

Opkomst en echec van een integere stijl

De artistieke 'School van Beuron' en haar stille ondergang

Felix Standaert

In de negentiende eeuw kenden alle sectoren van het socio-culturele leven een versneld tempo van vernieuwing. De religieuze en christelijke kunst bleef in die evolutie niet achter. Zo werd in het kunstenaarsmilieu van de jaren 1860-1870 de nood gevoeld om onder de oppervlakte der verschijningsvormen een diepere bodem te ontbloten. Onder de verzamelnaam 'symbolisme' doken vernieuwende kunstwerken op, die het verlangen naar verdieping tegemoet kwamen. Doordat ook in de katholieke kloosters een aantal kunstenaars naar uitgezuiverde artistieke stijlen ging zoeken, ontstond een onverwachte ontmoeting tussen twee kunstwerelden die zich sinds de renaissance, en zeker sinds de Franse Revolutie, alleen maar verder van elkaar leken te verwijderen.

Een gevolg van die aanvankelijk schuchtere ontmoeting is het ontstaan van de kunstbeweging die bekend staat als de 'School van Beuron' – een naam die niet geheel terecht is, daar er strikt genomen geen school werd gesticht, maar wel een stijl ontstond waarin enkele spraakmakende kunstenaars in en rond Beuron gingen excelleren. Beuron is een gehucht in Duitsland, dicht bij de bron van de Donau, de blauwe stroom die drieduizend kilometer verder in de Zwarte Zee uitmondt. Vroeger behoorde Beuron tot het dwergstaatje Hohenzollern-Sigmaringen. In dat dorpje bevond zich een oud klooster van de augustijnen, dat in 1860 nog in handen was van de familie van de plaatselijke vorsten.

Beuron: ankerplaats voor een nieuwe stijl

In diezelfde tijd waren de gebroeders Wolter, twee Duitse seculiere priesters, op zoek naar een intensere beleving van hun geloof. In de benedictijnenabdij van Sint-Paulus-buiten-de-muren, in Rome, ontdekten ze een klimaat van vernieuwing, meer bepaald op liturgisch vlak, dat hen zeer beviel. Daar in Rome kwamen ze ook in contact met prinses Katharina Hohenzollern-Sigmaringen, de weduwe van de vorst van Sigmaringen. Die hoge dame belichaamde als het ware de snel opgekomen hoop van Wolter en nog een groep in Rome

Maurice Denis, *De monniken van Beuron*, olie op doek, 1904. Op dit schilderij staat rechts de grondlegger van de 'School van Beuron' afgebeeld: dom Desiderius (Peter) Lenz. Pater Lenz legt met passer en instructieboek uit hoe de sacrale kunst geconcipeerd is. Twee leerlingen luisteren begeesterd: in het midden Willibrord (Jan) Verkade en naast hem zijn ordegenoot Adelbert Gresnicht. Overgenomen uit: C. Boyle-Turner e.a., *Jan Verkade, Hollandse volgeling van Gauguin, Waanders*, Zwolle, 1989, blz. 147.



verblijvende Duitsers om in Duitsland een abdij te stichten waarin de nieuwe geest zich volwaardig zou kunnen ontplooiën. Prinses Katharina stelde niet teleur. Het oude klooster in Beuron kwam door haar bemiddeling in handen van de bevlogen pioniers die er in 1863 het benedictijnse kloosterleven begonnen. Dom Maurus Wolter werd de eerste abt.

De jonge abdij wekte vrij spoedig de belangstelling van twee jeugdige leden uit een groep schilders die zich de Nazareners noemden en die in Rome actief waren: de Duitser Peter Lenz en de Zwitser Johan-Jacob Wüger. Ze trokken naar Beuron en deelden er met de aldaar teruggekeerde prinses Katharina hun interesse voor religieuze kunst die zich afkeert van de vigerende romantische en naturalistische stijl. Katharina kwam onder de indruk van hun discours en gaf de twee kunstenaars de opdracht een kleine kapel te bouwen en te decoreren. Dit werd de Mauruskapel in het bos bij Beuron, een creatie die wonderwel beantwoordde aan de geest van spirituele vernieuwing in de nabije abdij.

De monniken van de abdij van Beuron konden zich vinden in de nieuwe, sobere stijl van het kapelletje van Lenz en Wüger. De barokke stijl van hun kloostergebouwen leek in hun ogen slechts een protserige uiting van hun geloof als ze die vergeleken met de artistieke prestaties van de twee Nazareners. Toen Lenz en Wüger korte tijd later intraden, was het hek helemaal van de dam. De neofieten konden zich verheugen in het feit dat hun spirituele en artistieke verlangens volledig overeenstemden met de objectieven van de gezagsdragers van de abdij: in de schoot van het kloosterleven werd ruimte geschapen voor kunstige ambities die in de lijn lagen van een nieuwe mentaliteit die door kunstenaars als Joris-Karl Huysmans werd gepromoot. Rond het jaar 1872 vormde zich een groep schilders (er waren tegen die tijd nog andere artiesten ingetreden) die onder leiding van Peter Lenz (kloosternaam: Desiderius) en zijn assistent Johan-Jacob Wüger (kloosternaam: Gabriel) werk maakten van de consolidatie van de 'stijl van Beuron' door de uitvoering van decoraties in kerk en klooster.



De Mauruskapel van Lenz en Wüger.

Karakteristieken van de 'stijl van Beuron'

De kunstenaars van Beuron verwierpen, zoals al gezegd, elke vorm van naturalisme of romantisme. Ze huldigden de soberheid en kozen daarom voor eenvoudige, vlak uitgestreken kleuren in strikt geometrische of symmetrische composities waarin elke verwijzing naar een historisch of ruimtelijk kader ontbrak. Hun creaties oogden lineair en abstract, maar dat betekende niet dat alle symboliek eruit geweerd was. Integendeel, de voorstelling der personages in de kunstwerken was uiterst symbolisch geladen: elke figuur verscheen als een hiëratisch beeld dat het sacrale karakter van de liturgie onderstreepte, ernstig en strak vormgegeven, zelfs in tafereelen die verwezen naar allesbehalve serene gebeurtenissen, zoals – om maar één voorbeeld te geven – bij de *Kruisafneming* die de Nederlander Willibrord Verkade in 1914 schilderde in de karmelietenkerk van Wenen-Döbling.

De stijl van de 'School van Beuron' had als doel de werkelijkheid zo voor te stellen dat algemeen geldende betekenissen op de voorgrond kwamen. Peter Lenz zocht daarom naar bepaalde hoeken en grondvormen, getallen en maten waarin integere verhoudingen konden worden uitgedrukt. Die gegevens zette hij om in strenge regels, 'canons' genaamd. Nooit liet hij zich daarbij inspireren door wat de renaissance of de gotiek voortbracht. Voor Lenz gold de Oud-Egyptische en Assyrische kunst als voorbeeld, eventueel ook de Griekse kunst

en desnoods de Byzantijnse of de romaanse. Om die integriteit te vrijwaren stond hij zelden toe dat monniken hun naam verbonden aan fresco's of muurschilderingen. "Religieuze kunst vervult een dienst aan God en de Kerk," placht hij te zeggen, "de eer voor individuele prestaties van ontwerpers en uitvoerders hoort daar niet bij." Om die regel van de anonimiteit veilig te stellen, werkten de schilder-monniken trouwens vaak nauw samen bij het uitwerken van schetsen op 'kartons', die op verschillende plaatsen gekopieerd werden.

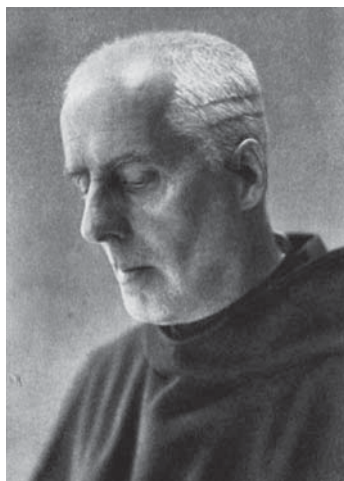
Willibrord Verkade, die met zijn ervaring als Nabis-artiest¹ wist dat zijn medebroeder lijnrecht inging tegen de 'mode van Parijs', besepte dat hij een offer moest brengen. Hij aanvaardde de discipline die erin bestond zijn persoonlijke ambities opzij te zetten of minstens ondergeschikt te maken aan het gemeenschappelijke kunstwerk van de liturgie dat geen verheerlijking van de makers der ornamenten verdraagt. Zelfs nog in 1935, toen hij al lang naam gemaakt had met individueel uitgevoerde decoratiewerken in Aichalden, Heiligenbronn en Wenen-Döbling, verklaarde hij in zijn boek *In blijde gebondenheid*²:

Stijl in strengere zin ontstaat wanneer het persoonlijke moet wijken. Wanneer het toevallige, tijdelijk en plaatselijk bepaalde tot op zekere graad verdrongen wordt door datgene wat noodzakelijker is en geldig voor vele tijden, plaatsen en mensen.

Volgens dat principe, waarin het toepassen van de 'canons' van Lenz een heilige plicht was, werkten ook Andreas Amrhein, Adelbert Gresnicht, Jacques Malmendier, Lukas Steiner en Andreas Weiss. Hun namen werden zelden genoemd, ook niet toen Beuron ten tijde van de *Kulturkampf* bijna noodgedwongen bestellingen voor decoratieve en restauratieve werken in het buitenland aanvaardde. De monniken-kunstenaars realiseerden hun opdrachten, o.a. in de abdijen van Montecassino (Italië), Emmaüs en Sint-Gabriël (Praag), Maredsous (België) en Sint-Hildegard (Eibingen), immers altijd in collectieve kloosterverbanden.

Het integriteitsconflict in de abdij van Maredsous

Toen de 'School van Beuron' in de abdij van Maredsous decoratiewerken begon uit te voeren, ontstond er een conflict dat te maken had met verschillende opvattingen inzake het behoud van de integriteit van religieuze artistieke stijlen. Wat was er gebeurd?



Willibrord (Jan) Verkade.
Foto: J. Huijsen, Amsterdam.

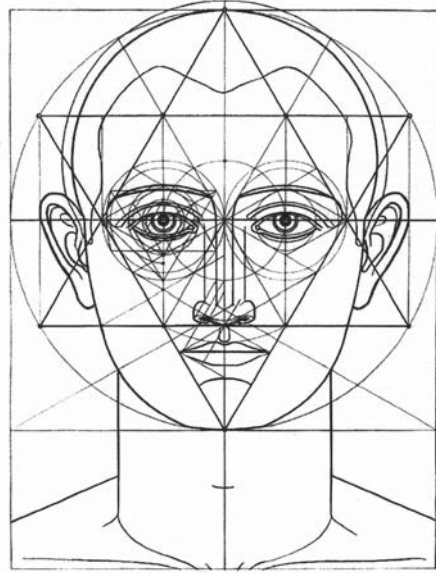
De spirituele hernieuwing, die aan de basis lag van het benedictijns reveil in Duitsland, werkte aanstekelijk op de Belgische ultramontanen. Nu had Joseph de Hemptinne, de leider van deze pausgezinde en oerkatholieke beweging, een zoon die monnik was geworden in de abdij van Beuron. Mede door die bloedband met de ultramontaanse voorman besliste de abt van Beuron, in 1872, om op vraag van de Belgische conservatieve ijveraars een klooster te stichten in Maredsous. Dat Waalse dochterhuis van de intussen beroemd geworden Duitse abdij werd echter opgetrokken in de neogotische stijl. Dat had alles te maken met de voorliefde van de Belgische katholieken voor alles wat zich aandiende als een retour naar de middeleeuwen. Ook de kerk van het klooster, een meesterwerk van architect Jean-Baptiste de Bethune, werd in de ‘nationale’ stijl opgetrokken. In 1882 was de bouw van dat grootse bedehuis voltooid.

De vertegenwoordigers van de ‘School van Beuron’, die in die tijd in volle bloei was, vonden het vanzelfsprekend om de decoratie van de kerk van hun Belgische dochterabdij voor hun rekening te nemen. Eenmaal ter plekke gekomen, merkten ze echter dat het niet mogelijk was een meesterwerk in de typische Beuroner stijl te scheppen. Ze stuitten op weerstand bij sommige monniken van Maredsous, die de neogotische benaderingswijze verdedigden. Uiteindelijk werd een compromis gevonden: sommige kerkversieringen zouden in de stijl van Beuron geschilderd worden, enkele in de neogotische stijl en nog andere in een stijl die niets meer en niets minder dan een vermenging van de twee benaderingen was. Het resultaat stelde echter teleur. Er bleek een totaal gebrek aan harmonie en coherentie te zijn. (In 1957 werden trouwens vrijwel alle muurschilderingen uitgeveegd om ze te vervangen door sobere en eenvoudige alternatieven die beter aansloten bij de liturgische vernieuwing van die tijd.)

De mislukking in Maredsous heeft Peter Lenz, alias dom Desiderius, ongetwijfeld gesterkt in zijn overtuiging dat de meest radicale opvattingen over de integere religieuze kunst de enige juiste waren. Volgens de ‘vader’ van de ‘School van Beuron’ liet de strenge stijl van de beginjaren geen enkele ruimte voor interpretatie en hadden de criticasters die ageerden tegen de strakke toepassing van de ‘canons’ geen gelijk. “De Beuroner kunst staat of valt met de manier waarop de kunstenaar zijn loyaleit betuigt aan de regels inzake maat, getal en proporties die alleen in de oude kunst van de Egyptenaren en de Grieken werden toegepast”, meende hij. Die onverzettelijkheid sierde hem. Zo majestueus en hiëratisch de producten van ‘zijn’ kunstschool oogden, zo principieel en trouw bleef Lenz de eerste succesvolle vruchten van zijn doordachte studies als hét model ter navolging prijzen.

Maar had Lenz nog aandacht voor de nieuwe weg die zijn abstracte en eenvoudige kunst opengooide, de weg die de ‘art nouveau’ en andere stijlen op het einde van de negentiende en het begin van de twintigste eeuw zouden inslaan? Besefte hij terdege dat de ‘School van Beuron’ tot op zekere hoogte een doorbraak betekende in de kunstgeschiedenis – een geschiedenis die ook

geschreven wordt door niet-monniken, door jongeren die de stijve en onmenselijke allure van de Beuronserafijnenkunst van schadelijke overdrijvingen wilden bevrijden. Dat op de vooravond van de Eerste Wereldoorlog de tijd rijp was voor een nieuwe fase waarin soepelheid en vermenschlijking in de uitoefening van de religieuze kunst even belangrijk werd als de trouw aan de discipline, zal de autoritaire en eigenzinnige Lenz voorzeker niet ontgaan zijn. Het feit alleen al dat zijn medebroeders Andreas Weiss en Adelbert Gresnicht zich klaarmaakten om individuele decoratiewerken uit te voeren (de eerste opereerde tijdens het interbellum in de Sint-Andriesabdij van Zevenkerken, de tweede in Brazilië, de USA en China), was al een teken aan de wand. Maar Desiderius Lenz was intussen stokoud geworden. Voor nuanceringen ontbrak hem alle energie.

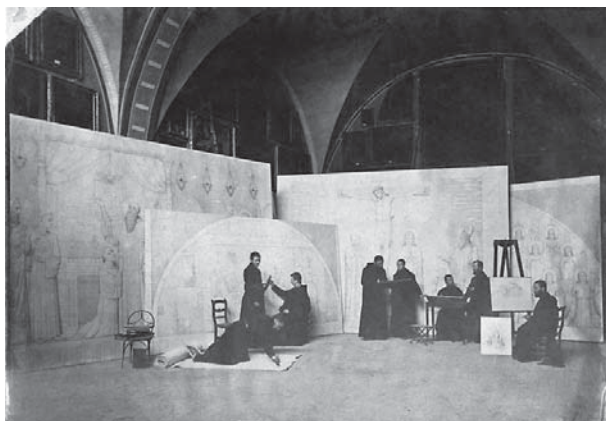


Hoofd volgens de 'canon' van Beuron. Dergelijke tekeningen waren ook van nut voor het ontwerp van het grondplan van een kerkgebouw (cf. "Christus is het hoofd waaruit het lichaam kracht put", Ef. 4,16)

De lokroep van Jugendstil en art nouveau

Het antwoord op de vraag of de stijl van Beuron een kans tot langere bloei had gekregen als er iemand was opgestaan die een genuanceerdere variant promootte, is pure speculatie. Toen Desiderius Lenz zich rond 1910 definitief terugtrok in de beslotenheid van de abdij van Beuron, was er maar één monnik die de bezieler had kunnen worden van een soepeler en menselijker Beuronser stijl: Willibrord Verkade, de hoogbegaafde artiest die veel nadacht over het wezen van de kunst.

Dom Verkade was zich ongetwijfeld bewust van de noodzaak om de strenge tendens van dom Lenz te nuanceren. Dat blijkt uit sommige passages in zijn reeds geciteerde boek *In blijde gebondenheid*. Maar vooral, Verkade onderhield uitstekende contacten met de Europese kunstwereld, die hem toelieten een verruimde blik te ontwikkelen. Tot die goede connecties had de deelname van de 'School van Beuron' aan de jaarlijkse tentoonstelling van de *Sezession* (de door Gustav Klimt opgerichte Moderne Vereniging van Kunstenaars in Wenen) veel bijgedragen. Nadat abt Placidus Wolter (de broer van Maurus), zij het na veel aarzeling, dom Verkade de opdracht gaf om de samenwerking met de curatoren van die succesvolle expositie in 1905 te organiseren, kreeg dom



Monniken van Beuron aan het werk in een kerk. De 'kartons' zijn hun strakke leidraad.

Willibrord volop de kans om zijn contacten met de vertegenwoordigers van de Oostenrijkse Jugendstil en de Europese avant-garde uit te breiden. Zo werd Verkade bijvoorbeeld bevriend met de Russische schilder Alexej Jawlenski en werkte hij zelfs in zijn atelier toen hij tussen 1906 en 1909 in München verbleef.

Ondertussen bekoelde zijn warme sympathie voor zijn Parijse Nabis-compagnons geenszins. En dat was wederzijds: de Franse schilders Paul Sérusier en Maurice Denis, die ijverden voor een verjongde christelijke kunst zonder daarom hun bewondering voor de theorieën van Lenz weg te moffelen (Sérusier vertaalde zelfs het basisboek van Peter Lenz in het Frans: *L'esthétique de Beuron*), zochten Verkade regelmatig op om ideeën uit te wisselen. In de marge van die denktanks ontmoette Verkade in Amsterdam ook nog Jan Toorop, de belangrijkste Nederlandse kunstschilder van het symbolisme en een voorzichtige verkenner van de religieus geïnspireerde art nouveau-stijl. In zijn hoedanigheid van voorzitter van de *Moderne Kunstkring* organiseerde Toorop in 1905 zelfs een tentoonstelling met werken van Verkade.

Kortom, Willibrord Verkade had alles in zich om een nieuwe koers te bepalen voor de tanende Beuroner kunst. En dat bewees hij ook met eigen werken: steeds vaker doken typische Jugendstilornamenten op, die de gracieuze gestileerde vormelementen van de Beuroner kunst 'verzachtten' met asymmetrische, gebogen lijnen en zogenaamde Horta-zweepslagen die emoties uitdrukken. De drie monumentale glas-in-loodramen die Verkade uitvoerde voor de karmelietenkerk in Wenen-Döbling zijn een mooi voorbeeld van die evolutie naar de vormtaal van de art nouveau.

De stokkende vernieuwing

Hoe positief de kunstkenners van die tijd de nieuwe accenten in het individuele oeuvre van Willibrord Verkade ook bejegenden, tot een echte vernieuwing in de schoot van de 'School van Beuron' hebben ze nooit geleid. De vernieuwing



Beuroner fresco in de Sint-Hildegardisabdij in Eibingen. Het fresco verbeeldt Hildegards reis van Disibodenberg naar de Rupertsberg in Bingen.

stokte toen dom Verkade in 1909 naar Palestina werd gestuurd. Die reis naar het Heilig Land was eigenlijk een verbanning. Abt Ildefons Schober, die sinds 1908 het beleid in de abdij bepaalde en de sympathie van zijn voorgangers Maurus en Placide Wolter voor de ‘moderne’ richting van Verkade niet kon delen, vond het wijs om de ‘nieuwlichter’ binnen zijn groep Beuroner artiesten voor een tijdje op een zijspoor te zetten.³ Toen dom Willibrord na enkele jaren eindelijk naar Beuron mocht terugkeren, brak de Eerste Wereldoorlog uit en was er sowieso geen enkel perspectief meer op een Europese samenwerking in de wereld van de religieuze kunst.

Maar voor de mislukking van de herprofilering van de ‘School van Beuron’ is nog een andere reden te vinden: het persoonlijke integriteitsconflict dat dom Willibrord ervoer bij de implementatie van de monastieke basisnormen enerzijds en het artistieke ideaal anderzijds. Hoewel in het begin van de twintigste eeuw de mogelijkheid bestond om de vergeestelijkte kunst van Beuron, die een scherpe aanklacht betekende tegen het *l’art pour l’art*-principe, enigszins te verzoenen met de vermenschelijking in alternatieve kunststromingen, bleef de gedoodverfde nieuwe leider van de Beuroner school op een bijna aandoenlijke wijze trouw aan zijn monastieke roeping. Die roeping bestond erin elke persoonlijke ambitie op te offeren ten voordele van een strikt gemeenschappelijk beleefde totaalvorm van kunst en liturgie. Het nederige en discrete karakter van dom Willibrord – een eigenschap die ook sprak uit de door hem gekozen titel voor het tweede deel van zijn biografie: *In blijde gebondenheid* – zorgde ervoor dat de innerlijke tweestrijd beslecht werd door weer alle gewicht te geven aan het positieve oordeel van sommige kunstcritici die, ondanks de onmiskenbare vermindering aan uitstraling van de Beuroner kunst, de strenge stijl van de schilderende en decorerende monniken bleven ophemelen. Nog in 1910 verscheen een artikelenreeks van de bekende Nederlandse professor B.H. Molkenboer in het dagblad *Het Centrum*. Molkenboer definieerde daarin de kunst van Beuron als volgt:

Alle kunst heet beperking van het tomeloze gevoel binnen de evenwicht-brengende wetten der rede; enkel op de vaste basis van het kalm overwogene blijft de fantasie voor buitensporigheden gevrijwaard, want de harmonieeler, de leer van maat, getal en evenwicht, is voor iedere kunst, die ernstig beoefend wordt, een eerste vereiste.

Dergelijke besprekingen zullen voor Willibrord Verkade in ieder geval voldoende zijn geweest om nooit een integriteitsincident rond zijn monastieke roeping uit te lokken. In feite schilderde dom Verkade steeds minder vanaf 1914 en wierp hij zich met veel toewijding op de taken die hem werden toevertrouwd in de abdij. Zo fungeerde hij een tijd als gastenpater en vertaalde hij bijvoorbeeld enkele mystieke werken van Jan van Ruusbroec in het Duits. Maar welke kleine tragedie zich daarbij afspeelde in het hoofd van een man die zoveel artistieke en sensitieve talenten bezat, zullen we nooit kunnen bevroeden.

Teruggrijpen naar het verleden: een onvergeeflijke fout?

Een analyse van de rol die de 'School van Beuron' speelde in de religieuze kunstgeschiedenis mag natuurlijk niet beperkt blijven tot de beschouwing van de werken die bepaalde leden van de groep gerealiseerd hebben of gerealiseerd zouden kunnen hebben. De vraag is of de 'School van Beuron' werkelijk in dienst stond van het spirituele reveil in de negentiende eeuw. Waren de monniken van de Duitse abdij erin geslaagd de kerkelijke kunst te mobiliseren in de richting van (de vervulling van) een behoefte aan meer diepgang en sacraliteit in de godsdienstige beleving? En was die artistieke beweging integer?

Het antwoord op die vragen is positief. Toch is het twijfelachtig of de pioniers en eerste vertegenwoordigers van de 'School van Beuron' op zoek waren naar een duurzame hedendaagse artistieke stijl. De vinnige bewoordingen waarmee ze hun optie voor de terugkeer naar het 'ware' onderstreepten, liet in ieder geval geen enkele ruimte voor een dialoog die nu eenmaal een *conditio sine qua non* is bij de uitstippeling van een parcours dat soepel inspeelt op veranderende factoren in de brede wereld van kunst en cultuur. Hun strategie was een restauratie van het verleden, meer bepaald van de Oudegyptische en Assyrische modellen, en een radicale afwijzing van andere kunst-richtingen zoals de renaissance of de barok. Op ideologisch vlak verschilden de Beuroner kunstenaars eigenlijk nauwelijks van de aanhangers van de neogotiek, waartegen ze zich afzetten. Die laatsten zochten hun bron van inspiratie immers evengoed in het verleden, met name in de christelijke gotiek van de late middeleeuwen. Het enige verschil was dat ieder op zijn manier een oplossing had gevonden om een tijdlang integere kunst voort te brengen.

Het teruggrijpen naar het verleden is geen fout. Maar het gekozen model een exclusiviteit toedichten dat voor alle tijden geldig zou zijn, is dat wel. In dat geval heeft de integriteit immers een waas van integrisme rond zich geweven. Tenzij men de gebondenheid als een 'blijde gebondenheid' beleeft,

d.i. een gebondenheid die de persoonlijke integriteit helpt realiseren – wat voor vele Beuroner kunstenaars zoals de milde Willibrord Verkade, maar ook de in China naar een nieuwe synthese vorsende Adelbert Gresnicht, zeker als de voornaamste betrachtning gold.

Felix Standaert is diplomaat en ere-ambassadeur van het Belgische vorstenhuis. Hij vertegenwoordigde de Belgische staat achtereenvolgens in Rwanda, Tunesië, Griekenland, Zweden en bij de Heilige Stoel. Verleden jaar verscheen bij de Éditions de Maredsous (Denée) zijn lijvige studie *L'École de Beuron. Un essai de renouveau de l'art chrétien à la fin du XIX^e siècle*. De monografie is rijkelijk geïllustreerd met fotomateriaal en iconografische elementen, en bevat een uitgebreide Nederlandstalige samenvatting.

- ¹ Als beginnend kunstschilder kwam Jan Verkade in het Parijse symbolistische milieu van de Nabis (Hebreeuws voor 'profeten') terecht. Hij was er niet weg te slaan van de zijde van de 'hoofdapostel' en latere bekeerling tot het katholicisme Paul Sérusier en de vurige Maurice Denis. Het synthetisme van Paul Gauguin inspireerde hem mateloos. Toen Verkade op het einde van de negentiende eeuw intrad bij de benedictijnen, luisterde hij voortaan naar de kloosternaam Willibrord.
- ² Het eerste deel van zijn autobiografie, gepubliceerd in 1917, heette *Van ongebondenheid en heilige banden. Herinneringen van een schilder-monnik*. Het hier geciteerde tweede deel van zijn memoires verscheen bijna twintig jaar later bij dezelfde uitgever in 's-Hertogenbosch (Teulings).
- ³ Willibrord Verkade kreeg in Palestina de opdracht een kloosterkerk van muurschilderingen te voorzien. Maar zijn werk werd er afgekeurd en zelfs overgekalkt, omdat het onvoldoende met de principes van Lenz overeenkwam. Toch moest Verkade daarna nog een tijdje in het Heilig Land blijven, werkeloos en diep ontgoocheld.

Pelgrim in een Notendop

Welkom.

*op een kloosterwandeling van 2 - 12 dagen bij 25 kloosters in
Nederland en België.*

- * Ons wandelen is afgestemd op het kloosterritme
- * Optrekken in een kleine groep
- * Uw gids kent de weg
- * Ontdek opnieuw of voor het eerst de kloosterwaarden



DE WANDELMAAT
bureau voor kloosterwandelingen