zijpaden van het verleden
1

ton spamer

het demonisch patroon

de dans in de kerk - de kerk en de dans

een cultuurhistorische studie

rotterdam 2021
kleio - forum voor geschiedenis - kunst - muziek

Op de titelpagina het fresco met een wereldlijke dans boven een altaar in de kerk van Ørslev op het Deense eiland Seeland.

© A. Spamer, Deurne, 2019.

Over de auteur.
Over de auteur.
Ton Spamer, * Rotterdam 1936, studeerde geschiedenis in Utrecht en doceerde dit vak in het voortgezet onderwijs. Daarnaast gaf hij cursussen en lezingen, vertaalde Duitse kunstcatalogi en vakliteratuur en vervaardigde examenmateriaal o.a. over La Belle Époque, historiografie en Nietzsche. Van 1979 tot 2021 was hij recensent voor Duitstalige vakliteratuur op het terrein van geschiedenis en kunst. Ook schreef hij jarenlang een cultuurhistorische column in Omologie. Hij publiceerde onder andere over Deurne, en in Duitsland over het laat-middeleeuwse kleinstedelijk patriciaat. Hij was lid van een aantal landelijke besturen en ministeriële commissies.
© A.P.G. Spamer, 2021. a.spamer@spamer-dewit.nl

VOORWOORD

"*Geen enkele christelijke ritus kent de dans*"
Deze pregnante uitspraak deed emeritus-paus Benedictus XVI in 2000 toen hij nog kardinaal Ratzinger was en Prefect voor de Congregatie voor de Geloofsleer. Hij zag in de dans geen uitdrukkingsmogelijkheid voor de christelijke liturgie. Alleen 'ritmisch geordend lopen' kon de toets van zijn kritiek doorstaan. Volkse vroomheid zoals zichtbaar bij de Springprocessie in Echternach tolereerde hij wel, maar dan buiten de liturgie en zeker niet in de kerk.

Velen waren hem in deze opvatting voorgegaan. In de dans worden gevoelens en gedachten uitgedrukt door middel van het lichaam. Daarbij is de kans groot dat men niet alleen genoegen schept in de dans als zodanig, maar ook genot ervaart in lichamelijke schoonheid en de sexuele aantrekkelijkheid ervan, zowel bij zichzelf als bij anderen. Naarmate de christelijke religie zich ontwikkelde tot een godsdienst van het Woord, kwamen de begrippen lichaam, genot en lust in een steeds kwader daglicht te staan. Tenslotte werd het lichaam beschouwd als een bron van zonde. Zelfs het bekijken van het eigen lichaam werd verboden. Nog geen 70 jaar geleden moesten leerlingen in katholieke pensionaten zich douchen of baden met enige vorm van kleding aan.
Wat de dans betreft speelde ook de herinnering aan voorchristelijke rituelen een steeds grotere rol Daarbij was vooral de beroemd geworden kerkvader Johannes Chrysostomos (ca. 345-407) een van de eerste en meest invloedrijke tegenstanders van de dans.

In 743 kwam er een verbod op de reidansen die van heidens-rituele oorsprong waren. In 745 werden door paus Zacharias alle religieuze dansen zonder meer verboden. De verboden hielpen alleen niet goed, omdat de opvattingen van de lagere geestelijkheid vaak meer aansloten bij die van het volk dan van de kerkelijke autoriteiten. In de loop der eeuwen werden de verboden scherper en doeltreffender, maar toch niet afdoende. Nog in 1956 waarschuwde de Deurnese pastoor Van Dinter voor de gevaren van het dansen.[1] Zelfs in onze tijd duurt de jacht onverminderd voort: nog in 2019 werd in Duitsland bekend gemaakt dat dansen, feesten en muziek maken in het openbaar op Goede Vrijdag -en in bepaalde regio's zelfs op de Paasdagen- verboden is.[2]

Maar kardinaal Ratzinger had ongelijk. De vele verboden van concilies en decreten bewijzen het. De archieven bewijzen het. Het uitvoeren van religieuze en niet-religieuze dansen is tot in de 17e eeuw doorgegaan, waarbij de clerus niet alleen meedanste maar zelfs de leiding had. Die dansen zijn het onderwerp van deze studie. Het doel is om op de volgende vragen een antwoord te vinden: werd er vroeger in de kerk gedanst en waarom; wanneer en waar gebeurde dat; wat voor soort dansen waren dat; wie danste(n) er; met welke argumenten werden die dansen verboden en door wie? Het wordt een boeiende zwerftocht door Europa en het Midden-Oosten, door archieven en vakliteratuur, in kerkgebouwen en op labyrinthen.

De auteur is zich er terdege van bewust dat het leggen van een verband tussen vroeg-christelijke dansen in kerkgebouwen, het Romeinse Troiaspel, de labyrinthen in Franse kathedralen, de Troiaburgen in Noordwest-Europa, spiraaldansen in het mediterrane gebied en Mooi-Anna-die-op-majesteit-zat niet bepaald geschikt is om bij collega-historici direct op grote instemming te mogen rekenen. Het gevaar om als wat wereldvreemde fantast in het museum van zonderlinge figuren te worden bijgezet is zeker niet denkbeeldig. Maar als hij daar gezelschap krijgt van de vele wetenschappers die in de literatuuropgaven voorkomen, zal hij zich bepaald niet eenzaam voelen.

Rotterdam, mei 2021.

1 op het spoor van de dans

a. voorchristelijke wortels

Rond 1830 werd door boeren in West-Cornwall een merkwaardige Christmas Carol[3] gezongen. Het lied bestond uit 11 coupletten waarin Jezus zijn eigen leven beschrijft. Het tweede couplet luidt bv.: .

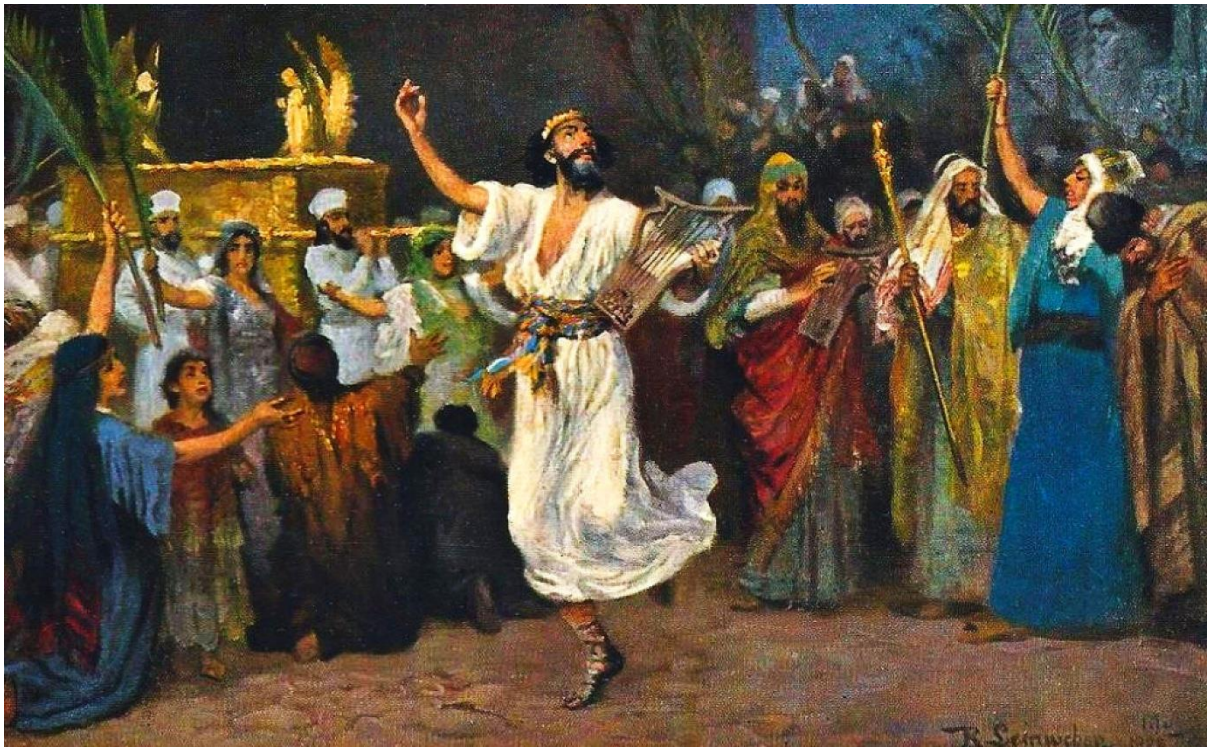
Then was I born of a Virgin pure,	Toen werd ik geboren uit een zuivere maagd.
Of her I took fleshly substance;	Van haar kreeg ik mijn lichamelijke vorm.
Then was I knit to man's nature,	Toen groeide ik uit tot een natuurlijk mens.
To call my true love to my dance.	om mijn ware geliefde tot mijn dans uit te nodigen.

Alle coupletten hebben in de laatste regel een verwijzing naar een dans, zoals bv. in couplet 5:

Into the desert I was led,	Ik werd in de woestijn geleid
Where I fasted without substance;	waar ik vastte zonder voedsel.
The Devil bade me make stones my bread,	De duivel vroeg mij van stenen brood te maken
To have me break my true love's dance.	om mij de dans van mijn geliefde te laten onderbreken.[4]

Op het eerste gezicht lijkt een beschrijving van Jezus die zijn eigen dansen beschrijft volkomen absurd. De dans zelf staat al in een kwade reuk. "*Spreken over dansen in de Westeuropese christelijke traditie schijnt meestal als iets abnormaals beschouwd te worden*".[5]

Maar in de bijbel lezen we in psalm 149: "*Zing voor de HEER een nieuw lied, (...) Laten wij Zijn Naam loven in reidans, voor Hem psalmen zingen met tamboerijn en harp*". (Het Hebreeuwse "machol" is in de Staten-Vertaling meestal met "reien" en alleen hier en in Ps 150:4 met "fluit" vertaald. Er is weinig twijfel dat in het alle gevallen "reidans" moet zijn.) In psalm 150, 4 lezen we: "*Loof Hem met geschal van de bazuin, loof Hem met luit en harp. Loof Hem met tamboerijn en reidans, loof Hem met snarenspel en fluit*."[6] En we weten van een dansende, springende en harpspelende koning David.[7]



Afb. 1 R. Leinweber - David danst voor de Ark van het Verbond. Kunstkaart uit 1909.

Op grond van de psalmen zou een dansende Jezus in de Joodse traditie een heel normaal verschijnsel zijn geweest. Er is ook een concrete herinnering aan bewaard gebleven in de "*Handelingen van Johannes*", een geschrift uit de tweede eeuw.[8] De H. Photius, patriarch van Constantinopel van 858 tot 886, identificeerde de auteur als Leucius Charinus. De H. Epiphanius, van 367 tot 403 bisschop van Salamis, noemde Leucius een leerling van de apostel Johannes. Nu behoren de Handelingen van Johannes niet tot de door de Kerk erkende bijbelboeken, zoals bv. wel de Handelingen der Apostelen. Maar dat is alleen een bezwaar voor katholieken die zich strikt aan de kerkelijke regels houden. Voor anderen is het een bestaand geschrift dat pas op het 2e Concilie van Nicea in 787 werd afgekeurd omdat het ketterse beweringen zou bevatten. Dat sloeg niet op de dans, maar op de bewering dat Jezus geen materieel lichaam zou hebben gehad, bekend als de ketterij van het docetisme.

Afb. 2 De Qasr el-Wizz Codex uit het gelijknamige klooster in Nubië (nu Zuid-Egypte) met daarin de beschrijving van een dans zoals die in de Handelingen van Johannes voorkomt.[9]

We komen hier op een lastig terrein. Voor wie handelt volgens de richtlijnen van de Rooms-Katholieke kerk is de tekst onbruikbaar. Voor anderen is de beschuldiging van het docetisme er één uit vele. Het was afhankelijk van wat de wisselende meerderheden op de diverse concilies dachten over de vraag of een standpunt als wel of niet door God geïnspireerd kon of moest worden beschouwd. De veroordeling van 787 komt eigenlijk vrij laat. Dat verklaart dat de Frankische geschiedschrijver Gregorius van Tours, van 573 tot 594 bisschop van die stad, het werk waardevol genoeg vond om er een ingekorte versie van te maken, waarbij hij naar eigen zeggen de 'vermoeiende uitwijdingen' wegliet.[10] Dat is heel opmerkelijk want hij bestreed alle vormen van religie die hij als 'heidens' beschouwde. Daar hoorden de Handelingen van Johannes volgens hem dus niet bij.

Voor wat de in die Handelingen beschreven dans van Jezus betreft is het docetisme hier niet in het spel. De tekst vertelt over een gebeurtenis die plaatsvond na het Laatste Avondmaal, waarschijnlijk nog in diezelfde ruimte. Johannes vertelt hoe Jezus de apostelen opdracht gaf een cirkel te vormen en elkaar bij de hand te nemen. Jezus zelf ging in het midden staan en beveelt de apostelen om 'amen' te zeggen in antwoord op zijn woorden. Daarna begon hij een hymne te zingen. De apostelen dansten om hem heen, een cirkeldans.[11] Of Jezus daarbij wel of geen materieel lichaam had is hier niet aan de orde. Daar het dansen op zich in de Joodse traditie niet als vreemd werd beschouwd kan het verhaal als zodanig heel goed op een werkelijke gebeurtenis hebben geslagen. Dat de Kerk dat niet aanneemt is een kwestie van religieuze, niet van wetenschappelijke aard.

Beard-Shouse heeft in 2010 in haar dissertatie (zie noot 8) aangetoond dat het ritueel, zoals verteld in de Handelingen van Johannes, in feite een actueel en representatief ritueel was in het vroege pluriforme christendom. Uit andere apocriefe boeken maar ook uit geschriften van de kerkvaders blijkt dat dansen in de eerste eeuwen van onze jaartelling in de vroege kerk werd gepraktiseerd op een tamelijk prominente manier, met name in Anatolië. Voor sommige groepen was een dansende Jezus niet noodzakelijk vreemd, abnormaal of ontoelaatbaar. Het is niet zozeer belangrijk wie die christenen waren die dit ritueel praktiseerden maar vooral dat het ritueel bestond bij sommige christenen in het oostelijk Middellandsezeegebied, aldus de auteur. Zij wijst er ook op dat er geen officieel christelijk dogma bestaat dat over dansen gaat.
In beschrijvingen van de oudste vormen van christelijke liturgie is de dans in de liturgie opgenomen. Zowel Justinus de Martelaar als Hippolytus beschrijven resp. in 150 en 200 nC. vreugdevolle cirkeldansen.[12] In de vroege kerk werd de dans beschouwd als een van de "*hemelse vreugden en deel van de aanbidding van God door de engelen*".[13]
Uit de bewaard gebleven geschriften blijkt dat de H. Tertullianus (†240), de H. Ambrosius (†397) en soms de H. Augustinus (†430) werden beschouwd als geestelijke leiders die de dans door de vingers wilden zien, ook terwijl ze in principe tegen waren. Basileios, bisschop van Caesarea, (†407) en Clemens van Alexandrië beschermden juist het dansen in de kerk.
Clemens van Alexandrië, een der kerkvaders en toonaangevend leraar tussen 150 en 215 nC., schreef dat de christelijke cirkeldans het lichaam van Christus als kerk symboliseerde. Hij spreekt over de

"*heilige orgieën van de Logos, d.w.z. Christus, waarin de dochters van God een reidans uitvoeren terwijl ze een hymne zingen*". Hij schreef zelf een hymne over het temmen van jonge veulens waarin hij een 'choros' voorschrijft -waarmee hij de traditie van de reidans oproept die zo sterk verbonden was aan het uitvoeren van oude hymnes.[14] En met die 'choros' zijn we op een cruciaal punt aangekomen.

Clemens wilde dat een reidans werd uitgevoerd tijdens het zingen van de hymne en gebruikte daarvoor correct het Griekse -choros-. Maar daarmee kon bij de oude Grieken ook het koor en de dansgroep aangeduid worden en bij Homerus betekent het ook 'dansplaats'.[15] En nu valt iets op in de oudste christelijke kerken in met name Rome. "*De naam 'koor' is gebleven voor dàt deel van onze kerken waar onze priesters zingen en hun ceremoniën houden. Het was vroeger gescheiden van het altaar en opgericht in de vorm van een theater, aan alle zijden gesloten door een afscherming tot op borsthoogte, met een stoel of hoge lessenaar aan twee zijden, om het epistel en evangelie te zingen, zoals men tegenwoordig nog kan zien in de kerken van San Clemente en San Pancras, die als enige in deze oude stijl in Rome zijn overgebleven*".[16] Deze opmerkelijke tekst is afkomstig uit een werk over de geschiedenis van de dans van Claude-François Ménestrier (1631-1705), een geleerde Franse jezuiet, o.a. belast met het toezicht op de muziek aan het koninklijk hof.
Met het omsloten 'koor' met twee preekstoelen bedoelde hij de ruimte vóór het priesterkoor, vooraan in het middenschip van de kerk. Van de voorbeelden die hij geeft, de San Clemente en de San Pancras, is in San Pancras niets meer te zien. In de San Clemente en in de Santa Maria in Cosmedin is een dergelijk koor echter nog steeds aanwezig, met dien verstande dat ze dateren uit de vroege 12e eeuw. Ménestrier was geleerd genoeg om dat te weten en hij bedoelde vooral aan te geven waar het door hem bedoelde 'koor' in de oud-christelijke tijd had gelegen. Het is niet onwaarschijnlijk dat de situering van de 'choros' in die kerken teruggaat op de eerste ruimtes waarin christenen de eucharistie vierden.
Plattegronden van de San Clemente in diverse talen geven overigens voor die ruimte de volgende aanduidingen:
1986 - schola cantorum, 1911 - chorus cantorum, 1866 - choeur, 1821 - choir.

Afb. 3 Het 'koor' van de San Clemente in Rome.

'Schola' is de latijnse naam voor een koor, waarbij duidelijk de zangers worden bedoeld. Voor wat wij het priesterkoor noemen -de ruimte waar het hoofdaltaar staat- is bouwkundig de term apsis in gebruik. Het vroeg-christelijke koor lag vóór de apsis.

Voor christenen was de dans een paar eeuwen later echter verboden. De kunsten van de duivelse verleiders en eigenlijke uitvinders van de dans werden in besluiten van concilies en synodes, in de preekliteratuur, in visitatieberichten en in talloze morele veroordelingen tot een alles omvattende bedreiging opgebouwd, om zodoende de dans uit de cultuspraktijk te verdrijven. De talloze verboden bewijzen echter *ex negativo* een praktijk die in de religieuze leefwereld blijkbaar een eigen waardigheid bezat.
Het dans- en spelverschijnsel trad in de cultusruimte steeds weer op, en werd zeker niet alleen uitgevoerd door minderwaardige speelluiden, door *'ministri satani*" (dienaren van de duivel) -professionele dansers- maar ook door de geestelijkheid zelf. In veel Franse diocesen, in bisschops- en parochiekerken, kwamen dans- en spelonderdelen voor die met het ritueel van de hoge feestdagen verknoopt waren.[17]

Jean Beleth was een Franse theoloog, ca. 1120-1182, die zich zeer heeft beziggehouden met de liturgie, dat wil zeggen de gebeden, ceremoniën en handelingen tijdens kerkelijke plechtigheden. Zijn hoofdwerk *Summa de Ecclesiasticis Officiis* uit 1162, is nu de belangrijkste bron voor de liturgie van zijn tijd. Hij vermeldde daarin, dat na het kerstfeest er 4 dansen in de kerk werden uitgevoerd, te weten 1. van de levieten of diakenen; 2. van de priesters; 3. van de kinderen of misdienaars; 4. van de subdiakens. Dit feest van de subdiakens, ofwel het *Fête des Fous* (Feest der Dwazen), werd door sommigen gevierd op de Dag van de Besnijdenis (1 januari), door anderen op Driekoningen of gedurende het octaaf daarvan. Volgens hem waren er zelfs bepaalde kerken waar de bisschoppen en aartsbisschoppen dobbelden, tennisten[18]), met ballen speelden of andere spellen deden, en dansten en sprongen met hun geestelijken in de kloosters en de bisschoppelijke paleizen.[19]

William Durandus, ca. 1230-1296) was een middeleeuws liturgische schrijver. Hij was een theoreticus van het kerkelijk recht en werd in 1286 bisschop van Mende. In dat jaar bracht hij zijn werk *Rationale divinorum officiorum* uit. De acht boeken omvatten een gedetailleerd overzicht van de wetten, ceremonies, gewoontes en mystieke interpretaties van de Romeinse rituelen. Ook hij noemt de vier kerkelijke dansen na Kerstmis.[19,20]
Hieruit blijkt dat er zowel in de 12e als in de 13e eeuw dus nog werd gedanst in de kerk.

Afb. 4 Dans van geestelijken en leken in de kathedraal van Nîmes bij gelegenheid van het Fête des Fous in 1694.

Van het Fête des Fous in de kathedraal van Nîmes, met muziek en dans is een eigentijdse afbeelding bewaard gebleven (afb. 4). Menestrier, gestorven in 1705, schreef daarover: "*Ik heb ook nog op de dag van het Paasfeest in enkele kerken gezien dat de kanunniken de koorknapen bij de hand namen en -terwijl ze de feestelijke hymnen zongen- door de kerk dansten; ik zal maar niet spreken over de schandaleuze gewoonten die door de eenvoudigen van geest twee of drie eeuwen geleden werden geïntroduceerd en die door hun losbandigheid dermate waren ontaard dat er strenge wetten voor nodig waren geweest om ze af te schaffen*".[21]

Dat de dans werd toegevoegd aan het reciteren en zingen, wordt beschouwd als een tegemoetkoming aan de heidenen of pas bekeerde Christenen. Die waren gewend aan en zeer gesteld op de optochten met dans bij de feestdagen van de vereerde godheden. Als men dat allemaal moest opgeven zou er maar weinig toeloop zijn geweest naar de nieuwe christelijke godsdienst. Het zou vooral Gregorius Thaumaturgus (de Wonderdoener), vanaf 244 bisschop van Neocaesarea, zijn geweest die de dans in de kerkelijke plechtigheden opnam. De heidense godsdienstige dansen bestonden uit plechtige processies in metrische gang, fraaie lichaamshoudingen en symbolische draaiingen. Men huldigde daarmee

de godheid, al of niet met het daarbij zingen van plechtige hymnen.[22] De liturgische dansen in de kerk zullen hiervan aanvankelijk niet hebben afgeweken.

Ménestrier noemde de vormgeving van het koor in de kerk een 'theater'. (pag. 6) Een opmerkelijk restant daarvan vinden we in de nog gebruikelijke Engelse benaming van een dominee of zieleherder: '*parson*'. In het middeleeuwse Nederland werd de fungerende pastoor van een parochie de '*persoon*' genoemd. Hier vinden we het latijnse '*persona*' (letterlijk: 'er doorheen klinkend') terug, waarmee het masker van de toneelspelers werd aangeduid. Het gebruik van die term wil niet zeggen dat men zich rond 1400 nog bewust was van de theatrale achtergrond ervan. Wel is voor de moderne onderzoeker de herkomst van deze betiteling duidelijk.

In het christelijk geworden Romeinse Rijk, d.w.z. vanaf keizer Constantijn de Grote (ca. 300) waren liturgische dansen een onderdeel van alledaagse evenementen zoals feestdagen van heiligen. Sommige tegenstanders zagen dit als een ongepaste uitdrukking van vroomheid, gevaarlijk lijkend op heidense tradities zoals pantomimes en Dionysische brasserijen. Maar het kwam ook voor bij keizerlijke plechtigheden: in 630 danste keizer Heraclius voor het H. Kruis uit nadat het uit Jerusalem terugkeerde uit Perzische gevangenschap, waarschijnlijk als een nabootsing van de dans van koning David voor de Ark van het Verbond.

Afb. 5 Dansscene in het klooster van Antonius de Grote in Oud-Dongola.[23]

Onlangs werd door een team van het Poolse Centrum voor Mediterrane Archeologie bij de opgraving van het klooster van Antonius de Grote in Oud-Dongola (Soedan), de hoofdstad van het vroegere Nubische koninkrijk Makuria, een opvallende schildering ontdekt. Daaruit blijkt dat in de 6e eeuw de dans daar een grote rol speelde. Sommige van de dansende figuren zijn gemaskerd terwijl andere muziekinstrumenten bespelen. Ze dansen rond een centrale figuur. De begeleidende inscripties worden nog ontcijferd.

Het is niet waarschijnlijk dat deze danspraktijk direct gerelateerd is aan de oude tradities rond de Dans van Jezus met de apostelen. Maar apocriefe teksten zoals die over de Dans van de Verlosser bieden wel een legitimatie voor gelijksoortige rituelen in diverse voor-moderne gemeenschappen.

De rol van de dans in de middeleeuwse Nubische liturgie is onzeker. Het overwinnende kruis, dat gevierd wordt in de Dans van de Verlosser, was wel een centraal thema in de Oud-Nubische literatuur. Net als in het Romeinse Egypte werd het geassocieerd met koninklijke autoriteit.[24]

B. De dans in de vroeg-christelijke kerk

Over het algemeen was de dans een favoriete bezigheid in de periode vóór Constantijn de Grote (272-332). Hij werd gezien als een spiegel die de kosmos reflecteerde waar de hemellichamen ook rond God bewegen om hem te prijzen. De vroege Christenen waren eraan gewend te dansen tijdens plechtige aanbidding en feestelijkheden vanwege de Hebreeuwse danstraditie. "*Ofschoon de kerk tamelijk restrictief leek te zijn, schiep ze in die periode in werkelijkheid een contekst voor nieuwe opbloei van sociale, theatrale en religieuze dansen*".[25]
Deze houding tegenover de dans stond in schrille tegenstelling tot die van de Romeinse wereld waarbinnen het christendom ontstond. "*Hier, in het keizerlijke Rome zien we de dans tot een theateronderdeel worden dat uiteindelijk gecommercialiseerd wordt. En daar de religie in Rome steeds orgiastischer werd gaven de religieuze dansen tenslotte gelegenheid tot ongebreidelde losbandigheid en sensualiteit*". [26]

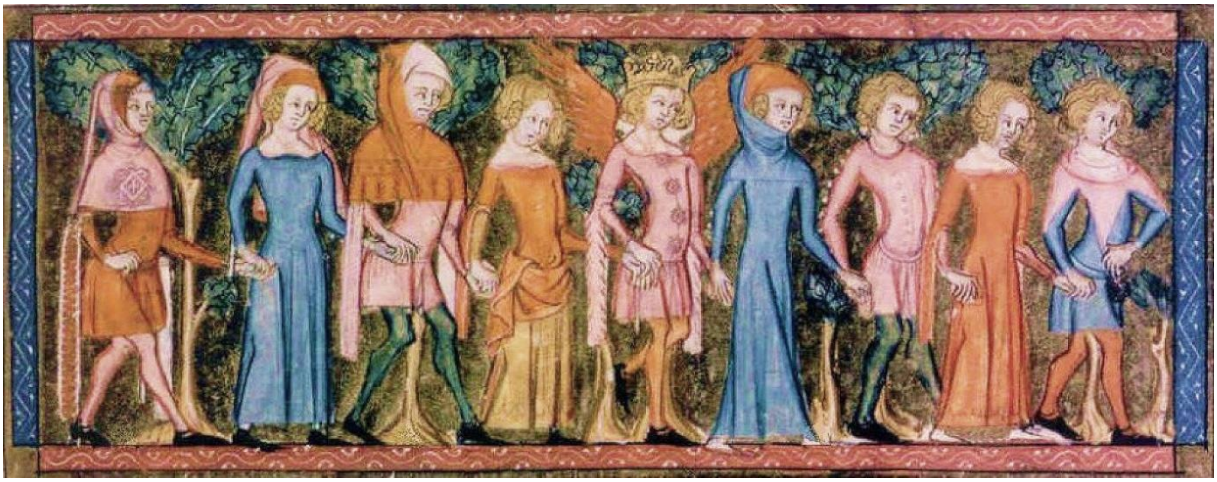
In reactie probeerde de kerk de dans te zuiveren door alle sporen van heidendom te wissen. Het werd de bedoeling dat liturgische bewegingen eer en glorie aan God zouden brengen. In de 4e en 5e eeuw werd het toestaan van dansen in godsdienstige plechtigheden getemperd door waarschuwingen tegen dansvormen die als zondig en losbandig werden beschouwd en riekten naar Romeinse degeneratie

We zien de kerk langzaamaan tegen de dans optreden. In de late 4e eeuw probeerde de H. Ambrosius, (340-397), bisschop van Milaan de waarde en de gevaren van de dans -die hij niet veroordeelde- begrijpelijk te maken, daarbij de nadruk leggend op de geestelijke waarde ervan. De H. Gregorius, (335-394), bisschop van Nyssa, beschreef Jezus nog als de enige choreograaf en leider van dansers op aarde en in de hemel. Maar Johannes Chrysostomus (345-407), aartsbisschop van Constantinopel en kerkleraar, constateerde: "*Waar dans is, is het kwaad*". Het toenemend aantal bekeerlingen probeerde de dansen uit hun eigen heidense cultus te behouden. De H. Augustinus (354-430), bisschop van Hippo in Noord-Afrika, stond er echter op dat dansen zoveel mogelijk werd vervangen door bidden.
Door de val van het Romeinse Rijk in 476 verviel het centrale wereldlijke gezag. De kerk vulde die ruimte op als scheidsrechter in kwesties van moraal, wet, opvoeding en sociale structuren.[27] Maar op het terrein van de dans lagen de zaken ingewikkelder. Het latijn was in veel gevallen niet of niet meer de taal van het volk. Het bleef echter wel de liturgische taal in de kerk. Het gevolg was dat steeds meer gelovigen absoluut niet konden volgen wat er tijdens de mis gebeurde. Om toch de mensen naar de kerk te krijgen en ze daar te houden, werden gezangen, processies en ceremoniële dansen ingevoerd, vooral in het 'koor', de afgesloten ruimte vóór de absis. John Beleth, in de 12e eeuw rector van de universiteit van Parijs vermeldde vier soorten koordansen, met 'tripudiam', die gebruikelijk waren op kerkelijke feestdagen.[28] (De term 'tripudium' komt later aan de orde.)

Afb. 6. Rome, Santa Maria in Cosmedin, met het 'koor', later 'schola' genoemd omdat daar de schola cantorum, het zangerskoor stond opgesteld. (1120).

Allereerst waren er dansen die werden uitgevoerd door de geestelijkheid als onderdeel van de mis. Dit gebeurde bij speciale gelegenheden als feestdagen van heiligen, Kerstmis en Pasen. Gewoonlijk waren dit processies of rondedansen. Daarnaast waren er de populaire volksdansen, die met instemming en onder toezicht van de kerk op feestdagen werden uitgevoerd. Vaak waren dit processies, maar ook rondedansen en reidansen waren populair. Ze vonden plaats in de kerk, maar ook wel op het kerkhof of daaromheen bij kerkelijke feesten, bruiloften en begrafenissen. Om deze dansen te reguleren was voor de kerk veel moeilijker, temeer daar ze vaak spontaan ontstonden en de herhaalde ritmische beweging de mensen vaak in een roes bracht. Door drankgebruik ontaardden ze soms in ex-

cessen.[29] Dat leidde er uiteindelijk toe dat er vanuit Rome maatregelen werden genomen die voor de gehele kerkgemeenschap golden.
De dansen gingen vaak gepaard met hymnes of een 'choraula'. Een choraula was een dans die begeleid werd door een fluitspeler. Dat was geen typische volksdans maar een dans voor alle klassen van de bevolking.[30] Hieruit ontstond het oud-franse 'carole', een dans waarbij gezongen werd. Uiteindelijk vinden we het terug in het Engelse 'carol', dat nu alleen nog -lied- betekent maar in de middeleeuwen ook dans. In het Zwitsers-Romaans betekent 'coraula' nog steeds rondedans.[31]
Al heel vroeg waarschuwt bisschop Eligius van Noyon (640-660) om niet te dansen op het feest van St. Jan (24 juni) of enige andere heilige, en noemt dan met name choraulae, ballationes (gemaskerde dansen) en saltationes (sprongdansen).[32]
Op het Concilie van Trullo, dat in 692 onder voorzitterschap van keizer Justinianus II plaatsvond in het Trullopaleis te Constantinopel, werden in canon 62 openbare dansen verboden die door heidenen 'dansen ter ere van hun goden' werden genoemd. De pausen Gregorius III en Zacharias verboden dansen in de kerk in resp. 731 en 741.[33] Ook regionaal werd er opgetreden. In Frankrijk werden dansen in de kerk verboden door de synodes van Parijs in 1240, Rouen in 1245, Orléans in 1315 en Cognac in 1620.



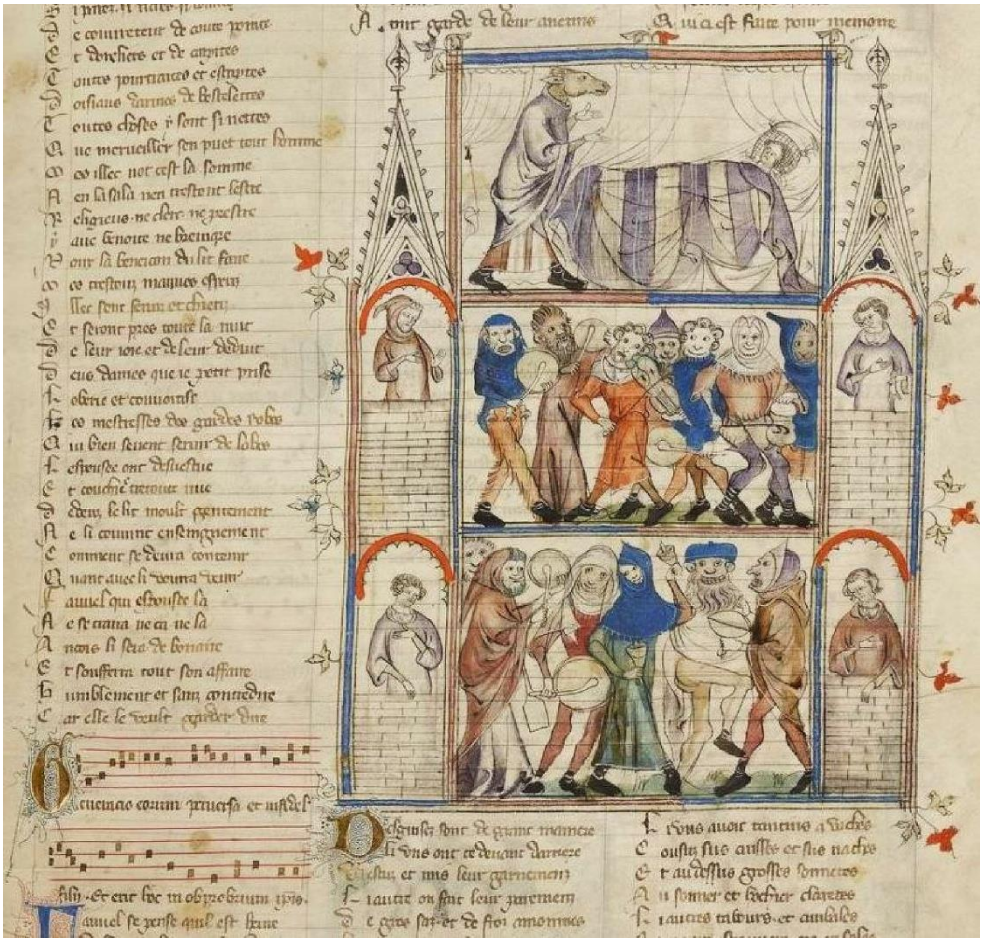
Afb. 7 Franse hofdans rond 1350.[34] De afgebeelde koning is waarschijnlijk Jan II de Goede (1350-1364) die in aanzien stond vanwege zijn ridderlijk gedrag en hoofse manieren.

Er is een verklaring voor het uitblijven van succes voor al die kerkelijke verboden en voor het feit dat kardinalen en bisschoppen, abten en abdissen zelf meedansten en zelfs dansen organiseerden. De dans was een activiteit die onlosmakelijk verbonden was aan het leven van de adel en de rijke burgerij, de kringen waaruit de kerkelijke hoogwaardigheidsbeklederes voortkwamen. Zelfs tijdens de bijeenkomsten van het Concilie van Trente (1545-1563), dat zich tot doel stelde de kerk te zuiveren van misstanden en bijgeloof, waren er feesten waarop gedanst werd door geestelijken. Daarnaast waren er vele religieuze bijeenkomsten, zoals processies, rites de passage, trouwplechtigheden, enz., waarop geestelijken en leken samen dansten.

De oorspronkelijke vroeg-middeleeuwse choraula, de dans die werd begeleid door een fluitspeler, komen we in later eeuwen tegen als 'carol'. Het is dan een algemene aanduiding geworden voor zowel een gezongen reidans als een ringdans. Een aantal personen haakten hun armen in elkaar of namen elkaar bij de hand en volgden al zingend de stappen van de leider. De carols worden voor het eerst vermeld in de 7e eeuw en waren in de 12e eeuw door geheel Europa verspreid. Ze werden gedanst op het ritme van de ballade. Een ballade is oorspronkelijk een lied waarop gedanst werd. In de 14e en 15e eeuw was de ballade een erg geliefde liedvorm, bestaande uit afwisselend vers en refrein. Veel ballades suggereren een dansbeweging.

Afb. 8 Een dansend paar in de Roman de la Rose, rond 1225

De kerk heeft zich er vanaf het begin tegen verzet dat deze carols ook werden gedanst bij kerkelijke plechtigheden, met name met Kerstmis. Een blik op een dansend paar in de Roman de la Rose (afb. 8) maakt duidelijk waarom. "*Zeven eeuwen lang volgt er een eindeloze reeks afkeuringen en verboden door de katholieke autoriteiten, die waarschuwden tegen deze goddeloze en wellustige dansen en gezangen*".[35] Ze werden beschouwd als een regelrecht overblijfsel van heidense gewoontes. Geestelijken die eraan meededen werden beschuldigd van verwaarlozing van hun kerkelijke plichten.[36]
De kerk kon dit alleen verbieden op kerkelijke terreinen en in kerken. Maar ook daar faalde het gezag. Een anoniem verslag dat bewaard is gebleven vertelt het volgende over een feest van Onnozele Kinderen (28 december): "*In diverse steden brachten de reguliere en soms de seculiere kanunniken de ochtend in bed door en werden geheel naakt door de straten geleid tot in de kerk bij het altaar waar ze werden begoten met water*".[37] Dit zou hebben plaatsgevonden in Puy-en-Velay, Nevers, Mantes en Angers. In 1445 voegt de aartsbisschop van Sens, Louis de Melun, in zijn verslag van de schandelijke toestanden waaraan de geestelijkheid zich had schuldig gemaakt, er het volgende aan toe: "*Soortgelijke onfatsoenlijkheden hebben zich ook voorgedaan bij de dwaasheden die de geestelijken zich permitteerde op het feest van Onnozele Kinderen. Zij gingen zover dat ze door de stad wandelden en zich in het theater volkomen naakt vertoonden*".
Vooral de feestvierende studenten gingen heel ver. Wij zij gewend om bij carols alleen aan kerstmis te denken. Het beroemde boek van Charles Dickens "*A Christmas carol*" heeft daar het nodige aan bijgedragen. Maar ze werden ook met Pasen gedanst, met Maria Lichtmis, met carnaval en vooral met Onnozele Kinderen. Een bericht uit Wales vertelt over carol-dansers met Maria Lichtmis, die al zingend rondtrokken en de deuren langs gingen voor goede gaven of geld. Ze begonnen met stichtelijke liederen, maar al gauw zongen ze liederlijke teksten over de Maagd Maria.[38]



Afb. 9 Roman de Fauvel - Carol-zingende studenten in Parijs rond 1300.[39]

De "*Roman de Fauvel*" is een Frans berijmd verhaal, geschreven rond 1313 door o.m. een koninklijke notaris, over een ezel die met behulp van Vrouwe Fortuna koning wordt. Het bevat kritiek op het hof

en op de verdorven wereld. Er wordt ook de spot gedreven met hoogwaardigheidsbeklederS: koningen, de paus, bischoppen, professoren, enzovoort worden voorgesteld door een ezel. In 1317 verscheen een versie die uitgebreid was met talrijke een- en meerstemmige muziekstukken. Afbeelding 9 laat een miniatuur uit deze laatste versie zien waarin studenten een van hun vele sarcastisch getinte optochten houden. Naar alle waarschijnlijkheid studeerden ze aan de theologische faculteit van de Parijse universiteit.
De "*Roman de la Rose*" is een Frans middeleeuws gedicht over de liefde. Het was het bekendste en belangrijkste werk uit de Franse middeleeuwse literatuur, geschreven in de 13e eeuw, dat tot in de 16e eeuw populair bleef. Allegorische personages met namen als Liefde, Vriend, Natuur, Rede en dergelijke leggen de minnaar in sierlijke taal uit hoe hij zijn geliefde moet veroveren. Onder de prachtige miniaturen is er een die een dansend gezelschap laat zien. Zij dansen een carol en houden elkaar bij de pink vast, iets wat we in een volgend hoofdstuk in een heel andere entourage zullen terugzien.
De dans die ze uitvoeren heet "*La karole damours*", in quasi-modern Frans La carole d'amour, de carol van de liefde, waarbij moet worden aangetekend dat het woord' carole' in het Frans alleen nog voorkomt in teksten die over het verleden gaan. Het wordt archaisch nog wel gebruikt voor de binnenomtrek van een kerkgebouw om de route van de processies aan te geven, een laatste restant van een in kerkelijke ogen losbandig verleden.

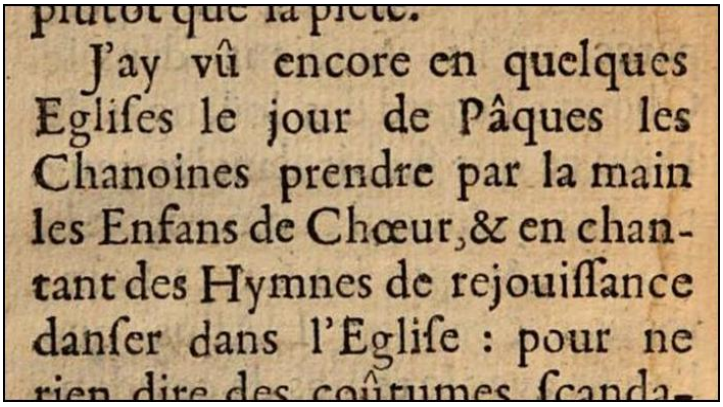
Afb. 10 Roman de la Rose - La karole damours, een amoureuze dans rond 1225.[40]

In 1830 publiceerde de Belgische historicus Fréderic baron de Reiffenberg een aantal uittreksels uit de bibliotheek, genaamd "van Bourgondië", die betrekking hadden op de Nederlanden. De manuscripten waren afkomstig uit de bibliotheek van Margaretha van Oostenrijk, van 1507 tot 1530 landvoogdes van de Habsburgse Nederlanden. Het eerste uittreksel bevat een opmerkelijke constatering uit de 15e eeuw over de nutteloosheid van de kerkelijke banvloeken:
"*Maar de kerkelijke bliksems werden machteloos; het bleek noodzakelijk om de aanvankelijke strengheid te verzachten; sterker nog: de geestelijkheid die het nutteloze verdoemen van de dansers achterwege liet, begon bij zekere gelegenheden zelf te dansen. Bij menig feest danste men in sommige kerken de grote branle, magnum tripudium*".[41]
Over 'branle' en 'tripudium' handelt het volgende hoofdstuk.

Pas tegen het einde van de 16e eeuw verdwijnen de dansen uit de kerken. De Hervorming zal daar niet vreemd aan zijn geweest en het Concilie van Trente (1543-1561) betekende voor de katholieken het definitieve einde van deze door de kerk eeuwenlang bestreden 'heidense afgoderij'. De 'carol' overleefde slechts als hofdans en als kerstwens door arme stadsbewoners in de hoop op goede gaven.

2 magnum tripudium op het labyrinth

"*Geen enkele christelijke ritus kent de dans*", aldus kardinaal Ratzinger in 2000.[42] Een blik in het onderstaande werk had hem zeker op betere gedachten gebracht.


plutôt que la piete.
J'ay vû encore en quelques Egliſes le jour de Pâques les Chanoines prendre par la main les Enfans de Chœur, & en chantant des Hymnes de rejouiſſance danſer dans l'Egliſe : pour ne rien dire des coûtumes ſcanda-

Afb. 11 Pagina 12 uit het werk van de jezuiet Jean-Claude Menestrier uit 1682.[43]

Letterlijk staat er: "*Ik heb ook nog op de dag van het Paasfeest in enkele kerken gezien dat de kanunniken de koorknapen bij de hand namen en door de kerk dansten terwijl ze de hymnen van de feestviering zongen*".
Menestrier werd geboren in 1631. We kunnen de gebeurtenis die hij met eigen ogen zag situeren rond 1650 of later. Een hymne is een kerkelijk loflied. In het midden van de 17e eeuw kan het nauwelijks iets anders betekend hebben dan een met Pasen gebruikelijke psalm of antifoon. Die komen voor in het Missale Romanum zoals vastgesteld op het Concilie van Trente (1543-1561) en in het Rituale Romanum uit 1614. Het zijn gezangen die ingebed zijn in de christelijke ritus. Daarbij werd dus volgens Menestrier gedanst. Dat gebeurde dan goed 150 jaar nádat een commissie van vier raadsheren van het Parlement van Parijs, vier kanunniken van de Notre Dame van Parijs en 4 doctores van de Sorbonne, de universiteit van Parijs, het rituele Paasspel op het labyrinth van de kathedraal van Auxerre had verboden.

Over die dans zijn we goed geïnformeerd door een brief van Abbé Jean Lebeuf in de "*Mercure de France*" van mei 1726. Lebeuf was niet de eerste de beste. Hij was een geleerde jezuiet die in 1740 geëerd werd met het lidmaatschap van de Académie des Inscriptions et Belles-lettres, voorloper van het nu befaamde Institut de France.
Geboren in Auxerre heeft hij zich uitvoerig bezig gehouden met de geschiedenis van die stad en haar kathedraal. Hij had toegang tot de kerkelijke archieven. Hij citeert allereerst uit een verordening van het kapittel, gedateerd 18 april 1398, met als titel "*Ordinatio de pila facienda*" (Regeling voor het maken van de bal). Daarin valt te lezen dat besloten werd dat twee pas benoemde kanunniken, de heren Etienne du Hamel en Jean Clémente, de bal plechtig zouden presenteren aan het kapittel en de aartsbisschop. De bal moest dienen voor het spel op Paasdag. Deze opgesmukte bal of 'pelote', versierd met veelkleurige linten, was aanvankelijk nogal omvangrijk en werd soms aangeboden door twee mannen. Door een decreet van de kanunniken van Auxerre, uitgevaardigd op 19 april 1412, werd de omvang ervan wat verminderd. Maar hij mocht niet zo klein zijn dat je hem met één hand kon vasthouden.

Hoe verliep die curieuze dansplechtigheid?
Lebeuf beschreef het, puttend uit een document uit de 16e eeuw, in 1726 als volgt: "*De deken of zijn vertegenwoordiger, (in vroeger tijden zijn hoofd bedekt met zijn amict, net als de anderen) krijgt de bal van iemand die pas gedoopt is of van een pas toegelaten geestelijke. Allen zingen de antiphoon*

Victimae paschali laudes, passend bij het Paasfeest. De deken pakt dan de bal met zijn linkerhand en voert een tripudium uit ("tripudium agebat"), *plechtig en op de maat van de muziek. De anderen nemen elkaar bij de hand en voeren een reidans uit rond de meester* ("choream circa daedalum ducentibus") *in het labyrinth. Terwijl ze dansen gooit de deken de bal om de beurt naar individuele dansers en die gooien hem terug. Het spel en de dans gaan verder met begeleiding van het orgel. Als ze klaar zijn met zingen en dansen gaan ze gezamenlijk aan de maaltijd*".
Deze plechtigheid was een jaarlijkse belevenis voor heel Auxerre. Magistraten, schepenen, edelen en landgoedeigenaren waren in de kathedraal aanwezig.
Het liep mis toen op Eerste Paasdag1521 een nieuw aangekomen kanunnik, Laurent Bretel, vlakweg weigerde om aan de ceremonie mee te doen. Hij vond die onchristelijk. Hij kreeg gelijk van het gerechtshof van Auxerre. Daarop ging het kapittel in beroep met het hiervoor al beschreven gevolg. De Parijse deskundigen verboden het spel met de 'pelote', de bal en de daarop volgende feestmaaltijd. Bovendien moest het kapittel alle kosten van de gedingen betalen.
Het is interessant om te lezen dat wel het spel met de bal werd verboden maar niet de dans op zich. Dat verklaart waarom Menestrier zo'n 130 jaar later nog steeds Paasdansen in kerken zag uitvoeren, zoals hiervoor beschreven.
In het Keulse domkapittel werd nog tot het midden van de 17e eeuw bij het feest van de subdiakenen op het octaaf van Driekoningen een 'tripudium' gedanst, ditmaal geen rondedans, maar eerder verwant aan de polonaise.[44]

Auxerre was geenszins de enige plaats waar een dergelijke festiviteit in een kerk plaatsvond. Guillaume Durand, bisschop van Mende van 1286-1296, vermeldde in zijn "*Rationale officiorum*" dat met Pasen en Kerstmis priesters en hun klerken balspelen uitvoeren terwijl ze zongen en dansten. De bisschoppen beschouwden dat als een overblijfsel van de oude december-vrijheden die we ook bij de Saturnaliën tegenkomen. Het kapittel van de kathedraal van Sens bevestigde in een decreet van 14 april 1443 een balspel -daar ook wel '*Cazzole*' genaamd- rond een kerkelijk labyrinth op de dag van het Paasfeest.[45] Ook registers van andere kathedrale kapittels vermelden dansen met een spel waarin een 'pelote' een rol speelt. Het staat vast dat dit gebeurde in Chartres, Besançon, Nîmes, Nevers, Narbonne en mogelijk ook in Rouen.[46]

De pelota van Auxerre

Wanneer we de beschrijving van de dans in Auxerre ontleden vallen de volgende details op:
a. er is een dans waarbij een bal -de pelota- wordt geworpen
b. de centrale figuur is de deken als werper
c. de deken en de kanunniken leggen hun amict, een halsdoek, op hun hoofd
d. ze zingen de rituele Paashymne "*Victame paschali laudes*"
e. de deken danst een 'tripudium'
f. de kanunniken houden elkaars handen vast en voeren een reidans uit rond de deken
g. die bevindt zich in een 'daedalus'.
Waar komen deze elementen vandaan?

a. <u>De Pelota</u>
Het woord '*pelot*a' of '*pilota*' is afkomstig uit het latijn, waar pila 'bal' betekent. Het wordt in de kapittelregisters gebruikt zowel voor de bal als voorwerp als voor de gehele dansceremonie. Dat de bal het naamgevend element van de hele gebeurtenis was, wijst erop dat die mogelijk een zwaarder wegend of ouder element was dan het dansen en zingen.

b. <u>De rol van de deken</u>
Het is de taak van de kapitteldeken of van zijn plaatsvervanger om de bal naar medespelers te werpen die hem op hun beurt teruggooien. Dat de deken de bal met zijn linkerhand 'pakt' kan in de praktijk alleen betekend hebben dat hij de bal met die hand tegen zijn lichaam aanhield. De bal mocht immers volgens het arrest van het kapittel van 1412 niet zó klein zijn dat hij met één hand kon worden vastgehouden. Vervolgens moest hij met diezelfde hand de bal werpen, wat betekent dat hij die alleen op zijn linkerarm kon nemen om hem weg te stoten. Zo moest hij die ook weer opvangen. Dat maakte het ex-

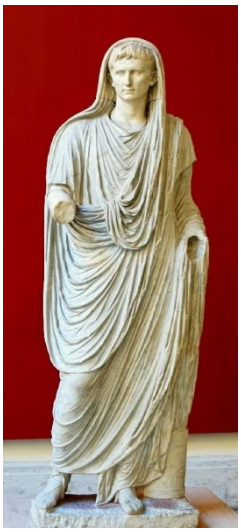
tra lastig, zeker voor mensen die rechtshandig zijn, en kan een sportieve achtergrond hebben gehad. Miniaturen laten zien dat balspelen als sportieve activiteit in de middeleeuwen bekend waren.

Afb. 12 Engeland 1300-1340.[47]

Ook bij het "*jeu de paume*", de voorloper van het tennisspel, werd de bal aanvankelijk met de hand gespeeld. Wat in Auxerre gebeurde lijkt daarom allereerst een sportieve activiteit. In Sens werd de Pelota van Pasen ook buiten gespeeld, op de binnenhof van de kruisgang. Dat kan ook in de andere steden het allereerste speelveld geweest zijn. De kathedraal van Sens had een labyrinth, dat pas in 1768 werd verwijderd. Het pelotaspel was dus kennelijk niet per se gebonden aan een bepaalde plaats in de kerk.

De deken had feitelijk de zwaarste rol. De kanunniken hoefden alleen maar hun reidans te dansen en de bal terug te gooien als die naar hen werd toegegooid. Zowel Beleth in de 12e eeuw als Durand in de 13e eeuw zagen -zoals hiervoor vermeld- in de *Pelota* een overblijfsel van de 'december-vrijheden' die bij de Romeinen tijdens de Saturnaliën gebruikelijk waren. De heren moesten hun slaven bedienen en kregen -hoe symbolisch ook- de zwaarste taken te verrichten. Het betekende een omkering van waarden. We komen het ook tegen bij Fête des Fous, het feest der dwazen, ook het feest van de Diakens genoemd, dat op meer dan één datum gevierd kon worden, maar bij voorkeur op het feest van Onnozele Kinderen (28 december) plaats vond. Iets dergelijks zien we bij de *Pelota* van Auxerre ook. Mogelijk dat beide middeleeuwse auteurs juist door de rol van de deken op dit spoor waren gezet.

c. <u>Het bedekte hoofd</u>



Afb. 13 Romeinse Pontifex Maximus.[48]
Afb. 14 Keizer Augustus als Pontifex Maximus.[49]

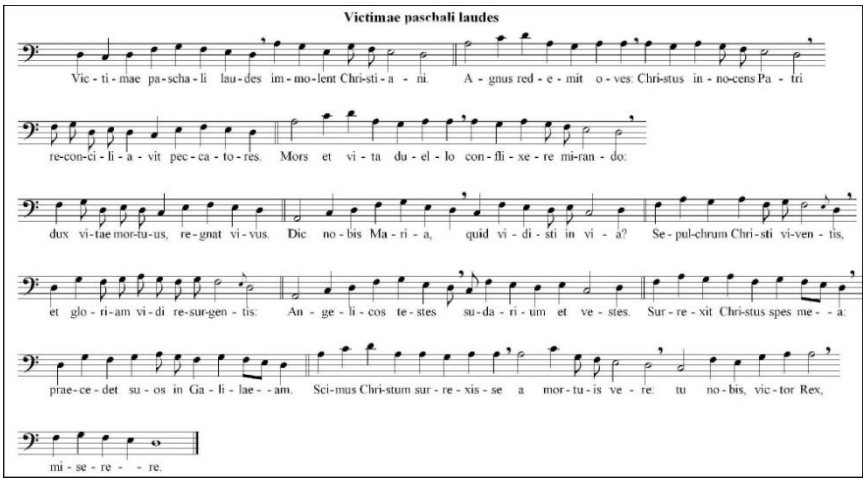
In de Joodse godsdienst droegen de priesters tijdens de uitoefening van hun religieuze plichten een muts, de hogepriester een tulband. Het hoofd was dus om een religieuze reden bedekt. De bijbel licht ons nog verder in in het verhaal van het brandende braambos: "*En Mozes verborg zijn aangezicht, want hij vreesde God aan te zien*". (Exodus 3, 6) Hoogstwaarschijnlijk bedekte hij zijn hoofd met een slip van zijn mantel. Het bedekken van het hoofd was dus een teken van eerbied of zelfs angst voor de godheid.
We komen dezelfde houding bij de Romeinen tegen. De gewone afbeelding van een Romeinse man of soldaat of keizer laat altijd een onbedekt hoofd zien. Maar een augur, een voorspeller, bedekte tijdens zijn godsdienstige activiteit zijn hoofd met een slip van zijn toga. Keizer Augustus deed hetzelfde als hij als Pontifex Maximus, als opperpriester een offer opdroeg. De hoofdbedekking is ook hier een teken van eerbied.

In de Rooms-katholieke eredienst kwam de priester vroeger voor het opdragen van een mis het priesterkoor binnen met een bonnet op, maar die gaf hij meteen aan een misdienaar die hem weglegde. Een bisschop droeg tijdens sommige onderdelen van de mis wel zijn mijter, maar nooit als hij het eigenlijke offer opdroeg, tijdens de consecratie, en volgens het vigerend Liturgisch Vademecum van het het bisdom 's-Hertogenbosch is dat nog steeds het voorschrift. En in delen van Europa kan men nog altijd

zien dat juist vrouwen tijdens de mis een hoed dragen, maar dat mannen die afzetten zodra ze de kerk binnenkomen. Dat is wezenlijk verschillend van wat keizer Augustus deed.
Dat tijdens de Pelota van Auxerre de deken en de kanunniken hun halsdoek gebruikten om er hun hoofd mee te bedekken, iets waarvoor de amict anders nooit wordt benut, lijkt een gebaar van eerbied en daarmee een restant uit Romeinse tijden te zijn en versterkt de mening dat de hele plechtigheid reminiscenties met de decemberspelen vertoont. Het is in elk geval geen typisch katholiek gebaar.

d. Het zingen van het Victimae paschali laudes
Het *Victimae paschali laudes* is een van de sequentie's die in de mis op bepaalde katholieke kerkelijke hoogdagen na het *alleluia* of de *tractus* gezongen wordt, in dit geval op 1e Paasdag. Het is een tekst van rond 1030, hoogstwaarschijnlijk geschreven door Wipo (ca. 990 - ca. 1048), hofkapelaan van keizer Konrad II.
Sequentiae worden omschreven als een vorm van trope, een term uit de middeleeuwse muziek die verscheen in de 9e eeuw. Het betreft een gezang dat muzikaal op een ouder (Gregoriaans) gezang is gebaseerd, maar een andere tekst heeft gekregen. De melodie van het Victimae kan daarom behoorlijk wat ouder zijn dan de tekst van Wipo.

Lebeuf schrijft dat de deken danste "*op de maat van de muziek*". Dat is in dit geval heel goed mogelijk, want wanneer de gregoriaanse notatie wordt omgezet in een moderne, wordt zichtbaar dat er sprake is van een vrij consequente 4-kwartsmaat.

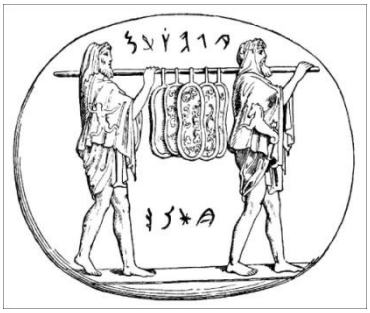


Afbb. 15 en 16 Het *Victimae paschali laudes* in gregoriaans en modern notenschrift.

Als melodie en tekst uit een veel vroegere periode stammen is het heel begrijpelijk dat de kerk er in de 11e eeuw voor koos de tekst aan te passen aan de nieuwe normen van christelijk fatsoen. Mogelijk bevatte de oude tekst teveel dat herinnerde aan een voorchristelijke herkomst. Dat men de melodie bewaarde zal veroorzaakt zijn door het feit dat die goed in het gehoor ligt en gemakkelijk in bijvoorbeeld een processie gebruikt kan worden. De deken had tijdens de *Pelota* van Auxerre met het werpen en weer opvangen van de bal geen gemakkelijke taak en het ligt voor de hand dat hij betrekkelijk langzaam heeft gedanst, in processietempo.

e. Het tripudium
Hiermee komen we aan een lastig element.
Het woord zelf stamt uit het latijn. Letterlijk vertaald zou het zoiets als 'drievoetigheid' moeten betekenen. De term werd in Rome gebruikt bij een religieuze plechtigheid van de *Salii Palatines*, een groep van 12 priesters, die in dienst stonden van de godheid Mars. Hun belangrijkste activiteit was een feestelijke rondtocht door de stad op 1 maart bij de opening van het oorlogsseizoen. De belangrijkste rituele handeling daarbij was het slaan met lansen op de 12 heilige schilden. Een van die schilden zou tijdens de regering van de legendarische koning Numa Pompilius (700 vC?) uit de hemel zijn gevallen. Numa liet daarna 11 gelijke schilden maken zodat niemand meer kon zien welk schild door Jupiter was geschonken.[50]

Er waren ook *Saliae virgines*, letterlijk Salische maagden. Deze voltrokken een offerritus in de *Regia*, het oude verblijf van de koning op het Forum, gekleed in de mantel en de apex, de wollen spitse muts van de mannelijke priesters. Hieruit is geconcludeerd dat het een initiatieritus was.[51]



Afbb. 17a,17b, 17c. Afbeeldingen van de *'ancilia'* (schilden), gedragen door de Salische priesters. Het inschrift in Etruskisch schrift van rechts naar links luidt: Accil(e)s Alce.[52] Over de betekenis is men het oneens. "Acille" zou de persoonsnaam Achilles zijn, maar dat ligt niet voor de hand. Achilles was een vijand van de Trojanen en de Romeinen beweerden van de Trojanen af te stammen. Eerder lijkt het de gedenasaliseerde vorm te zijn van 'ancile' ("aan beide kanten ingesneden"), dus het schild zelf te beschrijven. "Alce" zou uit het Grieks ontleend kunnen zijn, waar 'αλκε' (alke) zoveel betekent als afweer, bescherming. De Etrusken namen van de Grieken niet alleen het alfabet over.

Tijdens de rondgang voerden de Salische priesters op enkele plaatsen een wapendans uit en zongen daarbij het "*Carmen Saliare*", het Lied van de Salii. De tekst daarvan was zó oud dat die in historische tijden al niet meer te begrijpen was. Het is de manier van lopen van de Salii die omschreven werd met '*tripudium*'. De beste verklaring hiervoor vinden we bij Cicero: "*tripudiare est: ter pede terram ferire*" ofwel: "driemaal met de voet op de aarde stoten."[53]
De verwarring ontstond doordat de Romeinen dachten de afloop van een oorlog te kunnen voorspellen door de heilige kuikens te voeren en dan te zien hoe die het voer opaten, iets dat ook door de Salische priesters werd gedaan. Deden de beestjes dat zó gulzig dat het voer uit hun bek viel zou de oorlog gewonnen worden. Dat werd ook een '*tripudium*' genoemd. Ook hier geeft Cicero de oplossing: oorspronkelijk heette dat "terripavium" (de grond raken door het gevallen voer), later "terripudium" (op de grond slaan). Vanwege de overeenkomst met een al bestaand woord voor 'op de grond slaan' (door de Salische priesters met hun voeten) werd het orakel tenslotte ook 'tripudium' genoemd.[54]
De naam *salii* ontleenden de priesters aan hun manier van lopen. -salio- betekent springen en -salii- springers. We moeten ervan uitgaan dan ze hun pas zo niet springend dan toch in elk geval huppelend uitvoerden. Dat verklaart waarom bisschop Eligius van Noyon waarschuwde tegen 'saltationes' ofwel sprongdansen. Het herinnerde teveel aan de als heidens gekwalificeerde dansen van de Romeinse priesters. (Zie pag. 10)
We kunnen de term 'tripudium' in relatie tot het tempo van een mars of een dans alleen verklaren door ervan uit te gaan dat er drie stappen werden gezet in een bepaald ritme. Toegepast op de dans van de deken in Auxerre -waarbij het Victimae Paschalis werd gezongen dat een duidelijke vierkwartsmaat heeft - zou dat kunnen betekenen dat op drie van de vier tellen een voet de grond raakte maar op de vierde tel niet. Schematisch voorgesteld: 1-2-3-0 | 1-2-3-0 | enz... en dan als volgt: links-rechts-links-0 | rechts-links-rechts-0 | enz. Op die vierde tel bleef de voet boven de grond hangen en werd pas op de eerste tel van de volgende maat neergezet.

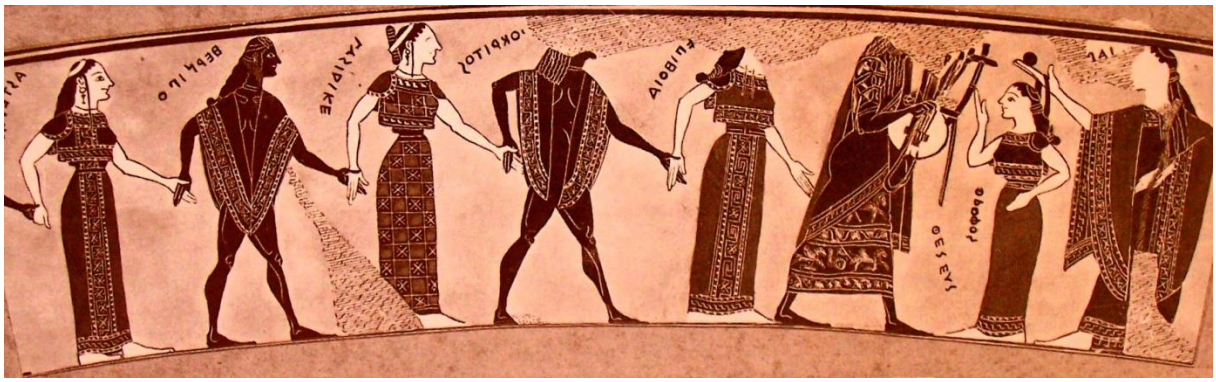
Afb. 18 De Furry Dance in Helston. Beide heren hebben hun linkerbeen zwevend op de 4e tel. In Echternach bevindt die voet zich dan in opwaartse richting boven de grond.

Dat lijkt gekunsteld en verzonnen, maar een dergelijke danspas komt op meer dan één plaats in Europa voor! Om een paar voorbeelden te noemen: in de Baskische '*Gorulari*'-boogdans zoals Gorulari Zaballa 2014 Danetarako Danok, in de *Furry Dance* te Helston in Cornwall, een voorjaarsdans elk jaar op 8 mei, en in de Skotske *Fjouwer* zoals die in Friesland wordt gedanst. In de Echternachse Springpro-

cessie is tegenwoordig minstens één groep die deze pas gebruikt. Deze wijd verspreide merkwaardige danspas moet een gemeenschappelijke bron hebben. Die moet in een vóór-Romeinse tijd gelegen heb ben, want het valt niet aan te nemen dat de Basken die pas van de Romeinen overnamen. De romanisering is in het Baskenland zeer oppervlakkig gebleven en in de binnenlanden in het geheel niet doorgedrongen

Alles overziende mogen we tot de konklusie komen dat in Auxerre de *Pelota* gedanst werd in een vierkwartsmaat, waarbij de voet op de vierde tel even bleef zweven om op de eerste tel van de volgende maat te worden neergezet. Er werd dus driemaal achtereen een voet op de grond geplaatst. Anders gezegd overeenkomstig Cicero: "*tripudiare est: ter pede terram ferire*" ofwel: "driemaal met de voet op de aarde stoten".
Onduidelijk blijft hierbij wat bedoeld werd met een 'grote' tripudium. Berno, abt van het beroemde klooster Reichenau in de glanstijd van de Reichenauer Schreibstube, schreef in 1010 dat de pelgrims in Echternach zich bewogen in '*tripudium magnum*'. Aan Berno's integriteit en kennis van zaken hoeft niet getwijfeld te worden. Het kan op de lengte van de dans slaan maar ook op de hoogte van de sprongen of de plechtigheid van het geheel. Het bewijst in elk geval dat de eigenschap van het 'tripudiare' aan de dans een bijzonder cachet gaf en de moeite van het vermelden waard was.

f. <u>De reidans van de kanunniken</u>
"*De anderen nemen elkaar bij de hand en voeren een reidans uit rond de deken*" - aldus omschrijft Lebeuf de aktiviteit van de kanunniken. Een reidans is een bekend en oud begrip. De bekendste klassieke Griekse reidans is de kraanvogeldans van Theseus met de door hem bevrijde Atheense jonge lieden na hun ontsnapping aan de Minotauros. Deze is afgebeeld op de beroemde Françoisvaas, genaamd naar zijn ontdekker. Het is een Oud-Griekse zwartfigurige vaas, daterend uit ca. 570 v.Chr. en daarmee de oudste die wij bezitten.

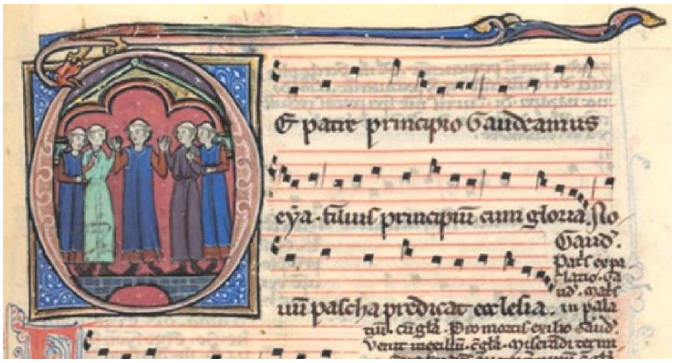


Afb. 19 De François-vaas, Kraanvogeldans. V.l.n.r. Bersigo, Lysidike, Lokritos, Epiboia, Theseus, Orophos en Ariadne. Gereconstreerde weergave.[55]
(n.b.: Het Etruskische schrift werd van rechts naar links geschreven)

De Romeinen kenden wel de reidans, maar op de weinige afbeeldingen die we hebben houden de dansers elkaar niet vast. Dat gebeurde wel in de middeleeuwse dansen. Maar vasthouden en vasthouden zijn niet steeds hetzelfde. Op enkele afbeeldingen houden de dansende figuren elkaar heel precieus niet met de volle hand vast maar slechts met de pinken.
We zagen dat al bij de "*Karole damours*" (afb. 10), maar een fraai voorbeeld is ook te zien in het Palazzo Pubblico te Siena. Ambrogio Lorenzetti schilderde daar tussen 1237 en 1239 een allegorische afbeelding op een muur van de Sala dei Nove, getiteld "*Effetti del buon Governo*" (De resultaten van goed bestuur). Het betreft zeker in dit laatste geval een hooggeplaatst gezelschap. Men houdt elkaar vast, maar wel zó dat er een duidelijke lichamelijke afstand tussende dansenden blijft bestaan, namelijk bij de pink. (Afb. 20) Het is eerder eene aetherische dan een aardse dans.
Datzelfde geldt voor een andere unieke afbeelding. Daarop zien we dansende monniken. Deze miniatuur komt uit een beroemd boek over middeleeuwse kerkelijke muziekbeoefening, het "*Magnus Liber Organi*" (het Groot Organumboek), waarbij -organum- niets te maken heeft met het orgel als instru-

ment maar slaat op het geheel van in kerken en kloosters gezongen liturgische liederen. Het was in de 12e en 13e eeuw in gebruik bij de Schola Cantorum van de Notre Dame in Parijs

Afb. 20 Reidans in Siena ca. 1430.[56]



Afb. 21 Dansende monniken ca. 1150.[57]

De afbeelding van de dansende monniken bij deze tekst is geen toeval. In een aantal middeleeuwse teksten worden reidansen geassocieerd met de feestelijkheden van Pasen en met de Dans van Jezus zoals beschreven in de Handelingen van Johannes. (Zie hierboven pag. 2) Het exemplaar van het Magnus Liber dat in Florence wordt bewaard noemt dertig dansen die specifiek voor het Paasfeest zijn bestemd.[58] Een aantal daarvan is in 1998 uitgebracht in de serie 'Musica cathedralis - Chartres, XIIIe siècle'.[59] Een daarvan luidt: 3ème partie, Trois rondeaux pieux à danser de l'école de Notre Dame de Paris: *De patre principio: Doux Jhesus pour vostre amour*. (Derde deel, Drie vrome rondeau's om te dansen, van de Schola Cantorum van de Notre Dame van Parijs). Het eerstgenoemde rondeau begint met de woorden: "*De patre principio*", de tekst die we op afb. 21 naast de dansende monniken zien die elkaar met de pink vasthouden.

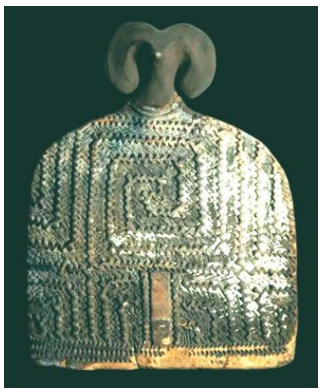
Er is veel gespeculeerd over de vraag hoe de dansstappen van de reidans in Auxerre nu precies werden gezet. Er is wel verondersteld dat de dansers een patroon volgden dat gelijk was aan dat van het labyrinth en daarbij een heen en weer slingerende beweging maakten.[60] Charles Du Fresne, heer van Ducange (1610-1688), befaamd critisch historicus, werkzaam in de archieven van Parijs, citeerde rond 1660 uit een oud manuscript dat de reidans van de monniken een 'ware farandole' zou zijn. Dat was een nogal vlugge dans in 6/8e maat. Dat lijkt niet goed te rijmen met de plechtigheid van de ceremonie, evenmin als zijn mededeling dat de kanunniken uiteindelijk op hun knieën over het labyrinth kropen.[61] Zijn bron is onduidelijk en de wetenschappelijke waarde ervan is te betwijfelen. Dit temeer omdat Lebeuf -die een origineel document uit het archief van Auxerre voor ogen had- schrijft dat de dans een 'branle' was. Dat was in de late middeleeuwen een algemeen voorkomende dans waarbij de dansers een cirkel vormden en elkaar bij de hand hielden. De danspas was eenvoudig en bestond uit een lange pas naar links en daarna een naar rechts. De naam is afkomstig van het werkwoord 'branler' dat wiebelen betekent. Men danste dus met eenvoudige links-rechts-passen al heen en weer wiebelend rond de deken die zich in het labyrinth bevond.
Chailley vergeleek de reidans van de kanunniken -in de latijnse tekst '*chorea*' genoemd- met de '*carola*', de oude Franse reidans waarbij gezongen werd. Die werd gedanst in het tempo van het oude Franse rondeau.[62] Daar zowel de deken als de kanunniken het *Victimae paschalis* zongen, kan de herkomst van de reidans in Auxerre heel goed teruggaan op de '*choraula*', de dans waartegen bisschop Eligius van Noyon rond 650 al waarschuwde. (Zie pag. 10)
Mogelijk zegt dit iets over de ouderdom van de *Pelota* van Auxerre, maar enige zekerheid daarover hebben we vooralsnog niet.

g. <u>Het labyrinth</u>
De tekst die Lebeuf onder ogen had vermeldt uitdrukkelijk dat de activiteit van de kanunniken een "*choream circa daedalum*" was, een reidans rond een '*daedalus*'. Dit doet ons denken aan Daidalos, de Griekse bouwmeester die op Kreta voor koning Minos een labyrinth bouwde om er de Minotauros in op te bergen, het monster voorgekomen uit de relatie tussen een stier en koningin Pasiphae. Werd hiermee geprobeerd een beeld te schetsen van de ouderdom van het balspel in de kathedraal van Auxerre? Absoluut niet. Een 'daedalus' was een gebruikelijke aanduiding voor een labyrinth zoals dat

voorkwam op de vloer van een aantal Franse kathedralen. Dat lijkt in tegenspraak met wat meestal wordt beschreven als een gebouw waarin Theseus met behulp van de draad van Ariadne moest proberen zijn weg te vinden om de Minotauros te doden. Maar al in de Oudheid werden er munten uitgegeven met daarop een labyrinth, niet afgebeeld als bouwwerk maar als lijnenpatroon.

Afb. 22 Munt met labyrinthpatroon uit ca. 330 vC., gevonden te Knossos op Kreta. De tekst onder het patroon luidt 'Knosion' en wijst op de locatie Knossos.

Waren er dan twee soorten labyrinth op Kreta, een gebouw en een grafische figuur? Dat is niet aannemelijk. Ten eerste is van een labyrinthgebouw zoals bedoeld in de sage nooit een spoor teruggevonden. Men heeft wel dikwijls gesuggereerd dat het paleis van Knossos, met zijn ingewikkeld systeem van gangen en kamers, het labyrinth moet zijn geweest, maar een bewijs daarvoor ontbreekt ten enenmale. Ten tweede komt dit labyrinthpatroon ook ver buiten Kreta voor en ook al ver vóór het Minoïsche tijdperk.
Zo is in Vădrăsta in het zuidwesten van Roemenië een beeldje gevonden waarvan het versieringspatroon niet anders kan worden uitgelegd als 'labyrinthachtig'. Het komt uit de Vinčacultuur en dateert uit ca. 5200 vC.[63]



Afb. 23 Vinčabeeldje uit Vădrăsta met labyrinthmotief

Afb. 24 Labyrinth op een kleitablet uit Pylos van ca. 1200 vC.

Het motief bestond dus al lang voor het Minoïsche tijdperk, dat van ca. 2000 vC. tot ca. 1500 vC. een rol speelde. We komen het vervolgens tegen bij de Grieken. In de ruïnes van het paleis van de beroemde koning Nestor van Pylos -een van de helden uit de Ilias- aan de zuidwestkust van de Peloponesos werd een kleitablet gevonden dat bij de brand tot steen gebakken was. Het dateert uit ca. 1200 vC. [64]
Omdat de verwoesting van het paleis gedateerd kan worden en in de Ilias over het rijke Pylos wordt gesproken zou de Trojaanse Oorlog dus vóór 1200 vC moeten hebben plaatsgevonden. Aan de strijd om Troje als zodanig wordt tegenwoordig niet meer getwijfeld, maar onduidelijk is hoe Homeros daar een kleine 500 jaar later zo gedetailleerd van geweten kan hebben. En dan rijst de vraag waarom eigenlijk pas bijna 1000 jaar na de Trojaanse Oorlog dit labyrinth op een munt afgebeeld en met Knossos in verband gebracht? Daarvoor moeten we de oorzaak bij Homeros zelf zoeken. Die beschrijft in het 18e boek van de Ilias hoe de god Hephaistos een schild smeedde voor de Griekse held Achilleus.:

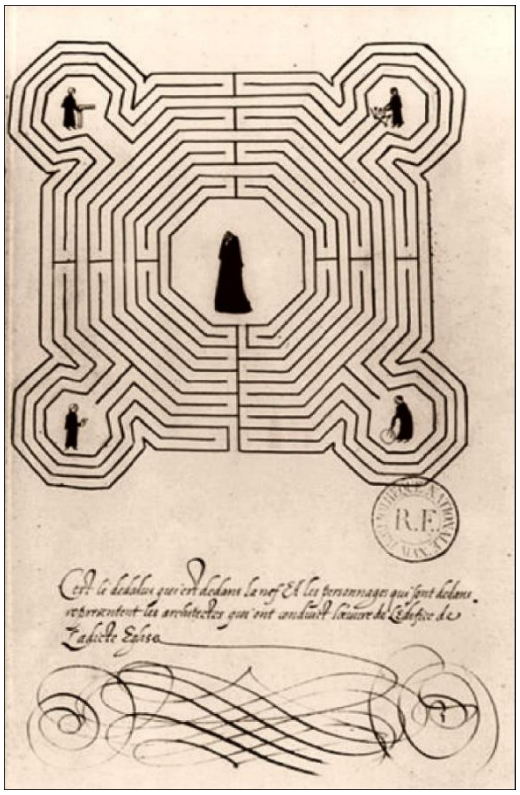
XVIII
590
Ook maakte de vermaarde met sterke armen*) een dansplaats
gelijkend op die welke Daidalos in het weidse Knossos
gemaakt had voor Ariadne met de mooie vlechten.
Daar dansten jongens en dure meisjes terwijl ze elkaar
vasthielden bij de pols.
*) Hephaistos

595
De meisjes droegen een kleed van fijn linnen, de jongens
een fijngesponnen tuniek, licht glanzend van olijfolie;
de meisjes droegen mooie diademen en de jongens
hadden gouden dolken aan zilveren draagbanden.
Nu eens liepen zij rond met behendige voeten,

600
heel gemakkelijk, zoals wanneer een pottenbakker zijn wiel
zit te draaien in zijn handen bij een test of hij goed loopt;
dan weer liepen zij in rijen tegenover elkaar;
en een grote menigte stond eromheen
en genoten van de verlokkende dans.[65]

Homeros vermeldt dus duidelijk dat Daidalos een 'dansplaats' aanlegde. De vorm ervan beschrijft hij niet. Zijn tekst dateert volgens de huidige opvattingen uit ca. 760 vC. Pas 400 jaar daarna verschijnen de eerste Kretenzische munten met een afbeelding van een labyrinth als grafische figuur. Dàt labyrinth bestond als afbeelding echter al zo'n 2000 jaar. Men heeft er op een gegeven moment een plattegrond in gezien of willen zien en er de Minotauros in ondergebracht. Dat is dus een latere interpretatie die in de loop der eeuwen gemeengoed is geworden.
Maar de tekst van Homeros over de 'dansplaats' van Daidalos bleef óók gemeengoed, zozeer zelfs dat '*daidalos*' een andere aanduiding werd voor wat we nu als een labyrinth kennen. We zien het terug bij een tekening die bewaard is gebleven van het in 1779 verwijderde labyrinth in de kathedraal van Reims.

Afb. 25 Het Labyrinth van Reims



De tekening werd gemaakt tussen 1583 en 1589[66] en toont niet alleen het patroon, maar in de vier hoeken ook de voornaamste architecten die bij de bouw van de kathedraal betrokken waren. Onder de tekening staat een toelichting, volgens de mode van die tijd geschreven zonder leestekens, komma's en accenttekens. De tekst luidt:
"*Cest le daedalus qui est dedans la nef Et les personnages qui sont dedans representant les architectes qui ont conduict Loeuvre de ledifice de La dicte eglise*"
ofwel:
"Dit is de daedalus die zich in het schip [van de kerk] bevindt en de personages die erin zijn [afgebeeld], die de architecten weergeven die het werk aan het genoemde kerkgebouw hebben geleid".
Het is zonder meer duidelijk dat de term 'daedalus' -de Franse vorm van daidalos- op het afgebeelde labyrinth slaat. Daarmee is ook de tekst van Lebeuf over "*choream circa daedalum*", een reidans rond een 'daedalus' slechts voor één uitleg vatbaar.

Dan rijst echter de vraag waarom er überhaupt labyrinthen in kerken lagen. Werden ze aangelegd omdat er op gedanst moest kunnen worden, of werd erop gedanst omdat ze er toch al lagen?

3 labyrinthen - oorsprong en functie

Het is gebruikelijk om het 'idee' labyrinth te verbinden met Knossos, met Kreta en met de Minotauros. Koning Minos besloot de vrucht van de wellustige liefde van zijn vrouw Pasiphae voor een stier op een afdoende manier op te sluiten. Hij liet door de architect Daidalos een gebouw neerzetten waaruit geen ontsnappen mogelijk was.
Zó moet het geweest zijn. Denkt men.
Om de waarheid te achterhalen staan ons slechts de volgende bronnen ter beschikking: teksten en afbeeldingen. Het ligt voor de hand om voor wat de teksten betreft eerst te rade te gaan bij de oude

Griekse auteurs. Homeros (ca. 800-ca. 750 vC) beschrijft alleen dat Daidalos een dansplaats creëerde, zoals hiervoor (pag. 20) al is aangegeven.

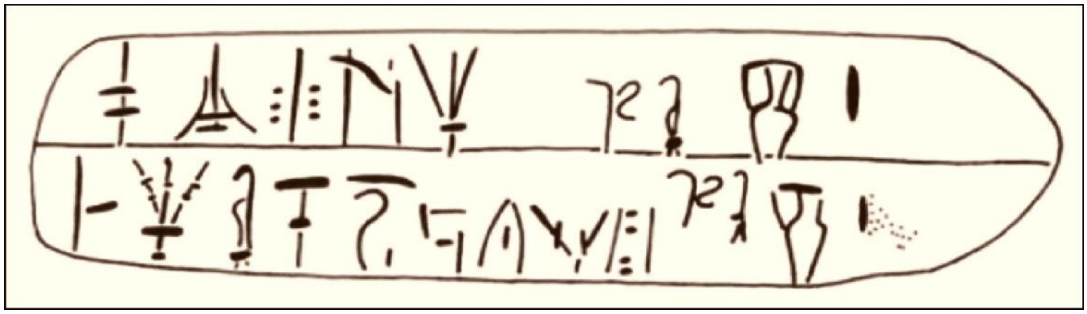
Afb. 26 Graffito op het huis van Marcus Lucretius te Pompeii, 79 nC.: "*labyrinthus hic habitat minotaurus*" - labyrinth, hier woont de Minotaurus.

Herodotos (ca. 485-ca. 425 vC) beschrijft een Egyptisch labyrinth en zegt erbij dat het zelfs de pyramiden overtrof in grootte. Hij heeft het over 3000 kamers en meer. Diodorus Siculus, een Griekse historicus (ca. 90 vC-ca.30- vC) op Sicilië, in wiens tijd het nog bestond, vond het echter niet zozeer bijzonder groot als wel vernuftig opgezet. Men beweert dat hij degene is die schreef dat Daidalos dit Egyptische labyrinth als voorbeeld had genomen voor zijn labyrinth op Kreta. Dáár ligt het begin van de gedachte dat de Minotauros was opgesloten in een gebouw dat 'labyrinth' heette. Maar Diodorus begon zijn uitspraak met "Volgens sommigen... (enz.)". Zelf beweert hij niets.
Plutarchos, (ca. 46-na 120) deelt ons wel mee dat het Lydische woord 'labrys' de aanduiding was voor een dubbele bijl, maar verder niets. Er werden op Kreta wel veel dubbele bijlen aangetroffen, dus.....
Samengevat: geen van deze vier Griekse auteurs zegt in feite iets substantieels over een Kretenzisch labyrinth.

De Romeinse auteur Ovidius (43 vC-14 nC) beschrijft wel een gebouw waarin de Minotauros werd opgesloten, maar noemt het een "*multiplicique domo caecisque includere tectis*" ofwel "*veel-delige behuizing met blinde vertrekken*"[67]. Het woord 'labyrinth' komt daar niet voor, net zo min als bij Vergilius. Latere auteurs gaan terug op deze Griekse en Romeinse voorgangers.

Wat afbeeldingen betreft wordt steeds weer die beroemde munt aangehaald die hiervoor al is genoemd (afb. 22). Het is de oudste van deze soort, gevonden op Kreta, ca. 330 vC. Maar die geeft alleen een grafisch lijnenspel te zien. Het woord labyrinth komt er niet op voor, noch de Minotauros. Het doet veeleer aan de woorden van Homeros denken over de dansplaats van Daidalos.

Maar er is wèl een woord 'labyrinth' op Kreta gevonden, op een kleitablet uit 1400 vC., opgegraven uitgerekend in Knossos. Het is een vermelding van de schenking van een amfora honing aan een hooggeplaatste vrouw. Het is geschreven in het Lineair-B, het schrift van de voor-Griekse bevolking.

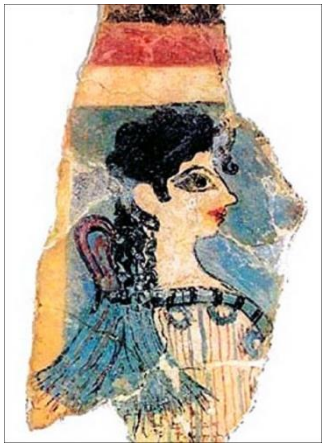


Afb. 27 Kleitablet KB-Gg 701.

De vertaling luidt in klassiek Grieks:
πᾶσι θεοῖ'ι (= θεοῖσι) μέλι ἀμφορεύς α΄
λαβυρίνθοιο πότνιϳα (=ποτνίᾳ) μέλι ἀμφορεύς α΄
=
(pasi theoii (= theoisi) meli amphoreus 1
labyrinthoio potnija (= potnia) meli amphoreus 1

ofwel:
"voor alle goden honing 1 amfora
voor de meesteres van het labyrinth honing 1 amfora"[68]

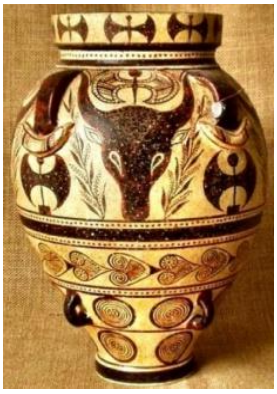
De uitgang op –ινθος (-inthos) geeft aan dat het woord ontleend is aan de taal van de voor-Griekse bevolking van rond 2000 vC.[69] Ook de plaatsnaam Korinthe (Gr. Korinthos) heeft diezelfde uitgang. Lineair-B werd in Knossos gebruikt tussen 1400 en 1300 vC.[70] Dat is lang voordat de klassieke Griekse auteurs zich met Kreta hebben beziggehouden en bij hen hoeven we dan ook niet te zoeken naar een verklaring voor dit tablet.
De tekst zelf geeft wel aanwijzingen. Er wordt een amfora honing geofferd of geschonken. Daarbij krijgt de dame evenveel als voor de goden was bestemd. Dat wijst op een hooggeplaatste positie. Zij draagt de titel 'meesteres van het labyrinth'. Zij moet minstens een priesteres geweest zijn. Daarvan kennen we afbeeldingen.



Afb. 28 Priesteres. Kreta 1400 vC.

Afb. 29 Libatie-offer door priesteres met haarvlecht Kreta ca. 1350 vC.

Op afb. 28 zien we een restant van een fresco uit Knossos uit ca. 1400 vC. De dame draagt de heilige haarvlecht die voorbehouden was aan de Minoïsche godin en haar priesteressen. Op afb. 29 zien we een gedeelte van de beroemde sarcofaag van Agia Triada op Kreta uit ca. 1350 vC.[71] De priesteres, kenbaar aan haar vlecht, draagt een libatie-offer op, een plengoffer. Zij giet een vloeistof, wijn of mogelijk honing in een vat dat op een altaar staat. Een dienares draagt een juk met twee nog volle amfora's. De donker gekleurde figuren zijn van lagere rang, waarschijnlijk slaven. Aan beide kanten van het altaar staat een grote dubbele bijl, een labrys.
Een fraaiere illustratie van het kleitablet uit Knossos is vrijwel niet denkbaar. Het wordt nu duidelijk dat met de 'meesteres van het labyrinth' zowel de priesteres als de godin bedoeld kan zijn. Met 'labyrinth' kan weinig anders bedoeld zijn dan het 'huis van (de eigenares/behoedster van) de labrys'.



Afb. 30 Amfora met labrys en stierenkop.[72]

We zien de labrys op een nog oudere vaas uit ca. 1600 vC. tesamen met de kop van een stier. Uit opgravingen is gebleken dat stieren op Kreta tijdens de Minoïsche beschaving een belangrijke rol hadden in godsdienstige rituelen. Verbazingwekkend is dat niet, want Egypte kende de apis, de heilige stier, en de Sumerische held Gilgamesh vocht al met de hemelstier. Gilgamesh zou geleefd hebben in het 3e millennium vC. In elk geval dateren de oudste verhalen over hem uit die tijd. Bij de hindoes is het rund nog altijd heilig.

Afb. 31 Gouden zegelring uit Mykene ca. 1200 vC

De dubbele bijl was een vast attribuut van de Minoische moedergodin, de godin die dood en leven schonk. Zij komt voor op een bewaard gebleven

gouden zegelring. Als belangrijkste figuur neemt ze zittend de aangeboden gaven in ontvangst van twee staande vrouwen. De eerste daarvan draagt de heilige haarvlecht en zal dus de priesteres zijn.
Bovenaan zijn zon en maan zichtbaar en direct daaronder een slang. Er zijn vele beeldjes bewaard gebleven van de Kretenzische godin met uitgespreide armen en in elke hand een slang. In het verhaal van Adam en Eva spelen een boom en een slang een negatieve rol. Hier zijn ze beide ook aanwezig, de slang echter niet in een onderaardse hel maar aan de hemel. De godin houdt drie papaverbolletjes in haar hand, wat kan wijzen op het gebruik van roesverwekkende middelen bij plechtige rituelen.

Duidelijk centraal staat de labrys, hier als symbool van macht over leven en dood. Het is opvallend dat op geen enkele bekende afbeelding vóór 600 vC. de dubbele bijl ooit wordt vastgehouden door of zelfs maar in verband wordt gebracht met een mannelijke figuur. Het is het unieke symbool van de godin. Dat was het ook in Mykene op het Griekse vasteland, dat rond 1200 vC. nog in de Minoïsche culturele invloedssfeer lag.
Dat 'labyrinth' de betekenis heeft gehad van 'huis van de labrys' is mogelijk, maar dan vooral in overdrachtelijke zin. Labrys staat voor de godin zelf. We zouden 'labyrinth' misschien beter kunnen omschrijven als de plaats waar de macht van de godin met de labrys zich manifesteerde.
En voor de godin werd gedanst.

Het is niet voor niets dat de grote kenner van labyrinthen, Hermann Kern, nuchter constateert dat geen enkele van de klassieke schrijvers het labyrinthgebouw op Kreta ooit heeft gezien, zelfs niet als een ruine. Op basis van de regels uit Homeros' Illias over de dansplaats van Daidalos stelt hij dat er veel te zeggen is voor de hypothese dat het idee van het labyrint zich manifesteerde als een groepsdans. Zoals Homeros het beschrijft moet de dansplaats zekere markeringen -mogelijk marmeren banen- hebben gehad om de ingewikkelde figuren te kunnen uitvoeren. Hij ondersteunt de gedachte van Jaskolski dat de dans bepaald werd door een grafisch patroon.[73] Deze laatste stelt dat het 'labyrint' misschien een reidans was die de Grieken choros noemden, waarmee zowel de dans als de dansplaats kon worden aangeduid.[74] Labyrinth als 'dans(plaats) van de bijl(godin)'.
En dan zijn we weer thuis. Ook in onze huidige christelijke kerkgebouwen kennen we 'koor' als een bepaalde locatie, als een groep mensen en als muzikaal onderdeel van religieuze uitvoeringen zoals de Matthäus-Passion. In de vroege middeleeuwen waren daarvoor de termen 'choros' en 'chorea' in gebruik, zoals hiervoor beschreven. (pag. 6 en 14). Daar is ook besproken dat het dansen in de vroege middeleeuwen in de kerk moet hebben plaatsgevonden in de ruimte die de naam 'choros' droeg.

Afb. 32. Tetradrachme uit Knossos uit ca. 80. Ook toen al kwam het labyrint in ronde vorm voor, de beste vorm voor een reidanspatroon.

Nooit -ook niet op munten- werd een gebouw afgebeeld waarin het ondier zou wonen. Afb. 26 toont de graffito uit Pompeii met de mededeling dat hier de Minotaurus woont. Maar ook daar is geen bouwwerk te zien. Het begrip 'labyrinth' werd altijd gekoppeld aan een grafisch lijnenspel. Dát moet de oorspronkelijke inhoud van dat begrip zijn geweest. De Minotauros is een latere toevoeging, heel laat zelfs, want afbeeldingen van labyrinthen zijn heel oud, ouder ook dan de Minoïsche beschaving en de Minoïsche Slang- en Moedergodin. En het gebied waar ze voorkwamen was ook heel wat groter dan alleen Kreta en de Aegeïsche wereld.
Vroege, labyrinthachtige patronen komen voor in het gebied dat door Marija Gimbutas "*Old Europe*" is genoemd, ruwweg overeenkomend met de Balkan. De term is inmiddels door de wetenschap geaccepteerd.

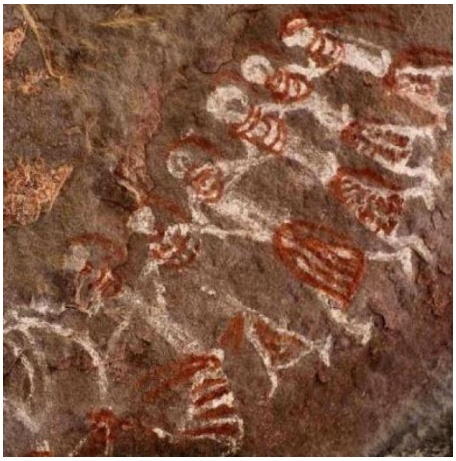
Afb. 33 Urn uit de Boiancultuur, Transsylvanië, 4500 vC

Ook zonder het met de inhoud van Gimbutas' stellingen eens te zijn kan men niet om haar opgravingsvondsten heen. Een daarvan is de urn van afb. 33.[75] Het patroon vertoont nog geen volwaardig labyrinth, maar de tendens is aanwezig, net als op het beeldje van afb. 23 (pag. 20) uit hetzelfde gebied en uit een nog eerdere periode.

Afb. 34 Mogor in Galicië, 2000 vC.

Rond 2000 vC. is het labyrinth als lijnenpatroon al tot volle wasdom gekomen, zoals het rotslabyrinth uit Mogor in Galicië in Noordwest-Spanje bewijst. Hoe het motief zich door de Mediterrane wereld heeft verspreid is onbekend. Wel is duidelijk dat het ronde labyrinth het eerste voorkwam. Het rechthoekige labyrinth duikt pas op in de 4e eeuw vC.

Omdat de koppeling van het labyrinth aan de Minotauros pas nà Homeros merkbaar wordt, moeten we er voor Kreta vanuit gaan dat het labyrinth daar -overeenkomstig de gedachten van Kern en Jasbolsky- zijn rol als dansplaats ter ere van de godin bleef spelen. Alle plechtige dansen bij de Grieken waren reidansen. Daarvan hebben we opmerkelijke voorbeelden elders in de wereld. En zelfs op een afstand van 5000 km. is de overeenkomst verbluffend.

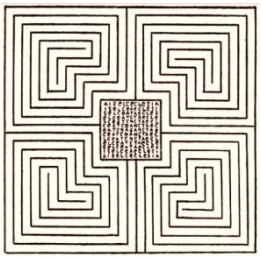


Afb. 35 Reidans. India -Bhimbetka-grot. Bhopal ca. 1300 vC.

Afb. 36 Door Evans gereconstrueerde reidans op paleismuur in Knossos, ca. 1450 vC.

De afbb. 35 en 36 zijn prachtige illustraties bij de tekst van Homeros, als hij het in boek XVIII van de Ilias over de dansplaats heeft zoals die door Daidalos op Kreta was aangelegd.

a troia-spel en troiaburgen



Uit het voorgaande kan tot nu toe geen enkele conclusie worden getrokken voor het aanwezig zijn van labyrinthen in kerkvloeren. Er werd in de Oudheid en de vroege middeleeuwen ook al in kerken gedanst, maar díe dansen schijnen vooral plaats te hebben gevonden in de ruimte vóór in het schip, aangeduid als chorea. Van labyrinthen is dan nog geen sprake. Dat wil zeggen: dáár waar we ze in de late middeleeuwen tegenkomen.

Afb. 37 Het labyrinth van de Reparatus Basiliek in Chlef (Algerije) ca. 500 nC..

Er is wel een kerklabyrinth uit de Oudheid elders bekend. (Afb. 37) Het huidige Chlef in Algerije heette in de romeinse tijd Castellum Tingitanum. Het was een legerplaats waar ten behoeve van de vroege christenen onder de soldaten een kerk werd gebouwd. Die werd toegewijd aan de H. Reparatus die daar van 465 tot 475 bisschop was geweest. Om die voor de pas bekeerden een wat vertrouwd romeins karakter te geven werd er rond die tijd een labyrinth in de vloer gelegd. Daarvan is een tekening gemaakt voordat de kerk een ruïne werd. Het patroon was in zoverre gekerstend dat de Minotaurus uit het centrum was verwijderd en vervangen door de tekst 'Sancta Ecclesia'. Wie het labyrinth doorliep kwam dus uiteindelijk in de 'Heilige Kerk' uit, symbool voor eeuwig leven. Dat gaf aan het voormalige heidense patroon een religieus christelijk karakter.
Een conclusie voor het dansen in die kerk kan daaruit echter niet worden getrokken. Bij nadere beschouwing blijkt er op dit labyrinth niet eens gedanst te kunnen worden. Er is geen 'ingang' en de vier patronen zijn elkaars spiegelbeeld. Het is niet meer dan een wat gekerstende romeinse versiering.

Vanaf ca. 650 kwam het gebied onder mohammedaans bestuur en verviel de kerk. Het labyrinth is min of meer behouden gebleven.[76]

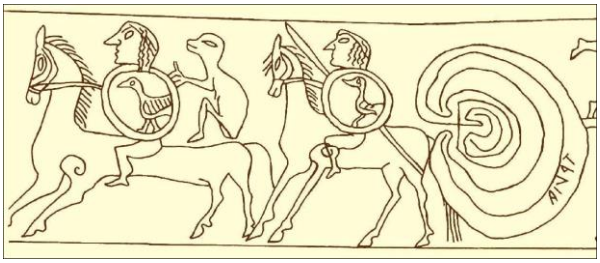
Het eerstvolgende labyrinth in een christelijke context treffen we aan in een document uit ca. 820 dat waarschijnlijk afkomstig is uit het klooster Santo Stefano in Rivomare in Casalbordino/Abruzzo (It.) Het is bewaard gebleven in een handschrift uit het klooster Reichenau, dat tegenwoordig deel uitmaakt van de collectie van de Landesbibliothek Baden.[77] (Afb. 38)
Het toont een labyrinth met daarnaast de tekst "*Urvem* (urbem) *Gericho*", de stad Jericho.

Afb. 38 Het labyrinth in een manuscript uit 822.

Afb. 39 Labyrinth op een munt uit Kreta.

Het enige christelijke aan het Reichenause labyrinth is de vermelding dat het Jericho betreft. Men zag in het ingewikkelde lijnenpatroon graag de onneembare vestingmuren van de Bijbelse stad. In feite verschilt de tekening echter niet van wat op een munt uit Knossos te zien is. Het labyrinth is hier illustratiemateriaal geworden dat veelvuldig bruikbaar was. In plaats van 'Jericho' had er ook 'het Hemelse Jeruzalem' kunnen staan. Met een duivel op de plaats van de Minotauros kan het ook de hel voorstellen, en zo is het ook gebruikt. Jezus als Verlosser neemt dan de plaats van Theseus in. We zijn dan nog steeds niet aangekomen bij een labyrinth in een kerkvloer.

In noordelijk Europa komen we in die tijd een nieuw type labyrinth tegen met wortels in de verre Oudheid. Ze worden gevonden in Scandinavië (Zweden ca. 200), Finland (ca. 141), Rusland (ca. 60) en Noorwegen). Ze worden ook aangetroffen in Engeland, Noord-Duitsland, IJsland en Lapland. Het zijn labyrinthen in de open lucht, gevormd uit turf, gras of keien en ze kunnen een behoorlijke omvang hebben. Opvallend is vooral de naam waarmee ze worden aangeduid: o.a. Trojaborg in Duitsland, Tröbor, Trelleborg enTrojeborgar in Scandinavië, Troytown in Engeland en Caerdroia (Fort Troje) in Wales.
Het aantal uitleggingen van de naam is even groot als het aantal variaties. Er zijn verbanden gelegd met de antieke stad Troje, met het Indo-Germaanse begrip “dra”, Keltisch trojan en Germaans trelle, wat vertaald kan worden door draaien en kronkelen, maar ook met spirituele toepassingen, waarbij het lopen op het labyrinth wordt uitgelegd als het pad van de zondige mens naar de hemel (c.q. de hel) of als de zoektocht van de mens naar zichzelf. Pas de laatste jaren is meer duidelijk geworden over de herkomst en de ouderdom.

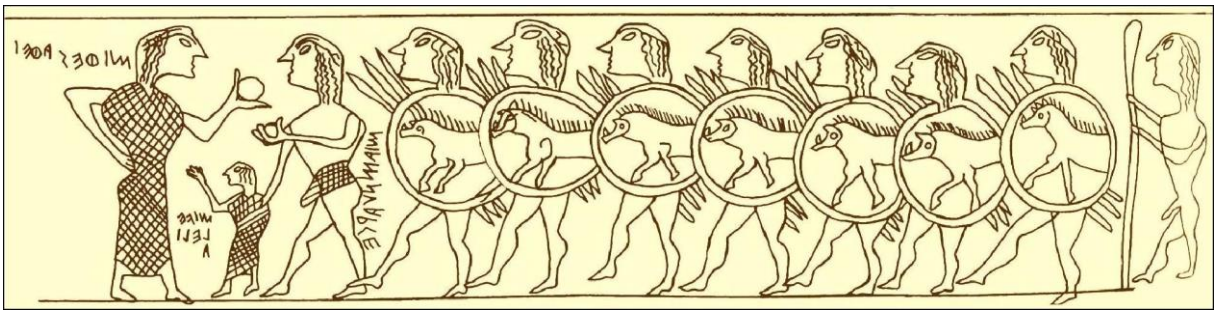


Afb. 40 Een deel van de processie op de wijnkan uit Tragliatella uit ca. 620 vC.[78]

In 1878 werd in de necropool van Tragliatella, 35 km. noordwestelijk van Rome een wijnkan van gebakken klei gevonden, 24 cm. hoog en helemaal bedekt met ingekraste voorstellingen. De kan wordt gedateerd rond 620 vC. Onder de voorstel-

lingen bevindt zich een soort processie van mannen te paard. Daarachter komen twee ruiters met achter zich een labyrinth volgens het ronde Knossosmodel. In dat labyrinth staat in Etruskisch schrift '*truia*'.
Het Etrukische '*truia*' vinden we terug in het latijnse werkwoord (an-)truare dat springen en dansen kon betekenen. Veel archeologen zien in de voorstelling op de wijnkan een relatie met een bij de Romeinen bekend ruiterspel dat *'lusus troiae*' ofwel Troiaspel werd genoemd. Daarbij moesten jonge mannen uit de beste families te paard ingewikkelde patronen rijden. Ten tijde van Julius Caesar en de daaropvolgende keizers uit zijn familie tot en met Nero werd '*truia*' in verband gebracht met de stad Troje. Dat is niet verbazingwekkend want de familie beweerde af te stammen van Julus, zoon van de Trojaanse held Anchises die de verwoesting van zijn vaderstad had overleefd.

Na de Julische dynastie verbleekte die Trojaanse herkomst weer. Het Troiaspel bleef echter wel in zwang en kan mogelijk opheldering verschaffen over het gebruik van labyrinthen. De processie op de wijnkan is namelijk veel langer dan het detail op afb. 40 laat zien.Vóór de twee ruiters loopt een stoet van zeven naakte mannen, voorafgegaan door iemand die de aanvoerder lijkt. Erachter loopt een soort pedel of ceremoniemeester.



Afb. 41 Een deel van de processie op de wijnkan uit Tragliatella.

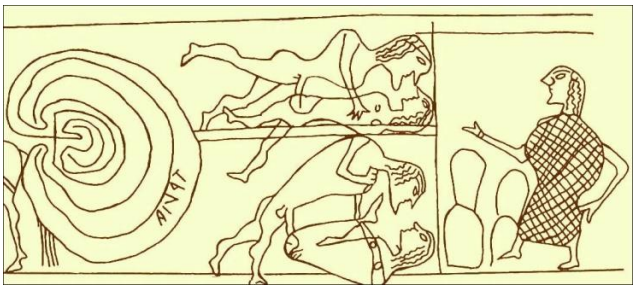
Dat er zeven mannen zijn hoeft niet te verbazen daar 7 zelfs voor de nuchtere filosoof Plato een heilig getal was. Verder vormen de mannen gezien het embleem op hun schilden duidelijk één samenhangende groep. En hun manier van lopen kan alleen maar worden omschreven als dansend. Elk van hen houdt drie korte werpsperen in zijn hand, net zoals bij het Troiaspel.
Vóór hen speelt zich een eigenaardig tafereel af. De kennelijke aanvoerder -in lendedoek- staat voor een personage dat gekleed is als een vrouw. De manier waarop zij een hand op haar heup zet maakt duidelijk dat het iemand is die met gezag is bekleed. Zij houdt een bal vast die zij aan aan de aanvoerder lijkt te willen overhandigen. Die heeft een kleine bal in de hand.

Het Troiaspel, waar de zeven dansende mannen enige binding mee lijken te hebben, was een ruiterspel, mogelijk als een soort voorbereiding op militaire activiteiten. Dansende mannen speelden daarin echter geen rol en een bal al evenmin. Het gaat hier toch duidelijk om iets anders. De 'opdrachtgeefster' links lijkt een bal weg te geven waarmee iets moet worden gedaan. De aanvoerder brengt een kleine bal mee. Men zou het bijna kunnen vergelijken met een hond die een bal apporteert.
Er staat bij de vrouw een naam geschreven: *mi thesathei* ('dit is Thesatei). Dat is een theophorische naam, een naam die de naam van een godheid insluit. De hier bedoelde godheid is de godin Thesan, de Etruskische godin van de liefde en de geboorte, van regeneratie.[79] Letterlijk betekent thesathei ´vooruitziend´. Ze was ook de godheid van de voorspellingen. Vóór haar staat een kleine figuur, een dienares of slavin met de naam *mi felelia*, wat ons verder niets verduidelijkt.

De aanvoerder draagt de naam *mi ammarce* " (dit is Ammarce). Dat kan ook gelezen worden als mamarce, een van de namen waaronder de god Mars bekend was, de god waarnaar de eerste maand van het jaar genoemd was. Andere vormen van zijn naam zijn Mamers en Mamercus. Het kan gaan om iemand die in dienst stond van de god Mars. De mannen achter hem lijken op de Salii Palatines, een groep van 12 priesters, die in dienst stonden van de godheid Mars. Hun belangrijkste activiteit was een feestelijke rondtocht door de stad op 1 maart bij de opening van het oorlogsseizoen. De belangrijkste

rituele handeling daarbij was het slaan met lansen op de 12 heilige schilden. Maar die waren altijd 12 in getal en droegen voorgeschreven kleding.

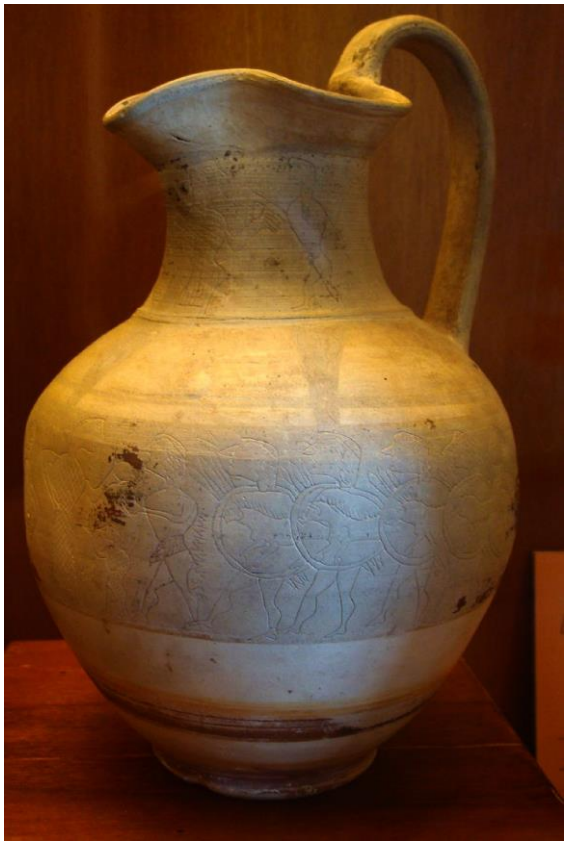
Als deze groep niet de deelnemers aan een Trojespel voorstelt en al evenmin de Salische priesters, rijst de vraag wat het dan wel uitbeeldt. De oplossing wordt mogelijk geboden door wat zich nog achter de twee ruiters en het labyrinth afspeelt.



Afb. 42 Twee coïterende paren op de wijnkan uit Tragliatella.

Gezien de distinctie die van de hele processiescene afstraalt kan hier slechts sprake zijn van een scene die te maken heeft met een plechtige vereniging van een man en een vrouw. Die treffen we in de oudheid meer dan eens aan, bijvoorbeeld als de uitbeelding van een "*hieros gamos*", een heilig huwelijk, soms tussen een god en een mens en soms tussen de koning en de hogepriesteres van een vrouwelijke godheid. Men geloofde dat het de vruchtbaarheid van de grond en de onderdanen ten goede kwam en voor voldoende voedsel zorgde. Dat kwam in Mesopotamië voor, maar ook in Griekenland. In Athene vond het plaats tussen de vrouw van de koning en de god Dionysos, voorgesteld door een priester of door de koning zelf. Dat gebeurde tijdens de Antheteria, een van de feesten tere ere van de god Dionysos.
Het kan ook een eenvoudige vruchtbaarheidsscene zijn. Rechts van het gebeuren staat namelijk nog een vrouwelijke figuur, mogelijk -omdat een naam ontbreekt- dezelfde regeneratieve godin Thesan. Zij werd ook vereerd als voorjaarsgodin omdat dan de gehele natuur regenereert. In die functie werd zij vaak afgebeeld met kruiken waaruit zij het water schepte om de velden met dauw te besprenkelen. Een andere verklaring is er nauwelijks te bedenken voor de voorwerpen naast haar.
Tragliatella ligt bovendien dicht bij het Etruskische Kaiserie, dat door de Romeinen Caere werd genoemd en in het Italiaans Cerveteri heet. Thesan werd daar bijzonder vereerd en haar voorkomen op de vaas zou daar goed bij passen.

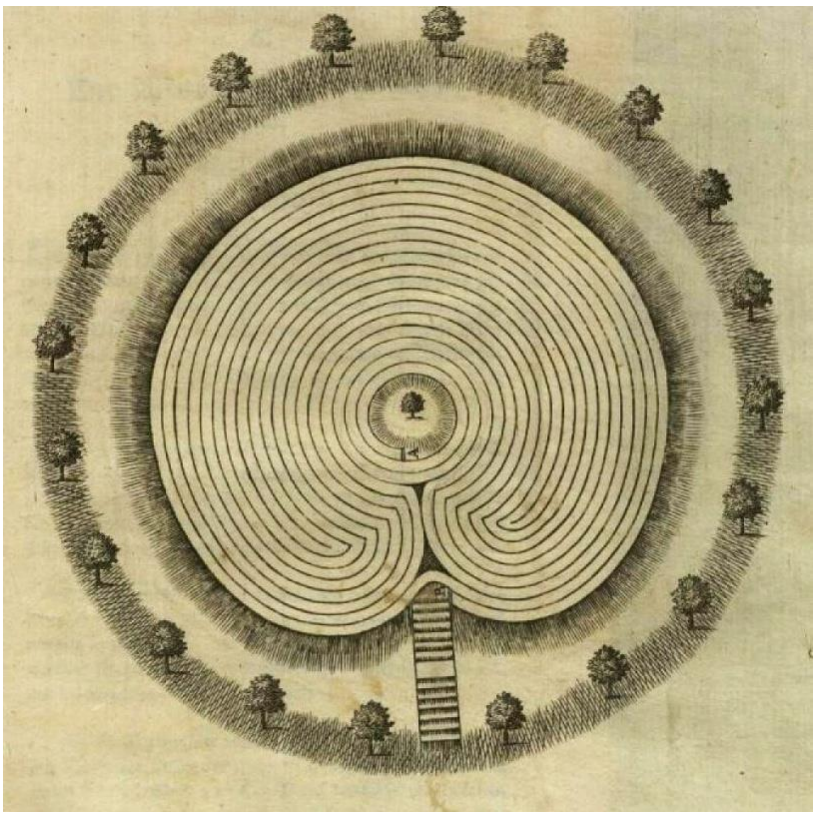
Afb. 43 De wijnkan uit Tragliatella uit ca. 630 vC



Onze wijnkan toont aant dat bij de Etrusken het labyrinth een rol kon spelen in een plechtigheid waarbij gedanst werd en een vruchtbaarheidsritueel werd gepraktiseerd. Dat biedt echter nog geen verklaring voor de labyrinthdans in middeleeuwse kathedralen. Daarvoor bieden de Trojaborgen in Noord-Europa meer mogelijkheden.

Zoals hierboven vermeld liggen er in Duitsland, Scandinavië, Finland en omgeving honderden. Vele liggen aan de kust en daarvan werd tot voor kort unaniem gedacht dat er magische rituelen plaatsvonden om de visvangst te bevorderen. Christer Westerdahl, een Zweedse emeritus-hoogleraar en een autoriteit op het gebied van de marine archeologie, is uiteindelijk tot de conclusie gekomen dat ze een apotropaeïsche functie gehad moeten hebben, dat wil zeggen dat ze het kwaad moesten afweren.[80]
In een gebied dat al een paar duizend jaar leefde van de visvangst en tochten overzee is het niet vreemd dat de meeste Trojaborgen aan de kust werden aangelegd. Maar een aantal ligt in het binnen-

land en soms vlak naast grafheuvels of steengraven uit de Bronstijd, die in die regio de periode 1700-500 vC. besloeg.



Afb. 44 De Windelbahn van Stolp op een tekening uit 1784.

In de voormalige Pommerse Hanzestad Stolp, dat nu Slupsk in Polen is, lag een Trojaborg met de naam Windelbahn.[81] Daarop vond een merkwaardige omgang plaats op de dinsdag na Pinksteren, de dag waarop in Echternach de *Procession dansante* plaatsvindt. De deelnemers waren uitsluitend leden van het schoenmakersgilde. Eerst werd ceremonieel een meigraaf gekozen, iets wat in Duitsland in vroeger tijden ook bij andere evenementen plaatsvond.
's Middags liep men in plechtige processie naar het op een heuvel gelegen labyrinth, waarbij ook de notabelen van de stad aanwezig waren. Bij de Trojaborg aangekomen hield de Meigraaf een rede en vervolgens begon hij boven aan de trap zijn voettocht naar de lindeboom in het midden en wel op een merkwaardige manier. Zijn manier van dansen werd omschreven als de "*Kiebitzschritt*", het lopen van een kievit, die volgens de betreffende auteur een meter vooruit hupt en dan op één poot blijft staan terwijl hij andere iets boven de grond houdt.[82]
Dit wordt ons nog iets duidelijker als we zien dat deze danspas in Baden-Württemberg en oostelijk Beieren vroeger de *Schwäbische Kiebitzschritt* heette. Bij deze Zwabische Kievitsstap verplaatste men de voeten als volgt: 1 linkervoet een stap naar links; 2 rechtervoet sluit aan; 3 linkervoet een stap naar links; 4 rechtervoet wordt opgetild en stilgehouden; 1 rechtervoet een stap naar rechts; 2 linkervoet sluit aan; 3 rechtervoet een stap naar rechts; 4 linkervoet wordt opgetild en stilgehouden; 1 linkervoet een stap naar links.... (enz.) Na drie stapbewegingen is de vierde tel een rustpauze. Anders uitgedrukt: 1-2-3-0; 1-2-3-0...enz. En daar zien we de danspas die al eerder beschreven is op pag. 17 en te zien is op afb. 18. Met andere woorden: we hebben hier te maken met een *tripudium*.

Afb. 45 De Trojaborg van Steigra, 50 km. westelijk van Leipzig, in 2008. Deze leek het meest op de Windelbahn van Stolp, zij het veel kleiner.

Deze Schwäbische Kiebitzschritt werd ook wel Schottische Polka genoemd. Of die dans werkelijk uit Schotland kwam valt te betwijfelen[83], maar opmerkelijk is wel dat dezelfde danspas voorkomt in de *Skotske Fjouwer* (Schotse vier) zoals die in Friesland en Noord-Duitsland werd gedanst.

Nadat de Meigraaf zijn dans in deze merkwaardige pas had verricht, deden de schoenmakersgezellen dat ook. Dat in Stolp het schoenmakersgilde -meestal een gilde dat weinig in

aanzien stond en vooral arme leden kende- deze grote eer genoot is niet zo vreemd. "*De schoen is ook het symbool van hofmakerij en vruchtbaarheid. In de Engels-sprekende naties worden rijst en schoenen achter het pas getrouwde paar aangegooid als symbool voor komende vruchtbaarheid*. "[84]
Hier ligt, net als bij de wijnkan van Tragliatella, op zijn minst een aanduiding van een relatie tussen een Trojaburg en een vruchtbaarheidsritus. Dat er in Friesland aan de Skotske Fjouwer dikwijls een extra onderdeel werd toegevoegd dat It Skoenmakkerke (het schoenmakertje) heette, is hoogstwaarschijnlijk geen toeval geweest.

Steinmetz licht het vruchtbaarheidsaspekt nog als volgt toe: "*Aan de weinige nog in onze tijd in gebruik zijnde Trojaborg-rituelen is te zien dat het niet alleen om een oude zonnecultus ging maar ook om een vruchtbaarheidscultus. In het midden van het labyrinth zat een maagd die zich slapend hield en wakker werd gekust door een jonge man die haar onder begeleiding van muziek in een danspas naderde. Als dank hiervoor kreeg hij een ei, een typisch vruchtbaarheidssymbool. Beiden dansten samen terug naar de uitgang van het labyrinth*".[85]

Afb. 46 Het Windelbahnfest in Kaufbeuren in 1897[86]

Afb. 47 Het Windelbahnfest in Kaubeuren in 1932

Dat Trojaborgen ook ver zuidelijk voorkomen bewijst Kaufbeuren in het zuidwesten van Beieren. Daar lag net als in Stolp een Windelbahn, die ook wel '*Wunderkreis*' werd genoemd, zoals Trojaborgen ook wel Wunderburgen heetten. De aanduiding 'Windelbahn' heeft haar oorsprong in het zich heen en weer wenden in het labyrinth. Tot in de dertiger jaren van de 20e eeuw werd daar in Kaufbeuren nog elk jaar het *Tänzelfest* op gedanst. Van de omgang in 1932 zijn filmopnamen bewaard gebleven waarvan afb. 47 een shot laat zien. De nazi's hadden het er niet op begrepen en in 1936 moest de Windelbahn wijken voor een opleidingsschool voor militaire piloten. In 2002 is een replica aangelegd in het Kaufbeurer Jordanpark.

B JUNGFRURINGEN

In Zweden en in het vroeger Zweeds sprekende deel van Finland dragen veel Trojaborgen en labyrinthen de naam '*Jungfruringen*', de maagdendans. Het uitgangspunt was dat de maagd zich in het centrum van het labyrinth bevond en dat één of twee jongemannen haar gingen 'bevrijden'. Daarvoor werden Trojaborgen vaak zodanig aangelegd dat men vanaf de ingang zowel linksom als rechtsom naar het centrum kan gaan. Dat maakte het mogelijk dat twee jongemannen elkaar probeerden de loef af te steken om het eerst bij de jonkvrouw te zijn. 'Het is niet duidelijk waarom of waarvan de jonge maagd bevrijd moest worden. Wel kent de folklore van Noord-Zweden verhalen dat een meisje gevangen wordt genomen door trollen -bovennatuurlijke, mensonvriendelijke wezens- en vervolgens door een held of door de dorpelingen moet worden bevrijd.
De oudste bronnen over de mythologie van het labyrinth suggereren duidelijk dat de '*jungfru*' oorspronkelijk een godin was en dat de pogingen van de 'held' om haar te bereiken zichtbaar waren in ritueel en ceremonies. De oorsprong ervan ligt in een ver verleden. Kraft heeft aangetoond dat de oudste Scandinavische Trojaborgen -in de open lucht of afgebeeld op een bouwwerk- gesitueerd zijn in het hart van de zeer oude akkerbouwgebieden, dikwijls temidden van prehistorische grafveldenen dicht bij enkele van de belangrijkste middeleeuwse kerken. De nabijheid van de prehistorische graven kan betekenen dat de oudste labyrinthen uit de IJzertijd dateren. In die gebieden komen bovendien veel

plaatsnamen voor die een relatie hebben met een oude heidense cultus die gewijd was aan een man-vrouw-koppel.[87]

Afb. 48 De Jungfru in het labyrinth van de kerk in Sipoo. Inzet: de Jungfru.

Er zijn afbeeldingen van de '*jungfru*' bewaard gebleven. De meest bekende is die in de kerk van de Finse plaats Sipoo, dertig km. ten noordoosten van Helsinki. Op een muur in de kerk, gebouwd in de jaren 1450-1454, is een labyrinth getekend met daarin een vrouwelijke figuur, algemeen geïnterpreteerd als een jungfru, een jonkvrouw ofwel een maagd. Het kerkgebouw is laat-middeleeuws, maar voor de afbeelding als zodanig heeft die datering geen betekenis. Zo'n patroon kan veel ouder zijn en al heel lang in gebruik. De rode lijngedeelten zijn een hulpmiddel geweest voor het op de juiste manier configureren van het lijnenpatroon. Maar dat de figuur met rood is aangegeven bewijst dat die hier het voornaamste object is. Het betekent dat zij er niet is voor het labyrinth -als opvulling bijvoorbeeld- maar dat het labyrinth er is voor haar.

Afb. 49 De Jungfru in het labyrinth van Hablingbo.

Afb. 50 De Jungfru in een Deens ABC-boek.

Een soortgelijke figuur zien we in de kerk van Hablingbo, een heel klein dorp op het eiland Gotland, dat tussen Zweden en Letland in de Oostzee ligt (afb. 49). In de toren van de kleine kerk is een merkwaardig labyrinth te zien. Alhoewel de huidige gothische kerk gebouwd is in de late 13e eeuw, dateert de romaanse toren uit ca. 1200.
De figuur die in het labyrinth wandelt of danst wordt in dit geval verschillend geïnterpreteerd. Er zijn onderzoekers die er niet de Jungfru in zien omdat die altijd in het centrum zetelt waar zij gevangen zit. Een gevangene wandelt tenslotte niet zomaar rond. Men kan echter ook het gehele labyrinth als de gevangenis beschouwen, waarin de gevangen Jungfru op zoek is naar de uitgang. Ook dat wordt bestreden, want een labyrinth heeft niet alleen een centrum maar ook een ingang die terugwandelend als uitgang kan worden gebruikt. Dan zou ze dus geen echte gevangene zijn. Tenslotte zijn er die in de figuur niet de Jungfru zien, maar de 'held' die haar gaat bevrijden. Dat wordt lastig als er zoals hier geen Jungfru te bekennen valt.

Duidelijker is tekening uit een Deens ABC-boek voor jonge kinderen uit ca. 1900 (afb. 50). De prinses zit 'klem' en dus werkelijk gevangen. De held gaat kordaat op weg om haar te bevrijden.[88]

Er is de laatste 25 jaar wat diepzinniger over labyrinthen gepubliceerd dan gebruikelijk was. Myrberg betoogde dat er een reden móet zijn waarom de oudste Zweedse Trojaborgen dicht bij prehistorische graven werden aangelegd. Daardoor is een connectie gelegd met de dood of het leven erna. Eeuwenlang hielden ze daardoor de herinnering levend aan een niet-christelijke manier van denken die diep geworteld was in de traditie.[89]
Dat zou verklaren waarom er in het labyrinth in de kerk van Maari, een kustplaats in Zuidwest-Finland, naast een labyrinth een figuur voorkomt die door Olsen en anderen wordt gezien als een sjamaan.[90] Daarmee wordt een medicijnman-achtige priester aangeduid die in contact met de geestenwereld staat. Hij heeft magische kennis en macht. Hiermee zijn we in een sfeer beland die te enenmale vreemd is aan het christendom.

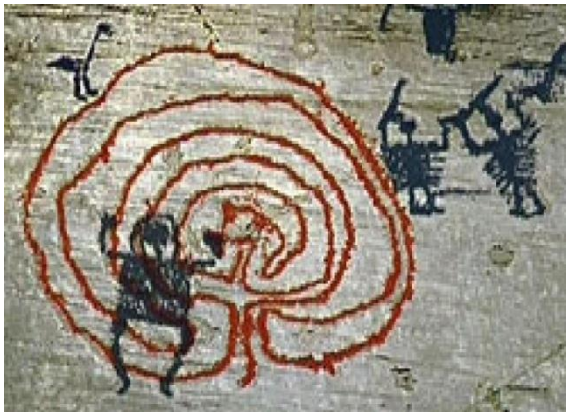
Afb. 51 Het labyrinth en de 'sjamaan' in de kerk van Maaria in Zuidwest-Finland. Inzet: de swastika of hakenkruis.

Het labyrinth zelf is bovendien een raadsel, want het heeft geen ingang. Alhoewel de kerk uit de 15e eeuw is -rond 1440- zegt dat weinig over de ouderdom van het hier aangebrachte patroon. Dit eens te meer omdat in de kerk nog een andere merkwaardige figuur voorkomt, namelijk een bloemachtige Swastika. Dat symbool is in het christendom wel bekend -het komt ook in de catacomben voor als teken van leven- maar in Scandinavië wordt het alleen gevonden op de wapens en de houten klompen van de vroeg-middeleeuwse Vikingen.

Als de combinatie van labyrinth, sjamaan en swastika in een kerkgebouw aan de 15e-eeuwse gelovigen niet vreemd is voorgekomen kan dat alleen maar betekenen, dat onder het christelijk vernis oude geloofstradities nog steeds voortleefden.
De combinatie labyrinth en sjamaan lijkt op het eerste gezicht wat wereldvreemd, om niet te zeggen onwetenschappelijk gefantaseer. Maar in het kleine dorp Capo di Ponte, 50 km. ten noorden van het Gardameer bevindt zich het *Parco Nazionale delle Incisioni Rupestri di Naquane* (Nationaal Park van rotstekeningen van Naquane). [91] De vele duizenden rotstekeningen die hier gevonden zijn staan sinds 1979 op de Werelderfgoedlijst van de Unesco. Een belangrijke rots in dit park is de *Grande Roccia* (grote rots) met bijna duizend figuren van dieren, schutters, verticale weefgetouwen met gewichten, gebouwen en een labyrint. De tekeningen op deze rots dateren uit de IJzertijd, op die locatie ongeveer te dateren tussen 900 en 700 vC. Toen bestond daar de '*Villanovacultuur*', waarin de swastika een veel voorkomende versieringsfiguur was.

Het is een bijzonder labyrint, op het eerste gezicht niet goed te onderscheiden op het grauwe gesteente. Maar een wetenschappelijk verantwoorde inkleuring maakt ineens heel veel duidelijk.

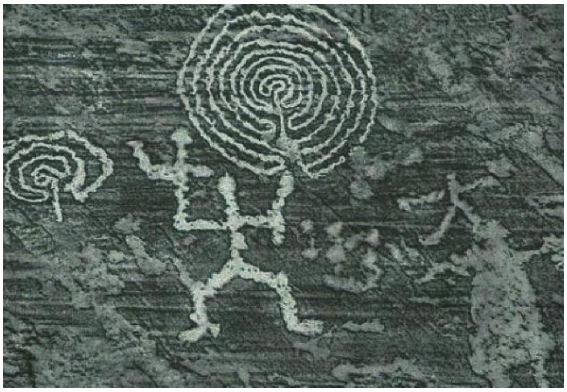
Afb. 52 Capo di Ponte - Labyrinth.



Afb. 53 Capo di Ponte - Labyrinth ingekleurd.

Voor het labyrinth staat een figuur met gespreide benen en armen. Alhoewel van sjamanisme in de Vilanovacultuur niets bekend is, is de overeenkomst met de figuur in de kerk van Maaria opvallend.

Afb. 54 Capo di Ponte - Labyrinth op een andere rots



En een tweede labyrinth in hetzelfde Nationaal Park vertoont dezelfde afbeelding. Het verschil met afb. 53 is, dat daar de figuur zich binnen het labyrinth zou kunnen bevinden terwijl die op afb. 54 duidelijk erbuiten staat. Hij schijnt een voorwerp in de hand te houden. Zijn of haar functie is onduidelijk. Het kan net zo goed een bewaker als een aanvaller aanduiden. Ook hier zien we de gespreide armen en benen, al kan dat als een louter anatomische weergave bedoeld zijn.
Merkwaardig is in afb. 54 de weergave van het labyrinth zelf. Uitgaande van de centrale ruimte in het midden loopt de weg vrijwel meteen dood. Het alternatief is om de lijnen niet als de randen van het pad te beschouwen maar als de looproute zelf. Vanuit het midden gaat dat een tijd goed, maar aan het eind loopt men vast. Daar lijkt juist weer een in- of uitgang bedoeld te zijn. Het heeft er alle schijn van dat hier een onervaren tekenaar aan het werk is geweest. En dat schijnt ook bij het labyrinth van afb. 53 het geval te zijn.
Tesamen met het kerklabyrinth van Maaria treffen we hier een opvallend drietal: drie ondeugdelijke labyrinthen, elk vergezeld door een opvallende figuur in een gelijksoortige houding. Het lijkt in bescheiden mate een patroon te vormen waarvan maar enkele exemplaren zijn overgebleven.
Het gaat te ver om een direct verband te leggen tussen het Maaria-labyrinth en Capo di Ponte, ook al omdat er 2000 jaar tussen ligt. Het is duidelijk dat veel onderzoek noodzakelijk is en vooral dat het wetenschappelijk lonend zou kunnen zijn.

Afb. 55 Nagu (Finland).

Het is weinig bekend dat er in een Trojaborg of een labyrinth behalve een belaagde jonkvrouw ook een tegenovergesteld type aanwezig kan zijn, namelijk een schuldige jonkvrouw.
"*Zo ergens in de folklore, dan vindt men onder de kinderspelen en bepaalde liederen en -rijmen voorbeelden van eeuwenoude overlevering. Alles verwoestende oorlogen mogen hebben gewoed, omwentelingen mogen de maatschappelijke orde meer dan eens op haar kop hebben gezet, onze jongens en meisjes spelen in veel opzichten nog op dezelfde wijze als de kinderen van onze voorvaderen het honderden en soms zelfs duizenden jaren geleden deden. Bovendien treffen we in deze spelen allerlei handelingen aan, die oorspronkelijk in de levenssfeer van de volwassenen thuishoren en die als zodanig cultuur-historisch hoogst belangwekkend zijn. Daarmee verbonden zijn heel wat rijmen en liederen uit de wereld der 'grote mensen' in die van de kleine overgegaan*".[92]
Deze tekst uit 1969 van B.W.E. Veurman, leraar aan het Rijnlands Lyceum te Wassenaar, lijkt hier wellicht een vreemd tussenvoegsel. Maar schijn bedriegt.
Er bestaat een kinderlied dat zowel in Nederland als in Duitsland voorkomt. In Nederland heet het "*Mooi Anna zat op majesteit*", in Duitsland "*Mariechen* (of *Klein/Schön Anna*) *saß auf einem Stein*". Het verhaal in de beide versies is op details na identiek. Een klein meisje zit op een steen te huilen en het verhaal eindigt met haar gewelddadige dood.

'Mooi Anna' is een kringspel. Een meisje zit op haar knieën met de handen voor haar ogen. De andere kinderen lopen hand in hand in een kring om haar heen. Eén kind uit de kring heeft de rol van moeder, een ander speelt Frederik.

Mooi Anna zat op majesteit, majesteit, majesteit
Mooi Anna zat op majesteit, majesteit

Daar zat zij zo te wenen, wenen, wenen
Daar zat zij zo te wenen, wenen

Daar kwam haar lieve moeder aan, moeder aan, moeder aan
Daar kwam haar lieve moeder aan, moeder aan

Zeg Anna, waarom ween je zo, ween je zo, ween je zo?
Zeg Anna, waarom ween je zo, ween je zo?

Omdat ik morgen sterven moet, sterven moet, sterven moet
Omdat ik morgen sterven moet, sterven moet

Wie heeft dat jou dan aangezegd, aangezegd, aangezegd?
Wie heeft dat jou dan aangezegd, aangezegd?

Dat was de boze Frederik, Frederik, Frederik
Dat was de boze Frederik, Frederik

Daar kwam de boze Frederik aan, Frederik aan, Frederik aan
Daar kwam de boze Frederik aan, Frederik aan

Die sloeg haar toen het kopje af, kopje af, kopje af
Die sloeg haar toen het kopje af, kopje af

Toen werd zij in een kist gelegd, kist gelegd, kist gelegd
Toen werd zij in een kist gelegd, kist gelegd

Toen werd zij nog een engeltje, engeltje, engeltje
Toen werd zij nog een engeltje, engeltje

De moeder maakt zich tijdens de derde strofe los uit de kring en loopt naar Anna toe. Frederik komt tijdens de achtste strofe naar Anna toe en maakt in de negende strofe bewegingen alsof hij haar met een zwaard onthoofdt. Anna gaat dan op haar rug liggen. In de tiende strofe pakken moeder en Frederik Anna op bij armen en benen en verplaatsen haar. In de laatste strofe staat Anna op en loopt met fladderende bewegingen rond -dus min of meer als een engel- terwijl de groep in een kring om haar heen danst. De laatste strofe wordt vaak meerdere keren herhaald om de rondedans te verlengen. In plaats van de boze Frederik komt ook een jager of een ridder voor.
In de Duitse versie zit ze op een steen en wordt ze met een messteek in het hart gedood door een jager of een boze ridder terwijl haar oudste broer erbij staat. Er bestaat ook een variant waarin Mariechen niet zomaar op een steen zit maar "*auf einem breiten Stein*" of "*am Breitenstein*". In België is de steen soms een blauwe steen.

Er zijn uiteraard onderzoekers die dit kinderlied nemen zoals het is, zonder er een diepere betekenis achter te zoeken. Maar wie de uitgebreide schat aan kinderliederen uit de vele eeuwen achter ons nader bestudeert zal geen tweede lied tegenkomen waarin een klein meisje zomaar wordt gedood terwijl haar familie om haar heen staat.

In de Nederlandse versie zetelt Anna "*op majesteit*". Dat lijkt een vreemde aanduiding omdat wij bij het woord 'majesteit' denken aan een persoon die met die titel wordt aangeduid. Maar die gewoonte is pas een paar eeuwen oud. Daarvóór had het woord 'majesteit' een andere betekenis. Zo lezen we in de bijbel dat Christus is "*bekleed met majesteit*". Dat kan alleen maar betekenen "bekleed met macht". Uit de kerkelijke iconografie kennen we de voorstelling van Christus-in-majesteit, Christus als rechter. Bij het Laatste Oordeel spreekt hij recht over de mensheid.

Afb. 56 'Christus in Majesteit' in de kerk van Skibby, een fresco over het Laatste Oordeel uit ca. 1350

Een prachtig voorbeeld daarvan is te vinden in Scandinavië. In Skibby, een kleine plaats 20 km westnoordwestelijk van Kopenhagen, bevinden zich in de romaanse kerk fresco's uit het midden van de 14e eeuw. Een daarvan stelt Christus-in-majesteit voor, met twee zwaarden als symbool van zijn rechtsmacht. Het begrip 'majesteit' is hier duidelijk verbonden aan rechtspraak, oordeel, justitie en vonnis.

Wanneer van Mooi Anna verteld wordt dat ze "*op majesteit*" zat betekent dat, dat ze op een rechtsplaats zat, een plaats waar een oordeel werd uitgesproken en het vonnis werd voltrokken.
Dit wordt duidelijk als we zien dat er varianten zijn waarin ze op een *'blauwe steen*' zit. Er zijn in Nederland steden die een Blauwe Steen kennen, een steen met een juridische functie. In Nijmegen werd die gebruikt voor het voltrekken van lijfstraffen.
In Arnhem lag een strafplaats op het Grote Oord (het kruispunt van Weverstraat, Rijnstraat, Jansstraat en Vijzelstraat). De Blauwe Steen, die in het plaveisel ligt, herinnert nog steeds aan de strafvoltrekkingen die hier tot 1703 plaats vonden. Ook in Culemborg werden lijfstraffen en ook de doodstraf in het openbaar voltrokken op de Blauwe Steen voor het stadhuis. Die steen ligt daar nog steeds.
In Nijmegen is de Blauwe Steen in maart vorig jaar teruggeplaatst op de oorspronkelijke plaats, de hoek Burchtstraat-Broerstraat-Grotestraat.

Leiden kent op drie plekken bijzondere zeshoekige stenen, waarop recht werd gesproken en straffen werden uitgevoerd. De stenen vertegenwoordigden de verschillende rechtsgebieden van de inwoners

van Leiden op de zuidelijke Rijnoever (Blauwe Steen), het schoutambt van Marendorp (Rode Steen) en van het gebied rond de Burcht (Witte Steen). De stenen hebben een belangrijke betekenis in de historie van Leiden. Daarom zijn ze officieel aangewezen als beschermd gemeentelijk monument.[93]

Afb. 57 De Blauwe Steen in Leiden.

Afb. 58 De Blauwe Steen in Nijmegen.

In Gent (B) lag voor het Gravensteen, de beroemde grafelijke burcht, een Blauwe Steen waarvan bekend is dat daar doodstraffen werden uitgevoerd. In 1464 werden de executies van de Blauwe Steen overgebracht naar het Gravensteen. Toch werd er in 1572 op de plaats van de Blauwe Steen opnieuw een galg opgericht.
De Duitse variant kent een 'Breitenstein' waarop Mariechen of Schön Anna zat. Met 'Breitenstein' is oorspronkelijk de brede steen bedoeld waarop in de middeleeuwen bij gespannen vierschaar de gerechtelijke uitspraken plaatsvonden en soms ook werden uitgevoerd.[94]
Er valt niet aan te ontkomen: het kinderliedje vertelt iets over een meisje dat gevangen is in een cirkel van dansende mensen waaronder haar moeder en soms ook haar broer. Ze wordt gedood. Omdat ze zit op Majesteit, een Blauwe Steen of een Breitenstein is duidelijk dat het een executie betreft. De reden daarvan blijft onbekend. Het lied heeft oude wortels en het 'spel' werd al eeuwen geleden gespeeld.

Afb. 59 Pieter Breughel de Oude - De Kermis te Hoboken 1559.

Afb. 60 Mooi Anna in de jaren '50 van de 20e eeuw in Nederland

In Holstein kende men oude Holsteinse en Rijnlandse reidansen rond een meisje dat midden in de kring zat. Dit spel heet *De jonkvrouw zit in de Rosengarten*. "*We zien hier de kring van kinderen rond de Rosengarten als laatste relikt van de oude cultus- en dingplaatsen*".[95] Rosengarten is de naam van een zeer groot aantal (vroeg-)middeleeuwse locaties die funktioneerden als kerkhof, cultusplaats, plaats van rechtspraak en executies en ook als speelveld. Ze kwamen in alle Germaanstalige gebieden

voor.[96] De Holsteinse reidans kan het restant zijn van een gewoon kinderspel, maar het gebruik van de naam Rosengarten versterkt het idee dat het hier en ook bij Mooi Anna gaat om een schuldige Jungfru.

In Visby op het Zweedse eiland Gotland ligt een grote en indrukwekkende Trojaborg. Zou het toeval zijn dat die op een heuvel ligt met de naam Galgenberg die tot 1845 als zodanig werd benut?

Afb. 61 De Trojaborg op de Galgenberg in Visby op het Zweedse eiland Gotland.

Midden in dat labyrinth ligt een zware kubusvormige steen, die ook door toeristen nog steeds als zitplaats wordt benut. De gebruiksmogelijkheden zijn variabel: een troon, een rechterstoel, een hakblok.

Zowel bij de belaagde Jungfru als bij de schuldige jonge vrouw zijn de essentiële onderdelen het labyrinth waarin ze gevangen zijn en de reidans die daarop of daarbij uitgevoerd moet worden, bij de een om haar te bevrijden en bij de ander om haar te bestraffen.

Zo zijn we na een lange zwerftocht vanuit Auxerre via het Kretenzisch labyrinth, het Romeinse Trojaspel, de Duitse Windelbahn en de Scandinavische Trojaborg en Jungfruring uiteindelijk bij een executie aangekomen. De herinnering aan dat laatste leefde voort in "*Mooi Anna*", het spel waaraan de auteur in zijn jeugd samen met buurkinderen nog heeft meegedaan. Het was altijd moeilijk om een meisje te vinden dat de rol van het 'slachtoffer' wilde spelen, alsof ze stiekem bang waren dat ze er werkelijk het slachtoffer van konden worden.
Het kenmerkende in deze hele reeks is het feit dat er een cirkel is waarop of waaromheen gedanst wordt. Behalve bij het kinderspel is die cirkelvormige figuur altijd een labyrinth, 4000 jaar lang. Het doel van de dans is niet in alle tijden of op alle plaatsen hetzelfde geweest, maar was vrijwel altijd re-

ligieus gekleurd. De merkwaardige danspas 'tripudium' komen we vervolgens tegen bij de Salische priesters in Rome, de labyrinthdansen in Franse kathedralen en in een Trojaburg in Duitsland.

Het gaat niet aan, dit alles onder de noemer 'toeval' te laten voor wat het is.
Er ligt nog steeds de vraag waarom er überhaupt labyrinthen in kerken lagen. Werden ze aangelegd omdat erop gedanst moest kunnen worden, of werd erop gedanst omdat ze er toch al lagen? En wat betekent het voor de dans in de kerk in het algemeen?

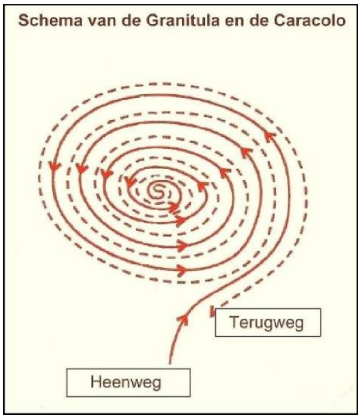
4 Vruchtbaarheidsspiralen -een intermezzo

In zekere dorpen van Hoog-Corsica vindt in de namiddag van Goede Vrijdag een vreemde ceremonie plaats. In de loop daarvan wordt een processie gelopen in de vorm van een spiraal. Alle inwoners nemen eraan deel, mannen, vrouwen, kinderen van alle leeftijden. Het goede verloop ervan wordt verzorgd door religieuze broederschappen.
Deze processie, *Granitula* genaamd, neemt een singuliere plaats in de paasliturgie in. Haar karakter manifesteert zich op drie verschillende niveaus: 1. de geestelijkheid is uitgesloten van deelname; 2. de processie wordt gehouden op een niet gewijde maar wel naburige plaats; 3. ze wordt gehouden net vóór of net na de officiële processie. Deze praktijk doet zich voor op meerdere plaatsen. Na de processie zegent een priester een aantal kleine glimmer[97] bevattende steentjes waaraan het gebergte rijk is. De pelgrims halen die zorgvuldig op, brengen ze naar hun huis of strooien ze uit op de velden om de vruchtbaarheid te vergroten.
Bestaat er een verband tussen de spiraal en sacraliteit? De spiraal was al vroeg een sacrale figuur. Beroemd zijn de afbeeldingen op de ingang van Newgrange, een prehistorische grafheuvel in Ierland uit ca. 3000 vC. Welk verband bestaat er tussen een spiraalvormige choreografie en het ceremoniële kader van Goede Vrijdag?

Afb. 62 De Granitula op Goede Vrijdag in Castagniccia aan de oostkust van Corsica.

Iets soortgelijks gebeurde op het Italiaanse vasteland. In Caulonia (Calabrië) werd op Paaszaterdag een processie gehouden -de *Caracolo*- met meanderende bewegingen, alsof men op een labyrinth liep. Met de hoofden bedekt met een capuchon liepen de processiegangers langs graftombes waarop potten stonden met ontkiemend graan. Dit versterkt de gedachte dat er een zeer sterke organische band bestaat tussen de processie in spiraalvorm en het mythisch-rituele geheel met begrafenisachtige, agrarische en theologische elementen waarin zij is ingebed.

We zien dit terug in de Corsicaanse dubbele spiraaldans (afb. 63). Er zijn twee afzonderlijke spiralen: deelnemers lopen heen en andere deelnemers lopen daartussen door al terug. Dit vertoont een opvallende overeenkomst met het Romeinse Trojaspel (pag. 27), waarvan bekend is dat de jeugdige deelnemers ingewikkelde patronen door elkaar heen moesten rijden, waarvoor langdurig geoefend werd.



Afb. 63 De spiraaldans op Corsica.[98]

Afb. 64 Vaas uit Cucuteni ca, 4000 vC.

De ouderdom van deze dubbele spiraal blijkt uit opgravingen in Noordoost-Roemenië. Vazen uit de Cucuteni-cultuur van ca. 4000 vC. vertonen hetzelfde patroon. De Cucutenivaas van afb. 64 vertoont in feite hetzelfde beeld als het schema van afb. 63. En in Plonéour-Lanvern in het zuidwesten van Bretagne staat nog altijd de menhir uit de Jonge Steentijd waar nog een eeuw geleden de meisjes in spiraalvorm omheen dansten om verzekerd te zijn van vruchtbaarheid.

Afb. 65 Vruchtbaarheidsdans in Plonéour-Lanvern ca. 1900.

Afb. 66 Plonéour-Lanvern met de menhir in 2015

Eén meisje legde haar hand op de steen en de hele rij danste tot ze dicht opeengepakt tegen elkaar aan stonden. Daarna dansten ze terug en wikkelden ze de spiraal weer af. We vinden dit terug in het kinderspel "*De boom wordt hoe langer hoe dikker*" (en vervolgens weer dunner) dat de auteur zich herinnert uit zijn kleuterschooltijd. In Plonéour-Lanvern gebeurde dit op de dag van het Pardon, de feestdag van de plaatselijke heilige. Men houdt plechtige processies en vraag vergiffenis ('Pardon') voor begane zonden. Het is allemaal in de plaatselijke en kerkelijke archieven vastgelegd.

De ceremoniële Corsicaanse dans is gestructureerd rond enkele elementen waarvan de oorsprong vreemd is aan de christelijke vormgeving: 1. het feit dat de processie gehouden wordt op de dag waarop het lijden en de dood van een god wordt gevierd; 2. de spiraalvorm van de processie; 3. de zegening van glimmersteentjes die in de loop van de processie worden opgehaald; 4. het erbij betrekken van het agrarische leven gedurende de H. Week door het tentoonstellen van potten met ontkiem(en)d graan; 5. het rituele lawaai dat uitbarst in de kerk op de avond van Witte Donderdag gedurende de 'Donkere Metten', het koorgebed tussen zonsondergang en zonsopgang.

Men zou nu, aldus de Cubaanse antropologe Silvia Mancini, de hypothese kunnen opstellen dat al deze elementen verwijzen naar een unieke culturele structuur die funeraire, agrarische en koninklijke elementen verenigt. Veel helden of godheden die centraal staan in de vegetatieve passieverhalen worden beschreven als koningen of koningszonen, zoals bv. Osiris.
In het gehele mediterrane gebied hebben archeologische en historische documenten licht geworpen op het bestaan van een religieuze ideologie die gedomineerd wordt door het koppel landbouw-dood. Tot voor kort klonken in talrijke delen van Midden-Italië, Libanon, Palestina en Griekenland bij de oogst dezelfde klaagliederen als bij de dood van een mens! Bij de oogst werd immers het graan 'gedood'. De antieke mythologieën van de Méditerranée die zich bezighouden met figuren als de Phoenicische Adonis en Linos, de Egyptische Osiris, de Griekse Dionysos en Korè en de Babylonische Tammuz - waarvan de verdwijning een aankondiging is van de dood van de vegetatie, de droogte en de voedselschaarste- vertonen allemaal dit patroon en verbinden de agrarische sfeer direct met die van de begrafenis. Dit wordt duidelijk geïllustreerd door de potten met ontkiemend graan op de graftombes bij de Caracolo in Calabrië. Het idee dat lichaam en bloed van een god zich konden veranderen in brood en wijn, dus de agrarische produkten bij uitstek, moest daarom als geheel vertrouwd voorkomen.[99] Dat maakte het opnemen van het oude dansritueel in de christelijke liturgie eenvoudiger.
Van de processie in de vorm van een spiraal is het maar een kleine stap naar een processie op het pad van een labyrinth. Deze laatste schijnt daarom eigenlijk onlosmakelijk verbonden met 1). de liturgi-

sche herinnering aan de dood van een god en 2). een agrarisch karakter waarnaar de tentoonstelling van het ontsproten graan verwees. Nu treft men in de Franse kathedralen geen sporen meer aan van dat agrarisch karakter, althans niet tijdens de dans. Maar de koppeling van de labyrinthdans aan het feest van Pasen wijst erop dat die niet los te maken is van de dood van een god en de komst van de lente en nieuwe vruchtbaarheid, dit laatste weerspiegeld in het paasei. Op Corsica verbond men de spiraaldans aan de dood van het oude graan, in de labyrinthdans werd de komst van het nieuwe graan gevierd. De afsluiting met een maaltijd plaatste het van oudsher ontkiemde graan in de nieuwe cultus.
Oude rituelen blijken moeiteloos te zijn overgegaan in nieuwe. Met de komst van het christendom werd een nieuwe inhoud gegeven zonder de oude te verdringen.

Afb. 67 Het vertrek voor de spiraaldans op Paaszaterdag 2019 in Caulonia (Calabrië/It.)
De oudste berichten erover dateren van rond 1500.

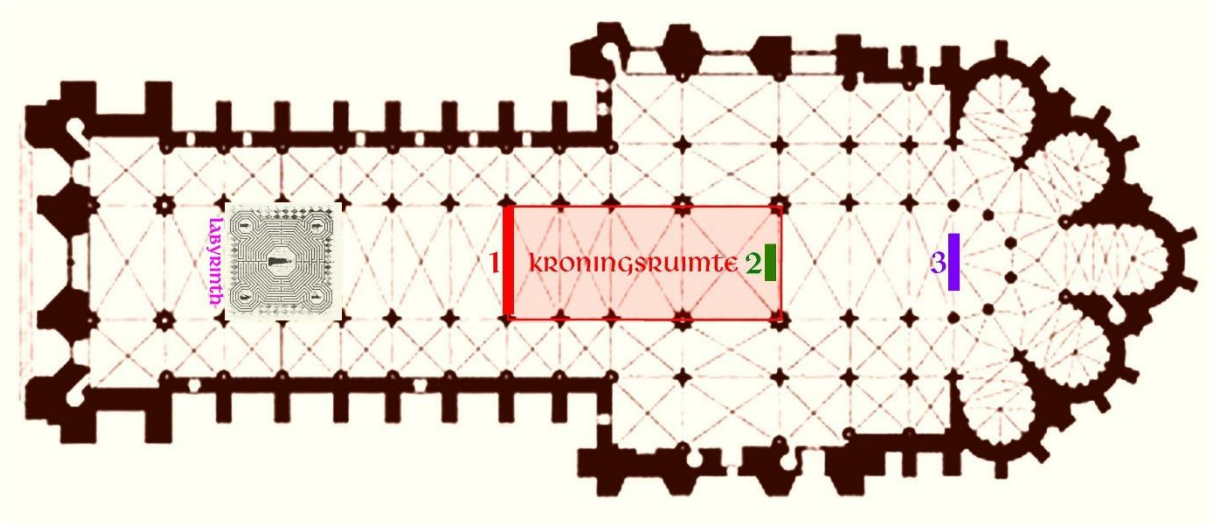
Afb. 68 Klein Anna zat op majesteit.... de ouderdom van dit spel is niet te achterhalen.

5 Franse kathedralen en hun labyrinthen

Aan het eind van de middeleeuwen werd het labyrinth -ooit gezien als een symbool van de pelgrimstocht van de mens naar het aardse of hemelse Jeruzalem- door de dansen en wat ermee samenhing synoniem voor 'het kwaad'. Het werd het vervloekte symbool van lust, van zonde, van bederf en dwaling. Vanaf de 15e eeuw begon de kerk met het verwijderen van labyrinthen die op de kerkvloer waren aangebracht. Als ze niet verwijderd konden worden werden ze gebruikt voor bespottelijke spelen of verborgen onder een nieuwe vloer.[100] Het labyrinth in de kathedraal van Auxerre, dat de aanleiding was voor dit onderzoek naar labyrinthen, is verwijderd in 1690 gedurende renovatiewerkzaamheden "*om de kathedraal uit de middeleeuwen te brengen*".[101] Elders ging het net zo. "*Het schijnt, dat vanaf het einde van de 17e eeuw een geest van dolzinnigheid, voorloper van de toekomstige catastrofes, zich meester maakte van de Franse samenleving en van de geestelijken in het bijzonder. (....) In deze tijd van 'filosofisme' ziet men overal de geestelijken, de kanunniken en zelfs onze heren bisschoppen hun heiligschennende handen slaan aan de meest respectabele monumenten van eredienst en religie*".[102] In Reims, de kathedraal der Franse koningen, werd de prachtige jubé ofwel het oxaal in 1744 gesloopt tesamen met graftomben van 24 bisschoppen en aartsbisschoppen.

a het labyrinth van Reims

De kathedraal van Reims nam een bijzondere plaats in in het kerkelijke en politieke leven van Frankrijk. Clovis, koning der Franken, werd rond het jaar 500 in de directe nabijheid gedoopt door de H. Remigius, aartsbisschop van Reims. Daar werden vrijwel alle Franse koningen gekroond, van Lodewijk de Vrome, zoon van Karel de Grote, in 816 tot Karel X in 1824. De plechtigheid vond eeuwenlang plaats in een omsloten ruimte in de kathedraal. De toegang daartoe was de jubé, in Nederland oxaal genoemd en in Duitsland Lettner, een afsluiting die meestal dezelfde functie had als de iconostase in een Grieks- of Russisch-orthodoxe kerk. Het verschil is dat de jubé niet tot aan het gewelf reikte. Vaak stond er een orgel bovenop en konden er koorzangers plaatsnemen. Er zijn in Nederland nog enkele kerken met een oxaal.

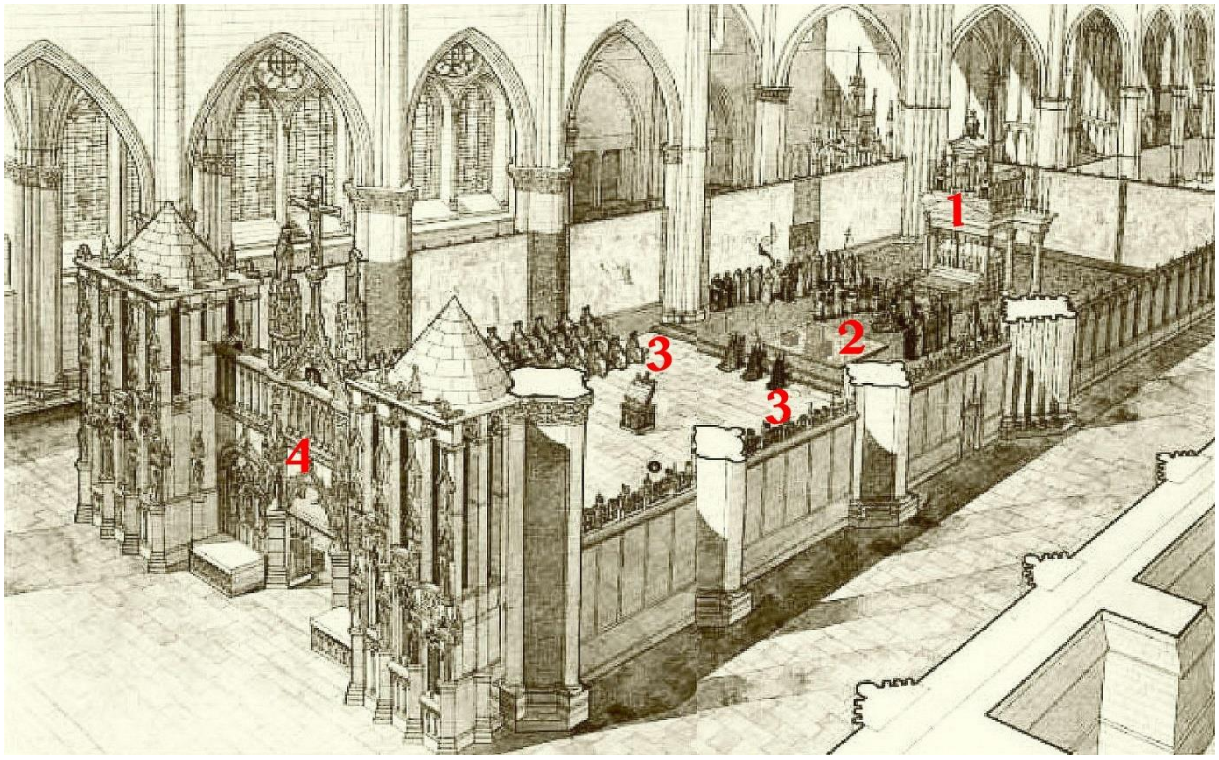


Afb. 69 Grondplan van de kathedraal van Reims. 1 = jubé; 2 = toenmalig hoofdaltaar; 3 = huidig hoofdaltaar.

De jubé van Reims werd algemeen beschouwd als een bijzonder kunstwerk. Over het ontstaan is niet veel bekend. Hij zou zijn opgericht door de architect Colard de Givry in 1420.[103] Volgens het Martyrologium van Reims zou een vrome dame in 1417 een bedrag van 300 écu's ('schilden', de benaming van een toenmalige Franse munt) hebben geschonken voor de vervaardiging van de beelden van Maria en Johannes op de jubé.[104]
De jubé vormde de monumentale ingangspoort van een omsloten ruimte, waar de nieuwe koning van Frankrijk door de aartsbisschop van Reims werd gekroond. Deze prelaat had daar het exclusieve recht op, omdat de eerste van zijn voorgangers, de H. Remigius op 1e kerstdag van het jaar 500 -of daarom-

trent- de Frankische vorst Clovis tot koning der Franken in Reims zou hebben gekroond. Daarmee kwam het huis der Merovingen aan de macht, totdat Peppin de Korte, de vader van Karel de Grote, in 751 Childerik III afzette, waarmee de Karolingen hun opvolgers werden. Het was Clovis die het rijk der Franken stichtte waaruit het latere Frankrijk zou ontstaan. In de kathedraal herinnert nog altijd een steen aan deze doopplechtigheid.

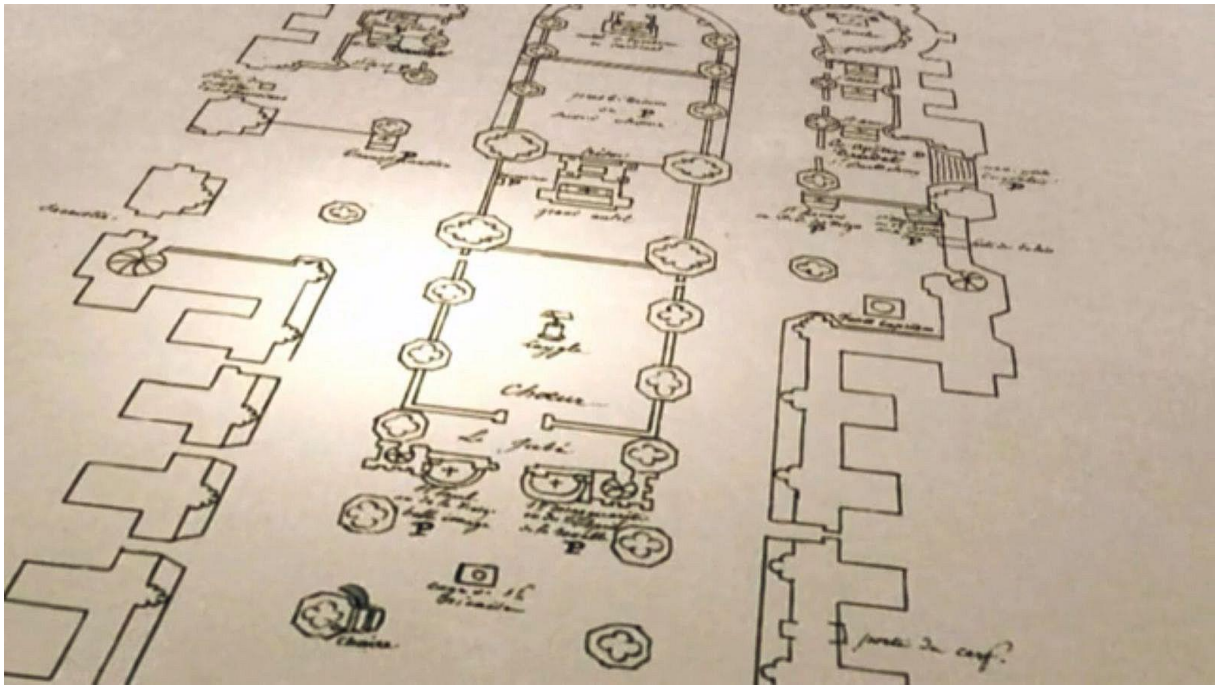
Toen de jubé werd gebouwd bestond de kerk waarin Clovis was gedoopt allang niet meer. De twee branden van 862 en 1207 noopten tot nieuwbouw, die ook steeds groter werd. De kanunniken waren priesters die bepaalde kerkelijke plichten hadden waarvoor ze beloond werden uit de inkomsten van de kathedraal. Zij waren een invloedrijk college en plaatsen hun fraaie koorbanken in een nieuwe binnenruimte. Bij kroningsplechtigheden zaten zij op de eerste rang.



Afb. 70 De kroningsruimte sinds het begin van de 15e eeuw.
1 = hoogaltaar; 2 = troon; 3 = koorbanken; 4 = jubé.[105]

Volgens een manuscript uit het eind van de 16e eeuw kon de poort van de jubé gesloten worden met een ijzeren poort.[106] Dit benadrukte de afgeslotenheid en daarmee de exclusiviteit van de kroningsruimte. In de dagelijkse praktijk betekende het, dat de gelovigen het priesterkoor van de kathedraal en het daar staande hoogaltaar nooit te zien kregen. Op zich was dat niet vreemd, want in talloze kerken in heel Europa had het oxaal hetzelfde effect. Historisch gesproken is het bovendien een voortzetting van de ambo in de kerken in het vroeg-middeleeuwse Rome. De ruimte binnen de ambo werd daar aangeduid met 'koor' (vgl. pag. 6) en werd gebruikt door een schola cantorum of een andere groep zangers voor de rituele gezangen. Zowel de ruimte als de zangersgroep werd met met dat woord 'koor' aangeduid en in onze tijd worden de groepsgewijs gezongen delen van de Matthaeuspassion en van de klassieke opera's ook aangeduid met 'koor'. Het slaat dus zowel op de ruimte en de zangers als het gezongene.

Tot de vaste verplichtingen van de kanunniken behoorde het zingen van de dagelijkse vaste getijden. Om het langdurig staan wat te vergemakkelijke werd de zangruimte aangekleed met meubels die heel toepasselijk werden aangeduid met 'koor'-banken. Gewoonlijk waren het vaste banken met rugleuningen, soms met echte klapzittingen, soms met alleen maar een smal ondersteunend zitstokje. Het is dus niet vreemd dat de ruimte in Reims waarbinnen de kroning van de Franse koningen plaatsvond 'choeur' werd genoemd.

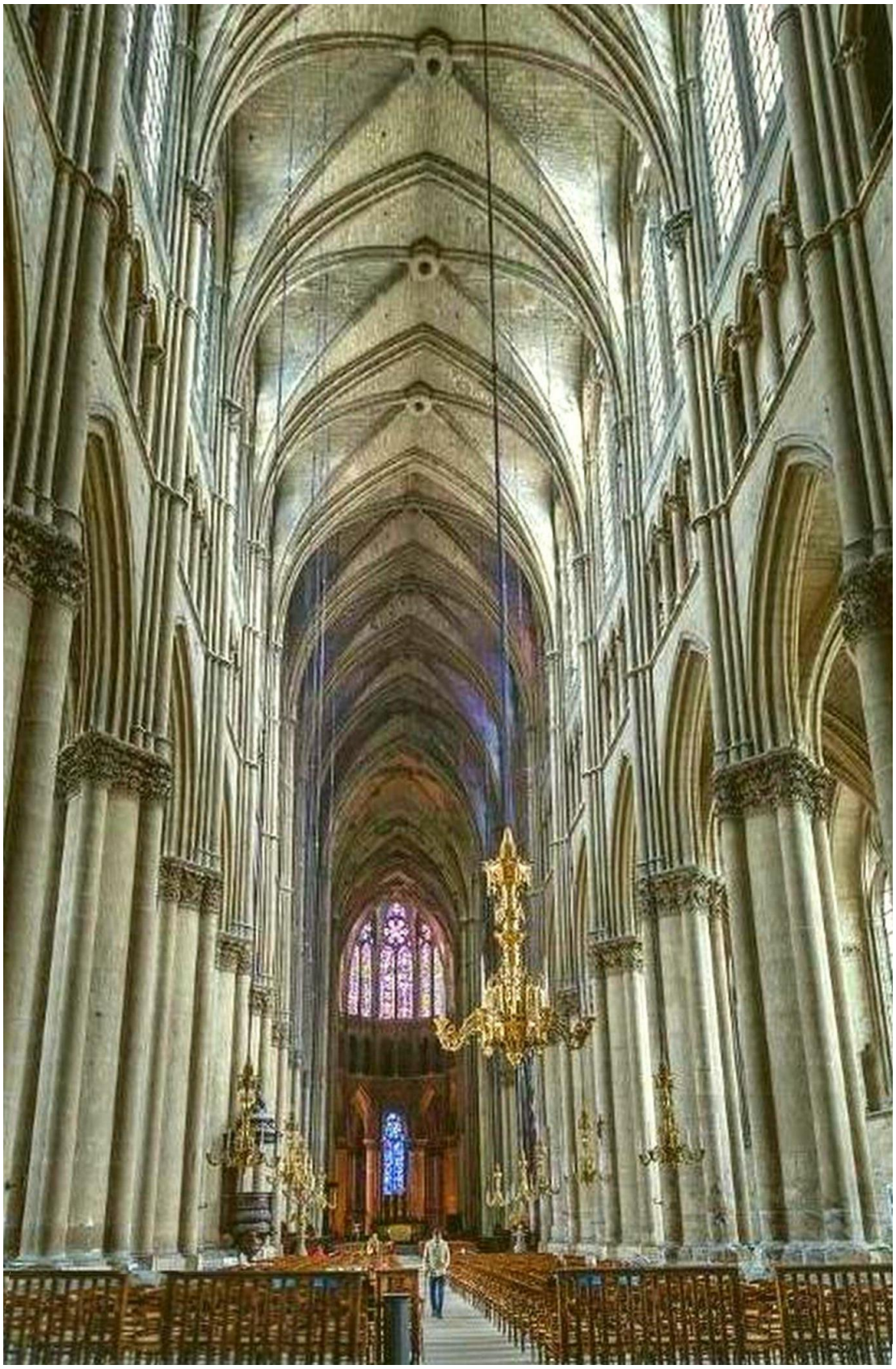


Afb. 71 De ruimte achter de jubé is duidelijk aangegeven met 'choeur'.

Een oude, anonieme plattegrond van de kathedraal van Reims geeft dezelfde benaming weer. Hier is niet het 'priesterkoor bedoeld, waar in de huidige katholieke kerken het hoogaltaar staat, maar duidelijk de 'ruimte waar gezongen wordt'. Hierbij blijkt ook dat het 'koor' nog vóór de kruising van het schip en het transept begon. Dit verklaart voor een deel de klacht van de kanunniken dat ze tijden het bidden van de getijden gestoord werden door de spelende kinderen op het labyrinth van de kathedraal. Voor een deel, want de 'ommuring' van het koor en de stevige deuren in de jubé hielden al heel wat geluid tegen. Een suisse, de gebruikelijke benaming voor de ordebewaker in een kerkgebouw, had bovendien de kinderen gemakkelijk kunnen wegsturen. De rondlopende volwassenen waren een ander probleem, want die waren er zolang de kerk open en het labyrinth bereikbaar was.

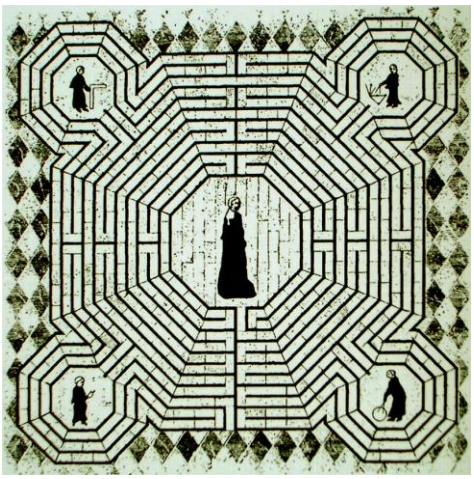
Er werden nog andere argumenten in het geding gebracht: het zicht op het oorspronkelijke hoogaltaar in de absis was onmogelijk, de werking van de vorstelijke ruimte was teniet gedaan en tenslotte had de hoofdkerk van het katholieke christendom, de St. Pieter in Rome, óók geen jubé... Abt Jean Godinot gaf tenslotte opdracht om de ruimte in de kathedraal te herstellen en op 18 juni 1744 werd de jubé gesloopt. Vervolgens werden de omheining van het 'koor' als mede de koorbanken verwijderd. Tegelijkertijd werd tal van oude graftomben verwijderd, waarvan sommige een historische ouderdom hadden. Enige eerbied voor het verleden bleek bijvoorbeeld niet bij het opruimen van het graf van aartsbisschop Adalbero met daarop de tekst: *"...die drie koningen had gekroond, de kerk gedurende 19 jaar had bestuurd en zijn inkomen had gebruikt ter verlichting van de armen. Gestorven in 989 en begraven in de kathedraal*".[107] Na 755 jaar verdwenen zijn stoffelijke resten roemloos.

Men veronderstelt dat het labyrinth werd aangelegd op instigatie van Albéric de Humbert, de aartsbisschop van Reims die na de brand van 1210 opdracht gaf tot de bouw van de kathedraal zoals we die nu kennen. Hij was een letterlijk martiale geestelijke, die in 1209 deelnamen aan de kruistocht tegen de Albigenzen en aan de 5e Kruistocht naar het H. Land (1217-1221). Het patroon van het labyrinth moest een idee geven van zijn pelgrimstocht naar Jeruzalem tijdens de Kruistocht.
Opmerkelijk genoeg werd het labyrinth pas in 1779 -dus 35 jaar na de sloop van de Jubé- verwijderd en wederom op wens en op bevel van de kanunniken. En opnieuw was het argument dat het spelen van de kinderen het godvruchtig bidden van het officie onmogelijk maakte. Dat is hoogst opmerkelijk, want na de verwijdering van de kroningsruimte en de jubé waren de koorbanken verplaatst naar het priesterkoor. Hoe hard klinkt het geluid van spelende kinderen op een afstand van bijna 100 m.? Wat hoorden de kannuniken ervan als ze zelf zongen? Als de kinderen alleen maar een voorwendsel vormden, wat was dan de ware reden?



Afb. 72 Het schip van de kathedraal van Reims in 2020.

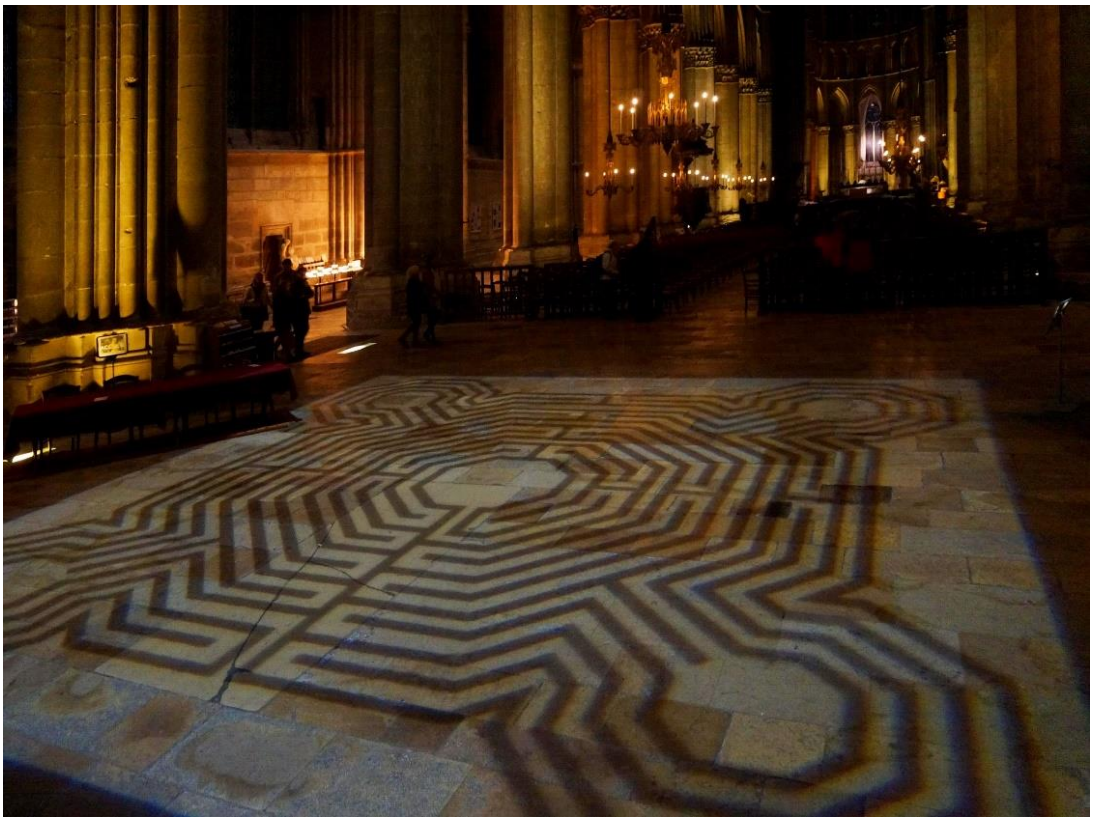
Hiervóór (pag. 41) is al geciteerd uit de publicatie van L. Paris, die wees op een in de 18e eeuw optredende zucht naar 'vernieuwing' in het interieur van kerken en klooster. Onder invloed van stromingen als het Jansenisme en het materialisme en ook van de afkeer van beelden en altaren bij de velen die sympathiseerden met het protestantse gedachtengoed, werden soms rigoureuze schoonmaakbeurten gerealiseerd.
Een belangrijke rol heeft daarbij de Verlichting gespeeld, de 18e-eeuwse stroming die de rede, het benutten van het verstand stelde boven het dogmatisch aanvaarden van de leer van de kerk. Veel historisch overgeleverde gebruiken en rituelen werden beschouwd als middeleeuws bijgeloof en dat gold ook voor het lopen -door sommigen zelfs op de knieën- op de figuren van het labyrinth. In Reims speelde dat vooral bij het Paasfeest een rol. Het Paasritueel vereiste daar dat de geestelijkheid een lange rij vormde van de grote deur aan de westzijde tot in het priesterkoor aan de oostzijde. Daarbij betrad men het labyrinth.[108] Dáár ligt de oorzaak van het vernietigen ervan.



Afb. 73 Het labyrinth, zoals Jacques Cellier het in 1583-1587 nauwkeurig heeft opgetekend.[109]

In de vier hoeken waren vier bouwmeesters weergegeven die aan de bouw van de kathedraal hebben meegewerkt. De figuur in het midden blijft een raadsel. De meeste deskundigen zien er Robert de Coucy in, de bouwmeester die in 1311 de kerk voltooide. Door de verwijdering van het labyrinth werd in feite ook een historisch document vernietigd.

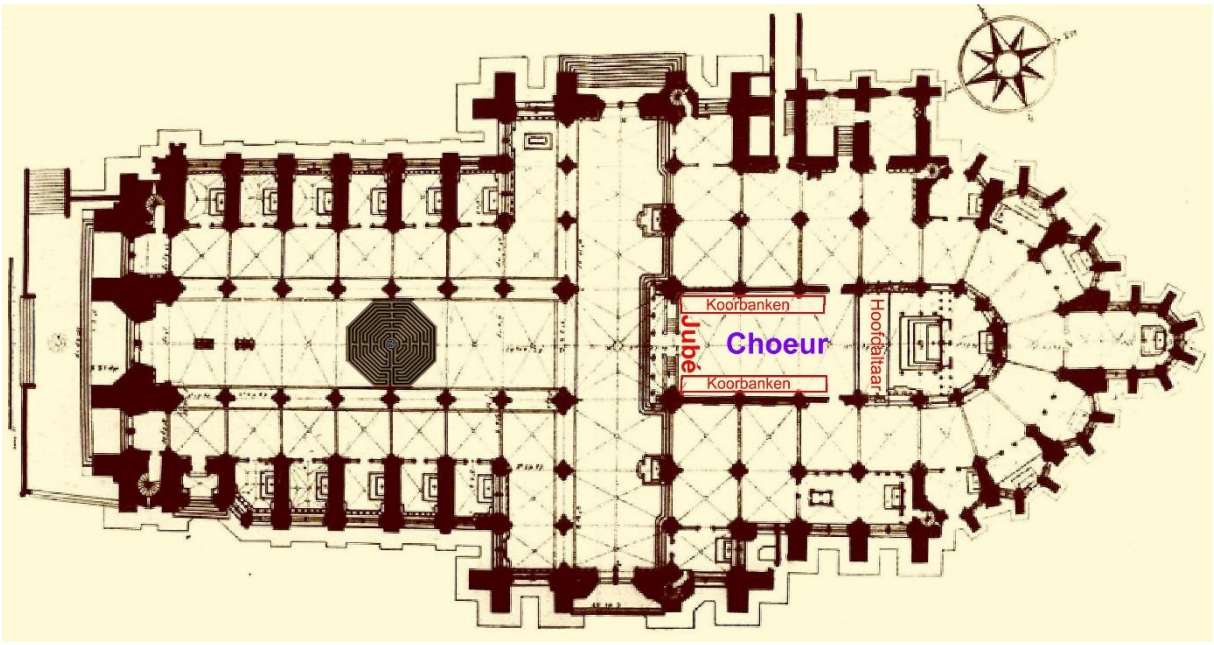
In onze tijd zijn er plannen gemaakt om het labyrinth in oude glorie te herstellen. Dat stuitte op technische en administratieve(!) bezwaren. De moderne techniek is ons echter te hulp gekomen. In 2009 werd het mogelijk een nauwkeurige kopie van het oude labyrinth op ware grootte te projecteren exact op de plaats op de vloer van de kathedraal waar het ooit gelegen had.



Afb. 74 Het geprojecteerde labyrinth dat bij bijzondere gelegenheden zichtbaar wordt

B het labyrinth van amiens

De situatie in Amiens is vergelijkbaar met die in Reims. Ten behoeve van de kanunniken waren er koorbanken in een omsloten ruimte vóór in het schip, het 'choeur'. De prachtige gebeeldhouwde houten banken uit1508/1520 bestaan nog steeds. Het 'choeur' werd tegelijkertijd aan de lange zijkanten voorzien van prachtig beeldhouwerk met scenes uit heiligenlevens. Aan de 'voorkant' -de naar het schip gekeerde kant- kwam er een fraaie jubé met deuren. Het gevolg was, dat voor de gelovigen het zicht op het hoofdaltaar onmogelijk was geworden.[110]
Daar de kanunniken in dit choeur hun vaste getijden moesten bidden en zingen, hebben we hier dezelfde situatie als in de kerken in Rome met een 'chorus' ofwel een schola, zoals hiervoor besproken op de pagina's 5 en 9. Alleen konden de gelovigen er toen overheen kijken en het altaar zien.



Afb. 75 De kathedraal van Amiens in zijn vroegere indeling.

Door de betimmeringen aan de lange zijkanten van het choeur was het voor de gelovigen onmogelijk geworden het hoofdaltaar in het priesterkoor te zien, ook al namen ze plaats in de zijbeuken.
De afsluiting van het kanunnikenkoor, de jubé uit 1260, werd in 1755 afgebroken. Het was de periode waarin in alle kerken in Frankrijk de vernieuwingskoorts toesloeg. Alles wat aan de middeleeuwen herinnerde moest weg. Als reden werd opgegeven, dat volgens de bepalingen van het Concilie van Trente (1545-1563) de gelovigen het altaar moesten kunnen zien om de mis de kunnen volgen. In de plaats van de jubé kwam een verguld ijzeren hek, dat een waar artistiek meesterwerk is, maar het zicht nauwelijks heeft verbeterd. Waar op afb. 75 'jubé' staat moet nu dus het hekwerk worden gedacht.

In 1288 werd in de vloer van het schip een groot marmeren labyrinth aangelegd met een dwarsdoorsnede van 12 m. Alhoewel het achthoekig is, is het looppatroon hetzelfde als in Chartres. In het midden ligt een eveneens achthoekige plaquette met een inscriptie die eraan herinnert dat met de bouw van deze kerk werd begonnen in 1220 nadat de voorgaande kerk door een brand was verwoest. De inscriptie dateert naar alle waarschijnlijkheid ook uit 1288 of daaromtrent. Zij komt ook voor in een document uit de 14e eeuw, waarin het labyrinth "*Maison Dedalus*" wordt genoemd, net als in Reims.
In 1825 werd het labyrinth uit de vloer verwijderd. De reden kan geweest zijn, dat op Palmzondag de geestelijkheid in een lange processie door de straten van Amiens trok en dan door het hele schip naar de ingang van het 'choeur' liep.[111] Daarbij liepen ze noodgedwongen over het labyrinth en dat was voor gestudeerde theologen die opgegroeid waren in het tijdperk van de Verlichting mogelijk een ergernis. Als reden werd overigens genoemd dat het lawaai van spelende kinderen op het labyrinth de kanunniken het bidden van de getijden onmogelijk maakte. Ook liepen er regelmatig pelgrimerende volwassenen op te bidden.

Afb. 76 Amiens - de koorbanken in het nog bestaande 'choeur' vanuit het priesterkoor - in de verte het labyrinth.

Aan de hand van bewaard gebleven tekeningen is het tussen 1894 en 1896 gereconstrueerd op de oorspronkelijke plaats. Van de bewaard gebleven plaquette met de tekst over de herbouw van de kathedraal -bewaard in het museum vam Amiens- is een nauwkeurige kopie gemaakt en weer midden in het labyrinth gelegd. We zien er bisschop Evrard en de drie bouwmeesters die in en na 1220 met de bouw bezig waren.

Op afb. 76 is goed te zien dat gerekend vanaf het hoogaltaar eerst het koor met de koorbanken komt. Daar zongen de kanunikken hun getijden. Daarachter komt een gedeelte met stoelen voor de gelovigen en pas dáárachter ligt het labyrinth. De kathedraal is inwendig 135 m. lang. De afstand tussen het midden van het labyrinth en het midden van de het koorbankengedeelte is 55 m. Het is niet aan te nemen dat geluiden over die afstand de kanunikken reëel gestoord hebben bij het zingen, dat ook nog vaak begeleid werd door het orgel. Het is ook maar de vraag of er de hele dag kinderen in het gebouw speelden, en zo ja, of die niet door een simpele 'suisse' - de gebruikelijke ordebewaarder in een katholieke kerk- geweerd hadden kunnen worden.
De ware reden was weer het afrekenen met de 'heidense' achtergrond van het demonische patroon. Dat patroon is beter zichtbaar op afb. 77. Daar blijkt ook duidelijk dat het labyrinth onderddeel is van een veel groter geheel. We zien er allerlei figuren en het opvallendste ligt meteen achter het labyrinth.

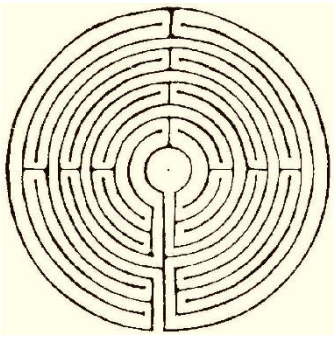
Afb. 77 Vloerpatronen in het labyrinthgedeelte. Afb. 78 Het hakenkruispatroon bij het labyrinth.

Op afb. 78 -in de omgekeerde kijkrichting- zien we twee vakken met een duidelijk hakenkruispatroon. De aanwezigheid van de swastika of hakenkruis hoeft ons niet te verbazen. Het teken komt al in de oudheid in vele culturen voor en werd beschouwd als gelukbrengend. Men zag er vaak het leven brengend zonnerad in. In de catacomben in Rome werd het aangebracht om de doden eeuwig heil toe te wensen. De overige vloerpatronen voor en achter het labyrinth zijn allemaal terug te vinden in de klassieke oudheid en eerdere periodes.
Het is opvallend dat men alle patronen liet liggen en alleen het labyrinth verwijderde. Het patroon onder de preekstoel en ook enkele andere waren prachtige ondergronden voor loop- of knikkerspelletjes.

Dat het labyrinth in het eind van de 19e eeuw werd gerestaureerd is gestimuleerd door de ontloken en opgebloeide belangstelling voor de historische Franse monumenten. De eerste stoot daartoe werd gegeven door Napoleon. Het belangrijkste werk werd echter gedaan door Prosper Mérimée, journalist, schrijver, historicus en archeoloog. In 1837 werd hij benoemd tot Algemeen Inspecteur van de Historische Monumenten. In 1840 publiceerde hij een lijst van monumenten die volgens hem de moeite waard waren om gerestaureerd te worden. Het was een eerste duizendtal, met kastelen, stadspoorten, huizen, maar vooral veel kathedralen.

c het labyrinth van auxerre

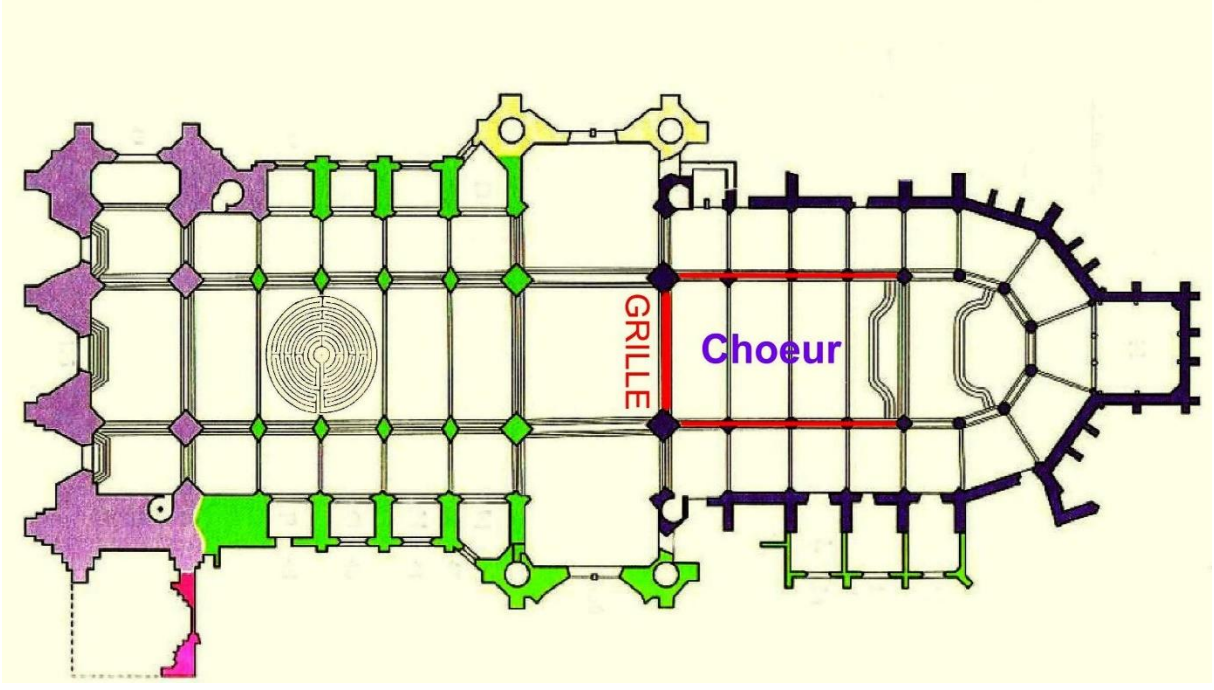
In hoofdstuk 2 (pag. 13-16) is uitvoerig beschreven welk dansritueel zich met Pasen afspeelde op het labyrinth van de kathedraal van Auxerre. Het labyrinth werd aangelegd in 1334. In 1320 was men begon met de afbraak van het romaanse schip, met het doel dat te vervangen door een in de nieuwe stijl, de gothiek. De bouw ervan duurde tot 1350. Een afbeelding van het labyrinth komt voor in een manuscript uit Auxerre in de Bibliothèque Nationale te Parijs, met mengelwerk uit de 9e en de 11e eeuw. Het gaat vooral over ketterijen.[112] Andere laat-middeleeuwse auteurs vergeleken het met het ronde labyrinth van Chartres. Labyrinthen liggen soms in clusters bij elkaar, bijvoorbeeld 150 km. van Parijs, of in de met elkaar samenhangende kathedralen van Sens, Chartres en Auxerre. Dat wijst erop dat de architecten of hun geestelijke opdrachtgevers graag een attractief onderdeel van een naburige kerk voor eigen gebruik leenden. [113]



Afb. 79 Het labyrinth van Auxerre

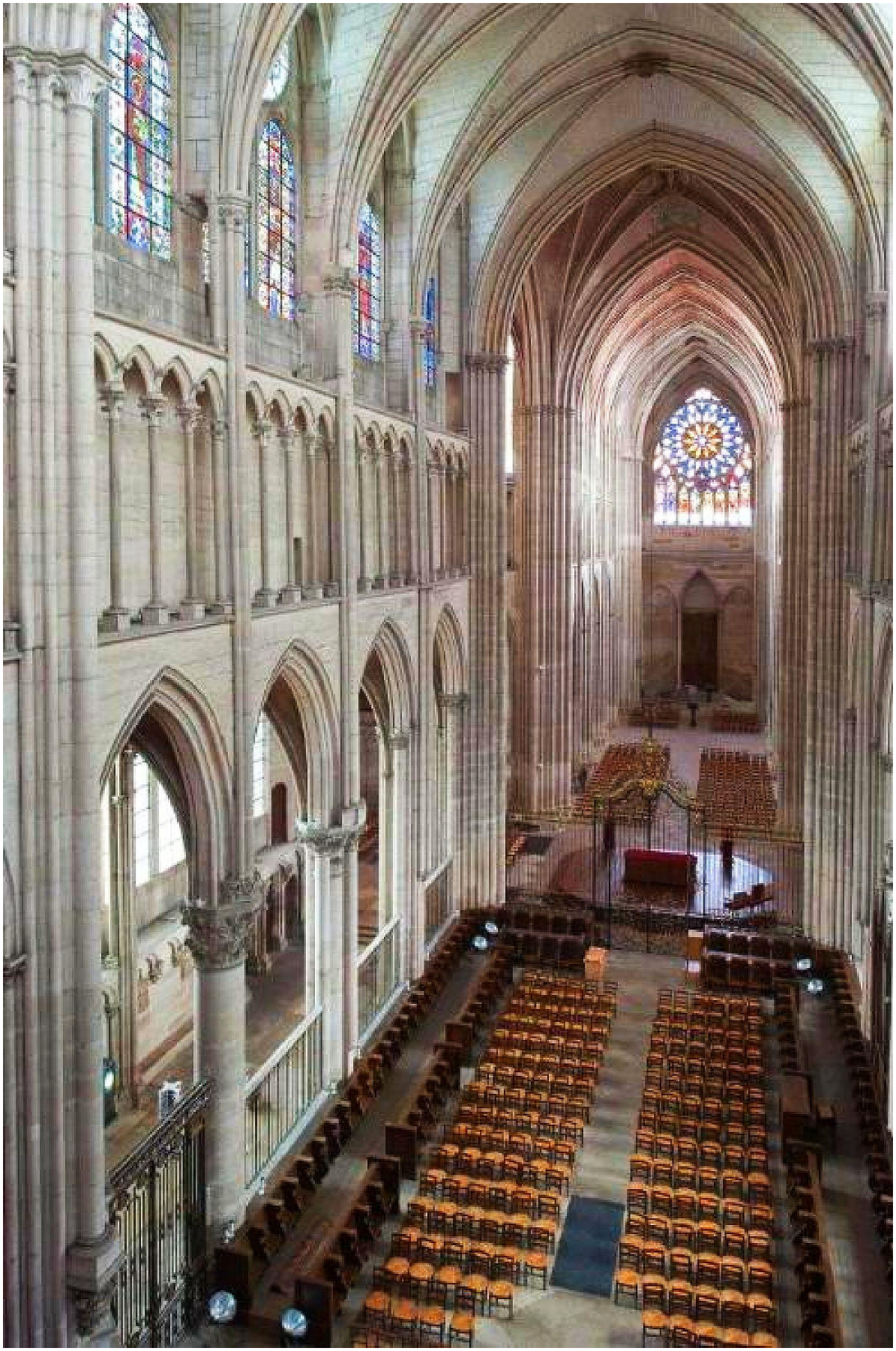
Afb. 80 Het labyrinth van Chartres

Er is met enige redelijke zekerheid aan te nemen waar het in de kerk lag. Afgaande op de ligging in Reims en Chartres kunnen we het situeren zoals op afb. 81 is aangegeven.



Afb. 81 De vermoedelijke plaats van het labyrinth in de kathedraal van Auxerre.

Ook in Auxerre hadden de kannuniken hun koorbanken in een 'choeur' en tijdens de regering van koning van Frans I (1515-1547) werd dat ook hier afgesloten met een jubé. Die werd in 1764 afgebroken om plaats te maken voor een 'grille', een hekwerk, dat het zicht op het hoofdaltaar weer mogelijk maakte.



Afb. 82 Blik op het 'choeur' met de koorbanken en de grille vanuit het priesterkoor.

Op afb. 82 is goed te zien dat de kathedraal op de eerste plaats een kapittelkerk was en geen parochiekerk. De koorbanken en stoelen van de kanunniken nemen het hele voorste deel van het schip in beslag. De grille en het dagaltaar nemen dezelfde ruimte in als vóór 1764 de jubé. De gelovigen moesten en moeten genoegen nemen met de ruimte achterin, die ook nog ooit onderbroken was door het labyrinth. Dat lag rond de plaats die overeenkomt met het tapijtje op afb. 83. Op afb. 82 is daar een lege dwarsruimte tussen de stoelen te zien.

Afb. 83 Blik op het schip en de grille met daarvóór het dagaltaar.

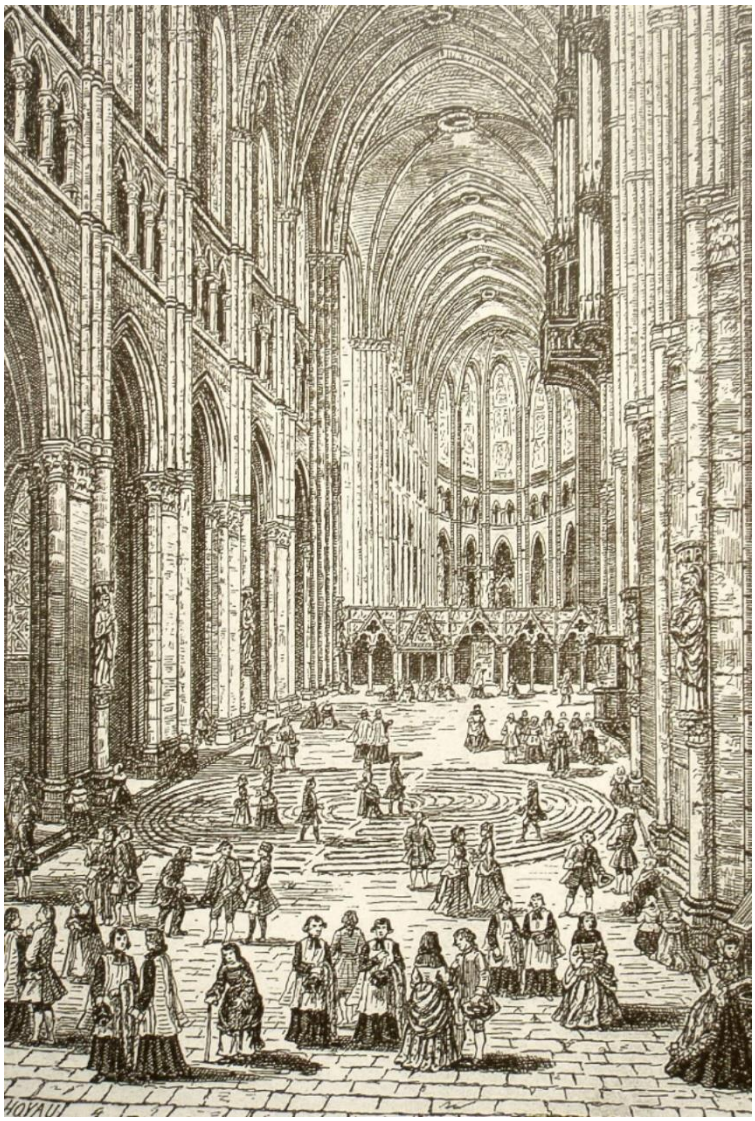
Het dansspel met de bal -de pelote- vond plaats op het labyrinth dat dáár lag. Sinds wanneer die dans daar plaatsvond is niet bekend. Een document van 13 april 1396 legde het ritueel vast dat op de maandag na Pasen plaats moest vinden. Het was geredigeerd op initiatief van het kathedrale kapittel en is getiteld: "*Ordinatio de pila facienda*" (Verordening op het maken van de bal).
De theoloog Jean Beleth, hiervóór al besproken op pag. 7, signaleerde in 1155 vergelijkbare balspelen rond Pasen in de kathedralen van Amiens en Reims. We mogen er van uitgaan dat dat in die periode ook voor Auxerre gold, temeer daar volgens ooggetuigen het labyrinth van Auxerre op dat van Chartres leek. De Paasdans zoals die aan ons bekend is geworden, is duidelijk een dans die een labyrinth nodig heeft. Dat leidt tot de gedachte dat een labyrinth bewust werd aangelegd voor die dans. Zekerheid daarover hebben we bij gebrek aan bronnen echter niet. Wij zijn ook niet voldoende op de hoogte van de 'reglementaire' varianten van de balspelen binnen het kerkgebouw om te weten of ze hebben kunnen bestaan buiten het Paasfeest.
Wat wel vaststaat is de toenemende afkeer van de labyrinthen, vooral nadat het Concilie van Trente (1545-1563) de nadruk had gelegd op de zuiverheid van de katholieke leer. Al eerder, op 7 juni 1538 had het Parlement van Parijs de Paasdans van Auxerre verboden, dat wil zeggen: op het labyrinth in de kathedraal, niet de dans zelf. Men weet dat zulke balspelen ook buiten de kathedraal konden plaatsvinden, in de gebouwen van het kapittel of van de bisschop. Dat is wat Sicard van Cremona (1155–1215) zegt, die het het 'spel van de rondedans' noemt, waarbij de twee elementen -cirkel en bal- verbonden zijn. Dit gebruik is bevestigd door Guillaume Durand voor het aartsbisdom Vienne, waar een pelotaspel gespeeld werd op Paasmaandag, waaraan alle kanunikken deelnamen.[114]
In 1690 werd in Auxerre het labyrinth uit de kathedraal verwijderd, zogenaamd om de kerk "uit de middeleeuwen te brengen", waarbij vooral aan de heidense oorsprong van de dans werd gedacht.[101]

Een kleine verrassing is nog kort voor 1900 aan het licht gekomen.
In de eerste eeuwen van onze jaartelling was Auxerre een Romeinse garnizoensplaats, waar zich enkele belangrijke wegen kruisten. Het is niet zo vreemd dat er vondsten uit die periode zijn gedaan. De legioensoldaten kwamen soms van verre en brachten daarvandaan souvenirs of regionalia mee die hen dierbaar waren.
Een van de vondsten in het museum was een indrukwekkend beeldje van waarschijnlijk een godin van ongeveer 70 cm. hoog. Het kreeg de naam "Dame d'Auxerre" en bevindt zich nu in het Louvre te Parijs. Experts hebben vastgesteld dat het uit Kreta komt uit de Vroeg-Archaïsche periode, ca. 650 vC. De plaats van herkomst kon vrij nauwkeurig worden herleid tot de regio Eleutherna-Gordyn. Beide plaatsen hadden een Apollotempel en Eleutherna had als tweede naam zelfs Apollonia. Vóór de komst van het christendom bevond zich ook in Auxerre een Apollotempel.[115] Het beroemde beeldje is zó gaaf bewaard gebleven dat het waarschijnlijk nooit buiten heeft gestaan, maar afkomstig is uit een heiligdom of alleen buiten werd rondgedragen in processies. Het kan deel hebben uitgemaakt van de beelden in de Apollotempel, maar zeker is dat allerminst.
Het enige dat we weten is dat het rond 1880 toebehoorde aan Édouard Bourgoin, schilder en kunsthandelaar in Auxerre. Na zijn dood verkocht zijn weduwe het voor één symbolische franc aan de concierge van het theater aldaar. Nadat het bij een val een arm had gebroken werd het in de vestibule van het museum geplaatst, waar het gevonden werd door Maxime Collignon, specialist in Griekse beeldhouwkunst van het Louvre. Hij zorgde voor de verhuizing naar Parijs.[116]

Afb. 84 De "Dame d'Auxerre" in het Louvre te Parijs.

δ het labyrinth van chartres

Als kapittelkerk week de kathedraal van Chartres nauwelijks af van die van Reims, Amiens en Auxerre. Ook hier is er een speciale ruimte voor de kanunniken, afgesloten door een indrukwekkende ommuring. Deze werd op haar beurt aan de zijde van het schip afgesloten door een jubé van meer dan 20 m. lengte, daterend uit de jaren 1230-1240.[117] Er bestaat een goede afbeelding van uit 1697 van de hand van Nicolas de Larmessin II, een bekende Parijse graveur.



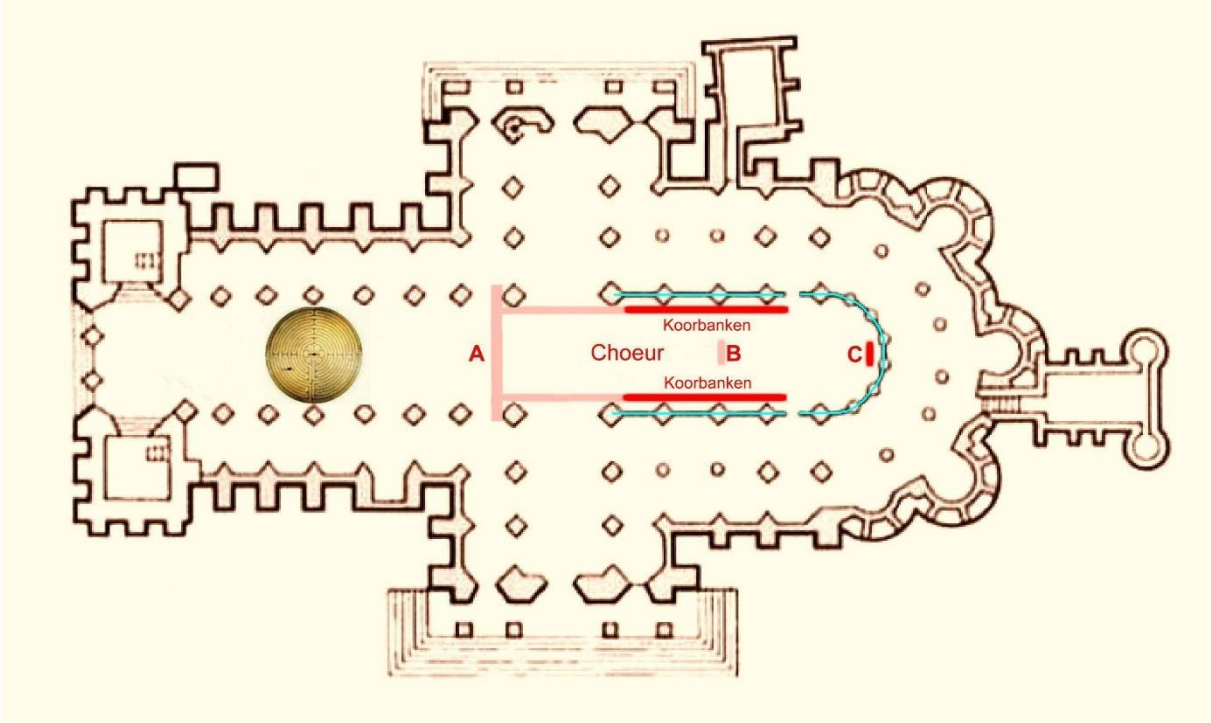
Afb. 85 Het interieur van de kathedraal van Chartres in 1697.[118]

Het is duidelijk te zien dat de jubé geplaatst is vóór de viering, welke dus in haar geheel onderdeel van het 'choeur' uitmaakte. Het bouwsel was versierd met veel beeldhouwwerk en werd beschouwd als een van de mooiste van Frankrijk.
Gemeten naar de lengte van 20 m. was de jubé zeker 5 m. hoog. Hij moet ook een behoorlijke breedte hebben gehad, want via trappen aan weerszijden kon men er bovenop komen en vandaar werd o.a. op bepaalde feestdagen gepreekt. De subdiaken las vanaf de jubé nieuwe kerkelijke verordeningen voor en wie er tot nieuwe bisschop van Chartres was benoemd, en bekeerlingen deden daar hun geloofsbelijdenis. Daar werden ook de palmtakken en kaarsen gewijd voor Aswoensdag en Witte Donderdag. Ook werden er relieken van plaatselijke of populaire heiligen tentoongesteld waarover de kathedraal beschikte. In 1304 stelde koning Philips de Schone er zelfs zijn oorlogstenue tentoon dat hij gedragen had in de Slag bij Pevelenberg tegen Vlaanderen, waar hij zwaar gewond raakte.[119] Dat werd daarna elk jaar herhaald.

Afb. 86 De kroning van Hendrik IV in 1594.[120]

Een hoogtepunt was het jaar 1594, toen Hendrik IV in het 'choeur' van de kathedraal van Chartres tot koning werd gekroond, noodzakelijk geworden omdat door de godsdienstoorlogen die er toen in Frankrijk woedden de kathedraal van Reims onbereikbaar was. De gelovigen hebben van deze plechtigheid niets kunnen zien.
De koning nam na de kroning plaats op de jubé, samen met de bisschop die hem gekroond had. Die las vervolgens de mis aan het altaar dat daar naast de troon geplaatst was. Dit maakt het noodzakelijk dat de jubé ook enkele meters breed was.

Afb. 85 laat duidelijk zien welke rol het labyrinth speelde in de dagelijkse gang van zaken in het kerkgebouw en het probleem dat dit opleverde voor de kannuniken. We zien mensen, geestelijken zowel als burgers, wat ordeloos met elkaar staan praten. Anderen lopen min of meer godvruchtig over het patroon van het labyrinth en enkelen staan er ook gewoon rond te kijken. Dit gebeurde ook tijdens de heilige mis. Die werd namelijk gelezen in het choeur. De gelovigen zagen normaliter niets van wat er aan het altaar gebeurde en de verveling sloeg toe.



Afb. 87 Het Choeur en het labyrinth in de kathedraal van Chartres.
A = de plaats van de jubé tot 1763; B = hoogaltaar tot 1520; C = hoogaltaar na 1520.
In blauw de ommuring van het Choeur.

Het Choeur was tot 1763 veel langer dan nu. Toen in dat jaar de jubé werd afgebroken werden ook de oude koorbanken gesloopt en vervangen door de kortere, nu nog bestaande koorbanken. De monumentale ommuring met veel beeldhouwwerk dateert uit de jaren 1513-1529 en heeft de tijd glansrijk doorstaan. Bij de bouw ervan werd tevens het hooogaltaar verplaatst naar de gebruikelijke plaats op het priesterkoor. De jubé was in 1763 vervangen door een grille van verguld ijzer die in 1866 weer werd weggehaald. Na omzwervingen is ze nu te bewonderen in een zaal in de klokketoren.

Afb. 88 Chartres - 2015

Het enige dat onveranderd is gebleven is het labyrinth uit ca. 1220. En nog altijd wandelen er mensen op, diep in gedachten, of biddend. Hoe komt het toch dat zoveel mensen zich daartoe aangetrokken voelen? De Oostenrijkse bioloog, fotograaf en labyrintenkenner Gernot Candolini formuleert het als volgt: "*Het labyrint is een kronkelige weg naar het midden. Ik denk dat de menselijke levensweg in belangrijke opzichten lijkt op de kronkelingen van het labyrint. We houden van het labyrint omdat het bevestigt wat we al weten, omdat we uitgebeeld zien wat we voelen. Geen pad van enige betekenis in ons leven verloopt in een rechte lijn*".

6 terug naar david

Hoofdstuk 5 heeft zich uitvoerig bezig gehouden met het 'choeur'. Dat berustte niet zomaar op een willekeurige keus.
Zoals hiervoor beschreven kende de christelijke kerk vanaf het eerste begin de dans. De H. Clemens van Alexandrië, ca.135-215, keurde goed dat een reidans werd uitgevoerd tijdens het zingen van een hymne en gebruikte daarvoor correct het Griekse woord -choros-. Maar daarmee kon bij de oude Grieken ook het koor en de dansgroep aangeduid worden en bij Homerus betekent het ook 'dansplaats'.
Dat woord -choros- vinden we terug in het Franse -choeur- en en het Engelse -choir-. Wij kennen in onze taal het woord -koor- als aanduiding van de groep mensen die zingt, als de zangzolder - de plaats waar het kerkkoor zingt, en als het 'koor' van de kerk - nu het priesterkoor.

In het 'choeur', vóór in de kerk gelegen, werd gezongen en oorspronkelijk ook gedanst. Na de verbanning van de dans uit het 'choeur' nestelden zich daar de kanunniken, met behoud van de oorspronkelijke naam. Zij dansten er niet meer, maar zongen er nog wel altijd hun getijden op de daarvoor vastgestelde tijden: metten - lauden - primen - terts - sext - noon- vespers en completen.
Voorzover de dans nog was toegestaan kon die alleen nog plaatsvinden achter in de kerk, daar waar we het labyrinth kunnen tegenkomen.

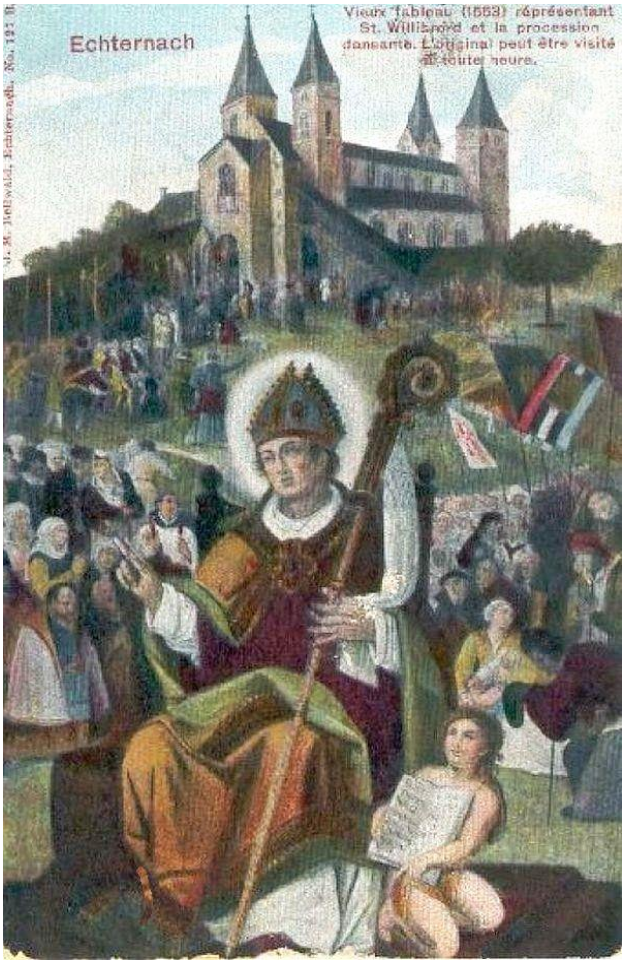
In dit licht bezien lijkt het labyrint vanaf de 13e eeuw de noodzakelijke voorwaarde te zijn geweest om het voortbestaan van de ooit liturgische dans te garanderen na zijn verbanning uit het 'choeur'. Lijkt, want van labyrinthen vóór 1227 (Chartres) weten we niets, en de al eerder geciteerde Jean Beleth en Sicard van Cremona, beiden kenners van de middeleeuwse liturgische plechtigheden, beschreven rondedansen rond 1150.[45] Die hadden ook in de open lucht plaats en daar zal geen labyrinth voorhanden zijn geweest. De opkomst van de labyrinthen in de 13e eeuw blijft voorlopig moeilijk te duiden en in de 18e en 19e eeuw was de interesse ervoor minimaal.

Toch is er hedentendage duidelijk een opleving te constateren, weliswaar niet van een liturgische dans, maar wel van een spirituele 'omgang' op het labyrinth van een kathedraal waar dat nog aanwezig is. Afb. 88 laat zien dat het labyrinth van Chartres weer helemaal *en vogue* is en dat voor de Kerk van onze dagen het labyrinth niet langer een diabolisch patroon is. Daarnaast durven vrijmoedige christenen het aan om de dans als zodanig in de kerk niet langer als ontoelaatbaar, laat staan diabolisch te vinden. Wie zal hierbij niet aan David en de Ark van het Verbond denken?

Afb. 89 Dans tijdens de H.Mis in een Zwitserse Jezuietenkerk.[121]

7 echternach - voorzaat en nazaat

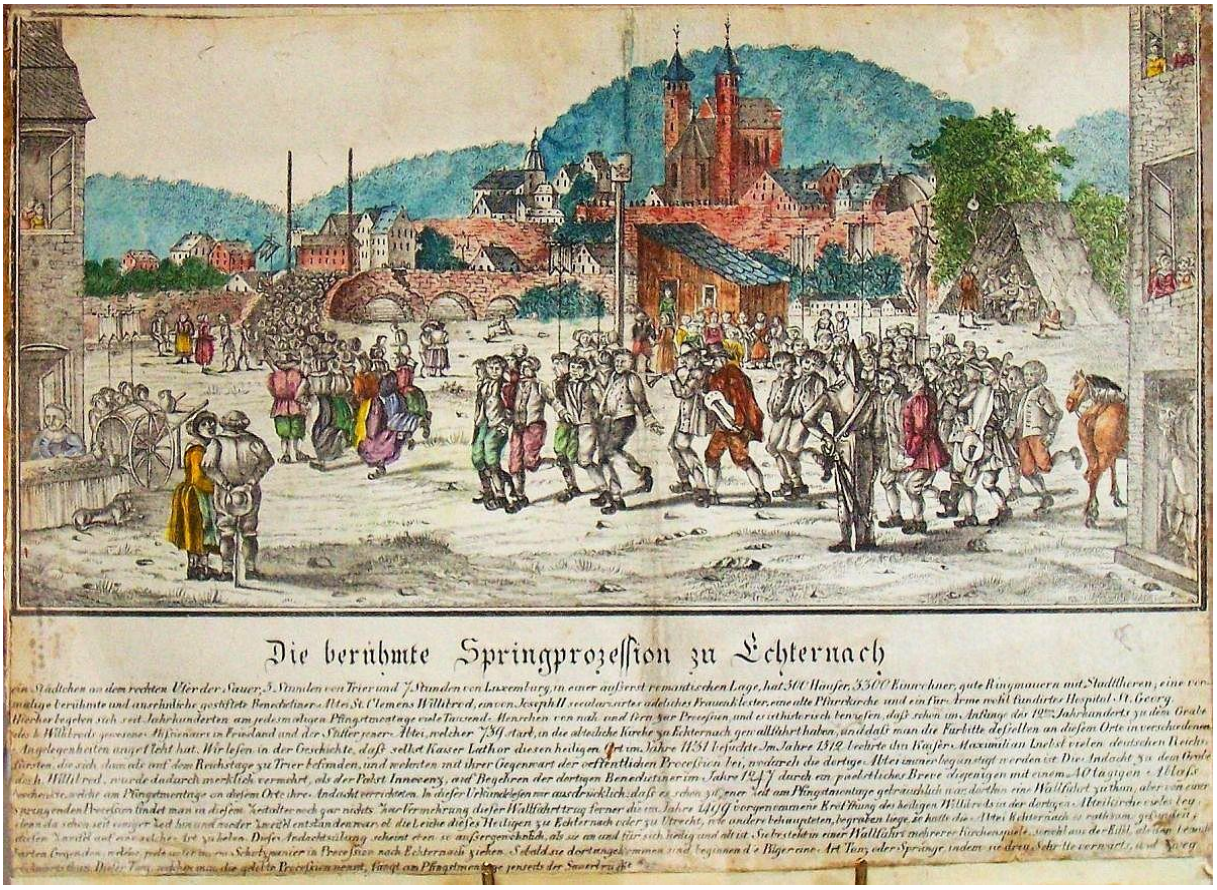
Een opvallend detail van de dans in de kerk nadat het christendom de overheersende (staats-)godsdienst was geworden was het dansen "*in tripudium*" - in driepas. Er bestaan directe vermeldingen van die dans die afkomstig zijn van vooraanstaande kerkelijke hoogwaardigheidsbeklederS.
Na de dood van de H. Willibrord in 739 trokken er al snel pelgrims naar zijn graf in de kerk van zijn abdij in Echternach. Alcuïnus (ca. 735-804), leermeester en raadgever van Karel de Grote, schreef al in 790 over de wonderen die zich daar zouden hebben voorgedaan.
Berno was van 1008 tot 1048 abt van het klooster Reichenau op het gelijknamige eiland in de Bodensee, beroemd om zijn prachtige manuscripten. Hij onderhield nauwe betrekkingen met de keizers Heinrich II, Konrad II en Heinrich III, met wie hij ook veelvuldig correspondeerde. In 1010 spoorde hij gelovigen in de sequentie "*Laudes Christo die nunc isto*" aan om het lofgezang ter ere van de Heilige Willibrord "*magno tripudio*" te vieren. Hij kende dus die "grote driepas" en ging ervan uit dat de gelovigen die ook kenden, anders zou deze aansporing geen zin hebben gehad.
Honderd jaar later was Theofrid abt van het klooster Echternach, waar Willibrord begraven lag. Als iemand wist wat zich daar afspeelde bij de verering van het gebeente van de heilige, dan was hij het wel. In 1105 beschreef hij in zijn *'Vita S. Willibrordi*' de processie. Hij memoreerde met name de hoge ouderdom ervan en gebruikte daarbij het woord *'tripudians'* om de dansbeweging van de pelgrims te karakteriseren.
In 1396 en 1443 is er sprake van een dans "*in tripudiam*" op de labyrinthen van de kathedralen van Auxerre resp. Sens. In Auxerre duurde dat tot het verbod ervan in 1521.



Afb. 90 Ansichtkaart met afbeelding van de processie in 1553.

Die processie van de pelgrims in Echternach is na de middeleeuwen niet gestopt, integendeel. Zij is tot in onze dagen doorgegaan en trekt de laatste jaren steeds meer bezoekers. In Duitsland en Nederland staat ze bekend als de 'Springprocessie', iets wat zeer te betreuren is en tot vele misverstanden aanleiding heeft gegeven. Op de oudst bekende afbeelding, die alleen nog op een oude ansichtkaart als reproductie te bewonderen valt, heet zij in het Frans 'Procession dansante', de dansende processie. De toelichtende tekst luidt: "*Vieux tableau (1553) réprésentant St. Willibrord et la procession dansante. L'original peut être visité à toute heure*", ofwel "Oud paneel (1553) voorstellende de H. Willibrord en de Dansende Processie. Het origineel kan doorlopend bezocht worden". De ansichtkaart dateert van ongeveer 1900. Waar het origineel bezocht kon worden is niet duidelijk, mogelijk in de abdij zelf. Er zijn knielende, staande en lopende pelgrims te onderscheiden, maar geen enkele springende.

De vermelding van het 'springen' komt voor het eerste voor in de titel van een prent die gedateerd wordt in het jaar 1650, alhoewel dat nergens uit blijkt. Het is een fraai gekleurde prent met een uitvoerige tekst eronder. Daarin wordt vermeld dat paus Innocentius IV in 1247 een aflaat van 40 dagen verleende aan de deelnemende pelgrims, en dan vervolgt de tekst: *"...aber von einer springenden Prozession findet man in diesem Zeitalter noch gar nichts*".



Afb. 91 Prent van onbekende herkomst over de "Springprozession" in Echternach, mogelijk uit 1650.

De deelnemers bewegen zich sierlijk en elegant en sommige heren en dames tillen zelfs enigszins wuft hun been achterwaarts omhoog, maar van springen is niets te zien.
Calmet, een Franse historicus, beschrijft in zijn 'Histoire de Lorraine' (1728) dat de gelovigen zijn opgesteld in rijen van drie of vier personen en in groepen van 12-15 dansers. "*Hun beweging bestaat niet in ronddraaien maar in een doorgaande beweging van links naar rechts*. *Pas bij de jezuiet Jean Bertholet, een historicus uit Trier vindt men in 1742 de eerste vermelding van een voor- en achteruitspringen: "Les Pèlerins font une espèce de danse ou de sauts, où l´on doit avancer trois pas, et en reculer deux*".[122] ("De pelgrims voeren een soort dans of sprongen uit, waarbij men drie passen vooruit moet gaan en twee achteruit").
Vogler vervolgt dan in zijn diepgravende tekst: "*We hebben dus voor en na Bertholet onbetwistbare authentieke teksten die zijn weergave niet alleen niet kunnen bevestigen maar zelfs uitdrukkelijk tegenspreken. (....) Daaruit kan men slechts concluderen dat alle verdere, overal verspreide berichten over curieus of bewonderenswaardig voor- en achteruitspringen bij de processie in Echternach alsmede de daaruit afgeleide theorieën (van recente traditie) berusten op een opmerking van Bertholet uit 1742, die vermoedelijk een foutieve interpretatie is*".[123]

Afb. 92 De processie in 1871

Afb. 93 De processie in 1855

De processieganers, zoals afgebeeld op de prent van M. van Haenen uit 1871 (afb. 92) lijken wat minder ingetogen, maar meer dan wat danspassen is er toch niet te ontdekken. De prent uit 1855 laat zien dan dat ook feitelijk onmogelijk was. Onder de 'hemel' loopt de priester met het H. Sacrament. De eerbiedwaardigheid die daarbij vereist is, laat zich niet rijmen met vooruit en achteruit springen.

Nu werd niet in elke processie het H. Sacrament meegedragen, zoals de vele latere beelden en foto's laten zien. Maar dan blijft er nog een ander probleem over. Vogler wijst op de vele van elkaar afwijkende vertelsels, die proberen waar te maken dat men 2, 3, 4 of 5 sprongen voorwaarts deed en vervolgens 4, 3, 2 of 1 achteruit, en dat in allerlei verschillende combinaties.... Zo kunnen dan dansen ontstaan van 5 sprongen vooruit en 4 achteruit, die echter totaal niet passen in het 4/4-tempo van de muziek[124], en van de muziek weten we dat die al een paar eeuwen meegaat. Die gaat terug op een volkswijsje dat men in heel Europa in verschillende variatie tegenkomt.
Het verschilt in tempo nauwelijks van het "*Victimae paschali laudes*" dat in de middeleeuwen in Franse kathedralen werd gebruikt als begeleiding van het dansen '*in tripudiam*' op de labyrinthen. Dat is ook opgevallen aan sommige Echternachgangers die op de dinsdag na Pinksteren meedoen aan de jaarlijkse processie. Zij dansen in 'tripudium-stijl'. Net als bij de Furry Dance in Helston in Cornwall op 8 mei wordt er gedanst op het tempo 1-2-3-0 / 1-2-3-0, waarbij op -0- de voet een tel boven de grond blijft zweven. We zien dat heel duidelijk in een uitvoering van de Skotse Fjouwer[125] en ook bij de Mayflower Dance in Cove/Hampshire en in sommige Baskische dansen. Beelden daarvan zijn gemakkelijk te vinden op YouTube.

Zo sluit de kring zich. 1000 jaar geleden bewogen pelgrims in Echternach zich '*tripudians*' en nu gebeurt dat door enkelen weer. Die bewegingsvorm is nooit weggeweest en in diverse delen van Europa bewaard gebleven en gepraktiseerd. De dans is vanaf het onstaan van christendom een existentieel en essentieel onderdeel van de christelijke, en na de Hervorming van de katholieke liturgie gebleven. Er was in kerken zelfs een speciale ruimte voor gereserveerd. Hij is bestreden en verbannen en nog door de voorlaatste paus de deur gewezen. Maar Ratzinger had ongelijk. Eeuwenlang is de dans een onderdeel van de christelijke ritus geweest. De dans een diabolisch patroon? Integendeel.

Afb. 94 De Procession Dansante in Echternach in 2019, de laatste vóór de coronapandemie.

Noten.

[1] Land- en Tuinbouwblad, 6-10-1956.
[2] Deutschlandweb, 18-4-2019.
[3] Sandys, W., Christmas Carols, Ancient and Modern. London, 1833, 110-112.
[4] Mead, G.R.S., The sacred dance of Jesus. In: The Quest II, October, 1910, 45-67, 45/46.
[5] Hellsten, L., Dance in the early Church - Sources and restrictions. In: Approaching Religion - Vol. 6, No. 2 - December 2016, 55-66, 56.
[6] Psalm 149, 3 in de Herziene Statenvertaling van 2010 in opdracht van het hoofdbestuur van de Gereformeerde Bond. Incl. de opmerking over de reidans.
[7] 2 Samuel, 6:21
[8] Beard-Shouse, M.G., The Circle dance of the Cross in the Acts of John: an early christian ritual . Diss. University of Kansas, 2010, passim; Mead, G.R.S., The sacred dance of Jesus enz. (zie noot 4)
[9] Cahiers Patristiques, Textes Coptes; Budapest: Szent István Társulat, 2006.
[10] Bremmer, J. N., The Apocryphal Acts of John. Studies on the Apocryphal Acts of the Apostles, 1. Kampen, 1995.
[11] Beard-Shouse, o.c., 8.
[12] Daniels, M., The Dance in Christianity: A History of Religious Dance through the Ages. New York 1981, 13.
[13] Gagne, R., Kane, T. & Ver Eecke, R., Dance in Christian Worship. Washington, 1984, 36.
[14] Haines, J., Medieval song in romance languages. Cambridge, 2010, 125.
[15] Reisch, art.1 Chor,' in Pauly-Wissova's Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft.
[16] Menestrier, Cl.-Fr., Des ballets anciens et modernes selon les regles du theatre. Paris, 1682, 12. (Vertaling TSp.)
[17] Zellmann, U, Lusus erat. Tanz und Spiel auf dem labyrinth in der Kathedrale von Auxerre. In: Labyrinth und Spiel. Umdeutungen eines Mythos. Hrsg. v. Brittnacher H.R. & R.-P. Janz. Göttingen, 2007. 36-75, 38 e.v.
[18] Het 'jeude de paume' was de voorloper van het latere tennisspel. Aanvankelijk werd de bal met de handpalm (frans: 'paume') geslagen, en die naam is lang behouden gebleven.
[19] https://www.cathedrale-chartres.fr/themes/danses_ecclesia/index.php
[20] Hoofdstuk LXXXVI, X.
[21] Ménestrier, o.c., Voorwoord, 10-12.
[22] Böhme, Fr. M., Geschichte des Tanzes in Deutschland. Leipzig, 1886 15-16.
[23] Polish Centre of Mediterranean Archaeology Archive.
[24] Paul Dilley, Associate Professor at the University of Iowa, op: www.biblicalarchaeology.org/daily/people-cultures-in-the-bible/jesus-historical-jesus/jesus-as-lord-of-the-dance/
[25] Fallon, D. J. & Wolbers, M. J. eds., Focus on Dance X: Religion and Dance. Virginia 1982, 9.
[26] Kraus, R. & Chapman, S., History of the Dance in Art and Education. New Jersey, 1981, 42.
[27] Coleman, L., Worship God in Dance. In: Renewal Journals, Volume 2 (6-10), 2012, 57-71, passim.
[28] Adams D. & Apostolos-Cappadona, D. eds., Dance as Religious Studies. New York, 1990, 22.
[29] Taylor, M. F., A Time to Dance. Austin, 1976, 10 e.v.
[30] Mullally, R., A study of medieval dance. New York, 2016,(z.p.), hfdst. 2, nt. 34.
[31] Coleman, o.c., 64.
[32] Paraphrase of part of a sermon of Eligius. In: Audoenus, Life of St. Eligius. In Dowden, K., European paganism. The realities of cult from antiquity to the Middle Ages. Manchester, 2008, 19.
[33] Böhme, o.c. , 16.
[34] Bibliothèque Nationale de France, Ms. Fr. 1567, f. 7r.
[35] Coffin, T.P., The Book of Christmas Folklore. New York, 1973, 96.
[36] id. 99.
[37] Millin de Grandmaison, A.-L., Ressources de la Bibliothèque N ationale de France. Op: data.bnf.fr.
[38] Owen, Tr. M., The Celebration of Candlemas in Wales. In: Folklore, 1973, Vol. 84(3), 238- 251.
[39] Bibliothèque Nationale de France. Département des Manuscrits. Français 146, f. 34r.
[40] Roman de la Rose. Bibliothèque Nationale de France. Ms. 20, A, XVII, f. 9r.
[41] Reiffenberg, Fr. de, Notice d'un manuscrit du quinzième siècle contenant les danses en usage à la cour de Bourgogne. In: Notices et extraits des manuscrits de la Bibliothèque de Bourgogne, relatifs aux Pays Bas, publié par l'Académie Royale de Science, 1-16, 9. (vertaling TSp.)
[42] Ratzinger, J., Der Geist der Liturgie. Eine Einführung. Freiburg / Basel / Wien 2000, 171.
[43] Ménestrier, o.c., Voorwoord, 12.
[44] Amberg, G., Ceremoniale Coloniense, 29 en 87.
[45] Mews, C., Liturgists and Dance in the Twelfth Century: The Witness of John Beleth and Sicard of Cremona. In: Church History, 78/3 (September 2009), 512-548.
[46] Knäble, Ph., L'harmonie des sphères et la danse dans le contexte clérical au Moyen Âge. Göttingen, 2014, 78.
[47] British Library - Royal MS 10 E IV - 1300-1340.
[48] Pontifex Maximus ca. 130-140. Rome, Musei Vaticani - Museo Pio-Clementino.
[49] Keizer Augustus als Pontifex Maximus. Rome, Palazzo Massimo alle Terme.

[50] Dumézil, G., Archaic Roman Religion. London, 1996, passim.
[51] Linderski, J., Salii [2]. In: Der Neue Pauly. Band 10, Metzler, Stuttgart 2001, Sp. 1249–1251.
[52] Betr. afb. 16a: Florence, Galleria degli Uffizi - Gabinetto dei Disegni e delle Stampe. De overige afbb. op het web zonder auteur.
[53] M. Tullius Cicero, De Divinatione et de fato libri. Frankfurt, 1828, 422, nt.
[54] M. Tullius Cicero, De Divinatione et de fato libri, II, XXXV.
[55] Museo Archeologico, Florence.
[56] Siena, Pallazo Pubblico. Salla dei Nove. Ambrogio Lorenzetti 1337-1339.
[57] Magnus Liber Organi, Biblioteca Medicea Laurenziana, Florence, f. 463r.
[58] Michael Eisenberg, Performing the Passion: Music, Ritual, and the Eastertide Labyrinth - Trans. Revista Transcultural de Musica 13 (2009) - Alleen online op: edicion@sibetrans.com/trans/articulo/59. (z.p.)
[59] Arion, ed. et distr. - Paris 1998.
[60] cf. noot 55.
[61] Dubosc, G., Par ci, par là - Études normandes de moeurs et d'histoire. Rouen, 1928, passim.
[62] Chailley, J., La danse religieuse au moyen âge. Paris, 1967, passim.
[63] Gimbutas, M., The language of the Goddess. New York, 1989, 27.
[64] Kern, H., Through the Labyrinth - Designs and Meanings over 5,000 years. London, 2000, 73.
[65] Ilias, vert. Ben Bijnsdorp (alleen op internet: https://benbijnsdorp.nl/)
[66] Bibliothèque Nationale de France, Ms. Fr., 9152, f.77r.
[67] Ovidius, Metamorphosen, Boek VIII, vert. Bert Bijnsdorp. (alleen op internet: https://benbijnsdorp.nl/)
[68] https://www.oudegeschiedenis.be/17/10/2017/knokken-in-knossos-labyrint-als-bijl-of-doolhof/
[69] Kern, o.c., 61
[70] Ventris M. & Chadwick J., Documents in Mycenean Greek. Cambridge, 1976 en vooral Popham, M.R., The historical implications of the Lineair-B archive at Knossos dating to either c. 1400 B.B. or 1200 B.V. In: Cretan Studies, 1998, 1, 217-227.
[71] Heraklion, Archeologisch Museum.
[72] id.
[73] Kern, o.c., 25.
[74] Jaskolski, H., The Labyrinth: Symbol of Fear, Rebirth, and Liberation. Boston, 1997, 25.
[75] Gimbutas, M., The living godessess. Berkeley/Los Angeles/London, 2001.
[76] Kern, o.c., 43.
[77] Badische Landesbibliothek - Cod. Aug. CCXXIX, f. 61v.
[78] Rome, Musei Capitolini, Palazzo dei Conservatori, collectio 0001, mob. 00358.
[79] Versnel, H., Inconsistencies in Greek and Roman religion. - II. Transition and reversal in myth and ritual. Leiden, 1993, 326, nt. 122.
[80] Westerdahl, Chr., Livets och Dödens Labyrint, Skärhamn, 2016. Recensie door Chr. Fagerström, in: Cardroia, 46, 2017, 52/53.
[81] Haken, C.W., Die Windelburg zu Stolpe - Pommersche Volkssitte." In: Pommersches Archiv der Wissenschaften und des Geschmacks, 1784, 3, 49-60.
[82] Sieber, S, „Eine Trojaburg in Pommern". In: Germanien, 1936, S. 83–86.
[83] Zeer positief hierover: Sanson-Catz, A., & A. de Koe, Oude Nederlandsche volksdansen. Rotterdam, 1929, 59.
[84] Nacht, J., The Symbolism of the Shoe with Special Reference to Jewish Source. In: The Jewish Quarterly Review, New Series, Vol. 6, No. 1 (Jul., 1915), 1-22, 19.
[85] Steinmetz, D.H., Die Wunderburg bei Calbe - http://www.geocities.ws/calbegeschichte/wunderburg.html
[86] Schmidt, H.R., Kaufbeuren in vergangenen Tagen. Erfurt, 2006, 43.
[87] Kraft, J., Die Göttin im Labyrinth. Spiele und Tänze im Zeichen eines matriarchalen Symbols. Bern, 1997, passim.
[88] Kern, o.c., 412.
[89] Myrberg, N., The imperative way. In: Andrén, A., K. Jennbert & C. Raudvere (Eds.), Old Norse religion in long-term perspectives - Origins, changes and interactions. Lund, 2006, 45-49, 46.
[90] Olsen, B., Material metaphors and historical practice. A structural analysis of stone labyrinths in coastal Finnmark, Arctic Norway, In: Fennoscandia archaeologica, VIII, 1991, 51-58, 53-56.
[91] Fossati, A., Figures and Male Sites in the Rock Art of Valcamonica, Italy. Papers Valcamonica Symposium 2007, 131-144, 131/132.
[92] Nederlandsche Baker- en Kinderrijmen, verzameld door Dr. J. Van Vloten (1871). Met melodiën, bijeengebracht door M.A. Brandts Buys. Opnieuw uitgegeven en van een inleiding en aanvullingen voorzien door B.W.E. Veurman. Meppel, 1972.
[93] https://www.erfgoedleiden.nl/nieuws/919-blauwe-rode-en-witte-stenen-officieel-monument. Tekst is door auteur enigszins aangepast.
[94] Steiner, J.W.C., Ueber das altteutsche und insbesondere altbaierische Gerichtswesen. Aschaffenburg, 1824, 30.
[95] Handelman, H., Volk- und Kinderspiele aus Schleswig-Holstein. Kiel, 1874, 50.

[96] Ranke, K., Rosengarten - Recht und Totenkult. Hamburg, 195, passim.
[97] Plaatvormig aluminiumsilicaat (syn. mica). De naam verwijst naar het glinsteren van het oppervlak van kristalplaatjes.
[98] Benedetti, D., Danser en Corse entre identité et postmodernité. Thèse de doctorat. Université de Corse, Corte (F) 2011.
[99] Mancini, S., Le rituel du Labyrinthe dans l'idéologie de la mort en Corse. In: Revue de l'historie des religions, t.209, nr. 1, 1992, 23-53, passim.
[100] Plagnieux, Ph'., Amiens, la Cathédrale Notre-Dame. Éditions du patrimoine, 2003, 92.
[101] Wright, C., The Maze and the Warrior. Cambridge, 2001, 47.
[102] Paris, L., Le jubé et le labyrinthe dans la cathédrale de Reims. Reims 1885, 5/6.
[103] Gérard, J-K., Description historique de la ville de Reims. Reims, z.j. (na 1828), 63.
[104] Paris, L., 11.
[105] Demouy, P., Notre Dame de Reims. Paris, 2017, 96--97.
[106] Merlin, Fr., Recherches de plusieurs singularités. Reims, 158301587, f. 78r.
[107] Paris, L., 39.
[108] Wright, C., The Maze and the Warrior. Harvard Univ Press, 2004, 57-59.)
[109] Cf. noot 66.
[110] Les Stalles de la cathédrale d'Amiens, par mm. Jourdain et Duval, Chanoines honoraires et Vicaires de la Cathédrale, Membres de la Société des Antiquaires de Picardie. Amiens, 1843, passim.
[111] http://projects.mcah.columbia.edu/amiens-arthum/detail/jube-medio-ecclesiae. Life of a Cathedral: Notre-Dame of Amiens. Columbia University. 2017.
[112] Paris Bibliothèque Nationale, MS. lat. 1 745, f. 30v. In: Doob, P.R., The idea of the labyrinth - from Classical Antiquity through the Middle Ages. London, 1990, 49.
[113] Doob, 118.
[114] Fresson, G., Historien et intendant de la cathédrale de Chartres. Danse de Pâques. Chartres, 2006, passim. Op: http://www.cathedrale-chartres.org/fr/le-labyrinthe-de-chartres-enfin-devoile-,article-133.html#pratiques_plein_air
[115] Leboeuf, Abbé, Mémoires concernant l'historie ecclésiastiques et civiles d'Auxerres. Paris, 1743, 3 en 34.
[116] Collignon, M., La statuette d'Auxerre (Musée du Louvre). In: Monuments et mémoires de la Fondation Eugène Piot, tome 20, fascicule 1, 1913, 5-38.
[117] Mallion, J., Chartres - Le jubé de la cathédrale. Société Archéologique d'Eure-et-Loir, 1964, 16.
[118] Triomphe de la Sainte Vierge. 1697 (photo: Bibliothèque Nationale, Paris)
[119] Mallion, 17-19.
[120] Desmaretz, gewassen pentekening. Bibliothèque Nationale de France, Qb1 1594.
[121] Beeld toegezonden door een welwillende persfotograaf.
[122] Vogler, G., Die Echternacher Springprozession in Geschichte und Gegenwart (1). In: Choreae 2 (1995), 182-207, 194/195.
[123] Id., 202.
[124] Id., 206.
[125] Burnaby International Folk Dancers perform on the Festival Stage at the PNE on Sept 2, 2010.