksel van het bovenste graf op gelijk niveau kwam met de kerkvloering.

Op deze wijze ontstond een nieuw en typisch middeleeuws graftype: de gelijkvloerse grafplaat. Zij begrenste het terrein waaronder het stoffelijk overschot van de afluivige was geborgen, was minder volumineus en minder duur dan de sarcofagen en tomben. Vanaf de 12e eeuw tot ver in de 18e eeuw treft men dit soort gedenktekens aan in kapellen en bedehuizen.

Zij hadden aanvankelijk de vorm van een trapezium, maar werden later rechthoekig. De afmetingen werden in de loop der tijden geringer door de democratisering die een overbezetting van de kerkvloer met zich meebracht. Daar de grafplaat een monument voor de eeuwigheid was, werd hiervoor duurzaam en vaak kostbaar materiaal uitgekozen. De gebruikelijke grondstoffen waren steen en koper. Mozaïekgrafplaten komen in onze streken zelden voor en verdwijnen volledig na 1300.

Enkele merkwaardige exemplaren, uitgevoerd in deze techniek, bleven bewaard: onder andere de grafplaat van Wiric van Stapel (†1180), abt van de Sint-Trudo-abdij, thans in de Sint-Pieterskerk te Sint-Truiden en de mozaïeksteen van Willem, graaf van Vlaanderen (†1109), afkomstig uit de Sint-Bertinusabdij van Saint-Omer (Frans-Vlaanderen).

Vloerzerken kwamen op vanaf de 11e eeuw. De meest gebruikte steensoort is de blauwe hardsteen of arduin, een kalksteen die duurzaam, slijtvast en in grote afmetingen vindbaar is. De belangrijkste steengroeven in ons land waren gelegen in de Maasvallei (Luik, Hoei en Dinant), in het Scheldebekken (Doornik) en in Henegouwen (Zinnik-Ecaussinnes). De fijnkorreligheid van deze steen liet toe zeer scherpe en fijne groeven uit te steken.

Vanaf de tweede helft van de 14e eeuw kenden ook



De grafsteen van graaf Willem van Vlaanderen (†1109)

Mozaïek.

145 x 145 cm

Museum van de voormalige Sint-Bertinusabdij (Hôtel Sandelin), Saint-Omer (Frans-Vlaanderen)

De overledene, zoon van graaf Robert de Jongere van Vlaanderen, is gehuld in een dodenkleed. Het hoofd met de gesloten ogen, rust op een kussenrol.

De lijkwadevoorstelling is voor de 12e eeuw uitzonderlijk.

In deze periode werd de graffiguur gewoonlijk als levende persoon op jeugdige leeftijd afgebeeld en, indien hij van adel was, uitgedost in wapenrusting; ook de vierkante vorm van de grafplaat en de uitvoeringstechniek (mozaïek) is ongewoon voor onze streken.

Het graf bevond zich in het koor van de voormalige abdijkerk, aan de voet van het hoogaltaar. De plaats van begraving wijst op de voorname rang die de overledene tijdens zijn leven heeft bekleed.

bleke steensoorten succes, zoals de Noordfranse witte steen en de Brabantse zandsteen. Zij waren zachter en dus gemakkelijker te bewerken dan arduin. De steen werd in de nabijheid van de groeve aan een eerste, ruwe bewerking onderworpen, waarbij de grootste oneffenheden werden verwijderd. Geëffend en gefrijnd (voorzien van smalle evenwijdige groefjes) werd de steen naar het atelier van de zerkhouwer vervoerd, waar hij zijn definitieve afwerking zal krijgen.

Soms werden de groeven opgevuld met hars of pasta waardoor de voorstelling zich duidelijker aftekende en de grauwe steen een kleurig tintje kreeg. Bij grafstenen van voorname personen werden de vleespartijen en tekenen van waardigheid vaak ingelegd met witte marmer, albast of koper.

Gent kende vanaf de tweede helft van de 14e eeuw een bloeiende grafzerkenindustrie; er waren verscheidene ateliers waarin het beroep generaties lang van vader op zoon werd overgeërfd zoals bij de families De Meyere, Goethals en Dedelinc in de 15e en 16e eeuw. Het is echter moeilijk te zeggen in hoever deze kunstenaarsfamilies een leidinggevende rol gespeeld hebben in de plaatselijke grafsculptuur omdat er te weinig van hun oeuvre is bewaard gebleven.

Naast steen werd ook koper gebruikt om grafplaten te vervaardigen, in het bijzonder geelkoper, ook messing of latoen genoemd. Zuiver koper werd zelden bewerkt omdat het weinig plooibaar en broos is en een zeer hoog smeltpunt heeft (1150 °C). Messing is een legering van koper en zink; het is een hard, maar soepel te bewerken materiaal. Het spreekt vanzelf dat slechts een cliënteel van gegoede burgers en hoge geestelijken zich deze kostbare en luxueuze grafbedekking kon veroorloven. De grondstoffen, zink en koper, werden geleverd door het Maasland, waar, zoals bekend, de oudste centra voor metaalbewerking gelegen waren. De hoofdplaats van de messingproducten was Dinant – het woord dinanderie is de verzamelnaam voor alle sinds de Romeanse periode vervaardigde geelkoperen voorwerpen.

Vanaf de 12e eeuw raakte de voorraad uitgeput en werd het kopererts ingevoerd uit het Harzgebergte (Duitsland). Vanaf dat ogenblik was Keulen de meest aangewezen plaats waar koper werd verhandeld.

De benaming "cullen plates" waarmee de Engelsen messingplaten betitelen, wijst er trouwens op dat de Rijnstad een internationaal verdeelcentrum had uitgebouwd in deze nijverheid. Terwijl Rijn- en Maasland mogen aangezien worden als leveranciers van messing, is het graveren van de latoenen platen een echt Vlaamse specialiteit: de zuidelijke Nederlanden vormden de bakermat van deze kunsttak. Men mag aannemen dat vanaf de 15e eeuw ook de grondstof ter plaatse bereid werd.

De koperen grafbedekking kwam in trek in het midden van de 13e eeuw en kende haar bloeiperiode in de 15e en 16e eeuw. Belangrijke aanmaakcentra waren Doornik en Gent, maar vooral Brugge kende een massale aanwezigheid van funerair koper.



Wrijfsel van de grafzerk van Edmond von Wörth (†1292)

Herkomst:

de landcommanderij Alden Biesen, Rijkhoven

Blauwe hardsteen, graveertechniek met wit marmeren inlegwerk voor de onbedekte lichaamsdelen
330 x 166 cm

De kerk van Onze-Lieve-Vrouw-Geboorte, Rijkhoven

De overledene is voorgesteld als een langgerekte gestalte in bisschoppelijk ornaat; in de linkerhand houdt hij de kromstaf, terwijl hij met de rechterhand een zegenend gebaar maakt. Met de voeten vertrapt hij de draak, symbool van het kwaad.

De architecturale omlijsting bestaat uit een drielobbig boog, waarvan de *zwikken* versierd zijn met monsters. De boog is bekroond met een *wimberg* met hogels, die neerkomt op *pinakels*, gedragen door gelede pijlers. De ziel van de afgestorvene wordt bij het binnentreden van de gelukzaligheid begroet door bewierokende engelen en de *dextra Domini* (de hand Gods), afgebeeld boven het hoofd van de *gisant*. Het Latijnse randschrift in gotische *majuskels* heeft een literair karakter en vormt een rouwhulde op de gestorvene: hij wordt geprezen om zijn wijsheid, zijn roemrijke daden en zijn zuiverheid van zeden. Edmond von Wörth was ridder van de Teutoonse (of Duitse) Orde, bisschop van Koerland (thans Oost-Letland, U.S.S.R.) en werd later *wijbisschop* van Luik. Hij stierf in de landcommanderij van Alden Biesen en werd begraven in de thans verdwenen kloosterburchtkapel.



De grafplaat van Wouter Copman (†1357)
Het bovengedeelte van de vloerplaat en een wrijfselopname van het geheel

Geelkoper met zwarte mastiekinlegging, graveertechniek en lijnuitsparing
252 x 134 cm

Museum van de Sint-Salvatorskathedraal, Brugge

De overledene, rustend op een damastkussen, is gehuld in een rijkelijk gedrapeerde lijkwade; deze is over het hoofd geslagen en houdt het gelaat slechts gedeeltelijk vrij. In de handen verborgen onder de lijkwade, draagt hij ter hoogte van de borst een groot kruis. Dat beantwoordt aan de wijze waarop de overledenen vroeger vaak in werkelijkheid werden bijgezet. De achtergrond bestaat uit een druk versierd eredoek met granaatmotief. De rechthoekige omlijsting is onderbroken door vier lobben: op de hoeken *de symbolen van de vier evangelisten* en in het midden van de lengtezijden wapenschilden.

Deze grafplaat toont de oudst bewaarde lijkwadevoorstelling te

Brugge en diende als model voor talrijke navolgingen.

Tekstbanderollen komen uit de mond van de overledene of worden door zwevende engelen ontrolt. Ze smeken om medelijden tijdens het stervensuur en geven de voorbijganger een waarschuwende boodschap mee.



Wrijfsel van de grafplaat van Kateline d'Au(1)t (†1461)

*Geelkoper, graveertechniek, ingelegd met zwarte pasta
155 x 91 cm
Sint-Jacobskerk, Brugge*

In het midden is het overleden meisje afgebeeld. Zij draagt een brede halsketting en een mantel die bovenaan wordt opgehouden door een met juwelen versierde band met sluitspeld. Zij is vergezeld van haar engelbewaarder en haar broertje. Beiden worden geïdentificeerd door twee kleine over de schouder geslagen tekstbanderollen. De drie figuren staan op een getegeld vloertje. De achtergrond wordt gevormd door een eredoek met

bloemmotieven, bovenaan gedragen door driemaal twee engelen. Tussen de personages ontwikkelt zich een dialoog in versvorm, weergegeven door drie uitwaaierende tekstbanderollen. De inhoud draagt de stempel van de rederijkerstaal uit de omgeving van Anthonis de Roovere, Brugs stadsdichter en retoricijn (gestorven in 1482). Kateline was de dochter van Colaert d'Ault, afkomstig uit Amiens en te Brugge ingeschreven als poorter en wisselaar. Hij was een vermogend man en heeft met De Roovere samengewerkt bij de Blijde Intrede van Filips de Goede (1396–1467) te Brugge in 1463.

Het hertogdom Brabant was tijdens de middeleeuwen weinig productief op het gebied van gegraveerde koperplaten. Vanaf de 16e eeuw begonnen de Brabantse steden een bescheiden rol te spelen als leveranciers van funerair koper. De meest gekende figuur was Libert van Egheem die tussen 1566 en 1607 te Mechelen als steenhouwer en graveur van graftekens werkzaam was. Hij vervaardigde en signeerde de renaissance-grafplaat van Leonardus Betten, abt van Sint-Truiden (1586–1607), bewaard in het Museum van de Bijloke te Gent. Limburgse grafmonumenten vindt men hoofdzakelijk terug in Haspengouw, het zuidelijk gedeelte van de provincie. Dit is historisch te verklaren: deze streek vormde het kerngebied van het vroegere graafschap Loon dat steeds de twistappel is geweest tussen Brabant en Luik. Haspengouw bezat derhalve een uitgesproken feodale structuur, gericht op de verdediging door de adelstand. De meeste grafstenen met persoonsvoorstellungen – een tachtigtal zijn bewaard gebleven – tonen dan ook ridderfiguren in kostbare harnassen.

Het maken van geelkoper was een van de meest ingewikkelde chemische processen in de middeleeuwen. Het vloeibaar messing werd tussen twee stenen matrijzen gegoten tot een plaat van 3 à 5 cm dikte. Vervolgens werd het metaal geëffend en geplet, waardoor het harder, breder en dunner werd, en op formaat gesneden. De grote en middelgrote platen waren meestal samengesteld uit verschillende kleine, aaneengesoldeerde fragmenten. In het atelier van de grafplatenmaker werd de voorstelling op het koper getekend, soms met hulp van houten sjablonen. Het belangrijkste werkinstrument van de kunstenaar was de burijn: een ijzeren voorwerp met een ruitvormige punt waarmee hij fijne of diepe V-vormige inkervingen kon maken, al naargelang de druk die hij uitoefende. Om het decoratieve effect van het glanzend koper nog te verhogen, werden de groeven vaak opgevuld met gekleurde pasta.

Het koper is, in tegenstelling tot steen, zeer geschikt om details fijn en scherp uit te werken waardoor de graffiguur beter kan geportretteerd worden. Ook de vervaardigers van koperen grafplaten zijn meestal anoniem gebleven.

De meeste zerkhouders hebben zowel op steen als op laten gewerkt. Beide materialen hebben weliswaar hun eigen specifieke techniek maar de stijl en de iconografie zijn toch nauw verwant aan elkaar. Het cliënteel dat stenen en koperen grafmonumenten bestelde, bestond hoofdzakelijk uit adel en hogere geestelijkheid. Vanaf de 14e eeuw groeide ook vanwege parochiepastoors een stijgende vraag naar grafstenen voor bijzetting in hun dorpskerk.

Zij zijn meestal op een sobere en zeer stereotiepe wijze uitgevoerd. Op het einde van de middeleeuwen begint ook de burgerlijke grafsteen een rol te spelen: voorname poorters die zich door dotaties aan de kerk verdienstelijk hebben gemaakt, hoge ambtenaren, advocaten en professoren.



De grafplaat voor Johannes (†1332)

en Gerard van Heers (†1398).

Herkomst:

de kerk van Heers (Limburg)

Geelkoper, graveertechniek

255 x 155 cm

Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis, Brussel

De beide heren dragen een gelijksoortige wapenrusting; zij bestaat uit een wapenrok en een rijk geborduurd bovenkleed, versierd met zeslobbige rozetten die leeuweskoppen bevatten. De ledematen worden beschermd met armpaten, dij-, knie- en beenstukken en gelede schoenen. Aan de zware gordel zijn een zwaard, een dolk en een schild bevestigd. Hun linkervoet rust op een leeuw, hun rechervoet op een wildeman met een knots. De handen zijn gevouwen voor de borst, de ogen geopend en het hoofd rust op een kussen dat door knielende engelen gedragen wordt. Een overvloedig versierd eredoek vormt de achtergrond. Merkwaardig is de architecturale omlijsting, samengesteld uit met *hogels*, *wimbergen* en *pinakels* versierde nissen, waarin meer dan veertig figuurtjes van heiligen, engelen en profeten staan. Elke figuur staat op een sokkel en is overhuifd met een zeshoekig baldakijn. Gerard van Heers heeft de grafplaat besteld na het overlijden van zijn oom Johannes, wiens ziel reeds opgenomen is in de schoot van Abraham, zoals uitgebeeld boven de spitsboog. Beide figuren gelijken zeer sterk op elkaar. Het verschil in leeftijd werd slechts door enkele kleine iconografische details weergegeven.

In toenemende mate verschijnt ook de vrouw als graffiguur: als vorstin, abdis en later ook als echtgenote naast haar man, en als weduwe. Nog in de 12e eeuw was een Duitse cisterciënzer abt streng gestraft omdat hij gedurfd had een vrouw in zijn kloosterkerk te begraven.

Er is van de laatste rustplaatsen van onze voorouders ontstellend weinig overgebleven. De stad Brugge telde in de 16e eeuw meer dan 500 gelijkvloerse grafmonumenten; hiervan zijn er slechts 40 geheel of gedeeltelijk bewaard.

De vloerzerken werden eeuwenlang achteloos met de voeten getreden zodat de beeltenis en de inscriptie volledig uitgesleten zijn. Om dit te verhelpen heeft men in de 19e en 20e eeuw talrijke zerken rechtop ingemetseld tegen de buitenmuren van de kerk. Op deze wijze werd het slijtageproces, veroorzaakt door mensenvoeten, afgeremd, doch nu staan de monumenten bloot aan verwerking, invloed van regen, wind en vorst.

Talrijke grafstenen zijn teloorgegaan door de nalatigheid en zorgeloosheid van kerkfabrieken.

Bij verbouwingen en bevloeringswerken werden zij verwijderd en te gelde gemaakt door ze te verkopen als herbruikbaar bouw materiaal. In de 15e eeuw werd in Gent en Brugge handel gedreven in afgeschreven zerken. Ook nu nog vormen zij een verwaarloosd aspect van ons kerkelijk patrimonium: er wordt er nog steeds respectloos overheen gestapt; in talrijke bedehuizen zitten zij verborgen achter kerkmeubilair en verwarmingsinstallaties of veilig beschut en aan het oog onttrokken onder vernieuwde altaartreden. Vaak zijn zij gedegradeerd tot deurdrempels of plaveisel van voetpaden.

De grootste verliezen werden geleden bij de messing-grafplaten. Het koperen inlegwerk werd uit winstbejag geroofd, hersmolten en voor andere doeleinden bestemd. Talrijke grafplaten, afkomstig uit Vlaamse kerken, werden vaak met medeplichtigheid van kerkbesturen naar Engeland vervoerd waar zij herbruikt werden als zogenaamd palimpsest door de keerzijde te graveren. De weinige koperplaten die overleefd hebben in onze gewesten bevinden zich bijna alle in Vlaanderen, waarbij Brugge veruit het grootste aantal bezit. Niet alleen natuurlijke veroudering, ontvreemding uit achteloosheid of winstbejag zijn oorzaak geweest van de massale verdwijning van de funeraire monumenten; ook factoren van godsdienstige en historische aard zijn verantwoordelijk voor het aanzienlijk verlies van de grafplastiek. Tijdens de beeldenstorm (1566 – 1578) hebben talrijke vorstelijke graven en tomben het moeten ontgelden: zij deelden het lot van de abdijen en kloosters die – naast andere kerkelijke instellingen – het mikpunt waren van de vernielzucht van de geuzen. Een tweede golf van verwoesting volgde tijdens de Franse Revolutie (1789): kerken en kloosters werden afgeschaft en gesloopt en de inboedel verkocht of als afbraakmateriaal van de hand gedaan. Veel is verloren gegaan en met veel verbeelding kunnen wij ons voorstellen welk fraai accent de overvloedige stenen en koperen vloerplaten aan het

kerkinterieur hebben verleend; vooral de warme kleur en de gulden glans van de messingplaten hebben op luxueuze en rijkelijke wijze bijgedragen tot de stoffering van onze kerken.



Wrijfisel en detail (zie p. 82)
van de grafsteen
van Joos van Troyes (†1571)
Blauwe hardsteen, laagrelief
158 x 96 cm
Stedelijk Museum voor Stenen
Voorwerpen, Gent

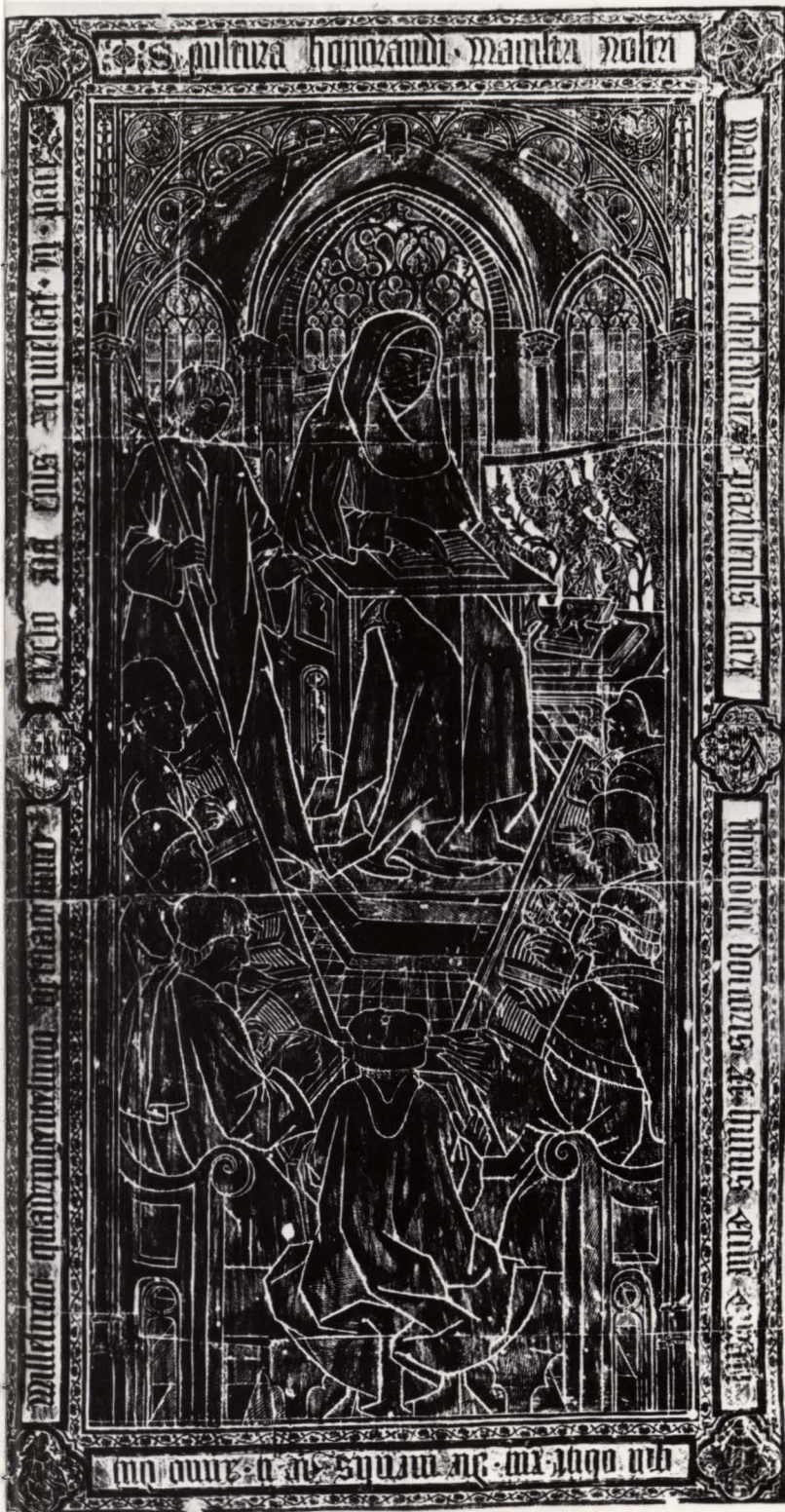
De groeiende zin voor realisme tijdens de late middeleeuwen bracht mee dat de overledenen soms uitgebeeld werden als doden. Bij de grafsteen van Joos van Troyes werd het lichaam van de gestorvene voorgesteld als "transi"; dit betekent dat het stoffelijk overschot reeds tot een staat van fysische ontbinding is vervallen, zoals die zich enige tijd na de dood voordoet. Rondom het skelet, door wormen verteerd, is een lijkwade gewikkeld die fladderend achter de benen opwaait. Het lichaam is omlijst met een banderol met een beschouwende tekst uit het Boek van de Prediker (Oud Testament), waarvan de inhoud bepaald wordt door de gedachte van de dood en vergankelijkheid. Het randschrift in gotische *minuskel* is op de hoeken onderbroken door vierlobben met de symbolen van de vier evangelisten.

Wrijfisel van de grafplaat (vloerplaat) van Jacob Schelewaerts (†1483)

Geelkoper, graveertechniek en
lijnuitsparing
209 x 110 cm
Museum van de Sint-Salvators-
kathedraal, Brugge

Jacob Schelewaerts, afkomstig van Diksmuide, promoveerde in de theologie aan de universiteit van Parijs en werd in 1463 professor in Leuven. Hij overleed als pastoor van Sint-Salvator te Brugge en werd in deze kerk begraven.

De afgestorvene is niet voorgesteld als *gisant* maar in de uitoefening van zijn ambt. Het tafereel is gesitueerd in een gotisch overwelfd gebouw met drie spitsboogvensters. De docerende magister, getooid in toga en kap, zit op een kathedraal en wijst in een geopend boek; naast hem staat een jongeman (de apparitor of de kamerbewaarder van de faculteit) met een roede over de schouder. Rondom de professor zitten zeven studenten op V-vormig opgestelde banken; zij dragen de academische kleding en bladeren of schrijven in geopende boeken. Het originele thema, de schilderachtige compositie en het streven naar ruimt perspectief, hoewel nog gebrekkig uitgewerkt, maken deze grafplaat tot één der merkwaardigste produkten van de Brugse funeraire kunst.



De wens naar leven na de dood, uitgedrukt in de grafkunst

De mens heeft in het verleden in allerlei vormen uiting gegeven aan de wijze waarop hij het mysterie van dood en sterven trachtte te verwerken. Zijn houding tegenover de dood veranderde voortdurend; in de middeleeuwse grafkunst drukt de christelijke mens zijn gerichtheid uit op het hemelse hiernamaals. Tijdens de renaissance zal de religieuze belangstelling meer en meer op de achtergrond treden en de aardse binding van de overledene sterker benadrukt worden.

Tot ongeveer het midden van de 14e eeuw wordt de dood zonder schroom benaderd. Zij heeft niets huiveringwekkends. Zij is de poort naar een beter en mooier leven, want zij maakt de hemelvaart van de onsterfelijke ziel mogelijk. De zekerheid te verrijzen zoals Christus drukt zijn stempel op de wijze waarop de middeleeuwse mens zich op zijn grafsteen liet voorstellen: in een serene, rustige houding als levende persoon met open ogen of hoogstens vredig ingeslapen. Hij heeft een mooi geïdealiseerd gelaat zonder individuele trekken en de jeugdige leeftijd van 33 jaar, de leeftijd die Christus had toen hij verrees en die alle mensen zullen hebben op de dag van de opstanding. Verdriet schijnt nergens aanwezig te zijn. De handen zijn meestal in gebedshouding gevouwen vóór de borst. Zelden wordt de overledene afgebeeld in één van de activiteiten tijdens zijn leven. Uitzondering hierop zijn de priester- en de professorenzerken.

Priesters worden in de regel voorgesteld in kazuifel en met een kelk die vaak met messing is ingelegd, professoren, docerend vanop een kathedraal in aanwezigheid van een aandachtig auditorium. In de meeste gevallen is de functie die de overledene tijdens zijn leven bekleedde af te lezen van de kostumering en de attributen die hem vergezellen. De bisschop, de abt, de abdis, de kanunnik, in vol ornaat, dragen alle tekenen van hun waardigheid; de adel laat zich voorstellen in maliënkolder of harnas. De wapenkleding is het meest modieuze element op de grafstenen. In tegenstelling tot de mannelijke burgerkleding die pas vanaf de 14e eeuw verschijnt en eerder archaïserend is, evolueert de krijgsmunitie zoals zij op de grafmonumenten weergegeven is, zeer snel en volgt de mode op de voet. De grafmonumenten zijn aldus de beste bron voor de studie van de wapenrusting. Tot omstreeks 1320 draagt de ridder maliënkolder, die dan geleidelijk vervangen wordt door het harnas met metalen platen. Vanaf de 16e eeuw is hij uitgedost in pronkharnas met rijk versierde schouderstukken, borstkuras en dijplaten.

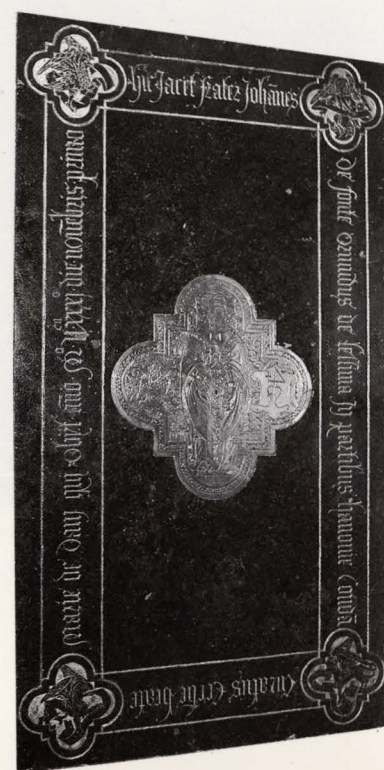
Grafzerken met alleenstaande *gisanten* zijn tot de 13e eeuw zeldzaam, tenzij voor kloosterzusters en begijnen. Meestal rusten de vrouwen onder een dubbele grafsteen naast hun echtgenoot. De houding van de echtparen is aanvankelijk streng frontaal en hiëratisch;



De grafplaat van Jan Fonteyne (†1531)
Blauwe hardsteen met ingelegde vierlobbige geelkoperen grafplaat, graveertechniek 195 x 109 cm (blauwe hardsteen) 61 x 58 cm (koperplaat) Sint-Janshospitaal, Damme

Jan Fonteyne werd in 1514 broeder in het Sint-Janshospitaal te Damme en nadien pastoor in de Onze-Lieve-Vrouwekerk aldaar. De parochiegeestelijke is op traditionele wijze voorgesteld, namelijk in priestergewaad en met de kelk ter hoogte van de

borst. De ogen zijn geopend en het hoofd rust op een geborduurd kussen. Aan zijn rechterzijde bevindt zich een wapenschild met waterput en fontein, verwijzend naar de naam van de overledene; links van hem: een wapen met *huismerk*. De achtergrond wordt gevormd door een rijk versierd eredoek met franjes. Het randschrift in gotische *minuskels* is opgesteld in het Latijn en is in de hoeken onderbroken door *vierlobben* met *de evangelistensymbolen*.





Grafsteen van Hendrik van Merode (†1564) en zijn echtgenote Françoise van Brederode (†1553)
Herkomst: cisterciënserinnenabdij, Hocht Blauwe hardsteen, halfverheven reliëf 349 x 227 cm Sint-Ursulakerk, Lanaken

Op deze renaissancestijl grafzerk zijn de *gisanten* niet in een architecturale omlijsting voorgesteld, maar omringd door heraldische motieven: bovenaan het wapen van de Merodes, vergezeld van twee klimmende leeuwen met banier, en aan weerszijden van de figuren zestien *kwartierschilden*. De inscriptie is geen randscript meer, maar wordt omraamd door een cartouche geflankeerd door twee putti met omgekeerde fakkels, als symbool van het uitgedoofd leven. Het grafscript met zijn lange opsomming van titels en bezittingen is een elegie op het machtige geslacht. Hendrik de Merode, tijdens zijn leven in dienst van Karel V (1500–1558), is prachtig uitgedost in toernooiharnas. Françoise van Brederode is zeer fraai gekleed in een jurk met pijpkraag waarover een lange mantel is gedrapeerd. Daar ze kleiner was dan haar echtgenoot, staat ze op een slapende jachthond zodat de compositie symmetrisch kan blijven. Zij heeft het gelaat lichtjes naar haar echtgenoot gewend, waardoor het tafereel een intimistisch tintje krijgt. Beide *gisanten* hebben de handen in gebedshouding gevouwen en hun hoofd rust op een kussen. Het gelaat, met gesloten ogen, vertoont smartelijke trekken. Nergens op deze zerk is nog een optimistische verwijzing naar het hiernamaals. Er is enkel droefheid en melancholie, vermengd met machtsvertoon en heraldische pronk.

vanaf de 16e eeuw keren de echtgenoten zich naar elkaar toe in driekwart profiel waardoor de voorstelling een zekere intimiteit uitstraalt. De vrouwen zijn veelal gehuld in rijk gedrapeerde gewaden; zij zijn opgesmukt met juwelen en dragen elegante hoedjes op hun verzorgd kapsel. Bij de houding van de *gisanten* blijkt menig kunstenaar moeite gehad te hebben met het zoeken naar een compromis tussen rust en beweging. Het is niet altijd duidelijk of de graffiguur in staande of liggende houding is voorgesteld. De plooiënval is meestal deze van een rechtopstaand mens, terwijl het hoofd doorgaans rust op een kussen en de voeten steunen op een neerliggend dier. Bisschoppen en abten vertrappen vaak een draak, symbool van de triomf van de mens over het kwaad, waardoor hij zich de gelukzaligheid verschaft. Vanaf de 13e eeuw verschijnt de leeuw als teken van moed en macht aan de voeten van de adellijke ridderfiguur, terwijl de hond, verwijzend naar trouw en huiselijke eigenschappen, een vast bestanddeel vormt van de edelvrouw. Soms vormt het dier ook een zinspeling op de naam van de overledene bij voorbeeld: een hert, verwijzend naar de naam Herten.



De architecturale en figuratieve omlijsting van de *gisant* is een symbolische verwoording van het geloof van de christenmens in een hemels Jeruzalem. De graffiguur wordt geplaatst in een portaalomlijsting die aanvankelijk bestaat uit een eenvoudige *driepasboog*, bekroond met een *wimberg* en geflankeerd door *pinakels* met *hogels* en *kruisbloemen*. De inspiratie hiervoor vond de kunstenaar in de kathedraalportalen waarin de beelden van heiligen verschijnen onder gesculpteerde baldakijnen. De arcade is het symbool van de hemelpoort waarlangs de overledene de drempel van de eeuwige gelukzaligheid overschrijdt en het Godsrijk betreedt. In de 14e eeuw wordt de bovenbouw uitgewerkt als *lancetboog* met *hogels* en spits *timpaan* met rosas, dat rust op sierlijke gelede pijlers met *pinakels*. Deze constructie zal in een volgende fase uitgroeien tot een ingewikkeld laatgotisch baldakijn, met dieptewerking, gedragen door luchtbogen en steunberen. Vaak verschijnt een vlucht engelen tussen de pinakels en begroet de ziel van de afgestorvene met bewieroking of zij dragen de rechtvaardige ziel in de gedaante van een klein naaktfiguurtje naar Abraham, in wiens schoot de mens na zijn dood rust geschonken wordt. Aldus gaf de middeleeuwse mens in zijn verbeelding een zichtbare gestalte aan de onstoffelijke substantie van de ziel. Boven de graffiguur verschijnt soms de zegenende hand Gods, de *dextra Domini*, die de ziel van de gestorvene bij het binnentreden van de gelukzaligheid begroet. De hoeken van de omlijsting worden ingevuld met *de symbolen van de vier evangelisten*.

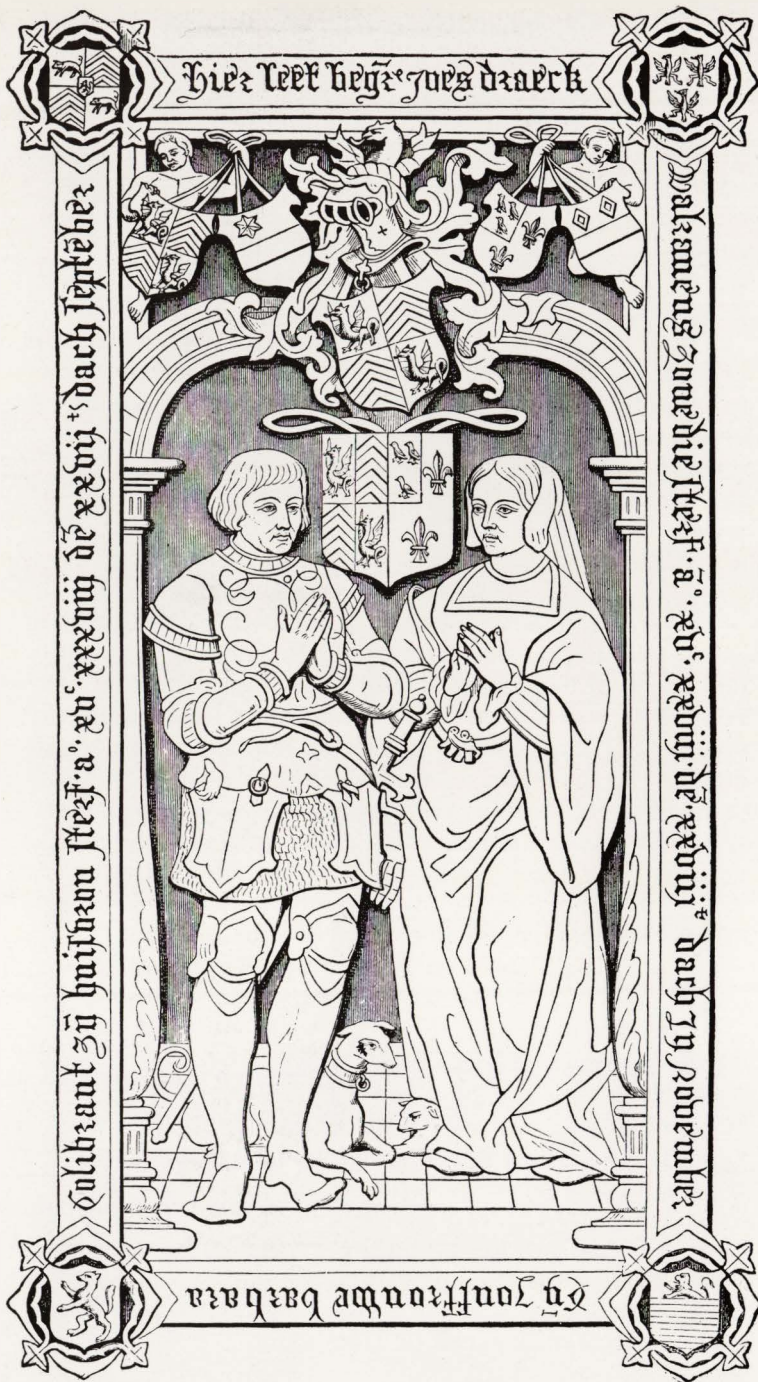
Bij de gelijkvloerse grafmonumenten te Brugge treffen wij naast de architecturale omlijsting vaak een zuiver decoratieve achtergrond aan, die wel eens tot eredoek wordt omgevormd. Het druk versierde patroon met bloem- en siermotieven is duidelijk verwant met de kostbare oosterse en Italiaanse stoffen, die een gretige afzet vonden bij de rijke kooplui en de gegoede functionarissen van het Bourgondische hof te Brugge. De inscripties op de grafplaten variëren van eeuw tot eeuw: niet alleen het lettertype, de taal en de plaats van het grafschrift veranderen, maar ook de inhoud en de gevoelens die in de tekst worden uitgedrukt maken een evolutie door. Tot de tweede helft van de 14e eeuw treft men de gotische *majuskel* aan, breed gevormde en duidelijk leesbare lettertekens. Omstreeks 1350 gaat men over tot de gotische *minuskel*, waarbij de letters smaller en verticaler worden en derhalve vaak moeilijk leesbaar zijn. Aanvankelijk krijgt de tekst een vaste plaats in de randlijst, hij is kort en stereotiep en beperkt zich tot de vermelding van voor- en familienaam van de afluivige en de dag van zijn overlijden. De geboortedatum wordt nooit opgegeven. Vaak wordt de voorbijganger verzocht een gebed te zeggen voor de ziel van de overledene die hier in vrede rust. Tot het midden van de 13e eeuw zijn de grafschriften in het Latijn opgesteld; daarna wordt de Vlaamse taal gebruikelijk, doch voor de geestelijkheid blijft meestal het Latijn behouden.



Wrijfel van de grafplaat van Guillaume de Goux en Bernardine de Mol (†1552)
Herkomst:
 de kerk van Wijnegem
Geelkoper met kleurrijke mastiekinlegging, graveertechniek
 263 x 150 cm
 Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis, Brussel

Op de grafplaat komen negentien wapenschilden voor, die met rode, zwarte en witte mastiek zijn ingelegd; de drie belangrijkste bevinden zich in het midden van de plaat. Zij worden omringd door zestien aan riemen opgehangen *kwartierwapens*. Uit de talrijke tekstbanderollen

blijkt dat de opdrachtgever hoopvol zijn vertrouwen op God heeft gesteld. Anderzijds wijzen allerlei symbolen op de kortstondigheid en de vergankelijkheid van het aardse leven: de doodsbeenderen, de schedel en de omgekeerde fakkel als zinnebeeld van het uitgedoofde leven. Het randschrift in gotische *minuskel* is op de hoeken onderbroken door medaillons met *de symbolen van de vier evangelisten* en is opgesteld in het Frans. De persoonsvoorstelling is verdwenen en werd vervangen door heraldische motieven die wijzen op de trots van het geslacht.



De grafsteen van Judocus Draeck (+1528) en Barbara Colibrant (+1538)
 Blauwe hardsteen, graveertechniek en vlakreliëf
 252 x 134 cm
 Sint-Jacobskerk, Antwerpen
 Een tekening uit "De Vlaemsche School" (1863), Jos. Hemeleer
 Stadsbibliotheek, Antwerpen

die naar elkaar toegewend zijn, staan onder een renaissancestische dubbele rondboog die op kandelaberzuilen rust. Talrijke wapenschilden van de families Draeck, Colibrant en aanverwante geslachten sieren de grafzerk.

De overleden echtgenoten worden als levende personen voorgesteld in verticale stand op een hellend tegelvloertje. Hun voeten rusten op windhonden. De kunstenaar heeft aldus getracht een compromis te sluiten tussen een liggende en een staande houding van de figuren. De *gisanten*,

Zo getuigt tot omstreeks 1350 de ganse iconografie en de symboliek op de grafplaten en -zerken van het optimistisch geloof van de opdrachtgever in de gelukzaligheid die hem wacht na zijn overlijden. In elk detail wordt weerspiegeld dat met de dood een nieuw en beter leven begint. Voor de middeleeuwse mens was de opstijging van de ziel in het hiernamaals een logisch en normaal gegeven. Daarom is de christelijke kunst nooit zo'n milde troostbrenger geweest als in de grafmonumenten uit die periode. Omstreeks het midden van de 14e eeuw heeft er een kentering plaats. De dood maakt niet langer de weg vrij naar het eeuwig leven, maar wordt de vijand van God en de schepping. Deze grondige mentaliteitsverandering is aan verschillende factoren toe te schrijven: naast oorzaken van demografische en economische aard, mag de rol van de bedelorden, vooral de franciscanen en dominicanen niet onderschat worden. Zij spelen in op het gevoel van de mens en vormen het christelijk temperament om. Zij leggen het accent op de passie van Ons Heer en doen heel Europa wenen over Christus' lijden. Door hun volksprediking en zielezorg willen zij de mens afschrikken van de vier uitersten (dood, oordeel, hemel, hel) en hem overtuigen van de ijdelheid (vanitas) der aardse dingen. In de jaren 1348–1352 werd Europa geteisterd door de Zwarte Dood, de pest; zij woekerde in dichtbevolkte steden waar hygiëne onbestaande was en maaide een derde van het continent weg. Zij confronteerde de mens op een gruwelijke wijze en in een omvang als nooit tevoren, met het sterven. De dood is nu de triomferende macht die plotseling en midden in het leven toeslaat. De pest deed een steeds aanwezig doodsbesef ontstaan. Zelden konden de doden met plechtig ceremonieel door de naastbestaanden in de kerk van hun keuze begraven worden. Zo groeide er binnen het laat-middeleeuwse Christendom een volledig nieuwe doodsgedachte, waarin vooral één element naar voren kwam: het besef der vergankelijkheid. Dit nieuwe doodsbeeld wordt ook in de grafkunst vertolkt. De symboliek van de onsterfelijkheid en van de eeuwigheidsverwachting wordt vervangen door een meer aardsgebonden weergave, die dichter bij de werkelijkheid aanleunt: geen jeugdige schoonheid meer, maar een realistisch portret van de aflijvige, met vaak een poging tot psychologische karakteruitbeelding. De gelaatstrekken zijn krachtig uitgewerkt en versluisen de ouderdom niet. De *gisant* wordt nog steeds in vrome, biddende houding voorgesteld maar nu als een dode, met gesloten ogen. Bij sommige *gisanten* vallen de gewaden in een diepe plooi tussen de benen. De afdruk van het hoofd in het kussen is duidelijk zichtbaar. Vaak worden alle uitwendige tekens van vroegere schoonheid, macht en hoogwaardigheid weggelaten en slechts het stoffelijk overschot van de overledene, gehuld in een lijkwade, uitgebeeld. De oudste en voornaamste voorbeelden hiervan vinden wij terug bij de Brugse grafmonumenten. Ook na de herfsttij der middeleeuwen zal de zin voor het macabere in de versiering van de grafplastiek zich nog



**Wrijfsel van de grafplaat
van Abel Porcket (†1509)**

Herkomst:
Sint-Juliaansgodshuis, Brugge
Geelkoper, graveertechniek en
lijnuitsparing
83 x 57 cm
Gruuthusemuseum, Brugge

De iconografie van deze grafplaat is zeer ontraditioneel. De voorstelling is een dubbele zinspeling op de naam van de overledene. Het tafereel van het middenveld verwijst naar de voornaam en toont de moord van Kaïn op Abel. De twee broers zijn ruwe, gebaarde figuren en zij zijn heftig in een gevecht verwickeld. Het randschrift in een rechthoekige omlijsting wordt op de hoeken onderbroken door vierlobben waarin telkens een varkentje is afgebeeld,

waarboven een tekstband met het inschrift PORCK, aldus verwijzend naar de familienaam van de gestorvene. Abel Porcket was meester en ontvanger van het thans verdwenen Sint-Juliaansgodshuis te Brugge.

lange tijd handhaven.

In de 16e eeuw wordt de brutale en vernietigende kracht van de dood soms gevisualiseerd in huiveringwekkende afbeeldingen van verschrompelde skeletten, beenderige geraamten en lichamen in ontbinding, verteerd door wormen en ander ongedierte. Uit hun mond verschijnen banderollen met betekenisvolle Latijnse inscripties, die de "memento-mori"-gedachte inhouden en de voorbijganger een vermanende boodschap meegeven: hodie mihi cras tibi (vandaag ik, morgen gij), respice finem (denk aan uw einde), sum quod eris (ik ben wat gij zult zijn), homo bulla (de mens is een zeepbel), enzovoort. Wij zijn hier ver verwijderd van de diep religieuze gedachte van weleer, toen op de grafstenen de vredige rust in afwachting van het paradijs geëvoerd werd.

In de volgende periode treedt de religieuze belangstelling meer en meer op de achtergrond. De renaissancecensus met zijn zelfbewuste levensbeschouwing stelt meer vertrouwen in de menselijke geest dan in de goddelijke voorziening. Ondanks de euforie en het optimisme van de nieuwe tijd ligt in de renaissancevloerzeker vaak een mengeling van droefheid en melancholie. Allegorieën en symbolen van wereldse inslag, die de *gisant* omringen, vertolken het moeilijke afscheid en het pijnlijk bewustzijn van de broosheid van het leven; putti met omgekeerde fakkels verzinnebeelden het uitgedoofde leven; zandloper, doodshoofd en knekels herinneren aan de kortstondigheid van het aardse bestaan en willen oproepen tot bezinning. Kostbaar vaatwerk wijst op de ijdelheid van aards bezit.

Anderzijds biedt het gesculpteerde grafteken de gelegenheid om dankbaar terug te blikken op de verdiensten en de eigenschappen van de gestorvene. De *gisant*, nog steeds in biddende houding, staat in een triomfboog en het graf wordt een eremonument ter nagedachtenis aan het roemrijke leven van de aflijvige. Gevleugelde putti nemen de rol over van de wierookzwaaiende engelen en dragen wapenschilden en ridderemblemen, waaruit de trots van het geslacht spreekt.

Soms stromen de grafmonumenten uit deze periode over van ijdelheid. Dit blijkt vooral uit de epigrafische teksten en de heraldische wapens. De grafschriften, die aanvankelijk zeer beknopt waren en in de rand verschenen, worden nu veel uitvoeriger en zijn opgenomen in een afzonderlijke cartouche onderaan de zerk. Zij verwijzen niet langer naar de ziel die op eeuwige vrede wacht, maar vormen een elegie op de mens wiens leven tot historie geworden is. Vaak geven zij een pronkerige opsomming van adellijk bezit, genealogische titels en diverse beklede ambten van de aflijvige. De heraldische wapens behoren aanvankelijk tot de wapenrusting van de overledene en verschijnen op de schouderstukken, het schild en de wapenrok. Vanaf het midden van de 14e eeuw worden kleine wapenschilden aangebracht in de *hoekvierpassen* van de randlijst of willekeurig verspreid over het zerkveld. Zij hebben nog

geen specifieke plaats op de grafplaat. In de 16e eeuw werd sterk de nadruk gelegd op heraldische praal en genealogische verheerlijking. Het wapen krijgt een vaste plaats in het decor. Vaak is het gehele bovenveld ingenomen door *kwartierstaten*, bekroond met een helm, helmteken en helmdekkleden. De persoonsvoorstellungen maakten plaats voor wapenschilden, al dan niet met schilddragers. In talrijke gevallen beperkte de grafversiering zich zelfs alleen tot een inscriptie. De funeraire kunst op de gelijkvloerse monumenten is duidelijk over haar hoogtepunt en is afgezaakt tot ongeïnspireerd ambachtelijk werk. De bestellingen kwamen nu overwegend van de minder goeude burgerij en de lagere clerus. De rijke adel en geestelijke hoogwaardigheidsbekleders stelden zich niet meer tevreden met een grafzerk of -plaat; zij lieten door vermaarde kunstenaars barokke mausolea en praalgraven oprichten.

Christine Vanthillo,
wetenschappelijk medewerkster bij
het Provinciaal Museum voor Religieuze Kunst,
Sint-Truiden

**De grafplaat
van Mertinis Lambrechts
(†1648)**

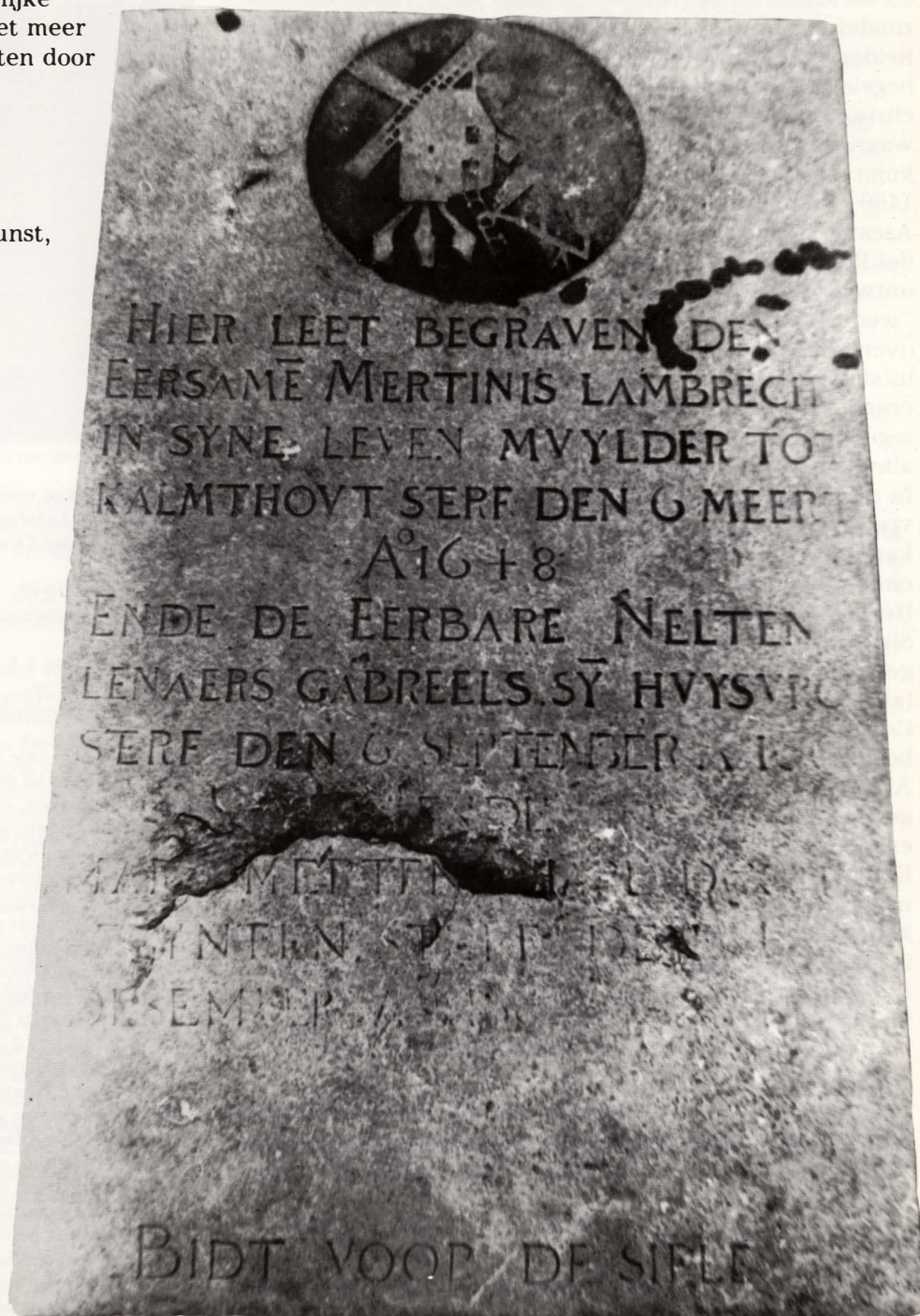
Herkomst:

de kerk van Kalmthout

*Blauwe hardsteen, laagrelief
201 x 115 cm*

*Karremuseum "Kiekenhoeve",
Essen*

Beroepsvoorstellungen komen op funeraire monumenten zelden voor. Het beroep van de overledene kan soms afgelezen worden van bepaalde attributen. Een mooi voorbeeld waarbij duidelijk naar de vroegere bedrijvigheid van de overledene wordt verwezen, is de grafsteen van molenaar Lambrechts uit Kalmthout: de opdrachtgever liet bovenaan de zerk een medaillon uithouwen waarin een windmolen is voorgesteld.



De praalgraven en epitafen van de 16e, de 17e eeuw en de 18e eeuw

In de ateliers van de 16e-eeuwse renaissancebeeldhouwers werden de traditionele middeleeuwse types van grafmonumenten behouden en gewoon aangepast aan de "maniera moderna" die kwam overwaaien uit Italië. De vrijstaande tombe, het wandgraf en het epitaaf kregen een renaissance-uitzicht door hun strenge architectonische opbouw en door het toegevoegde ornament dat bestond uit bloemen- en vruchtensnoeren. Bovendien werd de iconografie aangevuld met elementen uit de klassieke oudheid als putti en allegorische figuren, zonder dat belang werd gehecht aan hun oorspronkelijkheidense betekenis. Zij kregen integendeel de rol van begeleider toebedeeld die men inschakelde in de christelijke iconografie. Het zal vooral het wandgraf zijn waarin de renaissancegeest het duidelijkst tot uiting komt. Omstreeks 1509 had Andrea Sansovino (omstreeks 1460 – 1529) in de beide graven voor de kardinalen Ascanio Sforza en Basso della Rovere in de Santa Maria del Popolo te Rome een nieuw type van wandgraf ontworpen dat, volledig in de sfeer van de "wedergeboorte", de structuur van de antieke triomfboog overnam. Vermits de triomfboog eens het monument bij uitstek was van roem en eer, blijkt hieruit een duidelijke erkentelijkheid en verheerlijking van het individu, tegenover de middeleeuwse opvatting van het allesbepalende zondebesef van de anonusus. In de Nederlanden werd dit Sansovineske wandgraf vrij vroeg bekend en nagevolgd in het grafmonument voor kardinaal Willem de Croy, oorspronkelijk opgericht omstreeks 1528 – 1529 in het celestijnenklooster te Heverlee en heden gedeeltelijk bewaard in de Sint-Pieterskerk te Edingen. Het wordt een werk genoemd van de Mechelse beeldhouwer Jan Mone (omstreeks 1485 – omstreeks 1550). Ook de Antwerpenaar Cornelis Floris (1513/1514 – 1575), architect en beeldhouwer, ontwierp in het grafmonument voor hertog Albrecht van Pruisen een dergelijk naar Sansovino geïnspireerd wandgraf. Het werd omstreeks 1570 door enkelen van zijn leerlingen opgesteld in de Dom te Königsberg (heden Kaliningrad, U.S.S.R), waar het monumentale werk vrijwel de gehele oostzijde van het koor innam. Naast dit wandgraf verwierf Cornelis Floris internationale roem met de grafmonumenten voor de Deense koningen in de kathedralen van Roskilde en Sleswijk. In de zuidelijke Nederlanden kennen wij van hem de tombe voor Jan van Merode en Anna van Gistel te Geel. Bovendien is zijn invloed in tal van andere monumenten nawijsbaar, onder meer in het epitaaf voor Jan de Schietere en Catharina de Damhoudere te Brugge.

Net als in de middeleeuwen bleven ook in de 16e eeuw de tombe en het wandgraf voorbehouden aan vooraanstaande, vaak adellijke en hoge geestelijke lieden, kortom aan diegenen die een praalgraf en de



De ligbeelden voor Antoon de Lalaing (†1540) en Elisabeth van Culemburg (†1555)

Omstreeks 1540

Marmer (sarcosfaag), albast (ligbeelden)

Hoogte 250 cm x breedte 220 cm x lengte 350 cm

Sint-Katharinakerk, Hoogstraten

Elisabeth die deze grootse tombe liet oprichten na de dood van haar echtgenoot, de eerste graaf van Hoogstraten, somde in het grafschrift al diens eretits op, maar liet evenmin na te vermelden dat zijzelf een eerste maal gehuwd was geweest met Jan van Luxemburg, ridder in de Orde van het Gulden Vlies. De plaats voor haar eigen overlijdensdatum bleef open. Deze datum werd later nooit meer in het marmer gegrift. Op de tombe treurt een putto bij de ligbeelden van het echtpaar. De houding van beide gisanten is nog stereotiep en middeleeuws. Door de stijfheid, de armhouding en de plooiuitwerking van de kleding wordt eerder een staande houding dan een liggende houding gesuggereerd. Met andere woorden men kan dit

soort beelden net zo goed rechtopzetten, wat dan bovendien een grotere natuurlijkheid en gratie tot gevolg zou hebben. De stijl verwijst hier naar Jan Mone (omstreeks 1485 – 1550). Onder de tombe bevindt zich de grafkelder die in 1888 bij de herstelling van de kerkvloer geopend werd en waarin dertien lijkikisten met het stoffelijk overschot van het geslacht de Lalaing werden aangetroffen.



Michiel Scherrier
(? – omstreeks 1565)
Het bewaarde gedeelte van
het grafmonument voor
Jan Carondelet (+1545)
Herkomst:
Sint-Donaaskerk, Brugge
Omstreeks 1540 – 1550
Zwart marmer
(sarcofaagdeksteen), albast
(ligbeeld), koper (tekstplaat)
Sint-Salvatorskathedraal, Brugge

Uit het grafschrift is op te maken dat Jan Carondelet, proost van de Sint-Donaaskerk te Brugge, kanselier van Vlaanderen en aartsbisschop van Palermo, zijn praalgraf zelf heeft laten oprichten ("ipse sibi posuit"). Verschillende tekeningen van dit praalgraf tonen een architectonisch opgezet wandgraf in renaissancestijl met triomfboogkarakter. Slechts het albasten ligbeeld, de sarcofaagdeksteen in zwart marmer en de koperen tekstplaat werden door opkoop uit de afbraak van de Sint-Donaaskerk in 1799 gered. Deze fragmenten werden op een vermoedelijk 18e-eeuwse sarcofaag aangebracht en in de Sint-Salvatorskathedraal opgesteld. Wijzen wij hier nog op het hoog sculpturaal niveau, dat overigens lang aanleiding heeft gegeven tot een toeschrijving aan de renaissance-meester Jan Mone.

Robrecht de Nole
(vóór 1570 – 1636)
De tombe voor aartshertog
Ernest van Oostenrijk (†1595).
1601
Rood en zwart marmer
(sarcofaag), albast (gisant)
Hoogte 100 cm x breedte 135 cm
x lengte 224 cm;
ligbeeld: 216 x 58 cm
Sint-Michielskathedraal, Brussel

Aartshertog Ernest van Oostenrijk was gouverneur van de Spaanse Nederlanden van 1592 tot aan zijn dood in 1595. Het grafmonument werd opgericht in opdracht van de aartshertogen Albrecht en Isabella. De *demi-gisant* ligt op de zijde en ondersteunt het gekroonde hoofd met de linkerhand. Op de gebogen zijden van de sarcofaag zijn de wapens van de hertog aangebracht, omlijst door de ketting van de Orde van het Gulden Vlies te midden van rijke rankmotieven. Robrecht de Nole gebruikte hetzelfde type van sarcofaag voor het monument van de hertogen van Brabant in 1610, in dezelfde kerk. Het ligbeeld is er echter vervangen door een heraldische leeuw met het wapenschild van Brabant.

bijhorende plaats konden bekostigen. Om reden van plaatsgebrek is het duidelijk dat het begraven in het kerkgebouw eerder een privilege van enkele bevoorrechten bleef, dan wel een recht was van velen. Personen van lagere rang werden eenvoudig op het kerkhof begraven. Een tussengroep vormden dezen voor wie een grafplaat, ofwel een epitaaf werd aangebracht. Beide typen van monumenten namen een bescheiden plaats in en belemmerden de eredienst geenszins.

Centraal in de iconografie van het wandgraf en de vrijstaande tombe staat de afgestorvene, waarbij de *gisant* de manier van voorstellen blijft die in de Noordepese landen reeds lang gebruikelijk was. De ledematen vertoonden een stereotiepe houding: voeten en benen waren steeds evenwijdig naast elkaar geplaatst, waardoor een staande houding werd gesuggereerd. De contradictie met de liggende houding van de *gisant* bleef een probleem dat ook in de renaissance niet werd opgelost.

Dit blijkt duidelijk in de *gisanten* van Antoon de Lalaing en Elisabeth van Culemburg te Hoogstraten. Cornelis Floris trachtte in het grafmonument voor Jan van Merode en Anna van Gistel te Geel dit contrast te verzachten door de figuren op een paradebed neer te leggen, zodat de achteroverliggende houding iets natuurlijker overkomt, maar helemaal overtuigend wordt de pose echter nooit. Waarschijnlijk is dit de reden waarom de beeldhouwers tenslotte zullen opteren voor een nieuw type van graffiguur, respectievelijk de *priant* in geknielde houding en de *demi-gisant* in half opgerichte houding steunend op de elleboog. Als enig gekend 16e-eeuws voorbeeld voor onze streken is de *demi-gisant* van bisschop Jan Carondelet door Michiel Scherrier (? – omstreeks 1565) te Brugge dan ook van bijzonder belang. De betekenis van *gisant*, *priant* en *demi-gisant* bleef steeds dezelfde: de in de klassieke gebedshouding voor de borst gevouwen handen symboliseerden het eeuwig gebed van de overledene en door de plaats en de richting die het wandgraf en de tombe innamen, spitste zich dit gebed vooral toe op de deelname aan het sacrament van de eucharistie. Soms hield de overledene een gebedenboek in de hand. Soms werd de overledene tweemaal afgebeeld, bovenop de graftombe levend, in liggende of knielende houding, en onder de dekplaat overleden, zoals dit voorkomt op het grafmonument voor Margaretha van Oostenrijk te Brou bij Bourg-en-Bresse (Frankrijk), waarvan het beeldhouwwerk uitgevoerd werd door de te Mechelen gevestigde Conrad Meyt (omstreeks 1480 – 1551). Vermelden we hier tevens dat voor de landvoogdes drie grafmonumenten werden opgericht: één te Brou waar haar lichaam werd begraven, één te Mechelen waar haar ingewanden werden bijgezet en één te Brugge voor haar hart. Zonder evenwel portretgelijkenis volledig uit te schakelen, werd de voorstelling van de dode



Zicht op de vorstelijke
praalgraven
Onze-Lieve-Vrouwekerk,
Brugge

Jan Borman
Renier van Thienen
De tombe van hertogin
Maria van Bourgondië (†1482)
Omstreeks 1490 – 1502
*Marmmer (sarcofaag); gegoten,
verguld en geëmailleerd brons
(ligbeeld en sarcofaagversiering)*
Hoogte 135 cm x lengte 260 cm,
ligbeeld (met kussen): lengte
195 cm

Jacob Jonghelinck
(1530 – 1606)
De tombe van hertog
Karel de Stoute (†1477)
Omstreeks 1562 – 1563
*Marmmer (sarcofaag); gegoten,
verguld en geëmailleerd brons
(ligbeeld, en sarcofaagversiering)*
Hoogte 135 cm x breedte 135 cm
x lengte 260 cm,
ligbeeld (met kussen):
lengte 216 cm

Maria van Bourgondië werd na haar dood in 1482 in het koor van de kerk begraven en in een met schilderwerk versierde grafkelder bijgezet. Haar praalgraf werd opgericht in opdracht van haar echtgenoot Maximiliaan van Oostenrijk. Het is echter niet uitgesloten dat de aartshertogin het rijke tombetype zelf tijdens haar leven nog heeft gekozen: een rechthoekige sarcofaag met een

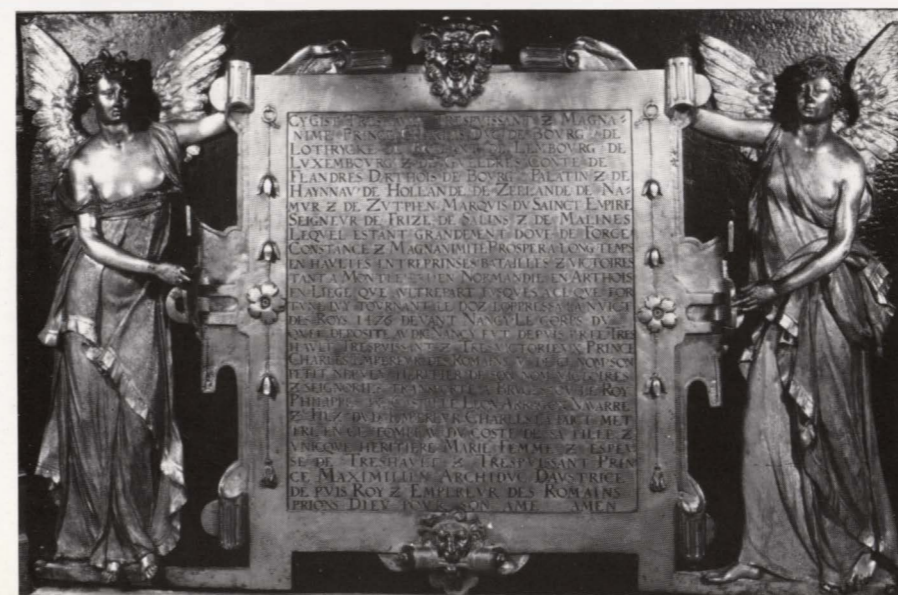
bronzen *gisant*, waarvan de zijkanten versierd zijn met de door wapenschilden en loofwerk gesuggereerde stamboom van de overledene, respectievelijk langs vaders- en moederszijde.

De voornaamste meesters van Maria's praalgraf waren het Brabantse kunstenaarsduo Renier van Thienen, de geelgieter die het bronzen ligbeeld goot en Jan Borman, de beeldhouwer die het houten model ervoor leverde. In 1507 werd het hart van haar zoon Filips de Schone in de tombe van Maria van Bourgondië bijgezet en in 1553 was het de beurt aan het gebeente van Maria's vader. In 1550 was immers in opdracht van Karel V het skelet van Karel de Stoute te Nancy ontgraven en naar Brugge overgebracht. In 1558 stelde Filips II dan een som ter beschikking voor het vervaardigen van een praalgraf dat "op zijn antiëks" maar niettemin in overeenstemming met dat van Maria van Bourgondië moest zijn.

De belangrijkste meester van deze tweede tombe werd de Antwerpse beeldhouwer en metaalkunstenaar Jacob Jonghelinck. Ondanks het archaisch voorkomen vertegenwoordigt het graf van Karel de Stoute in de afwerking reeds de echte Italiaanse renaissance. Uitgesproken elementen van deze nieuwe stijl zijn vooral de humane evangelistenbeeldjes op



de vier hoeken en de renaissancenissen waarin deze zijn opgesteld, evenals de antikiserende, weliswaar anachronistische kleding van de hertog, het kapitaallettertype bij alle inscripties en het wereldse voorkomen van de schilddragende nimfen en epitaafhoudende engelen.



veralgemeend. Er werd in de eerste plaats met types gewerkt, waarbij de grootste aandacht ging naar de rang, de stand van de overledene, zoals ridder, bisschop, en zo meer. Alzo onderscheidt de ene gisant zich niet van de andere als individu, maar enkel als lid van een bepaalde klasse: zo werd de in harnas en wapenrok uitgedoste ridderfiguur het kenmerk voor de ganse adelstand.

Het uit het Grieks afgeleide woord epitaaf betekent etymologisch grafschrift, maar wordt algemeen uitgebreid tot een in reliëf gebeeldhouwd grafmonument dat aan een muur of een pijler werd opgehangen en waarbij het grafschrift een belangrijke plaats inneemt. Vanaf de 14e eeuw werd het epitaaf bijkomend bij een ander grafmonument opgericht, waardoor deze epitafen niet altijd als een grafmonument, maar eerder als een gedenksteen worden geïnterpreteerd.

Andere epitafen, zoals dat voor Adolf van Baussele te Leuven, golden dan weer wel als enig grafmonument en waren bovendien met een grafkelder verbonden. Op het gebruikelijk epitaaf wordt de overledene knielend voorgesteld, hetzij alleen, hetzij bijgestaan door een patroonheilige. Het vertoont hierdoor een sterke verwantschap met de iconografie van de stichterstaferelen in de schilderkunst, onder andere met de figuren van Jacob Veyt en Johanna Borluut op het Lam Gods van Jan van Eyck (omstreeks 1390 ?–1441). De knielende figuur op de epitafen wil een eeuwige aanbidding tot uitdrukking brengen. Maar verschillend van tombe en wandgraf, geldt de aanbidding hier een devotieonderwerp.

Onderwerp van aanbidding kon de Man van Smarten zijn, de H. Drievuldigheid, de gekruisigde Christus, maar vooral de Madonna; ook taferelen uit het leven van Christus of van een heilige komen voor. In deze personen stelde men al zijn hoop op voorspraak tot het bekomen van de eeuwige zaligheid. Epitafen met een portretbuste waarin de verheerlijking van het individu sterk tot uiting komt, een type dat vooral te Rome succes kende, zijn bij ons niet gekend. Een aparte groep tenslotte, omvat een reeks kleinere epitafen zonder funeraire persoonsvoorstelling, maar waarbij de opschrifttafel met het grafschrift het voornaamste deel vormt. Een goed voorbeeld voor deze reeks is het epitaaf voor Pieter Hellemans en Catharina van Santvoort te Antwerpen, uit het atelier der de Noles (Jan: vóór 1570–1624 en Robrecht: vóór 1570–1636).

Bij de voorstelling van de overledene horen meestal de zogenaamde begeleiders. Dit kunnen godsdienstige figuren zijn zoals de vier evangelisten op de tomben voor Maria van Bourgondië en Karel de Stoute te Brugge, die instaan voor de bescherming en de zaligmaking. Meestal worden in de 16e eeuw echter de deugden, als profane, antikiserende (volgens de antieke stijl) figuren voorgesteld. Hun rol laat zich in de christelijke grafkunst vrij eenvoudig verklaren. Zij passen in het ideaal schema waaraan een christen op aarde moet voldoen en ze zijn als zodanig niet direct een illustratie

van het karakter van de overledene. Wel zijn het algemene eigenschappen waarvan men denkt hulp te verwachten in het stervensuur.

Als grafwachters aan de tombe voor Jan van Merode te Geel fungeren zes Romeinse herauten. Andere profane begeleiders hebben dan weer een allegorische of een symbolische betekenis die steeds naar de dood en de vergankelijkheid verwijst. In de eerste plaats komen hier de putti : de naakte, gevleugelde kindjes, met een omgekeerde fakkel in de hand, die treurig kijken en die op die manier het uitgedoofde leven symboliseren. Hierbij sluiten de figuren met de spade van de grafdelver of een doodshoofd aan, alsook de funeraire vazen die weleens de bekroning van een epitaaf uitmaken en die erop wijzen dat het leven slechts een vluchtige rook is. Een ander belangrijk element in de funeraire iconografie blijven de traditionele dierenfiguren: de leeuw en de hond die meestal geïnterpreteerd worden respectievelijk als het symbool van de mannelijke macht en als zinnebeeld van de vrouwelijke gehechtheid en trouw. Ook moeten hier de grafschriften vermeld worden waarin de naam van de overledene en zijn sterfdatum vermeld staan. Vooral de sterfdag is belangrijk als aanduiding voor de jaargetijden, de jaarlijkse missen voor de afgestorvenen. Meestal volgde daarna een opsomming van alle bijzondere adellijke titels, ambten, eigendommen en stichtingen van de overledene. De wapens, blazoenen en *kwartieren* bevatten in de eerste plaats eveneens gegevens van genealogische aard, maar zijn tevens een aanzienlijk versierend element bij de aankleding van de grafmonumenten, niet alleen bij adellijke heren, maar evenzeer bij de geestelijken.

Van de indrukwekkende produktie van de 16e-eeuwse Brabantse en Vlaamse ateliers, gekend door de talrijke gravures en tekeningen gemaakt in de vorige eeuwen, is slechts weinig bewaard gebleven. Ontzaglijk veel werk werd vernield gedurende de beeldenstorm op het einde van de 16e eeuw. En wat dan gespaard bleef, is dikwijls later verloren gegaan door verplaatsingen en zelfs door verminkingen die men noodzakelijk achtte om de grafmonumenten te kunnen aanpassen aan hun nieuwe omgeving.

In de 17e eeuw wordt aan het architecturaal aspect van het praalgraf veel aandacht besteed. Een eerste belangrijke groep vormden de vrijstaande bisschopsgraven, die hun plaats kregen aan de ingang van het koor, aan weerszijden van het vernieuwde hoogaltaar. Op die wijze ontstonden prachtige barokensembles in het koor van de Sint-Baafskathedraal te Gent en de Sint-Romboutskathedraal te Mechelen. Eenzelfde schikking kwam ook voor in de Onze-Lieve-Vrouwekathedraal van Antwerpen, waar slechts één van de vijf oorspronkelijk in het koor opgestelde 17e-eeuwse graftomben bewaard bleef, namelijk dit van bisschop Ambrosius Capello, een werk van Artus Quellinus de Jonge (1625–1700). Deze grafmonumenten voor de bisschoppen werden didactisch opgevat: zij vormen een



Frans Langhemans (1661 – 1720)
Het grafmonument voor
Pieter Roose (†1673)
Rood, zwart en wit marmer
Hoogte 430 cm x lengte 550 cm
Sint-Michielskathedraal, Brussel

Op de zwartmarmeren sokkel met het grafchrift werd een sarcofaag geplaatst waarop twee putti het rijk versierde wapenschild van Pieter Roose vasthouden. Pieter Roose was raadsheer van de koning en lid van de Raad van State, beloond met de Orde van het Gulden Vlies. Hierboven wordt een medaillon met zijn borstbeeld gedragen door twee zwevende putti.

Kleine wapenschildjes omkaderen dit vooruitspringend middendeel. Op elk der zijvleugels komt eveneens een medaillon voor, met daarin een allegorisch vrouwenportret en onderaan telkens een trofee, gevuld met attributen en symbolen van de dood als de zeis, de spade, een schedel en gebeente, en de trompetten van het Laatste Oordeel.



Artus Quellinus de Jonge
(1625 – 1700)
Het wandgraf voor Anna
Catharina de Lamb(loy) (†1675)
1668
Zwart en wit marmer
Onze-Lieve-Vrouwekerk, Hasselt

In 1668 werd met Artus Quellinus het contract gesloten en nog voor de dood van de abdis in 1675 was het grafmonument voltooid. Oorspronkelijk bevond het zich in de abdijkerk van Herkenrode tegenover het in 1741 als pendant opgerichte grafmonument van abdis Barbara De Rivière D'Aarschot, waarvan sarcofaag en achtergrond dezelfde zijn. Later werden beide monumenten naar Hasselt overgebracht. Vóór de gladde donkere achtergrond van de nisarchitectuur komt het witmarmeren beeldhouwwerk goed tot zijn recht. Op de sarcofaag ligt het lichaam van de dode Christus. De abdis knielt aan zijn voeten, de handen in gebed gevouwen. Het thema van de bewening van Christus wordt in dit praalgraf verbonden met het motief van de eeuwige aanbidding. Een engel heeft zonet het doek van het Heilig Gelaat weggenomen. Het aangezicht van Christus met

de ingevallen wangen, de smartelijk vertrokken wenkbrauwen en de stervend geopende mond tonen, net als de stigmata, het moeizaam overwonnen lijden. Het is een voorstelling van de gedachte dat door het kruisoffer van Gods Zoon voor de mensen het eeuwige leven werd afgesmeekt. Boven deze groep tonen twee engeltjes door het wapenschild de adellijke afstamming van de abdis. Als een opvallend detail ligt onder de dode Christus een gevlochten, opgerolde stromat die enkel op enkele 16e-eeuwse grafmonumenten met ligbeeld voorkomt.



Cornelis Floris
 (omstreeks 1514 – 1575)
 De tombe voor Jan van Merode
 (†1551) en
 Anna van Gistel (†1534)
 1554
 Zwart en rood marmer
 (sarcofaag), albast (ligbeeld,
 figuren, ornamenten)
 Hoogte 200 cm x breedte 174 cm
 x lengte 281 cm
 Sint-Dimpnakerk, Geel

Baron Jan van Merode die ridder, kamerheer en geheimraad van Filips de Schone was, had als heer van Geel het recht zijn begraafplaats te kiezen midden in het koor van de mooiste kerk van zijn grondgebied. Toen hij op 24 april 1534, na het overlijden

van zijn echtgenote, zijn testament opmaakte, heeft hij hierin eveneens schikkingen getroffen voor de oprichting van een grafmonument: "...kiesende syne sepulture in der kercken van de heylighe maghet sinte Dingnen in der vryhey van Ghele in den choire daer wylen jouffrouw Anna van Gistelles saliger syn huysvrouwe begraven is, begerende dat men aldaer te memorie maecke eene tombe naer den staet van den testateur...". Pas toen de baron zelf in 1551 overleed, werd deze tombe door de testament-uitvoerder bij Cornelis Floris te Antwerpen besteld. Het Rijksarchief te Brussel bewaart twaalf brieven in

verband met dit grafmonument, door Floris eigenhandig geschreven als een soort verslag over de gang van zaken. Het beeld dat in deze correspondentie geschetst wordt, beantwoordt volledig aan het huidig monument. De sarcofaag is uitgewerkt in zwart en rood marmer, de ligbeelden, de figuren en het ornament zijn in albast. De aandacht gaat hier onmiddellijk naar beide gisanten op hun praalbed dat rondom met kleine gepolychromeerde wapenschildjes is versierd. Volgens de begeleidende naambordjes herkennen we deze telkens als de acht *kwartieren* van zowel Jan van Merode, als van Anna van Gistel. De zes

schragende figuren onder de dekplaat hebben door hun veel kleinere afmetingen een ondergeschikte rol. Ze zijn opgevat als Romeinse krijgers die op het eerste gezicht vrij uniform lijken, maar toch in detail steeds anders zijn, onder andere in de vorm van de baard en in de versiering van de helmen. Beschadigingen maakten de restauratie van dit monument (de laatste keer voortreffelijk uitgevoerd door het Koninklijk Instituut voor het Kunstpatrimonium te Brussel, nadat de gehele kerk in september 1944 tijdens de beschieting van Geel zwaar getroffen werd) meermalen noodzakelijk.



Artus Quellinus de Jonge (1625 – 1700)

De tombe voor bisschop Ambrosius Capello (†1676) 1676

*Zwart en wit marmer
Hoogte ca. 119 cm x lengte ca. 207 cm x breedte ca. 84 cm (tombe en sokkel), hoogte ca. 114 cm x lengte ca. 182 cm (demi-gisant), hoogte ca. 80 cm (putto).
Onze-Lieve-Vrouwekathedraal, Antwerpen*

Vanop zijn tombe richt de bisschop, in vol ornaat, zich op naar het altaar. Zijn blik en zijn houding wijzen erop dat hij ook na zijn dood actief wilde deelnemen aan het liturgisch gebeuren in het kerkgebouw. Dit is het gekende motief van de eeuwige aanbidding dat voortaan verbonden bleef met de iconografie van vele bisschopsgraven. Door het met de mijter getooide en hoog opgerichte hoofd, vormt het lichaam een perfecte driehoek. De verticaliteit van de rechterzijde wordt aan het

voeteinde beantwoord door de putto die de toeschouwer het wapen van de bisschop aanbiedt, en door de met engelenkopjes gesmukte banden dwars over de sarcofaag. In de rijkelijk versierde priesterkleding ontdekt men scènes uit het leven van Sint-Ambrosius, zijn patroonheilige. Eveneens in de Antwerpse kathedraal werd door de Aalmoezeners van de Armen een bijkomend epitaaf voor Ambrosius Capello opgericht, uitgevoerd door Hendrik Frans Verbruggen (1654 – 1724) (zie ook O.K.V. 1982 blz. 153).

onderricht voor de gelovigen.

De thematiek van deze barokke grafsculptuur in de zuidelijke Nederlanden omvat de gedachte aan de vergankelijkheid van het leven, met de onverbiddelijke dood enerzijds en het verlangen naar de eeuwige gelukzaligheid anderzijds.

Deze dubbele gedachte werd sedert het Concilie van Trente (1545 – 1563) voorgesteld en aanvaard als een heilzaam onderwerp voor meditatie, m.a.w. de noodzakelijke voorbereiding van de mens, tijdens zijn leven, op de dood en de heropstanding. Van grote betekenis voor de funeraire iconografie wordt vanaf de 17e eeuw dan ook de figuur van Chronos of de Tijd, voorgesteld als een ouderling, gevleugeld, kaal, met een lange uitwaaiierende baard en gewapend met de zeis en de zandloper. Chronos is de vergankelijkheid, de korte duur van het leven.

Alzo staat Chronos in het grafmonument voor bisschop Andreas Creusen door Lucas Faydherbe (1617 – 1697) in de kathedraal te Mechelen, tegenover het beeld van Christus, dat hier de eeuwigheid symboliseert.

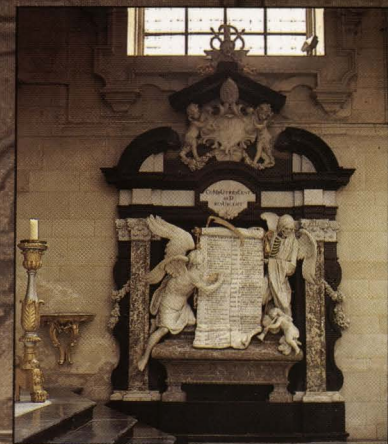
Als bondgenoot van Chronos kan eveneens de Dood zelf verschijnen, als een geraamte dat het boek des levens draagt en waarvan het een bladzijde omdraait.

Aanvankelijk werd het gevoel van angst en ontzetting bij het naderen van Chronos en de Dood juist getemperd door het geloof in een eeuwige zaligheid.

In een tijd dat de religieuze gedachte geleidelijk op de achtergrond was geraakt, wordt evenwel het macabere opvallend en primair, zoals bij het monument opgericht in 1710 voor de abten van de abdijkerk te Grimbergen.

Als een voorbeeld van praalgraven waarop noch Chronos, noch het geraamte van de Dood afgebeeld worden, stippen we in de eerste plaats de sarcofaag met het ligbeeld aan. Dit is het middeleeuws type van grafmonument dat ook de 17e eeuw overleeft. Uit 1601 dateert de tombe voor aarts Hertog Ernest van Oostenrijk door Robrecht de Nole in de Sint-Michielskathedraal te Brussel. De uitgestrekte houding van de hertog gaat nog volledig terug op de hierboven vermelde 16e-eeuwse *demi-gisant* voor bisschop Jan Carondelet te Brugge. Een veel vloeiender en geëvolueerder beeld van hetzelfde type geeft het grafmonument voor bisschop Ambrosius Capello in de Antwerpse kathedraal. In het grafmonument voor Karel Florentijn van Salm in de Sint-Katharinakerk te Hoogstraten ontwierp Pieter Scheemaekers (1652 – 1719) een knielbeeld op een sarcofaag (zie ook O.K.V. 1982, blz. 150).

Een andere groep zijn dan de gedenktekens die rusten op de grond en waarbij wel een sarcofaag, maar noch een ligbeeld, noch een knielbeeld voorkomen. Soms werd dit monument opgesteld tegen een scherm van architectonische elementen en bestaat het uit een middenpartij en twee zijvleugels, zoals het voorkomt bij enkele gedenktekens in de Sint-Michielskathedraal te Brussel, o.m. bij het monument opgericht door Frans Langhemans (1661 – 1720) ter nagedachtenis van Pieter Roose. Nadruk werd hier gelegd op het borstbeeld. Soms



Het grafmonument voor de abten 1710
 Marmer
 Hoogte ca. 500 cm
 Abdijkerk, Grimbergen

In het opschrift "CoMpuTresCent Sed resUrgent" geeft een chronogram het jaartal 1710 aan, het jaar waarin dit grafmonument werd opgericht ter nagedachtenis van alle overleden abten sinds 1128. (U wordt gelezen als V, C+M+V+C+D+V = 100+1.000+5+100+500+5 = 1710).

Hierboven staat het wapen van de abdij en hoger nog een gekroond en gevleugeld doodshoofd uit wiens oogholten een slang kruipt en waarboven een zandloper is aangebracht. Op een grafmonument, bestemd voor een groep personen is verder slechts een voorstelling met allegorische figuren mogelijk. Het hoofdafereel toont dan ook de figuur van de Dood als een rijk gedrapeerd skelet met een perkamenten schriftrol waarin Chronos de namen van de abten schrijft. Aan de voeten van de Dood ligt een putto met het hoofd op een zandloper en met een gedoofde fakkel in de hand. Hij treurt over de afgelopen levensstijd. Maar toch suggereert heel deze voorstelling meer dan enkel het korte vergankelijke leven, vermits de figuur van Chronos in het bijzijn van de Dood eveneens de herinnering aan de overledenen voor de eeuwigheid vasthoudt. Wel is hier de christelijke gedachte van de eeuwige gelukzaligheid op de achtergrond geraakt en wordt nog slechts door een enkel woord verwezen naar de heropstanding ("sed resurgent"). Over de kunstenaar is niets geweten. Een soortgelijk grafmonument werd in 1729 door Jacques Berger uitgevoerd voor de abten in de abdij van Perk.

CoMpuTresCent
 Sed
 resUrgent

SEPIES ABBATUM HUIUS ECCLESIAE

D'HERBERTUS BISTAR 1128	XXX	D'INCEDES DE LIEJUL	10 DECEMBR 1192
D'HERBERTUS	XXXI	D'OLAS DE STA	14 JULI 1198
D'HERBERTUS	XXXII	D'GERARDUS VANGHEMDE	20 APRIL 1177
D'HERBERTUS	XXXIII	D'ANTONIS DE OENBRUGG	11 FEBR 1194
D'HERBERTUS	XXXIV	D'PIRATA PAULIUS	10 FEBR 1612
D'HERBERTUS	XXXV	D'CHRISTOPHUS OUTERS	12 SEPTIMB 1607
D'HERBERTUS	XXXVI	D'CAROLUS PFFENDEZ	DE VLEESOCKROCHTER
D'HERBERTUS	XXXVII	D'EDOUARD VANDER PEST	23 FEBR 1470
D'HERBERTUS	XXXVIII	D'LAURENTIUS BOGAERT	14 JANU 1607
D'HERBERTUS	XXXIX	D'EDOUARD BASSERY	6 MAI 1678
D'HERBERTUS	XXXX	D'HERMANNS DEMONCK	7 DECEMBR 1711
D'HERBERTUS	XXXXI	D'ADRIANUS VAN	BECKHOUTS APRIL 1700
D'HERBERTUS	XXXXII	D'FRANCISCUS CASENS	10 JUNI 1705
D'HERBERTUS	XXXXIII	D'IOANNES BAPTISTA	SOPHIE 10 MAI 1707
D'HERBERTUS	XXXXIV	D'IGNATIUS JOSEPHUS DU	ROND 11 JAN 1778
D'HERBERTUS	XXXXV	D'NICOLAUS JOSE	MARAS 11 DEC 1774
D'HERBERTUS	XXXXVI	D'JOES BAPT VAN DEN	BESGERT 10 APRIL 1704
D'HERBERTUS	XXXXVII	D'GEBREIDUS VAN	DE WILHELMUS 10 APRIL 1707
D'HERBERTUS	XXXXVIII	D'ALEXANDER VAN	DE WILHELMUS 10 APRIL 1707
D'HERBERTUS	XXXXIX	D'EVANGELIUS	10 APRIL 1707



**Het epitaaf voor
Arnold van Hoorn (†1505) en
Marguerite de Montmorency**
Midden van de 16e eeuw
Albast (priant)
*Sint-Pieter en Sint-Guidokerk,
Anderlecht*

Alhoewel het grafschrift beide namen van het echtpaar geeft, komt op het epitaaf slechts één funeraire figuurvoorstelling voor: die van Arnold van Hoorn, heer van Gaasbeek.

Traditioneel voorgesteld als een ridder in harnas en korte wapenrok, knielt hij op een sarcofaag, de handen in gebed gevouwen. Het slagzwaard en de helm vervolledigen zijn uitrusting. Bovenaan zijn de traditionele wapenschildjes aangebracht samen met het gehelmde blazoën.

De typische ornamentiek plaatst dit werk in de 16e eeuw en leunt meer bepaald aan bij het werk van Cornelis Floris.

De datum vermeld op de cartouche (1712) is de datum van de restauratie.

kan zich op de sarcofaag echter ook een scène afspelen voor een vlakke achtergrond, zoals in het wandgraf voor abdis Katharina de Lambloy door Artus Quellinus de Jonge, thans bewaard in de Onze-Lieve-Vrouwekerk te Hasselt, maar afkomstig uit de abdij van Herkenrode.

An de epitafen die in de 16e eeuw voorzien werden van een min of meer rijkversierde omlijsting voor de opschrifttafel, wordt algemeen vanaf de 17e eeuw het portret toegevoegd. In de Antwerpse kerken vinden we deze gebeeldhouwde of geschilderde portretten terug op verschillende monumenten. Zo droeg o.a. ook het epitaaf ter nagedachtenis van Marie Stuart en haar hofdames in de Sint-Andrieskerk, oorspronkelijk een geschilderd portret (zie ook O.K.V. 1982, blz. 150). Het epitaaf voor kanunnik Rombout Huens in de Sint-Janskerk te Mechelen, uitgevoerd door Lucas Faydherbe, is een voorbeeld van een andere reeks epitafen, bestaande uit een reliëf, hier met monumentale afmetingen, en waarbij de opschrifttafel tot een minimum herleid wordt. De voorstelling van de afgestorven kanunnik met Maria en de H. Drieuldigheid wijst erop dat het hier wel degelijk om een grafmonument gaat. Dit laatste is niet meer het geval voor de apostel- of andere heiligenbeelden waarvan de sokkels vaak voorzien worden van kleine grafschriften. Deze beelden behoren in de eerste plaats tot een reeks en zijn niet bedoeld als gedenksteen. Wel werd het beeld meestal bekostigd door de overledene wiens grafschrift aangebracht werd, maar slechts zeer zelden komen hierbij de rouwmotieven voor, de attributen en symbolen van de dood, waarvan de grafplastiek steeds zo ruimschoots gebruik heeft gemaakt.

In 1709 verrijkt Michiel van der Voort (1667 – 1737) onze funeraire grafplastiek met het Franse monumentale type van wandgraf met obelisk en allegorische figuur. In zijn praalgraf voor Graaf Prosper Ambrosius de Precipiano in de Sint-Romboutskathedraal te Mechelen prijkt Fortitudo of de Sterkte als een antieke vrouwenfiguur met helm, leeuwevel en een knots, als enige figuur. Achter haar verrijst een zeer hoge piramidevormige obelisk, met op de top de grafelijke kroon. Grafschrift, putti, kwartierwapens en rookvazen vervolledigen de gebruikelijke aankleding. De overleden graaf wordt in een portretmedaillon voorgesteld. Gedurende de 18e eeuw zal dit type van grafmonument de voorkeur blijven behouden tot in 1784 tenslotte het begraven binnen het kerkgebouw door de wet verboden wordt.

Antoinette Huysmans,
licentiate Kunstgeschiedenis en Oudheidkunde, V.U.B.

Gillis de Witte
Het epitaaf voor
Jan de Schietere (†1575) en
Catharina de Damhoudere
(†1583)

1576 - 1577

Diverse steensoorten

350 x 190 cm

Sint-Salvatorskathedraal, Brugge

Het contract dd. 17 mei 1576 bleef bewaard, waardoor we de Brugse steenhouwer Gillis de Witte als ontwerper kennen.

Het sarcofaagvormig bovenstuk met de vogel, de bloemslingers en het acanthusblad verwijzen echter duidelijk naar het werk van Cornelis Floris.

Het tafereel, geflankeerd door wapenschilden en decoratieve zuilen, toont een echtpaar in knielende houding aan weerszijden van een rijkversierde bidbank met een calvariekruis. Sint-Jan de Doper en de Heilige Catharina zijn hier de patroonheiligen.

De landschappelijke achtergrond met het stadsgezicht roept het beeld van Jeruzalem op.

De peinzende houding, de spade en de fakkel van de drie allegorische figuren suggereren rouw. In het grafschrift wordt vermeld dat het echtpaar vijf kinderen achterliet: Joos, Daniël, Jan, Nicolaas en Anna.



Het tekstepitaaf
voor Pieter Hellemans (†1581)
en Catharina van Santvoort
(†1594)

Einde van de 16e eeuw

Rood, wit en zwart marmer

ca. 450 x 200 cm

Sint-Jacobskerk, Antwerpen

De twee roodmarmere zuilen en de doorlopende fries zonder bijkomend ornament, zijn ontleend aan de architectuur en vormen een omlijsting met streng gesloten contouren waardoor de aandacht op de tekst gevestigd wordt. De opschrifttafel is hier, samen met de wapenschilden, dan ook het voornaamste deel van dit epitaaf voor de Antwerpse magistraat en zijn echtgenote.

De urne bovenaan werd in 1853 bijgevoegd ter vervanging van het beeld van de verrezen Christus, dat verloren ging en dat voordien het enige religieuze element van het epitaaf was. Aan de dood herinneren slechts de funeraire rookvazen. Meestal wordt het werk toegeschreven aan het atelier van de De Noles.



D . O . M .
 ET
 PETRO HELLEMANS ARNOLFI VIRO OPTIMO
 AC PUBLICO ELEMOSYNAE DISTRIBUTORI
 ET CATHARINAE A. SANITVOORT GUILIELMI
 EIUS CONIUGI, LECTISSIMAE FEMINAE
 QUI CUM IN MULTIS TAM MORUM QUAM
 FORTUNAE ORNAMENTIS NULO EX XII
 LIBERIS QUOS SUSCEPERUNT PRAEDEFUNCTO
 CONCORDES UNA VIXISSENT AN. XXXVIII
 EX HAC VITA ABIECERUNT HIC VIII
 KALEND. MAY AN. SAL. GIG. ID. LXXXI.
 ILLA VERO IV. POST MARTII
 OBITUM LIBERIS ORBATA. XIX. KAL.
 FEBR. ANNO. SAL. GIG. ID. XCIII
 LIBERI SUPERSTITES HEREDESQUE
 P. P. PYS ANIMABUS BENE PREGARI





**Het epitaf voor
Adolf van Baussele (†1559)**
Tweede helft van de 16e eeuw
Gruuwe zandsteen
210 x 118 cm

Dit epitaf werd tijdens de Tweede Wereldoorlog in mei 1943 volledig vernield. Oorspronkelijk hing het in een koorkapel van de Sint-Pieterskerk te Leuven, die als grafkapel en tevens als privaat oratorium voor het belangrijkste Leuvense patriciërs geslacht Van Baussele dienst deed. Het reliëf toont Adolf van Baussele in aanbidding

neergeknield voor een huisaltaartje waarop een beeld van de Heilige Drievuldigheid prijkt: de tronende God de Vader, met een tiara getooid, biedt zijn gekruisigde Zoon ter aanbidding aan. De priant, in harnas en korte wapenrok met zijn strijdhandschoenen en helm naast hem, wordt gepresenteerd door zijn patroon, de Heilige Adolf. Het gebeuren speelt zich af in een italianiserende ruimte. Spes (de Hoop) en Fides (het Geloof) flankeren dit centrale reliëf. Als kunstenaar wordt wel eens Cornelis Floris genoemd.



Lucas Faydherbe (1617 – 1697)
**Het epitaf voor kanunnik
Rombout Huens (†1649)**
1651
Bakaarde (reliëf), rood en zwart
marmer (omlijsting)
200 x 130 cm
Sint-Janskerk, Mechelen

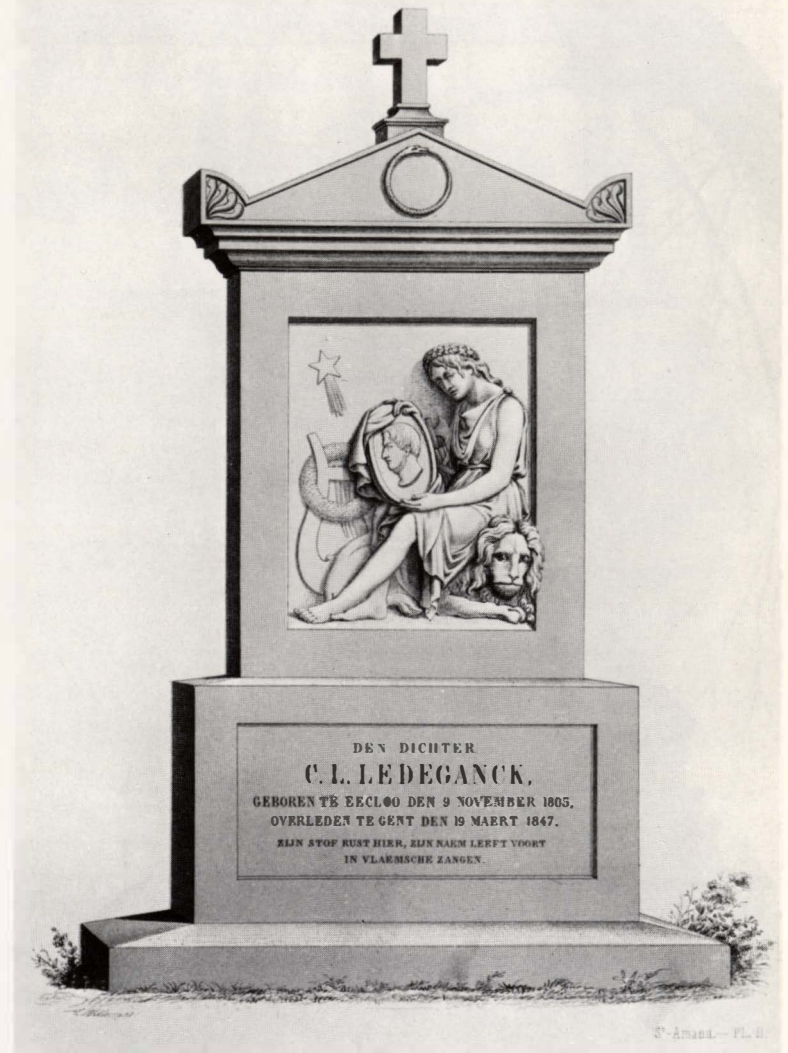
Het reliëf is gevat tussen twee marmeren zuilen waarop de aanzetten van een fronton rusten. Uit de bekroning hangt een draperie neer waarvoor de Heilige Drievuldigheid is afgebeeld: God de Vader en zijn Zoon op een wolk gezeten en de Heilige Geest onder de vorm van

een duif. Iets lager knielt Onze-Lieve-Vrouw, ten beste sprekend voor de overledene, die biddend voor haar neerknielt. Onderaan is tussen twee consoles de zwarte marmeren opschrifttafel aangebracht, met bovenaan een klein wapenschild bekroond door een engelenkopje.

De funeraire kunst is vandaag op sterven na dood. Ook op dit vlak heeft het modern functionalisme het gehaald. We begraven onze doden nu liefst onder spiegelgladde zerken, amper voorzien van tekst of tooi, als we hen al niet verast, zonder enige tastbare getuigenis, de eeuwigheid instrooien. Een grafmonument is in deze tijd nog slechts een extravagante uitzondering. Hoe zou het milieu der doden ooit anders kunnen zijn dan de weerspiegeling van de levensstijl der tijdgenoten? De 19e eeuw – het tijdperk van versnelde, fundamentele veranderingen – bood op dit vlak allerminst een uitzondering. De oude begraafplaatsen zijn de verstilde weerspiegeling van een bewogen tijdvak en een verdeelde samenleving. Ze bieden een voorstelling van vele facetten ervan: nostalgie naar vervlogen tijden naast nieuw opkomende levensvisies, bombastisch etaleren van rang en stand, opkomst van een burgerlijke en industriële elite voor wie zelfs de "eeuwigheid" tegen geld te koop werd, eigen benadering van de doodsgedachte, romantische heldenverering en dito nationalisme, en zo meer.

De kerkhoven waren een werkterrein voor beeldhouwers en architecten. Zuiver artistiek werk ontstond er naast documentair materiaal met betrekking tot de genealogie, heraldiek, lokale en nationale historie, en zo verder. Een opflakking van creativiteit – dikwijls balancerend op het delicate scherp tussen kunst en kitsch – manifesteerde zich over gans Europa, vooral in Frankrijk (Père Lachaise te Parijs), Noord-Italië (Milaan, Genua, Bologna) en in niet geringe mate tevens in Vlaanderen.

Essentieel voor die aparte ontwikkeling was het verbreken van de hechte band tussen kerk en kerkhof, die sinds de vroege middeleeuwen aard en karakter van de funeraire kunst had gedetermineerd. In kerken en kloosters speelden grafmonumenten eeuwenlang een hoofdrol in de opsmuk, dit alles volgens strikte regels van de vormentaal en de gebruikte symboliek. In sterk contrast daarmee stonden de kerkhoven rond de kerkgebouwen die opvielen door hun soberheid. Daar werd immers de gewone man begraven en die liet heel wat minder indrukwekkende sporen boven de aarde na. Keerpunt voor onze zuidelijke Nederlanden was het decreet van keizer Jozef II (1741–1790) in 1784. Van toen af werd het verboden nog langer binnen gebouwen te begraven. Daarbij dienden ook de kerkhoven uit de dichtbewoonde centra te verdwijnen. Sindsdien waren niet alle kerkhoven daarom nog een "hof" rond de kerk. Nieuwe begraafplaatsen werden aangelegd zonder enige relatie met een kerk; niettemin bleef de benaming kerkhof standhouden. Toch kon de clerus nog lange tijd haar gezag over die nieuwe begraafplaatsen handhaven. Pas na het midden van de vorige eeuw kreeg de burgerlijke overheid echt invloed. Na 1857 streefden de liberalen, die in België de macht in handen hadden, een algehele secularisatie van de begraafplaats na. Het gevolg was een grimmige "kerkhovenkwestie" die tientallen jaren zou aanslepen.



Jan J. van Arendonck
(1822 – 1881)
Het grafmonument voor
Karel Lodewijk Ledeganck
(1805 – 1847)

Campo Santo, Sint-Amandsberg
(Gent)

uit: J. de Saint-Genois, *Graf- en Gedenkschriften der Provincie Oost-Vlaanderen*

Derde reeks. Deel I, Gent,
1865–70, p. 30, pl. II

De oorspronkelijke reliëfplaat in marmer, "Vlaanderen's genius stort tranen op het portret des dichters in een schild geplaatst", door J. van Arendonck. Deze sculptuur is niet bewaard, doch werd vervangen door een bronzen palmtak en het opschrift "Den Zanger der drie Zustersteden". De rest van het monument bleef ongewijzigd.

Bemerk het *ouroboros*-motief in het fronton. De cirkelvormige slang die in haar eigen staart bijt, in het Grieks "*ouroboros*" (d.w.z. staarteter) genoemd, is een symbool dat teruggaat tot de Oudheid, waar mythen over de zich eeuwig verjongende slang het teken reeds in verband brengen met de tijd. Van de middeleeuwen tot de renaissance werd het veelvuldig aangewend in de astrologie, als symbool van de tijdsyclus, en in de alchemie, waar het de mutatie van de grondstoffen verbeeldde.



**Het praalgraf van
Jan Frans Willems
met op de achtergrond de kapel
1848**

*Campo Santo, Sint-Amandsberg
(Gent)*

Het Campo Santo te Sint-Amandsberg, wellicht de meest vermaarde begraafplaats van Vlaanderen, is een treffend voorbeeld van een 19e-eeuwse dodenakker. De stemmige heuvel

laat zich helemaal situeren in de geest van het romantisch nationalisme. Het initiatief voor de aanleg ging uit van pastoor J.F. van Damme in 1847, die van meet af aan een elitaire begraafplaats op het oog had. Baron Jules de Saint-Genois gebruikte de benaming voor het eerst in 1861, geïnspireerd door Italiaanse voorbeelden, onder andere het Campo Santo te Pisa en het Campo Santo di Staglieno

te Genua. Op de eerste plaats vinden we er de monumenten van de voormannen der Vlaamse Beweging: Jan Frans Willems (1793 – 1846), Karel Lodewijk Ledeganck (1805 – 1847), Prudens van Duyse (1804 – 1859),... Ook tal van adellijke families uit het Gentse verkozen deze selecte plek voor hun praalgraven. Tegelijk groeide het Campo Santo uit tot een gerenommeerd trefpunt van kunstenaars,

wetenschapslui en andere eminente figuren. Op de top van de "Kappelleberg" prijkt de kapel, gebouwd in 1720 door bisschop Philippe van der Noot.



Paul de Vigne (1843 - 1901)
Het bronzen praalgraf van de
advocaat en politicus Hippolyte
Metdepenningen (1799 - 1881)
1893
Westerbegraafplaats, Gent

Het ensemble werd gecreëerd door Paul de Vigne die zich inspireerde op werk van de Franse beeldhouwer Henri Chapu (1833 - 1891). Tegen de monumentale sokkel treurt een levensgrote allegorische figuur met palmtak; bovenaan staat een sarcofaag op leeuwklauwen. Het monument werd voltooid in 1893.

Rouwkaart voor
Alphonse Motte
Porseleinkaart
1849
Stadsarchief, Gent

Op de 19e-eeuwse rouwkaarten, de voorlopers van onze doodsbrieven, konden de graveurs ongeremd uitdrukking geven aan hun visie op het grafmonument, niet gehinderd door technische of praktische bezwaren. Toch weerspiegelen de uiteindelijke creaties, zij het met iets minder raffinement, vaak diezelfde diep dramatische en symbolische optiek.



Sinds de Franse tijd was tevens het gebruik van de grafkelder, de zogenaamde "eeuwigduurende concessie" ingevoerd. De breuk tussen kerk en kerkhof, samen met de toenemende deconfessionalisering, onttrok de funeraire plastiek in hoge mate aan de strikte canon van de kerkelijke kunst en liet een vrijwel onbeperkte vrijheid in de expressie toe. Anderzijds bood de "eeuwigduurende grondafstand" de noodzakelijke garantie om een duurzaam monument in openlucht op te richten. Faam en fortuin concentreerden zich niet langer binnen de kerken, maar manifesteerden zich nu (voor het eerst) op de openbare begraafplaatsen, die vooral in de steden een ongeremde uitbreiding kenden. In de dorpen werd de band met het kerkgebouw evenwel zelden volledig verbroken. Vooral de adellijke families bleven hun gehechtheid aan de bidplaatsen in stand houden. Als het verbod op bijzetting binnen de kerken niet kon omzeild worden, lieten ze soms een *cenotaaf*, of op zijn minst een rouwbord aanbrengen. Dergelijke gebruiken sloten perfect aan bij die van vorige eeuwen. De "obiit"-rouwborden met familiewapen waren ontstaan uit de traditie om beschilderde rouwvlaggen in de kerk op te hangen.

Hun grafkelders vond men steeds zo dicht mogelijk rond de kerk, vaak onder het gebouw zelf met een toegang van buitenaf. Dikwijls werden in de zijgevels gedenkplaten aangebracht; deze zijn stilistisch amper van de 17e- of 18e-eeuwse epitafen te onderscheiden.

De niet-confessionele expressievormen kwamen op die dorpskerkhoven heel wat minder aan bod. Ook hier bleven de kerkhoven spiegels van de vrijwel homogeen katholieke, standengebonden gemeenschap, waar de kerk in het middelpunt stond van twee concentrische kringen: de dodenwereld was omsloten door de levende gemeenschap. Net als in de kerkgebouwen werd er ook in de grafmonumenten gebruik gemaakt van neogotische vormenrepertoria. Twee van de markantste voorbeelden zijn creaties van baron Jean Bethune (1821–1894), de grote promotor van de neogotiek in onze streken: het graf van Lodewijk de Bo (1826–1885) te Poperinge (1887) en de cenotaaf voor senator J.P. Cassiers in de kerk van Houthulst, uitgevoerd door L. Blanchaert en gepolychromeerd door A. Bressers in 1875.

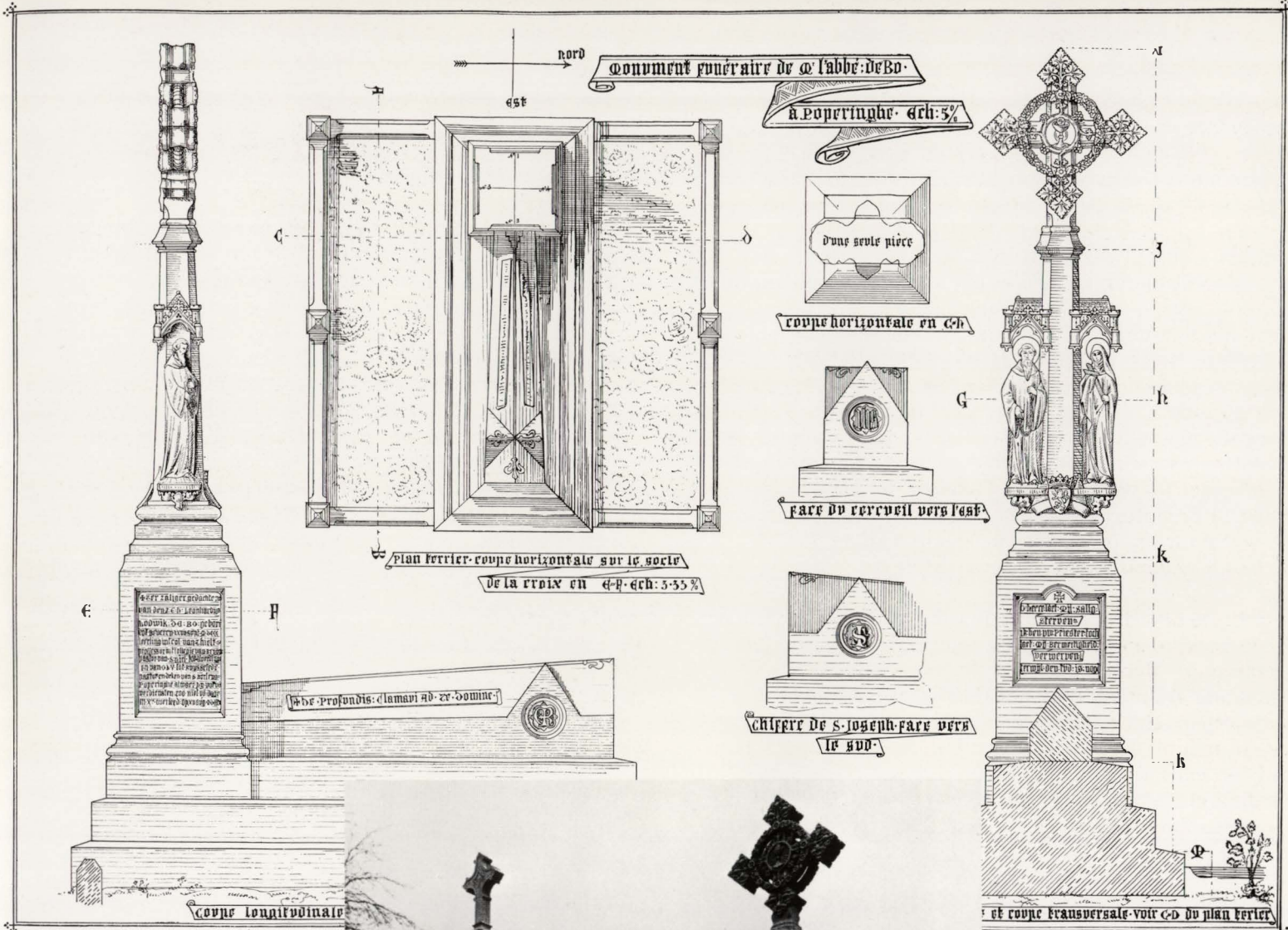
De neogotiek werd ook toegepast op de burgerlijke begraafplaatsen, doch in mindere mate. Die gemeentelijke kerkhoven ontplooiden zich vooral in het derde kwart der 19e eeuw. Vlaanderen was toen nog volop in de ban van de nalevende romantiek, zachtjes afglijdend naar het fin de siècle-symbolisme, een ideale voedingsbodem voor melancholie, bespiegeling, personencultus en heldenverering in de geest van het romantisch nationalisme. Vaak in mooie parken aangelegd, werden de kerkhoven de meest intense uiting van deze gevoelens. Met hun treurwilgen en donkere cipressen waren ze, vooral in de herfst, een bron van inspiratie voor dichters. De emotie stroomde er over. Graf en dood boeiden hen, doch tegelijk schrikten ze hen af. De dood werd stilaan minder realistisch voorgesteld en verwoord met eufemismen als slapen, niet meer ontwaken.



A.D. Samyn
Het graf van Isidore Eyerman
Begraafplaats Schoonselhof,
Hoboken (Antwerpen)

maçonnieke stijl tot 4000 gereduceerd. De jaartallen 5826–5890 dienen bijgevolg, na aftrek van 4000, gelezen als 1826–1890.

Dit graf biedt een treffend voorbeeld van een "vrijmetselaarsgraf", met Egyptische motieven – een gevleugelde zonnescijf en *uraeus*fries op een pyloonvormige inscriptieplaat – en vrijmetselaarssymbolen zoals winkelhaak, passer en schietlood. Geboorte- en sterfjaar zijn aangegeven volgens de zogenaamde maçonnieke stijl. Bisschop Usher (1580–1656), een anglicaans prelaat, becijferde aan de hand van bijbelse genealogieën, de schepping van de wereld precies in het jaar 4004 vóór Christus' geboorte; gemakshalve werd dit getal in de



Baron Jean de Bethune
(1821 - 1894)
Ontwerptekeningen voor het
grafmonument van Leonard
Lodewijk de Bo (1826 - 1885)
Uit: Album souvenir du baron
Bethune
Inventarisnummer: AA 8
Stadsarchief, Gent



Baron Jean Bethune
(1821 - 1894)
Het grafmonument van
Leonard Lodewijk de Bo
(1826 - 1885)
1887
Gemeentelijke begraafplaats,
Poperinge

Zoals in dit grafmonument van de taal- en letterkundige Leonard Lodewijk de Bo, werd de neogotische vormtaal frequent aangewend voor de 19e-eeuwse graftomben. Vooral dan in de dorpen of kleinere steden en gemeenten, waar de kerkhoven vaak rond of naast neogotische kerkgebouwen uitgroeiden.

De sculpturen begonnen daarbij een belangrijke rol te spelen. De beelden waren realistische of allegorische creaties die deze gevoelens moesten weergeven, ze stimuleren en sublimeren. Parallel met de standbeeldrage in de steden, werden nu ook doden van naam in brons vereeuwigd. Ook lokale grootheden werden vlot met een portret of een ander huldeteken bedacht. Vlaanderen richtte zich hierbij grotendeels op het buitenland, vooral op Frankrijk. Voor het monument van de Gentse liberale voorman Hippolyte Metdepenningen (1799 – 1881) uit 1893, inspireerde de beeldhouwer Paul de Vigne (1843 – 1901) zich in herkenbare mate op het praalgraf van Henri Regnault (1843 – 1871) te Parijs, ontworpen na 1870 door Henri Chapu (1833 – 1891). Julien Dillens (1849 – 1904) leende niet toevallig de titel "Silence de la mort" van Auguste Préaults (1810 – 1879) creatie te Auxerre, voor de sculptuur die op de toegangspoort van de Sint-Gillisbegraafplaats (Brussel) prijkt.

Naast de hoofdrol die de sculpturen speelden, werden de kerkhoven eveneens het werkterrein voor architecten. Men kan geredelijk aannemen dat alle befaamde architecten één of meer grafmonumenten ontwierpen. Het ontbreken van de strikte bouwkundige functionaliteit en de schaalreductie gaven het ontstaan aan een gans aparte "dodenarchitectuur". Ferdinand Dierkens (†1937), architect van "Ons Huis, socialistische werkersverenigingen" op de Vrijdagmarkt te Gent (zie O.K.V. 1979, blz. 100 – 101), liet zijn eclectische voorkeur blijken in het Egyptisch aandoend kapelletje voor Ulric Wild op de Westerbegraafplaats te Gent (1899). Louis Minard (1801 – 1875), fervent aanhanger van de neogotiek, ging zich voor zijn eigen grafmonument op het Campo Santo (Sint-Amandsberg) te buiten aan een vreemdsoortig ontwerp (1877). Van de befaamde art nouveau-architect Victor Horta (1861 – 1947) zijn twaalf grafmonumenten bekend, onder meer voor de families Solvay te Elsene (1894), Stern te Ukkel (1895) en Artan te Oostduinkerke (1895). De bekende art nouveau-architect Paul Hankar (1859 – 1901) maakte twee ontwerpen voor Gent: het graf Hoop en een afsluiting in smeedwerk (1885). Architectonische vormen werden ruim aangewend in de entourage van de sculpturen. Het is nagenoeg onmogelijk om beide aspecten volledig te scheiden; standaardtypes zijn dan ook moeilijk herkenbaar. Kapellen, portieken, zuilen, baldakijnen, obeliskken, siertorentjes en sarcofagen werden in eindeloze combinaties toegepast. De steenkappers gaven daarbij blijk van een schier onuitputtelijke creativiteit; klassieke vormen werden vermengd met eigen ornamenten in een eclectische stijl bij uitstek. Een duidelijke band met het verleden blijven de doodssymbolen: gevleugelde zandloper, zeis, olielamp, omgekeerde toorts en *ouroboros* zetten aloude christelijke tradities voort. Daarnaarschijnen nieuwe zinnebeelden, soms geïnspireerd op

de klassieke oudheid: urne, afgebroken zuil, handdruk, papaver en symbolen uit de vrijmetselarij. Het gebruik om familiewapens in te beitelen blijft tot vandaag hardnekkig voortbestaan.

Tot slot nog een woordje over het probleem van het behoud der monumenten. Met de wet van 20 juli 1971 werd een eind gesteld aan de "eeuwigdurende grondafstand". Sindsdien wordt een concessie nog voor maximaal vijftig jaar toegekend (deze termijn is weliswaar onbeperkt hernieuwbaar). Alle 19e-eeuwse grafmonumenten zijn bijgevolg met verdwijning bedreigd indien niemand de hernieuwing van de concessies op zich neemt. Opzet van de wet is de aftakeling van de oude kerkhoven tegen te gaan en tevens nieuwe plaatsruimte te creëren. Men kan slechts hopen dat een voldoende aantal graven dit offensief van de tand des tijds zal doorstaan en de kerkhoven een herkenbaar beeld zullen blijven bieden van de 19e-eeuwse visie op leven en dood.

André Capiteyn,
wetenschappelijk medewerker bij het Stadsarchief Gent



Het praalgraf van Guido Gezelle (1830 – 1899) 1906

Begraafplaats van Steenbrugge, Brugge

"Van het slijk daar we in geboren zijn, van het stof onzer eindelijke rustplaatse.

Van het blad daar de wind mee speelt, van de blomme die uitkomt en vertorden ligt.

Van den draad die de wever afsnijdt, van de wegvliedende schaduw des levens..."

(Kerkhofblommen, 1858).



De. Hier ligt begraven h'er en meester
Guido Gezelle pbr.
die te Brugge geboren op den 1^{en} in Blorimond 1830
alhier ontsiep op den 27^{en} in Slachtmond 1899.
R · I · P ·



Frans Jozef Joris (1851 – 1914)
Het praalgraf van
Hendrik Conscience
(1812 – 1883)
1886

*Begraafplaats Schoonselhof,
 Hoboken (Antwerpen)*

De auteur van "De Vlaamse leeuw" is realistisch voorgesteld, liggend op zijn doodsbed bedekt met een lijkwade, voor een zwarte afgeknotte obelisk in arduin. De dode figuur staat in scherp contrast met de alerte leeuw die aan de voet van het monument ligt. Op de lijkwade staat het grafscript: "Gij zult uw vaderland beminnen en zijn taal en zijnen roem".

De sculpturen werden in 1886 ontworpen door de Antwerpse beeldhouwer Frans Joris, die ook Conscience's gedenkteken in de stad Antwerpen creëerde (1883), en in brons gegoten te Gent door K. Steyaert.



Juliaan Dillens (1849 – 1904)
De stilte van de dood
1897

Brons
Sint-Gillisbegraafplaats, Brussel

"De stilte van de dood" werd voltooid in 1897 ter bekroning van de toegangspoort, die ontworpen werd door Edmond Quetin in 1895.

In een (Franstalige) brief aan de kunstenaar schreef Jean Delville (1867–1953), zelf symbolistisch schilder en stichtend lid van de kunstkring "Pour l'Art":

"Deze bronzen sibille drukt, naar mijn gevoel, de zin voor het mysterie uit. Het is, naar mijn oordeel, het meest sculpturale werk dat ik in België ken. Dit is op zijn minst grote kunst!".

driepasboog: een boog met een drielobbig bladversiering	kwartierstaat: een tabel van de kwartieren van de overledene
cenotaaf: een grafmonument voor iemand van wie het lijk niet op die plaats aanwezig is	lancetboog: een spitsboog, gelijkend op een lanspunt
demi-gisant: half opgericht ligbeeld	latoen: geelkoper
evangelisten (symbolen van de vier): de engel – Mattheus, de leeuw – Marcus, de stier – Lucas, de adelaar – Johannes	majuskel: hoofdletter
fries: versierde strook	messing: geelkoper
geelkoper: latoen of messing, een legering van koper en zink	minuskel: kleine letter
geelkunstenaar: geelkopersmid	ouroboros: slang in cirkelvorm
gisant: ligbeeld	pinakel, fiaal, fioel: een siertorentje
hoekvierpas: een vierlobbig bladversiering op een hoek	priant: kniebeeld
hogel: een gotisch siermotief, oorspronkelijk een knop, later bloesems of bladbossen, in rijen op frontaallijsten, pinakels, torensnipsen, en zo verder geplaatst	timpaan: de ruimte tussen een horizontale lijst en de zich daarboven welvende boog
huismerk: een eenvoudig merkteken dat diende als handtekening of aangebracht werd als eigenaars- of onderscheidingsteken; het huismerk was erfelijk in de familie van de bezitter	urraeus: benaming van de Egyptische koningsslang, een cobra die zich opricht om de vijanden af te schrikken, de cobra bevindt zich aan het voorhoofd, aan hoofddoek of kroon, van goden en koningen
kandelaberzuil of balusterzuil: een renaissancezuil met een vaasvormige baluster als middendeel	vierlobben: versiering in de vorm van een vierlobbig blad
kruisbloemen: een gotische bekroning van pinakels en geveltoppen, te halver hoogte uitbottend in knoppen of hogels, later bladeren	wimborg: een steile topgevel of gelijkaardig fronton boven vensters, portalen en nissen in de gotische bouwstijl
kwartierschild (-wapen): het schild of wapen van een kwartier, dit is een stamdeel, ieder der personen die iemands afstamming van vaders- of moederszijde uitmaken	wijbisschop: een hulpbisschop die de bisschop bijstaat in zijn ambt, evenwel niet in het bestuur van zijn bisdom
	zwik: een hoekstuk of een vlak tussen een boog en de rechthoekige omlijsting waarin deze is gevat, meestal rijk versierd met ornamenten of figuren

E. Panofsky, <i>Tomb sculpture, its changing aspects from ancient Egypt to Bernini</i> , New York, z.j.;	A. Capiteyn, J. Decavele, <i>In steen en brons van leven en dood</i> (Inventaris der begraafplaatsen van de stad Gent), Gent, 1981.
P. Génard, <i>Verzameling der graf- en gedenkschriften der provincie Antwerpen</i> , Antwerpen, 1856–1903, 8 delen;	E. van Caster en R. Op de Beeck, <i>De grafkunst in Belgisch Limburg. Vloerzerken en -platen met persoonsvoorstellingen (13e tot 17e eeuw)</i> , Assen, 1981 (Maaslandse Monografieën, nr. 4).
J. de Saint-Genois, e.a., <i>Graf- en gedenkschriften der provincie Oost-Vlaanderen</i> , Gent, 1865–1870, 4 delen;	
H.E. s'Jacob, <i>Beschouwingen over christelijke grafkunst, voornamelijk in Frankrijk en Italië</i> , Leeuwarden, 1950;	
J. Duverger, M.J. Onghena en P.K. van Daalen, <i>Nieuwe gegevens aangaande XVIe-eeuwse beeldhouwers in Brabant en Vlaanderen</i> , Brussel, 1953 (Mededelingen van de Koninklijke Vlaamse Academie voor Wetenschappen, Letteren en Schone Kunsten, XV, nr. 2);	
H. s'Jacob, <i>Idealism and Realism. A study of sepulchral symbolism</i> , Leiden, 1954;	
A. Jansen, <i>"Inleiding tot de studie van de 17e-eeuwse grafmonumenten"</i> in: Bulletin van de Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis, XL–XLII, 1968–1970, blz. 211–267;	Inhoudsopgave
S. Durian-Ress, <i>"Das barocke Grabmal in den südlichen Niederlanden. Studien zur Ikonographie und Typologie"</i> in: Aachener Kunstblätter, XLV, 1974, blz. 235–330;	Inleiding blz. 82
K. Bauch, <i>Das mittelalterliche Grabbild. Figürliche Grabmäler des 11. – bis 15. Jahrhunderts in Europa</i> , Berlijn-New York, 1976;	Van de catacomben naar de kerk. Het christelijk graf van de middeleeuwen tot aan de renaissance blz. 83
V. Vermeersch, <i>Grafmonumenten te Brugge vóór 1578</i> , I–III, Brugge, 1976;	Het christelijk verlangen naar begraving in de kerk blz. 83 Grafzerken en grafplaten blz. 85 De wens naar leven na de dood, uitgedrukt in de grafkunst blz. 91
Catalogus <i>"Dood en begraven, sterven en rouwen 1700–1900"</i> , Centraal Museum Utrecht, 1980;	De praalgraven en epitafen van de 16e, de 17e en de 18e eeuw blz. 98
	De 19e eeuw Grafmonumenten in openlucht: christelijk en profaan blz. 111
	Verklarende woordenlijst blz. 119
	Literatuur blz. 119



Verantwoordelijke uitgever :
dr. J. Theuwissen,
J. van Rijswijcklaan 28,
2000 Antwerpen.

**Westerbegraafplaats, Gent
Ontworpen door Ad. Pauli in
1867 en in 1873 opengesteld**

Onder invloed van de romantiek ging het natuurkader een hoofdrol spelen bij de aanleg der kerkhoven. De ideale begraafplaats werd ontworpen als een "dodentuin" waarbij het afstervend en heroplevend groen de melancholieke gevoelens des te sterker kon onderstrepen. Waar konden de romantici beter hun "Weltschmerz" uitleven dan temidden van een dergelijk kader?

"Wanneer ik slapen zal in 't graf,
Ijskoud, zwijgend, onbewogen,
In mijn doorkist vastgeschroefd,
Van eeuwig-donkeren nacht omtogen.

En, als daar boven, in 't lentelicht,
Bloemen en bladeren weer ontspruiten,
Wijl in den treurwilg over mijn hoofd,
De vogels van lust en liefde fluiten.

Zal er dan, in dien zonneshijn,
Bij al dat frisch opborrelend leven,
Niets meer, niets meer van wat ik was,
Mede genietend, mogen zweven?"

Jan van Beers (1821-1888).