

## Een zwijgende preek, een gebed zonder woorden.

Het protestantse karakter van Johan Dijkstra's glas-in-loodramen in de Geertekerk te Utrecht.



Een zwijgende preek, een gebed zonder woorden. Het protestantse karakter van Johan Dijkstra's glas-in-loodramen in de Geertekerk te Utrecht.

3 april 2020

Peter Hanegraaf 5486153

Begeleider – Dr. Linda Boersma

Tweede lezer – Dr. Sjoukje van der Meulen

Bachelor scriptie Kunstgeschiedenis, Universiteit Utrecht.

## Inhoudsopgave

Samenvatting	4
Inleiding	5
Hoofdstuk 1 De opdrachten in context	8
De Geertekerk	8
De Remonstrantse Broederschap	9
Glas in lood in Nederland	9
De kunstenaar Johan Dijkstra	10
De opdrachtgevers	11
De relatie tussen opdrachtgever en kunstenaar	12
Historie van de opdrachten	13
Hoofdstuk 2 Protestantse kerkelijke glaskunst	16
Theorie	16
Praktijk	21
Hoofdstuk 3 De ramen in de Geertekerk	26
Pinksterraam (1957)	28
Mozesraam (1960)	32
Paulusraam (1964)	37
Heilsgeschiedenis	40
Theologische boodschap	41
Conclusie	43
Literatuurlijst	46
Afbeeldingenlijst	50
Bijlage	52

## **Samenvatting**

Johan Dijkstra (1896-1978) heeft meermaals uitgesproken een bijdrage te willen leveren aan de protestantse glasschilderkunst in Nederland. In deze scriptie zal onderzocht worden of de drie glas-in-loodramen, die hij vervaardigde tussen 1957 en 1964 voor de Geertekerk in Utrecht, te kenschetsen zijn als protestants. Daartoe zullen criteria geformuleerd worden op basis van literatuuronderzoek waarmee glas in lood te typeren valt op het protestantse karakter. De criteria zullen getoetst worden aan de praktijk zoals die aangetroffen wordt in protestantse en rooms-katholieke kerken. Vervolgens zal de betekenis van Dijkstra's ramen in de Geertekerk geanalyseerd worden. Gewapend met die kennis zal geconcludeerd kunnen worden in hoeverre hier sprake is van protestantse glas-in-loodramen.

## Inleiding

Protestantse glasschilderkunst ging Johan Dijkstra na aan het hart. Hij had de ambitie om een ‘noordelijke, protestantse tegenhanger te vestigen van de monumentale kunst die toen in het zuiden bloeide’, met name door zijn rooms-katholieke Limburgse collega’s Joep Nicolas, Charles Eyck en Henri Jonas.<sup>1</sup> Dijkstra zei, naar aanleiding van zijn werkzaamheden aan het Krafft-raam (1950-54) voor de Grote Kerk in Dordrecht, dat hij ‘een zekere pretentie had, de wens iets bij te dragen tot de ontwikkeling van een protestantse glasschilderkunst. Wij bezitten voor onze protestantse kunst geen iconografie, door concilies vastgesteld’.<sup>2</sup> In zijn aantekeningen voor de presentatie van het Pinksterraam in de Geertekerk (1957) geeft hij die wens als volgt weer: ‘voor mijn gevoel moet een raam in een protestantse kerk zijn als een zwijgende preek of als een gebed zonder woorden’.<sup>3</sup> In deze scriptie zal Dijkstra’s wens nader onderzocht worden door een antwoord te zoeken op de vraag: in hoeverre zijn de drie glas-in-loodramen van Johan Dijkstra in de Geertekerk te Utrecht te typeren als specifiek protestantse glaskunst?

De glasschilderkunst van Johan Dijkstra is meerdere malen onderwerp geweest van publicaties. Een volledige inventarisatie van zijn ramen is uitgevoerd door F. Eyssen, maar zonder thematische, inhoudelijke bespreking.<sup>4</sup> Mieke van der Wal schreef naar aanleiding van het honderdjarig jubileum van de oprichting van de Ploeg in 2018 een publicatie bij de tentoonstelling *Flonkerende lichten geschilderd in glas*. Hierin beschreef ze een aantal ramen van Johan Dijkstra en behandelde zijn werkwijze. De drie onderhavige ramen werden echter niet diepgaand besproken. Kees van der Ploeg behandelde het monumentale werk van Dijkstra uitgebreid in *Johan Dijkstra: 1896-1978*. Alle ramen uit het oeuvre kwamen aan bod, waarbij de werken in de aula van de Rijksuniversiteit te Groningen en het Krafft-raam in de Grote Kerk te Dordrecht veel aandacht kregen.<sup>5</sup> De ramen in de Geertekerk werden relatief summier behandeld. De meest inhoudelijke behandeling van Dijkstra’s glas-in-loodwerk is door hemzelf geschreven over zijn ramencyclus in de aula van het Academieggebouw te Groningen (1939-1951).<sup>6</sup> Zo’n toelichting heeft hij helaas nooit gepubliceerd over de ramen in de Geertekerk.

---

<sup>1</sup> Wal, van der, *Johan Dijkstra: 1896-1978*, 156.

<sup>2</sup> Wal, van der, *Flonkerende lichten geschilderd in glas*, 56.

<sup>3</sup> Document in het archief van de Stichting Johan Dijkstra. Naar documenten in dit archief wordt verder niet in noten verwezen.

<sup>4</sup> Eyssen, *Johan Dijkstra als monumentaal kunstenaar* – ongepubliceerde doctoraal scriptie in archief Stichting Johan Dijkstra.

<sup>5</sup> Wal, van der, *Johan Dijkstra: 1896-1978*, 153-186.

<sup>6</sup> Dijkstra, *The Stained Glass Windows*.

In deze scriptie zal wel inhoudelijk ingegaan worden op de betekenis en het religieuze karakter van de drie ramen te Utrecht. In hoofdstuk 1 zal eerst de opdracht aan Johan Dijkstra tot het vervaardigen van de drie ramen in een breder kader worden geplaatst. Daartoe zullen het gebouw - de Geertekerk - en zijn gebruikers - de Remonstrantse Gemeente Utrecht – worden geïntroduceerd. Een korte geschiedenis van het medium – glas in lood – wordt gevolgd door een beknopte biografie van Johan Dijkstra. Tenslotte maakt de correspondentie van de opdrachtgever, Jan Martens, met Johan Dijkstra het mogelijk om de bewogen historie van de opdracht zo ver mogelijk te reconstrueren. Tevens gunt het ons een inkijkje in de interactie tussen opdrachtgever en kunstenaar.

In hoofdstuk 2 zal getracht worden om zicht te krijgen op de vraag welke typerende eigenschappen van protestantse monumentale glaskunst te onderscheiden zijn. Hiervoor zal een tweeledige aanpak worden toegepast. Enerzijds zal in het theoretische deel een literatuurstudie uitgevoerd worden. Theologische esthetiek en kunsthistorische verhandelingen over de gevolgen van de reformatie moeten aanknopingspunten bieden voor een set van criteria waarmee kerkelijke glaskunst als protestants getypeerd kan worden. Anderzijds zal in het praktijkgedeelte onderzocht worden of die criteria de realiteit goed weergeven. Hiertoe zal geïnterviewd worden welke thema's daadwerkelijk voorkomen in protestantse kerken en hoe zich dat verhoudt tot thematiek in rooms-katholieke kerken. Het project *Forschungsstelle Glasmalerei des 20. Jahrhunderts*, toegankelijk gemaakt via de gelijknamige website, vormt hiervoor een geschikte onderzoeksbron, hoewel niet ideaal.<sup>7</sup> Idealiter zou een vergelijking gemaakt moeten worden tussen kerken van beide denominaties in Nederland. Het project heeft echter in Nederland alleen geïnterviewd in de provincie Limburg, waar vrijwel alleen rooms-katholieke kerken te vinden zijn. Voor de protestantse kerken moet uitgeweken worden naar Nordrhein-Westfalen, waarvan het project wel een compleet overzicht biedt. De thema's in het protestantse deel van die deelstaat zullen daarom afgezet worden tegen de katholieke uit Limburg.

In hoofdstuk 3 staat de vraag naar de betekenis van de drie ramen van Johan Dijkstra in de Geertekerk centraal. Gezien de nadruk die hij legde op de iconografie, zal in deze scriptie voornamelijk gebruik worden gemaakt van de iconografische methode zoals door Erwin Panofsky in 1939 als een samenhangend systeem beschreven.<sup>8</sup> Roelof van Straten heeft een uitbreiding op de methode voorgesteld, waarbij een extra fase wordt toegevoegd waarin de

---

<sup>7</sup> Het project wordt uitgebreid toegelicht in de bijbehorende publicatie. Stiftung Forschungsstelle Glasmalerei des 20. Jh E.V., *Das Ende der Selbstverschuldeten Unwissenheit*, 29-88.

<sup>8</sup> Panofsky, *Studies in Iconology*, 5-17.

diepere betekenis, zoals bedoeld door de kunstenaar, wordt onderzocht.<sup>9</sup> Omdat in deze scriptie op zoek wordt gegaan naar protestantse elementen in de betekenislaag van de drie ramen, is deze toevoeging door Van Straten van belang. De ramen zullen, zijn schema volgend, eerst pre-iconografisch worden beschreven, waarbij ook aan formele elementen aandacht zal worden besteed. Daarna volgt een iconografische beschrijving, waarin de elementen van de afbeelding aan elkaar gerelateerd worden en het thema wordt vastgesteld. Tenslotte volgt de iconografische interpretatie die de diepere betekenis probeert vast te stellen, zoals expliciet bedoeld door de kunstenaar.

In de conclusie zullen de criteria uit hoofdstuk 2 worden toegepast op de in hoofdstuk 3 geanalyseerde ramen. Dit maakt het mogelijk conclusies te trekken over de hoofdvraag naar het protestantse karakter van de ramen. Hiermee wordt hopelijk de stand van kennis omtrent de glasschilderkunst van Johan Dijkstra uitgebreid met een uitgebreide analyse van de iconografische inhoud van de ramen in de Geertekerk. Daarnaast zal een aanzet gemaakt zijn tot typering van het eigene van protestantse glasschilderkunst. Daaruit voortvloeiend zal inzicht gegeven worden in de manier waarop Johan Dijkstra iconografisch vorm gaf aan die eigenheid. In zijn algemeenheid zal deze scriptie meer licht doen schijnen op het min of meer vergeten erfgoed van kerkelijke monumentale ramen. Tenslotte zal de scriptie aan de Remonstrantse Gemeenschap Utrecht een beter begrip schenken van hun monumentale bezit in de Geertekerk.

---

<sup>9</sup> Straten, van, *An Introduction to Iconography*, 16.

## Hoofdstuk 1 – De opdrachten in context

In dit hoofdstuk zullen de opdrachten voor drie glas-in-loodramen in de Geertekerk aan Johan Dijkstra in context worden geplaatst. De Geertekerk en de Remonstrantse Gemeente passeren kort de revue. Daarna komt de woelige Nederlandse geschiedenis van het medium, glas in lood, kort aan de orde. De kunstenaar, Johan Dijkstra, zal voor het voetlicht treden. Het grootste gedeelte van dit hoofdstuk gaat over de relatie van Jan Martens, die samen met zijn vrouw Roelfina Mulder de schenkingen deed, met Johan Dijkstra en over de historie van de opdrachten.



Afb. 1 De eerste dienst in de bouwvallige Geertekerk in 1954 en de Geertekerk in 2020.

### De Geertekerk

De oorspronkelijke Geertekerk dateerde van voor 1140.<sup>10</sup> Het was het godshuis van een klein dorpje buiten de stad Utrecht. Het kerkje werd afgebroken en op de huidige plaats herbouwd in 1255-59. Oorspronkelijk was het enkel een romaanse hal, die in de veertiende eeuw werd uitgebreid met een toren en, in gotische stijl, het koor, het transept en de zijbeuken. In de

---

<sup>10</sup> 'Geertekerk: Bouwhistorie'. Website Remonstrantse Gemeente Utrecht.



vijftiende eeuw kreeg de kerk haar huidige vorm. In 1566 was deze kerk het eerste gebouw in Utrecht dat door de Beeldenstorm werd getroffen, in eerste instantie met geringe schade, maar in 1581 werd het ontdaan van alle beelden en altaren. Al in de negentiende eeuw ontstonden plannen om de kerk af te breken, maar pas rond 1930 werden ze definitiever. Het uitbreken van de Tweede Wereldoorlog voorkwam dit. In 1954 verkocht de Hervormde Gemeente Utrecht het ruïneuze gebouw (afb. 1) aan de Remonstranten. Op 1 december 1956 werd zij na restauraties weer in gebruik genomen als kerk.

### **De Remonstrantse Broederschap**

In 1610 leidde een dispuut in de Nederduits Gereformeerde Kerk over de predestinatieleer van Calvijn tot het opstellen van de ‘remonstrantie’.<sup>11</sup> Met dit verzoekschrift richtten de aanhangers van Jacobus Arminius (1560-1609) zich tot de Staten van Holland. Ze boden hiermee een pleidooi voor tolerantie en een samenvatting van de leer van Arminius in vijf punten aan. De Synode van Dordrecht (1618-19) veroordeelde de vijf artikelen en legde dit vast in de Dordtse leerregels, die samen met de Nederlandse Geloofsbelijdenis en de Heidelbergse Catechismus de drie Formulieren van Enigheid vormen, de belijdenis van de toenmalige Gereformeerde Kerk. Tweehonderd remonstrantse predikanten werden afgezet en velen werden verbannen. In 1619 werd in Antwerpen door remonstrantse predikanten in ballingschap de Remonstrantse Broederschap opgericht. Momenteel telt de Broederschap ongeveer vijfduizend leden en vrienden. Kenmerkende eigenschappen zijn vrijzinnigheid, met wortels naar Maarten Luther (1483-1546) en Desiderius Erasmus (1466-1536).

### **Glas in lood in Nederland<sup>12</sup>**

De geschiedenis van de monumentale glaskunst vertoont hoge toppen en diepe dalen. Zo was er in 1790 geen glazenier in heel Europa te vinden die voldoende techniek beheerste om één van de glazen in de Sint Janskerk te Gouda te herstellen van stormschade.<sup>13</sup> In de eeuwen daarvoor was de glazenierskennis verdwenen door de geringe vraag sinds de Reformatie en de voorkeur voor helder daglicht in het classicistische bouwen. Het standaardwerk van de recentere Nederlandse glaskunst *Glas in lood in Nederland 1817-1968* van Carine Hoogveld geeft in de titel al de opgang naar een top en het belanden in een diep dal weer. In 1817 werden de eerste experimenten in Nederland uitgevoerd met brandverven op glas om de in onbruik

---

<sup>11</sup> ‘Geschiedenis’. Website Remonstranten.

<sup>12</sup> Gedeeltelijk ontleend aan mijn eerdere paper: Hanegraaf, *En er is Licht*, 2.

<sup>13</sup> Hoogveld, *Glas in lood in Nederland*, 17.

geraakte techniek te herontdekken. De hernieuwde interesse voor de gotiek stuwde de belangstelling voor glazen in heel Europa. Naast de schildertechnieken moest ook de kunde van het maken van mondgeblazen ‘antiek glas’ weer opnieuw worden uitgevonden. In de tweede helft van de negentiende eeuw kwam het gebrandschilderde glas tot een enorme bloei door de emancipatie van de katholieken. In 1853 werd de Bisschoppelijke Hiërarchie hersteld met een bouw golf van neogotische kerken als gevolg, elk met een aanzienlijke hoeveelheid glas in lood. Vanaf 1890 nam ook de toepassing in de niet-religieuze sector sterk toe. De Wereldoorlogen en de economische crisis zorgden voor een dal, maar in de wederopbouw fase werd een nieuwe top in de monumentale kunst bereikt. Het is juist in deze tijd dat Johan Dijkstra de opdrachten voor de Geertekerk in de jaren 1956-64 heeft kunnen uitvoeren.

Het tweede jaartal in Hoogvelds titel, 1968, markeert het jaar dat ‘een periode in de kunstgeschiedenis werd afgesloten’.<sup>14</sup> De kerk viel weg als opdrachtgever door ontkerkelijking en versobering in de aankleding. De overheid verlegde zijn opdrachten van monumentale naar omgevingskunst. Kunstenaars vereenzelvigden glas in lood sterk met religieuze kunst en velen van hen zagen af van deze ‘besmette’ kunstvorm.<sup>15</sup> Belangrijke verenigingen voor monumentale kunst werden in 1968 opgeheven en opleidingen aan de academies kwamen op de helling. De glaskunst was op sterven na dood.

### **De kunstenaar Johan Dijkstra**

Johan Dijkstra (1896-1978) woonde en werkte vrijwel zijn hele leven in Groningen. Hij volgde daar zijn opleiding aan de Academie Minerva en met enkele medestudenten richtte hij in 1918 de ‘Vereeniging Groninger Kunstkring De Ploeg’ op.<sup>16</sup> In 1919-20 volgde hij een jaar opleiding aan de Rijksacademie van beeldende Kunsten in Amsterdam. Dijkstra kreeg zijn voornaamste bekendheid als schilder en graficus. In zijn schilderkunst doorliep hij meerdere stijlen. Hij begon als impressionist onder invloed van zijn leermeester F.H. Bach (1865-1956). Tussen 1921 en 1924 was Van Gogh zijn grote inspiratie.<sup>17</sup> Daarna werd zijn werk expressionistisch in navolging van Ernst Ludwig Kirchner (1880-1938). Vanaf de jaren dertig werden zijn werken traditioneler. Zijn grafisch werk is zeer divers qua techniek. Zo beoefende hij niet alleen hoogdruktechnieken: houtsnede in zwart-wit, in grijstinten en in kleur.<sup>18</sup> Ook vervaardigde hij

---

<sup>14</sup> Hoogveld, *Glas in lood in Nederland*, 195.

<sup>15</sup> Hoogveld, *Glas in lood in Nederland*, 194.

<sup>16</sup> Wal, van der, *Johan Dijkstra 1896-1978*, 9-22.

<sup>17</sup> Wal, van der, *Johan Dijkstra 1896-1978*, 25-51.

<sup>18</sup> In het recente overzichtswerk van Anneke de Vries is het vrije grafische werk verzameld - Vries, de, *Vergezichten*, 105-135.

veel werken met diepdruk, gebruikmakend van ets, drogenaald en aquatint. Vlakdruk door litho en zinkografie vertegenwoordigt een kleiner deel van zijn grafische oeuvre. De onderwerpen van zowel schilder- als grafische kunst waren voornamelijk Groningse stads- en plattelandsgezichten en portretten. Vanaf de jaren veertig zijn de modernste stromingen verdwenen uit zijn werken; hij wilde het 'zienlijke' weergeven.<sup>19</sup>

Gedurende drie winters in het begin van de jaren dertig leerde Dijkstra de techniek van het glasschilderen bij Duitse glazeniers die in de N.E.G., de (Noord-)Nederlandsche Electriche Glasslijperij werkten.<sup>20</sup> Na een moeizame start werd het monumentale werk steeds belangrijker voor zijn inkomsten. De ramen voor de aula van de Rijksuniversiteit Groningen waren het begin van zijn succes als glaskunstenaar.<sup>21</sup> Onderbroken door de Tweede Wereldoorlog, waarin hij terugkeerde naar de schildersezels en het grafisch werk, was hij hier van 1935 tot 1951 mee bezig. De belangrijkste kunstwerken in glas waren verder het Krafft-raam in Dordrecht (1950-54), twee ramen in de Nederlands Hervormde Kerk in Coevorden (1955 en 1968) en de hier te bespreken drie ramen in de Geertekerk uit 1957, 1960 en 1964.

Dijkstra schreef zelf een boekje over de interpretatie van zijn aula-ramen. Daaruit blijkt welke symbolische diepgang hierin te vinden is, een fenomeen dat, zoals hieronder zal blijken, ook opgaat voor de ramen in de Geertekerk. Die diepgang lijkt niet in zijn overige werk aanwezig – het is alsof er twee kunstenaars in Johan Dijkstra huisden. Dat de aard van de kunstwerken in glas soms wat diepgang betreft zo verschilt van zijn andere werk, zal zeker deels zijn oorsprong vinden in de eigen kenmerken van het werken in dat medium. Met een monumentaal raam is altijd veel tijd en geld gemoeid, in tegenstelling tot het meer spontane karakter van schilderkunst en grafisch werk. Anders dan in zijn overige werk diende Dijkstra bij de ramen te interacteren met opdrachtgevers en uitvoerders. De enorme afmetingen beïnvloedden de ontwerpen, evenals de aard van het gebouw en de plaats erin.

### **De opdrachtgevers**

Het idee om een gebrandschilderd raam te schenken was bij Jan Martens opgekomen in een droom, zo vertelde hij aan het *Nieuwsblad van het Noorden*.<sup>22</sup> In de ochtend erna sprak hij het door met zijn vrouw en kwam tot de slotsom: 'Ja, waarom zou ik het eigenlijk niet doen'. Veel meer is niet bekend van de opdrachtgevers, het echtpaar Jan Cornelis Martens en Roelfina

---

<sup>19</sup> Wal, van der, *Johan Dijkstra 1896-1978*, 119.

<sup>20</sup> Wal, van der, *Flonkerende Lichten*, 15-18.

<sup>21</sup> Wal, van der, *Johan Dijkstra 1896-1978*, 153-183.

<sup>22</sup> "GLAS-DROOM werd droom-in-glas."

Mulder. Net zoals Johan Dijkstra kwamen ze uit Groningen en ze kenden het echtpaar Dijkstra al enige tijd.<sup>23</sup> Jan Martens was huisarts in Utrecht, die 'nogal royaal kon leven'.<sup>24</sup> Het echtpaar Martens-Mulder was zeer geïnteresseerd in kunst en verzamelde een bijzondere collectie zilver. Na het overlijden van haar man in 1974, bracht mevrouw Mulder de verzameling zilver onder in de Martens-Mulder Stichting. Het zilver werd op permanente basis in bruikleen gegeven aan Rijksmuseum Twenthe.

In het archief van de Stichting Johan Dijkstra zijn zeven brieven (in de vorm van correspondentiekaarten) van Jan Martens aan Johan Dijkstra bewaard gebleven. De eerste twee brieven, van 24 juli en 11 augustus 1956, behandelen perikelen rond de opdracht voor het Pinksterraam. De volgende vier brieven zijn uit 1957, drie binnen vijf dagen van 25, 26 en 29 juli en één van 10 september, toen het ontwerp van het Mozesraam in volle gang was en gebrandschilderde vensters in het koor overwogen werden. De laatste brief, van 25 november 1960, heeft te maken met het Paulusraam. De brieven geven enerzijds inzicht in de relatie tussen opdrachtgever en kunstenaar. Anderzijds kan uit deze correspondentie, in samenhang met krantenartikelen uit die tijd, de opmerkelijke historie van de opdrachten tot op zekere hoogte gereconstrueerd worden.

### **De relatie tussen opdrachtgever en kunstenaar**

Uit de brieven valt op te maken dat de relatie tussen Martens en Dijkstra amicaal en vertrouwelijk was en dat Martens in het ontwerpproces zeker zijn bijdrage had. Het amicale karakter blijkt uit de toonzetting van de brieven. Martens maakt regelmatig kwinkslagen zoals 'daar heb je die lastpakken weer' bij de derde brief in vijf dagen tijd. Ook zijn opmerking dat het 'lastig kan zijn als "de schenkers" nog niet dood zijn en zelf een vinger in de pap willen houden' duidt, wat toonzetting betreft, op de vriendschappelijke verhouding. Daarnaast blijkt de amicaliteit uit het op elkaar betrokken zijn van de twee echtparen: Martens schrijft dat hij en zijn vrouw op bezoek willen komen op het moment dat 'de vrije zaterdag [is] ingevoerd voor de doktoren van 't hele land'.

De vertrouwelijkheid van de relatie komt bovenal naar voren op het moment dat gevaar dreigt voor de eerste opdracht, het Pinksterraam. Het was Martens ter ore gekomen, onder andere via Johan Dijkstra, dat dominee Van Gelder zich te veel wilde bemoeien met de opdracht. Martens schreef daarop een fikse brief aan Van Gelder, hij noemt het een 'preek'.

---

<sup>23</sup> Wal, van der, *Flonkerende Lichten*, 56.

<sup>24</sup> "GLAS-DROOM werd droom-in-glas."

Niet alleen vertelde hij Dijkstra daarover in de brief van 11 augustus 1956, hij nam de tekst van de ‘preek’ er letterlijk in op.

Tenslotte geven de brieven de betrokkenheid van Martens bij het ontwerpproces weer. Hij suggereert om het Bijbelvers Exodus 34:29 in het Mozesraam te verwerken, ‘waarmee indien gewenscht meer licht in het bovendeeel kan worden gebracht’. Nog verder gaat zijn inbreng wanneer de invulling van de koorramen overdacht wordt. Johan Dijkstra had volgens de brieven voorgesteld om daar de grote reformatoren weer te geven, eventueel aangevuld met Seneca. Martens lijkt dit in eerste instantie een goed idee, maar doet na rijp beraad een tegenvoorstel: Christus met aan de linkerhand de evangelisten en aan de andere kant geflankeerd door de vier grote profeten. Over het algemeen blijkt in de werkrelatie Johan Dijkstra wel degene die de grote lijnen en de eerste ideeën aanlevert, maar Martens had zeker zijn inbreng.

### **Historie van de opdrachten**

Uit de brieven, gekoppeld aan krantenberichten uit deze tijd, is ook de historie van de opdracht tot op redelijke hoogte te reconstrueren. Daarin hebben zich opmerkelijke wijzingen voorgedaan als het eindresultaat vergeleken wordt met het oorspronkelijke plan, zoals dat te vinden is in het *Algemeen Handelsblad* van 1 december 1956.<sup>25</sup> Op dat moment was de restauratie van de Geertekerk gereed en vond de ingebruikname plaats. Het krantenartikel naar aanleiding van deze gebeurtenis vermeldde dat er schenkingen waren gedaan voor de beglazing van het zuidertransept en ramen in de zuidbeuk, waarvan de ontwerpers Johan Dijkstra en Otto van Rees waren.<sup>26</sup> Het koor zou afbeeldingen van Pasen gaan bevatten en het noordertransept Kerstmis. Een artikel in *De Tijd* van 3 mei 1957 is wat preciezer in de beschrijving van de opdrachtsituatie en beschrijft ‘een gebrandschilderd venster in het transept, ontworpen door de Groningse kunstenaar Herman (sic) Dijkstra. Otto van Rees maakt drie ramen voor een der zijschepen’.<sup>27</sup> Maar het noodlot sloeg toe. *De Tijd* berichtte op 20 mei 1957 dat Otto van Rees, die de laatste tijd bezig was aan de ontwerpen voor drie glasvensters, om het leven was gekomen bij een verkeersongeluk in Utrecht.<sup>28</sup>

---

<sup>25</sup> “Geertekerk te Utrecht.”

<sup>26</sup> Met enige voorzichtigheid kan geconcludeerd worden dat de opdracht voor de ramen in het jaar 1956 is verstrekt. In een artikel van 29 december 1955 in het *Algemeen Handelsblad* wordt namelijk wel de algemene beglazing vermeld – ‘de ramen bezetten met glas in lood van zgn. Frans monumentenglas’ -, maar wordt nog geen gewag gemaakt van specifieke gebrandschilderde ramen. Pas eind 1956 worden de schenkingen en de opdrachten aan Dijkstra en Van Rees genoemd.

<sup>27</sup> “Geschenken voor het interieur van de Geertekerk.”

<sup>28</sup> “Otto van Rees verongelukt.”

Een mijlpaal werd enkele weken later bereikt met de inwijding van Johan Dijkstra's Pinksterraam. Dijkstra gaf een lezing voor de genodigden, waaronder meerdere journalisten die zich enthousiast uitlieten over het kunstwerk. Bij die gelegenheid deed dominee N. van Gelder het programma voor de ramen uit de doeken. Het *Utrechts Dagblad* van 11 juni 1957 gaf dat als volgt weer: 'Nu in dit eerste raam de Pinkstergedachte is uitgebeeld, zal aan het noordelijke uiteinde van het dwarsschip de Kerstboodschap worden uitgedragen, terwijl in het koor het gebeuren van Goede Vrijdag en Pasen wordt verzinnebeeld. De bedoeling is daarnaast te laten zien hoe de geloofsgemeenschap op Gods daden antwoordt en in het zuidelijk deel van het schip zou in de gelijkenissen uit het Nieuwe Testament de wereld van arbeid, zorg, verlangen en liefde aan de orde komen'.<sup>29</sup>

De plannen van dominee Van Gelder bleken niet te stroken met die van het duo Martens en Dijkstra. Eind juli 1957, anderhalve maand na de toespraak van de dominee, schreef Martens zijn barrage van drie brieven in vijf dagen aan Dijkstra. Hieruit blijkt dat in plaats van de Kerstboodschap door hen een raam met Mozes was gedacht. Sterker nog, het ontwerp voor dat raam was al fors gevorderd. Het is zeker niet onmogelijk dat Dijkstra al voor de onthulling van het Pinksterraam was begonnen aan het ontwerp voor het Mozesraam. Ze bespraken ook de invulling van de koorramen, die compleet afweek van het programma van de dominee. Geen Goede Vrijdag en Pasen, maar reformatoren of Christus met profeten en evangelisten, zoals hierboven beschreven. Martens zocht steun voor de nieuwe ideeën bij de heer W. Keizer, die zijn fiat eraan gaf.<sup>30</sup>

In de laatste brief, van november 1960 refereerde Martens aan het derde raam. Hij vertelde dat hij zich al uitgebreid verdiept had in de persoon van Paulus. Het ontwerp van dit raam had dus ook in het jaar van oplevering van het vorige raam een aanvang genomen, net zoals dat het geval was bij het Mozesraam. Op basis hiervan kan geconcludeerd worden dat de drie opdrachten direct achter elkaar, wellicht gedeeltelijk overlappend, hebben plaatsgevonden. Deze opmerkelijke opdrachtenreeks heeft uiteindelijk geleid tot een samenhangend geheel van drie gebrandschilderde vensters, die compleet anders van opzet waren dan het oorspronkelijke programma, zoals dominee Van Gelder dat in gedachten had. Dat Martens en Dijkstra gelukkig waren met het resultaat blijkt uit een terugblik, geschreven door W. Keizer na het overlijden van Dijkstra in 1978.<sup>31</sup> Hij schrijft: 'Het zal alweer enkele jaren geleden zijn dat hij met zijn

---

<sup>29</sup> "Pinksterraam van Johan Dijkstra."

<sup>30</sup> Volgens een bericht in *Algemeen Handelsblad* van 3 december 1956, naar aanleiding van de inwijding van de Geertekerk, was de heer W. Keizer de 'voorzitter van de kerkeraad der Remonstrants Geref. gemeente' – "Geertekerk te Utrecht in gebruik genomen."

<sup>31</sup> Knipsel uit het archief Stichting Johan Dijkstra zonder bronvermelding.

vriend Dr Martens een afspraak had gemaakt om elkaar in Utrecht te ontmoeten. [...] ze troffen elkaar – tot beider vreugde – in de Geertekerk. Ze wilden daar samen nog eens [...] van hun 3 prachtige glas-in-loodramen genieten.’

## Hoofdstuk 2 Protestantse kerkelijke glaskunst

In dit hoofdstuk zal getracht worden de vraag te beantwoorden of er criteria te formuleren zijn waarmee het mogelijk is om de ramen van Johan Dijkstra te typeren op hun protestantse gehalte. In het theoretische deel zullen de criteria ontleend worden aan literatuur over protestantse kunst die relevant is voor kerkraden. Vervolgens zullen de criteria getoetst worden aan de praktijk door te constateren welke thema's daadwerkelijk worden weergegeven op protestantse ramen en hoe dat gebruik verschilt van de rooms-katholieke situatie. Gewapend met deze kennis zullen later, in het concluderende hoofdstuk, de criteria worden toegepast op de ramen in de Geertekerk.

### Theorie

Hoe lastig het kan zijn om kunst religieus te typeren moge blijken uit een werk van de theoloog Willem Visser 't Hooft (1917-1985) over Rembrandt. In 1955 keek hij terug op de conclusies van veertien theologen en kunsthistorici die hadden getracht de religieuze geaardheid van het werk van de grote meester te duiden.<sup>32</sup> De typering besloegen een breed scala aan veronderstelde geloofsovertuigingen van katholiek via mysticus, doopsgezind, calvinistisch tot een mild paulinisch christendom. Visser 't Hooft komt tot de voorzichtige conclusie dat Rembrandt protestant genoemd kan worden in zoverre hij 'het evangelie interpreteert alleen in het licht van het evangelie, zonder zich te binden aan een of andere traditie of ideaal en niet probeert de paradox van het Kruis tot menselijke proporties terug te brengen'.<sup>33</sup> Dit soort typering is heel lastig te operationaliseren.

Om te komen tot concretere criteria lijkt het aangewezen om terug te grijpen op de uitgangspunten van de oorspronkelijke reformatoren. Zoals de theologe Gesa Elsbeth Thiessen opmerkt, werden de fundamentele veranderingen die de kerk en de theologie toen, in de zestiende eeuw, doormaakten gereflecteerd op het gebied van theologische esthetiek.<sup>34</sup> Ze constateert dat gebedsruimten ook heden ten dage nog min of meer direct die theologische esthetiek van elke reformator, of in het geval van katholieke kerken van het concilie van Trente (1545-1563), weerspiegelen. Volgens haar zijn de denominaties pas in de tweede helft van de twintigste eeuw na het tweede Vaticaans concilie (1962-65) dichter naar elkaar gekomen. Het

---

<sup>32</sup> Visser 't Hooft, *Rembrandts weg*, 78-79.

<sup>33</sup> Visser 't Hooft, *Rembrandts weg*, 83.

<sup>34</sup> Thiessen, *Theological Aesthetics*, 125.



is dan ook aannemelijk dat het gedachtegoed van de reformatoren nog van groot belang was in de tijd dat de ramen in de Geertekerk zijn vervaardigd.

James Tanis, theoloog en historicus, vestigde de aandacht op het feit dat enkele decennia voordat de invloed van Johannes Calvijn (1509-1564) in de Noordelijke Nederlanden substantieel werd, al andere theologen belangrijk waren voor de reformatorische beweging.<sup>35</sup> In de vroege jaren van de zestiende eeuw was niet alleen Luther invloedrijk, maar ook Ulrich Zwingli (1484-1531). De standpunten van deze drie reformatoren ten aanzien van afbeeldingen in de kerk zijn dan ook van belang als startpunt. De reformatoren verschilden fundamenteel van mening over het gebruik van afbeeldingen, maar het hardnekkige idee bij het grote publiek dat ze elk gebruik afwezen is onjuist. Luthers standpunt hierin is cruciaal, stelt Joseph Koerner.<sup>36</sup> Luther betoogde, volgens Koerner, dat bepaalde cultusbeelden aanzetten tot idolatrie, dat beeltenissen van de Maagd Maria en de heiligen ondersteunend waren aan de valse belofte van bemiddeling. Ook stelde hij dat kerkelijke kunst als vrome donatie uitging van de valse theologie dat redding bereikbaar was door goede werken. Toch veroordeelde Luther beeltenissen niet om wat ze waren, maar vanwege de functie die ze dienden. Vanuit de overtuiging dat het ging om het gebruik of misbruik van dingen, tolereerde hij kerkelijke kunst en moedigde het uiteindelijk zelfs aan wanneer het diende om de gelovige te instrueren.

Ook Zwingli veroordeelde de cultus van heiligen als bemiddelaars, volgens Antoinina Bevan Zlatar in haar vergelijking tussen Calvijns en Zwingli's standpunten over afbeeldingen.<sup>37</sup> Beelden die vereerd kunnen worden als god of helper wees Zwingli af. Andere afbeeldingen, zoals ornamentale of commemoratieve en zelfs die van Christus in zijn optreden als mens, waren acceptabel, maar niet in kerken. Daar waren ze in zijn ogen bij uitstek vatbaar voor aanbedding en moesten daarom verwijderd worden. Op dat punt ging hij veel verder dan Luther: hij was trots op het feit dat de muren van de kerken in Zürich zo mooi wit waren gekalkt, ontdaan van alle beeltenissen. Een opmerkelijk onderscheid maakte hij echter voor kerkramen. In de witgekalkte kerken waren nog wel veel afbeeldingen in kerkramen over, omdat die toch geen aanleiding tot aanbedding gaven.<sup>38</sup>

Calvijns standpunt was dat alleen gebeeldhouwd of geschilderd mag worden wat het oog kan zien; de majesteit van God, die hoog verheven is boven de waarnemingscapaciteit van

---

<sup>35</sup> Tanis, "Netherlandish Reformed Traditions," 369-370.

<sup>36</sup> Koerner, *The Reformation of the Image*, 27-28.

<sup>37</sup> Bevan Zlatar, "'Flowers Wrought in Carpets,'" 392-394.

<sup>38</sup> Wir habend ze Zürich die tempel all gerumt von den götzen. Noch sind vil bilder in den fenstren ... Ursach: Sy fuortind in ghein abgöttery, und achtete man iro zuo gheinem anbetten, eeren oder dienen, etc. - Zwingli, *Eine Antwort, Valentin Compar gegeben*, 95.

die ogen, wordt neergehaald door onbetamelijke weergaven.<sup>39</sup> Sommige van de afbeeldingen die wel zijn toegestaan kunnen dienen tot onderricht of vermaning en andere voor niet meer dan plezier, maar strikt in de privésfeer. Calvin en zijn gereformeerde volgers in Nederland vonden het witkalken van kerken de enige juiste weg. Maar de gereformeerden in Nederland maakten, net als Zwingli, een uitzondering voor glas-in-loodramen, zoals het voorbeeld van de Sint Jan in Gouda laat zien.<sup>40</sup> Niet alleen werden de bestaande, duidelijk rooms-katholieke, ramen behouden – terecht, want alom werd en wordt erkend dat ze een van de hoogtepunten van de glasschilderkunst in Europa vormden.<sup>41</sup> Er werden zelfs figuratieve ramen toegevoegd, nu niet meer door kerk en wereldlijke machthebbers, maar door de steden en instituten van Holland. Twee Bijbelse taferelen laten een episode uit het volwassen leven van Jezus zien, *De overspelige vrouw*, en een gelijkenis van Jezus, *De Farizeër en de Tollenaar*. Daarnaast nog een scène uit het Oude Testament, *Het ontzet van Samaria*, als prefiguratie van het ontzet van Leiden. Zo werd volgens Veldman de triomf van het gereformeerde geloof gevierd en gelijktijdig de politieke onafhankelijkheid van de Nederlanden.<sup>42</sup>

De bovenstaande beschrijving geeft een aantal duidelijke handvatten hoe ramen, die nog geconcipeerd zijn vóór het tweede Vaticaans concilie, te typeren zijn als protestants:

1. De bemiddeling tussen God en de mens. Heiligenverering ten behoeve van voorspraak bij God werd verworpen. Maria werd enkel nog gezien als de moeder van Jezus, niet de hemelse koningin van de rooms-katholieken. God inspireert de individuele mens direct door het geloof. De gelovige heeft nog wel ondersteuning nodig van de predikant om de ingewikkelde bijbel te begrijpen, maar andere tussenkomst is niet nodig. Wanneer we dus heiligen zien in een kunstwerk of Maria in een centrale rol, dan weten we vrijwel zeker dat het geen protestants kunstwerk betreft. Als we daarentegen de directe inspiratie van God naar het individu verbeeld zien of het overduidelijk ontbreken van Maria of heiligen in traditionele scènes, dan hebben we een goede aanwijzing dat het een protestants werk betreft.

2. Het gebruik van symbolen. Een tweede groep criteria ter identificatie betreft beeldelementen die te maken hebben met de verbeelding van het fundamenteel onzichtbare. Een protestants werk zal niet de persoon van God de Vader of van God de Zoon tonen, tenzij het Jezus van

---

<sup>39</sup> Bevan Zlatar, "Flowers Wrought in Carpets," 396.

<sup>40</sup> Xander van Eck, "Behold, a greater than Jonas," 42-44.

<sup>41</sup> Joep Nicolas (1897-1972), een van de belangrijkste Nederlandse glaskunstenaars uit de twintigste eeuw, schreef over deze ramen: 'Ik kan rustig zeggen dat de Goudse glazen verreweg het hoogtepunt vormen van de 16<sup>de</sup> eeuwse glazenierskunst in Europa'. Nicolas, *Wij Glazeniers*, 68.

<sup>42</sup> Veldman, "Protestantism and the Arts," 412-413.



weergegeven, die opstaat uit zijn graf en dood en zonde vertrap. De mens in het midden moet kiezen, waarbij Cranach gebruik maakt van het humanistische thema ‘Hercules op de tweesprong’.<sup>46</sup> De man wordt door de profeet Jesaja en Johannes de Doper gewezen op de correcte keuze, de genade van Christus. Wanneer dit soort kernpunten uit het protestantse geloof in kunstwerken worden weerspiegeld, kan met zekerheid het label protestants toegekend worden.



Afb. 3 Lucas Cranach de Oude, *Gesetz und Gnade* (1529)

---

<sup>46</sup> Hercules zit in dit beeldtype ook onder een boom en moet kiezen tussen de smalle weg van de Deugd en de brede weg van de Ondeugd, gepersonifieerd door twee vrouwen. Hall, *Hall's Iconografisch Handboek*, 140.

## **Praktijk**

In het voorgaande theoretische deel werd uitgegaan van de aanname dat het gedachtegoed van de reformatoren uit de zestiende eeuw nog van grote invloed was voor afbeeldingen op protestantse kerkramen in de twintigste eeuw, zoals die in de Geertekerk. In dit gedeelte zal getracht worden na te gaan of die aanname, die uiteindelijk de grondslag vormt van de hierboven geformuleerde criteria, in de praktijk terug te vinden is. Toetsing aan de praktijk zal gebeuren door beantwoording van de vragen: welke thema's worden daadwerkelijk in de twintigste eeuw aangetroffen in protestantse kerken en hoe verschilt deze thematiek van die in rooms-katholieke kerken? Het antwoord op die vragen zou het eigene van de protestantse thematiek moeten aangeven en hopelijk de relevantie van de criteria ondersteunen. In het ideale geval zou een thematische inventarisatie uitgevoerd worden van een substantiële verzameling Nederlandse protestantse en rooms-katholieke ramen. Het beste wordt dit ideaal benaderd door het project van de Stiftung Forschungsstelle Glasmalerei des 20. Jahrhunderts. Op de website van de Stiftung zijn alle monumentale ramen van de provincie Limburg te vinden, voorzien van (kleine) foto's en thematische betiteling. In Limburg bevinden zich echter nauwelijks protestantse kerken en het project heeft (nog) geen andere Nederlandse provincies gedocumenteerd. Wel is de complete inventarisatie van ramen in Nordrhein-Westfalen voorhanden, waaronder die van honderden protestantse kerken. In deze praktijkverkenning worden dan ook de twintigste-eeuwse thema's in de rooms-katholieke kerken van Limburg vergeleken met die in protestantse kerken van Nordrhein-Westfalen.<sup>47</sup> De resultaten van de vergelijking zijn bijeengebracht in tabel 1.

---

<sup>47</sup> Deze praktijkverkenning heeft niet de pretentie om meer te zijn dan verkennend. Voor een rigoreuzere aanpak zou gebruik moeten worden gemaakt van fotomateriaal van veel hogere resolutie, zodat de thema's nog beter herkenbaar en de titels controleerbaar zijn.

Tabel 1		Protestant Nordrhein-Westfalen (n=343)			Rooms-katholiek - Limburg (n=172)		
		figuren	symbool	totaal	figuren	symbool	Totaal
God	Drie-eenheid		16	16	26	5	31
	Vader		29	29	6	2	8
	Geest		65	65		16	16
	Christus	82	135	217	74	31	105
Maria en heiligen	Maria				129	5	134
	Heiligen	5		5	133		133
Overige personen	Petrus	13	2	15	38		38
	Paulus	20	1	21	23		23
	Apostelen	7	1	8	7		7
	Evangelisten	18	20	38	28	12	40
	Aartsengelen	14	1	15	16		16
	Luther	13	22	35			
Oude Testament	Schepping	24	3	27	11		11
	Adam en Eva	25	3	28	29		29
	Noach	14	10	24	13	2	15
	Aartsvaders	14		14	32		32
	Mozes	28	18	46	36	1	37
	Koningen	8		8	13		13
	Profeten	16		16	28		28
Hoogtijdagen	Kerst	40	39	79	96		96
	Goede Week	88	45	133	104	4	108
	Pasen	95	30	125	65		65
	Hemelvaart	34	1	35	48		48
	Pinksteren	36	19	55	34		34
Nieuwe Testament	Jeugd	4		4	46		46
	Doop	47	2	49	65		65
	Volwassen	66		66	65		65
	Eindtijd	46	12	58	13		13
	Parabels	59	4	63	15		15
Geloof	Sacramenten	4	113	117	10	23	33
	Kruis		79	79		10	10
	Kerk		27	27		4	4
	Deugden		20	20		7	7
Totaal		820	717	1537	1203	122	1325

In de resultatenset zijn alleen kerken opgenomen met ramen tot en met 1964, het jaar waarin Johan Dijkstra zijn laatste werk voor de Geertekerk opleverde. De thema's zijn geïnventariseerd aan de hand van een lijst van zeven categorieën, te vinden in de linkerkolom in tabel 1. Onder het kopje 'God' vallen afbeeldingen waarin de Drie-eenheid of een van de goddelijke personen het hoofdonderwerp vormt, voor zover niet in taferelen uit het Oude en Nieuwe Testament. Ook de categorieën 'Maria en heiligen' en 'Overige personen' betreffen niet-Bijbelse voorstellingen met de betreffende personages in een centrale rol. Bijbelse onderwerpen zijn opgesplitst in thema's uit het Oude Testament, Hoogtijdagen (uit het Nieuwe Testament) en overige passages uit het Nieuwe Testament. Tenslotte wordt de zevende categorie gevormd door thema's die met de uitoefening van het geloof te maken hebben. De categorieën zijn verder uitgesplitst in subcategorieën, die de tweede kolom vormen van tabel 1. In de bijlage is een verantwoording opgenomen van de preciezere inhoud van die subcategorieën. De getallen in tabel 1 zijn als volgt tot stand gekomen: wanneer een subcategorie voorkwam in een kerk dan gaf dat een score van één punt, ongeacht hoe vaak dat thema aangetroffen werd. Zo zijn in tal van katholieke kerken meerdere ramen met heiligen te vinden, maar die voegen gezamenlijk slechts één punt toe aan de frequentie van de subcategorie 'Heiligen'. Wanneer op een raam meerdere thema's voorkwamen en als zodanig zijn vermeld in de titel, dan zijn al die thema's geteld. Gezien het grote verschil in uiterlijk tussen figuratieve taferelen enerzijds en symbolen anderzijds en het belang ervan dat in het theoretische deel is gebleken, zijn afbeeldingen als symbool en weergaven als figuur apart bijgehouden. De twee ramen die hieronder naast elkaar zijn getoond (afb. 4) laten een voorbeeld zien van een figuratieve en een symbolische weergave, in dit geval van de verrijzenis.



Afb. 4 Verrijzenis van Jezus - figuratief versus symbolisch

De resultaten van het praktijkonderzoek, toegepast op de criteria uit het literatuuronderzoek, leveren de volgende conclusies op:

1. De bemiddeling tussen God en de mens. De getallen in tabel 1 staven het belang van criteria die onder deze noemer vallen.<sup>48</sup> In rooms-katholieke kerken zijn de thema's Maria en Heiligen, die de bemiddeling tussen God en de mens belichamen, vrijwel alomtegenwoordig. In protestantse kerken ontbreken ze op een enkele uitzondering na. Met een aanwezigheid van respectievelijk 134 en 133 zijn Maria en de heiligen de twee meest voorkomende subcategorieën in rooms-katholieke kerken, elk goed voor meer dan 75% van de 172 kerkgebouwen. In aanmerking nemend dat in de meeste kerken meerdere ramen aan heiligen en/of aan Maria zijn gewijd, valt de dominantie van deze thema's des te meer op. In protestantse kerken is Christus met 217 keer verreweg het meest voorkomende thema.

2. Het gebruik van symbolen. De getallen in tabel 1 onderschrijven ook dit criterium.<sup>49</sup> De Drie-eenheid en God de Vader worden in protestantse vensters exclusief symbolisch weergegeven. Dit staat in sterk contrast met de rooms-katholieke situatie, waarin ze voor het overgrote merendeel figuratief worden voorgesteld. De 82 keer dat Christus in Nordrhein-Westfalen

<sup>48</sup> De relevante getallen voor het eerste criterium zijn in tabel 1 weergegeven met een blauwe achtergrond.

<sup>49</sup> De relevante getallen voor het tweede criterium zijn in tabel 1 weergegeven met een gele achtergrond.



figuratief voorkomt geldt alleen scenes waarin hij als de mens Jezus van Nazareth optreedt. Ook voor hem geldt dus dat hij als goddelijk persoon exclusief symbolisch in protestantse kerken voorkomt. De H. Geest wordt bij beide denominaties alleen maar symbolisch, als duif, afgebeeld. De getallen zijn aanleiding voor een tweede belangrijke observatie ten aanzien van het gebruik van symbolen in een protestantse context. Symbolen zijn namelijk veel frequenter aanwezig in protestantse kerken dan in katholieke. Ruim 45% van de protestantse thema's (717 van 1537) is symbolisch. In Limburg is dat minder dan 10% (122 van 1325).

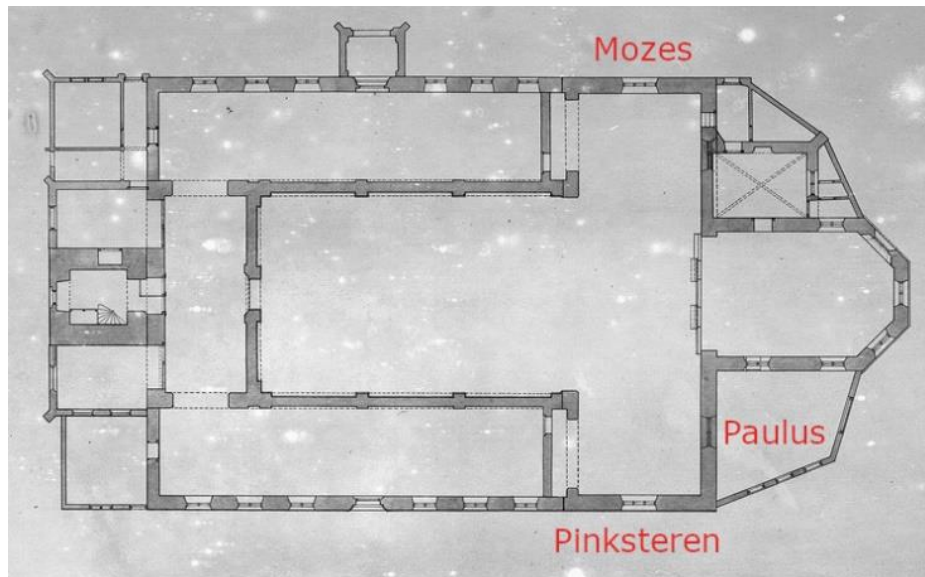
3. Leerstellige uitgangspunten van het protestantisme. In de praktijkinventarisatie zijn geen ramen aangetroffen die dit criterium ondersteunen. Dat is niet vreemd, aangezien het meestal ingewikkelde concepten betreft, waarvoor een enkel raam te weinig mogelijkheid tot uitdrukking biedt. Relaties tussen ramen, zoals een onderliggend programma, zijn op de website van het project *Stiftung Forschungsstelle Glasmalerei* niet voorhanden. Dit criterium wordt dan ook door de praktijk niet ondersteund, maar ook niet weerlegd.

De theorie heeft een drietal concrete criteria aangereikt waarmee glas-in-loodramen beoordeeld kunnen worden op hun protestantse karakter. De criteria zijn gebaseerd op de uitgangspunten van de oorspronkelijke reformatoren. Daarbij werd aangenomen dat die uitgangspunten nog steeds beeldbepalend zouden zijn in de tijd dat Johan Dijkstra zijn ramen vervaardigde. De aanname is getoetst door de protestantse kerkramen uit de twintigste eeuw in Nordrhein-Westfalen te vergelijken met de rooms-katholieke in Limburg. De criteria 'bemiddeling tussen God en de mens' en 'gebruik van symbolen' bleken sterk ondersteund door de daadwerkelijk aangetroffen thema's. Het bleek daarnaast zinvol om het symbolen-criterium nog breder in te zetten. Het derde criterium 'leerstellige uitgangspunten' werd niet aangetroffen in de praktijk, maar zal wel gehandhaafd blijven. In het volgende hoofdstuk zullen de ramen in de Geertekerk worden geanalyseerd, waarna in het concluderende hoofdstuk zal blijken wat toepassing van de hier geformuleerde criteria op die ramen kan zeggen over hun protestantse karakter.

### **Hoofdstuk 3 De ramen in de Geertekerk**

In hoofdstuk 1 is een kader geschetst waarbinnen de analyse van de ramen kan plaatsvinden. De geschiedenis van de Geertekerk en de Remonstrantse Broederschap als plaats van handeling en opdracht gevende instantie zijn beschreven. De kunstenaar Johan Dijkstra en zijn medium glas in lood zijn aan de orde geweest. Zijn relatie met Jan Martens, de opdrachtgever, is geschetst en de historie van de opdrachten is gereconstrueerd. In dit hoofdstuk zal een iconografische analyse van de ramen uitgevoerd worden. Hiertoe zal eerst algemene informatie worden behandeld, waarna elk raam afzonderlijk aan bod zal komen. Daarbij zal een driedeling gehanteerd worden, overeenkomend met de eerder beschreven methode van Roelof van Straten. Na een pre-iconografische beschrijving van het raam, inclusief relevante formele elementen, volgt een iconografische beschrijving waarin de elementen van de afbeelding aan elkaar gerelateerd worden en het thema wordt vastgesteld. Tenslotte volgt de iconografische interpretatie die de diepere betekenis vaststelt, zoals expliciet bedoeld door de kunstenaar.

Elk raam afzonderlijk geeft een specifiek moment weer uit de bijbel, zoals aangegeven op de banderollen. Door de gebruikte symbolen wordt daar een tijdsdimensie aan toegevoegd, zowel in de nabije als in de verdere toekomst. Elk raam vertelt daardoor meerdere verhalen. Al die verhalen samen vormen een eerste overkoepelende laag – de heilsgeschiedenis. Door de combinatie van thema's, de onderlinge plaatsing van de ramen en keuzes in de manier van weergeven heeft Johan Dijkstra ook nog een tweede overkoepelende laag, een theologische boodschap, willen overbrengen. Na de duiding van de individuele ramen zullen deze twee overkoepelende lagen worden geanalyseerd.



Afb. 5 Plattegrond van de Geertekerk in 1922 (detail).

Op de plattegrond (afb. 5) is de positie van elk raam weergegeven. Het Mozesraam (1960) is gesitueerd in de noordmuur en het Pinksterraam (1957) recht daar tegenover in de zuidmuur. Vlak naast het Pinksterraam is in de oostmuur het Paulusraam (1964) geplaatst. De ramen zijn anderhalve meter breed en zes meter hoog. Het Pinkster- en Mozesraam hebben elk drie lichten en het Paulusraam twee. Johan Dijkstra heeft de ontwerpen gemaakt en de kartons. Het Atelier Bogtmans uit Haarlem heeft ze uitgevoerd in antiekglas, grisaille en email.



Afb. 6 Johan Dijkstra, *Pinksterraam*, 1957.

### **Pinksterraam (1957)**

Het raam (afb. 6) laat een scherp contrast zien tussen de donkere groep van twaalf mannen onderin en de goddelijke aanwezigheid erboven. Bovenin is een symbool met drie in elkaar vervlochten lichtblauwe driehoeken op een goudgele achtergrond weergegeven. Daaronder een gebonden korenschoof met twaalf rijpe aren, geflankeerd door de lichtblauwe Griekse hoofdletters alfa en omega. Daaronder een duif die recht naar beneden vliegt vanwaar goudgele langwerpige vlammen uitgaan in een gouden licht boven en om de groep. Op het hoofd van elke man heeft zich zo'n vlam geplaatst. Elke man, voor zover zichtbaar, maakt expressieve handgebaren. De twaalf zijn blootsvoets, gekleed in lange, grijze gewaden met minieme kleurtoetsen. Een van hen is van ons afgedraaid. Naast en boven hen is luchturbulentie te zien in ronde vormen. Met loodlijnen zijn witte lichtstralen weergegeven die hun oorsprong vinden boven het raam en doorlopen tot naast en in de groep. De achtergrond is in lichte tinten weergegeven, overwegend wit, blauw en groen. De actie vindt in één vlak plaats, doordat de groep piramidaal met minimale dieptewerking is weergegeven en doordat de duif recht naar beneden vliegt.

De banderol linksonder identificeert de scene als Handelingen II 1-2, bekend als 'De uitstorting van de Heilige Geest'. De apostelen waren met de andere gelovigen van het eerste uur bijeen in Jeruzalem tijdens het Pinksterfeest.

'En plotseling kwam er uit de hemel een geluid als van een geweldige windvlaag en dat vervulde heel het huis waar zij zaten. En aan hen werden tongen als van vuur gezien, die zich verdeelden, en het zat op ieder van hen. En zij werden allen vervuld met de Heilige Geest' (Hand. II 2-4).

Johan Dijkstra geeft in zijn aantekeningen aanknopingspunten voor de interpretatie van een aantal beeldelementen. Hij benoemt het traditionele karakter van het Joodse Pinksteren als oogstfeest en relateert hier de korenschoof aan. Samen met de Alfa en Omega, staat dat volgens hem voor de twaalf apostelen met Christus. Hij benadrukt dat de gebeurtenis van de uitstorting is geprojecteerd in het vlak van het raam – 'de plaats van handeling is dus de kerk zelf geworden'. Van de apostelen vermeldt hij dat 'ieder op zijn wijze de inspiratie ontvangt', wat inderdaad terug te zien is in de uiteenlopende gebaren die ze maken als uitdrukking van hun emoties. Dijkstra heeft ook geprobeerd 'dat moment van "eendrachtig verbonden zijn" en toch uitgaan om het evangelie te prediken' uit te drukken. Dat is de reden die hij aangeeft waarom de middelste figuur van ons afgewend is weergegeven. De driehoeken bovenin identificeert hij als een oudchristelijk symbool voor de Drie-eenheid. In de literatuur staat deze figuur echter bekend als de valknut, een oud Germaans symbool. Hiervan zijn twee vormen bekend: een met

drie zelfstandige driehoeken, in elkaar gevlochten (afb. 7a), de ander gevormd door één doorlopende lijn – de unicursale variant, die hier gebruikt is (afb. 7b). Gerelateerd hieraan is de triquetra (afb. 7c) met ronde vormen, die wél bekend is als symbool voor de Drie-eenheid.<sup>50</sup>



Afb. 7 a. valknot met losse driehoeken

b. unicursale valknot

c. triquetra

Dijkstra vermeldt over de lichtstralen dat ze niet vanuit het symbool komen, ‘maar van omhoog, als het ware vanuit een oneindig punt – de Onzienlijke God’. De wervelingen geven de ‘windvlaag’ uit het bovenstaande Bijbelcitaat weer. Weliswaar staat daar dat het een geluid als van een windvlaag betrof, maar het is zeker niet ongebruikelijk om dat als fysieke wervelingen af te beelden. Tenslotte kan opgemerkt worden dat Dijkstra afwijkt van de (rooms-katholieke) traditie, waarin deze scène vanaf de late middeleeuwen vrijwel zonder uitzondering met Maria wordt afgebeeld.

In dit raam wordt een specifiek moment weergegeven – de uitstorting van de Heilige Geest – dat wordt uitgebreid in de tijd naar korte en lange termijn. De van ons afgewende apostel duidt in deze interpretatie op de prediking die vlak na deze scène in Jeruzalem op Pinksterdag gaat plaatsvinden en zal leiden tot de eerste massabekering van de net ontstane kerk. De lange termijn wordt waarschijnlijk aangeduid door de verschillende symbolische betekenissen van de korenschoof. Die staat niet alleen voor de twaalf apostelen, verbonden door Christus, zoals Dijkstra ons vertelde. De kunstenaar geeft in zijn aantekeningen op geen enkel moment de diepere betekenissen bloot, ook niet in dit geval. Hij heeft ons niet verteld wát er precies geogst gaat worden, terwijl hij dat met de korenschoof wel wil uitdrukken. De twaalf aren in de schoof staan voor de twaalf stammen van Israël. Al in het Oude Testament werden korenschoven symbolisch gebruikt voor de stammen. In de droom van Jozef bogen de korenschoven van zijn elf broers naar Jozefs centrale schoof (Gen. 37:7). De korenschoof in

<sup>50</sup> De unicursale variant van de valknot is zeer geschikt als symbool voor de Drie-eenheid, omdat zowel de drievuldigheid duidelijk zichtbaar is in de afzonderlijke driehoeken, als de eenheid wordt aangeduid door de ene lijn waaruit ze alle opgebouwd zijn. Dijkstra’s versie wijkt af van de normale weergave door de kleine driehoek in het midden.

Dijkstra's raam betekent dat de apostelen zullen gaan prediken onder de stammen van Israël. Ze volgen hierbij de opdracht van Jezus: 'Deze twaalf zond Jezus uit en Hij gebood hun: U zult u niet op weg begeven naar de heidenen en u zult geen enkele stad van de Samaritanen binnengaan, maar ga liever naar de verloren schapen van het huis van Israël' (Matt. 10:5-6). Dit raam geeft dus de openbaring weer van de Onzienlijke God door middel van de Heilige Geest. Die inspireert de apostelen om op weg te gaan en te prediken in de naam van Christus. Dit moment, traditioneel gezien als het begin van de christelijke kerk, is de start van de verkondiging onder het Joodse volk. Het gebeurt in het teken van de Drie-eenheid in de apex van het raam, omdat alle drie aspecten hier werkzaam zijn – openbaring door de Vader, uitstorting van de Geest en bekering in de naam van Christus.



Afb. 8 Johan Dijkstra, *Mozesraam*, 1960.

A

B

C

D

E

F

G

H

I

J

K

L

M

N

O

P

Q



## **Mozesraam (1960)**

In het noordelijke raam (afb. 8) houdt een fronsende Mozes, met lange grijze haren en baard en gekleed in een rood gewaad, de twee stenen tafelen boven zijn hoofd. Die zijn beschreven met negen regels van een onbekend goudgeel schrift. Achter hem torent een donkere wolk met twee witte bliksemschichten. Aan beide zijden van de wolk steken aan de bovenkant zeven vogelveren uit. Daaronder regenen links ronde schijfjes langs de wolk naar beneden en zijn rechts vogeltjes weergegeven. Daaronder ontspringt aan de linkerkant een stroompje water dat zich tot een rivier vormt en onder Mozes naar twaalf zuilen en er omheen vloeit. Mozes is afgescheiden van de zuilen door vijftien dunne palen waarachter doornige planten staan. Voor de zuilen staat een altaar van hunebedstenen met rode vlekken erbovenop. Het geheel wordt boven in het raam bekroond door oranjegouden Hebreeuwse letters waar doorheen van bovenaf stralen vallen naar de tafelen en verder naar Mozes' hoofd.

Het raam geeft een specifiek moment weer in het Bijbelverhaal Exodus, zoals te lezen staat op de banderol. Exodus 31:18 luidt: 'En toen de HEERE geëindigd had met hem te spreken op de berg Sinäi, gaf Hij Mozes de twee tafelen van de getuigenis, tafelen van steen, beschreven met de vinger van God' (Ex. 31:18).<sup>51</sup> Mozes daalde de berg af, waar hij veertig dagen in Gods aanwezigheid had vertoefd. Direct volgend op dit Bijbelvers wordt beschreven hoe het volk Israël een gouden kalf had gemaakt en vereerde. Toen Mozes dat zag werd hij woedend en sloeg de stenen tafelen in stukken. Zo wordt het weergegeven moment tegelijk een vooruitblik in de tijd, omdat in het boven zijn hoofd heffen van de tafelen al het breken ervan besloten zit. De overige symbolen breiden, in deze interpretatie, de tijdsdimensie verder uit naar een verhaal dat de tocht van de Israëlieten beschrijft vanaf de bevrijding uit Egypte tot en met de doortocht door de Jordaan, het beloofde land Kanaän in. De vleugels (F) geven het begin van deze tocht aan: 'U hebt zelf gezien wat Ik met de Egyptenaren gedaan heb en hoe ik U op arendsvleugels gedragen u bij Mij gebracht heb' (Ex 19:4).<sup>52</sup> In de derde maand na de uittocht uit Egypte arriveerden de Israëlieten bij de berg Sinäi, waar God verscheen: 'En het gebeurde op de derde dag, toen het morgen werd, dat er op de berg donderslagen, bliksemflitsen (C) en een zware wolk (B) waren' (Ex 19:16). De berg moest op bevel van God afgepaald (C) worden: 'U moet voor het volk een grens stellen rondom de berg' (Ex 19:12). Mozes bouwde een altaar (P),

---

<sup>51</sup> Alle Bijbelcitaten zijn uit de Herziene Statenvertaling van 2010. Ze worden aangeduid met een afkorting van het Bijbelboek, gevolgd door het hoofdstuk en achter de dubbele punt een of meer verzen. De hier gebruikte boeken zijn: Exodus (Ex.), Genesis (Gen.), Handelingen (Hand.), Jozua (Joz.), Matteüs (Matt.) en Openbaring (Openb.).

<sup>52</sup> Vanwege de grote hoeveelheid beeldelementen wordt bij dit raam met letters verwezen naar onderdelen van afb. 8.

volgens eerder ontvangen aanwijzingen ‘als u voor Mij een stenen altaar maakt, mag u dit niet bouwen van gehouwen stenen’ (Ex 20:25). Bij het altaar richtte hij twaalf gedenkstenen (Q) op voor de twaalf stammen van Israël. (Ex 24:4). Hij sprenkelde het bloed van jonge stieren op het altaar (O) en ook over het volk ter bevestiging van het verbond met God. Vervolgens verbleef Mozes veertig dagen op de berg, zoals hierboven beschreven. Als straf voor hun ongehoorzaamheid trokken de Israëlieten veertig jaar door de woestijn, hier aangeven door distels (M). God onderhield zijn volk onderweg met brood in de vorm van manna (G) en vlees in de vorm van kwartels (H). Als ze smachtten naar water verzorgde God water uit de rots (K). Dijkstra laat dat water uitvloeien tot een rivier (N), waardoor de twaalf pilaren naar alle waarschijnlijkheid nog een tweede betekenis krijgen. In de rivierbedding van de Jordaan werden twaalf stenen geplaatst ter nagedachtenis aan de miraculeuze oversteek. Toen het volk namelijk tot aan de rand van Kanaän was gekomen, liet God het water van de rivier stilstaan, zodat ze over konden steken. ‘Jozua richtte ook twaalf stenen op in het midden van de Jordaan, op de plaats waar de voeten van de priesters hadden gestaan die de ark van het verbond droegen’ (Joz. 4:9). Vanaf de arendsvleugels tot en met de tweede betekenis van de pilaren beeldt Dijkstra dus de belangrijkste gebeurtenissen af van de veertigjarige tocht. Dit alles gebeurt in het teken van God de Vader (A). De Hebreeuwse tekst bestaat uit de vier letters (*Jod-Hee-Waw-Hee*) van de naam van God, ook wel bekend onder de term tetragram. De goddelijke inspiratie is uitgebeeld in de stralen (D) die van bovenuit de tafelen raken en doorgaan naar Mozes’ hoofd. Traditioneel wordt Mozes vaak afgebeeld met hoorns. Dit is gebaseerd op een, waarschijnlijk foute, Bijbelvertaling van Hiëronymus in de Vulgaat. De correcte vertaling zou ‘stralend’ zijn. Dijkstra was op de hoogte van deze beeldtraditie en geeft Mozes met stralen weer, die toch nog wat van horens weg hebben (J).

Dijkstra heeft ervoor gekozen Mozes frontaal af te beelden. Dit is een nogal ongebruikelijke keuze, want vrijwel altijd wordt Mozes op dit moment afgebeeld als kijkend naar het volk dat het kalf aan het vereren is. De frontale weergave biedt de kunstenaar de mogelijkheid om de persoonlijke emoties van Mozes beter te tonen. Belangrijker nog is dat de tekst op de tafelen goed zichtbaar is. Die tekst is cryptisch en roept vragen op als: staat er werkelijk wat of zijn het maar krabbels? In welke taal is deze tekst geschreven? Waarom staan er maar negen regels, terwijl er tien geboden zijn? De eerste vraag beantwoordde Dijkstra zelf in zijn aantekeningen, waarin hij in juli 1957 stelt dat de letters ‘op wetenschappelijke basis getekend’ zullen worden. De tweede vraag blijkt een stuk moeilijker want pas na raadplegen van Marjo Korpel, universitair hoofddocent Oude Testament aan de Protestantse Theologische Universiteit te Groningen, werd duidelijk dat het hier om oud-Hebreeuws gaat. Dit is de taal

die het dichtst bij die van Mozes staat, ouder Hebreeuws is niet gevonden. Het antwoord op de laatste vraag heeft ook nog flink wat gepuzzel gekost, maar Marjo Korpel heeft weten te ontcijferen dat hier de inleidende zin staat van de Tien Geboden:

Linker tablet:<sup>53</sup>

a-n-k (alef-nun-kaf)  
y-h-w-h (yod-heh-waw-heh)  
a-l-h-k (alef-lamed-heh-kaf)  
a-sj-r (alef-sjin-resj)  
h-ts-a-t-k (heh-tsade-alef-taw-kaf)

rechter tablet:

m-a-r-ts (mem-alef-resj-tsade)  
m-ts-r-m (mem-tsade-resj-mem)  
m-b-t (mem-bet-taw)  
`a-b-d-m (ayin-bet-taw-dalet-mem)

en de letterlijke tekst van dit vers:

a-n-k-y (ik)  
y-h-w-h (Here)  
a-l-h-y-k (uw God\_  
a-sj-r (waarvan geldt/die)  
h-w-ts-a-t-y-k (die u uitgeleid heeft)  
m-ar-ts (uit het land)  
m-ts-r-y-m (Egypte)  
m-b-y-t (uit het huis)  
`a-b-d-y-m (van knechten = diensthuis)

De voornaamste reden dat Johan Dijkstra gekozen heeft voor een frontale weergave van Mozes is waarschijnlijk dat hij duidelijk wilde maken dat hij een boodschap heeft voor ons, de beschouwers. Maar zelfs nu we weten wat er op de stenen tafelen staat, weten we nog niet wat die boodschap is. Dijkstra kiest voor een afwijkende tekst op de stenen tafelen én maakt die vrijwel onleesbaar. Deze beslissingen worden alleen begrijpelijk wanneer dit raam in samenhang met de andere ramen beschouwd wordt. Dit zal gebeuren in het theologische gedeelte hieronder.

---

<sup>53</sup> De tabletten lezen van rechts naar links, maar is hier omgezet van links naar rechts zodat het 'leesbaar' wordt.

Voorlopig kan geconcludeerd worden dat het Mozesraam via uitbundige symboliek het verhaal vertelt van de tocht van het volk Israël vanuit Egypte naar het beloofde land. De centrale gebeurtenis wordt gevormd door de tafelen van de wet die op de berg Sināi in de inspiratie van God de Vader gegeven zijn.

Afb. 9 Johan Dijkstra, *Paulusraam*, 1964.



### **Paulusraam (1964)<sup>54</sup>**

Dit raam (afb. 9) heeft twee lichten in plaats van drie zoals bij de vorige ramen. Het is veel lichter dan het Mozesraam en het onderste deel van het Pinksterraam. Er is grote dieptewerking, met op de voorgrond Paulus, die op de grond steunt met zijn rechterhand en met de andere zijn gezicht afschermt van een felle lichtbundel, die dwars door hem heen lijkt te gaan. Hij is gekleed in een rode mantel met groene sjaal en blauwe hoofddoek en hij heeft een zwaard aan zijn zijde. Door de grijze baard lijkt hij een vrij oude man. Zijn grijze paard sluit, met zijn hoofd naar Paulus gedraaid, het onderste deel van de voorstelling af. De bundel wit licht komt van rechtsboven en loopt, zich versmallend, door tot aan de rechterhand van Paulus. Boven het paard is in blauwe Griekse hoofdletters een tekst geplaatst in de baan van de lichtbundel: *'Saoul Saoul, ti me diokeis'*. Daarboven zijn twee metgezellen met koorden en zwaarden afgebeeld op steigerende paarden. Enkele lichtstralen bereiken ook hen. Ze rijden op een vlakke, aangegeven door glas in aardkleuren, met distelachtige planten. Een weg slingert zich naar een ommuurde stad op de achtergrond die voor een berg gelegen is. Bovenin het raam is het Christusmonogram in witte letters weergegeven dat in een stervorm gevat alle kanten op straalt in meerdere kleuren. Daaronder in rode 'handgeschreven' kleine letters staat 'i h s'.

De banderol linksonder identificeert de bijbelscène als Handelingen IX:4. De relevante tekst luidt:

'En terwijl hij onderweg was, gebeurde het dat hij dicht bij Damascus kwam. En plotseling omscheen hem een licht vanuit de hemel, en toen hij op de grond gevallen was, hoorde hij een stem die tegen hem zei: Saul, Saul, waarom vervolgt u Mij? ... En de mannen die met hem meereisden, stonden sprakeloos, want zij hoorden wel de stem, maar zagen niemand.' (Hand. 9:3-7).

Paulus, die tot dan toe een fanatieke christenvervolger was, raakt verblind en wordt bekeerd. De stad geeft vorm aan de tijdsdimensie op korte termijn. Damascus is de plek waarnaar Paulus heen gebracht zal worden. De weg er naar toe is zichtbaar achter zijn metgezellen, die hem zullen begeleiden. Hij kreeg daar het zicht terug en begon met prediken. De lettercombinatie 'i h s' geeft waarschijnlijk symbolisch de lange termijn aan. Deze letters kennen meerdere interpretaties. Ze kunnen staan voor de eerste drie letters van Jezus' naam, meestal met hoofletters geschreven. Deze interpretatie is hier niet waarschijnlijk omdat de naam van

---

<sup>54</sup> Vaak wordt ten onrechte aangenomen dat de apostel van naam veranderde na zijn bekering. Hij had twee namen – Paulus was zijn Latijnse naam en Saul zijn Hebreeuwse.

Christus al weergegeven wordt door het Christusmonogram, opgebouwd uit de Griekse hoofdletters Chi en Rho. De letters ‘i h s’ zijn ook veel gebruikt door de Jezuiten in de betekenis van *Iesum habemus socium* of *Iesu humilitas societas*, wat niet past in deze context.<sup>55</sup> De letters moeten hier gezien worden, samen met het Christusmonogram, in het kader van de bekering van keizer Constantijn.<sup>56</sup> Volgens de overlevering door de kerkhistoricus Eusebius zag Constantijn in de nacht voor de cruciale slag bij Milvia in 312 het monogram (in sommige versies het kruis) in zijn droom. Hij hoorde ook een stem die zei ‘in hoc signo vinces’, betekenend ‘in dit teken zul je overwinnen’. Hij plaatste het monogram op de schilden van zijn soldaten en overwon. Het jaar daarna, in 313, vaardigde hij het edict van Milaan uit, de eerste officiële erkenning van de christelijke kerk en het einde van de christenvervolging.

Het raam toont kortom in deze interpretatie twee cruciale bekeringen, die van Paulus en die van Constantijn. Beide gebeuren in de naam en het teken van Christus. De bekering van Paulus is de start van de verkondiging onder de heidenen en de groei van de kerk in Europa. De bekering van Constantijn betekent het einde van de christenvervolging, de eerste officiële erkenning van de kerk en de start tot groei naar een wereldmacht.

---

<sup>55</sup> Respectievelijk ‘Wij hebben Jezus als metgezel’ en ‘De geringe sociëteit van Jezus’. Ook gebruikten de Jezuiten IHS in het beeldmerk van hun orde. Geen van deze zeer rooms-katholieke interpretaties past in deze context.

<sup>56</sup> Johan Dijkstra zegt daarover: ‘In de top van het raam is het Christusmonogram aangebracht, de stralende morgenster uit de Openbaring en daaronder de letters I H S: in hoc signo (vinces) “in dit teken (zult gij overwinnen)”’.

## Heilsgeschiedenis

De drie ramen vormen een geheel en geven samen een cruciaal deel weer van de vroege heilsgeschiedenis, de geschiedenis die God gaat met zijn mensen. Dit wordt uitgewerkt in opeenvolgende openbaringen van God in zijn verschillende aspecten van de Drie-eenheid. Het eerste deel van de heilsgeschiedenis is het verbond tussen God en het volk Israël, wat vorm krijgt in de tocht uit Egypte door de woestijn naar Kanaän, met het ontvangen van de Wet door Mozes als centrale gebeurtenis. Het tweede deel van de heilsgeschiedenis is de uitstorting van de Heilige Geest, waarmee de christelijke kerk zijn begin kent. De volgende episode is het oogsten door de apostelen: prediking van het nieuwe verbond aan de twaalf stammen van Israël. Het vierde deel is de bekering van Paulus, die ook gaat prediken maar dan bij de heidenen en zo aan de voet staat van de christelijke kerk in Europa. De laatste gebeurtenis uit de heilsgeschiedenis is de bekering van Constantijn, waarop de officiële erkenning van de kerk volgt, evenals het einde van de christenvervolging. De kerk zal op basis hiervan kunnen uitgroeien tot een wereldmacht. De ramen vormen ook een eenheid doordat de gebeurtenissen in deze heilsgeschiedenis steeds plaatsvinden door een openbaring van wat Johan Dijkstra de ‘Onzienlijke God’ noemt. Dit blijkt in elk raam doordat de stralen van openbaring buiten het vlak van het raam hun oorsprong vinden – in het ‘oneindige’. De ramen vullen elkaar tevens aan omdat ze een compleet verhaal vertellen over de werking van de Drie-eenheid met steeds een ander aspect als de handelende kracht. God de Vader geeft de Wet aan Mozes, de Heilige Geest stort zich uit over de apostelen en Christus bekeert Paulus en Constantijn.

Wat de ramen ook verbindt is een opdracht die Johan Dijkstra ziet voor ‘de protestantse kunstenaar, die steeds ruimte [geeft] aan het menselijke in de heilsgeschiedenis, zodat in de uitbeelding een sterk individueel element komt te liggen’.<sup>57</sup> Ondanks de overweldigende goddelijke openbaringen weet Dijkstra inderdaad het menselijke, individuele karakter in zijn weergave van de heilsgeschiedenis te behouden. Mozes domineert zijn raam met complexe emoties die te zien zijn op zijn gezicht en uitgedrukt worden door wapperende haren, baard en kleding. De apostelen in het Pinksterraam staan op de voorgrond en laten ook een ingewikkeld scala aan emoties zien. Sereniteit overheerst, maar de diversiteit aan gebaren wijst op de verscheidenheid aan gevoelens. Ook zijn ze actiebereid, wat blijkt uit de van ons afgewende apostel midden in de groep. Ook Paulus staat centraal in zijn raam. Zijn eerste reactie is schrik, af te lezen uit zijn gezichtsuitdrukking en het afwerende gebaar van zijn linkerhand. Dit zijn dus geen mensen die in vervoering de openbaring ondergaan, maar met complexe emoties

---

<sup>57</sup> Utrechts Nieuwsblad 11-6-1957.



individuele reacties vertonen. Hierin volgt Johan Dijkstra zijn grote voorbeeld Rembrandt, waarvan hij zegt: ‘na Rembrandt hebben we eigenlijk geen grote protestantse kunst gekend’.

### **Theologische boodschap**

Hierboven is de tekst op de stenen tafelen geïdentificeerd, maar dat was pas de eerste laag van het mysterie. Want waarom is Dijkstra radicaal afgeweken van de traditie door niet de tien geboden weer te geven maar de inleidende zin en waarom is die tekst dermate onleesbaar gemaakt dat het alleen met zeer specialistische wetenschappelijke kennis te ontcijferen is? Het antwoord is alleen te vinden wanneer we dit raam samen met het recht tegenover liggende Pinksterraam beschouwen. Dijkstra zei hierover dat hij het Nieuwe Verbond tegenover het Oude wilde plaatsen. Er zijn meerdere redenen om aan te nemen dat daarbij een preek van de reformator Maarten Luther (1483-1546) de leidraad moet zijn geweest. Een vijftal bewijsgronden kan die claim onderbouwen.<sup>58</sup> Een directe aanwijzing is te vinden in het onderwerp. Hoe passend moet Dijkstra het niet hebben gevonden dat we, om het raam van Mozes te begrijpen, een preek moeten gebruiken van Luther waarin hij uitlegde hoe we Mozes moeten begrijpen.<sup>59</sup> Een volgende bewijsgrond vinden we meteen in het begin van de preek. Daarin verbindt Luther Mozes en Pinksteren exclusief aan elkaar door te stellen dat er slechts in twee gevallen een openlijke verkondiging van de hemel uit is gegaan: bij het geven van de Wet aan Mozes en bij Pinksteren. Een derde aanwijzing dat deze preek Dijkstra's leidraad is geweest valt te vinden in de beschrijving van de gebeurtenissen door Luther. Terwijl de onderwerpen van beide ramen op veel verschillende wijzen weer te geven zijn, passen de gekozen weergaven goed bij de omschrijvingen uit de Bijbel die Luther aanhaalt. Bij Pinksteren gebruikt hij Handelingen 2:2, hetzelfde vers als Dijkstra voor het Pinksterraam. Bij Mozes citeert hij Exodus 19:16 ‘En het gebeurde op de derde dag, toen het morgen werd, dat er op de berg donderslagen, bliksemflitsen en een zware wolk waren’, wat overeenkomt met de achtergrond van het Mozesraam. Een volgende aanwijzing is gelegen in de overeenkomst tussen de aard van de gebeurtenissen volgens Luther en de manier van weergeven door Dijkstra. Luther beschrijft de aard van het oude Verbond als verplichting tot handelen, terwijl het nieuwe

---

<sup>58</sup> Er is geen bewijs te vinden dat Johan Dijkstra de preek van Luther gelezen heeft, maar gezien de verdere bewijsvoering is het vrijwel uitgesloten dat hij niet minstens de kern ervan kende. Wel blijkt uit zijn aantekeningen dat hij in het kader van het Mozesraam en van het Paulusraam overleg heeft gehad met theologen. De naam professor van Stempvoort wordt door hem genoemd, waarschijnlijk doelend op P.A. van Stempvoort, de Groningse hoogleraar Nieuwe Testament. Ook Martens spreekt in een van zijn brieven uit dat een ‘vraag aan de theologen’ gesteld moet worden.

<sup>59</sup> *Eine Unterrichtung, wie sich die Christen in Mose sollen schicken*, preek gegeven op 27 augustus 1525 in Wittenberg.

Verbond een gave van genade is. Mozes strenge gezicht met gefronst voorhoofd en strenge mond tegen de achtergrond van een donkere donderwolk staat op vergelijkbare manier tegenover de serene overgave van de apostelen met een zee van licht over de grijze groep. Het belangrijkste bewijs is te vinden in het hart van Luthers betoog. Hij onderbouwt daar zijn stelling, cruciaal voor de reformatie, dat de wet van Mozes alleen gold voor het volk Israël en niet voor ons. Hij gebruikt daarvoor de zin: 'Ik ben de Heere uw God die u uit het land van Egypte, uit het diensthuis geleid heeft'. En juist deze zin heeft Dijkstra op de stenen tafelen gezet. Uit deze redenering blijkt dat deze twee ramen samen de Lutherse boodschap brengen dat we ons als christenen niet moeten baseren op de Wet van Mozes, maar op de gave van genade van God. Hiermee sluit Dijkstra op een moderne manier aan bij de gedachte achter het schilderij van Lucas Cranach de Oude, *Gesetz und Gnade*, dat hierboven al besproken is (afb. 3).

Een aantal redenen die Johan Dijkstra ertoe heeft gebracht om de tekst op de tafelen op deze manier weer te geven is nu duidelijk geworden. Hij wilde meerdere doelen tegelijkertijd bereiken. Ten eerste streefde hij authenticiteit na. Net zoals hij Christus in het Grieks Paulus laat aanspreken, de eerste taal van Paulus, zo laat hij God de stenen tafelen beschrijven in de taal van de historische Mozes. Het tweede doel kan geweest zijn een aanwijzing te geven dat hier een puzzel op te lossen is door niet tien maar negen regels weer te geven. Ten derde wilde hij de doorslaggevende verwijzing naar de preek van Luther als hart van het mysterie opnemen. Bovenal echter wil de onleesbaarheid weergeven dat de Wet van Mozes niet geldig is voor ons – we kunnen de tekst niet lezen, maar dat hoeft ook niet want hij was alleen bestemd voor het volk Israël.

Het Paulusraam geeft extra betekenis aan dit verband en is eigenlijk onmisbaar. Het waren de brieven van de apostel Paulus die Luther hebben geïnspireerd tot deze interpretatie van de Wet. Ook vindt hij bij Paulus bevestiging dat bij iedereen, ook bij 'heidene', de voornaamste geboden van nature in het hart gegrift zijn. Een gelovige heeft volgens Luther dan ook de Wet niet nodig om de geboden te volgen, maar streeft ze van nature na. Zo geeft het drietal ramen niet alleen de kern van de boodschap, maar ook de grote inspiratiebron weer.

## Conclusie

In hoofdstuk 1 is de context van de opdrachten aan Johan Dijkstra tot het vervaardigen van drie ramen in de Geertekerk te Utrecht behandeld. In hoofdstuk 2 zijn criteria opgesteld om het protestantse karakter van kerkramen beter te kunnen duiden. Vervolgens is in hoofdstuk 3 een analyse gepresenteerd van de betekenis van de ramen in de Geertekerk. Gezamenlijk bieden deze resultaten de mogelijkheid om een antwoord te formuleren op de hoofdvraag van de scriptie: in hoeverre zijn de drie glas-in-loodramen van Johan Dijkstra in de Geertekerk te Utrecht te typeren als specifiek protestantse glaskunst?

De criteria om het protestantse karakter te duiden, toegepast op de ramen in de Geertekerk in Utrecht, leveren de volgende inzichten op:

1. De bemiddeling tussen God en de mens. De reformatoren verwierpen heiligen en Maria als bemiddelaars en de praktijk van ramen in Limburg en Nordrhein-Westfalen onderstreepte de gevolgen daarvan nadrukkelijk. In ruim 75 procent van de rooms-katholieke kerken in Limburg troffen we een of meer ramen met Maria in de hoofdrol. Hetzelfde gold voor ramen met heiligen, zodat in verreweg de meeste kerken minstens een van beide werd aangetroffen. In protestantse kerken bleken de thema's nagenoeg niet voor te komen. Het ontbreken van beide onderwerpen in de Geertekerk is geen bewijs voor een protestantse typering, maar wel een stevige indicatie. Een veel nadrukkelijker aanwijzing vormt het ontbreken van Maria in de groep apostelen in het Pinksterraam. In vroege rooms-katholieke afbeeldingen, zoals die van Giotto in de Arenakapel te Padua uit 1304-1306, ontbreekt Maria af en toe in deze scene. Maar na het toenemende belang van Maria in de Contrareformatie komt dit (vrijwel) niet meer voor. Voor protestanten is er juist geen reden Maria op te nemen in een afbeelding van de gebeurtenissen rond Pinksteren want voor hen is ze geen bemiddelaarster, geen koningin van de hemel, maar enkel de moeder van Jezus.

De manier waarop Dijkstra de openbaring van de 'onzienlijke God' in beeld brengt, niet vanuit de symbolen voor God, maar van buiten de ramen uit het oneindige naar de individuele mens toe, sluit aan op dit criterium van bemiddeling. De openbaring aan het individu in het kader van de heilsgeschiedenis vindt in het protestantisme plaats zonder tussenkomst, zonder bemiddeling. Johan Dijkstra zag de aandacht voor de individuele mens in het kader van de heilsgeschiedenis als een opdracht voor elke protestantse kunstenaar, zoals is geanalyseerd in hoofdstuk 3. De sterke nadruk op dit element in alle drie de ramen en daarom in het overkoepelende verhaal van de heilsgeschiedenis, maakt het tot een niet mis te verstaan

protestants thema. In rooms-katholieke afbeeldingen komt de rechtstreekse openbaring, aan heiligen, af en toe voor, maar in die gevallen vertoont de betreffende heilige deemoed en vroomheid, niet de individuele respons van Dijkstra's hoofdpersonen.

2. Het gebruik van symbolen. Uit het literatuuronderzoek bleek dat een protestants kunstwerk de Drie-eenheid, God de Vader of God de Zoon niet antropomorf zal weergeven. De inventarisatie van ramen bevestigde dit doordat de Drie-eenheid en de Vader exclusief als symbolen aangetroffen werden in de protestantse kerken van Nordrhein-Westfalen, terwijl in de Limburgse rooms-katholieke kerken een uitgesproken voorkeur bestond voor weergave als menselijke figuren. In de Geertekerk wordt elk van de drie ramen bekroond met een symbool voor God in een van zijn aspecten: God de Vader, de Drie-eenheid en God de Zoon. Dit symboolgebruik past nadrukkelijk in de protestantse traditie.

Nog wat breder bekeken past het overvloedige gebruik door Johan Dijkstra van verdere symbolen, waaronder de korenschoof in het Pinksterraam, de pilaren in het Mozesraam en de afkorting 'ihs' in het Paulusraam, in het beeld dat werd aangetroffen in de statistieken. In de protestantse kerken van Nordrhein-Westfalen bleek bijna de helft van de thema's symbolisch weergegeven, tegenover minder dan tien procent in de Limburgse rooms-katholieke kerken. Een overvloed van symbolen, zoals in Dijkstra's ramen, is daarom een sterke aanwijzing voor protestantse signatuur.

3. Leerstellige uitgangspunten. Ontegenzeggelijk protestants is het gebruik van Luthers preek als de inspiratie voor de combinatie van het Mozesraam en het Pinksterraam en daarmee voor de boodschap die Dijkstra wilde overbrengen. In het gebruik van Luthers preek spreekt Johan Dijkstra op de sterkst mogelijke manier uit dat hij protestantse ramen wilde maken. Een van de kernen van Luthers geloof wordt hier de boodschap van deze kunstenaar. De geboden van God zijn aan de Israëlieten gegeven, niet aan ons. Protestantse gelovigen volgen die geboden niet omdat ze door de Wet zijn opgelegd, maar omdat ze er zelf op natuurlijke wijze voor kiezen door hun geloof.

Samenvattend kan geconcludeerd worden dat de drie ramen van Johan Dijkstra in de Geertekerk ontegenzeggelijk protestants zijn. Het sterkst blijkt dit uit de twee bovenliggende betekenislagen die de ramen samen uitdrukken: de directe relatie tussen God en de individuele mens in de heilsgeschiedenis en de Paulinische opvatting van Luthers preek over de wet van Mozes. Johan Dijkstra is er op uitzonderlijke manier in geslaagd elk van de ramen een verhaal

te laten vertellen en die samen te voegen tot overkoepelende thema's die protestantse kunst pur sang zijn. De kenschetsing van Dijkstra in het *Biografisch Woordenboek van Nederland* 'Op het eind van de jaren '50 namen zijn creatieve impulsen af en werd zijn werk zwakker' kan misschien opgaan voor zijn schilderkunst en grafische werk. Het geldt zeker niet voor zijn kunstwerken in glas in lood, waarin hij met deze ramen een schitterend hoogtepunt bereikte van protestantse verbeeldingskracht.

Zoals al gesteld in hoofdstuk 1, lijkt het wel of er twee kunstenaars in één lijf huisden, gezien de grote verschillen tussen Dijkstra's glaskunst en zijn overige werken. Het zou zeker de moeite waard zijn om die twee aspecten van zijn kunstenaarschap met elkaar te vergelijken, om zo tot een beeld van zijn kunstzinnige leven te komen dat recht doet aan zijn gehele artistieke loopbaan, ook de laatste fase. Tot verdere studie nodigt ook de hier gebruikte website *Forschungsstelle Glasmalerei des 20. Jahrhunderts* uit. In deze scriptie is maar het topje van de ijsberg verkend van het rijke materiaal dat daaraan ten grondslag ligt. Het is jammer dat voor de *Forschungsstelle* voor wat betreft Nederland alleen de kerken in de provincie Limburg zijn geïnventariseerd. De kennis van de Nederlandse kerkelijke glaskunst zou zeer verrijkt kunnen worden door een soortgelijke inventarisatie uit te voeren in de rest van Nederland.

## Literatuur

Bevan Zlatar, Antoinina. "Flowers Wrought in Carpets': Looking Afresh at the Homily against Peril of Idolatrie." *Studies in Medieval and Reformation Traditions* 212(2018): 386–404. [https://doi-org.proxy.library.uu.nl/10.1163/9789004356795\\_025](https://doi-org.proxy.library.uu.nl/10.1163/9789004356795_025) ( geraadpleegd 20 februari 2020).

Eck, Xander van en Christiane Coebergh-Surie. "'Behold, a greater than Jonas is here': The iconographic program of the stained-glass windows of Gouda, 1552-72." *Simiolus*: 25(1997)1: 5-44.

Hall, James. *Hall's Iconografisch Handboek: Onderwerpen, symbolen en motieven in de beeldende kunst*. 7<sup>e</sup> druk. Leiden: Primavera Pers, 2011.

Hanegraaf, Peter. *En er is licht: Heropleving van de Nederlandse monumentale glaskunst in de 21e eeuw*. Utrecht, 2018. (Paper Onderzoekswerkgroep kunstgeschiedenis Universiteit Utrecht).

Hoogveld, Carine, red. *Glas in lood in Nederland, 1817-1968*. Den Haag: SDU uitgeverij, 1989.

Luther, Maarten en J.T Bakker, red. *Door het Donkere Venster van het Geloof: Teksten van Maarten Luther*. Zoetermeer: Meinema, 1993.

*Luther und die Folgen für die Kunst*. Werner Hofmann, red. München: Hamburger Kunsthalle, Prestel, 1983. Tentoonstellingscatalogus.

Koerner, Joseph Leo. *The Reformation of the Image*. London: Reaktion Books, 2004.

Nicolas, Joep. *Wij Glazeniers.....* Utrecht: Het Spectrum, 1938.

Panofsky, Erwin. *Studies in iconology: Humanistic themes in the art of Renaissance*. New York: Harper and Row, 1972.

Stiftung Forschungsstelle Glasmalerei des 20. Jh E.V. *Das Ende der Selbstverschuldeten Unwissenheit: Zur Kompletten Erfassung der Glasmalerei in Nordrhein-Westfalen, Luxemburg Und Limburg/Nl* . Lindenberg im Allgäu: Kunstverlag Josef Fink, 2016.

Straten, Roelof van. *An Introduction to Iconography* Yverdon: Gordon and Breach, 1994.

Tanis, James R. "Netherlandish Reformed Traditions in the Graphic Arts, 1550-1630." In: Finney, Paul Corby, red. *Seeing Beyond the Word*. Grand Rapids, Michigan/Cambridge: Wm B. Eerdmans, 1999, 369-396.

Thiessen, Gesa Elsbeth, red. *Theological Aesthetics: A Reader*. Grand Rapids, Michigan/Cambridge: Wm B. Eerdmans, 2005.

Veldman, Ilja M. "Protestantism and the Arts: Sixteenth- and Seventeenth-Century Netherlands." In: Finney, Paul Corby, red. *Seeing Beyond the Word*. Grand Rapids, Michigan/Cambridge: Wm B. Eerdmans, 1999, 397-425.

Visser 't Hooft, W.A. *Rembrandts Weg tot het Evangelie*. Amsterdam: Ten Have, 1956.

Wal, Mieke Van Der, Wim Koops en Kees van der Ploeg. *Johan Dijkstra: 1896-1978*. Zwolle: Waanders, 1996.

Wal, Mieke Van Der. *Flonkerende Lichten Geschilderd in Glas: Johan Dijkstra Als Glazenier*. Ter Apel: Museum Klooster Ter Apel, 2018.

Zwingli, Ulrich. *Eine Antwort, Valentin Compar gegeben*, Zürich: Durch Johannsen Hager, 1525.

### **Krantenartikelen**

"Geertekerk te Utrecht in gebruik genomen." *Algemeen Handelsblad*, 3 december 1956.  
<https://resolver.kb.nl/resolve?urn=KBNRC01:000038212:mpeg21:a0120> (geraadpleegd 1 april 2020).

“Geertekerk te Utrecht na grondige restauratie weer in gebruik.” *Algemeen Handelsblad*, 1 december 1956. <https://resolver.kb.nl/resolve?urn=KBNRC01:000038211:mpeg21:a0144> ( geraadpleegd 30 maart 2020).

“Geschenken voor het interieur van de Geertekerk: Verfraaiing van het interieur.” *De Tijd*, 3 mei 1957. <https://resolver.kb.nl/resolve?urn=ddd:011208028:mpeg21:a0075> ( geraadpleegd 30 maart 2020).

“GLAS-DROOM werd droom-in-glas.” *Nieuwsblad van het Noorden*, 16 januari 1960. <https://resolver.kb.nl/resolve?urn=ddd:010678278:mpeg21:a0175> ( geraadpleegd 30 maart 2020).

Keizer, W. “Johan Dijkstra, Kunstschilder en glazenier, overleden op 21 februari 1978 te Groningen.” *krant onbekend*, archief Stichting Johan Dijkstra.

“Otto van Rees verongelukt.” *De Tijd*, 20 mei 1957. <https://resolver.kb.nl/resolve?urn=ddd:011208042:mpeg21:a0013> ( geraadpleegd 30 maart 2020).

“Pinksterraam van Johan Dijkstra: In Geertekerk aangebracht.” *Utrechts Dagblad*, 11 juni 1957, archief Stichting Johan Dijkstra.

## **Websites**

*Biografisch Woordenboek van Nederland:1880-2000*, <http://resources.huygens.knaw.nl/bwn1880-2000> ( geraadpleegd 11 maart 2020).

*Forschungsstelle Glasmalerei des 20. Jahrhunderts*, <http://www.glasmalerei-ev.net/index.html> ( geraadpleegd 20 februari 2020).

*Herziene Statenvertaling*, <https://herzienestatenvertaling.nl/> ( geraadpleegd 20 februari 2020).



*Het Utrechts Archief*, <https://hetutrechtsarchief.nl/> (geraadpleegd 10 maart 2020).

*Remonstranten*, <https://www.remonstranten.nl/> (geraadpleegd 20 februari 2020).

*Remonstrantse Gemeente Utrecht*, <https://utrecht.remonstranten.nl/> (geraadpleegd 20 februari 2020).

## Afbeeldingenlijst

Afb. 1a L.H. Hofland, *Afbeelding van de kerkdienst in de open lucht in de vervallen Geertekerk te Utrecht*, 1954, foto, 17 \* 24 cm., [87767] / collectie Het Utrechts Archief. (geraadpleegd 10 maart 2020).

Afb. 1b Utrecht, *Gezicht op de Geertekerk in 2020* (foto: auteur).

Afb. 2a Cornelis Cort, naar Maarten van Heemskerck, *God draagt Noach op de ark te bouwen*, ca. 1558-1560, gravure, 200 \* 243 mm., Rijksmuseum Amsterdam (foto: Rijksmuseum Amsterdam <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.collect.98831> geraadpleegd 24 februari 2020).

Afb. 2b Cornelis Cort, naar Maarten van Heemskerck, *God draagt Noach op de ark te bouwen*, ca. 1558-1560, gravure, 200 \* 243 mm., Rijksmuseum Amsterdam (foto: Rijksmuseum Amsterdam <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.98833> geraadpleegd 24 februari 2020).

Afb. 3 Lucas Cranach de Oude, *Gesetz und Gnade*, 1529, olieverf op paneel, 71,5 \* 87 cm., Nationale Galerie Praag (foto: Nationale Galerie Praag [http://sbirky.ngprague.cz/en/dielo/CZE:NG.O\\_10732](http://sbirky.ngprague.cz/en/dielo/CZE:NG.O_10732) geraadpleegd 24 februari 2020).

Afb. 4a Paul Thol, *Christi Auferstehung*, 1953, glas-in-loodraam, Evangelische Matthäuskirche in Bochum-Weitmar (foto: Forschungsstelle Glasmalerei des 20. Jahrhunderts <http://www.glasmalerei-ev.net/pages/b1428/b1428.shtml> geraadpleegd 24 februari 2020).

Afb. 4b Paul Thol, *Symbol offenes Grab - Christi Auferstehung*, ca. 1952, glas-in-loodraam, Evangelisch-Lutherische Stefanuskirche in Borchon (foto: Forschungsstelle Glasmalerei des 20. Jahrhunderts <http://www.glasmalerei-ev.net/pages/b5675/b5675.shtml> geraadpleegd 24 februari 2020).

Afb. 5 *Plattegrond Geerte Kerk en toren*, 1923, Rijksdienst voor het Cultureel Erfgoed, 6.763, (foto: <https://beeldbank.cultureelerfgoed.nl/alle-afbeeldingen/detail/c2c74a06-29da-b271-dcdf-24ac5bef85b0/media/50e8c17d-ab2b-6abd-14a3->

97a74ac2ccdf?mode=detail&view=horizontal&q=20234306&rows=1&page=1 geraadpleegd 10 januari 2020).

Afb. 6 Johan Dijkstra, *Pinksterraam*, 1957, glas-in-loodraam, 150 x 600 cm., Geertekerk, Utrecht (foto: auteur).

Afb. 7a AnonMoos, *Valknut Symbol borromean*, 2006 (foto: The Knot Atlas <http://katlas.math.toronto.edu/wiki/L6a4> geraadpleegd 10 januari 2020).

Afb. 7b AnonMoos, *Valknut Symbol triquetra*, 2012 (foto: Wikimedia <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Valknut-Symbol-triquetra.svg> geraadpleegd 10 januari 2020).

Afb. 7c AnonMoos, *Triquetra Vesica*, 2013 (foto: Wikimedia <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Triquetra-Vesica.svg> geraadpleegd 10 januari 2020).

Afb. 8 Johan Dijkstra, *Mozesraam*, 1960, glas-in-loodraam, 150 x 600 cm., Geertekerk, Utrecht (foto: auteur).

Afb. 9 Johan Dijkstra, *Paulusraam*, 1964, glas-in-loodraam, 130 x 600 cm., Geertekerk, Utrecht (foto: auteur).

## **Bijlage - Verantwoording van de subcategorieën in tabel 1**

### **God**

- Drie-eenheid: meestal symbolisch weergegeven door combinatie van de drie afzonderlijke symbolen, bijvoorbeeld hand, duif en vis. De figuurlijke afbeelding is meestal de genadestoel: God de Vader op een troon met de H. Geest achter de gekruisigde Christus.
- Vader: God de Vader wordt symbolisch vaak aangetroffen als hand of oog in een driehoek; figuurlijk als man op leeftijd.
- Geest: vrijwel altijd als duif.
- Christus: De symbolische weergave kan veel vormen aannemen, waarvan de voornaamste zijn: Christusmonogram (chi en rho), christogram (IHS), lam Gods, alfa en omega, wijnstok, adelaar en pelikaan die zijn jongen voedt. Ook Christus als figuur kent vele verschijningsvormen, waaronder de zegenende Christus, wereldrechter, pantokrator, goede herder, heilig hart en Salvator Mundi. Het betreft hier steeds niet-Bijbelse afbeeldingen die alleen Christus weergeven, eventueel met Margaretha-Maria Alacoque die het H. Hart aanschouwt.

### **Maria en heiligen**

- Maria: is geteld als ze de voornaamste rol vervult in een tafereel, bijvoorbeeld over haar dood, tenhemelopneming, kroning in de hemel, tronend met kind en als Sterre der Zee. Ook zijn hier annunciatie en visitatie opgenomen, die vaak onderdeel uitmaken van cycli van haar leven.
- Heiligen: is als thema geteld als de persoon het hoofdonderwerp is van het raam(deel). In veel kerken zijn meerdere ramen gewijd aan heiligen.

### **Overige personen**

- Petrus, Paulus en apostelen: van de apostelen komen Petrus en Paulus verreweg het meest voor. Alleen geteld als ze hoofdpersoon zijn van een raam(deel). Vanwege het belang van Paulus voor Dijkstra's ramen zijn deze twee als aparte subcategorie opgenomen.

- Evangelisten: symbolisch worden ze op traditionele wijze gerepresenteerd: Mattheüs door gevleugelde engel of mens, Marcus door een leeuw, Lucas door een stier en Johannes door de adelaar.
- Aartsengelen: meestal Michael die de draak verslaat.
- Luther: indien weergegeven als persoon, wordt hij regelmatig vergezeld door Melanchthon en soms door Zwingli en Calvijn. Symbolisch wordt hij gerepresenteerd door de Lutherroos.

### **Oude Testament**

- Schepping: vaak een reeks ramen, onder andere met de schepping van de eerste mensen.
- Adam en Eva: scènes uit het paradijs, de zondeval, de verdrijving uit het paradijs, Kain en Abel.
- Noach: figuurlijk worden de zondvloed, de ark en het offer van Noach afgebeeld; symbolisch een versimpelde ark of een duif met olijftak.
- Aartsvaders: scènes met Abraham, Isaak, Jakob en Melchisedek.
- Mozes: de meest weergegeven taferelen betreffen de tijd in Egypte, het brandende braambos, de tocht door de woestijn, de koperen slang, het water uit de rots. Symbolisch aangeduid door de stenen tafelen en de koperen slang.
- Koningen: vrijwel altijd David, soms Salomo.
- Profeten: voornamelijk Jesaja, Jona en Daniël, inclusief de drie jongelingen in het vuur.

### **Hoogtijdagen**

- Kerst: hier vallen voorstellingen van geboorte, verkondiging aan de herders, aanbidding door de herders en door de drie koningen en de vlucht naar Egypte onder. Symbolisch kan het worden weergegeven door een kribbe of een ster.
- Goede Week: deze afbeeldingen bestrijken de periode vanaf de intocht in Jeruzalem tot en met de graflegging. Hieronder vallen ook het laatste avondmaal, Gethsemane, passie en Maria met Johannes onder het kruis. Symbolisch wordt het onder andere gerepresenteerd door doornenkroon, gesel, drie kruisen op een heuvel en bloeddruppels.
- Pasen: het centrale thema is de verrijzenis van Christus, inclusief de vrouwen aan het graf. Symbolisch wordt het meestal weergegeven door een open grafkist met verschoven deksel of met opstijgend kruis.

- Hemelvaart: dit beslaat de periode tussen Pasen en Pinksteren waarbij de meest afgebeeld scènes zijn: noli me tangere, de Emmaüsgangers en de hemelvaart van Christus.
- Pinksteren: laat vrijwel uitsluitend de uitstorting van de H. Geest zien over een groep figuren. Symbolisch wordt dit beperkt tot de duif met vlammen.

### **Nieuwe Testament**

- Jeugd: de toewijding van Jezus in de tempel en de twaalfjarige Jezus in de tempel worden weergegeven.
- Doop: Jezus met Johannes de Doper in de Jordaan.
- Volwassen: veel taferelen uit de volwassenheid van Jezus, vanaf zijn doop tot de intocht in Jeruzalem, worden afgebeeld. Vaak komen wonderen voor, zoals genezingen en de bruiloft te Kana. Ook de redding van Petrus en Christus met kinderen waren populair.
- Eindtijd: scènes uit Openbaringen, waarbij het hemels Jeruzalem en het laatste oordeel domineren.
- Parabels: verreweg het meest afgebeeld zijn de verloren zoon en de barmhartige Samaritaan.

### **Geloof**

- Sacramenten: in de protestantse kerken alleen het avondmaal en de doop; in rooms-katholieke kerken zeven sacramenten. Aren, druiven, brood, kelk en hostie zijn veel voorkomende symbolen voor avondmaal/eucharistie.
- Kruis: alleen symbolisch. Deze subcategorie wordt alleen geteld als een kruis zonder Christus het hoofdthema vormt.
- Kerk: altijd weergegeven als schip.
- Deugden: geloof, hoop en liefde - de christelijke deugden – worden altijd verbeeld door kruis, anker en hart.