

**De rijkdom van ikonen**

**The rich world of icons**



MP

OV

IC XC

ΠΑΡΥΕΤΕ  
ΜΕ ΣΗΜΕΑ  
ΕΥΧΡΙΣΤΟΥ

# De rijkdom van ikonen

## The rich world of icons

DRS. INGRID ZOETMULDER

Madre de la Consolacione, Kreta, eind 15<sup>e</sup> eeuw, 46,5 × 37,7 cm, Ikonen-Museum Recklinghausen (detail)

*Madre de la Consolacione, Crete, late 15<sup>th</sup> century, 46.5 × 37.7 cm, Ikonen-Museum Recklinghausen (detail)*

# Inhoud

## Contents

Voorwoord / *Foreword* 6

Inleiding / *Preface* 7

**1 De eerste ikonen / *The first icons* 9**

Wat is een ikoon? / *What is an icon?* 10

Ikonenschilder / *The icon painter* 11

Vroegchristelijke tijd / *Early Christian era* 13

4<sup>e</sup> - 7<sup>e</sup> eeuw / *4<sup>th</sup> to 7<sup>th</sup> centuries* 15

Iconoclasme / *The Iconoclasm* 15

**2 Waar komen ikonen voor? / *Where do we find icons?* 21**

Byzantijnse ikonen / *Byzantine icons* 22

Russische ikonen / *Russian icons* 23

Griekse ikonen / *Greek icons* 34

**3 Gebruik van ikonen / *The function of icons* 35**

Ikonostase / *The Iconostasis* 38

**4 Techniek / *Technique* 47**

Materialen / *Materials* 48

Stijlmiddelen / *Stylistic elements* 53

Metaalbeslag / *Metal revetments* 54

Metalen ikonen / *Metal icons* 54

**5 Ikonethema's / *Icon themes* 55**

Christus / *Christ* 57

Moeder Gods / *The Mother of God* 63

Feestdagen / *Church feasts* 75

Engelen / *Angels* 95

Heiligen / *Saints* 101

Geraadpleegde literatuur / *Bibliography* 118

Fotoverantwoording / *Photo credits* 119

Colofon / *Credits* 120

# Inleiding

## Preface

Ikonen laten een wereld zien van licht, kleur en harmonie die ons bewust laat zijn van onze spiritualiteit. Het is een wereld zonder de sleur en agitatie die ons dagelijks leven dikwijls kenmerken. Het interessante voor ons westerlingen is, dat wij door het aanschouwen van ikonen teruggevoerd worden naar onze christelijke wortels. Ikonen laten ons al meer dan tweeduizend jaar in een onafgebroken traditie nadenken over de belangrijke vragen van het leven.

Ikonen kun je op vele manieren benaderen, niet alleen via de kunsthistorische weg, maar ook via de geschiedkundige, de culturele, de theologische en de iconografische weg. De beste benadering zonder enige twijfel is: het schouwen, het kijken naar ikonen. Daarom is er in dit boek veel ruimte voor prachtige afbeeldingen. Door het dagelijks aanschouwen van een mooie ikoon vergaart men meer inzicht dan door het lezen van talloze boeken.

Het is verbazingwekkend hoe weinig aandacht besteed wordt aan ikonen. En dat terwijl de ikonenschilderkunst meer dan een millennium lang de enige schilderkunst was en de latere schilderkunst heeft bepaald en beïnvloed. In de uitgave van 2009 van het gerenommeerde kunstboek *Eeuwige Schoonheid* van E.H. Gombrich wordt de Byzantijnse ikonerkunst in een halve bladzijde behandeld; aan de Russische ikonen wijdt Gombrich slechts anderhalve regel. *Eeuwige Schoonheid* geldt als de meest complete inleiding in de kunstgeschiedenis en is met acht miljoen exemplaren sinds 1950 het best verkochte kunstboek.

Hoewel er vele interessante studies verschenen zijn, vooral in Rusland, waar de interesse voor ikonen sinds de jaren negentig explosief is gegroeid,

By opening up a world of light, colour and harmony, icons enable us to become aware of our spiritual nature. They show us a world free of the chores and anxieties that so often seem to fill our everyday life. For those of us brought up in the West, it is interesting that icons take us back to our earliest Christian roots. They represent an unbroken tradition of more than 2,000 years of helping people to think about the important questions of life.

Icons can be approached in many different ways. Although the most obvious starting point is to consider their place in art history, they also feature strongly in general history, culture, theology and iconography. Unquestionably, however, the best way to approach them is simply to look at them thoughtfully and at length – which is why this book contains such a wealth of illustrations. By contemplating a beautiful icon every day, we can gain more insight than we could ever achieve by reading any number of books.

Given that, for over a millennium, icon painting was the only form of painted art and exercised a strong influence on the course taken by later artists, it is surprising just how little attention icons receive. Take the book *The Story of Art* by E.H. Gombrich, for instance. This renowned book is widely considered to be the most complete introduction to art history available, and is in fact the best-selling art history book ever, having sold 8 million copies since 1950. The 2009 edition of this book devotes only half a page to Byzantine icon art, and Russian icons are dismissed in a mere line and a half.

It is true that many interesting studies on icons have been published, especially in Russia, where interest in icons has grown enormously since the 1990s. Nonetheless, there is a

blijft er nog altijd veel onontgonnen gebied. Het is eigenlijk wel leuk, dat er nog zoveel te ontdekken en te onderzoeken blijft. Iedere verzamelaar wordt hierdoor ook een beetje een ontdekkingsreiziger.

Zowel de kunsthistorische als de geschiedkundige, culturele en theologische aspecten van ikonen zullen in dit boek de revue passeren, maar ik zal de meeste aandacht besteden aan de ikonografie. Omdat ikonen meestal niet gesigneerd of gedateerd zijn, is de geschiedenis van ikonen ook veel meer een geschiedenis van de beelden, van de voorstellingen zelf. Dit is een groot verschil met bijvoorbeeld de westerse schilderkunst. Na de middeleeuwen wordt de kunstenaar als individu prominenter en speelt, naast de beschrijving van een kunstwerk, vooral het leven van de schilder of beeldhouwer een grote rol. De levensfilosofie en inspiratiebronnen van de kunstenaar worden steeds belangrijker. Hoewel men spreekt van de geschiedenis van de kunst (kunstgeschiedenis) is het in feite de geschiedenis van de kunstenaars. Bij ikonen is een dergelijke beschrijving onmogelijk; ikonen geven die informatie niet prijs, de ikonenschilderkunst was anoniem.

Ik ga u meenemen op een reis in de tijd vanaf het begin van het christendom tot aan het begin van de twintigste eeuw. We reizen via Egypte dwars door het Byzantijnse keizerrijk en komen uiteindelijk aan in Rusland, waar tot aan het begin van de 18<sup>e</sup> eeuw de ikonkunst de enige schilderkunst was.

Het onderwerp ikonkunst is onuitputtelijk. Er is zoveel over te vertellen. Na het schrijven van dit boek realiseer ik mij hoeveel er niet ter sprake is gekomen. Toch hoop ik dat dit boek een aanzet voor u zal zijn om dieper in het onderwerp te duiken en vooral te genieten van de rijkdom die ikonen te bieden hebben.

Ingrid Zoetmulder

great deal of territory still to be opened up. This makes every collector of icons a bit of an explorer!

This book will take a broad view of icons. We will certainly consider their place in the history of art and in history more generally, as well as looking at their cultural and theological significance. But our chief focus will be on their iconography. Icons are generally unsigned and undated, and we can deduce from them no information about those who painted them. As a result, the history of icons is largely the history of the images. This is in strong contrast to the Western tradition, where, from the Renaissance onwards, the role of the artist as an individual became more important, and appreciating art came to involve not only knowledge of the artist's work but also information about his life, philosophy and sources of inspiration. Consequently, although we refer to this as the history of art, it is in fact very often the history of the artists. Given our lack of data about the painters of icons, a similar approach here is clearly impossible.

Let me take you on a journey through time – from the earliest days of Christianity right up to the early twentieth century. We pass through Egypt, travel right across the Byzantine Empire, to arrive eventually in Russia, where, until the early 18<sup>th</sup> century, icon painting was the only form of painted art.

There is so much one could say about the art of the icon – it is truly an inexhaustible topic. In fact, after writing this book, I realise just how much I have not been able to include. I hope that this book will nevertheless encourage you to delve into the subject more deeply and, above all, to enjoy the richness that icons have to offer.

Ingrid Zoetmulder



# 1

**De eerste ikonen**

**The first icons**

# 1 De eerste ikonen

## The first icons

### Wat is een ikoon?

Wat zijn ikonen eigenlijk? Het woord ikoon is afgeleid van het Griekse woord ‘εικών’ (*eikoon*) en betekent ‘beeld’ of ‘afbeelding’.<sup>1</sup> Met de ontwikkeling van de christelijke kunst ging het heilig of sacraal beeld betekenen.

De oorsprong hiervan ligt in de denkwereld van de vroegchristelijke filosofen, die beïnvloed was door Plato. Zij verdeelden het universum in verschillende lagen. Bovenaan stond God. Iedere laag daaronder was een afspiegeling van de laag erboven. De onderste lagen, waar de wereld zich bevond, waren meer materieel dan de lagen erboven, die meer spiritueel waren. Een ikoon was een materieel beeld van een persoon of gebeurtenis, wiens ‘werkelijkheid’ zich op een hoger, spiritueel en onzichtbaar niveau bevond. Bij het aanschouwen van een ikoon zou men dan door de ikoon heen moeten zien wat erachter ligt. Men noemt ikonen wel poorten naar de eeuwigheid. Een poort is bedoeld om open te doen, doorheen te gaan en ergens anders te komen.

Ikonen zijn van oorsprong religieuze objecten en hebben dan ook religieuze thema's als onderwerp, zoals Christus, de Moeder Gods, heiligen, engelen en feestdagen. Zij zijn draagbaar en verplaatsbaar. Zij worden thuis voor privédevotie gebruikt en hebben ook een belangrijke functie binnen de oosters-orthodoxe kerk. De ikoon neemt daar eenzelfde plaats in als het geschreven woord, het evangelie, en maakt deel uit van de liturgie. Ikonen zijn een tastbare openbaring van God. De Griekse kerkvader Basilius de Grote uit de 4<sup>e</sup> eeuw vermeldt daaromtrent: ‘Hetgeen het woord via het gehoor mededeelt, datgene toont ons de schilderkunst door de uitbeelding, en zo ontvangen wij kennis en inzicht van één en hetzelfde’.

### What is an icon?

What are icons actually? The word icon is derived from the Greek word *eikon*, which means ‘picture’ or ‘image’. With the development of Christian art, it took on the specialised meaning of ‘sacred picture’.

The origins of this development lay in the worldview of the early Christian philosophers, which was influenced by Plato. They discerned various layers in the universe. At the top was God. Every layer beneath that was a reflection of the layer above. The lowest layers, where the temporal world existed, were more material than the layers above, which were more spiritual. An icon was a material image of a person or event, whose ‘actuality’ existed on a higher, spiritual and invisible level. When looking at an icon, the idea is that one looks through it to see what lies behind it. Icons are sometimes called Gates to Eternity. The essence of a gate is that you open it, pass through it, and enter a new place.

Icons were originally religious objects, and they therefore have religious themes as their subject, such as Christ, the Mother of God, saints, angels and important days in the Church calendar. They can be moved and carried around. Icons are used in the home for private devotion, and also play an important part in the liturgy of the Eastern Orthodox Church. There, the icon occupies the same place as the written word, the Gospels, and forms part of the liturgy. Icons are a tangible revelation of God. The Greek Church Father Basil the Great, who lived in the 4<sup>th</sup> century, wrote: ‘What the word conveys to us through our hearing is the same as what art shows us through representation; in this way, we receive knowledge and insight of one and the same thing.’



Ikonen zijn schilderijen op houten panelen en worden geacht de persoon die afgebeeld wordt, werkelijk aanwezig te doen zijn. De verering geldt dan ook niet de beeltenis, maar de afgebeelde heilige. De ikoon probeert zichtbaar te maken wat onzichtbaar is. Door de ikonen zou de beschouwer in aanraking komen met de eeuwige en onveranderlijke waarheid.

### **Ikonenschilder**

De bijzondere betekenis van de ikoon voor de orthodoxe gelovigen maakt dat de vervaardiging van ikonen gebonden is aan traditionele regels. Van groot belang is de authenticiteit van de ikoon. De schilders schilderden naar oude voorbeelden. Zij bleven trouw aan het prototype, maar waren vrij in de stijl en artistieke weergave. Er zijn ook voorbeeldboeken, *Hermeneia* (Grieks) of *Podlinnik* (Russisch), overgeleverd. In het oudst bekende boek (uit de 15<sup>e</sup> eeuw) zijn voortekeningen van heiligen en taferelen opgenomen. In de bekende *Hermeneia* van Dionysios van Fournas uit ongeveer 1730 staan instructies beschreven over de techniek, de kleuren, de ikonografie en inscripties op de ikonen. Deze *Hermeneia* is het schildersboek van de monnikengemeenschap op de berg Athos.

Ikonenschilders waren vaak monniken, maar vooral in latere eeuwen werden ikonen ook door leken geschilderd. De ikonenschilder was zich sterk bewust van de tradities van het schilderen en was in principe niet vrij om uitdrukking te geven aan zijn eigen verbeeldingswereld, zoals kunstenaars in het Westen na de renaissance. De waarachtigheid en authenticiteit van de ikonen zijn belangrijker dan de verbeeldingswereld van de kunstenaar.

Door bepaalde gebeden en door vasten geraakte de schilder in de juiste stemming om een ikoon te kunnen schilderen. Zijn penseelstreken reflecteren zijn levensstijl. Een ikoon schilderen was voor hem een spiritueel avontuur. De ikonenschilder was niet geïnteresseerd in de werkelijkheid. Hij wilde een beeld weergeven van een onzichtbare en spirituele wereld. Een wereld waarvan de aardse wereld slechts een reflectie is. Een wereld waarin de wetten van logica en perspectief niet gelden. De schilder beschouwde zichzelf als een medium tussen hemel en aarde. Hij was slechts de hand die schilderde; wie hij zelf was, was niet belangrijk. Daarom zijn ikonen bijna nooit gesigneerd. Door de overlevering zijn natuurlijk wel namen van ikonenschilders bekend geworden, maar de geschiedenis van de ikonen blijft toch veel meer de geschiedenis van het beeld zelf en niet die van de kunstenaar.

Icons are painted on wooden panels, and are considered to make the person whose image is on the icon actually present. This means that people do not worship the image, but rather the saint portrayed in the icon. The purpose of the icon is to make visible the invisible, bringing the viewer, through the icon, into contact with the eternal and unchangeable truth.

### **The icon painter**

Since the icon had this deeper significance for the Orthodox believer, it was very important that the icon should be authentic. To ensure this, the production of icons was subject to certain rules. Artists followed traditional models: provided they remained true to the prototype, they were free in their choice of style and artistic interpretation. The prototypes were contained in handbooks known as *Hermeneia* in Greek or *Podlinnik* in Russian, a number of which have survived. The oldest known manual of this type dates from the 15<sup>th</sup> century and contains outlines of saints and religious scenes. The well-known *Hermeneia* of Dionysius of Fournas, dating from about 1730, gives instructions on technique, colours, iconography and appropriate icon inscriptions. It belongs to the monastic community on Mount Athos.

Initially, icons were usually painted by monks, although later they were also painted by laymen. Icon artists were deeply conscious of the traditions of icon painting, and, unlike artists in the West after the Renaissance, they were not really allowed to follow their imagination: faithful adherence to tradition and authenticity were more important than the artist's own imagination.

The artist prepared for painting an icon by saying certain prayers and by fasting. His brush strokes reflect his lifestyle. For him, painting an icon was a spiritual adventure. He was not interested in the physical world. Rather, his aim was to create a representation of an invisible and spiritual world – a world in which the temporal world was a mere reflection and in which the laws of logic and perspective did not apply. The painter saw himself as a mediator between Heaven and earth: the painting was performed through his hand, but his own individuality was not important. This explains why the vast majority of icons are unsigned. Of course, the names of some icon painters have come down to us, but the history of an icon remains primarily the history of the image itself, not the history of the artist.

### **Early Christian era**

The first Christians lived in the Roman Empire, a society that placed a high value on art. No icons survive from this early period, although they must have existed. Icons fit neatly into



- 1 Een man, Hawara, ca. 138-180, 38 × 21 cm, Londen, British Museum  
*A man, Hawara, c. 138-180, 38 × 21 cm, London, British Museum*
- 2 Een vrouw, Fayoem, ca. 180-211, 34 × 22 cm, Parijs, Louvre  
*A woman, Fayoum, c. 180-211, 34 × 22 cm, Paris, Louvre*
- 3 Eirene, Fayoem, 37-50, 37 × 22 cm, Stuttgart, Württembergisches Landesmuseum  
*Eirene, Fayoum, 37-50, 37 × 22 cm, Stuttgart, Württembergisches Landesmuseum*

## Vroegchristelijke tijd

Hoewel er geen ikonen overgebleven zijn uit de eerste eeuwen van het christendom, is het eigenlijk vanzelfsprekend dat die er wel geweest zijn. De ikonen pasten in de schildertraditie en waren daar een voortzetting van. De eerste christenen immers leefden in het Romeinse Rijk in een zeer kunstlievende omgeving.

Overall in de stad stonden standbeelden van goden, heersers en filosofen; ook in de huizen waren afbeeldingen van voorouders, goden en filosofen te vinden. De wanden van de villa's van de welgestelde klasse waren bedekt met decoratieve schilderijen. Alleen in Pompeii zijn daar voorbeelden van overgebleven. De Romeinse wandschilders hebben zich vermoedelijk laten inspireren door Griekse voorbeelden.<sup>2</sup>

De schilderkunst van de oude Romeinen kende vele motieven, zoals mythologische voorstellingen, landschappen, planten, dieren en scènes uit het dagelijks leven. Ook waren er portretten op panelen van de klassieke goden, helden en familieleden. Van dit type antieke (voorchristelijke) ikonen zijn er tot nu toe zo'n twintigtal gevonden. De meeste zijn in Egypte ontdekt, in huizen en in tempels. Zij dateren uit de 2<sup>e</sup> tot de 4<sup>e</sup> eeuw.

De eerste portretschilderkunst waarvan genoeg bewaard is gebleven om er een beeld van te vormen, zijn de Fayoeportretten. Hoewel deze portretten ook op andere plaatsen gevonden zijn, zijn zij vernoemd naar de Fayoe delta in Egypte, een vruchtbare en welvarende delta (ongeveer 60 km ten zuiden van Caïro) waar de meeste portretten zijn ontdekt. [1-3]

De eerste twee portretten werden ontdekt in het begin van de 17<sup>e</sup> eeuw door Pietro della Valle, die op pelgrimage naar het Heilige Land in Egypte belandde. In 1888 heeft de Britse archeoloog W.M. Flinders Petrie portretten opgegraven in Hawara; dit waren de eerste portretten die wetenschappelijk zijn onderzocht. Van deze buitengewoon mooie portretten zijn er tot nu toe zo'n duizend gevonden. Ze zijn geschilderd op dunne houten panelen en verkeren veelal in een uitstekende staat. Het zijn portretten van mannen, vrouwen en kinderen, jong en oud, zowel eenvoudig als gedetailleerd uitgewerkt.

In deze streek van het Romeinse Egypte woonden in de eerste drie eeuwen Grieken, Egyptenaren, Romeinen, Syriërs, Libiërs, Nubiërs en Joden naast en met elkaar. In deze multiculturele samenleving waren de cultuur en de taal voornamelijk Grieks, maar men had veel respect voor de Egyptische religie en gebruiken. In navolging van de Egyptische dodenmaskers uit de vroege tijd van de farao's, bestond de gewoonte om de doden te balsemen en hun sarcofaag te tooien met het portret van de overledene.

Na röntgenonderzoek van enkele mummies die samen met hun

the Roman artistic tradition, and may be considered a continuation of it.

Statues of gods, emperors and philosophers were found everywhere in Roman cities, and people had images of ancestors, gods and philosophers in their homes. Though examples survive only in Pompeii, the walls of the villas of the wealthy classes were also covered in murals, probably based on Greek models.<sup>1</sup>

Roman art made use of a variety of motifs, including mythological stories, landscapes, plants, animals and scenes from daily life. In addition, portraits were painted on panels, showing gods, heroes and family members. About twenty of these pre-Christian icons have been found, most of them in houses and temples in Egypt. They date from the 2<sup>nd</sup> to the 4<sup>th</sup> centuries.

The first portraits found in sufficient numbers to enable us to form a clear impression of their style were discovered mainly in the fertile and prosperous Fayoum Delta in Egypt, about 60km south of Cairo. [1-3] The first two portraits were discovered in the early 17<sup>th</sup> century by Pietro della Valle, who, while on a pilgrimage to the Holy Land, ended up in Egypt. Later, in 1888, the British archaeologist, W.M. Flinders Petrie, found more portraits in Hawara. They were the first to be scientifically investigated. So far, about 1,000 of these extraordinarily beautiful portraits have been found. They are painted on thin wooden panels and are often in excellent condition. They show men and women, both young and old, as well as children. Some of the portraits are quite simple, while others are quite detailed.

In the first three centuries of the Christian era, this part of Roman Egypt was inhabited by Greeks, Egyptians, Romans, Syrians, Libyans, Nubians and Jews, all living together side by side. In this multicultural society, the culture and language was predominantly Greek, but people also had great respect for Egyptian religion and customs. One of these customs, from the period of the first pharaohs, was to place a death mask of the dead person on the sarcophagus. The Roman Egyptians imitated this tradition, mummifying the body and attaching a portrait of the deceased to the mummy.

A number of mummies which were found with the portraits still attached were examined by X-ray. This showed that there is often a discrepancy in age between the age of the deceased and the age of the person shown in the portrait. It has therefore been suggested that many of these portraits were painted during the life of the individual in question and hung in their home.

The Fayoum portraits and Christian icons clearly have a number of things in common. Besides the artistic technique

portret gevonden zijn, bleek een discrepantie te bestaan in leeftijd: het portret toonde een veel jonger iemand dan de mummie. Daarom wordt aangenomen dat de meeste van deze portretten nog tijdens het leven van de geportretteerde werden geschilderd en in huis opgehangen.

De Fayoeportretten en de christelijke ikonen hebben duidelijke overeenkomsten. Het meest opvallend, behalve de gebruikte schildertechniek en materialen, is de expressieve blik in de ogen. Mogelijk hebben Fayoeportretten en ikonen naast elkaar bestaan totdat deze mummieportretten in onbruik raakten. De ikonen uit de 5<sup>e</sup> en 6<sup>e</sup> eeuw die bewaard zijn in het afgelegen Catharinaklooster in de Sinaiwoestijn, hebben een opvallende gelijkenis met de Fayoeportretten. [5, 40]

Het moet voor de eerste christenen niet moeilijk geweest zijn om over te stappen van de verering van geschilderde portretten van goden, keizers en familieleden naar de verering van ikonen als afbeeldingen van goddelijke personen, zoals Christus, de Moeder Gods, heiligen en martelaren.

Het blijft heel moeilijk om zich een voorstelling te maken van het religieuze leven van de christenen in de eerste eeuwen. Zij probeerden een weg te vinden tussen enerzijds hun behoefte iets tastbaars van hun geloof te bezitten en anderzijds hun verzet tegen afgodsbeelden. Bovendien bestond de ban op afbeeldingen die de joden uitgesproken hadden.

Eusebius (265-340), die bisschop was van Caesarea, schrijft over oude portretten van Christus en van Petrus en Paulus, die hij in grote aantallen gezien heeft. Eusebius en ook andere kerkvaders vonden de ikonen overbodig. Zij voegden niets toe aan de ‘openbaring door middel van het woord’. Epifanius (315-403), metropoliet van Cyprus, vertelt in zijn *Epistola ad Joannem*, dat hij op een avond een kerk binnenging en daar op het gordijn dat het heiligdom van het schip scheidde, religieuze afbeeldingen aantrof. Hij scheurde het gordijn af en gaf het aan een plaatselijke bewaarder, die het aan een arme kon geven om als lijkkleed te dienen.

Ondanks de negatieve kritiek van bisschoppen en kerkvaders waren ikonen niet alleen een zaak van de theologen maar ook van een gemeenschap die zich in en door de religie wilde uitdrukken. Maar er zijn tot nu toe weinig ikonen teruggevonden en de oude documenten hierover zijn niet altijd betrouwbaar. Wél gevonden zijn de symbolische voorstellingen uit de 3<sup>e</sup> en 4<sup>e</sup> eeuw in de catacomben waar christenen samenkwamen. De oudste christelijke kunst zijn muurschilderingen met Bijbelse thema's in een huis in Dura Europos in Syrië uit 232.

De eerste literaire bron over een ikoon is te vinden in de apocriefe *Handelingen van Johannes*, een tekst uit het midden van de 2<sup>e</sup> eeuw uit Klein-Azië. Lycomedes, een leerling van Johannes, had in het geheim een portret

and materials used, the most noticeable similarity is the expressive look in the eyes. It is possible that mummy portraits and icons existed alongside each other until the tradition of mummy portraits died out. Certainly, the icons dating from the 5<sup>th</sup> and 6<sup>th</sup> centuries that are preserved at the remote Monastery of St Catherine in the Sinai Desert, show remarkable similarities to the Fayoum portraits. [5, 40]

It must have been relatively easy for the early Christians to switch from worshipping painted portraits of gods, emperors and family members to worshipping icons showing divine persons such as Christ, the Mother of God, saints and martyrs. But it remains very difficult to imagine the religious life of the faithful in the early Christian period, as they tried to find a compromise between, on the one hand, their need for having a tangible element in their belief, and, on the other hand, the fact that idolatry was condemned in the Old Testament.

Eusebius (265–340), Bishop of Caesarea, wrote about the many portraits of Christ and of St Peter and St Paul that he had seen. He and other Church Fathers felt that icons were unnecessary and added nothing to the revelation through the word. Epiphanius (315–403), Metropolitan of Cyprus, relates in his *Epistola ad Joannem* that he entered the church one evening and saw religious images on the curtain separating the sanctuary from the nave. He tore the curtain down and gave it to a guard to pass on to a poor person to use as a shroud.

But the question of whether icons were acceptable was surely not a matter for theologians alone. The faithful must also have had an opinion on how they wished to express their religion. But so far, only few icons have been found, and the earliest documents about them are not always reliable. What we do have, however, are certain symbolic representations, dating from the 3<sup>rd</sup> and 4<sup>th</sup> centuries, found in the catacombs where Christians met, as well as the oldest examples of Christian art: several murals on biblical themes found in a house dating from 232, in Dura Europos, in Syria.

The first literary reference to an icon appears in the apocryphal Acts of John, a text from the mid-2<sup>nd</sup> century from Asia Minor. Lycomedes, a pupil of John, had secretly had a portrait of the apostle painted, and placed it on an altar decorated with flowers in his room. When John saw the portrait, he asked, full of amazement, who Lycomedes was worshipping in this heathen manner. When he heard that it was he himself, he asked for a mirror, because he had never seen himself before. He disapproved of the custom, saying, ‘The portrait is like me; and yet not like me, but like my fleshly image.’

van de apostel laten schilderen en het op een altaartje versierd met bloemen in zijn kamer neergezet. Toen Johannes het portret zag, vroeg hij vol verbazing wie deze figuur was die door Lycomedes op heidense manier vereerd werd. Toen hij hoorde dat hij het zelf was, vroeg hij om een spiegel, want hij had zichzelf nooit eerder gezien. Hij keurde het gebruik af: ‘Het portret lijkt op mij, maar niet op mijzelf’.

#### 4<sup>e</sup> - 7<sup>e</sup> eeuw

Na het Edict van Milaan in 313 waren de Romeinse burgers vrij om hun godsdienst te kiezen en ontstond er een gunstig klimaat voor de ontwikkeling van de christelijke kunst. Keizer Constantijn [4] verplaatste in 330 de zetel van het Romeinse Rijk naar Byzantium, dat werd omgedoopt tot Nova Roma (Nieuw Rome), maar al snel Constantinopel (stad van Constantijn) werd genoemd. In 395 leidde de stichting van Constantinopel, het huidige Istanbul, tot een permanente scheiding tussen de oostelijke (Griekse) en westelijke (Latijnse) helft van het rijk.

Aan de oever van de Nijl hadden zich heremieten teruggetrokken, op de vlucht voor de christenvervolgingen. Hieruit ontstonden kloostergemeenschappen, die een belangrijke rol gingen spelen in het debat over de legitimiteit van ikonen. Ook in Constantinopel waren aan het eind van de 6<sup>e</sup> eeuw alleen al zeventig kloosters.

Onder keizer Justinianus, die regeerde van 527 tot 565, maakte het Byzantijnse Rijk een grote bloeiperiode door, ook op het gebied van de kunst. Justinianus liet in tal van steden prachtige kerken bouwen met schitterende mozaïeken. Helaas werd het merendeel van de gebouwen en mozaïeken in de periode van de beeldenstorm verwoest. De San Vitale in Ravenna, die wel bewaard gebleven is, geeft een goed beeld van de rijkdom en kwaliteit van de kunst uit die tijd.

Slechts een twintigtal ikonen heeft deze beeldenstorm overleefd. Het zijn de oudste ikonen die er zijn. Enkele uit de 5<sup>e</sup> en 6<sup>e</sup> eeuw worden bewaard in het al eerder genoemde klooster in de Sinaiwoestijn. De beroemdste ikoon is de ikoon van Christus uit de 6<sup>e</sup> eeuw, die sterke gelijkenis vertoont met de eerdergenoemde Fayoumportretten. [5]

#### Iconoclasme

De kerk bleef zeer wantrouwend ten opzichte van de om zich heen grijpende beeldencultus. Keizer Leo III (717-741) steunde de kerk om paal en perk te stellen aan de mateloze ikonenverering. Mede gedreven door politieke motieven gaf hij de opdracht om de zeer vereerde Christusikoon, die boven de ingangspoort van het keizerlijk paleis hing, met een bijl stuk te slaan.

#### 4<sup>th</sup> to 7<sup>th</sup> centuries

Following the Edict of Milan in 313, Roman citizens enjoyed freedom of religion, and a climate developed that was favourable to the development of Christian art. In 330, the Emperor Constantine [4] moved the capital of the Roman Empire to Byzantium. This city was initially renamed Nova Roma (‘New Rome’), but very quickly became known as Constantinople (‘Constantine’s City’). The foundation of Constantinople (modern Istanbul) led in 395 to the Empire being split permanently between an Eastern, Greek part and a Western, Roman part.

Fleeing earlier persecution, a number of Christians had settled as hermits along the banks of the Nile. These settlements later gave rise to monastic communities, which were to play an important part in the debate about the legitimacy of icons. This monastic tradition also spread to the city of Constantinople, which, by the end of the 6<sup>th</sup> century, was home to seventy monasteries.

Under Emperor Justinian, who reigned from 527 to 565, the Byzantine Empire prospered and art flourished. In many cities throughout the Empire, Justinian ordered the building of magnificent churches, with very fine mosaics. Most of these mosaics were later destroyed, but something of the richness and quality of the art of that period can be seen in the Church of San Vitale in Ravenna, which remained intact.

Only some twenty icons from this early period have survived, making them the oldest icons in existence. A few, dating from the 5<sup>th</sup> and 6<sup>th</sup> centuries, are preserved in St Catherine’s Monastery in the Sinai Desert. The most famous of these is an icon of Christ dating from the 6<sup>th</sup> century, which shows a strong resemblance to the Fayoum portraits. [5]

#### The Iconoclasm

The Church continued to view this rapidly spreading cult of images with suspicion. Emperor Leo III (717–741) supported the Church in limiting this unbounded worship of icons. Partly for political motives, he ordered that an icon of Christ, which hung over the main gate of the imperial palace and was the object of popular veneration, should be removed and destroyed. All icons from churches and houses were collected and burnt and replaced by crosses and other symbols and ornaments. This conflict became known as the Iconoclasm.

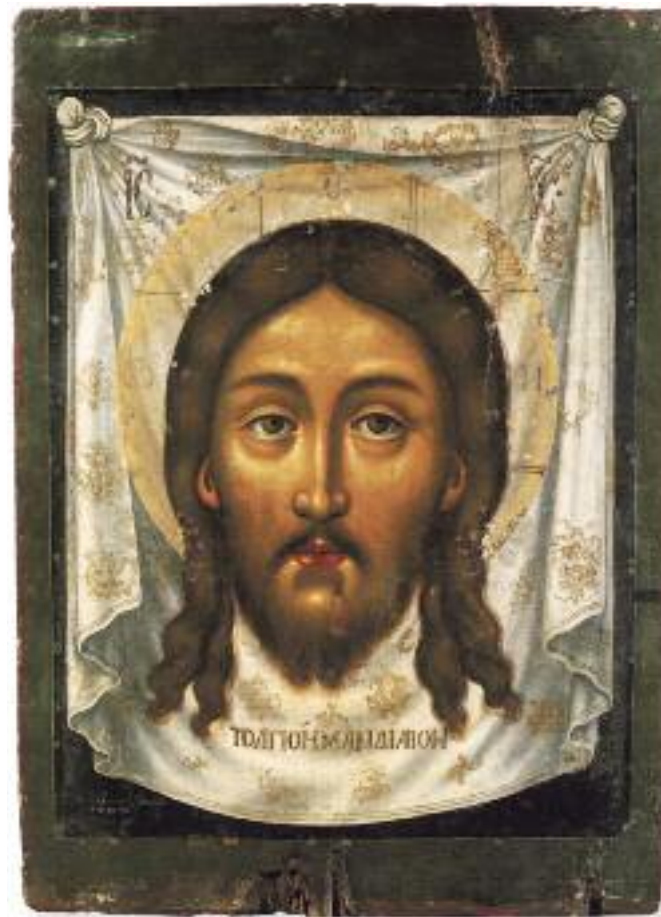
The opponents of the worship of images, known as the iconoclasts, pointed to the second of the Ten Commandments: ‘Thou shalt not make graven images’. The proponents, known as the iconodules, rejected this, saying that the commandment applied only to idols. They claimed that Christ himself made the first icon: ‘the icon not made by human hand’. [6]





- 4 Constantijn en Helena met het kruis en Agathe, 1<sup>e</sup> helft 16<sup>e</sup> eeuw, Rusland (Novgorod), 116 × 89 cm, Ikonen-Museum Recklinghausen  
*Constantine and Helena with the Cross and St Agatha, 1<sup>st</sup> half 16<sup>th</sup> century, Russia (Novgorod), 116 × 89 cm, Ikonen-Museum Recklinghausen*
- 5 Christus Pantokrator, 1<sup>e</sup> helft 6<sup>e</sup> eeuw, 84 × 45,5 cm, Catharinaklooster, Sinai; detail p. 9  
*Christ Pantocrator, 1<sup>st</sup> half 6<sup>th</sup> century, 84 × 45.5 cm, St Catherine's Monastery, Sinai; detail p. 9*

- 6 Het Mandylion, Rusland, 1678, Simon Oesjakov, 53 × 42 cm, Tretjakov Galerie, Moskou  
*The Mandylion, Russia, 1678, Simon Oesjakov, 53 × 42 cm, Tretjakov Galery, Moscow*



Alle ikonen uit kerken en huizen werden verzameld en verbrand en vervangen door kruizen en andere symbolen en ornamenten. Deze strijd is de geschiedenis ingegaan als het ‘iconoclasme’.

De tegenstanders van de beeldenverering, de iconoclasten, beriepen zich op het tweede van de tien geboden: ‘Gij zult geen gesneden beeld maken’. De voorstanders, de iconodoulen, wezen dit af met de verklaring dat het gebod alleen van toepassing was op afgoden. Volgens hen was de eerste ikoon afkomstig van Christus zelf. Men doelde hiermee op de ‘niet door mensenhanden gemaakte ikoon’. [6] Daarover bestaan verschillende legenden, waarvan de meest voorkomende als volgt gaat: koning Abgar van Edessa, die aan een ongeneeslijke ziekte leed, zond via een gezant een brief aan Christus met het verzoek hem te genezen. Christus waste in tegenwoordigheid van de gezant zijn gelaat en gaf de doek waarmee hij zijn gelaat had afgedroogd aan hem mee. Op deze doek hadden zich de gelaatstrekken van Christus afgetekend. Toen Abgar de doek aanraakte, genas hij.

De ikonenstrijd, die in twee fasen gevoerd werd van 726 tot 843, is uiteindelijk gewonnen door de voorstanders van de ikoon. De leer van de

There are various legends about this, the most popular being the story of King Abgar of Edessa. He was suffering from an incurable illness and sent an envoy with a letter to Jesus asking him to heal him. In the presence of the envoy, Christ washed his face, dried it on a cloth and gave the cloth to the envoy to take back to the king. The features of Christ’s face were clearly visible in the cloth, and when Abgar touched it, he was healed.

The iconoclastic conflict, which started in 726, flared up twice and was not finally resolved until 843. Those who supported the use of icons eventually won. This was in part due to the highly influential doctrine of the theologian John of Damascus (673–753). His basic argument was that every icon stands for an original, of which it is merely an impression. Those who worship the icon are not worshipping the icon as such but the original underlying it. Christ himself, in his earthly appearance, was the first icon of the invisible God. At the Second Council of Nicaea in 787, this standpoint was confirmed as the official teaching of the Orthodox Church. The final victory of the iconodules over the iconoclasts in 843



- 7 Moeder Gods met Drie Handen, Rusland, 19<sup>e</sup> eeuw, 30,5 × 27 cm, verguld zilveren oklad,  
privé-collectie België  
*Mother of God with Three Hands, Russia, 19<sup>th</sup> century, 30.5 × 27 cm, silver gilt oklad, private collection*  
(Belgium)



theoloog Johannes van Damascus (673-753) heeft hierop grote invloed gehad. Op het Tweede Concilie van Nicea in 787 is deze als officiële leer van de orthodoxie bekrachtigd. De leer van Johannes van Damascus kan men als volgt samenvatten: ieder ikoon verwijst naar een oerbeeld en is daarvan als het ware een afdruk. De verering die men de ikoon betoont, is voor het oerbeeld bestemd. Christus zelf is door zijn aardse verschijning de eerste ikoon van de onzichtbare God. De uiteindelijke overwinning op de iconoclasten in 843 wordt binnen de oosters-orthodoxe kerk nog jaarlijks gevierd als het Feest van de Orthodoxie.

Een ikonentype dat tijdens het iconoclasmie is ontstaan, is de Moeder Gods met Drie Handen. De hand van Johannes van Damascus zou afgeslagen zijn toen hij een ikoon wilde verdedigen tegen de woeste iconoclasten. Johannes bad vurig tot de Moeder Gods en zijn hand groeide weer aan. Uit dankbaarheid schonk hij de Moeder Gods ook een hand. [7]

Na de crisis van het iconoclasmie breekt in de Byzantijnse geschiedenis weer een periode aan van grote politieke, culturele en artistieke bloei. In deze tijd ook vindt de christianisatie van de Slavische volkeren plaats.

#### NOTEN

<sup>1</sup> In dit boek worden de woorden 'ikoon', 'ikonostase' en 'ikonografie' met een 'k' gespeld, hoewel ze volgens de officiële spelling met een 'c' geschreven worden. De andere uit het Grieks stammende woorden zijn wel in de reguliere spelling geschreven. Ik volg hierin wat gebruikelijk is in de Nederlandstalige vakliteratuur.

<sup>2</sup> Van de Grieken is bekend dat er onder hen meer schilders dan beeldhouwers waren. In het boek *Naturalis Historia* van Plinius de Oudere (23-79) wordt uitgebreid geschreven over de schilderkunst en de naturalistisch geschilderde portretten, maar ook daarvan is niets teruggevonden. De enige schilderkunst uit het oude Griekenland die bewaard gebleven is, zijn de schilderijen op de vazen. Vermoedelijk schilderden de Grieken op kleine marmeren panelen, die ook geëxporteerd werden en de huizen van de welgestelde Romeinen verfraaiden.

is still celebrated annually in the Eastern Orthodox Church as the Feast of the Orthodoxy.

One type of icon that arose during the Iconoclasm is the Mother of God with Three Hands. The hand of John of Damascus was said to have been hacked off when he tried to defend an icon from angry iconoclasts. John prayed ardently to the Mother of God, and his hand grew back again. Out of gratitude, he gave the Mother of God an extra hand. [7]

The crisis of the Iconoclasm was followed by a new period of great political, cultural and artistic flowering in Byzantine history. During this time, the Slavic peoples were also converted to Christianity.

#### NOTE

<sup>1</sup> It is known that among the Ancient Greeks, painters were more numerous than sculptors. In his *Naturalis Historia*, Pliny the Elder (23-79 AD) describes Greek painting at length, including realistic portraits. But none of these works have survived. Vase paintings are the only form of pictorial art we have from that period. It is believed that the Greeks painted pictures on small marble panels, and that these were also exported to adorn the houses of rich Romans.



## 2

Waar komen  
ikonen voor?  
Where do we  
find icons?

## 2 Waar komen ikonen voor?

### Where do we find icons?

Ikonen komen voor in al die gebieden die erfgenaam zijn van de Byzantijnse orthodoxie: in de Griekse mediterrane wereld vanaf de vroege middeleeuwen, bij de orthodoxe volkeren in de Balkan en in het gebied van de voormalige Sovjet Unie sinds de 9<sup>e</sup> en 10<sup>e</sup> eeuw, in enkele kleine gebieden in de Arabische wereld en in Ethiopië. [8]

#### Byzantijnse ikonen

Behalve de ikonen uit het Catharinaklooster zijn er uit de periode vóór het iconoclasm ook ikonen overgebleven in Rome. De ikonen uit deze vroege tijd verschillen allemaal van elkaar in stijl en vorm. Er was nog geen duidelijke norm.

Toen in 843 de ikonenschilderkunst weer in ere werd hersteld, viel dat samen met het begin van een grote bloeiperiode of was daar juist de oorzaak van. Door de crisis van het iconoclasm werd de ikoon theologisch gedefinieerd. Er kwamen duidelijke richtlijnen voor het schilderen van specifieke ikonentypen. Men spreekt van de Middelbyzantijnse stijl of de Macedonische renaissance, die samenvalt met de Macedonische (876-1081) en de Comnenische keizerlijke dynastie (1081-1204). In deze perioden is de stijl streng en voornaam, maar ook onthecht en spiritueel.

Aan het bewind van de Comnenen kwam een einde toen in 1204 de kruisvaarders van de Vierde Kruistocht Constantinopel veroverden en plunderden. Wederom werden kunstschaten vernield of meegevoerd als oorlogsbuit naar het Westen. Constantinopel werd bijna zestig jaar geregeerd door de Latijnen.<sup>3</sup> Uit deze tijd stammen de kruisvaardersikonen.

Tijdens de laatste keizerdynastie der Paleologen werd Constantinopel

Ikonen can be found in all those areas that form the legacy of Byzantine Orthodoxy: in the Greek Mediterranean world (from the early Middle Ages), in the Orthodox areas of the Balkans and the former Soviet Union (since the 9<sup>th</sup> and 10<sup>th</sup> centuries), in certain small areas in the Arab world and in Ethiopia. [8]

#### Byzantine icons

Ikonen surviving from before the Iconoclasm can be found in the Monastery of St Catherine and in Rome. They vary greatly in style and form. At this early period, no clear norms had been established.

The resumption of icon painting in 843 coincided with – or perhaps gave rise to – the start of a great cultural flowering. The crisis of the Iconoclasm had resulted in a theological definition of the icon, and clear guidelines were drawn up for painting specific types of icon. Various styles are discerned, such as the mid-Byzantine style, also known as the Macedonian Renaissance, which occurred when the Empire was ruled by the Macedonian dynasty (876–1081) and the Comnenan dynasty (1081–1204). In these periods, the style is strict and dignified, but also detached and spiritual.

Comnenan rule ended in 1204, when during the Fourth Crusade, Crusaders conquered and sacked Constantinople. Once again, many precious works of art were destroyed, while others were carried off to the West as plunder. The Crusader government lasted for nearly sixty years.<sup>2</sup> This period saw the production of what are known as Crusader icons.

In 1261, Constantinople was retaken by the first emperor in the Palaeologan dynasty (1259–1453), marking the opening



8 Joris en de Moeder Gods, 1<sup>e</sup> helft 16<sup>e</sup> eeuw, Ethiopië, 17 × 10 cm, privé-collectie Nederland  
*St George and the Mother of God, 1<sup>st</sup> half 16<sup>th</sup> century, Ethiopia, 17 × 10 cm, private collection (The Netherlands)*

weer heroverd. Er is dan een laatste bloeiperiode (1259-1453). In deze Paleologische renaissance wordt de stijl levendiger en verfijnder, en doet de emotie haar intrede in de kunst. Het is vooral deze stijl, die in Rusland veel invloed heeft gehad.

Na de val van Constantinopel in 1453 werd met name Kreta, waar veel kunstenaars hun toevlucht gevonden hadden, het centrum waar de Byzantijnse traditie werd voortgezet. Ook ging de traditie verder in Macedonië en de Balkanlanden. Veel namen van schilders uit Kreta zijn overgeleverd. De bloeitijd was van de 15<sup>e</sup> tot de 17<sup>e</sup> eeuw. In de ateliers werd in verschillende stijlen geschilderd: ‘alla latina’ of ‘alla greca’. Dit hing af van de voorkeur van de klant. Bestelde hij een ikoon ‘alla latina’, dan waren er opvallende Italiaanse invloeden, zoals een vloeiende plooiwal en ingegraveerde ornamenten. Bij de ‘alla greca’ stijl was de overgang van licht naar donker sterk begrensd en het contrast tussen de kleuren expressief. In Kreta werden nieuwe ikontypen ontwikkeld, zoals de Moeder Gods van de Passie [9] en de Madre de la Consolacione [10]. In Venetië verbleef in die periode ook een belangrijke groep Griekse kunstenaars, die gingen werken in een westers georiënteerde stijl.

### Russische ikonen

De Russische ikonenkunst is veruit de belangrijkste die uit de Byzantijnse kunst is voortgekomen. Zij heeft voor ons het begrip ikonen gedefinieerd. Als wij aan ikonen denken, denken wij aan Russische ikonen.

Volgens de Nestorkroniek, de eerste geschreven bron van Kiev-Rus<sup>4</sup>, nam Vladimir, vorst van Kiev, in 988 het christelijk geloof aan. De schoon-

of a final flowering of Byzantine culture. In this Palaeologan Renaissance, the artistic style became livelier and more refined, and emotion made its entrance into art. This style was to be especially influential in Russia.

After the fall of Constantinople in 1453, the Byzantine traditions were continued, particularly in Crete, where many artists had sought refuge, but also in Macedonia and the Balkan countries. The names of many Cretan icon painters have survived. The Cretan tradition experienced a high point during the 15<sup>th</sup>, 16<sup>th</sup> and 17<sup>th</sup> centuries. The workshops offered various styles. For example, the customer could choose an icon ‘alla latina’ or ‘alla greca’. The ‘alla latina’ style showed noticeable Italian influences, such as flowing folds of cloth and engraved ornaments. The ‘alla greca’ style, on the other hand, showed a sharper contrast between light and dark, and the colours were more expressive. New types of icons were also developed in Crete, such as the Mother of God of the Passion [9] and the Madre de la Consolacione. [10] In addition, an influential group of Greek artists living in Venice at this time produced icons in a more Western-oriented style.

### Russian icons

Of the various styles of icon art that emerged from the Byzantine Empire, Russian icon art is by far the most significant. It has defined for us the concept of the icon. When we think of icons, we think of Russian icons.

*Nestor's Chronicle*, the earliest known source for the history of early Russia, tells how the country was Christianised. Vladimir, the grand prince of Kiev<sup>3</sup>, was converted in 988. The decisive factor that led him to adopt Christianity was the





- 9 Moeder Gods van de Passie, Kreta, eind 15<sup>e</sup> eeuw, toegeschreven aan Andreas Ritzos, 82 × 61,5 cm, Ikonen-Museum Recklinghausen  
*Mother of God of the Passion, Crete, late 15<sup>th</sup> century, attr. Andreas Ritzos, 82 × 61.5 cm, Ikonen-Museum Recklinghausen*
- 10 Madre de la Consolacione, Kreta, eind 15<sup>e</sup> eeuw, 46,5 × 37,7 cm, Ikonen-Museum Recklinghausen; detail p. 2  
*Madre de la Consolacione, Crete, late 15<sup>th</sup> century, 46.5 × 37.7 cm, Ikonen-Museum Recklinghausen; detail p. 2*

heid van de Haghia Sophia in Constantinopel had daarvoor de doorslag gegeven. Vladimir had gezanten gestuurd naar verschillende landen om op zoek te gaan naar het Ware Geloof. Eerst bezochten zij de mohammedanen in Volga-Bulgarije, maar daar hadden zij 'geen vreugde of deugd' aangetroffen in hun godsdienst. Vervolgens waren zij naar Rome en Duitsland getogen, waar zij de kerken te sober vonden. 'Maar in Constantinopel', zo vertelden de gezanten, 'wisten we niet of we in de hemel waren of op aarde, want deze pracht en schoonheid wordt beslist nergens op aarde geëvenaard'.

Vladimir verplicht vervolgens de hele bevolking zich te laten dopen in de rivier de Dnjepr en gooit het beeld van de dondergod Perun in de rivier. Het feit dat Vladimir tot de Grieks-orthodoxe kerk overging en zich niet tot Rome wendde, had grote gevolgen voor Rusland en met name voor de ontwikkeling van de kunst.

In 988 huwt Vladimir de Byzantijnse prinses Anna. Met haar komen behalve priesters en theologen ook ikonenschilders mee, die de eerste ikonen op Russische bodem schilderen. Ook de eerste kerken die gebouwd worden onder leiding van Griekse leermeesters, zijn in stijl en uitvoering volledig Byzantijns. Alles wordt overgenomen uit Byzantium: de heiligen, de liturgie, de ikonografie en de hymnografie. Alleen de Bijbel wordt gelezen in de Slavische vertaling die de twee broers Methodius en Cyrillus hadden gemaakt. Ook worden ikonen geïmporteerd, zoals de beroemde Moeder Gods Vladimirskaja, uit het begin van de 12<sup>e</sup> eeuw.

Door de Mongoolse invasie in de 13<sup>e</sup> eeuw raakt Rusland afgesneden van Byzantium en beginnen de kloosters, die door de Mongolen met rust werden gelaten, een eigen stijl te ontwikkelen. Eeuwenlang zouden de kloosters de enige relevante instanties zijn voor kunst en cultuur.

Nieuwe centra ontstaan, zoals Vladimir, Suzdal en Jaroslav. Novgorod, de in het noorden gelegen handelstad, ontsnapt aan de verovering van de Mongolen en ontwikkelt een kunst die weliswaar trouw blijft aan de Byzantijnse traditie, maar met een geheel eigen stijl. Kenmerkend voor deze stijl zijn de heldere, onvermengde kleuren, de geprononceerde, donkere omlijnningen en de eenvoudige tekening. [4, 67] Veel ikonen uit het conservatieve Novgorod en ook uit andere steden in het Noorden blijven tot in de 17<sup>e</sup> eeuw volledig middeleeuws van karakter.

Aan het eind van de 14<sup>e</sup> eeuw begint de politieke en economische opgang van Moskou. Na de val van Constantinopel in 1453 wordt Moskou het centrum van de orthodoxe wereld. Bekend zijn de woorden van de monnik Filofej van Pskov: 'Twee Romes zijn gevallen, het derde Rome zal niet sterven, er komt geen vierde'. Ivan de Grote huwde een nicht van de laatste Byzantijnse keizer, nam het symbool van de tweekoppige adelaar van

beauty of the Haghia Sophia in Constantinople. He had sent envoys to various countries looking for the True Faith. First, they visited the Mohammedans in Volga Bulgaria, but they found 'no joy or virtue' in that religion. Then they went to Rome and Germany, where they found the churches too plain. 'But in Constantinople,' said the envoys, 'we did not know whether we were in Heaven or on earth: certainly, nowhere on earth could equal its magnificence and beauty.'

In the light of this report, Vladimir ordered all his people to be baptised in the River Dnjepr and he had the image of Perun, the god of thunder, cast into the river. The fact that Vladimir converted to the Greek Orthodox Church rather than to the Roman Church had enormous consequences for Russia and particularly for the development of its art.

In 988, Vladimir married Princess Anna of Byzantium. In her retinue were not only priests and theologians, but also icon painters, and it was they who painted the first icons on Russian soil. The first churches in Russia were built under the supervision of Greek architects and were, in every respect, Byzantine in style and execution. Everything was taken over from Byzantium: the saints, the liturgy, the iconography and the hymnography. The only difference was that the Bible was read in the Slavic translation made by the brothers Methodius and Cyril. Icons were also imported, including the famous early-12th-century Mother of God of Vladimir (Vladimirskaya).

Later, the Mongol invasion in the 13<sup>th</sup> century resulted in Russia being cut off from Byzantium. As a result, the monasteries, which had been left alone by the Mongols, started to develop their own style. For centuries, the monasteries would be the only real institutions of art and culture.

New centres arose, such as Vladimir, Suzdal and Jaroslav. Novgorod, the northern trading city, escaped conquest by the Mongols and developed a form of art which, although it remained true to Byzantine tradition, also had its own individual style. This was characterised by pure, unmixed colours, pronounced dark outlining and a simple drawing style. [4, 67] Many icons from Novgorod and other cities in the North remained completely medieval in character until the 17<sup>th</sup> century. Then, towards the end of the 14<sup>th</sup> century, Moscow began to grow in political and economic importance, and after the fall of Constantinople in 1453, it became the centre of the Orthodox world. The words of the monk Filofei of Pskov are famous: 'Two Romes have fallen, the third Rome will not die, there will be no fourth.' Ivan the Great married a niece of the last Byzantine emperor, took the symbol of the two-headed eagle from the Byzantine emperor, and gave himself the title of Tsar, derived from Caesar. The yoke of the Mongols, who had destroyed Kiev, was thrown off; Novgorod and the other



de Byzantijnse keizer over en gaf zichzelf de titel Tsaar, afgeleid van Caesar. Het Mongoolse juk, dat Kiev verpletterd had, werd afgeworpen, Novgorod en de andere vorstendommen werden veroverd en de katholieke Polen en Litouwers werden teruggedreven. Het 'Heilige Rusland' was een feit.

Chateaubriand, die Napoleon in 1812 vergezelde op diens veldtocht naar Moskou, schrijft in zijn memoires: 'Moskou, met zijn gouden koepels van tweehonderdvijfennegentig kerken, schitterde in de zon, met vijftienhonderd paleizen en zijn huizen met sierlijk uitgesneden hout; gele, groene, roze, alleen de cipressen en de Bosphorus ontbraken'. Kapuscinski voegt daaraan toe: 'Zo was het, want Moskou was voor hen een heilige stad, de hoofdstad van de wereld, het derde Rome, de grens van de geschiedenis, het einde van de aardse wandeling van het menselijk geslacht, de open poort naar de hemel'.

Een belangrijke ikonenschilder was Theophanes de Griek, die naar Rusland verhuisde. Kenmerkend voor het werk van deze schilder zijn de krachtige penseelstreken en gedempte kleuren die hij met lichteffecten versterkte. Samen met zijn leerling Andrej Roebjev (1360-1430) schilderde hij de ikonostase in de Annunciatiekathedraal van het Moskouse Kremlin. Roebjev schilderde de meest beroemde ikoon aller tijden: de Triniteit (Drie-eenheid). [14] De kerk spoorde de schilders aan om de Roebjev-manier van schilderen na te volgen. Dit deden zij ook, tot meer dan honderd jaar na zijn dood.

In het midden van de 15<sup>e</sup> eeuw kwam Dionisij, een andere beroemde Griekse schilder, in Moskou werken. Hoewel er nog weinig ikonen van hem bestaan, bepaalde hij de stijl van Moskou. Deze was verfijnder en delicateser dan die van het Noorden.

Toen in 1547 een groot deel van Moskou door brand werd verwoest, werden ook zóveel ikonen door het vuur vernietigd, dat schilders uit Novgorod, Pskov en andere steden de Moskouse schilders te hulp kwamen. Zo ontstond een mengstijl van Novgorod en Moskou.

Een andere belangrijke stijl werd ontwikkeld door de Stroganovs, een rijke adellijke familie, die in de 16<sup>e</sup> eeuw een eigen ikonenschool oprichtte. Stroganov-ikonen zijn wonderen van prachtige, verfijnde miniatuurkunst. Deze bijzondere school bloeide tot het eind van de 17<sup>e</sup> eeuw en had grote invloed tot in de 19<sup>e</sup> eeuw. [12]

Omstreeks het midden van de 17<sup>e</sup> eeuw scheidden de Oudgelovigen zich af van de kerk. Zij konden zich niet verenigen met de westerse stijl die door kerk en staat gepropageerd werd. Er ontstonden hele schildersdorpen van Oudgelovigen in de provincie Vladimir, waarvan Palech en Mstera het meest bekend zijn geworden. Zij hadden een grote voorliefde voor uiterst

princedommen werden conquered; and the Roman Catholic Poles and Lithuanians were forced back. 'Holy Russia' was established.

As Chateaubriand, who accompanied Napoleon in 1812 on his Moscow campaign, wrote in his memoirs: 'Moscow, the city of gilded cupolas, shone in the sun, with its two hundred and ninety-five churches, with its fifteen hundred castles and its ornamented wooden houses in yellow, green and pink; it lacked only cypress trees and the Bosphorus.' Kapuscinski added: 'This is what it was like, because Moscow was for them a holy city, the capital of the world, the third Rome, the boundary of history, the end of the earthly wandering of the human race, the open gates of Heaven.'

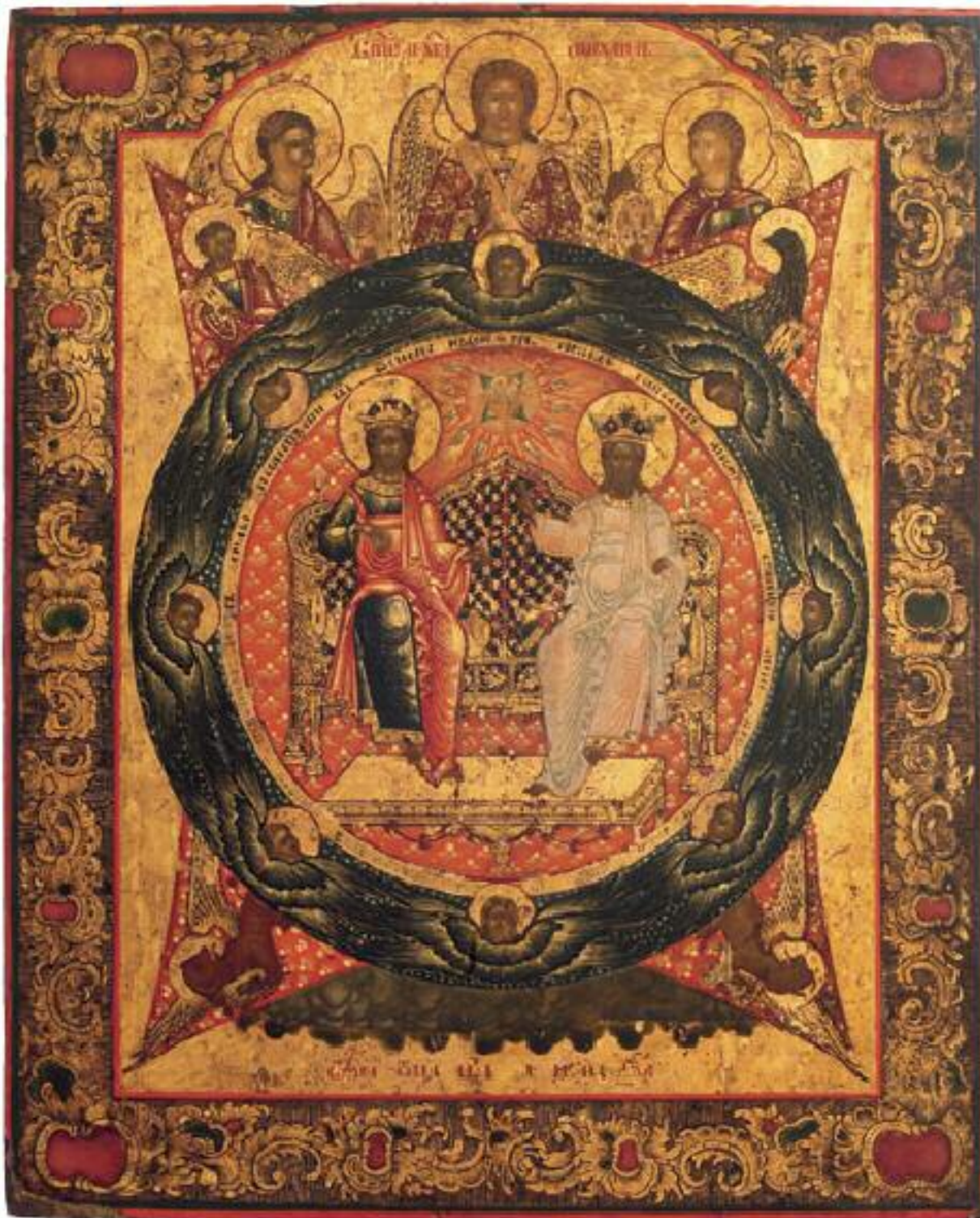
One important icon painter who moved to Russia was Theophanes the Greek. His work is characterised by powerful brushstrokes and subdued colours, which he strengthened with light effects. Together with his pupil Andrei Rublev (1360–1430), he painted the iconostasis in the Cathedral of the Annunciation in the Kremlin. And it was Rublev who painted the most famous icon of all time: the Trinity. [14] The Church encouraged painters to follow Rublev's style of painting, which they did for more than a hundred years after his death.

In the mid-15<sup>th</sup> century, Dionisij, another famous Greek painter, came to work in Moscow. Although few of his icons have survived, he determined the Moscow style. This was more refined and delicate than that of the style of the North.

In 1547, much of Moscow was destroyed by fire and many icons were lost. Painters from Novgorod, Pskov and other cities came to help their Moscow counterparts in the work of replacing them. As a result, a mixed style arose during the following century or so, combining elements of the Moscow and Novgorod traditions.

Another important style was developed in the 16<sup>th</sup> century by the rich and noble Stroganov family, who set up their own icon school. Stroganov icons are wonders of fine miniature artistry. This remarkable school flourished until the late 17<sup>th</sup> century and continued to be highly influential into the 19<sup>th</sup> century. [12]

In the mid-17<sup>th</sup> century, a group calling themselves the Old Believers split off from the rest of the Russian Orthodox Church. They could not accept the Western style of icon painting that was being propagated by the State and the Church. The Old Believer painters set up their own villages in the province of Vladimir. Palech and Mstera are the most famous of these settlements. The Old Believer artists painted highly refined icons, with many figures and with a harmonious, well-balanced colour composition. They would also paint icons in any style on request. In addition, they collected



- 11 Drie-eenheid (Nieuwe Testament), Rusland, 18<sup>e</sup> eeuw, 32,3 × 26,5 cm, privé-collectie Rusland  
*The Holy Trinity (New Testament), Russia, 18<sup>th</sup> century, 32.3 × 26.5 cm, private collection (Russia)*



12 Triptiek: Pokrof, Kruisiging, Het Niet-Verbrandende Braambos, Rusland (Moskou), 1861, met zilveren oklad met keur S. Stroganov, 11,5 × 31,7 cm, collectie Zoetmulder Ikonen  
*Triptych: Pokrov, Crucifixion, The Burning Bush, Russia (Moscow), 1861, with silver revetment marked S. Stroganov, 11.5 × 31.7 cm, Zoetmulder icon collection*





13 Jaarikoon, Rusland, 19<sup>e</sup> eeuw, 88 × 71 cm, Ikonenmuseum Kampen; detail p. 30  
*Year icon, Russia, 19<sup>th</sup> century, 88 × 71 cm, Ikonenmuseum Kampen; detail p. 30*



14 Drie-eenheid (Oude Testament), 19<sup>e</sup> eeuw, 62 × 42,5 cm, privé-collectie; detail p. 21  
*The Holy Trinity (Old Testament), 19<sup>th</sup> century, 62 × 42.5 cm, private collection; detail p. 21*

verfijnde ikonen met veel figuren en een harmonieuze en afgewogen kleurcompositie. Ook schilderden zij op aanvraag ikonen in iedere stijl. Zij verzamelden ikonen om ze te reinigen, te restaureren en te kopiëren, en niet in de laatste plaats om ze te eren. Het zijn deze verzamelingen, aangelegd door de Oudgelovigen, die nu prijken in de Russische musea en in de kerken van Oudgelovigen. [13]

Simon Oesjakov (1626-1686) was een voornamelijk ikonenschilder; hij schilderde in een door de westerse schilderkunst beïnvloede stijl. [6] Hij en zijn leerlingen werkten in de ateliers (de voormalige wapenkamers) van het Kremlin. Zij pasten de clair-obscurtechniek toe, hadden oog voor de anatomie en gebruikten lijnperspectief.

In 1703 maakte Peter de Grote St. Petersburg de nieuwe hoofdstad. Hij liet een moderne, Europese stad bouwen en richtte een kunstacademie op naar westers model. Voor het eerst werden behalve ikonen ook andere onderwerpen geschilderd. Vooral in centraal Rusland bleef een grote vraag naar ikonen bestaan, die in alle stijlen geschilderd werden. Naast massaproductie werden ook nog steeds meesterwerken geschilderd. Er kwam een ambachtelijke productie op gang in de ateliers van kloosters, steden en dorpen. Kooplui brachten manden vol ikonen naar de markt, waar zij tussen kinderspeelgoed en aardappels uitgestald werden.

In intellectuele kringen, die veel meer geïnteresseerd waren in de westerse cultuur, vond men ikonen achterhaald en achterlijk; niet meer dan aankleding voor de kerken. Bovendien spraken zij bij voorkeur Frans in plaats van Russisch. Misschien als reactie op de europeanisatie van Rusland werden door collectioneers de eerste ikonenverzamelingen aangelegd. De eerste tentoonstelling in 1914 opende de deuren voor velen. Schilders als Kandinsky en Chagall vonden in ikonen hun inspiratie. Ook niet-Russische schilders, zoals Picasso en Matisse, waren onder de indruk van de oude ikonen.

Na de Oktoberrevolutie van 1917 hield de traditie van het ikonen schilderen vrijwel op te bestaan. Lenin haatte godsdienst en alles wat daarmee te maken had. Kerken werden gesloten en afgebroken. Wederom werden ikonen verwoest, maar gelukkig ook naar het Westen verkocht. Het is mede aan de belangstelling van verzamelaars in het Westen te danken, dat betrekkelijk veel ikonen bewaard gebleven zijn.

Na het ontbinden van de Sovjet-Unie werden de kerken en kloosters weer in ere hersteld. Monniken namen de kloosters weer in gebruik, ikonen werden gerestaureerd en er werden weer nieuwe ikonen geschilderd. Veel ikonen die in het Westen terecht waren gekomen, worden nu door Russische verzamelaars teruggekocht.

ikonen met het doel van reinigen, restaureren en kopiëren – and, not least, of worshipping them. It is these collections, assembled by Old Believers, that are now to be seen in Russian museums and Old Believer churches. [13]

Simon Ushakov (1626–1686) was a prominent icon painter who painted in a Western-influenced style. [6] Working in their ateliers in the former armouries of the Kremlin, he and his pupils applied a *chiaroscuro* technique, had a keen eye for anatomy and used perspective.

In 1703, Peter the Great made St Petersburg his new capital. He had a modern European city built and set up an art academy along Western lines. For the first time, objects other than icons were painted. There was continued strong demand for icons, however, especially in Central Russia, where they were painted in all styles. Although much of this work was mass production, masterworks were still painted and artisanal workshops were set up in monasteries and in towns and villages. Merchants brought baskets full of icons to market, where they were displayed for sale among the toys and potatoes.

In intellectual circles, where Western culture was *en vogue*, and French rather than Russian was the preferred language, icons were felt to be old-fashioned and backward – suitable as church ornaments, maybe, but no more. It was perhaps in reaction to this Europeanisation of Russian culture that certain private individuals began to form collections of icons. The first exhibition of icons, held in 1914, opened the eyes of many. Painters such as Kandinsky and Chagall were inspired by the works of art they saw there, and the old icons also made a strong impression on foreign painters, such as Picasso and Matisse.

The October Revolution of 1917 virtually put an end to the tradition of painting icons. Lenin hated religion and anything to do with it; churches were shut or pulled down. Once again, many icons were destroyed, but fortunately many were sold to the West. It is partly due to the interest of collectors in the West that so many icons have been preserved.

Since the dissolution of the Soviet Union, churches and monasteries have been restored. Monks are entering monasteries again, icons have been restored and new icons are being painted. Indeed, many of the icons that were sold to the West are now being bought back by Russian collectors.

### **Greek icons**

During the Turkish domination of Greece (1453–1821), the worship of icons in churches and houses was tolerated, but the role played by icons in public life was greatly diminished. Today, icons are still made in Greece, but due to the growth of

## Griekse ikonen

Tijdens de Turkse overheersing van Griekenland (1453-1821) werd de ikonenverering in kerken en huizen wel getolereerd, maar de functie van ikonen in het openbare leven nam sterk af. De ikonen die nu nog in Griekenland gemaakt worden, zijn door het toenemen van het toerisme vaak eerder handelswaar geworden. Het mystieke karakter is grotendeels verloren gegaan. Zelfs de ikonen van de geïsoleerd gelegen berg Athos ontkomen daar niet aan. Het zijn flauwe aftreksels geworden van wat eens was. Het is een feit dat voor de gelovigen alle ikonen, dus ook de nieuwe ikonen, een devotieele waarde hebben. Naast de devotieele waarde spelen voor de kunstverzamelaar de factoren artistieke schoonheid en bezieling de belangrijkste rol.

### NOTEN

<sup>3</sup> De Vierde Kruistocht, met als doel het veroveren van het Heilige Land via Egypte, mislukte door een gebrek aan middelen. Men haalde Palestina niet eens. In plaats daarvan veroverden de kruisvaarders Constantinopel. Daar stichtten zij het Latijnse Keizerrijk (1204-1261).

<sup>4</sup> Naam van het oude Rusland. Kiev is de huidige hoofdstad van Oekraïne en de oudste stad van Rusland.

tourism, they have become more of a commercial product, and their mystical nature has largely been lost. Even the icons produced at the isolated monastery of Mount Athos are not free of this, being but pale imitations of their former selves. While it is true that, for believers, all icons – even modern ones – have a devotional value, for the art collector, their artistic beauty and inspiration are even more important.

### NOTES

<sup>2</sup> The aim of the Fourth Crusade was to re-conquer the Holy Land, but it failed through lack of resources, and did not even reach Palestine. Instead, the Crusaders attacked and conquered Constantinople, founding what was known as the Latin Empire (1204-1261).

<sup>3</sup> Russia was originally referred to as *Kievan Rus*. Kiev (now capital of Ukraine) was its earliest city.





# 3

**Gebruik van ikonen**  
**The function of icons**



15 Processie met ikoon van de Moeder Gods Vladimirskaja, 2<sup>e</sup> helft 17<sup>e</sup> eeuw, 75 × 58 cm,  
privé-collectie België

*Procession with the Mother of God of Vladimir (Vladimirskaya) icon, 2<sup>nd</sup> half 17<sup>th</sup> century, 75 × 58 cm,  
private collection (Belgium)*

### 3 Gebruik van ikonen

## The function of icons

In het oude Rusland was het hele leven gekleurd door religie. Door de eeuwen heen speelden ikonen een belangrijke rol in het leven van de gelovigen. Het voordeel van ikonen boven fresco's en mozaïeken was dat zij meegenomen konden worden, in processie, naar huis en op reis. Behalve in de kerken waren ikonen in het tijdperk vóór de Oktoberrevolutie overal te vinden: in scholen, instituten, kantoren, ziekenhuizen, kazernes, in een nis tegen muren en bomen en zelfs in restaurants en op lantaarnpalen. Nooit zou een Rus zijn ikoon in de steek laten. Ikonen waren een essentieel onderdeel van zijn leven en vergezelden hem van de wieg tot het graf.

Ieder orthodox huis, hoe arm ook, had een 'mooie hoek' of 'rode hoek', waar ikonen voor de privédevotie stonden opgesteld. Het was de belangrijkste plaats in het huis. Gasten begroetten eerst de ikonen en dan pas de familie. In de huizen van de adel was een speciale ikonenkamer. Tsaar Ivan de Verschrikkelijke bewaarde daar meer dan drieduizend ikonen. Niet alleen bij een geboorte of een huwelijk, maar ook bij een gevaarlijke reis of veldtocht werd een ikoon aan de gelovige geschonken. Iedere dag van het jaar was gewijd aan een heilige. Als iemand overleden was, gaf men een ikoon mee om hem te vergezellen op de laatste reis en werd een metalen ikoon op het grafkruis bevestigd.

Men dichtte de ikonen wonderbaarlijke en mystieke krachten toe. Voor iedere gebeurtenis was er een speciale ikoon die te hulp geroepen kon worden. Zo werd de profeet Elia aangeroepen bij slecht weer, de heiligen Blasius en Modestos tegen de dierenpest, Antipas bij kiespijn en Johannes de Doper bij hoofdpijn. Voor allerlei menselijke nood, kwalen

In pre-Revolutionary Russia, people's entire life was permeated with religion: and through the centuries, icons played an essential part in this. Icons had a great advantage over frescoes and mosaics in that they could be carried in a procession, taken home or carried on a journey. Before the Revolution, icons were found not only in churches but everywhere – in schools, institutes, offices, hospitals, prisons, in niches in walls or trees, and even in restaurants or on street lamps. Russians would never abandon an icon: icons formed an essential part of life and accompanied one from cradle to grave.

Each Orthodox house, no matter how poor, had a 'beautiful corner' or a 'red corner', where icons were set up for private worship. It was the most important part of the house. Guests greeted the icons first and only then did they turn to the family. The houses of nobles had a special room for icons. Tsar Ivan the Terrible had over 3,000 icons in his. Icons were given to believers on special occasions, such as births or marriages, and also when they were about to go on a dangerous journey or campaign. Each day of the year was devoted to a different saint. When someone died, the mourners gave the deceased an icon to take with him on his final journey, and metal icons were attached to the cross erected over the grave.

Icons were believed to have miraculous and mystical powers. The help of special icons could be called upon in particular circumstances. For example, the prophet Elijah was called upon in the event of bad weather, St Blaise and St Modestos were invoked against animal diseases, Antipas would relieve toothache, while John the Baptist would deal with headaches. In this way, there was a special saint to cover

en ziekten waren speciale heiligen. Iedere gelovige had natuurlijk ook nog zijn eigen beschermengel of engelbewaarder.

Ikonen werden in tijden van oorlog door het leger meegedragen. Menig overwinning zou door de hulp van een ikoon tot stand gekomen zijn. Ook op feestdagen of andere plechtige gebeurtenissen werden en worden ikonen in processie rondgedragen. [15]

De gelovigen vertrouwden hun problemen toe aan de ikonen en vroegen om hulp en raad. Russen sluiten hun ogen niet bij het gebed, maar staan oog in oog met de ikoon. De Russische schrijver A.I. Herzen (1812-1870) neemt in zijn memoires een brief op van zijn vriend de filosoof Kirejevski (1806-1856):

‘Ik stond eens voor een schrijn te staren naar de wonderikoon van de Moeder Gods en bedacht hoe kinderlijk toch het geloof was van de mensen die ervoor stonden te bidden. Enkele vrouwen en zwakke oude mannen sloegen kruistekens en bogen naar de grond. Met vurige hoop keek ik naar de heilige afbeeldingen en beetje bij beetje begon mij het geheim te dagen van hun wonderlijke kracht. Dit was immers niet zomaar een schildering, want het had eeuwenlang de harts-tochten, de hoop en de gebeden van al deze lijdende en ongelukkige mensen opgenomen. Het was vervuld van de energie van al deze gebeden, het was een levend organisme geworden, een plaats waar de Heer en de mens elkaar ontmoetten. Terwijl ik dit bedacht, keek ik nogmaals naar de oude mannen, de vrouwen en kinderen die in het stof neerknielden en opkeken naar de heilige ikoon en toen zag ik de bezielde trekken van de Moeder Gods en zag hoe zij met liefde en mededogen naar deze eenvoudige mensen keek en ik zonk op mijn knieën en bad deemoedig tot haar.’

Iedereen die weleens een Russische kerk is binnengegaan, komt onder de indruk van de bijzondere sfeer die van de schittering van de door kaarsen verlichte ikonen uitgaat. Je krijgt het gevoel dat je een microkosmos betreedt, een andere wereld vol kleur en theologie. Overal in de kerk hangen ikonen, op leznaars, aan lampen en aan de wanden, maar vooral in de ikonostase. [16]

### **De ikonostase**

Deze beeldenwand, die in Rusland soms wel in vijf verdiepingen tot het plafond rijst, maakt het altaar onzichtbaar voor de gelovigen. Ook in westerse kerken was er in vroeger tijden een afscheiding tussen koor en

all human needs, ailments and illnesses. Icons were also carried by the army in times of war: many victories would not have been won had it not been for the help of an icon. Today, icons are still carried in processions on Church feast days and other solemn occasions. [15]

Believers confided their problems to their icons and asked them for help and advice. Russians do not shut their eyes during prayer, but stand eye to eye with their icon. In his memoirs, the Russian writer A.I. Herzen (1812–1870) cites a letter from a friend, the philosopher Kireyevski (1806–1856):

‘I once stood in front of a shrine, looking at the miraculous icon of the Mother of God, and thought how childish was the belief of the people who stood praying. A few women and feeble old men made the sign of the cross and bowed low. They were looking at the holy image with fervent hope, and gradually I began to understand the secret of its miraculous power. It was not, after all, a mere painting. For centuries it had absorbed all the longings, hopes and prayers of those suffering and unhappy people. It was filled with the energy of all these prayers. It had become a living organism, a place where the Lord and humanity meet. As I was thinking this, I looked again at the old men, the women and the children who were kneeling in the dust, looking up at the holy icon. And then I saw the spiritual nature of the Mother of God and saw how she looked back at these simple people with love and compassion, and I sank to my knees and humbly prayed to her.’

Anyone who has ever been inside a Russian church cannot fail to be impressed by the special atmosphere created by the glittering of the candle-lit icons. You feel you are entering a microcosm, a different world, full of colour and divinity. Everywhere in the church you look there are icons – on lecterns, on lamps and on walls, and above all on the iconostasis. [16]

### **The iconostasis**

An iconostasis is, in effect, a wall of images, which in Russia sometimes reaches up to five rows high, almost to the ceiling. Like the rood-screen in Western churches, which was once used to separate the sanctuary from the nave, the iconostasis has the effect of hiding the altar from the worshippers. In the Western Church this screen has now been removed to increase the involvement of the faithful in the liturgy. But thinking in the Eastern Church is different. The altar is separated from the worshippers by the iconostasis and the Royal Doors are kept closed during much of the Eucharist, not with the purpose of



16 Huisikonostase, Rusland, 19<sup>e</sup> eeuw, 35 × 29,5 cm, Ikonenmuseum Kampen  
*Home iconostasis, Russia, 19<sup>th</sup> century, 35 × 29.5 cm, Ikonenmuseum Kampen*



17 Koningsdeuren, Griekenland, eind 18<sup>e</sup> eeuw, 148 × 65 cm, Ikonen-Museum Recklinghausen

*Royal Doors, Greece, late 18<sup>th</sup> century, 148 × 65 cm, Ikonen-Museum Recklinghausen*

18 Koningsdeuren, 2<sup>e</sup> helft 15<sup>e</sup> eeuw, Kreta, 116 × 59 cm, Ikonen-Museum Recklinghausen

*Royal Doors, 2<sup>nd</sup> half 15<sup>th</sup> century, Crete, 116 × 59 cm, Ikonen-Museum Recklinghausen*









19 Koningsdeuren, 2<sup>e</sup> helft 17<sup>e</sup> eeuw, Moskou, 166 × 92 cm, privé-collectie Rusland  
*Royal Doors, 2<sup>nd</sup> half 17<sup>th</sup> century, Moscow, 166 × 92 cm, private collection (Russia)*

20 De vier evangelisten, 19<sup>e</sup> eeuw, Rusland, 29 × 23 cm en 33 × 29 cm, collectie Zoetmulder Ikonen  
*The Four Evangelists, 19<sup>th</sup> century, Russia, 29 × 23 cm and 33 × 29 cm, Zoetmulder icon collection*



21 Uitgebreide Deësis, 2<sup>e</sup> helft 18<sup>e</sup> eeuw, Rusland, 71,5 × 60 cm, privé-collectie Nederland; detail p. 35  
*Extended Deësis, 2<sup>nd</sup> half of 18<sup>th</sup> century, Russia, 71.5 × 60 cm, private collection (The Netherlands); detail p. 35*



22 Deësis, 18<sup>e</sup> eeuw, Rusland, 55 × 46 cm (ieder), collectie Zoetmulder Ikonen  
*Deësis, 18<sup>th</sup> century, Russia, each 55 × 46 cm, Zoetmulder icon collection*

schip. Maar deze afsluiting werd verwijderd om de betrokkenheid van de gelovigen bij het liturgisch gebeuren te bevorderen. De oosterse opvatting is duidelijk anders. De afscheiding door de ikonostase en het gesloten houden van de koningsdeuren gedurende een groot gedeelte van de eucharistie, hebben niet de bedoeling het mysterie te versluieren; zij willen slechts het heilige en gewijde karakter ervan benadrukken. De altaarruimte staat symbool voor het spirituele, en het schip, waar de gelovigen zich bevinden, symboliseert de materiële wereld.

De ikonostase heeft al eeuwenlang eenzelfde voorgeschreven ordening en compositie. In de ikonostase bevinden zich drie ingangen: twee deuren aan de zijkanten en een dubbele deur in het midden. Op de zijdeuren bevinden zich ikonen van engelen of van een heilige diaken. De linkerdeur geeft toegang tot de Proskomidikon, waar de eucharistie wordt voorbereid. De rechterdeur geeft toegang tot het Diakonikon, de plaats waar de liturgische gewaden en boeken bewaard worden. De middelste deuren worden de ‘deuren naar het paradijs’ of ‘koningen deuren’ genoemd. Achter deze deuren bevindt zich de allerheiligste ruimte, waar

veiling the mystery, but rather to emphasise its sacred and devotional nature. The altar symbolises the spiritual world, while the nave, where the congregation stands, symbolises the material world.

For centuries, the iconostasis has had the same structure with the same elements. It has three entrances: a door at each side and double doors in the middle. Icons of angels and a holy deacon hang on the side doors. The door on the left opens into the Proskomidikon, where the Eucharist is prepared. The door on the right opens into the Diakonikon, where the liturgical vestments and books are preserved. The middle doors are known as ‘The Holy Gates’ or the ‘Royal Doors’. Behind these doors is the Holy of Holies, where the sacred mysteries take place. Only the priest celebrating the Eucharist is allowed to go through them.

The Royal Doors [17-19] are usually adorned with icons of the Four Evangelists – Matthew, Mark, Luke and John [19-20] – and of the Annunciation. Accordingly, it is through these gates that the priest reads the Gospel.

An icon of Christ is found to the right of the Royal Doors

de heilige mysteriën zich voltrekken. Alleen de celebrerende priester mag door deze middelste deuren.

Op de koningsdeuren [17-19] vinden wij meestal de afbeeldingen van de vier evangelisten, Johannes, Mattheüs, Lucas en Marcus [19-20] en van de aankondiging van de aartsengel Gabriël aan Maria. De priester verkondigt dan ook voor deze deuren het evangelie.

Rechts van de koningsdeur is een ikoon van Christus en links een van de Moeder Gods. Naast de ikoon van Christus bevindt zich de ikoon van de heilige of het feest naar welke de kerk genoemd is. En naast de ikoon van de Moeder Gods is een ikoon die bijzondere verering geniet bij de gelovigen, afhankelijk van de streek of stad waar de kerk zich bevindt.

Boven deze rij komt de uitgebreide Deësis-rij met Christus in het midden. [21] Het van oorsprong Griekse woord *Deësis* betekent gebed en afsmeking. Aan weerszijden van Christus hangen de ikonen van de Moeder Gods en Johannes de Voorloper (de Doper). [22] Engelen en heiligen neigen zich naar Christus om voor de mensheid voorspraak te doen en vergeving voor haar zonden af te smeken. Voor de gelovigen is het een uitnodiging om zich te voegen in dit gebed.

De rij daarboven brengt ons het leven van Christus onder de mensen. Hier worden de twaalf grote feesten uit de orthodoxe kerk afgebeeld (de *Dodekaorton*).

Terwijl de onderste rijen scènes laten zien uit het Nieuwe Testament, vertegenwoordigen de bovenste rijen symbolisch het Oude Testament: profeten met schriftrollen in hun handen, waarvan de teksten duiden op de komst van Christus, wenden zich tot de centrale ikoon van de Moeder Gods van het Teken. Hierboven is een rij voorvaders afgebeeld, die zich wenden tot de ikoon van de Drie-eenheid. De ikonostase wordt meestal gekroond door een kruis.

and an icon of the Mother of God hangs to the left. Alongside the icon of Christ hangs an icon of the saint or the Church feast in whose name the church has been dedicated. Alongside the icon of the Mother of God hangs an icon that is especially venerated by the faithful of the church's local area.

Above this row of icons, we find the Deësis (from the Greek *deisis* meaning 'prayer'). [21] This is a row of icons with Christ in the middle. On either side of Christ we see the Mother of God and St John the Baptist (also known as St John the Forerunner). [22] Angels and saints bow to Christ to petition on behalf of humanity and to pray for forgiveness of its sins. For the faithful, this is an invitation to join in this prayer.

Above the Deësis, we find a row of icons depicting Christ's life on earth. These are the icons of the *Dodekaorton*, the twelve major feasts in the calendar of the Orthodox Church.

While the lower rows of the iconostasis show scenes from the New Testament, the upper rows refer to the Old Testament: prophets holding scrolls with texts clearly referring to the Coming of Christ are turned to face the central icon, the Mother of God of the Sign. Above this, there is a row of Patriarchs, who are facing the icon of the Trinity. The iconostasis is usually crowned with a cross.



4

Techniek

Technique

## 4 Techniek

### Technique

Gewoonlijk denkt men bij het begrip ikoon aan een op hout geschilderde religieuze voorstelling. Maar vooral uit de vroege tijd zijn ikonen behouden die uit ivoor, goud, email, mozaïek of marmer zijn gemaakt. Ook geweven of bestikte textielikonen zijn bewaard gebleven. Vooral in de 18<sup>e</sup> en 19<sup>e</sup> eeuw in Rusland waren de kleine metaalikonen zeer populair. Deze waren meestal in brons of in messing gegoten.

De op hout geschilderde ikonen zijn meestal in ei-tempera geschilderd. Bij ei-tempera is eidooier het bindmiddel voor de pigmenten. De encaustische techniek, waarbij de verf in verhitte was werd ingebrand, raakte na het iconoclasm in onbruik.

#### Materialen

De ikonenschilder begon met het uitzoeken van een bij voorkeur harsvrij houten paneel (bijvoorbeeld linde, beuk, cipres of ceder) en maakte dat op maat. Bij grotere exemplaren moesten meerdere planken verlijmd worden. Dikwijls maakte hij met een beitel een verdieping in het hout (*kovcjek*), zodat er een meer of minder brede en verhoogde rand (*polje*) bleef staan als omlijsting.

In Rusland werden dan meestal in de achterkant van het paneel twee gleuven horizontaal uitgeschaafd, waar vervolgens latten (*sponki*) met een zwaluwstaartverbinding vastgezet werden om het kromtrekken tegen te gaan. Vanaf de 18<sup>e</sup> eeuw gebeurde dit soms in de onder- en bovenkant. In Griekenland werden latten direct op de achterkant bevestigd door middel van nagels of houten pennen. De van tevoren geruwde voorkant van de plank bestreek de schilder met lijm, waarop hij vaak een stuk linnen (*povoloka*) of grof papier kleefde. Vervolgens bracht hij een pasta aan die bestond uit een

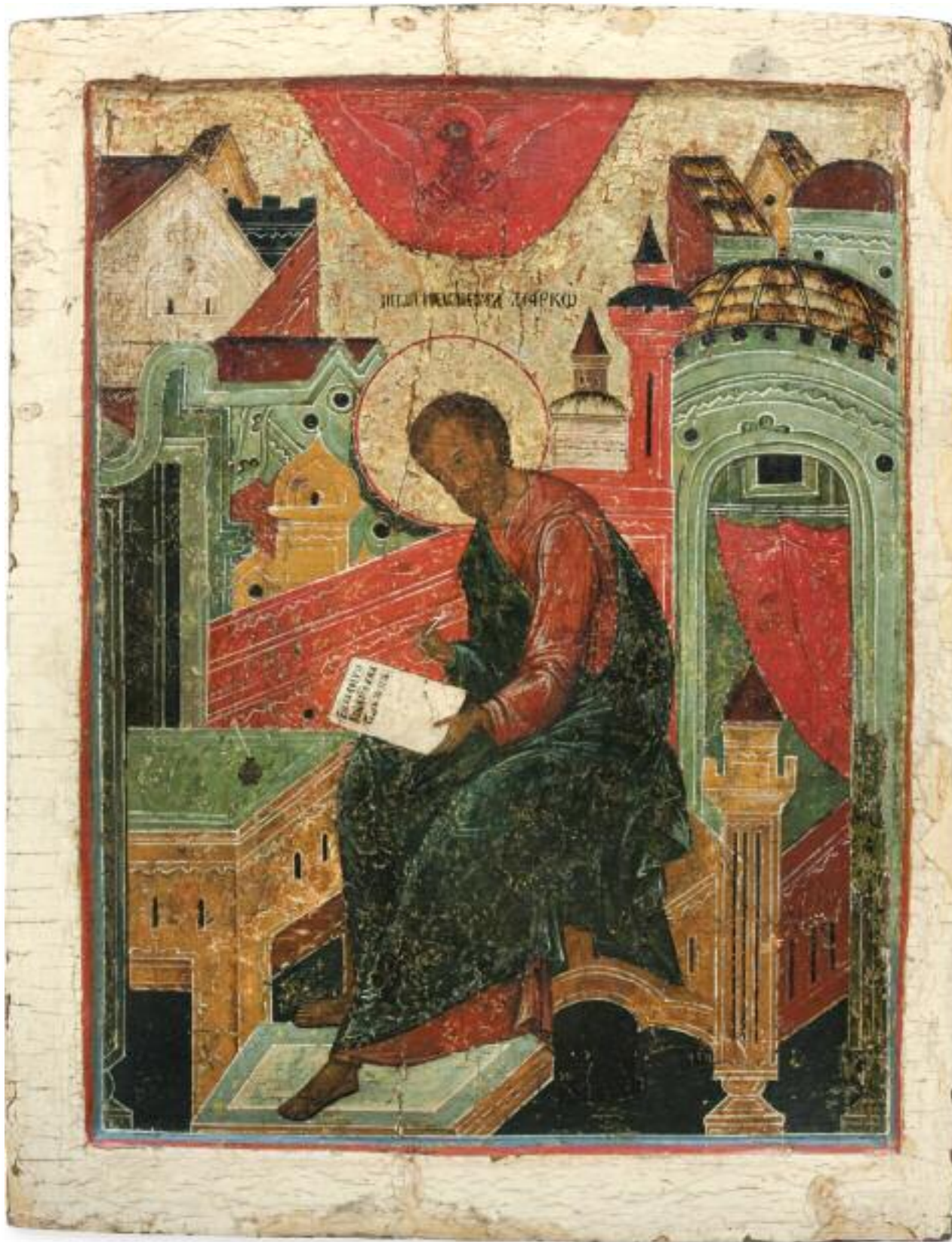
When one thinks of the term ‘icon’, what usually comes to mind is a religious painting on wood. But in fact icons are made of many different materials. From the early period in particular we find icons of ivory, gold, enamel, mosaic or marble. Icons made of cloth – woven and embroidered – also survive. And small metal icons (mostly cast in bronze or brass) were particularly popular in Russia in the 18<sup>th</sup> and 19<sup>th</sup> centuries.

Most icons painted on wood are executed in egg tempera, where egg yolk is the binding agent for the pigments. An alternative, encaustic, technique, whereby paint was burned into heated wax, fell into disuse after the Iconoclasm.

#### Materials

An icon painter would start by looking for a wooden panel, preferably one free of resin (lime, beech, cypress or cedar, for instance). He would then cut it to the right size: for a large icon, several planks may have had to be glued together. Sometimes he would make a groove in the wood with a chisel (*kovcjek*), leaving a broad, raised edge (*polje*) to serve as a frame.

To prevent the panel warping, battens were then fixed to the back of the panel. In Russia, the battens (*sponki*) were slotted into grooves carved for this purpose. From the 18<sup>th</sup> century onwards, this was also sometimes done in the lower and the upper sides of the panel. In Greece, the battens were fastened directly onto the back, using nails or wooden pins. The painter would then often roughen the front surface and glue a piece of linen (*povoloka*) or rough paper on it. The next step was to apply a paste (*levkas*) consisting of chalk (such as ground marble, or perhaps alabaster) and various binding



23 Evangelist Marcus, Rusland, begin 17<sup>e</sup> eeuw, 49 × 39 cm, collectie Zoetmulder Ikonen  
*St Mark the Evangelist, Russia, early 17<sup>th</sup> century, 49 × 39 cm, Zoetmulder icon collection*



- 24 Moeder Gods Vladimirskaja, Rusland, begin 18<sup>e</sup> eeuw, met zilveren oklad met rivierparels en glas, gedateerd 1828, 31 × 26 cm, collectie Zoetmulder Ikonen; detail p. 47  
*Mother of God of Vladimir (Vladimirskaya), Russia, early 18<sup>th</sup> century, with silver oklad with river pearls and glass, dated 1828, 31 × 26 cm, Zoetmulder icon collection; detail p. 47*
- 25 Basilius de Grote en Basilius de Heremiet, 16<sup>e</sup> eeuw, met verguld zilveren oklad met email cloisonné, gedateerd 1876, Moskou, 31,7 × 26,3 cm, collectie Zoetmulder Ikonen  
*St Basil the Great and St Basil the Hermit, 16<sup>th</sup> century, with gilded silver oklad with cloisonné enamel, dated 1876, Moscow, 31.7 × 26.3 cm, Zoetmulder icon collection*





krijtlaag van bijvoorbeeld gemalen marmer, of soms albast, en verschillende bindmiddelen. Deze pasta (*levkas*) werd in verschillende lagen – vijftien tot twintig lagen was niet ongebruikelijk – aangebracht en steeds geschuurd en gepolijst, net zolang tot een spiegelglad oppervlak verkregen was.

Op deze glanzende witte achtergrond tekende of kraste de schilder de tekening. Als voorbeeld gebruikte hij een oude ikoon of een schilderhandboek. Vaak kende hij de voorstelling zo goed, dat hij de tekening uit zijn herinnering kon maken. Hierna bedekte hij de achtergrond met bladgoud of soms met bladzilver. Vervolgens maakte hij de schildering in ei-temperatechniek. De kleurstoffen bestonden uit organische stoffen of werden uit de bodem gewonnen en konden bijvoorbeeld bestaan uit verpulverde mineralen. Ook werden soms heilige relikwieën door de verf gemengd. De kunstenaar schilderde in laagjes, van donker naar licht, en bracht ten slotte lichttoetsen en eventueel goudversieringen aan.

De schildering werd afgedekt met een vernis die bestond uit lijnolie en hars, de zogenaamde *olifa*, die de kleuren een diepe glans gaf. Het nadeel van *olifa* was dat het snel donker werd door het aantrekken van roet afkomstig van kaarsen en wierook. Hierin vindt men de verklaring voor de Zwarte Madonna's. Deze ikonen danken het donkere gelaat van de Moeder Gods slechts aan roet en vervuiling.

Het voorschrift van de kerk volgend, schreef de schilder ook de naam of naamtekens van de heilige persoon of voorstelling op de ikoon. Naast de Griekse heilige monogrammen voor Christus en de Moeder Gods was het Oudkerkoslavisch de taal die voor de Russische ikonen gebruikt werd. [26] Dit is een Zuidslavisch dialect, waarin de monnik Cyrillus zijn bijbelvertaling schreef. Als laatste handeling werd de ikoon in de kerk gewijd.

agents. Many layers of this paste were applied (15–20 was not unusual). They were repeatedly rubbed and polished to create an extremely smooth surface.

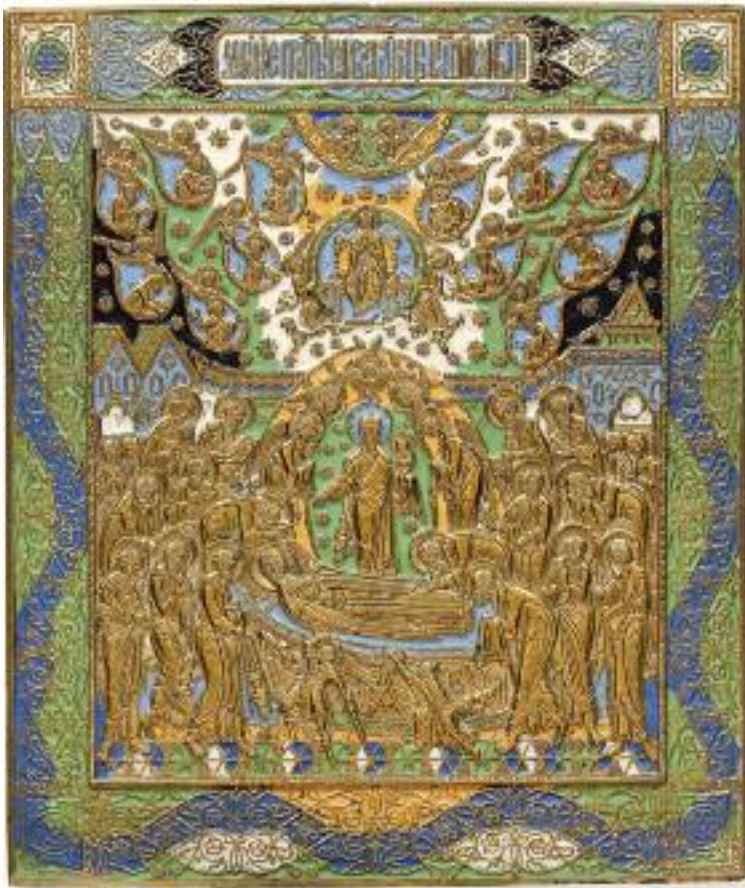
On this shiny white background, the painter then drew or scratched the outlines of his picture. He would be following an old icon or using a design from a book of examples. Often he knew his subject matter so well that he could draw it from memory. He would then cover the background with gold leaf (or sometimes silver leaf). Now he could start the actual painting, using egg tempera. The colours were made from organic materials or finely ground minerals. Holy relics were also sometimes mixed in with the paint. The artist painted in layers, from dark to light, finally adding some light effects and perhaps some gold embellishment.

The painting was then varnished with a varnish (known as *olifa*) made of linseed oil and resin. This gave the colours a deep shine. However, it had the disadvantage that it darkened quickly as it attracted the soot from candles and incense. This explains the existence of Black Madonnas, icons in which the Mother of God has a dark face. This was merely due to the accumulation of soot and grime.

In accordance with the rules of the Church, the painter also added the sign or name of the person or scene shown in the icon. The Greek monograms were used for Christ and the Mother of God. In the case of Russian icons, Old Church Slavonic was used. [26] This is a South Slavic dialect, into which St Cyril translated the Bible. As a final action, the finished icon was consecrated in the church.



26 Detail van afbeelding 52, 21 en 61  
*Detail of figure 52, 21 and 61*



27 Het Ontslapen van de Moeder Gods, Rusland, 19<sup>e</sup> eeuw, 28,2 × 24 cm, metaal-  
 ikoon, collectie Zoetmulder Ikonen  
*The Dormition of the Mother of God, Russia, 19<sup>th</sup> century, 28.2 × 24 cm, metal icon, Zoet-  
 mulder icon collection*

### Stijlmiddelen

Wanneer wij een ikoon bestuderen, springen de vreemde architectonische vormen, de vervormde bergen, de onnatuurlijke gezichten en schematisch getekende gestalten in het oog. Dit is niet uit onkunde gedaan. Deze vreemde vormen zijn juist onderdeel van de artistieke taal van de kunstenaars. Zij wilden een onzichtbare werkelijkheid vertalen naar een zichtbare vorm. Hiervoor gebruikten zij een omgekeerd perspectief. Het verdwijnpunt ligt bij de toeschouwer en niet in de ikoon. De toeschouwer wordt als het ware de ikoon binnengetrokken. [23]

Kenmerkend is ook het gebruik van bladgoud. Door de gouden achtergrond is er geen horizont, geen lucht of landschap. De afgebeelde heiligen hebben om het hoofd een aureool van bladgoud en ook de kleding is met goud bewerkt. Dit wordt gedaan om de spirituele dimensie te benadrukken. De voorstelling op de ikoon blijft vlak, tweedimensionaal, ook omdat de schilder geen slagschaduw gebruikt.

### Stylistic elements

When we look at an icon today, what we are struck by are the strange buildings, the distorted mountains, the unnatural faces and the schematic figures. But these do not stem from any lack of skill on the part of the artist. They are explicitly part of the painter's artistic language. The goal of the icon painters was to give visible form to an invisible reality. To achieve this, they used a reversed perspective, whereby the vanishing point lies not in the icon but with the viewer. The viewer becomes, as it were, drawn into the icon. [23]

What we also notice is the extensive use of gold leaf. The golden background means there is no horizon, no sky or landscape. Saints in icons have a gilded halo, and their clothing is also embellished with gold. This emphasises the spiritual dimension. In addition, the representation on the icon remains flat and two-dimensional because no shadows are shown.

## Metaalbeslag

De gewoonte om ikonen te bedekken met een zilverbeslag is reeds in de Byzantijnse tijd ontstaan. Deze bekleding kan de vorm aannemen van een rand (*basma*), de bedekking van de achtergrond (*oklad*), of een bedekking van de gehele ikoon, waarbij slechts het gelaat en de handen vrij blijven (*riza*). Het Russische woord *oklad* betekent ‘bekleding’ en *riza* betekent ‘jas’. Deze termen worden door elkaar gebruikt. De oorspronkelijke bedoeling van een dergelijk beslag was om eer te betonen aan de ikoon. Als een ikoon bijvoorbeeld een wonder had verricht, lieten de gelovigen bij een zilversmid een feestgewaad voor de ikoon maken. [24-25]

In de 17<sup>e</sup> eeuw nam de populariteit van de riza- en oklad-ikonen toe en bereikte in de 19<sup>e</sup> eeuw haar hoogtepunt. Er werden door bekende edelsmeden, zoals Fabergé en Ovchinnikov, ware kunstwerken van deze goud- en zilverbeslagen gemaakt, soms versierd met email en edelstenen. De voorliefde voor dit soort ikonen veroorzaakte echter ook dat uiteindelijk aan het schilderwerk geen aandacht meer besteed werd. Er ontstonden goedkope ikonen die, wanneer zij ontdaan worden van de metalen bekleding, het kale hout met slechts gezichten en handen tonen.

## Metalen ikonen

Het onverwoestbare materiaal en het vaak kleine formaat maakten de metalen ikonen tot de ideale metgezellen van de reiziger. Kleine ikoontjes en kruisjes werden om de hals gedragen. Maar ook in huis en in de kerk werden dergelijke ikonen gebruikt. Tevens bestond de gewoonte deze ikonen op de houten grafkruizen te nagelen.

De eerste metalen ikonen stammen al uit de 11<sup>e</sup> eeuw, maar de grote bloeitijd was in de 18<sup>e</sup> en 19<sup>e</sup> eeuw. [27] Waarschijnlijk is dit te danken aan de Oudgelovigen, die fel gekant waren tegen de hervormingen van Nikon, de patriarch van Moskou. In het midden van de 17<sup>e</sup> eeuw scheidden zij zich af van de kerk en wierpen zich op als de verdedigers van de oude tradities. Met net zoveel systematiek, liefde en vaardigheid als zij speciale werkplaatsen voor de geschilderde ikonen oprichtten, namen zij ook de vervaardiging van de metalen ikonen ter hand. Het belangrijkste centrum voor het gieten van deze ikonen was het Vygorezki klooster, dat in 1695 door de Oudgelovigen gesticht werd aan de rivier de Vyg, in het hoge noorden bij de Witte Zee. Er waren ook kleine werkplaatsen door het gehele land, tot in Siberië toe, die door elkaar bestrijdende groepen Oudgelovigen werden opgericht.

## Metal revetments

Icons were often partly covered in silver, a custom that goes back to the Byzantine period. They might be given a silver edge (*basma*) or a silver background (*oklad*). Alternatively, the whole icon might be covered in silver, with only the face and the hands visible (*riza*). The Russian word *oklad* means ‘cladding’ or ‘clothing’, while *riza* means ‘jacket’: these terms are used indiscriminately.

Such coverings, or revetments, were originally provided as an act of gratitude. If an icon had worked a miracle, for instance, the beneficiary would commission a silversmith to make a ceremonial cover for the icon. [24-25]

*Riza* and *oklad* icons became increasingly popular from the 17<sup>th</sup> century on, reaching a highpoint in the 19<sup>th</sup> century. Well-known goldsmiths and silversmiths, such as Fabergé and Ovchinnikov, created gold and silver revetments that were veritable works of art, sometimes adorned with enamel and precious stones. The popularity of these sorts of icons, however, led to a decline in interest in the painting itself. Simple *riza* and *oklad* icons were produced, in which only the visible parts (the hands and the face) were painted. The rest of the panel, which would be covered up, was left bare.

## Metal icons

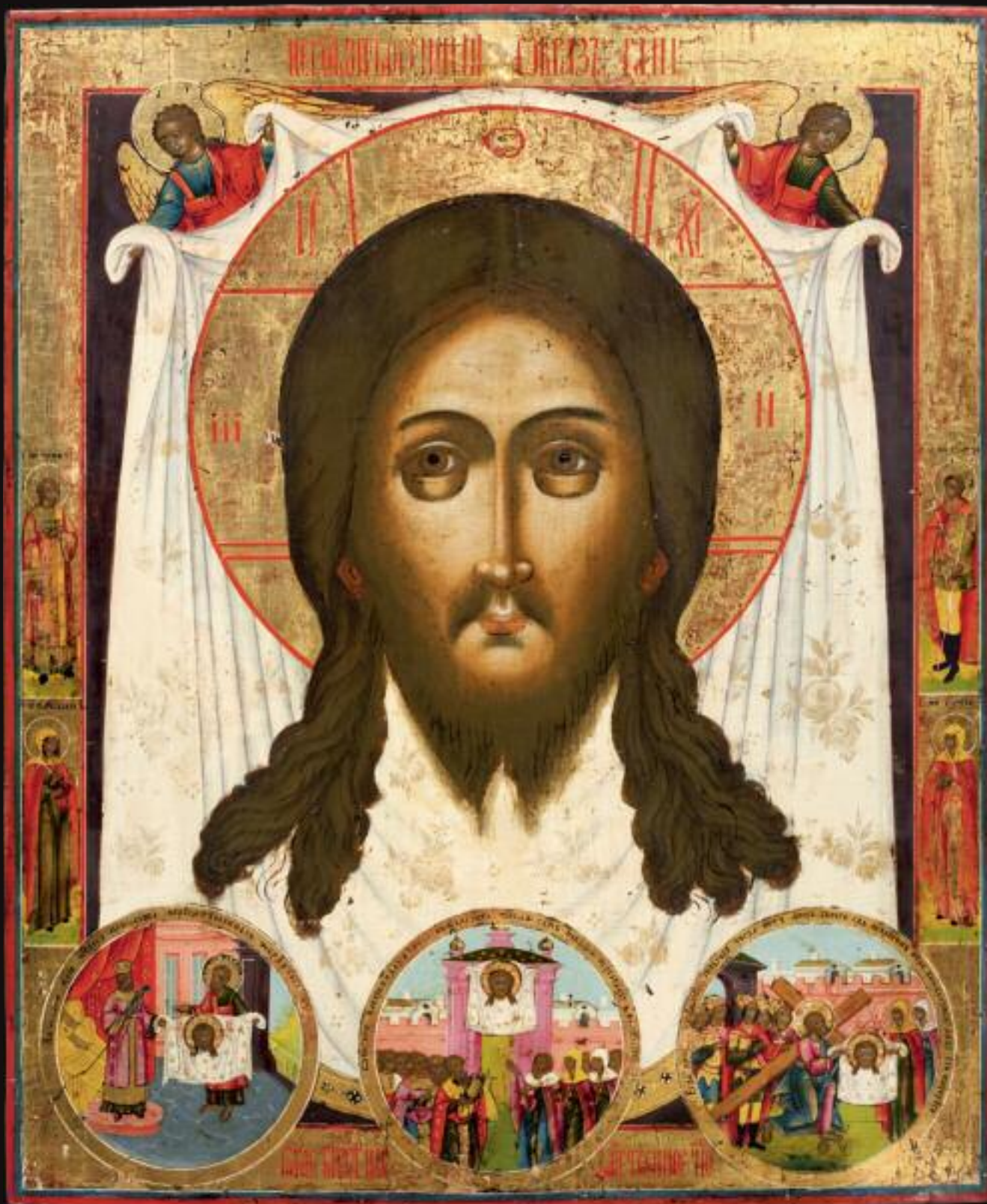
Thanks to their indestructibility and often small format, metal icons could be worn around the neck and were ideal for travellers. Metal icons were also used in the home and in churches, and they were often fastened to the wooden crosses on graves.

The first metal icons date from the 11<sup>th</sup> century, but it was not until the 18<sup>th</sup> and 19<sup>th</sup> centuries that they became popular. [27] This was probably mainly thanks to the Old Believers, who strongly opposed the reforms of Nikon, the Patriarch of Moscow, and split off from the Church in the mid-17<sup>th</sup> century. Setting themselves up as defenders of the old traditions, they established not only special workshops for painted icons, but also started producing metal icons. The main centre for casting these icons was the monastery at Vygorezki, which the Old Believers had set up in 1695 on the banks of the River Vyg, in the North, near the White Sea. Smaller workshops were also set up throughout the country, including in Siberia.



# 5

**Ikonthema's  
Icon themes**



28 Mandylion, Rusland, 1<sup>e</sup> helft 19<sup>e</sup> eeuw, 53,8 × 44,3 cm, collectie Zoetmulder Ikonen  
*Mandylion, Russia, 1<sup>st</sup> half 19<sup>th</sup> century, 53.8 × 44.3 cm, Zoetmulder icon collection*

## 5 Ikonenthema's

### Icon themes

#### Christus

Theologisch gezien is de ikoon van Christus de belangrijkste. Doordat Christus mens geworden is, werd hij zichtbaar en dus ook uitbeeldbaar.

Maar hoe moest Christus afgebeeld worden? De oudste afbeeldingen van Christus tonen een jonge man zonder baard. Op een fresco uit de 4<sup>e</sup> eeuw in de catacombe van Petrus en Marcellinus in Rome is Christus afgebeeld met halflang haar en korte baard. Deze afbeelding verschilt niet veel van wat later het prototype van een Christus-ikoon wordt.

Het authentieke portret van Christus voor de christenen uit de eerste eeuwen was een belangrijke aangelegenheid. Er werd veel over geschreven en er bestaan veel legenden over. De oudste afbeelding van Christus zou op wonderbare wijze tot stand gekomen zijn. Het zou niet, zoals bij de idolen van de heidenen, door mensenhanden gemaakt zijn. Christus zou zelf zijn gelaat op een linnen doek gedrukt hebben. Deze doek zou in 944 tegen betaling van een grote som geld van de Emir van Edessa gekocht zijn en naar Constantinopel overgebracht zijn. Daar kreeg het de naam Mandylion, van het Arabische woord *mandyl*, dat doek betekent. Tijdens de plundering van de stad zou het Mandylion in 1204 door kruisvaarders naar het Westen gebracht zijn. [28]

De oudst bewaarde voorstelling van het Mandylion bevindt zich op een bovendeel van een triptiek uit de 10<sup>e</sup> eeuw in het Catharinaklooster in de Sinai. Hierop is koning Abgar afgebeeld, die het Mandylion ontvangt.

Het grote verschil tussen het Christusbeeld uit het Westen en dat uit het Oosten is, dat het Mandylion uit het Westen (de doek van Veronica) betrekking heeft op het lijden van Christus. Christus wordt dan ook afgebeeld met een doornenkroon. Het Mandylion uit het Oosten (de Abgar-doek)

#### Christ

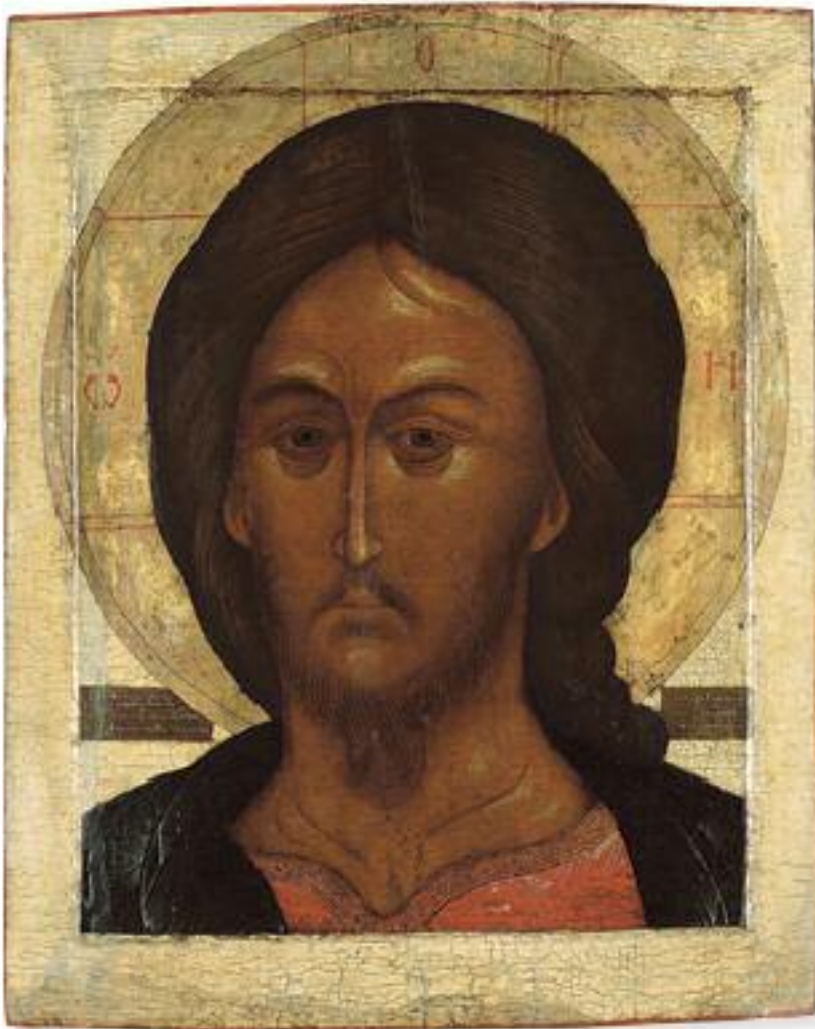
Theologically, the icon of Christ is the most important icon of all. When Christ became a man, he became visible and thus also capable of being represented.

But how should Christ be represented? The earliest pictures of Christ show him as a young man without a beard. In a fresco dating from the 4<sup>th</sup> century, in the catacomb of Peter and Marcellinus in Rome, however, Christ is pictured with shoulder-length hair and a short beard, very much like what later became the prototypical image seen in the Christ icon.

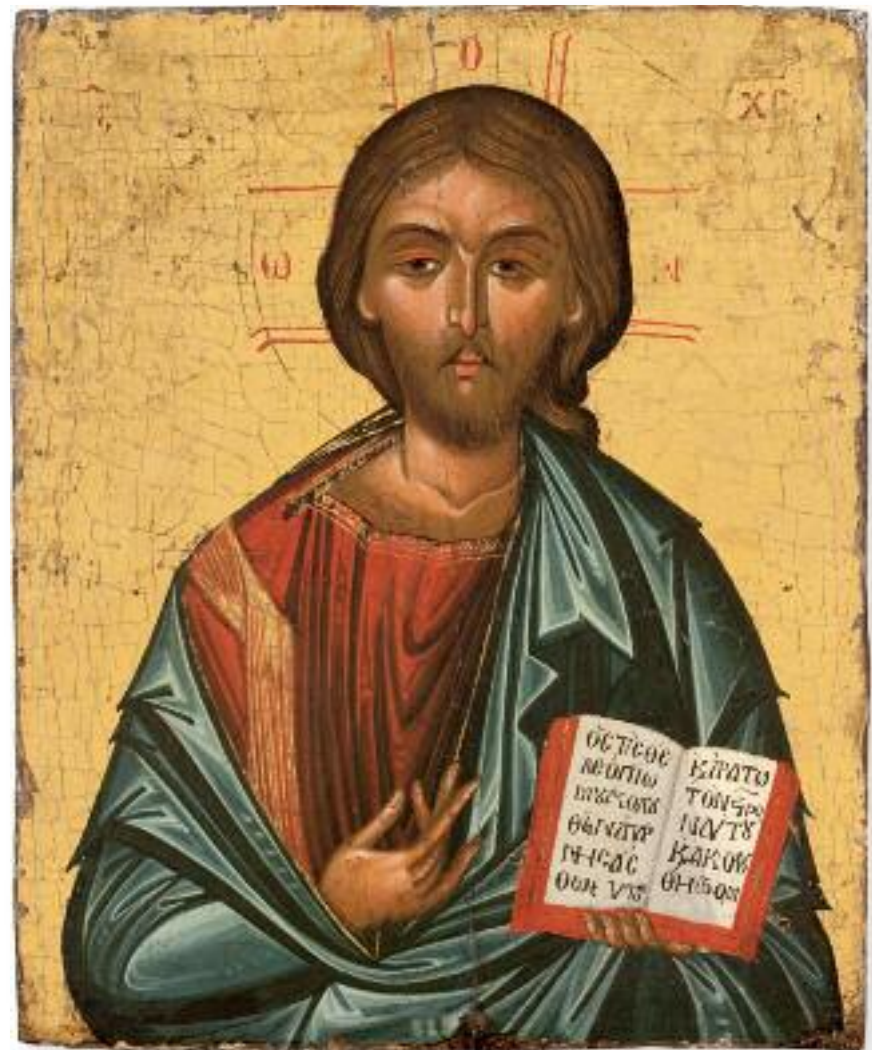
From the earliest Christian period, the faithful felt it was important to know which the true and authentic image of Christ was. Much was written about the subject and many legends arose. Unlike the idols of heathens, which were made by human hand, the earliest image of Christ was believed to have been created miraculously. Christ himself, it was said, left the image of his face on a linen cloth. In 944, this cloth was sold for a great sum of money to the Emir of Edessa and taken to Constantinople. There it was called Mandylion, from the Arabic word *mandyl* ('cloth'). It is said to be captured by the Crusaders during the sack of the city in 1204, when it was taken to the West. [28]

The oldest preserved representation of a Mandylion can be found in the upper part of a triptych from the 10<sup>th</sup> century in the Monastery of St Catherine in the Sinai. This shows King Abgar receiving the Mandylion.

The main difference between the way Christ is represented in the West and the way he is portrayed in East is that the Western



- 29 Christus, Rusland (Moskou), 17<sup>e</sup> eeuw, 51 × 41,5 cm, Ikonen-Museum Recklinghausen  
*Christ, Russia (Moscow), 17<sup>th</sup> century, 51 × 41.5 cm, Ikonen-Museum Recklinghausen*
- 30 Christus Pantokrator, Cyprus, 16<sup>e</sup> eeuw, 33 × 26,7 cm, privé-collectie Rusland  
*Christus Pantocrator, Cyprus, 16<sup>th</sup> century, 33 × 26.7 cm, private collection (Russia)*







- 31 Tronende Christus met de hemelse machten, Rusland (Moskou), 2<sup>e</sup> helft 17<sup>e</sup> eeuw, 79 × 63 cm, Ikonen- Museum Recklinghausen  
*Christ in Majesty with the Heavenly Powers, Russia (Moscow), 2<sup>nd</sup> half 17<sup>th</sup> century, 79 × 63 cm, Ikonen- Museum Recklinghausen*

heeft echter betrekking op de uitbeeldbaarheid van Christus. God is in Christus zichtbaar geworden. Op een Mandylion-ikoon is alleen het gelaat van Christus afgebeeld, zonder nek en schouders. Soms wordt het paneel als doek gezien, soms is een doek geschilderd met het gelaat van Christus erop afgebeeld, en soms wordt dit door engelen vastgehouden. Christus heeft een donkere baard en in het midden gescheiden haarlokken. De wenkbrauwen zijn sterk aangezet. Het dichtst bij het type van het Mandylion komt het portret dat in de volksmond *Streng Oog* (in het Russisch: *Jaroe Oko*) genoemd wordt. Het gelaat van Christus met hals en bovendeel van zijn schouders vult dan het hele oppervlak van de ikoon. [29]

De meest voorkomende voorstelling is die van Christus Pantokrator, waarvan de oudste teruggaat tot de 4<sup>e</sup> eeuw. Het Griekse woord *pantokrator* betekent alheerser. In het Russisch wordt hij *Gospod Vsederzitel* genoemd. Christus is afgebeeld als een Byzantijnse keizer. Hij maakt met zijn rechterhand een zegenend gebaar, waarbij hij de wijs- en middenvinger bijeenhoudt, soms gekruist, als een verwijzing naar zijn twee naturen, de goddelijke en de menselijke. In zijn linkerhand houdt hij een open of dicht evangelieboek vast. Als het boek opengeslagen is, toont Christus de toeschouwer vaak de volgende tekst uit Mattheüs 11, 28: ‘Kom naar mij, jullie die vermoeid zijn en onder lasten gebukt gaan, dan zal ik jullie rust geven’ of uit Johannes 14, 6: ‘Ik ben de weg, de waarheid en het leven ...’. Christus is gekleed in een purperrode tunica; purper verwijst naar zijn goddelijke natuur. Hierover draagt hij een blauwe mantel. Blauw duidt op de menselijke natuur die Christus door zijn komst op aarde heeft aangenomen. Rond het hoofd van Christus is een aureool of stralenkrans. In de Griekse en Romeinse tijd werden goden en godinnen die op aarde verschenen al getooid met een nimbus of aureool. Hiermee werd hun bovenaardse afkomst aangegeven. Deze goden woonden immers in de hemel van de zon en de sterren. Ook Christus wordt verlicht door het hemelse en eeuwige licht. In het aureool van Christus is een kruis-teken aangebracht [30] met Griekse inscripties: IC XC (Jezus Christus) en O ΩN (‘Hij die is’ of ‘de Zijnde’). Deze staan ook op Russische ikonen. [29] De oorsprong van deze tekst is afkomstig uit het Boek Exodus 3, 13-14.

Behalve deze veelvoorkomende voorstellingen bestaan ikonen waarop Christus zittend op een troon wordt afgebeeld [31] of soms in zijn volle lengte met enige heiligen knielend aan zijn voeten. Verder zijn er de symbolische afbeeldingen van Christus, zoals De Wijsheid Gods, Het Niet Slapend Oog [32], Het Alziend Oog en Het Gezegend Zwijgen.

In feite verwijst iedere ikoon, met wat voor onderwerp dan ook, altijd naar Christus. Het kan zijn door een hand achter een wolkenrand, een kruisje in de hand van een heilige, of een schriftrol in de hand van een profeet.

Mandylion (the veil of St Veronica), relates to the suffering of Christ, who is therefore shown wearing a crown of thorns; whereas the Mandylion from the East (the cloth of King Abgar) relates to the ‘representability’ of Christ. God is made visible through Christ. A Mandylion icon shows only the face of Christ, without neck and shoulders. Sometimes the panel itself is seen as the cloth; sometimes a cloth is shown with the face of Christ on it; and sometimes this cloth is held by angels. Christ is shown with a dark beard and his hair parted in the middle. The eyebrows are strongly accentuated. The closest to this type of Mandylion icon is the portrait popularly referred to as ‘The Fiery Eye’ (*Yaru Oko* in Russian). In it, Christ’s face, neck and upper shoulders fill the whole panel. [29]

The icon image of Christ found most frequently is Christ Pantocrator. The oldest example of this goes back to the 4<sup>th</sup> century. The Greek word *pantokrator* means ‘ruler of all’ (*Gospod Vsederzitel* in Russian). In this type of icon, Christ is depicted as a Byzantine emperor. He is holding up his right hand, often with his index and middle finger together in the sign of the blessing, sometimes crossed to indicate his dual nature, divine and human. In his left hand, he holds a Gospel book, which may be open or closed. If the book is open, Christ is often showing the viewer either a text from Matthew 11:28: ‘Come to me, all you who are weary and burdened, and I will give you rest’, or else from John 14:6: ‘I am the Way, the Truth and the Life.’ Christ is clothed in a purple-red tunic, the colour purple referring to his divine nature. Over this he wears a blue cloak, the colour blue indicating the human nature that Christ took on when he came to earth. Christ has a halo around his head. This usage stems from the Greek and Roman period, when gods and goddesses who appeared on earth were depicted with a halo to indicate their supernatural origin (reflecting the fact that they lived in the heavens with the sun and the stars). Like them, Christ is illuminated by the heavenly and eternal light. Christ’s halo contains the sign of the cross [30], bearing the Greek inscriptions IC XC (‘Jesus Christ’) and O ΩN (‘the Being’ or ‘He who is’), based on ‘I am that I am’ from Exodus 3:13-14. These inscriptions are also found on Russian icons. [29]

Besides this highly popular type of icon, there are also icons in which Christ is pictured sitting on a throne [31] or shown full-length, with several saints kneeling at his feet. In addition, some icons show symbolic portraits of Christ, such as The Wisdom of God, The Unsleping Eye [32] and The Blessed Silence.

In fact, every icon, whatever its subject matter, contains some reference to Christ, whether it is a hand visible at the edge of cloud, a cross held by a saint, or a scroll carried by a prophet.



32 Christ 'Het Niet Slapend Oog', Rusland, midden 16<sup>e</sup> eeuw, met verguld zilveren *basma*, 31,7 × 26,2 cm, Ikonen-Museum Recklinghausen  
*Christ 'Unsleeping Eye', Russia, mid-16<sup>th</sup> century, with silver-gilt basma, 31.7 × 26.2 cm, Ikonen-Museum Recklinghausen*



### **De Moeder Gods**

De Moeder Gods wordt op ikonen even vaak voorgesteld als Christus zelf, of zelfs vaker. De ikoon van de Moeder Gods gaat in zekere zin aan alle andere ikonen vooraf, omdat slechts door haar het beeld van Christus mogelijk werd.

De eerste ikoon van de Moeder Gods is niet een ‘niet door mensenhanden gemaakte’ ikoon, maar zou door de evangelist Lucas zijn geschilderd. Op deze manier is de authenticiteit van de ikoon gewaarborgd. Een ikoon kan natuurlijk niet zomaar verzonnen zijn, daarom bestaan er tal van legenden over Moeder Gods-ikonen. Sommige zouden uit de hemel gevallen zijn, aangespoeld uit een rivier, of opgegraven. De schilder moest deze ikonen kopiëren, en naarmate er meer replica’s van een originele ikoon kwamen, des te groter werd de kracht van de ikoon.

Er zijn een aantal vaste bestanddelen die in iedere voorstelling van de Moeder Gods-ikoon terugkomen. Zo is de Moeder Gods altijd gehuld in een blauw onderkleed als teken van haar menselijke natuur. Daaroverheen draagt zij een purperen mantel, als teken van de goddelijke genade die haar ten deel gevallen is. Op haar sluier zijn sterren afgebeeld. Deze drie sterren worden verschillend geïnterpreteerd. Ze zouden een verwijzing kunnen zijn naar de Drie-eenheid of ze zouden een symbool kunnen zijn voor de maagdelijkheid (vóór, tijdens en na Christus’ geboorte). Een derde verklaring wordt gevonden in een oud Syrisch gebruik om drie sterren op de bruidsluier van prinsessen te borduren, als symbool van reinheid. Op iedere Moeder Gods-ikoon, komt de afkorting voor van haar eretitel: haar Griekse naam MP ΘΥ (*Mèter Theou*).

### **The Mother of God**

The Mother of God is shown on icons as often – or even more often – than Christ himself. In a sense, the Mother of God icon takes precedence over all other icons, because without the Mother of God there would have been no image of Christ.

The first icon of the Mother of God was not an icon ‘not made by human hands’, but was believed to have been painted by St Luke, the Evangelist. This origin guarantees the icon’s authenticity. An icon, after all, cannot simply be invented. This explains the many legends about Mother of God icons. Some were said to have fallen from Heaven or to have been cast up from a river, while others were believed to have been dug up. The painter had to copy these icons, and the more replicas of the original icon there were, the more powerful the icon became.

Every Mother of God icon has certain fixed elements. For example, the Mother of God always wears a blue tunic to indicate her human nature. Over it, she wears a purple cloak as a sign that she has received the grace of God. Stars are shown on her veil. These three stars are subject to different interpretations: they are said to refer to the Trinity, to symbolise her virginity (before, during and after Christ’s birth), or to stem from an old Syrian custom of embroidering three stars on the bridal veil of princesses as a symbol of purity. Every Mother of God icon also bears the Greek letters MR QU, the abbreviation of ‘Mother of God’ in Greek (*Mèter Theou*).

There are as many as 800 different Mother of God icons, and each has its own name. Many of these names refer to the icon’s place of origin or to the church or other place where it is venerated. Well-known examples are the Mothers of God of



33 Moeder Gods Hodegitria, Kreta, rond 1500, 50,9 × 39 cm, Ikonen-Museum Recklinghausen  
*Mother of God Hodegitria, Crete, c.1500, 50.9 × 39 cm, Ikonen-Museum Recklinghausen*



34 Moeder Gods van Kazan, Rusland, 2<sup>e</sup> helft 17<sup>e</sup> eeuw, 31 × 26,5 cm, collectie Zoetmulder Ikonen  
*Mother of God of Kazan, Russia, 2<sup>nd</sup> half 17<sup>th</sup> century, 31 × 26.5 cm, Zoetmulder icon collection*

Er zijn wel achthonderd verschillende Moeder Gods-ikonen, ieder met een eigen naam. Veel Moeder Gods-ikonen worden aangeduid met de naam van hun herkomst, kerk of plaats van verering. Heel bekend zijn de Moeder Gods-ikonen van Vladimir [36], Tichvin, Kazan [34], Korsun, Shuya, Tolga, Volokolamsk en Smolensk, om er maar enkele te noemen. Om een overzicht te krijgen, volgt hieronder een globale indeling in vier hoofdtypes.

Het oudste type Moeder Gods-ikoon is de HODEGITRIA. Deze ikoon zou door de apostel Lucas geschilderd zijn en in de 5<sup>e</sup> eeuw vanuit Jeruzalem naar Constantinopel gebracht zijn. Men noemt haar ook de Wegwijzende. Zij wijst met haar hand naar Hem die zichzelf de Weg noemt. Zij kijkt recht vooruit, net zoals haar zoon. Het is meestal een plechtige ikoon. De Moeder Gods heeft iets vorstelijks en lijkt geen genegenheid aan haar zoon te geven. Bij de zoon wordt zijn goddelijke natuur benadrukt; hij lijkt zich bewust van zijn bijzondere taak en is wijs voor zijn jaren. Hij zit op de linkerarm van zijn moeder. Hij heeft zijn rechterhand opgeheven en houdt in zijn linkerhand een gesloten schriftrol. In Rusland werd dit type bekend onder de naam Hodegitria van Smolensk (Smolenskaja). De naam is afkomstig van de ikoon die in 988 naar Rusland werd gebracht door de Byzantijnse prinses Anna, bij haar huwelijk met Vladimir van Kiev. In 1101 kwam de ikoon in Smolensk terecht en kreeg daar haar naam. [35]

Geheel anders is de ELEOUSA. Dit is de Moeder Gods van de Tederheid. Moeder en kind vlijen de wangen tegen elkaar. De moeder lijkt vervuld van melancholie, alsof zij denkt aan het toekomstig lijden van haar zoon. Het lijkt alsof zij elkaar in een liefdevolle omarming troosten. Het type ontstond in de 12<sup>e</sup> eeuw, toen er in de Byzantijnse kunst aandacht kwam voor het uitdrukken van het menselijk gevoel. De meest bekende ikoon van dit type is de Vladimirskaia. [36] Deze ikoon is aan het begin van de 12<sup>e</sup> eeuw als geschenk van het Byzantijnse keizershof naar Kiev gebracht en van daar naar de stad Vladimir, waar zij haar naam kreeg. In 1395 werd de Vladimirskaia naar Moskou gebracht, omdat de stad door de Turkse legers van Timor Lenk bedreigd werd. Nadat de Turkse troepen verdreven waren, dankzij de Vladimirskaia, werd de ikoon geplaatst in een kerk in het Kremlin. Hieruit werd zij nog herhaaldelijk tevoorschijn gehaald om de Russische legers te helpen bij hun overwinningen op de Mongolen. De ikoon kreeg de eretitel ‘Moeder van Rusland’ en hangt nu in het Tretjakov Museum in Moskou. Enkele andere bekende Eleousa-ikonen zijn de Moeder Gods Korsunskaja [37] en de Feodorofskaja.

Het derde type is de TRONENDE MOEDER GODS. Een van de oudst bekende ikonen van dit type is uit de 6<sup>e</sup> eeuw en bevindt zich in het Cathari-naklooster in de Sinaï. [40] De ikoon heeft een plechtig karakter. De Moeder

Vladimir [36], Tichvin, Kazan [34], Korsun, Shuya, Tolga, Volokolamsk and Smolensk (to mention just a few).

Mother of God icons can be divided into four main types. The oldest type is the HODEGITRIA, Greek for ‘She who shows the Way’. This is the icon that was believed to have been painted by St Luke, and to have been taken from Jerusalem to Constantinople in the 5<sup>th</sup> century. Its name comes from the fact that Mary is shown gesturing towards ‘Him who calls himself the Way’. Both she and the Christ Child are looking straight ahead. The Hodegitria is usually a very dignified icon. The Mother of God has something regal about her, and does not seem to be showing affection to her son. In the portrayal of Christ, his divine nature is emphasised: he seems to be conscious of his special task, and is wise beyond his years. He is sitting on his mother’s left arm, with his right hand raised and his left hand holding a closed scroll. Russians refer to this type as the Hodegitria of Smolensk, because it was brought to Russia in 988 by the Byzantine Princess Anna when she married Vladimir of Kiev, and later ended up at Smolensk in 1101. [35]

The ELEOUSA (‘Mother of God of Tenderness’) is quite different. It shows Mary and Jesus cheek to cheek. Mary seems filled with sadness, as if she is already mindful of her son’s future suffering. They appear to be comforting each other in a loving embrace. This type arose in the 12<sup>th</sup> century, when Byzantine art started to pay more attention to the expression of human feeling. The best-known icon of this type is the Mother of God of Vladimir (Vladimirskaia). [36] This icon was taken to Kiev in the early 12<sup>th</sup> century as a gift from the Byzantine imperial court, and was later taken to the city of Vladimir, from where it derives its name. In 1395, the Vladimirskaia was taken to Moscow, when Vladimir was threatened by the Turkic armies of Timur. After the Turkic troops had been driven back – thanks to the Vladimirskaia – the icon was placed in a church in the Kremlin. From here, it was repeatedly brought out to help the Russian armies achieve their victories over the Mongols. The icon was given the honorific title of ‘Mother of Russia’, and it now hangs in the Tretyakov Museum in Moscow. A few other well-known Eleousa icons are the Mother of God of Korsun (Korsunskaya) [37] and the Mother of God of Feodorov (Feodorovskaya).

The third type is the MOTHER OF GOD ENTHRONED. One of the oldest known icons of this type is from the 6<sup>th</sup> century and is found at the Monastery of St Catherine in the Sinai. [40] The icon has a solemn, formal appearance. The Mother of God looks straight ahead and has the child in her lap. The image is analogous to ancient Egyptian, Greek and Roman representations of mothers of god (e.g., the image of the Egyptian goddess Isis with her son Horus). The most frequently occur-



35 Moeder Gods Hodegitria van Smolensk, Rusland, 17<sup>e</sup> eeuw, 34,5 × 28 cm, Ikonenmuseum Kampen

*Mother of God Hodegitria of Smolensk, Russia, 17<sup>th</sup> century, 34.5 × 28 cm, Ikonenmuseum Kampen*

36 Moeder Gods Vladimirskaja, 16<sup>e</sup> eeuw, 28,5 × 23,5 cm, privé-collectie USA

*Mother of God of Vladimir (Vladimirskaya), 16<sup>th</sup> century, 28.5 × 23.5 cm, private collection (USA)*





37 Moeder Gods Kasperovskaja, Rusland, begin 18<sup>e</sup> eeuw, met metalen *basma*, 32 × 27 cm,  
Ikonen-Museum Recklinghausen  
*Mother of God of Kasperow (Kasperovskaya), Russia, early 18<sup>th</sup> century, with metal basma, 32 × 27 cm,*  
*Ikonen-Museum Recklinghausen*





38 Pokrof van de Moeder Gods, Rusland, eind 16<sup>e</sup> eeuw, 97,5 × 69,5 cm, Ikonenmuseum Kampen  
*Pokrof of the Mother of God, Russia, late 16<sup>th</sup> century, 97.5 × 69.5 cm, Ikonenmuseum Kampen*

39 Moeder Gods Pecherskaja, Rusland, 18<sup>e</sup> eeuw, 56 × 40,5 cm, Ikonenmuseum Kampen  
*Mother of God Pecherskaya, Russia, 18<sup>th</sup> century, 56 × 40.5 cm, Ikonenmuseum Kampen*

Gods kijkt recht vooruit en heeft het kind op haar schoot. Het beeld is analoog aan antieke Egyptische, Griekse en Romeinse afbeeldingen van moedergodinnen, zoals de afbeelding van de Egyptische godin Isis met haar zoon Horus. De meest voorkomende ikoon van dit type in Rusland is de Moeder Gods van het Holenklooster in Kiev, de Pecherskaja. De Moeder Gods wordt geflankeerd door de twee stichters van het Holenklooster, Antonij en Feodosij. [39]

Het vierde type is de BIDDENDE MOEDER GODS. De Moeder Gods is afgebeeld in de antiek biddende houding, met de handen omhoog geheven en gespreid. Op haar borst draagt zij een rond schild met een afbeelding van Christus Emmanuel, Christus als kind. Deze voorstelling van de Moeder Gods zou in de 4<sup>e</sup> of 5<sup>e</sup> eeuw zijn ontstaan, maar verscheen voor het eerst in de 9<sup>e</sup> eeuw in de Blachernekerk in Constantinopel. Deze ikoon, de Blachernitissa genoemd, werd symbool van de stad en is in 1434 door een brand verwoest. In Rusland wordt deze ikoon Moeder Gods Znamenije ('van het teken') genoemd, naar de tekst van Jesaja 7,14: 'de Heer zelf zal u een teken geven'. De Znamenije was beschermikoon van de stad Novgorod, omdat met haar hulp de aanval van de vorst Andrej Bogolubskij in 1170 afgeslagen was. [41]

Behalve deze hoofdtypes hebben zich nog varianten ontwikkeld. Zo zijn er ikonen geïnspireerd op wonderbare verschijningen, menselijke nood, hymnen en liturgische teksten. [38, 42]

ring icon of this type in Russia is the Mother of God of the Cave Monastery in Kiev (Pecherskaya). On either side of the Mother of God stand the two founders of the Cave Monastery, Antony and Feodosy. [39]

The fourth type is the PRAYING MOTHER OF GOD. The Mother of God is pictured in the ancient praying attitude, with the hands raised up and spread. On her chest she wears a round shield with a picture of Christ Emmanuel, Christ as child. This representation of the Mother of God was believed to have arisen in the 4<sup>th</sup> or 5<sup>th</sup> century, but appears for the first time in the 9<sup>th</sup> century in the Blacherne Church in Constantinople. This icon, known as the Blachernitissa, became a symbol of the city. It was destroyed in a fire in 1434. In Russia, this Mother of God icon is called Znamenny ('of the sign'), based on Isaiah 7:14: 'The Lord himself shall give you a sign'. The Znamenny was considered the guardian icon of the city of Novgorod, because with its help an attack by the Grand Duke Andrey Bogolubsky was repulsed in 1170. [41]

The above are the most significant icon types, but many others were also developed, inspired by miracles, human needs, hymns and liturgical texts. [38, 42]



40 Tronende Moeder Gods, 6<sup>e</sup> eeuw, 68,5 × 49,7 cm, Catharinaklooster, Sinai  
*Mother of God Enthroned, 6<sup>th</sup> century, 68.5 × 49.7 cm, St Catherine's Monastery, Sinai*



41 Moeder Gods van het Teken van Novgorod, 2<sup>e</sup> helft 17<sup>e</sup> eeuw, resten van metalen *basma*, 34 × 29,7 cm, Ikonen-Museum Recklinghausen  
*Mother of God of the Sign of Novgorod, 2<sup>nd</sup> half 17<sup>th</sup> century, traces of metal basma, 34 × 29.7 cm, Ikonen-Museum Recklinghausen*



42 Voedende Moeder Gods, Rusland, begin 18<sup>e</sup> eeuw, 32 × 27,5 cm, Ikonen-Museum Recklinghausen; detail p. 62  
*Nursing Mother of God, Russia, early 18<sup>th</sup> century, 32 × 27,5 cm, Ikonen-Museum Recklinghausen; detail p. 62*





### Feestdagen

Behalve ikonen van Christus en de Moeder Gods zijn er ikonen die over hun beider leven verhalen; dit zijn de kerkelijke feesten. De literaire bronnen waarin de schilders hun inspiratie vonden zijn de Bijbel, de apocriefe geschriften, de orthodoxe liturgie en preken van kerkvaders. Er zijn twaalf grote feesten, *Dodekaorton* genoemd, die op de derde rij van de ikonostase zijn afgebeeld. De ikonen worden volgens de chronologie van de gebeurtenissen opgehangen of volgens de jaarkalender van de orthodoxe kerk. Het kerkelijk jaar begint op 1 september en eindigt op 31 augustus. Meestal wordt aan de rij ook nog de verrijzenis-ikoon toegevoegd. Behalve de ikonen in de ikonostase wordt een ikoon op een standaard in de kerk geplaatst ten tijde van de viering van het feest.

De eerste ikoon van deze reeks is de GEBORTE VAN DE MOEDER GODS, dat gevierd wordt op 8 september. Het feest is al in de 7<sup>e</sup> eeuw bekend. De voorstelling van deze gebeurtenis is gebaseerd op het apocriefe proto-evangelie van Jacobus uit de 2<sup>e</sup> eeuw. In deze tekst wordt verteld over het verdriet van Joachim en Anna, die kinderloos zijn. Door een engel aangespoord ontmoeten zij elkaar bij de Gouden Poort in Jeruzalem en omhelzen zij elkaar. [43] Anna schenkt het leven aan een meisje: Maria. De sfeer op ikonen die de geboorte van Maria uitbeelden, is huiselijk en intiem. Anna ligt op haar kraambed en dienstertjes brengen haar spijzen. De vroedvrouw maakt het bad klaar voor de pasgeborene. Rechts zitten de ouders Anna en Joachim naast elkaar en houden de kleine Maria op schoot. [44]

Ook het tweede feest, de INTREDE VAN MARIA IN DE TEMPEL, is gebaseerd op het proto-evangelie van Jacobus. Het wordt op 21 november

### Church feasts

In addition to icons showing Christ and the Mother of God, there are also icon types that celebrate the major events in the lives of both of them. These are the church feasts. Painters took their inspiration from the Bible, the apocryphal writings, the Orthodox liturgy and the sermons of the Church Fathers. There are twelve main feasts, known as the *Dodekaorton*. The feast icons are displayed on the third row of the iconostasis. The linear order in which the icons are hung follows the chronology of the events or the calendar of the Orthodox Church, which runs from 1 September to 31 August. The icon of the Resurrection is also usually added to this row. In addition to the icons on the iconostasis, an icon of the feast was placed on a stand in the church during the celebration of the feast.

The first feast in the year is the BIRTH OF THE MOTHER OF GOD (8 September). It was already being celebrated in the 7<sup>th</sup> century. The representation of this event is based on the apocryphal Proto-Gospel of James, which dates from the 2<sup>nd</sup> century. This tells of the sadness of the childless pair, Joachim and Anna. Encouraged by an angel, they meet at the Golden Gate in Jerusalem and embrace. [43] Anna gives birth to a daughter, Mary. The icons representing the birth of Mary are domestic and intimate in tone. Anna lies on her childbed and servants bring her sustenance. The midwife prepares the bath for the newborn child. To the right, the parents sit close together, holding the baby Mary on their lap. [44]

The second feast, the ENTRY OF MARY IN THE TEMPLE (21 November), is also based on the Proto-Gospel of James. Mary's parents dedicate the child to God, taking her to the

gevierd. De ouders van Maria wijden hun kind aan God en brengen haar als zij drie jaar oud is naar de tempel. Daar brengt Maria de rest van haar jeugd door en wordt zij gevoed door engelen.

Het feest van de ANNUNCIATIE, de aankondiging van de engel Gabriël aan Maria, is gebaseerd op het evangelie van Lucas. Het is een inspiratiebron geweest voor vele kunstenaars, zowel in het Oosten als in het Westen. De eerste voorstelling van de Annunciatie is een fresco uit de 2<sup>e</sup> eeuw in de catacombe van Priscilla in Rome. Het feest wordt gevierd op 25 maart, negen maanden voor Kerstmis. Behalve in de feestenrij in de ikonostase wordt de Annunciatie ook vaak op een zuil of wand van de kerk afgebeeld en bovenin de koningsdeuren. Op de ikoon treedt de aartsengel Gabriël binnen en brengt aan Maria de boodschap dat zij de zoon van God zal baren. De twee figuren staan tegenover elkaar. De reactie van Maria gaat van schrik tot acceptatie, afhankelijk van de opvatting en inspiratie van de schilder. [45] Soms wordt de engel Gabriël tweemaal afgebeeld. In de beroemde Byzantijnse hymne van de Akathist staat geschreven dat Gabriël ‘in vervoering’ bleef staan, alvorens hij de boodschap bracht.

Het feest van de GEBOORTE VAN CHRISTUS wordt op 25 december gevierd. De basis voor de ikonografie zijn de evangeliën, het apocriefe evangelie van Jacobus en de orthodoxe liturgie. De oudste voorstelling is een fresco uit de 4<sup>e</sup> eeuw in de catacombe van de heilige Sebastiaan in Rome. Op de ikoon ligt in het midden van een grillig berglandschap de Moeder Gods op een rustbed, afgewend van het kind. Het kind ligt achter haar voor de ingang van een grot, waar de ezel en de os hem verwarmen. Het rustbed waarop zij ligt, heeft de keizerlijke kleur (rood)purper. Links komen de drie magiërs uit het Oosten. Zij hebben de ster van Bethlehem gevolgd, die boven in het midden is afgebeeld. Hun Frygische mutsen duiden op het vreemde land waar zij vandaan komen. Zij hebben hun zoektocht voltooid en komen met hun geschenken. Rechts achter de bergen buigt een engel zich naar een herder, die geschrokken omkijkt. Aan de linkerkant staan twee verheerlijkende engelen.

Beneden rechts staat het eerste bad van het Christuskind. Christus zit bij de vroedvrouw op schoot. De badscène wordt uitgelegd als een verwijzing naar Jezus’ menselijke natuur. De vroedvrouw Salomé heeft blote armen. Als zij hoort over de maagdelijkheid van Maria, twijfelt zij. Als Salomé haar vervolgens aanraakt, verdort haar hand. Door Christus aan te raken, geneest zij weer. Een ander dienstertje schenkt water in het badje. Links zit Jozef, gekleed in een groene mantel, op een rotsblok in een donkere grot. Hij zit diep voorovergebogen. Hij lijkt geen aandeel te hebben in de gebeurtenis die zich vlak bij hem afspeelt. Wat overpeinst hij? Een grijsaard

temple when she is three. She spends the rest of her youth there, fed by angels.

The feast of the ANNUNCIATION (25 March) celebrates the occasion when, nine months before Christmas, the Archangel Gabriel tells Mary that she will give birth to the Son of God. Based on the Gospel of Luke, this event has inspired many artists in both Eastern and Western traditions. The first representation of it is found in a fresco dating from the 2<sup>nd</sup> century in the catacombs of Priscilla in Rome. Besides appearing in the row of feasts on the iconostasis, the Annunciation is also shown on a pillar or wall of the church and in the upper part of the Royal Doors. The icon shows the Archangel Gabriel standing opposite Mary, bringing her the message. Depending on the opinion and inspiration of the artist, Mary’s reaction ranges from surprise to calm acceptance. [45] Sometimes, the Angel Gabriel is shown twice. The famous Byzantine Akathist Hymn speaks of Gabriel standing still ‘in awe’ before delivering the message.

The feast of the NATIVITY is celebrated on 25 December. The iconography is based on the Gospels, the Proto-Gospel of James and the Orthodox liturgy. The earliest known representation is a fresco from the 4<sup>th</sup> century in the catacombs of St Sebastian in Rome. In the Birth of Christ icon, within a rugged mountain landscape, the Mother of God lies resting, turned away from the child. The child lies behind her, before the entrance of a cave, where a donkey and ox keep him warm. The colour of the bed on which Mary is lying is purple-red, the imperial colour. On the left, the three Wise Men are shown arriving from the East. They have followed the Star of Bethlehem, which appears above in the centre. Their Phrygian caps indicate that they have come from a foreign country. Their quest is at an end and they come bearing gifts. To the right, behind the mountains, an angel bends down to a shepherd, who is looking up, rather surprised. To the left, two angels are singing praise.

Below to the right we see the Christ Child’s first bath. The bath scene is taken to be a reference to Christ’s human nature. Christ is sitting on the lap of Salome, the bare-armed midwife. When Salome hears about Mary’s virginity, she is sceptical, and when she later touches Mary, her hand shrivels. But she is healed again by touching Christ. A maidservant is filling the bath with water. To the left, Joseph, dressed in a green robe, is sitting on a rock in a dark cave. He is bent forward in thought, and seems to play no part in the events taking place so close to him. What is he thinking about? A grey-haired man is bending down towards him. Who is he? Some see in him the personification of doubt: perhaps Joseph is having doubts about his wife’s virginity. Others see in this figure the prophet Isaiah,

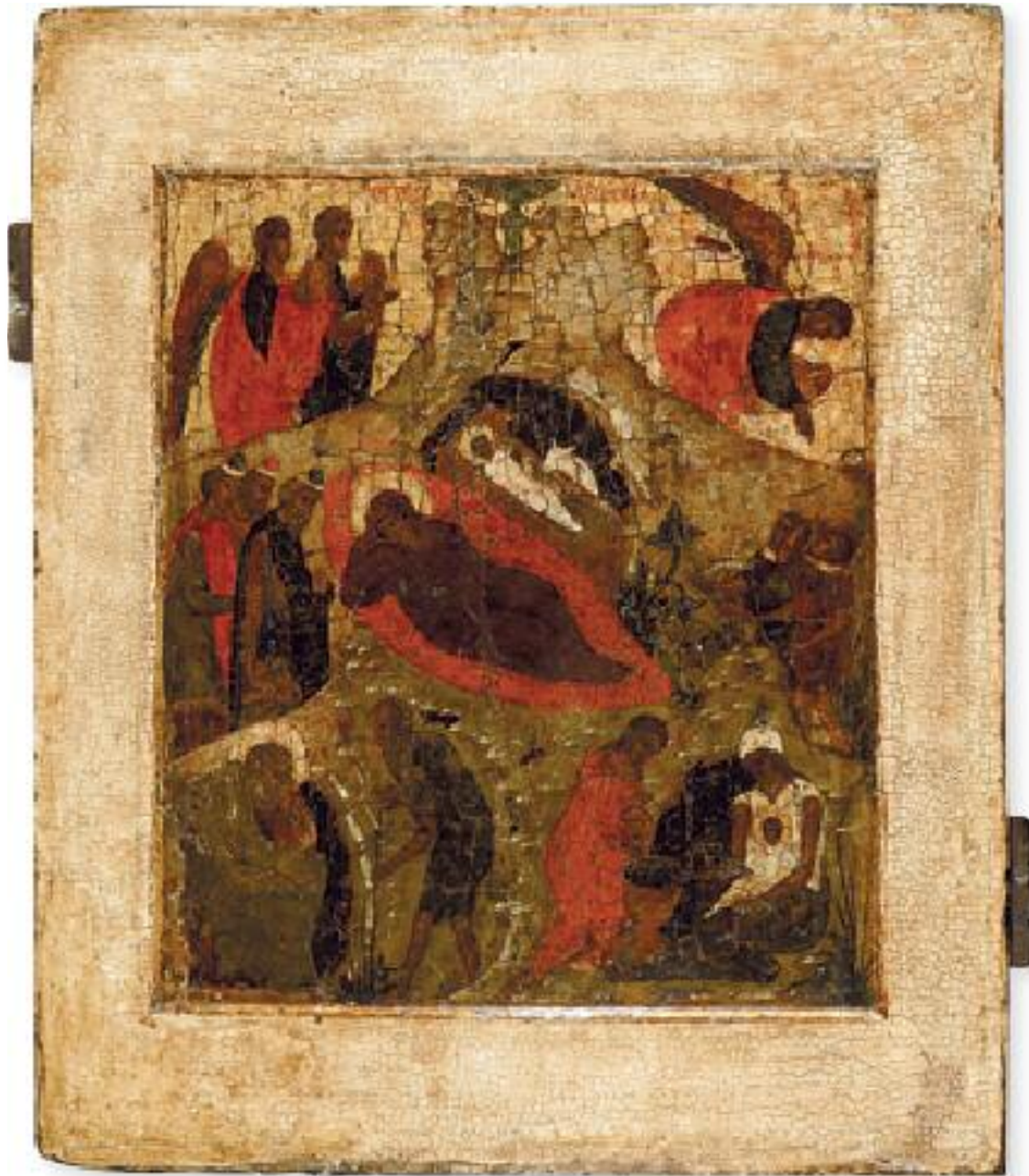


43 Ontmoeting van Anna en Joachim, Rusland, eind 16<sup>e</sup> eeuw, 32 × 27 cm, Ikonen-Museum Recklinghausen  
*The Meeting of Anna and Joachim, Russia, late 16<sup>th</sup> century, 32 × 27 cm, Ikonen-Museum Recklinghausen*

44 Geboorte van de Moeder Gods, Rusland, 19<sup>e</sup> eeuw, 35 × 31 cm, privé-collectie België  
*Birth of the Mother of God, Russia, 19<sup>th</sup> century, 35 × 31 cm, private collection (Belgium)*



- 45 De Aankondiging aan Maria, Rusland (Novgorod), eind 15<sup>e</sup> eeuw, 56,5 × 43 cm, Ikonen-Museum Recklinghausen  
*The Annunciation to Mary, Russia (Novgorod), late 15<sup>th</sup> century, 56.5 × 43 cm, Ikonen-Museum Recklinghausen*
- 46 Geboorte van Christus, 16<sup>e</sup> eeuw, 31 × 26,5 cm, collectie Jan Morsink, Amsterdam  
*The Nativity, 16<sup>th</sup> century, 31 × 26.5 cm, Collection of Jan Morsink (Amsterdam)*

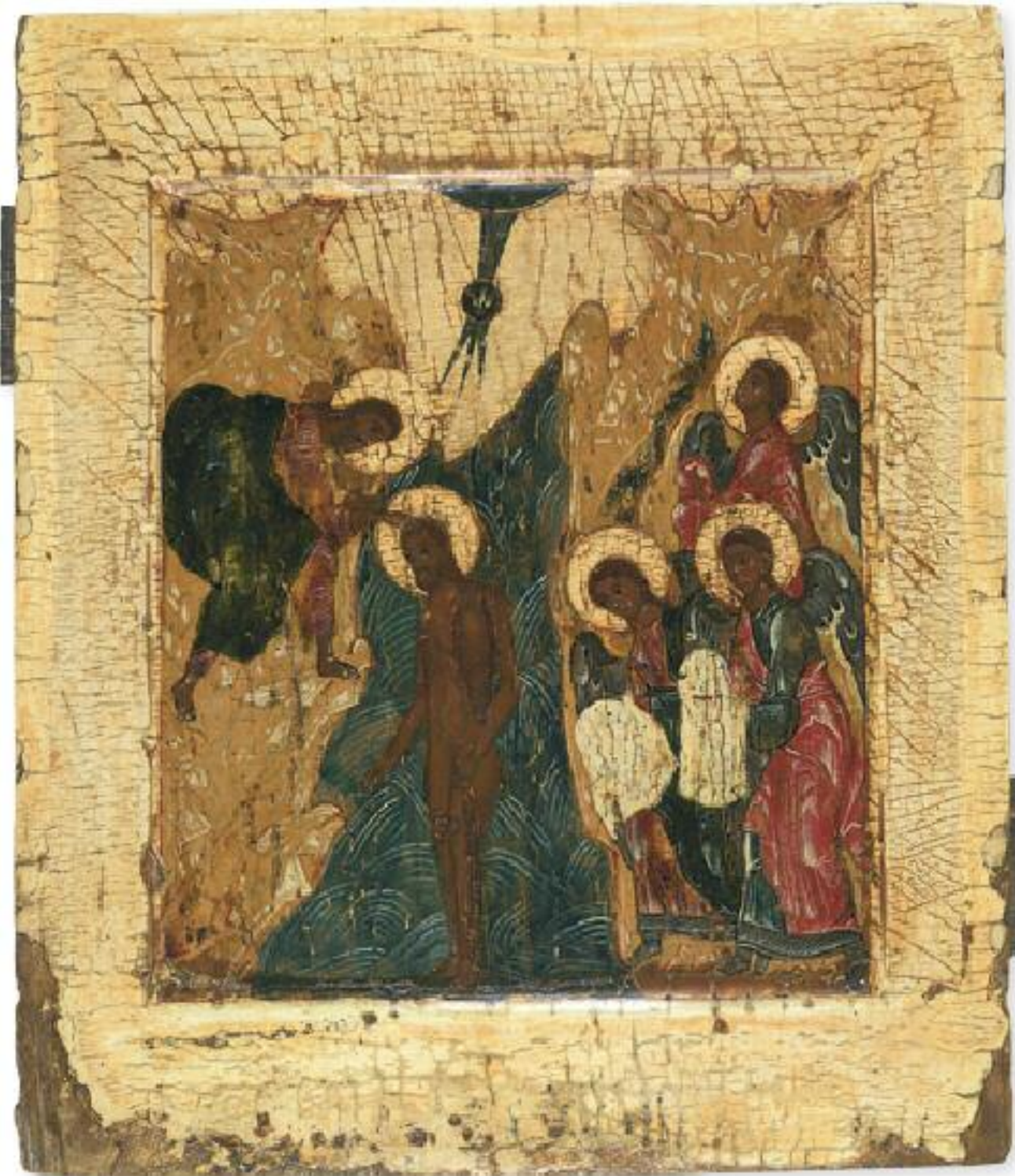




47 Simeon de Godsdrager, Rusland, 19<sup>e</sup> eeuw, 31 × 26,5 cm, privé-collectie Nederland  
*St Simeon the God-Bearer, Russia, 19<sup>th</sup> century, 31 × 26.5 cm, private collection (The Netherlands)*

48 Opdracht van Christus in de tempel, Rusland (Novgorod), eind 15<sup>e</sup> eeuw, 47,8 × 36,2 cm,  
Ikonen-Museum Recklinghausen  
*The Presentation of Christ in the Temple, Russia (Novgorod), late 15<sup>th</sup> century, 47.8 × 36.2 cm, Ikonen-  
Museum Recklinghausen*





49 De Doop van Christus, Rusland, 16<sup>e</sup> eeuw, 31 × 26,5 cm, privé-collectie Nederland  
*The Baptism of Christ, Russia, 16<sup>th</sup> century, 31 × 26.5 cm, private collection (The Netherlands)*



buigt zich naar hem. Wie is deze man? Sommigen zien in hem een verpersoonlijking van de twijfel. Jozef zou twijfelen aan de maagdelijkheid van zijn vrouw. Anderen zien in hem de profeet Jesaja, die als oosterse heremiet tevoorschijn komt om hem zijn profetie toe te lichten: ‘De jonge vrouw is zwanger, zij zal spoedig een zoon baren en hem Emmanuël noemen’ (Jesaja 7, 14).

De kerstikoon is rijk aan symboliek, waardoor de betekenis van de geboorte van Christus duidelijk wordt. De zwarte diepte van de spelonk is symbool voor de duisternis die het mensdom omgeeft. Het in witte doeken gehulde kind is het goddelijke licht. De donkere spelonk, de witte windse-len en de kist zijn tekenen van de dood. Reeds vanaf de geboorte van Christus duidt alles symbolisch aan dat Christus gekomen is om door zijn dood de dood en duisternis te overwinnen. [46]

Het feest van de OPDRACHT VAN CHRISTUS in de tempel wordt gevierd op 2 februari. In het Westen is de gebruikelijke naam (Maria) Lichtmis, vanwege de wijding van kaarsen op die dag. De oudste afbeelding (5<sup>e</sup> eeuw) bevindt zich op de triomfboog van de Santa Maria Maggiore in Rome. De voorstelling op de ikoon volgt getrouw het verhaal van Lucas 2, 22-38. Rechts, op een verhoging bij het altaar, staat de oude Simeon uit Jeruzalem. Hij buigt zich diep over het kind, dat hij liefdevol in zijn handen houdt. [47] Tegenover hem staan de Moeder Gods en Jozef. [48]

Op 6 januari is het feest van de DOOP VAN CHRISTUS door Johannes de Doper. Er zijn al voorstellingen van de doop van Christus in de catacomben-kunst, maar het mozaïek uit de 5<sup>e</sup> eeuw in de doopkapel van de Arianen in Ravenna is bepalend voor de ikonografie. De doop van Christus is de eerste openbaring van de Heilige Drie-eenheid: de stem van de Vader, de Geest, die op Christus neerdaalt, en Christus, die zich laat dopen als Mensenzoon. Op de Russische ikoon uit de 16<sup>e</sup> eeuw staat Jezus naakt in de Jordaan. Uit zijn houding – zijn armen hangen licht gebogen langs zijn lichaam – spreekt overgave. Hij staat naar Johannes gewend. Johannes, in zijn karakteristieke kleding, buigt zich diep voorover en legt zijn rechterhand op het hoofd van Christus. Het water wordt van oudsher gezien als element van de duisternis. Christus doorbreekt dit duistere rijk. Aan de andere oever staan drie engelen. De twee voorste engelen hebben hun handen bedekt met witte doeken. Zij staan eerbiedig en vol aandacht voor de bijzondere gebeurtenis naar voren gebogen. De engel daarboven echter richt zich op en kijkt naar de hemel. Hoort hij de stem van God? Ziet hij de hemel opengaan? Vanuit de hemel daalt de Heilige Geest in de gedaante van een duif neer. Geheel boven is een halve donkerblauwe cirkel, het symbool van God de Vader. Vanuit de cirkel schiet een blauwe straal die zich in drieën verdeelt. [49]

looking like an eastern hermit, who has come to explain his prophecy: ‘Behold, a virgin will be with child and bear a son, and she will call his name Emmanuel’ (Isaiah 7:14).

The Christmas icon is rich in symbolism, elucidating the meaning of Christ’s birth. The black depths of the cave symbolise the darkness surrounding humanity. The child, wrapped in white swaddling clothes, is the divine light. The dark cave, the white swaddling clothes and the coffin are symbols of death. Already from his birth, everything indicates symbolically that Christ has come to conquer death and darkness through his own death. [46]

The feast of the PRESENTATION OF CHRIST (2 February) is normally called Candlemas in the Western tradition, because candles used during the Church year are blessed on that day. The oldest representation of this feast dates from the 5<sup>th</sup> century, and can be seen on the triumphal arch at the Santa Maria Maggiore Church in Rome. The representation in the icon follows faithfully the account given in Luke 2:22-38. To the right, on a platform by the altar, stands Simeon, an old man from Jerusalem. He bends deeply over the child, which he holds lovingly in his hands. [47] Opposite him stand the Mother of God and Joseph. [48]

The BAPTISM OF CHRIST (6 January) marks the baptism of Christ by St John the Baptist. Early representations of this event are found in the catacombs, but the 5<sup>th</sup>-century mosaic in the Arian Baptistery in Ravenna is decisive for the iconography. The Baptism of Christ is the first revelation of the Holy Trinity: the Father speaks, the Spirit descends to Christ, and Christ allows himself to be baptised as the Son of Man. On a Russian icon from the 16<sup>th</sup> century, Jesus stands naked in the Jordan. His posture – arms bent lightly by his side – indicates surrender. He is facing John. John, in his characteristic clothing, bends deeply before him, and puts his right hand on Christ’s head. Water is traditionally seen as an element of darkness: Christ breaks through this realm of darkness. On the other side of the river stand three angels. The hands of the two foremost angels are covered by white cloths. They bend forward reverently and attentively to witness the special event. The third angel, by contrast, is rising, looking up at the heavens. Can he hear the voice of God? Does he see the heavens open? The Holy Spirit comes down from Heaven in the form of a dove. At the very top, a dark blue semicircle symbolises God the Father. A blue ray of light shines from that circle, dividing into three. [49]

The TRANSFIGURATION (6 August) celebrates the exaltation of Christ on Mount Tabor. The oldest representation dates from the 6<sup>th</sup> century, and is found in the apse of the main church of the Monastery of St Catherine in the Sinai. The

Op 6 augustus is het feest van de TRANSFIGURATIE, de verheerlijking van Christus op de berg Tabor. De oudste voorstelling is uit de 6<sup>e</sup> eeuw en bevindt zich in de apsis van de hoofdkerk van het Catharinaklooster in de Sinaï. In de orthodoxe theologie en mystiek speelt de voorstelling van de transfiguratie een grote rol. In Rusland was het voorgeschreven om de ikoon van de berg Tabor te maken als een soort examenstuk voor de beginnende ikonenschilder. Als de schilder deze voorstelling overtuigend kon schilderen, werd hij tot het gilde toegelaten. De berg Tabor gold als de moeilijkst te maken ikoon.

In een haast surrealistisch bergachtig landschap staat Christus in een stralend wit gewaad, in een mandorla. Noch de voetzolen van Christus, noch die van Elia en Mozes, die naast Hem verschijnen, lijken de bodem te raken. Op de voorgrond liggen de hevig geschrokken apostelen Petrus, Johannes en Jacobus. Petrus, die links afgebeeld is, richt zich enigszins op. Jacobus buigt nadenkend zijn hoofd. Johannes, die in het midden is afgebeeld, lijkt in diepe meditatie verzonken te zijn. [50]

De INTOCHT IN JERUZALEM wordt op de zondag voorafgaand aan Pasen gevierd. Het feest staat bekend als Palmzondag. Zoals door de reiziger en pelgrim Egeria<sup>5</sup> verteld wordt, waren er toen al processies waarbij mensen palmtakken droegen. De ikonografie van de voorstelling berust op Johannes 12 (12-15), Marcus 11 (1-11) en Lucas 19 (28-40): Christus op een ezel gezeten met in zijn gevolg de apostelen gaat naar de poort van de stad Jeruzalem, waar de joden hem begroeten. Omdat de ezel in Rusland niet bekend was, wordt Christus vaak afgebeeld zittend op een schimmel.

De ikoon van de KRUISIGING VAN CHRISTUS hoort eigenlijk niet bij de Dodekaorton. De oudste voorstelling is een miniatuur uit de Syrische Codex van Rabula, een manuscript uit 586. Hoewel het kruis het symbool bij uitstek was voor de christenen, was een voorstelling van de gekruisigde Christus niet geliefd. In de Russische traditie heeft het kruis drie dwarsbalken, waarbij de onderste balk rechts, vanuit Christus gezien, omhoog loopt. Deze dwarsbalk wordt meestal gezien als een weegschaal. Aan de voet van het kruis staan de kruisgetuigen: Maria, Martha en Maria Magdalena aan de linkerkant en Johannes, de lievelingsapostel, en de Romeinse honderdman Longinus aan de rechterkant. [51]

In de oosterse kerk is het hoogtepunt van het kerkelijk jaar het PAASFEEST en niet, zoals bij ons in het Westen, het kerstfeest. In Rusland valt het paasfeest samen met het ontwaken van de natuur na de lange harde winter. In de paastijd begroeten de gelovigen elkaar met de woorden 'Christus is opgestaan. Hij is waarlijk opgestaan'. Zoals de apostelen zeiden, toen zij hoorden van de opstanding van Christus.

representation of the Transfiguration plays an important part in Orthodox theology and mysticism. The Mount Tabor icon was thought to be the most difficult to make: every apprentice icon painter in Russia had to make one as his 'masterpiece'. If he could produce a convincing Transfiguration icon, he was admitted to the Guild as a master of his craft.

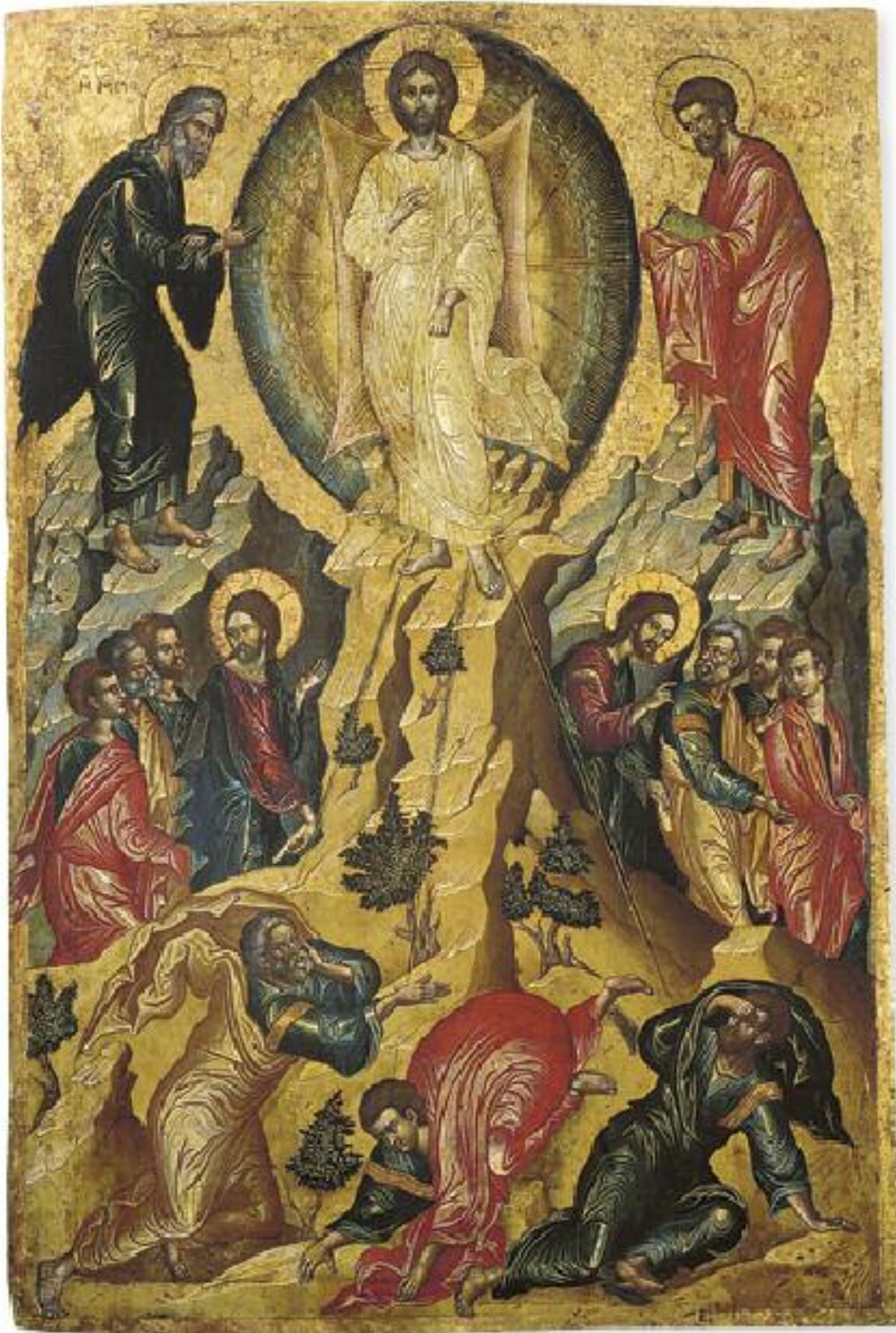
In an almost surrealistic mountain landscape, Christ stands in shining white clothes, surrounded by a Mandorla. His feet are not touching the ground, nor are those of Elijah and Moses, who appear beside him. In the foreground, the Apostles Peter, John and James are lying flat on the ground in amazement. St Peter, shown to the left, is beginning to get up. James thoughtfully bows his head. John, in the middle, seems to have sunk into a deep meditation. [50]

The ENTRY INTO JERUSALEM is celebrated on the Sunday before Easter. The feast is also known as Palm Sunday. As reported by the traveller and pilgrim Egeria<sup>4</sup>, processions in which people carried palm branches were already being held in the 4<sup>th</sup> century. The iconography of the representation is based on John 12:12-15, Mark 11:1-11 and Luke 19:28-40: Christ riding on a donkey enters Jerusalem through the city gate with his disciples, and is greeted by the Jews. Since donkeys were unknown in Russia, Christ is usually depicted riding a white horse.

The icon of the CRUCIFIXION OF CHRIST does not actually belong in the Dodekaorton. The oldest representation of the Crucifixion is a miniature from the Syrian Codex of Rabula, a manuscript dating from 586. Although the cross is the Christian symbol *par excellence*, representations of the crucified Christ were not popular. In the Russian tradition, the cross has three horizontal beams, the lowest of which slants upwards (on Christ's right). The slanting crossbeam is generally interpreted as a balance. At the foot of the cross we see the witnesses of the Crucifixion: on the left, we see Mary, Mark and Mary Magdalene; and on the right we see John, Jesus' favourite disciple, with the Roman centurion Longinus. [51]

The highpoint of the year in the Eastern Church is EASTER and not, as in the West, Christmas. In Russia, Easter comes just as nature is being reborn after the long, hard Russian winter. On Easter Day, the faithful greet each other with the words the Apostles uttered when they heard about Jesus' Resurrection: 'Christ has risen; He has risen indeed?.'

One Easter custom is the giving of coloured eggs: magnificently painted eggs, sometimes decorated with precious stones, survive from the Tsarist period. The idea behind this custom is that, just as life is initially hidden within the eggshell and then emerges, so Christ has risen from the grave: his Resurrection symbolises victory over death. The Resurrec-



50 Transfiguratie van Christus, Kreta, midden 16<sup>e</sup> eeuw, 76,5 × 51 cm, Ikonen-Museum Recklinghausen  
*The Transfiguration of Christ, Crete, mid 16<sup>th</sup> century, 76.5 × 51 cm, Ikonen-Museum Recklinghausen*



51 Kruisiging van Christus, Rusland, 16<sup>e</sup> eeuw, 31 × 27,5 cm, collectie Zoetmulder Ikonen  
*The Crucifixion of Christ, Russia, 16<sup>th</sup> century, 31 × 27.5 cm, Zoetmulder icon collection*



- 52 Opstanding en Hellevaart, Rusland, 18<sup>e</sup> eeuw, 30,9 × 26,1 cm, privé-collectie Nederland;  
 detail p. 87  
*The Resurrection and the Descent into Hell, Russia, 18<sup>th</sup> century, 30.9 × 26.1 cm, private collection  
 (The Netherlands); detail p. 87*



53 Opstanding en Hellevaart van Christus, Rusland, begin 16<sup>e</sup> eeuw, 131 × 104,2 cm, Ikonen-  
Museum Recklinghausen  
*Christ's Resurrection and the Descent into Hell, Russia, early 16<sup>th</sup> century, 131 × 104.2 cm, Ikonen-  
Museum Recklinghausen*



54 Hemelvaart van Christus, Rusland, eind 16<sup>e</sup> eeuw, met *oklad* van zilverblad, 53,5 × 43,5 cm, collectie Zoetmulder Ikonen; detail p. 74  
*The Ascension of Christ, Russia, late 16<sup>th</sup> century, with silver-leaf revetment, 53.5 × 43.5 cm, Zoetmulder icon collection; detail p. 74*

Een van de gebruiken gedurende de paastijd is het geven van gekleurde eieren aan elkaar. Uit de tsarentijd stammen de prachtig beschilderde eieren, soms met edelstenen versierd. Zoals het leven eerst verborgen zit onder de schaal van het ei en dan tevoorschijn komt, zo ook is Christus opgestaan uit het graf. Zijn opstanding symboliseert de overwinning op de dood. De eigenlijke verrijzenis van Christus wordt in de Bijbel niet beschreven. Er wordt slechts op gezinspeeld (Handelingen 2, 14-38). De opstanding uit het graf, de voorstelling die in het Westen bekend is, werd voor het eerst in de 17<sup>e</sup> eeuw afgebeeld. [52] De voorstelling van de Paasikoon is gebaseerd op teksten uit het apocriefe evangelie van Nikodemus, waarbij alle aandacht uitgaat naar de Nederdaling ter Helle, de Anastasis. De oudst bekende Anastasis-voorstelling is afgebeeld op een reliekhouders uit de 8<sup>e</sup> eeuw, die zich in het Metropolitan Museum in New York bevindt.

In de Nederdaling ter Helle wil de orthodoxe kunstenaar de essentie van de verrijzenis uitbeelden: de overwinning op de dood en de redding van allen die sinds Adam daarop hebben gewacht. Christus, gekleed in een stra-

tion of Christ is not actually described in the Bible: there is only an indirect reference to it (Acts of the Apostles 2:14-38). Indeed, it was not until the 17<sup>th</sup> century that the Resurrection from the Grave – the image of the resurrection we are familiar with in the West – was first made. [52] The Eastern Church draws on the apocryphal Gospel of Nicodemus for its representation on the Easter icon. This text focuses largely on the Anastasis, known in English as the Descent into Hell. The oldest known representation of the Anastasis is on a reliquary from the 8<sup>th</sup> century, now in the Metropolitan Museum in New York.

In portraying the Descent into Hell, the Orthodox artist aims to represent the essence of the Resurrection: the victory over death and the release from Hell of all those who have been waiting for this moment since Adam. Christ, dressed in gleaming white robes, breaks open the gates of the Underworld. In a variant type, Christ is shown standing victorious on a broken-down cross. Christ catches Adam, the first man, by his left wrist to redeem him from death. The artery in the left wrist was seen as the source of the lifeblood; in this way, Christ gives Adam life. They are surrounded by the risen dead.

lend wit gewaad, verbrijzelt de poorten van de onderwereld. Een andere opvatting is dat Christus zegevierend bovenop het gekantelde kruis staat. Christus grijpt Adam, de eerste mens, bij zijn linkerpols om hem te verlossen uit de dood. De slagader in de linkerpols wordt gezien als de levensader. Christus geeft hem leven. Rondom staan de verlostten. Achter de bergen op de achtergrond zweven twee engelen die het kruis dragen. Het kruis is een teken van overwinning. [53]

De ikoon van de HEMELVAART VAN CHRISTUS berust op het verhaal van de Synoptici (de evangeliën van Mattheüs, Marcus en Lucas) en van de Handelingen (2, 1-4). De oudste voorstelling bevindt zich in de Syrische Codex van Rabula, die bewaard wordt in de Biblioteca Laurenziana in Florence. Het feest wordt veertig dagen na Pasen gevierd. Bovenaan op de ikoon wordt Christus ten hemel gevoerd. Hij heeft zijn armen in zegening gespreid. Christus verdwijnt uit de aardse zichtbaarheid. Hij zit in een cirkel en wordt omgeven door twee engelen, die hem als het ware de hemel indragen. Christus verdwijnt uit de aardse sferen. De cirkelvorm is al vanouds een symbool voor de goddelijke wereld.

Daaronder, op de aarde, staat de Moeder Gods met rondom haar de apostelen en twee engelen. In de Handelingen der Apostelen is geen sprake van Maria's aanwezigheid bij de Hemelvaart, maar op deze ikoon is zij altijd aanwezig. Zij wordt gezien als de verpersoonlijking van de kerk. De kerkvaders hebben in haar vanwege haar geloof en haar trouw aan Christus de ideale gestalte van de kerk gezien. [54]

Tijdens het Pinksterfeest (vijftig dagen na Pasen) wordt herdacht dat de heilige Geest, de derde persoon van de Drie-eenheid, zich uitstort in de gedaante van 'tongen als van vuur' op de apostelen. De ikoon van Pinksteren is die van de DRIE-EENHEID, de Triniteit. De ikoon van de Nederdaling van de Geest, die in de westerse kerk geassocieerd wordt met Pinksteren, wordt in de orthodoxe kerk gebruikt op Pinkstermaandag.

De Drie-eenheid kan niet worden voorgesteld op grond van een ooit waargenomen verschijningsvorm. Daarom hebben de kerkvaders het verhaal van de gastvrijheid van Abraham gekozen om dit te verbeelden. Het verhaal berust op Genesis 18, 1-16, waarin drie engelen als vreemdelingen een gastvrije maaltijd aangeboden krijgen van Abraham en Sarah. In dit verhaal is er sprake van een mysterieuze eenheid in drievoudigheid, in de taal uitgedrukt door enkelvoud en meervoud door elkaar te gebruiken. Een van de oudste voorstellingen is een mozaïek in de kerk Santa Maria Maggiore in Rome uit de 5<sup>e</sup> eeuw.

Drie engelen met een staf in de hand zitten rond een tafel. De tafel is gedekt met drie bekers en eetgerei. De voorstelling werd al door de theo-

Two angels are seen flying in the background among the mountains, carrying a cross as a sign of victory. [53]

The ASCENSION OF CHRIST is celebrated forty days after Easter. The Ascension icon is based on the version told in the Gospels of Matthew, Mark and Luke and in the Acts of the Apostles (2:1-4). The oldest representation of the Ascension is the Syrian Codex of Rabula, in the Biblioteca Laurenziana in Florence. At the top of the icon, Christ is shown being carried up into Heaven. He has his arms spread out as in blessing. He then disappears from human view. He sits in a circle (an ancient symbol of the divine world), and is flanked by two angels, who appear to be lifting him up into Heaven. This explains how Christ disappears from earthly society. Below, on the ground, stands the Mother of God, with the Apostles and two angels around her. Although the description in the Acts of the Apostles makes no mention of Mary being present, she always appears in the Ascension icon. She personifies the Church, a role that the Church Fathers assigned to her on account of her unwavering belief and her loyalty to Christ.

[54]

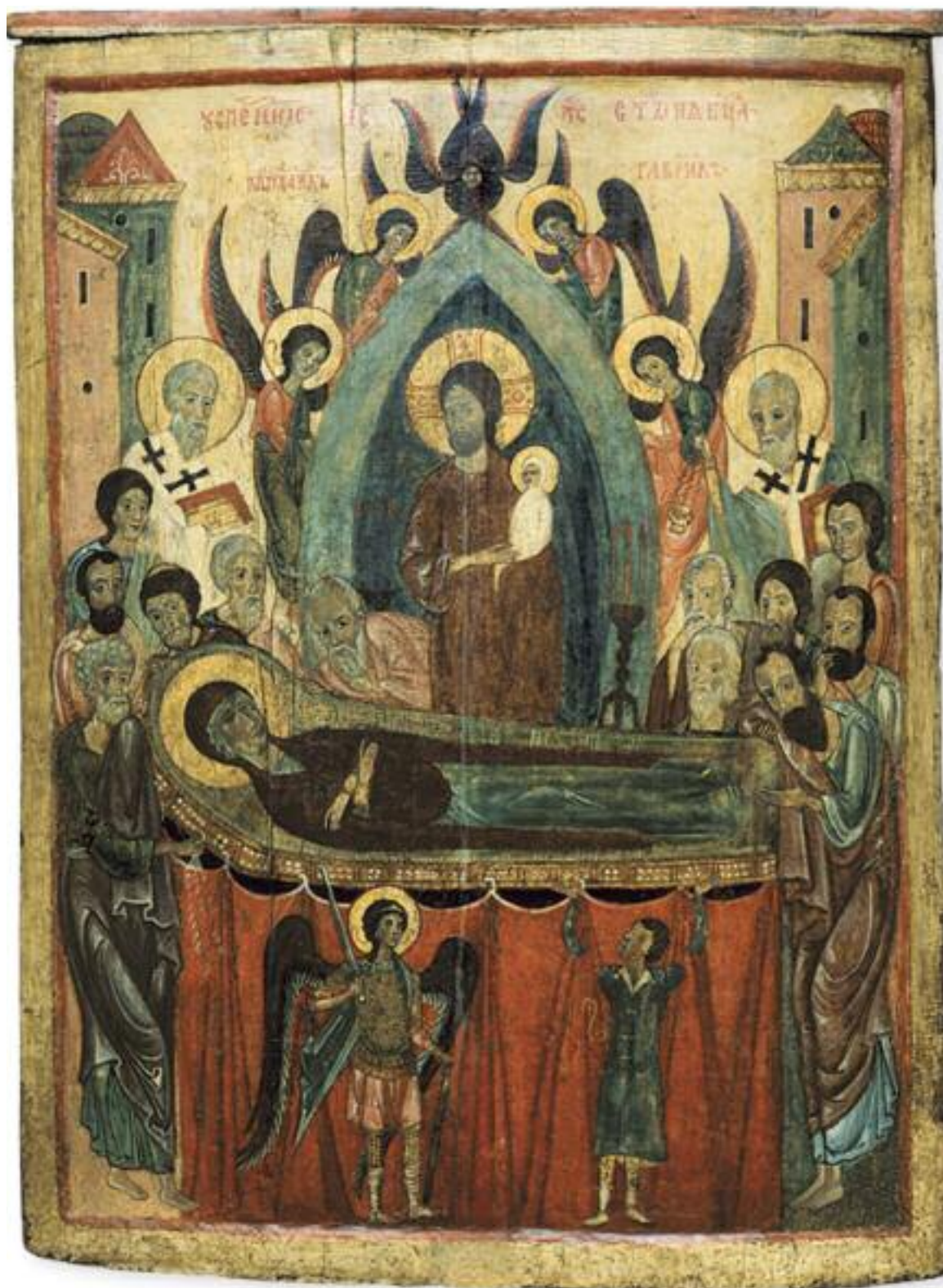
The feast of Pentecost (fifty days after Easter) marks the moment when the Holy Ghost, the third person in the Trinity, came down to the Apostles as tongues of fire. The icon used at Pentecost is the TRINITY icon, not the Descent of the Holy Spirit familiar in the Western Church at Pentecost. An icon with that iconography is used in the Orthodox Church on Whit Monday, the second day of the feast.

The Trinity cannot be represented on the basis of any actually observed form of appearance. Instead, the Church Fathers selected the story of the hospitality of Abraham to represent the Trinity. This is based on Genesis 18:1-16: Abraham and his wife Sarah invite three angels to dine with them. The mysterious 'Unity in Trinity' in this story is expressed in the language by a mixture of singular and plural. One of the oldest representations of this theme is a mosaic dating from the 5<sup>th</sup> century in the Church of Santa Maria Maggiore in Rome.

The icon shows three angels, each with a staff, sitting around a table. The table is set for three people, with cups and cutlery. In the early Christian period, theologians interpreted this representation as a symbol of the Last Supper and the sacrament of the Eucharist.

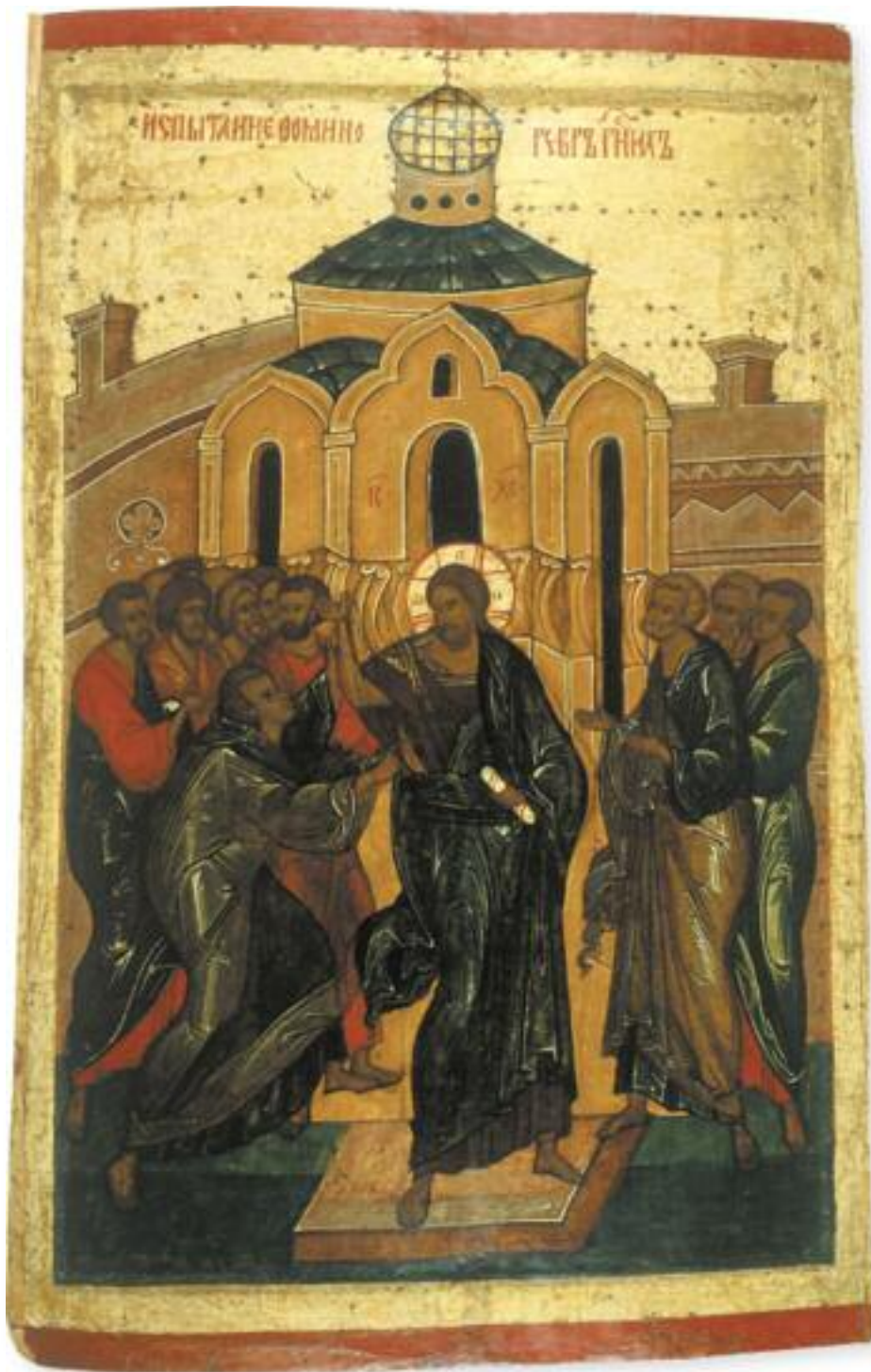
For Russians in the Middle Ages, the Trinity played an important part in their spiritual and worldly lives as a symbol of peace and love. The first day of the feast, Trinity Sunday, is celebrated as a day of reconciliation: people put their differences behind them, remember the dead and talk about the Resurrection. [11]





55 Het Ontslapen van de Moeder Gods, Rusland, begin 14<sup>e</sup> eeuw, 90,3 × 76 cm, Ikonen-  
Museum Recklinghausen

*The Dormition of the Mother of God, Russia, early 14<sup>th</sup> century, 90.3 × 76 cm, Ikonen-Museum Reckling-  
hausen*



56 Het Ongeloof van Thomas, Rusland, begin 16<sup>e</sup> eeuw, 81,5 × 51,5 cm, Ikonen-Museum Recklinghausen

*Doubting Thomas, Russia, early 16<sup>th</sup> century, 81.5 × 51.5 cm, Ikonen-Museum Recklinghausen*

57 Het Verheffen van het Kruis, Rusland (Novgorod), eind 15<sup>e</sup> eeuw, 48 × 36 cm, Ikonen-Museum Recklinghausen

*The Elevation of the Cross, Russia (Novgorod), late 15<sup>th</sup> century, 48 × 36 cm, Ikonen-Museum Recklinghausen*

logen van de eerste eeuwen geïnterpreteerd als symbool van het Laatste Avondmaal en van het sacrament van de Eucharistie.

Voor de Rus uit de middeleeuwen speelde de Triniteit een belangrijke rol in zijn spirituele en ook dagelijkse leven. Zij was het symbool van vrede en liefde. De dag van de Triniteit werd gevierd als een verzoeningsdag. De mensen legden hun geschillen bij, herdachten de doden en overdachten de opstanding. [11]

Het feest van het ONTSLAPEN VAN DE MOEDER GODS wordt op 15 augustus gevierd. De oudste voorstelling van het ontslapen van de Moeder Gods is een wandschildering in Ateni te Georgië (904-905). In de Bijbel wordt niet gesproken over het ontslapen van de Moeder Gods, maar het feest werd al in de 6<sup>e</sup> eeuw gevierd.

De Moeder Gods ligt op een praalbed en wordt omgeven door de apostelen, die van heinde en verre zijn teruggekeerd. Achter het bed staat Christus, die op aarde verschijnt om de ziel van zijn moeder ten hemel te voeren. Op zijn arm draagt hij haar ziel, die hier voorgesteld wordt als een kind: als een baby die opnieuw geboren wordt.

Op de voorgrond de ongelovige Jefonias, die twijfelde aan de maagdelijkheid van Maria. Of die in een andere versie de begrafenis wilde verstoren: ‘En zie, terwijl zij haar wegdroegen, stormde een Hebreër, met name Jefonias, krachtig van lichaam, toe, en greep de baar aan, terwijl de apostelen haar droegen. En zie, een engel des Heren hieuw met onzichtbare macht met een zwaard van vuur zijn handen af en deed ze in de lucht zwevend hangen’ (Pseudo-Johannes 5<sup>e</sup>/6<sup>e</sup> eeuw). Later krijgt Jefonias spijt en zijn handen groeien weer aan. [55]

Bij het feest van het VERHEFFEN VAN HET KRUIS wordt herdacht dat Helena, de moeder van keizer Constantijn, omstreeks 325 het ware kruis van Christus heeft gevonden na langdurige opgravingen. Op ikonen zijn Constantijn en zijn moeder afgebeeld, samen met een bisschop, die het kruis aan de gelovigen toont. Het feest wordt gevierd op 14 september. [57]

The DORMITION OF THE MOTHER OF GOD is celebrated on 15 August. The oldest representation of this theme can be found on a mural in Ateni, Georgia (904–905). The Bible does not mention the Dormition of the Mother of God, but it was already the subject of a feast in the 6<sup>th</sup> century.

The Mother of God is shown lying on a bed of state. She is surrounded by the Apostles, who have returned from far-off lands. Behind the bed stands Christ. He has appeared on earth to take his mother’s soul – represented as a newborn baby, resting on his arm – to Heaven.

In the foreground, we see Jephonias. In one story, he doubted the virginity of Mary; in another, he attempted to stop the Apostles carrying her bier: ‘And lo, while they were taking her away, a Hebrew man by the name of Jephonias, strong in body, rushed in and grabbed the bier, while the Apostles were carrying it. And lo, an angel of the Lord with invisible force hewed off his hands with a sword of fire and caused them to hang floating in the air.’ (Pseudo-John, 5<sup>th</sup>/6<sup>th</sup> century) Later, when Jephonias feels remorse, his hands grow back again. [55]

The feast of the ELEVATION OF THE CROSS (14 September) marks the occasion in 325, when, after lengthy excavations, Helen, mother of the Emperor Constantine, discovered the True Cross. The icons show Constantine and his mother, together with a bishop, who is showing the cross to the faithful. [57]



## Engelen

Engelen spelen een belangrijke rol op ikonen. Zij worden niet alleen gezien als boodschappers van God, maar ook als beschermers en redders van mensen. Zij zorgen voor een verbinding tussen de hemelse en de aardse wereld.

De afbeelding van de engelen is gebaseerd op de afbeeldingen van goden uit de voorchristelijke tijd. Hermes, de bode van de Grieken, die meestal afgebeeld werd met vleugelschoenen, heeft als voorbeeld gediend. In het Oude Testament worden engelen beschreven als jonge mannen. Tot ongeveer de 4<sup>e</sup> eeuw worden de engelen dan ook als jonge mannen zonder vleugels afgebeeld. Pas in de vroeg-Byzantijnse tijd werden de goddelijke boodschappers met vleugels getooid.

Dionysios de Areopagiet heeft in zijn *Hemelse Hiërarchie*, die sinds de 6<sup>e</sup> eeuw bekend is, de engelen ingedeeld in negen engelenkoren: Serafijnen, Cherubijnen, Tronen, Heerschappijen, Vorsten, Machten, Krachten, Aartsengelen en Engelen. Hij noemt engelen de ‘boodschappers van de goddelijke stilte’, van de stilte waarin de geheimen van ‘Hij die is’ verborgen zijn.

Alleen aartsengelen komen afzonderlijk op ikonen voor en dan bij voorkeur de twee voornaamste vertegenwoordigers, Michaël en Gabriël. [58-59] De engelbewaarder [60] verschijnt pas vanaf de 17<sup>e</sup> eeuw op ikonen. Ook wordt de engelbewaarder vaak op de rand van een ikoon afgebeeld, samen met de patroonheilige van de opdrachtgever.

Van de aartsengel Michaël [61] bestaat een ikoon waarop hij is afgebeeld als aanvoerder van de hemelse heerscharen en bestrijder van de boze machten, die de wereld in het verderf willen storten. De voorstelling is geba-

## Angels

Angels play an important part in icons. They are seen not only as messengers of God, but also as protectors and saviours of mankind. They create a link between Heaven and earth.

The way angels are represented is based on how gods in pre-Christian times were envisaged. Hermes, the messenger of the gods, was taken as one model: he is usually shown with wings on his feet. In the Old Testament, angels were described as young men, and until the 4<sup>th</sup> century, they were shown as such, without wings. They begin to appear with wings in the early Byzantine period.

In his *Heavenly Hierarchy*, known from the 6<sup>th</sup> century, Dionysios the Areopagite classified celestial beings into nine ‘choirs of angels’: Seraphim, Cherubim, Thrones, Dominions, Virtues, Powers, Principalities, Archangels and Angels. He calls angels ‘messengers of the divine silence’, the silence in which the secrets of ‘He who is’ lie hidden.

Only archangels – and generally only the two most prominent representatives of this ‘choir’, Michael and Gabriel – appear as individuals on icons. [58-59] Guardian angels [60] only start to appear on icons in the 17<sup>th</sup> century; guardian angels also often appear on the edges of icons, together with the patron saint of the person commissioning the icon.

One icon of the Archangel Michael [61] shows him as leader of the Heavenly Host and warrior against the evil powers who wish to drive the world to destruction. This representation is based on certain passages in the Book of Revelation. Michael, with wings spread and wearing full military armour, sits on a red horse, which also has wings. The horse’s feet do not touch the ground. It flies through the landscape as

seerd op bepaalde passages uit de Apocalyps. Michaël met wijd opengeslagen vleugels zit op een rood paard, dat eveneens gevleugeld is. Hij is gekleed in militaire uitrusting. Het paard raakt met zijn benen niet de grond. Hij zweeft door het landschap alsof het een plotselinge verschijning betreft. In zijn handen heeft Michaël een bijbel en een wierookvat. Tegelijkertijd drijft hij de antichrist (de duivel) met een harpoen terug naar de Hades. In zijn mond houdt hij een bazuin. Boven zijn hoofd is een regenboog gespannen. In de linkerbovenhoek is achter een wolkenrand Christus Emmanuel afgebeeld achter een altaar.

if it has just suddenly appeared. In his hands Michael holds a Bible and censer. At the same time, with a harpoon, he drives the Anti-Christ (the Devil) back to the Underworld. He holds a trumpet to his mouth. A rainbow appears over his head. In the left-hand upper corner, appearing above a cloud, Christ Emmanuel is shown standing behind an altar.

- 58 Engelen-Deësis (Michael, Christus Emmanuel en Gabriel), Rusland, begin 19<sup>e</sup> eeuw, 34 × 27 cm (ieder), Ikonen-Museum Recklinghausen  
*Angel Deësis (Michael, Christ Emmanuel and Gabriel), Russia, early 19<sup>th</sup> century, each 34 × 27 cm, Ikonen-Museum Recklinghausen*





59 Synaxis van de Aartsengel Michael, Rusland, 18e eeuw, 45 × 39 cm, collectie Zoetmulder Ikonen  
*Synaxis of the Archangel Michael, Russia, 18<sup>th</sup> century, 45 × 39 cm, Zoetmulder icon collection*







60 Aartsengel Gabriël, Rusland, 19<sup>e</sup> eeuw, 93,5 × 61,5 cm, Ikonenmuseum Kampen; detail p. 94  
*Archangel Gabriel, Russia, 19<sup>th</sup> century, 93.5 × 61.5 cm, Ikonenmuseum Kampen; detail p. 94*

61 Michael de Archistrateeg, Rusland, eind 18e eeuw, 31 × 26,5 cm, collectie Zoetmulder Ikonen  
*Michael the Archistrategist, Russia, late 18<sup>th</sup> century, 31 × 26.5 cm, Zoetmulder icon collection*



## Heiligen

De orthodoxe gelovigen hebben een sterke band met hun heiligen. Zij zijn weliswaar onzichtbaar, maar toch voortdurend aanwezig. Zij worden zichtbaar gemaakt in hun dromen en visioenen en ook op de ikonen. De heiligen op de ikonen zijn een hulpmiddel om in contact te komen met de onzichtbare wereld. Ikonen van heiligen verwijzen altijd naar Christus. Daarom staan zij of naar hem gekeerd, of is er een verwijzing zichtbaar in één van de hoeken of aan de bovenkant van de ikoon: een hand, God de Vader, Christus of de Triniteit. Ook kan de heilige door het dragen van een kruisje of een tekstrol naar Christus verwijzen.

Heiligen zijn herkenbaar aan de inscriptie. Verder geven zij door hun kleding of attributen aan tot welke categorie zij behoren. Zo zijn er aartsvaders, profeten, apostelen, bisschoppen, kerkvaders, martelaren, soldatenheiligen, kluizenaars, monniken en vorsten. Iedere heilige dient de gelovigen tot voorbeeld en steun. Zij kunnen alleen of in groepen afgebeeld zijn. [62] Soms wordt in verschillende scènes, als ware het een stripverhaal, over het leven van de heilige verteld; dit zijn de zogenaamde vita-ikonen. [63]

Geen heilige is zo populair, zowel in het Oosten als in het Westen, als de heilige wonderdoener NIKOLAAS, de bisschop van Myra in Klein-Azië, die in de 4<sup>e</sup> eeuw geleefd zou hebben. Nikolaas is herkenbaar aan zijn korte grijze baard en hoog voorhoofd, teken van zijn grote wijsheid. De verering in Rusland voor Nikolaas begint kort nadat Rusland in 988 tot het orthodoxe geloof was overgegaan. De verering verspreidde zich snel en geen andere heilige werd zo vereerd. Een bekend gezegde in het oude Rusland was: 'Als God mocht sterven, dan maken wij Nikolaas tot God'. Men geloofde

## Saints

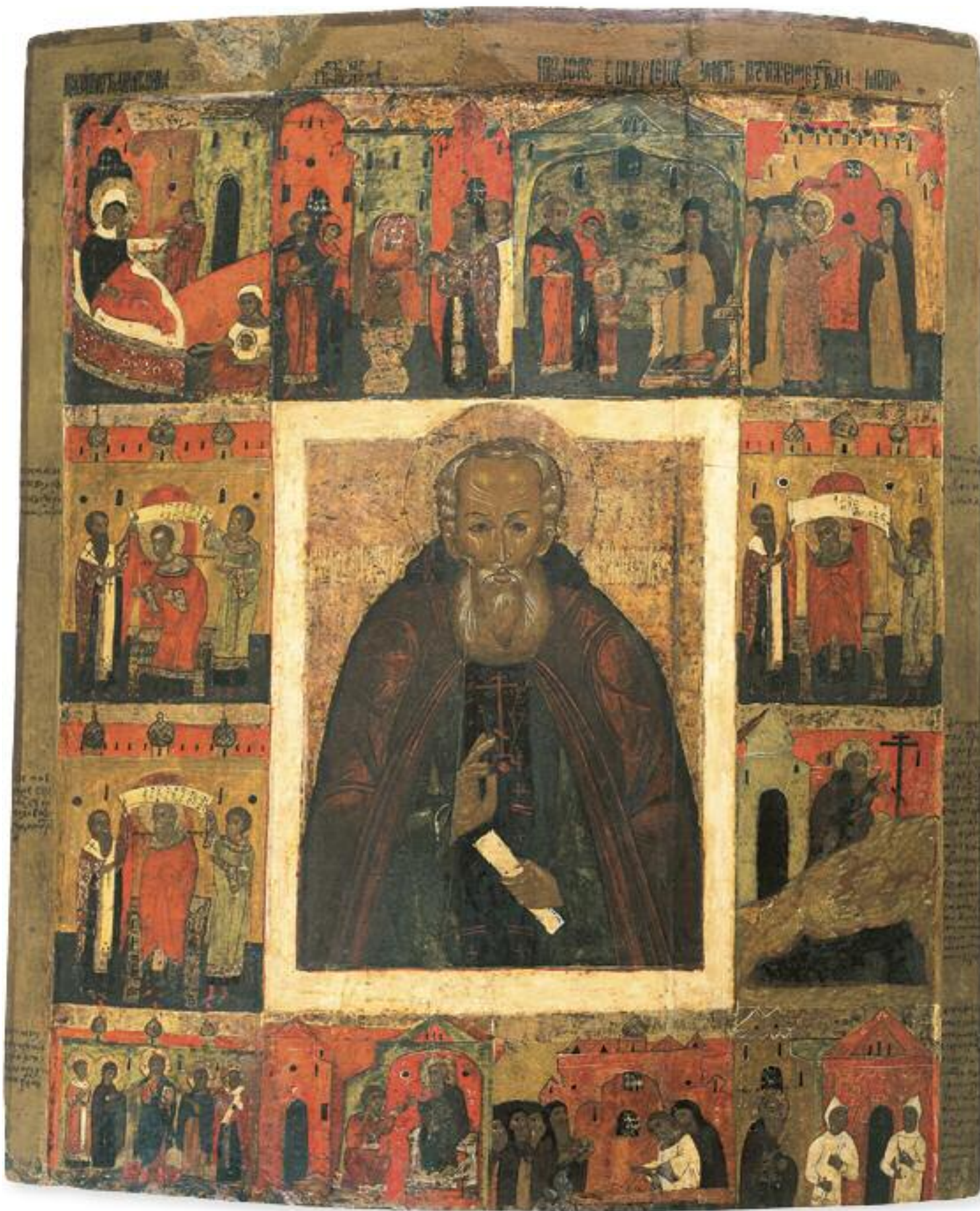
Orthodox believers have a strong bond with their saints. These saints are ever-present. They are normally invisible, but the faithful can see them in their dreams and visions, and also on icons. The saints on the icons help believers to make contact with the invisible world. Icons of saints always contain some reference to Christ. They are shown looking towards Christ, or there is a very visible reference – a hand, God the Father, Christ or the Trinity – in one of the corners or at the top of the icon. The reference may also take the form of a cross or scroll carried by the saint.

An inscription on the icon identifies the saint in question, while the clothing or attributes show the category to which the saint belongs (patriarch, prophet, apostle, bishop, Church Father, martyr, soldier-saint, hermit, monk or prince). Each saint serves as an example and source of support for the faithful. Saints may be depicted alone or in groups. [62] Sometimes, the life of the saint is told in various scenes, rather like a strip cartoon. These are known as 'vita icons'. [63]

No saint is as popular, either in the East or the West, as the miracle worker ST NICHOLAS. He was Bishop of Myra in Asia Minor, and is believed to have lived in the 4<sup>th</sup> century. Nicholas can be recognised from his short grey beard and his high forehead, a sign of great wisdom. The veneration of Nicholas in Russia started shortly before Russia became converted to the Orthodox faith in 988. The cult spread quickly, and no other saint was ever venerated as much. A well-known saying in old Russia was: 'If God dies, we'll make Nicholas God'. People believed that Nicholas understood human weakness better than any other saint. He defended



- 62 Marina, Kirill Belozerskij en Joris, begin 16<sup>e</sup> eeuw, 31 × 26 cm, privé-collectie België  
*Marina, St Cyril of Beloozero and St George, early 16<sup>th</sup> century, 31 × 26 cm, private collection (Belgium)*
- 63 Dimitrij Priluckij met vita, Rusland (Vologda), 2<sup>e</sup> helft 17<sup>e</sup> eeuw, 100 × 84 cm, Ikonen-  
Museum Recklinghausen  
*Dimitrij Priluckij with vita, Russia (Vologda), 2<sup>nd</sup> half 17<sup>th</sup> century, 100 × 84 cm, Ikonen-Museum  
Recklinghausen*





64 Nikolaas, Rusland, 16<sup>e</sup> eeuw, 24 × 21,7 cm, privé collectie Nederland; detail p. 100  
*St Nicholas, Russia, 16<sup>th</sup> century, 24 × 21.7 cm, private collection (The Netherlands); detail p. 100*

65 Nikolaas van Možajsk, Rusland, 2<sup>e</sup> helft 17<sup>e</sup> eeuw, 31,5 × 27 cm, privé-collectie Nederland  
*St Nicholas of Mozaïsk, Russia, 2<sup>nd</sup> half 17<sup>th</sup> century, 31.5 × 27 cm, private collection (The Netherlands)*

dat Nikolaas als geen ander de menselijke zwakheden begreep. Hij verdedigde hen tegen ieder onrecht en beschermde hen. Hij beschermde ook de reizigers als zij zich in wat voor problemen dan ook bevonden. Hij werd patroon van talloze kerken, beroepen en genootschappen. Het respect dat de gelovigen hem betoonden, was bijna net zo groot als het respect dat zij de Moeder Gods en Christus schonken. Buitenlandse reizigers uit de 16<sup>e</sup> tot en met de 19<sup>e</sup> eeuw maken bijna altijd melding van de speciale verering die Nikolaas en zijn ikonen genoten. In de 17<sup>e</sup> eeuw beschrijven zij vaak een ikoon als ‘een Nikolaas’, ook al stond hij er zelf niet eens op afgebeeld.

Veel ikonen van Nikolaas werden als wonderdadig beschouwd en kregen de naam van de plaats waar ze vereerd werden, zoals Nikolaas van Možajsk, Nikolaas van Zaraïsk en Nikolaas van Velikorets. Elk van deze ikonen had andere kenmerken. [64-65]

De laat 15<sup>e</sup> eeuwse ikoon uit het Ikonen-Museum Recklinghausen is een vita-ikoon van NIKOLAAS VAN ZARAISK, waarop in veertien scènes de belangrijkste gebeurtenissen uit zijn leven worden verteld. Hoe Nikolaas uitverkoren was, zijn spirituele groei, zijn macht over duivels, en zijn hulp aan onschuldig veroordeelden, gevangenen en schipbreukelingen. Volgens de legende kwam de ikoon van Nikolaas van Zaraïsk uit Korsun op de Krim naar het vorstendom Rjazan in 1225, en hielp hier om de Tataren te verslaan. Aan weerszijden van Nikolaas bevinden zich in twee medaillons de afbeeldingen van de Moeder Gods en Christus. Tijdens het Eerste Concilie in Nicea zou Nikolaas Arius een oorvijg gegeven hebben, omdat hij de goddelijkheid van Christus in twijfel trok. De keizer en de aanwezige bisschoppen wilden Nikolaas uit zijn bisschopsambt zetten, maar de Moeder Gods en Christus namen het voor Nikolaas op en gaven hem de attributen (de bijbel en de stola) van het bisschopsambt terug. [66]

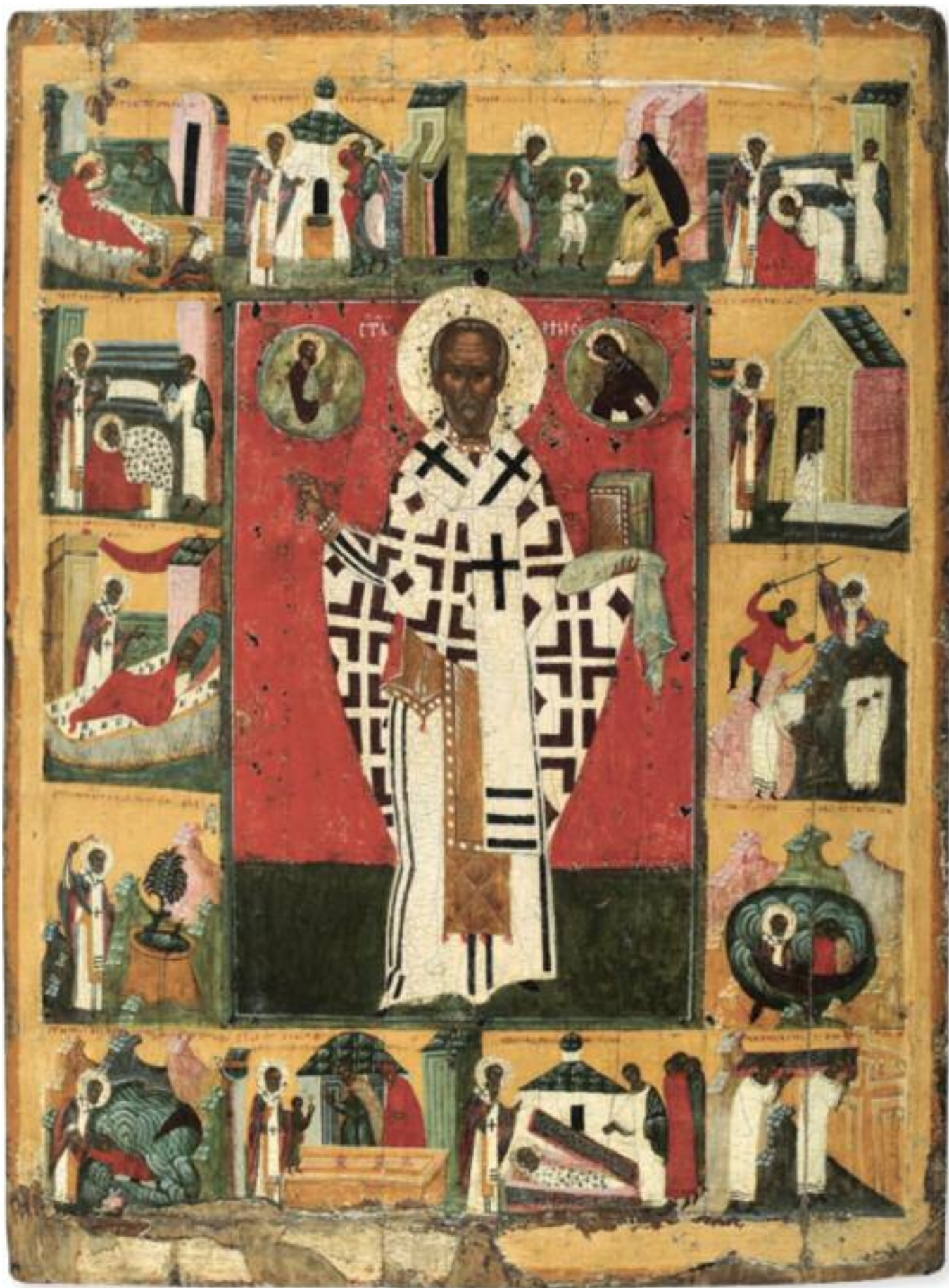
De populariteit van JORIS EN DE DRAAK wordt in verband gebracht met de militaire geschiedenis van Byzantium en de Slavische volkeren. Joris was, net als andere heiligen die als krijger worden afgebeeld, zeer geliefd bij vorsten en legeraanvoerders. Het drakenwonder behoort tot de oeroude legendenschat van het Oosten. Joris (in het Russisch: *Georgij*), de zoon van voorname en welgestelde ouders uit Cappadocië, was een dappere legeraanvoerder onder keizer Diocletianos. Toen hij zich tot het christendom bekeerde, viel hij uit de gratie en werd na vele martelingen ter dood gebracht in Nicomedia in 303. Volgens de *Legenda Aurea* van Jacobus de Voragine, die in de 13<sup>e</sup> eeuw tal van heiligenlevens optekende, werd de stad Silene in Libië op een zeker ogenblik geterroriseerd door een vreselijke draak. Nadat de veestapel was opgegeten, moest hij door mensenoffers rustig gehouden worden. Op het moment dat de koningsdochter aan de

hem against every injustice and protected them. He also protected travellers if they got into difficulty. He became the patron of countless churches, professions and communities. The reverence in which the faithful held him was almost as deep as that in which they held the Mother of God and Christ. Foreign travellers from the 16<sup>th</sup> century right up into the 19<sup>th</sup> century hardly ever failed to mention the special veneration that Nicholas and his icons enjoyed. In the 17<sup>th</sup> century, people often referred to an icon as ‘a Nicholas’, even if the saint himself was not pictured in it.

Many icons of Nicholas were believed to be capable of working miracles and were given the name of the place where they were venerated, such as Nicholas of Mozaïsk, Nicholas of Zaraïsk and Nicholas of Velikorets. Each of these icons had its own special characteristics. [64-65]

A late-15th-century vita icon of NICHOLAS OF ZARAISK can be seen in the Museum of Icons in Recklinghausen. It shows fourteen scenes depicting the most important events in the saint’s life. How Nicholas was chosen; his spiritual growth, his power over devils, and his help of wrongly condemned people, prisoners and shipwrecked mariners. According to legend, in 1225 the icon of Nicholas of Zaraïsk came from Korsun, in the Crimea, to the principedom of Rjazan, where it helped to defeat the Tartars. Nicholas is flanked by two medallions, one showing the Mother of God, the other showing Christ. During the First Council of Nicaea, Nicholas is supposed to have boxed Arius’s ears, because he called into doubt the divinity of Christ. The emperor and the bishops present wanted to dismiss Nicholas from his office of bishop, but the Mother of God and Christ took up Nicholas’s cause and gave him back the attributes of his bishop’s office (the Bible and the stola). [66]

The popularity of GEORGE AND THE DRAGON is linked to the military history of Byzantium and the Slavic peoples. George, just like other hero-saints who are pictured as warriors, was very popular with rulers and generals. The dragon miracle is one of the oldest legends in the Eastern Church. George (*Georgi* in Russian), the son of prominent and well-to-do parents from Cappadocia, was a brave general under the Emperor Diocletian. When he converted to Christianity, he fell from grace and, after being severely tortured, was killed at Nicomedia in 303. According to the 13th-century *Legenda Aurea* of Jacob de Voragine, which contains many saints’ lives, the city of Silene in Libya was at a certain point terrorised by a terrible dragon. After it had eaten all the livestock, it could only be pacified by human sacrifices. Just when it was the king’s daughter’s turn to be sacrificed, George turned up and defeated the monster in the name of Christ.







- 66 Nikolaas met scènes uit zijn leven, Noord-Rusland, eind 15<sup>e</sup> eeuw, 92,5 × 71 cm, Ikonen-Museum Recklinghausen

*St Nicholas with scenes from his life, Northern Russia, late 15<sup>th</sup> century, 92.5 × 71 cm, Ikonen-Museum Recklinghausen*

- 67 Joris en de Draak, Rusland (Novgorod), begin 16<sup>e</sup> eeuw, 31,5 × 26,5 cm, Ikonen Museum Recklinghausen

*St George and the Dragon, Russia (Novgorod), early 16<sup>th</sup> century, 31.5 × 26.5 cm, Ikonen-Museum Recklinghausen*

beurt komt, duikt Joris op en verslaat het ondiep in de naam van Christus. Doden doet hij het pas later, nadat de voltallige bevolking zich heeft laten dopen. [67]

JOHANNES DE VOORLOPER staat in het Westen beter bekend als Johannes de Doper. Hij trok zich terug in de woestijn in de Jordaanvlakte. Daar begon hij te dopen, de rituele reiniging te volbrengen aan de ‘berouwvollen’ die zijn oproep hadden gehoord. Door zijn moedig optreden als man van God werd hij onder Herodes Antipas in de kerker geworpen en onthoofd. Als laatste van de profeten vormt hij de overgang van het Oude naar het Nieuwe Testament. Hij bekleedt een der hoogste plaatsen in de hiërarchie van de heiligen. Hij is ook het grote voorbeeld en de patroon van de monniken, die immers leven als hij, in teruggetrokkenheid en onthechting. Hij verblijft in de woestijn; zijn warrig haar valt in lange vlechten tot op de schouders en hij draagt een kleed van kamelenhaar en eet sprinkhanen (Mattheüs 3, 4). Johannes wordt soms als een gevleugelde engel voorgesteld; als boodschapper is hij immers aan hen gelijk. Hij heeft in zijn linkerhand een kelk, waarin het Christuskind ligt, en een schriftrol. Met zijn rechterhand wijst hij op de kelk. De tekst op de schriftrol luidt: ‘Zie het Lam Gods dat de zonden van de wereld wegneemt’. Johannes wordt speciaal aangeroepen bij hoofdpijn. [68-69]

De profeet ELIA was zeer populair bij de boeren. Hij werd door het volk gezien als de opvolger van de Oud-Slavische dondergod Perun. Als men bedenkt hoe afhankelijk de boeren waren van het weer, dan is het begrijpelijk dat de heilige, die gold als de beheerser van de atmosferische krachten, zeer geliefd was. Ook BLASIOS was een zeer geliefde heilige, die als beschermer van het vee te hulp geroepen werd. Blasios was ten tijde van Licinius (303-324) bisschop van Sebaste in Armenië. Tijdens de christenvervolgingen trok hij zich terug in de bergen, waar hij met de wilde dieren leefde. [70]

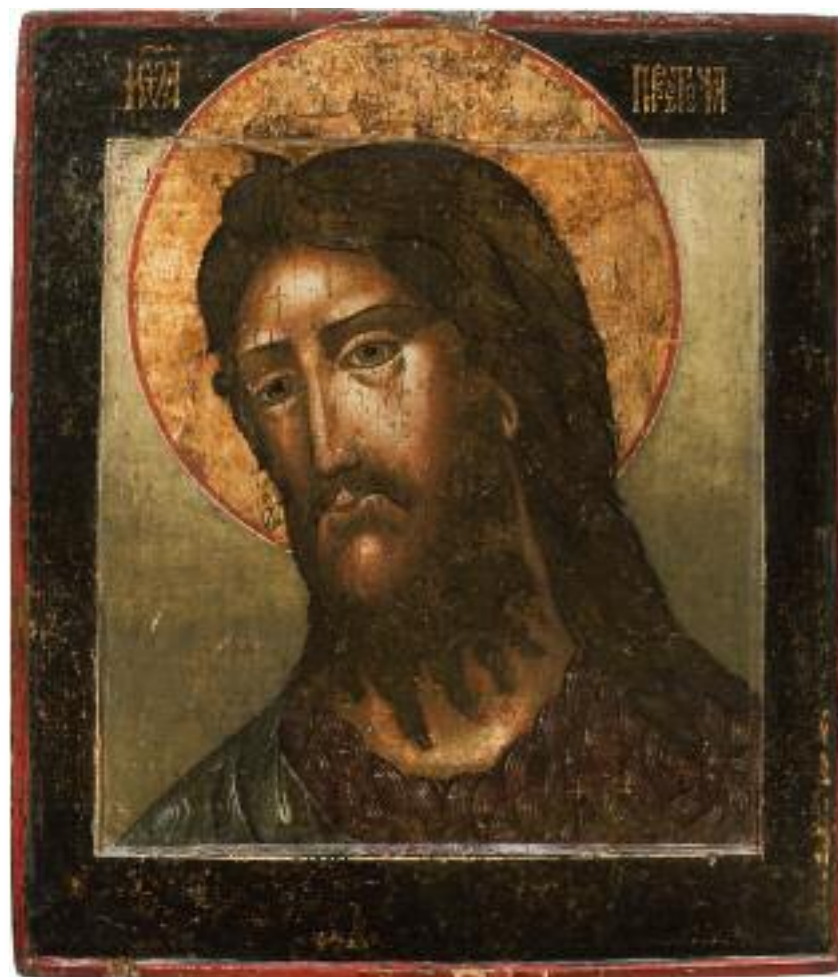
Het thema van de VEERTIG MARTELAREN UIT SEBASTE sprak ook zeer tot de verbeelding van gelovigen en kunstenaars. De oudste voorstelling van het tafereel is een fresco uit de 8<sup>e</sup> eeuw in de Santa Maria Antiqua in Rome. Veertig soldaten uit de lijfwacht van de Romeinse keizer Licinius hadden zich laten dopen rond het jaar 320. Licinius liet hen in de bittere vrieskou in een rivier staan, terwijl er op de oever badhuisjes stonden met warme, dampende baden voor diegene die zijn geloof af zou zweren. Een soldaat bezwijkt en gaat het badhuis in. Maar een van de bewakers, onder de indruk van de standvastigheid van de negenendertig overgebleven martelaren, neemt zijn plaats in. De veertig martelaren vormen een hechte groep; zij staan dicht opeen, misschien om elkaar warmte te geven. Velen kijken omhoog. De gelaatsuitdrukkingen en de gebaren van de martelaren geven

He killed it only later, when the entire population had been baptised. [67]

JOHN THE FORERUNNER is better known in the West as John the Baptist. He went off into the wilderness in the plain of Jordan. There he began to baptise, performing the ritual purification of the ‘penitents’ who heard his call. As a result of his brave actions as a Man of God, he was thrown into prison and beheaded under Herod Antipas. As the last of the prophets, John formed the transition between the Old and the New Testaments. He occupies one of the highest places in the hierarchy of the saints. He is also the great example and the patron saint of monks, who lived as he did, away from the world and devoid of material possessions. He lived in the desert; his unkempt hair falling in long, tangled plaits down to his shoulders. He wore a cloth of camel hair and ate locusts (Matthew 3:4). John is sometimes represented as a winged angel, because, as a messenger, he has a similar role to them. He holds a chalice in his left hand, in which the Christ Child lays and a scroll. With his right hand, he points to the chalice. The text on the scroll reads: ‘See, the Lamb of God, who takes away the sins of the world.’ In particular, believers called on John to help cure headaches. [68-69]

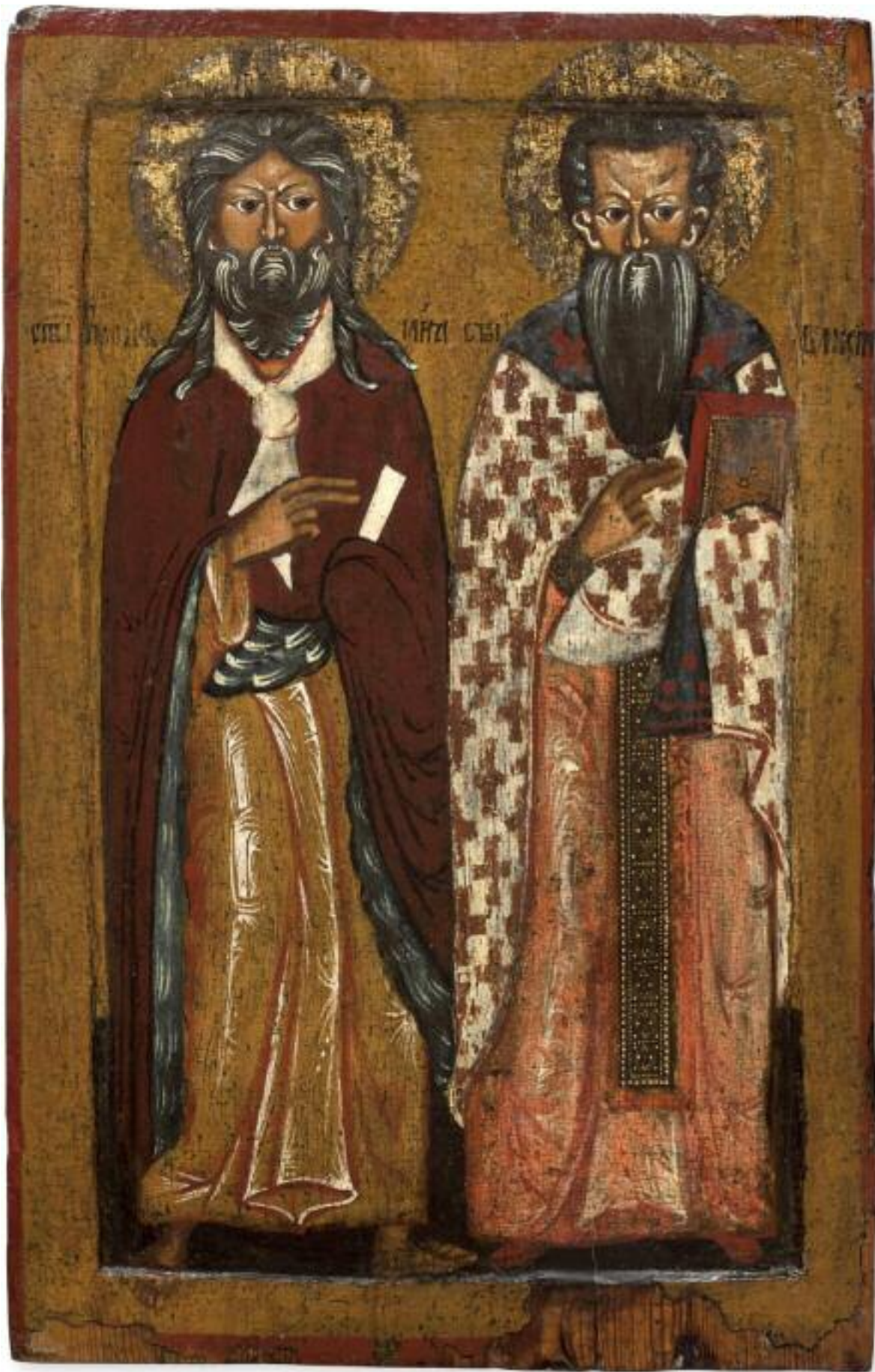
The prophet ELIJAH was very popular with farmers. He was seen by the people as the successor to the Old-Slavic god of thunder, Perun. Farmers were very dependent on the weather, so it is understandable that the saint who was felt to control atmospheric forces was much loved. BLAISE (Blasios) was also a very popular saint who could be called upon to protect livestock. He was Bishop of Sebaste in Armenia at the time of the Emperor Licinius (303-324). During the persecution of the Christians, he withdrew into the hills, where he lived with the wild animals. [70]

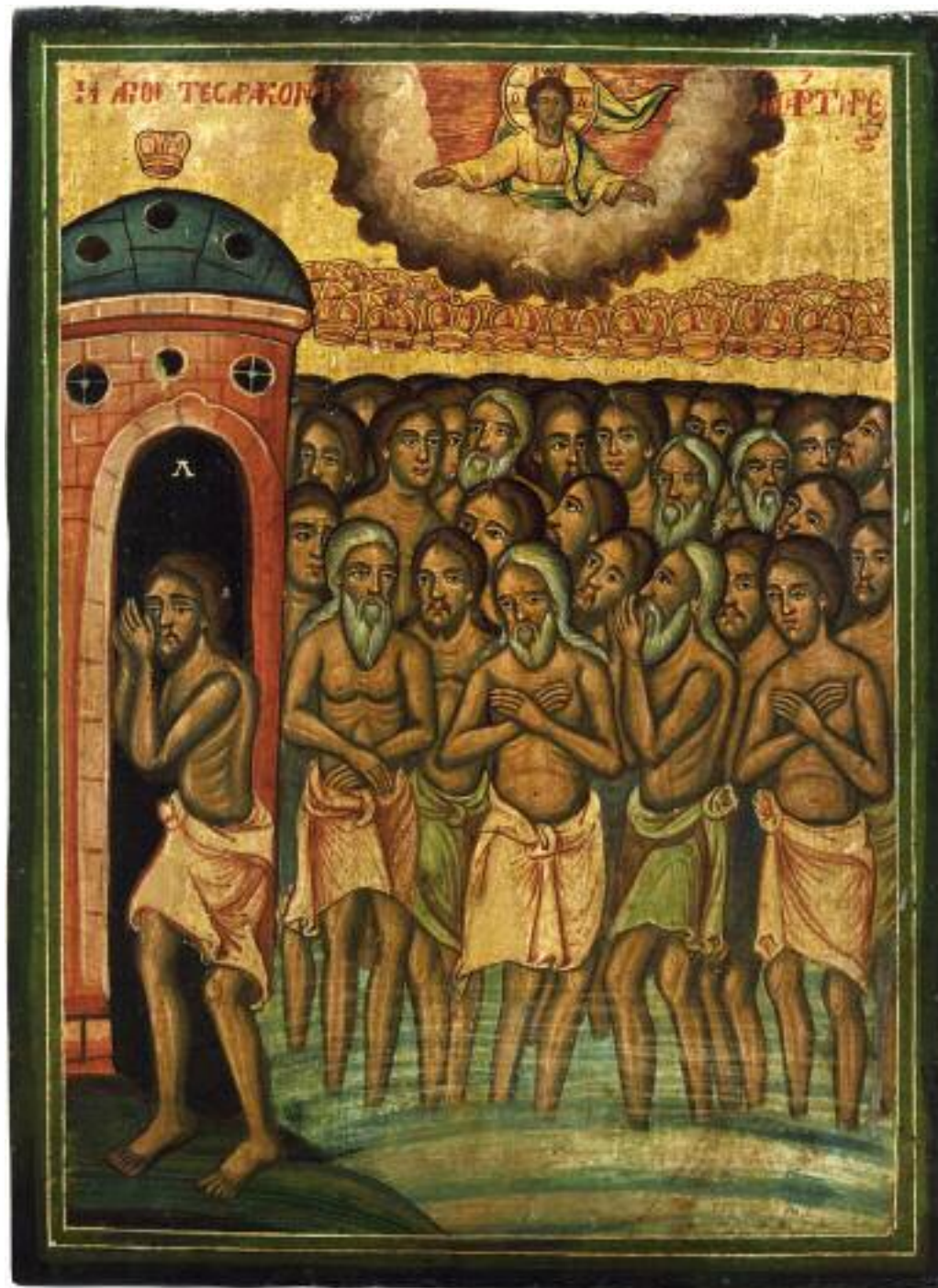
The theme of the FORTY MARTYRS OF SEBASTE appealed to the imagination of the faithful and artists alike. The oldest representation of this event is on an 8th-century fresco in the Santa Maria Antiqua Church in Rome. Around the year 320, forty soldiers belonging to the guard of the Roman emperor Licinius had allowed themselves to be baptised. Licinius forced them to stand in an ice-cold river while a bathhouse with steaming hot baths waited on the bank for those who would renounce their faith. One soldier gave in and went into the bathhouse. But one of the guards, impressed by the resolution of the thirty-nine remaining martyrs, took his place. The icon shows the forty martyrs standing close together, maybe to keep each other warm. Many are looking up. The facial expressions and gestures of the martyrs make the scene highly dramatic. The heavens open, and Christ throws down a crown for each of the martyrs. [71]



68 Johannes de Doper, Rusland, eind 17<sup>e</sup> eeuw, 31,5 × 27,4 cm, collectie Zoetmulder Ikonen  
*St John the Baptist, Russia, late 17<sup>th</sup> century, 31.5 × 27.4 cm, Zoetmulder icon collection*

69 Johannes de Doper, Rusland, 17<sup>e</sup> eeuw, 30,5 × 26,4 cm, collectie Zoetmulder Ikonen  
*St John the Baptist, Russia, 17<sup>th</sup> century, 30.5 × 26.4, Zoetmulder icon collection*





70 Blasius en Elia, Rusland (Pskov), eind 16<sup>e</sup> eeuw, 49 × 31,8 cm, collectie Zoetmulder Ikonen  
*Blaise and Elijah, Russia (Pskov), late 16<sup>th</sup> century, 49 × 31.8 cm, Zoetmulder icon collection*

71 Veertig Martelaren van Sebaste, Griekenland, begin 19<sup>e</sup> eeuw, 41,3 × 31 cm, collectie Zoetmulder Ikonen  
*The Forty Martyrs of Sebaste, Greece, early 19<sup>th</sup> century, 41.3 × 31 cm, Zoetmulder icon collection*



72 Zosima en Savvatij, Rusland, 18<sup>e</sup> eeuw, 31 × 28 cm, Ikonenmuseum Kampen  
*Zosima and Savvatij, Russia, 18<sup>th</sup> century, 31 × 28 cm, Ikonenmuseum Kampen*

deze ikoon een dramatisch karakter. De hemel gaat open en Christus gooit voor allen een kroontje naar beneden. [71]

Na de tijd der martelaren worden monniken en asceten het levend geweten van de christelijke gemeenschap. Door voorbeeldig te leven in onthechting wilden zij de martelaren evenaren. In het Byzantijnse Rijk speelden zij een grote rol en genoten veel aanzien. Typerend hiervoor is dat vele vorsten kort voor hun dood of op hun sterfbed de monnikspij aantrokken om bekleed met de tekenen van Christus' passie de dood in te gaan. Monniken droegen immers deze tekenen op hun gewaad.

Twee monniken die groot aanzien hadden in Rusland zijn ZOSIMA en SAVVATIJ. [72] Zij wilden een leven leiden in eenzaamheid, gewijd aan het stille gebed, zoals de oude woestijnvaders. Zij vestigden zich op het onbewoonde eiland Solovki in het hoge noorden van Rusland in de Witte Zee. Het duurde niet lang of andere monniken, aangetrokken door hun ascetische wijze van leven, voegden zich bij hen. Een klooster werd gesticht en Zosima (†1478) werd de eerste abt. In de 17<sup>e</sup> eeuw ontwikkelde het klooster zich tot de grootste kloostergemeenschap van Noord-Rusland en oefende grote invloed uit op kerk en staat. Opmerkelijk is dat Zosima en Savvatij, die alles deden om onbekend te blijven, toch heel populair werden. Zij zijn haast altijd in de grote Deësis-rij van Noord-Russische ikonostasen opgenomen. Ook op de kleine metalen Deësis-triptyekjes komen zij vaak voor.

SIMEON DE STYLIET is de eerste pilaarheilige. Hij leefde in Syrië aan het begin van de 5<sup>e</sup> eeuw. Hij wilde in afzondering wonen om zich te wijden aan gebed en meditatie. Hij kreeg echter zo'n grote schare bewonderaars die hem om raad en steun vroeg, dat zijn geliefde levenswijze onmogelijk werd. Daarom installeerde hij zich op een pilaar, die elk jaar hoger gemaakt werd om de bewonderaars op een afstand te houden. Uiteindelijk zat hij op een 18 meter hoge pilaar. Simeons roem verspreidde zich over het hele Byzantijnse Rijk en hij kreeg vele navolgers. [73]

Een heilige die zeer tot de verbeelding spreekt is de heilige CHRISTOFORUS. In het Westen is het de reus die de reizigers beschermt. In het Oosten behoort hij tot het volk der Cynocephalen, een volk met menselijke gestalte, maar met een hondenkop. In de antieke en vroegchristelijke tijd geloofden men dat de Cynocephalen samen met de Satyrs, de Centauren en de Sirenen in een soort tussenrijk tussen de mensen en de dieren woonden. Ook aan deze volkeren moest het woord Gods gebracht worden. Van Christoforus wordt verhaald dat zijn vurige smeekbeden om de menselijke taal te kunnen spreken verhoord werden. De feestdag van Christoforus is 9 mei. [74]

Iedere dag van het jaar heeft meerdere heiligen die worden vereerd. Omdat een kerk niet van iedere heilige een ikoon had, gebruikte men kalen-

After the era of the martyrs, it was the monks and ascetics who became the living conscience of the Christian community in the Byzantine Empire. They wished to emulate the martyrs by living exemplary lives, removed from the world. Their great influence and prestige is proven by the fact that many rulers, shortly before their death or on their deathbed, donned the monastic habit. In this way, they would die bearing the signs of Christ's passion, as these appeared on the monk's habit.

Two monks who enjoyed great popularity in Russia were ZOSIMA and SAVVATIJ. [72] They wanted to live a hermit's life, devoted to quiet prayer, like the Desert Fathers of old. To start with, they settled on the uninhabited island of Solovki, in the far north of Russia, by the White Sea. It was not long before other monks, drawn by their ascetic way of life, joined them. A monastery was founded and Zosima (died 1478) became the first abbot. In the 17<sup>th</sup> century, the monastery developed into one of the largest monastic communities in Northern Russia and exerted a great influence on both the Church and the State. It is ironic that Zosima and Savvatij, who did their best to remain unknown, nonetheless became very popular. They almost always appear in the Extended Deësis row in Northern Russian iconostases. They can also often be found on small metal Deësis triptychs.

SIMEON THE STYLITE was the first pillar-hermit. He lived in Syria in the early 5<sup>th</sup> century. He wanted to live in solitude, so that he could devote himself to prayer and meditation. However, he gathered such a large group of admirers, who kept asking him for advice and support, that his preferred way of life became impossible. He therefore installed himself on a pillar. Every year, he sat on a higher pillar, in order to keep his admirers at a distance. He ended up living on a pillar 18 metres high. Simeon's fame spread through the Byzantine Empire and he attracted many imitators. [73]

Another saint with great imaginative appeal is ST CHRISTOPHER (9 May). In the West, he is depicted as a giant who protects travellers. In the East, he was thought to belong to the race of the Cynocephales, who had a human body but a dog's head. In ancient and early Christian times, people believed that the Cynocephales, together with Satyrs, Centaurs and Sirens, inhabited a world intermediate between humans and animals – creatures who, like people, needed to be evangelised. It is said that Christopher's ardent prayers to be able to speak human language were heard. [74]

Most days of the year see the celebration of two or more saints. And since churches did not have an icon of every saint, they used 'calendar icons'. The oldest calendar icons date from the 12<sup>th</sup> century, and are preserved in the Monastery of St Catherine in the Sinai. The oldest Russian examples are







73 Simeon de Styliet, 1<sup>e</sup> helft 17<sup>e</sup> eeuw, 63,6 × 38,5 cm, privé-collectie België  
*St Simeon the Stylite, 1<sup>st</sup> half 17<sup>th</sup> century, 63.6 × 38.5 cm, private collection (Belgium)*

74 Christoforus met Sofia en haar dochters, Geloof, Hoop en Liefde, begin 19<sup>e</sup> eeuw,  
28 × 24 cm, privé-collectie Nederland  
*St Christopher with Sophia and her daughters, Faith, Hope and Love, early 19<sup>th</sup> century, 28 × 24 cm,  
private collection (The Netherlands)*

derikonen. De oudste kalenderikonen dateren uit de 12<sup>e</sup> eeuw en worden in het Catharinaklooster in de Sinai bewaard. De oudste Russische exemplaren zijn waarschijnlijk de twee grote kalenderikonen van het Ikonen-Museum Recklinghausen, die elk zes maanden van het jaar voorstellen. [75]

Kalenderikonen komen tegemoet aan een intellectuele behoefte aan rangschikking en ordening. Op dit type ikonen worden in rijen onder en boven elkaar duizenden figuren afgebeeld. Toch is zo'n verzameling heiligen nooit compleet. Er zijn ontelbare heiligen, wonderen en feesten die door de orthodoxe gelovigen herdacht en gevierd worden.

Al deze heiligen en feesten zijn een onuitputtelijke inspiratiebron voor de ikonenschilder. Ondanks de voorschriften waaraan de schilder gebonden was, is toch elke ikoon anders. De ikonen kunnen verschillen omdat ze uit andere perioden zijn, maar ook omdat zij uit andere landen, streken en ateliers komen. Zelfs als het thema overeenkomt, maken de plaats waar de ikoon vervaardigd is, de traditionele stijl, de kunstenaar, de techniek en het materiaal van iedere ikoon een uniek exemplaar. Wellicht zal de lezer bij het schouwen naar de afgebeelde ikonen geraakt worden door hun schoonheid en rijkdom en zal hij op eigen gelegenheid deze reis door de wereld der ikonen voortzetten.

#### NOOT

<sup>5</sup> Een Galicische vrouw, die rond 381-384 een reis maakte naar het Heilige Land.

probably the two great calendar icons in the Museum of Icons in Recklinghausen, each of which covers six months of the year. [75]

Calendar icons show thousands of saints ranked in tiered rows, and meet an intellectual need for hierarchical ordering. But even so, given the countless saints, miracles and feasts that are commemorated and celebrated by the Orthodox faithful, none of these collections of saints could ever be complete.

Together, these saints and feasts formed an inexhaustible source of inspiration for the icon painter. Despite the prescriptions which the painter was bound to follow, every icon is different – whether due to the period in which they were made, their country or region of origin, or the workshop in which they were painted. Even icons that deal with the same theme differ. Where they were made, the traditional style adopted, the artist who painted them, the technique and the material he used make each icon a unique work of art. The beauty and richness of the icons shown in this book may inspire readers to continue this journey through the world of icons on their own.

#### NOTE

<sup>4</sup> A woman from Galicia, who travelled to the Holy Land, c. 381-384.

75 Kalenderikonen, Rusland, 1<sup>e</sup> helft 16<sup>e</sup> eeuw, 157,9 × 90,5 cm (ieder), Ikonen-Museum Recklinghausen  
*Calendar icons, Russia, 1<sup>st</sup> half 16<sup>th</sup> century, each 157.9 × 90.5 cm, Ikonen-Museum Recklinghausen*



# Geraadpleegde literatuur

## Bibliography

- Aalst A.J. van der, e.a. / et al., *Gebed in beelden*, Baarn, 1991
- Abel U. & V. Moore, *Icons*, Nationaal Museum Stockholm, Stockholm, 2002
- Baggley J., *Doors of Perception*, Londen / London, 1987
- Baggley J., *Festival Icons for the Christian Year*, Londen / London, 2000
- Barends F.F., 'Pompejaanse wandschilderingen', *Kunst en Antiekjournaal*, mei 2010
- Bastiaansen L., *Ikonen ontleend aan de Apocriefen*, Zundert, 1985
- Belting H., *Bilt und Kult*, München / Munich, 1990
- Bentchev I. & E. Haustein-Bartsch, *Muttergottesikonen*, Recklinghausen, 2000
- Bijbel / Bible: [www.biblija.net](http://www.biblija.net)
- Blom A., *Nikolaas van Myra en zijn tijd*, Hilversum, 1998
- Braamhorst K., *Ikonenlexicon*, Terra, 2004
- Caluwé R., *Lexikon Eikonikon*, Avenhorn, 1992
- Doxiadis E., *The Mysterious Fayum Portraits: Faces from Ancient Egypt*, Londen / London, 1995
- Drandaki A., *Greek Icons: 14<sup>th</sup>-18<sup>th</sup> century*, Milaan / Milan, 2002
- Felmy K.C., *Christus Ikonen*, Milaan / Milan, 2004
- Figes O., *Natasha's Dance: A Cultural History of Russia*, New York, 2002
- Florensky P., *Iconostasis*, Crestwood, New York, 2000
- Gombrich E.H., *Eeuwige schoonheid*, Houten, 2009
- Grierson R. e.a. / et al., *Gates of Mystery*, Cambridge, 1990
- Herzen A.I., *Feiten en gedachten*, Amsterdam, 1984
- Haustein-Bartsch E. & I. Bentchev, *Pforte des Himmels*, Bielefeld, 2008
- Haustein-Bartsch E. & I. Bentchev, *Ikonen-Museum Recklinghausen*, Moskou / Moscow, 2008
- Jeckel S., *Russische Metall-Ikonen: In Formsand gegossener Glaube*, Bramsche, 1995
- Kapuscinski R., *Ondergang van een wereldrijk*, Amsterdam, 1993
- Krikhaar D. & J. Heutink, *Beelden van licht*, Kampen, 2006
- Lane Fox, R., *Pagans and Christians in the Mediterranean World from the Second Century A.D. to the Conversion of Constantine*, Londen / London, 1986
- Lazarev V.N., *Die Russische Ikonen*, Düsseldorf, 1997
- Ledegang F., *Als pelgrim naar het Heilige Land: De pelgrimage van Egeria in de 4<sup>e</sup> eeuw*, Kampen, 1991
- Maguire H., *The Icons of their Bodies: Saints and their images in Byzantium*, Princeton University Press, 1996
- Mathews T.F., *The Clash of Gods*, Princeton University Press, 1999
- Meer F. van der & G. Bartelink, *Van den heiligen Johannes den Damascener tegen hen die de heilige Ikonen smaden*, Spectrum, Utrecht, 1968
- Morsink S., *De kracht van ikonen*, Gent / Ghent, 2006
- Onasch K. & A. Schnieper, *Ikonen: Fascinatie en werkelijkheid*, Lannoo, Tielt, 1995
- Opdebeek J., *Metalen ikonen: Blauwdruk van een verzameling*, Geel, 1997
- Ouspensky L. & V. Lossky, *The meaning of icons*, Olten, 1952
- Roozmond-van Ginhoven H.J., *Ikoon: Geloof in Kunst*, Echteld, 1980
- Rothmund B., *Handbuch der Ikonenkunst*, München / Munich, 1985
- Sendler E., *L'Icone: Image de l'invisible*, Parijs / Paris, 1981
- Tarasov O., *Icon and Devotion*, Londen / London, 2002
- Temple R., *Icons and the Origins of Christianity*, Londen / London, 1990
- Temple R., *Divine Beauty*, Londen / London, 2004
- Velthuis B., *De Zoon: Christus op ikonen*, Echteld, 1980
- Voordecker E., *Ikonen in Belgisch particulier bezit*, Gent / Ghent, 1978
- Warner M., *De enige onder de vrouwen*, Amsterdam, 1989
- Wikipedia: [www.wikipedia.com](http://www.wikipedia.com)
- Weitzmann K. & H. Kessler, *The frescoes of the Dura Synagogue and Christian Art*, Washington D.C., 1990
- Zoetmulder I., *Ikonen: Een inleiding*, Delft, 2009

# Fotoverantwoording

## Photo credits

British Museum Londen / *British Museum London* 1  
Catharinaklooster, Sinai / *St Catherine's Monastery, Sinai* 5, 40  
Collectie Jan Morsink, Amsterdam / *Jan Morsink collection, Amsterdam* 46  
Collectie Zoetmulder Ikonen / *Zoetmulder icon collection* 12, 20, 22, 23-25, 27-28, 34, 51, 54, 59, 61, 68-71  
Ikonenmuseum Kampen 13, 16, 35, 38-39, 60, 72  
Ikonen-Museum Recklinghausen 4, 9, 10, 17-18, 29, 31-33, 37, 41-43, 45, 48, 50, 53, 55-58, 63, 66-67, 75  
Louvre, Parijs / *Louvre, Paris* 2  
Privé-collectie / *Private collection* 14  
Privé-collectie België / *Private collection Belgium* 7, 15, 44, 62, 73  
Privé-collectie Nederland / *Private collection Netherlands* 8, 21, 47, 49, 52, 64-65, 74  
Privé-collectie Rusland / *Private collection Russia* 11, 19, 30  
Privé-collectie VS / *Private collection USA* 36  
Tretjakov Galerie, Moskou / *Tretjakov Galery, Moscow* 6  
Württembergisches Landesmuseum, Stuttgart 3

Alle rechten voorbehouden. Niets uit deze uitgave mag worden vermenigvuldigd en/of openbaar gemaakt, door middel van druk, fotocopie, microfilm of op welke wijze dan ook zonder schriftelijke toestemming van de uitgever

De uitgever heeft zijn best gedaan de auteursrechten van de foto's en illustraties volgens de wettelijke bepalingen te regelen. Niet alle rechtshabbers waren te achterhalen. Zij die menen zekere rechten te kunnen doen gelden, kunnen zich wenden tot de Stichting Lieve, Baarn

*All rights reserved. No part of this book may be reproduced in any form by print, photocopy, microfilm or any other means without prior written permission from the publisher*

*Every care has been taken to settle the publication rights and credit the reproductions. Any persons and institutions who have not been correctly credited with respect to the reproductions should appeal to Stichting Lieve, Baarn, the Netherlands*

© Copyright 2010 Stichting Lieve

# Colofon

## Credits

### CONCEPT

Herman Lieve, Baarn

### FOTOGRAFIE / PHOTOGRAPHY

Arthur Martin, Bussum

### ONTWERP / DESIGN

Aperta, Jan Johan ter Poorten, Hilversum

### VERTALING / TRANSLATION

Baxter Communications, Hilversum

### DRUKWERK / PRINTING

High Trade, Zwolle

### OMSLAG / COVER

### Door Accenture uitgegeven boeken

*Previous books published by Accenture*

1999 Prof. Dr. Jos de Mul & Eric Claus

*21 filosofen van de 20<sup>e</sup> eeuw in tekst en beeld*

2000 Eddie Vetter

*21 componisten van de 20<sup>e</sup> eeuw in tekst en beeld*

2001 Annejet van der Zijl & Herman Lieve

*Lusthof Amsterdam of: een groene stadsgeschiedenis*

2002 Jaap Huisman & Joop van Reeken

*Vensters op Amsterdam*

2003 Cornel Bierens

*Vrije schilderkunst*

2004 Herman Krebbers & Niels Le Large

*Masterclass*

2005 Herman Hoeneveld

*Zout is beter dan goud & de mooiste zoutvaten van Gert de Rijk*

2006 Prof. Dr. R.L. Erenstein & Eric Claus

*Commedia dell'arte*

2007 Niels Le Large

*Wonderful concert halls in Europe. ECHO*

2008 Marty Bax

*Van privé naar publiek. Kunst verzamelen in Nederland  
From private walls to public halls. Collecting art in the  
Netherlands*

2009 Prof. Dr. R.L. Erenstein

*Toneel. Spiegel van het leven*

*Drama. Mirror of life*