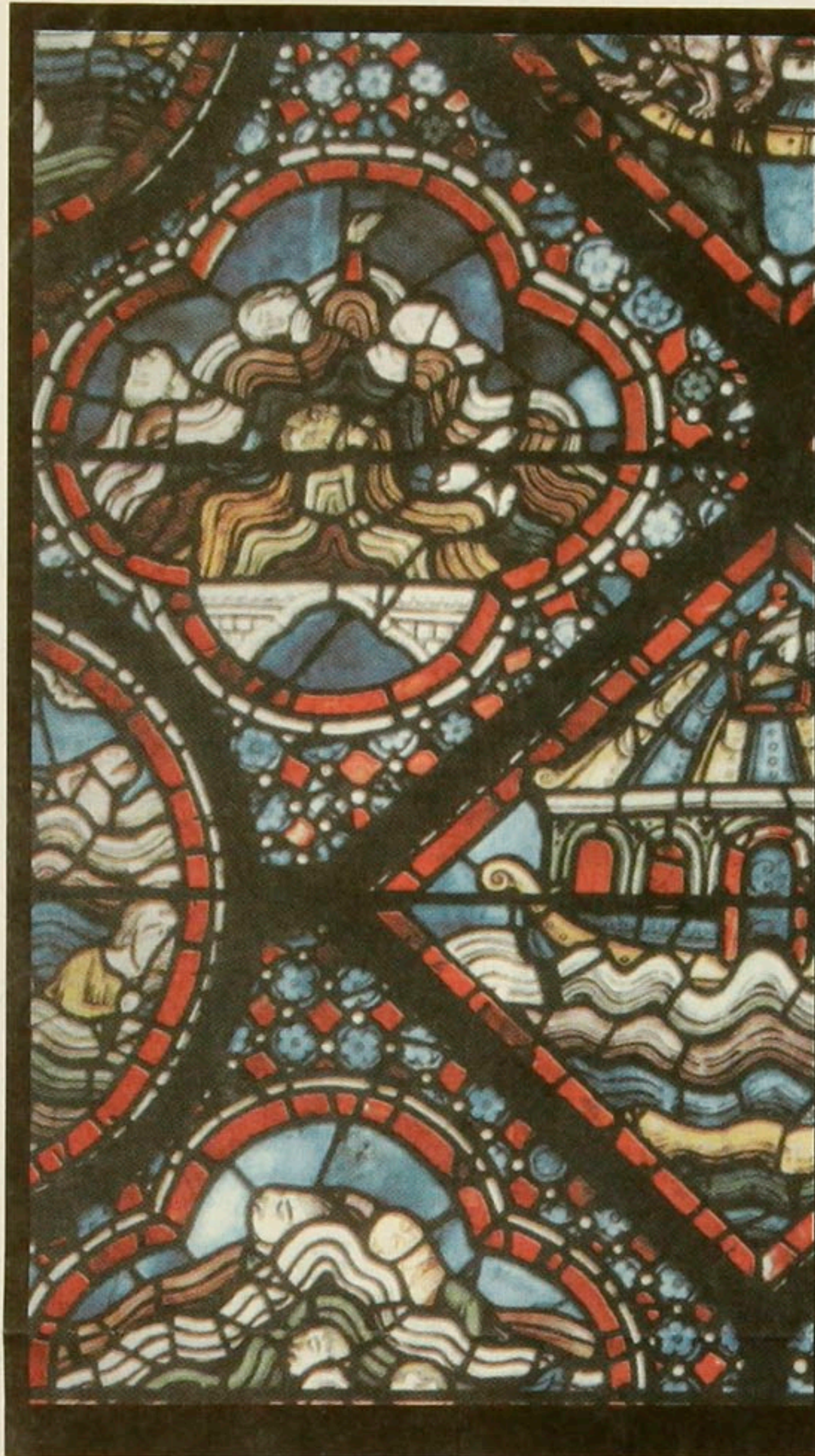


Het Woord wordt beeld

Het verhaal van Noach verteld op het gelijknamige raam in de Cathédrale Notre Dame in Chartres (links: detail)

Jan Dibbets in de Cathédrale Saint-Louis in Blois FOTO UIT BOEK



Hoogtepunten van de glasschilderkunst zijn te zien in Frankrijk. Van Chartres tot Vence en Blois.

DOOR STEVEN AALDERS

In een kapel in Varengeville-sur-Mer op de Normandische krijtrotsen doemen acht kleine gekleurde lichtbronnen op uit het duister. De Franse schilder George Braque (1882-1963) ontwierp in de jaren vijftig de half figuratieve vensters met gestileerde figuren in heldere kleuren en stevige loden contouren. Ze zijn uitzonderlijk in de moderne geschiedenis van de glasschilderkunst, die haar bloeitijd kende in de dertiende eeuw met de bouw van de grote gotische kathedralen.

Naarmate de Kerk aan macht inboette, werden geslaagde opdrachten schaars. In de twintigste eeuw vond er een opleving plaats en waagden belangrijke schilders als Chagall, Matisse en Léger zich aan het medium. Ze werden vervangen door imitaties of moderne, veelal decoratieve interpretaties. In andere gevallen plaatste men helder, zogenoemd noodglas, waarmee tegelijkertijd afbreuk werd gedaan aan het geheimzinnige karakter. De kathedraal van Chartres heeft de tijd echter grotendeels ongeschonden doorstaan, waardoor de magische ruimtelijke ervaring nog altijd voelbaar is. Het effect is spectaculair. De kathedraal fungeert als een groot donker raamwerk voor het veelkleurig glas van de 176 ramen. Boven de statische verticale lancetramen lijken de bloemvormige rozet-

Goddelijk licht

De gouden eeuw van de glasschilderkunst begon met de geboorte van de gotiek rond 1140 in Saint-Denis, nu een voorstad van Parijs. Daar bevond zich in de abdij de schrijn van de heilige Dionysius van Aereopagus, een Griekse theoloog uit de vijfde eeuw. Diens licht- en getallensymboliek inspireerde de abt Suger tot een stoffelijk uitdrukking van 'goddelijk licht met de meest stralende vensters

om de menselijke geest te verlichten'. Samen met vernuftige bouwmeesters construeerde hij een gebouw met een minimum aan materiaal en een maximum aan ruimte. De nieuwe stijl werd gekenmerkt door transparantie en verticaliteit.

Het architectonisch wonder van Saint-Denis vond in korte tijd navolging in een steeds verder uitdijende cirkel rondom de Ile-de-France. Met enorme inspanning en gemeenschapszin verzezen in de steden Amiens, Bourges, Reims en Chartres ontzagwekkende gotische kathedralen, de één nog hoger en groter dan de ander. In die luchtige constructies werden verticale vensters geplaatst, briljante mozaïeken met bijbelse voorstellingen en afbeeldingen van heiligen, hun attributen en symbolen. Tussen de slanke zuilen gedroegen ze zich met hun donkergekleurde glas als transparante muren, die de ruimte mystiek verlichten. De cirkelvormige rozetten in de façades zweefden als fonkelende diamanten.

Sugers streven naar luisterrijke schoonheid lokte een reactie uit bij zijn tijdgenoot, de stichter van de ascetische cisterciënzer kloosterorde, Bernard van Clairvaux, die, evenals de latere reformatorische iconoclasten, wars was van uiterlijk vertoon en voor zijn abdij sobere, blanke vensters verlangde, zonder kleur of kruis. Hiermee stonden twee architectonische sferen tegenover elkaar, de geheimzinnige 'zwarte doos' van Suger versus de nuchtere 'witte doos' van Clairvaux.

Door de eeuwen heen zijn door revoluties, oorlogen of verwaarlozing een groot aantal gebrandschilderde ramen verloren gegaan. Ze werden vervangen door imitaties of moderne, veelal decoratieve interpretaties. In andere gevallen plaatste men helder, zogenoemd noodglas, waarmee tegelijkertijd afbreuk werd gedaan aan het geheimzinnige karakter. De kathedraal van Chartres heeft de tijd echter grotendeels ongeschonden doorstaan, waardoor de magische ruimtelijke ervaring nog altijd voelbaar is. Het effect is spectaculair. De kathedraal fungeert als een groot donker raamwerk voor het veelkleurig glas van de 176 ramen. Boven de statische verticale lancetramen lijken de bloemvormige rozet-

ten ronddraaiende vuurballen, kinetische objecten. De lancetramen hebben een regelmatige symmetrische, geometrische verdeling in vierkanten, cirkels of ruiten, waarin medallions als beeldvak dienen voor de heiligenverhalen. In het schitterende Jozef-raam zijn de tientallen scherp omlijnde figuurtjes en hun tussenvormen, zoals bij een egaal maar levendig patroon van een oosters tapijt, binnen de strenge geometrische basisvormen geweven. Pas bij langer kijken vallen de onregelmatigheden op.

De vensters werden gefinancierd door de gemeenschap. Ze golden als statussymbool. Gilden schonken een raam, soms met een aan hun ambacht verwant thema, waarop in ruil daarvoor een logo werd verwerkt. Zo zien we timmerlieden onder aan het Noach-raam en schoenmakers bij de barmhartige Samaritaan.

Jan Dibbets creëerde een nieuw alfabet voor de liturgische onderwerpen

Naast de beoogde meditatieve werking van het gekleurde licht hadden de ramen ook een exegetische functie. Ze moesten gelezen worden. Voor de grote groepen middeleeuwse analfabeten werd het Woord verbeeld en uitgelegd. Men las van onder naar boven, zoals in het Jesse-raam, een van de oudste, uit 1150, waarop met de stamboom van Christus de Messiaanse profetie werd verbeeld. Of men las van boven naar beneden, zoals in het rijke symbolische raam van de verlossing, waarin parallellen tussen oudtestamentische legenden en het lijdensverhaal in cirkelsegmenten elkaar raken. Al deze ramen vormen tezamen één grote liturgie in beeld, een fijnmazig web van gelaagde betekenissen.

Toen Jan Dibbets (geboren 1941) in 1992 werd gevraagd om een serie kerkramen voor

de kathedraal van Blois te ontwerpen, moest hij een complexe vertaalslag maken binnen zijn oeuvre. Voortgekomen uit de conceptuele kunst en minimal art eind jaren zestig streeft hij naar een integratie van fotografie binnen de schilderkunst. Uit zijn werk spreekt een fascinatie voor licht. Ramen zijn een terugkerend motief, zoals in het vijfvlak 'Montreal' (1988), waarin foto's van roosvensters zijn ingebed in een diep gekleurde ondergrond. Het lijkt alsof ze er tegelijkertijd in zweven en verankerd zijn.

Werken als deze laten zich echter voor zo'n specifieke opdracht moeilijk vertalen. Anders dan kunstenaars als Léger en Braque, die hun geschilderde vormen op doek betrekkelijk eenvoudig konden omzetten in glas, moest Dibbets voor het vormgeven van de liturgische onderwerpen een nieuw alfabet creëren. Hiervoor maakt hij gebruik van een module waarin een echo doorklinkt van Mondriaans eerste ruitschilderijen uit 1918. In deze voor Mondriaan cruciale schilderijen wordt het diagonale raster doorsneden met horizontale en verticale lijnen. Op hun beurt doen zij weer denken aan de nuchtere ramen in de witte kerkinterieurs van Saenredam. Vanuit dit perspectief begint Dibbets te tekenen.

In den beginne was het woord

In eerste instantie kiest hij voor teksten. Woorden zijn abstracter, minder specifiek. Daarnaast zijn ze in onze gealfabetiseerde samenleving tot autonoom beeld gemaakt en door conceptuele kunstenaars als Kosuth en Weiner verheven tot een op zichzelf staand motief. De cyclus van 33 ramen, in twee rijen boven elkaar, volgt, analoog aan het leven van Christus, de oude liturgische teksten in het Latijn, die iedere dag tijdens de mis worden uitgesproken. In het raam bij de ingang vormen lichte, gele en blauwe letters samen de tekst 'In principio erat verbum' (In den beginne was het woord). Het staat omgeven door veel blank glas. Evenals in het daaropvolgende 'Kyrie', 'Gloria' en 'Puer natus est nobis' vallen de letters, parallel aan de leesrichting, van links boven naar rechts beneden, zoals het

licht valt in een schilderij van Vermeer. Met grafische middelen en kleur wordt de betekenis van de woorden benadrukt. In het raam met het sacrament van de wijn druipet het scharlaken sanguinis langs de spouwen naar beneden en richt de bede in het paarse 'Agnus Dei' zich omhoog.

De bovenste ramen worden grotendeels gevuld met figuratieve symbolen. Vissen, lammeren, ogen en lelies, een slang en een druiventros begeleiden de woorden beneden. Daardoorheen zweven oudchristelijke tekens als het Griekse monogram voor Christus, Ichtus en de Hebreeuwse aanduiding voor God, Jahwe. Het lijkt alsof de kunstenaar zich tijdens het proces van ontwerpen meer vrijheid heeft toegestaan. De kleuren zijn voller, de vormen groter. In een van de laatste ramen beantwoordt een donkerblauw anker, fier in vorm, het stenen raamwerk waarin het is gevat. Eromheen schieten scholen groengele en roodroze vissen als in een aquarium door het transparante beeldvlak. Buiten drijven witte wolken voorbij. Met deze wisselwerking tussen voor- en achtergrond, beeld en werkelijkheid, voegt Dibbets een nieuw element toe aan een eeuwenoud repertoire.

Terwijl Dibbets in de geest van Clairvaux spaarzaam omgaat met kleur en het effect van een toverlantaarn zoveel mogelijk heeft willen vermijden, buite Henri Matisse (1869-1954) dat effect juist ten volle uit in zijn meesterwerk in het Zuid-Franse Vence. Daar transformeerde hij tegen het eind van zijn leven een kapel, niet meer dan een simpele rechthoekige doos, in een schilderijruimte, waarin een mystieke beleving plaatsvindt in alle helderheid. Matisse regisseerde er een ongrijpbaar spel van licht en kleur. Hij verdeelde het totale raamvlak op het zuiden in grote groene, gele en blauwe blad- en bloemmotieven. Op witte glanzende tegels ertegenover schilderde hij in zwarte lijnen de geboorte en het lijden van Christus. Wanneer in deze sobere ensce-ning de zon de kleuren op de voorstelling projecteert, ontstaat er een wonderschoon samengaan van vorm, kleur en inhoud. Het hele spectrum is waarneembaar, zelfs het complementaire purper.