

Een onbekend Werk van Lucas van Valckenborch

door Korneel Goossens

Dank zij de Heer P. de Boer, Amsterdam, leerden wij een nieuw werk van Lucas van Valckenborch kennen dat op 14 juni 1966 in het Dorotheum te Wenen geveild werd¹. Het schilderij in kwestie was afkomstig van een Oostenrijkse privéverzameling en is tentoongesteld bij Kunsthandel Kurt Meissner te Zürich². Het paneel meet 125 × 96 cm., het draagt het bekende monogram van de meester en het jaartal 1592.

Alle opzoekingen ten spijt zijn wij er niet in geslaagd meer historische gegevens betreffende het schilderij te verzamelen die ons misschien op het spoor van de oorspronkelijke eigenaar of opdrachtgever zouden gebracht hebben. Derhalve moeten wij ons beperken tot een hypothese die vertrekt van de vaststelling dat Lucas van Valckenborch in 1592, op het ogenblik dat het schilderij gemaakt werd, nog te Linz in Oostenrijk verbleef waar hij toen in dienst was van de aartshertog Matthias³.

Dit betekent nog niet dat de aartshertog het schilderij zou besteld hebben. Het feit nochtans dat het bij een Oostenrijkse familie is opgedoken, kan doen veronderstellen dat het dit land sedert zijn ontstaan niet verlaten heeft. De aard van de religieuze voorstelling zou er ons inziens op wijzen dat het werk geschilderd werd voor een kerk of klooster waar de devotie voor het H. Bloed bestond. Het iconografisch thema is trouwens zo complex en theologisch verantwoord dat het blijkbaar volgens de richtlijnen van een geestelijke uitgewerkt werd, te meer daar Lucas van Valckenborch in hoofdzaak een landschapschilder was, enkele genrestukken en portretten schilderde en, voor zover wij weten, geen enkel ander godsdienstig onderwerp behandeld heeft.

Als zodanig is het schilderij dat wij bespreken een even uitzonderlijk als merkwaardig verschijnsel in het oeuvre van Lucas van Valckenborch. Desondanks hoort het er in menig opzicht in thuis en kan het, behoudens de inhoud, vergeleken worden met een »Portret van aartshertog Matthias als Romeins veldheer« van 1580⁴ omdat beide schilderijen dezelfde kwaliteiten en dezelfde zwakheden vertonen. Qua compositie en landschapschildering is de meester er op zijn best terwijl het schilderen van grote figuren en portretten hem klaarblijkelijk minder lag.

Beide werken zijn inderdaad sterk en evenwichtig gebouwd. Zowel de figuur van Christus als die van Matthias staat in de as van het schilderij. Met de bijkomende personages nemen zij het voorplan in terwijl heel de achtergrond aan een uitgestrekt en bergachtig landschap voorbehouden bleef. Dit is gestoffeerd met talloze kleine figuurtjes die bij het ene schilderij bijbelse gebeurtenissen en bij het andere historische wapenfeiten uit de oudheid

lende details aan te wijzen die steeds in al de werken van Lucas van Valckenborch terugkeren, zoals o.m. de boomslag, de haast wetenschappelijk nauwkeurige weergave van de rotsen, de lichtweerkaatsing in het kabbelende bronwater, de kruiden op de voorgrond, enz. Al deze karakteristieke bijzonderheden hebben voor de toeschrijving evenveel waarde, zoniet zelfs meer, dan het monogram van de meester dat mede zijn werk waarmerkt.

De figuren op de twee schilderijen zijn afgebeeld te voeten uit: de Verlosser als een Apollo met sierlijke heupstand; de aartshertog als een Romeinse triomfator, de bevelhebbersstaf in de rechterhand, de linker steunend in de lende. Storende fouten tegen de anatomie werden er eigenlijk niet gemaakt, maar het gelaat van de Verlosser en dit van de veldheer hebben noch persoonlijkheid noch uitdrukking. Het aangezicht van de schildknaap, die de aartshertog vergezelt, is zonder karakter en popachtig als dit van de vier Evangelisten die Christus omringen. De physionomie van Lucas is nagenoeg identiek met die van een kramer op het markttooneel »De Herfst«⁵ en dit van de fruitverkoopster, op hetzelfde schilderij, zou de vrouwelijke dubbelganger van de Evangelist Johannes kunnen zijn. Ook in andere werken van Lucas van Valckenborch zijn gelijkaardige typen terug te vinden die iets stereotieps en iets houterigs hebben.

Na deze noodzakelijke preleminairen volgen nu de bespreking en de analyse van het schilderij dat wij »De Verlosser en de Bron des Levens« zullen noemen (Afb. I). Christus, de centrale figuur die, zoals wij verder zullen aantonen, een navolging van Italiaanse voorbeelden is, bevindt zich in de as van de compositie, maar hij is er tevens het middelpunt van dat heel de configuratie zin geeft en ze verklaart. De Verlosser die op de rand van een



Abb. 1 Lucas van Valckenborch, *De Verlosser en de Bron des Levens*, Kunsthandlung K. Meissner, Zürich

vierkantig bekken staat, draagt een wijde mantel die over de schouders heen geslagen is waardoor Zijn goed gevormd, apollonisch lichaam zichtbaar

wordt. Dit is niet door het lijden getekend of nauwelijks geschonden. De wonden aan handen, voeten en borst zijn slechts even aangeduid en

schijnen eerder kleine littekens te zijn. De Christus herinnert niet meer aan het passieverhaal. Hij is de veredelde verpersoonlijking van het offer dat Hij gebracht heeft, Hij is het symbool van de kruisdood en van het vergoten bloed voor het heil van de mensheid. Met wijs- en middenvinger drukt hij lichtjes op de borstwonde zodat er, zoals het Evangelie zegt, een dubbele straal van bloed en water uit neer vloeide. Deze wordt opgevangen in het bekken waarin de voet van het kruis staat dat Christus met de arm omvat en dat een verticaal vormt die evenwijdig loopt met de bloed- en waterstraal. Dit is niet enkel compositorisch bedacht, maar kennelijk bedoeld als een parallelisme in verband met de betekenis van de Fons Vitae. Dit thema is ontstaan uit de devotie voor het H. Bloed wat eveneens waar is voor de Mystieke wijnpers waaruit het Eucharistische bloed stroomt, hetzij als het het sap van de druiven die door Christus worden getreden of als Zijn eigen bloed dat door een kruisvormige balk uit zijn lichaam geperst wordt.

Wij blijven echter bij de Fons Vitae waarvan de betekenis wordt toegelicht door een hymne van een anoniem dichter die in het Romeinse brevarium bij het officie van het Kostbare Bloed voorkomt:

Jesus, Sibi nil reservat sanguinis.
Venite quotquot criminum
Funesta labes inficit,
In hoc salutis balneo
Qui se lavat mundabitur⁶.

Emile Mâle⁷ citeert uit het officie van het Kostbare Bloed van de abdij van Fécamp, dat zeer waarschijnlijk tot de 15e eeuw teruggaat, volgende passage:

Sanguis, animarum lavacrum, lava nos.
Sanguis, piscina, languentium, lava nos.
Sanguis, fons puritas, irriga nos⁸.

Deze en nog meerdere teksten laten geen twijfel bestaan over de symboliek van de Fons Vitae met betrekking tot de cultus en de liturgie van het H. Bloed en de liturgie in het algemeen.

Dit wordt door Lucas van Valckenborch op aanschouwelijke wijze aangetoond door twee reliëfs in grisaille die zich op de voorkant van de Bron des Levens bevinden. Het ene stelt het Laatste Avondmaal voor. De tafel is geplaatst zoals bij Leonardo da Vinci, maar de apostelen zijn anders aangezet. Langs weerskanten van Jezus zitten drie apostelen. Johannes heeft aan Zijn rechterzijde plaats geno-

men en leunt tegen de borst van de Meester. Aan ieder tafeleinde zitten nog twee leerlingen en twee andere tenslotte keren de rug naar de toeschouwer toe. Wij zien dus de instelling van de H. Eucharistie en dus van het sacrament des altaars waarbij het offer van de Verlosser liturgisch herhaald wordt.

Het andere tafereel stelt de doop van de Ethiopiër of de moorse kamerheer voor. Deze is uit zijn wagen gestapt die met twee paarden bespannen op de weg wacht. De Handelingen der Apostelen (8, 26-40) zeggen immers dat de apostel Philippus de wagen ontmoette die de Ethiopiër terug naar Jeruzalem voerde. Toen Philippus op zijn verzoek mocht instijgen bemerkte hij dat de kleurling Esaus las. Toen deze de apostel vroeg wie de profeet bedoelde met »het lam dat ter slachting werd geleid«, verklaarde Philippus dat het lam niemand anders was dan Jezus. Daarop liet de kamerheer zich dopen. Hier wordt de genade van het offer van het Goddelijke lam aangetoond in de vorm van het sacrament van het doopsel dat de mens reinigt van de erfzonde zoals de Fons Vitae hem van alle zonden zuiveren kan. Zo wordt de devotie voor het H. Bloed op beide reliëfs in het licht van de sacramenten gezien, omdat hun genade voortvloeit uit het verlossingswerk van Christus die voor het heil der mensheid Zijn bloed vergoten heeft.

Aan iedere hoek van de Bron des Levens zit een Evangelist met zijn attribuut. Links op het voorplan zien wij Lucas die met veel toewijding in een boek schrijft. Vòòr hem staat een inktpot en ligt het mes voor het scherpen van zijn ganzepen. Rechts zit Marcus die de pen even laat rusten en dromend van zijn werk staart. Zijn inkt- en pennekoek bevinden zich op de rand van het bekken. Aan de achterhoek links heeft Johannes plaats genomen. Hij heeft opgehouden met schrijven en schijnt te mediteren. Zijn boek ligt opengeslagen op de knieën en met de linkerhand maakt hij een gebaar als van iemand die in zichzelf redeneert. Tegenover hem zit Mattheus die dezelfde handbeweging maakt en dromerig hemelwaarts kijkt. Alle vier zijn ze kleurig gekleed. Johannes en Mattheus zijn in 't vermiljoen, ultramarijn en goudgeel. Voor Lucas werd flesgroen en lila gekozen terwijl Marcus een veelkleurige mantel over een rose kleed draagt. Door deze sprekende kleuren schijnt de nadruk op hun aanwezigheid te zijn gelegd. De vier Evangelisten zijn immers als de hoekstenen van de Christelijke leer, de verkondigers van de hoofdwaarheden van het Nieuwe Verbond dat als het ware de voortzetting is van het Oude Testament of, zoals Augustinus het formu-

leert: »In veteri testamento novum latet, in novo vetus patet.«

De consensus of de »concordia vereris et novi testamenti« heeft Lucas van Valckenborch meesterlijk aangebracht en uitgewerkt. Ook andere kunstenaars deden dit lang vóór hem. Wij denken aan de »Biblia Pauperum« en aan de »Speclum Humanae Salvationis« die op de beeldende kunsten grote invloed uitgeoefend hebben omdat zij voor de kunstenaars een doctrinaire typologie in prenten vastlegden.

De gebeurtenissen uit het Oude Testament spelen zich af in een prachtig landschap dat in zachte nuances van bruin, groen en licht blauw gehouden is waarin de bonte kleren van sommige figuurtjes enkele levendige accenten zetten. Dit landschap is even symmetrisch opgebouwd als de compositie van de figurengroep op de voorgrond. Tussen de beboste rotsen links en de heuvelen met heesters en hoge bomen rechts ligt het dal dat zich in de diepte wijds en breed uitstrekt. Heel in de verte aan een hoge, lichtende horizon zijn rechts nog bergen en een dorp met enkele hoeven te ontwaren.

De rotsen links vervullen niet alleen een functie in de compositie. Ze zijn een essentieel element van de gebeurtenis die aan hun voet plaats heeft, nl. een episode uit de exodus van de Israëlieten uit Egypte. Om de dorst van zijn morrend volk te lessen sloeg Mozes, op bevel van de Heer en in het bijzijn van de ouden von Israël, water uit de rots. In grote menigte stortten de mensen zich op het stromende water om er kruiken en kuipen mee te vullen. Het gretige verlangen naar de onverwachte en reddende drank is op bijzonder suggestieve wijze weergegeven. Rechts in het landschap wordt de regen van het manna getoond. Het was ook Mozes die voor zijn hongerend volk het voedsel uit de hemel deed neervallen. Men ziet de Israëlieten het samengrabbelen en er korven mee vullen om de hunnen en zichzelf van de hongerdood te redden.

De »concordia veteris et novi testamenti« werd door van Valckenborch volgens de geldende voorschriften nagevolgd. Het lavende water dat door Mozes uit de rots werd geslagen, prefigureert inderdaad de lanssteek die Longinus de Gekruisigde toebracht waardoor water en bloed uit de wonde stroomde. Het water van de bron zou eveneens, zoals Réau⁹ beweert, het type zijn van »l'eau salvatrice du baptême«. Wat de mannaregen betreft, deze is de prefiguratie van het Laatste Avond-

maal dat de instelling van de Eucharistie betekent. Samenvattend kan men zeggen dat Lucas van Valckenborch een beeld gegeven heeft van de Joods-Christelijke bijbel die door twee Goddelijke personen geïnspireerd werd: het hebreeuwse gedeelte door Jahwe die Mozes de Wet voor het uitverkoren volk oplegde; het tweede gedeelte, het z. g. Nieuwe Testament dat werd ingegeven door Christus als zijnde de incarnatie van de Zoon van Jahwe.

Toch beantwoordt de voorstelling slechts gedeeltelijk aan de historische, canonieke boeken, omdat er twee thema's in verweven werden die ontsproten zijn aan de artistieke en religieuze fantasie. Wij bedoelen de bloedvergiënde Christus die het kruis in de arm houdt en de Fons Vitae. Het is de taak van de iconografie het ontstaan, de ontwikkeling en de varianten van haar beeldtypen en kunstvormen te onderzoeken, aangezien de iconografische tradities van land tot land en van eeuw tot eeuw zowel voor wat hun symboliek als vormen taal betreft verschillen.

Dit geldt opvallend voor het schilderij van Lucas van Valckenborch dat zelfs een vermenging van Italiaanse en Noordse, vooral Nederlandse elementen vertoont die de vroomheid en de devoties van de Lage Landen weerspiegelen. De Hoofdfiguur van het werk, Christus met het kruis in de arm, gaat terug op Italiaanse voorbeelden die zelf geëvolueerde voorstellingen zijn van de Imago Pietatis of de Gregoriaanse Man van Smarten.

Het schilderij met het oertype van die Man van Smarten is thans verdwenen, maar Israël van Meckenem stak ca. 1495 een gravure naar het origineel dat, blijkens een Grieks opschrift, van Byzantijnse oorsprong moet geweest zijn. Van Meckenem voorzag zijn prent van een latijns opschrift zeggend dat zij gemaakt werd naar het eerste Imago Pietatis dat te Rome in de Santa Croce Gerusalemme bewaard werd en dat de H. Paus Gregorius het liet schilderen om een visioen dat hij zou gehad hebben te herdenken. Deze legende ontstond lang nadat de oorspronkelijke Imago Pietatis bekend geworden was, want Jacob de Voragine maakte er in zijn Legenda Aurea nog geen gewag van. Dit is een uitzonderlijk verschijnsel omdat in de regel iconografische thema's in de beeldende kunsten kwamen opdagen nadat historische feiten of legenden beschreven of overgeleverd waren. Dit normaal verloop stellen wij trouwens vast bij het ontstaan van de voorstelling van de legendarische verschijning aan Gregorius die de »Gregoriusmis« genoemd wordt en waarover wij het later zullen hebben.

Benevens van Meckenem, en lang vóór hem, werden nog andere kunstenaars door de Gregoriaanse Man van Smarten geïnspireerd. Al deze kunstwerken stemmen niet volledig in alle details met elkaar overeen ofschoon het essentiële steeds terugkeert: de Man van Smarten is altijd te halve lijve uitgebeeld; Zijn armen liggen meestal op de hoogte van de buik over elkaar en het hoofd helt steeds over naar rechts. De afwijkingen ten opzichte van van Meckenem, bij wie Christus alleen vóór het kruis staat, bestaan uit de toevoeging van bijkomstige figuren of voorwerpen.

Op een 13e eeuw Italiaans schilderij in de Casa Horne te Firenze¹⁰ bevindt Maria zich naast Haar Zoon en legt met grote tederheid haar arm omheen Zijn hals. Giovanni Pisano¹¹ beeldhouwde in 1310 een bas-reliëf op een lezenaar die oorspronkelijk voor de kansel van de Dom van Pisa bestemd was. Vermoedelijk om technische redenen bleef hier het kruis weg, maar twee engelen houden een gordijn achter de Man van Smarten. Zeer gelijkend op deze voorstelling is een miniatuur van Jacquemart de Hesdin of zijn atelier¹² in een getijdenboek voor de duc de Berry dat vóór 1413 vervaardigd werd. Hier staat Christus met neerhangende armen vóór het kruis tussen twee engelen die hem steunen. Enkele arma Christi werden aan de voorstelling toegevoegd. Bij Meester Francke¹³ komt er in 1425 een derde engel bij. Twee kleine dragen passiewerktuigen en ondersteunen de armen van Christus die met de rechter hand naar de bloedende borstwonde wijst en in de linke een geseltuig houdt. De derde engel bevindt zich achter de Heer en met een doorschijnend voel rond de handen steunt hij Hem onder de oksels. Christus heeft een doornenkroon op het hoofd en kijkt de toeschouwer met een smartelijke blik aan.

Op één na hebben al de bovengenoemde schilderijen die verwant zijn met de Gregoriaanse Man van Smarten een hiëratisch karakter waarbij de menselijke accenten van het lijdensverhaal uitgesloten zijn. De Imago Pietatis van de Casa Horne met zijn haast expressionistische zeggingskracht maakt de uitzondering door de aanwezigheid van de treurende moeder. Giovanni da Milano¹⁴ deed in 1365 een stap verder door Christus te omringen met de H. Vrouwen die Christus bewenen. Lorenzo Monaco¹⁵ plaatst in 1404 de Christus vóór het kruis in een graftombe. Hij streeft naar een schone plastische vormgeving van het Goddelijke lichaam, laat de haarlokken golven en mildert alzo het vroegere uitzicht van een afgemartelde Gekruisigde. Christus schijnt nog half sluimerend uit een diepe slaap

te ontwaken. Hij legt zijn rechterhand op de schouder van Maria terwijl Johannes naar de andere arm grijpt alsof hij hem zoenen wil. Op de vóór- en achtergrond is heel het passieverhaal pictografisch veraanschouwelijkt. Boven het kruis, tussen zon en maan, voedt de pelikaan zijn jongen met zijn bloed en vóór de graftombe staat de kelk die ook aan het Eucharistische offer herinnert. Giovanni Bellini¹⁶ had die omslichtigheid niet nodig om ca. 1465 met dezelfde personages een der meest aangrijpende werken van de religieuze schilderkunst tot stand te brengen. Hij heeft het thema van de Imago Pietatis op geniale wijze gehumaniseerd en de menselijke smart zo intens en aangrijpend weergegeven dat iedereen het onderschrift op het schilderij zal beamen: »Haec fere quum gemitus turgentia promant/Bellini poterat Joannis opus¹⁷.« De Christus staat overeind in het graf. Zijn bovenlijf is naakt. Het hoofd is met doornen gekroond en helt naar de rechter schouder. Zijn ogen zijn gesloten en Zijn gelaat is dit van een mens die door angst en lijden uitgeput is. Zijn linkerhand steunt op de boord van de sarcophaag. De rechterhand ligt onder Zijn hart en wordt omvat door die van Zijn Moeder die met Johannes in het graf staat alsof zij samen door hun grenzeloos leed reeds in de dood verbonden waren. Maria drukt de wang tegen het hoofd van haar Zoon terwijl zij hem door tranen vertroebelde ogen wanhopig aankijkt. Johannes wendt het hoofd af en snakt met open mond naar adem, bevangen als hij is door opgekropt verdriet. Op de achtergrond verschijnt nu een rustig landschap met een betrokken hemel.

Ook in de Nederlanden vindt men werken die bij de Imago Pietatis aansluiten. Het oudste voorbeeld dateert van ca. 1410 en komt voor op een onderdeel van de Norfolk triptiek die aan een Meester van het Bisdom Luik, vermoedelijk Maastricht, toegeschreven wordt¹⁸. De gelijkenis met het reeds vermelde werk van Meester Francke is duidelijk, vooral voor wat⁹ de Christusfiguur betreft. Een schilderij van Rogier van der Weyden, of althans aan hem toegeschreven¹⁹, stemt in grote lijnen overeen met de gravure van Israël van Meckenem. Twee andere werken, beide van Hans Memling, werden vermoedelijk naar een ouder voorbeeld geschilderd. Zij vertonen de Man van Smarten op de traditionele manier met dit verschil dat de H. Moeder achter haar Zoon staat en Hem ondersteunt. Het éne exemplaar dat 1474 gedateerd is, bevindt zich in de National Gallery te Melbourne²⁰. Het andere hangt in de Capilla Real te Grenada²¹. Ook Jacob Cornelisz van Oostsanen²² behandelde omstreeks 1510 het thema van de Man van Smarten.

ten met de nadruk op het bloed van de lanswonde dat in de eucharistische kelk neerstort. Tenslotte vermelden wij nog een gravure van Lucas van Leyden van 1517²³ waar de invloed van Dürer merkbaar is.

Een ander iconografisch thema dat historisch met de Imago Pietatis verbonden is en dat vrij veel in de Nederlandse en Duitse religieuze kunst voorkomt is de z. g. »Gregoriusmis« die eerder zelden in Italië geschilderd werd. Het onderschrift op de gravure van Israël van Meckenem berust op een legende volgens dewelke Paus Gregorius de Grote tijdens de consecratie van een door hem gecelebreerde Mis de Man van Smarten op de altaartafel zou zien verschijnen hebben. De Christus wordt meestal te voeten uit voorgesteld als opgestaan uit het graf, zonder nochtans de Christus van de Verrijzenis te zijn die op de dood gezegevierd heeft. Hij is een zich bewegende dode zoals die slechts in een visioen of in een droon kan bestaan.

Het is te begrijpen dat de uitbeelding van deze legende oneindig veel mogelijkheden tot interpretatie bood en dat ieder kunstenaar daarbij zijn verbeelding liet gaan wanneer zij niet door opdrachtgevers beperkt of geleid werd. Bij al de varianten van de »Gregoriusmis« hetzij de Man van Smarten op de altaartafel staat, op de rand van het graf zit of op het punt staat om er uit te stappen; hetzij Hij omgeven is door weinige of vele lijdenswerktuigen, de assistentie van de Mis klein of talrijk is, het bloed van Christus uit Zijn wonden al dan niet in een kelk wordt opgevangen, de overheersende gedachte gaat steeds naar de Eucharistische betekenis van het Goddelijke offer en op de hernieuwing daarvan op het hoofdmoment van de H. Mis.

Verskillende Nederlandse en Duitse meesters hebben de Gregoriusmis geschilderd of gegraveerd. Wij noemen slechts enkele namen: de Meester van Flémalle, de Meester van de Catharinalegende, Gerard David, Goossen van der Weyden, Geertgen tot Sint Jans, de Meester S (Alexander van Brussel?), de Meester van de H. Sippe, Bernt Notke, Albrecht Dürer, Hans Baldung Grien, een meester uit de school van Amiens en de meester van de miniatuur in het getijdenboek van Lodewijk van Gruuthuse.

Geertgen tot Sint Jans neemt echter in die reeks een heel bijzondere plaats in. Dit schilderij heeft iets van de Gregoriaanse Man van Smarten en iets van de »Gregoriusmis«, maar in zijn geheel gezien, als

conceptie en sentiment is het een nieuw en haast unieke voorstelling in de Christelijke iconografie²⁴. Met de doornenkroon op het hoofd staat Christus, door de knieën knikkend, in het graf. Geheel met bloed besmeurd, toont Hij de gapende wonde aan Zijn borst. Rechts vóór de graftombe bevindt zich de neergeknieelde halffiguur van Maria. Met saamgevouwen handen kijkt zij naar haar Zoon die pijnlijk voor zich uitstaart. Achter de Moeder Gods wist Johannes zich met de rug van de hand de tranen af. In de linker benedenhoek leunt de treurende Magdalena op het graf. Zwevende engelen dragen enkele arma Christi.

Dit rauw-realistische tafereel dat ons doet gruwen, geeft een synthetisch beeld van de laat-middeleeuwse passiedevotie die de wonden en het bloed van de Zaligmaker door de gelovigen anders deed bekijken dan wij dit nu doen. In oude gebedenboeken bad men »VII ghebeden totten sonderlinghen fonteynen der bloedstortinghen ons heeren«²⁵. Men vond er gebeden in over de vijf wonden Christi, »die roesevervige wonden ruyken boven roesen ende lelien ende dyn wonden syn suete boven honich ende honichraten«²⁶. Een der meest gelezen boeken van de 15e en 16e eeuw was in onze gewesten de Nederlandse vertaling van de »Vita Christi« of »Van den leven ons Heren« door de kartuizer Ludolf van Saksen. Ook de »Meditationes vitae Christi« van de pseudo-Bonaventura bevorderden in zeer sterke mate de lijdensdevotie terwijl anderzijds de aflaten die daaraan verbonden waren de cultus sterk stimuleerden. Met sommige gebeden verdiende men »alsoe veel aflaits als droppelen waters op enen dach regenen mach«²⁷. Het is vanzelfsprekend dat deze devotie haar weerklank vond in de beeldende kunsten die eveneens de invloed van de passiespelen ondergingen.

Ook om een andere reden is het schilderij van Geertgen tot Sint Jans van uitzonderlijk belang. Voor het eerst bemerken wij in de Nederlandse schilderkunst de Man van Smarten die het kruis in de arm houdt. Als tweede voorbeeld kennen wij het werk van Lucas van Valckenborch, maar welke afstand ligt er tussen de uitbeelding van beide Christusfiguren. Geertgen zit nog vast aan de laat-middeleeuwse traditie en geeft een beeld van de geofferde, de gefolterde, de medelijwekkende Man van Smarten. Lucas van Valckenborch daarentegen toont hem als de Verlosser die Zijn bloed offerde voor het heil der mensheid, die als de fontein is voor de reiniging der zielen, als de bron die de dorstigen naar het eeuwige leven lessen zal.

Dit nieuwe type van de Man van Smarten zoals van Valckenborch hem toont is van Italiaanse oorsprong en kan reeds vanaf ca. 1400 aangetoond worden. In de kerk van S. Lucia te Giovanni Valdarno²⁸ bevindt zich wellicht de vroegste voorstelling van Christus met het kruis. Hij staat tussen de H. Maria en de H. Lucia en een straal bloed, die aan de lanswonde ontspringt, komt in een kelk neer waarboven een hostie zweeft.

Op gelijkaardige wijze schildert Giovanni Bellini ca. 1470 zijn »Verlosser die Zijn bloed vergiet« (afb. 2) toebehorend aan de National Gallery te London²⁹. Christus staat op een terras en omarmt het kruis waaraan een doornenkroon bevestigd is. Een neergeknielde engel vangt in een kelk het bloed op dat uit de borstwonde vloeit. Het terras is afgesloten met een borstwering waarop klassieke reliëfs in grisaille zijn aangebracht die heidense offeraferelen voorstellen en die waarschijnlijk in verband moeten gezien worden met het offer van Christus. Hierbij dient aangemerkt te worden dat er te Padua met Francesco Squarçione een gewoonte ontstaan was om in schilderijen allerhande klassieke reminiscenties te pas te brengen, een traditie die b. v. in de fresco's van Mantegna in de Eremitani³⁰ een hoogtepunt bereikte. Het is wellicht langs deze weg dat de Italiaanse Renaissance prefiguraties van Christus' openbaar leven in de antieke mythologie gezocht heeft terwijl men in de noordelijke landen aan de »concordia veteris et novi testamenti« de voorkeur gaf.

Bij een volgend schilderij van Vittore Carpaccio »Het bloed van de Verlosser« (afb.3) van 1496 in het Museo Civico te Udine³¹ zijn de antieke basreliëfs weggebleven. Afgezien daarvan stemt het in menig opzicht overeen met het voorgaande werk van Bellini. Bij Carpaccio is er ook een heuvelachtig landschap op de achtergrond en de compositie is even monumentaal, symmetrisch en klaar. De Christusfiguur is ongeveer identiek voor wat houding en gebaren betreft. Het bloed uit al de wonden komt in een kelk neer waarboven ook een hostie geplaatst is. Twee engelen houden een draperie achter Christus die links en rechts nog door twee engelen geflankeerd is. Zij dragen elk een van de passiewapenen die eerder een compositorische rol vervullen dan uitdrukkelijk devotievoorwerpen te zijn.

Lucas van Valckenborch sluit aan bij het Christustype van de drie voornoemde Italianen. Zoals Bellini historieert hij bevondien een geschikte oppervlakte met grisailles, maar hij ontleent zijn



Abb. 2 Giovanni Bellini, *De Verlosser, die zijn bloed vergiet*, London, National Gallery

onderwerpen aan het Nieuwe Testament. Bij de Italianen plengt Christus zijn bloed in de eucharistische kelk. Lucas van Valckenborch dacht wel aan de Eucharistie, maar hij laat het bloed van de Verlosser in de Fons Vitae neerkomen. In deze afwijking van zijn Italiaanse voorbeelden ligt het verschil tussen de spiritualiteit van het Noorden waar de mystieke symboliek in de schilderkunst sterker ontwikkeld was dan beneden de Alpen.

De Fons Vitae is immers een mystiek thema dat gegroeid is uit de devotie voor het Kostbare Bloed waarbij in onze gewesten de stad Brugge een belangrijke rol gespeeld heeft. De kruisvaarder Diederik van de Elzas schonk bij zijn terugkeer uit het H. Land een relikwie van het H. Bloed aan de stad Brugge. In de 14e eeuw gaf zij aanleiding tot de stichting van het broederschap van het H. Bloed en tot het inrichten van de jaarlijkse meiprocesie die van Brugge een wijdvermaard bedevaartoord maakten.

Het is wellicht geen toeval dat de gebroeders van Eyck in 1432 »De Aanbedding van het Lam Gods« schilderden. In dit meesterwerk is er een samen-

gaan te zien van het bloedvergietende Eucharistische Lam dat zich op een altaar bevindt en de bron des levens die vóór het altaar geplaatst werd. Uit een achthoekig bekken rijst een koperen zuil met verschillende waterspuwers wier aantal overeenstemt met bepaalde voorschriften van de middeleeuwse getallensymboliek. Op de voet van het bekken staat te lezen: *Hic est fons aquae vitae procedens de sede Dei et Agni*³².

In de Gentse polyptiek is de Fons Vitae slechts een onderdeel van een groots opgevat theologisch programma dat nog nauw verwant is met de intellectualistische strekkingen van de scholastiek. De voorstellingen van de Fons Vitae die na van Eyck komen, zijn meer op het gevoel en de devotie dan op de objectieve kennis gebaseerd, alhoewel ze niet helemaal met de scholastieke denkrichting breken. Bij hen wordt de Bron des Levens het hoofdmotief, de autonome inhoud van het schilderij.

Op een werk dat toegeschreven is aan Gerard David³³ staat het kruis met de Gekruisigde in de Fons Vitae die het bloed uit al de wonden van Christus opvangt. Op de rand van het bekken staan Maria en Johannes onder de armen van het kruis te weeklagen. Rond de bron zitten verschillende groepen personen die om de genade van het H. Bloed smeken. Jean Bellegambe³⁴ is directer met de verklaring van de Fons Vitae. Bij hem staat het kruis eveneens in het met bloed gevulde bekken waarin een vijftal mensen zich baden terwijl nog anderen zich klaar maken om er in te stappen. In de lucht zweven twee engelen als de boodschappers van de Goddelijke barmhartigheid. Veel uitvoeriger is de meester van het glasraam in de kerk van de H. Drievuldigheid te Vendôme³⁵ dat Emile Mâle als volgt beschrijft: »Le vitrail de Vendôme nous montre encore la croix de Jésus plantée dans une vasque de sang. Sur les rebords de la vasque, les quatre évangélistes sont assis, tandis que tout près d'eux Saint Pierre et Saint Paul se tiennent debout. De la vasque le sang coule dans une grande piscine où Adam et Eve sont plongés jusqu'à mi-corps. Enfin, tout en bas, le pape et l'Eglise, l'empereur et la société laïque sont agenouillés et prient. La composition a une ampleur doctrinale qui fait penser aux grandes œuvres du XIIIe siècle. Le sens en est fort clair; le sang de Jésus a lavé Adam et Eve, c'est à dire le péché originel; les quatre évangiles, les Epîtres de Saint Pierre et de Saint Paul racontent le sacrifice et témoignent de sa vertu; l'humanité doit s'agenouiller et remercier Dieu de ce miracle d'amour«. En de auteur besluit te recht met de vaststelling dat het glasraam van

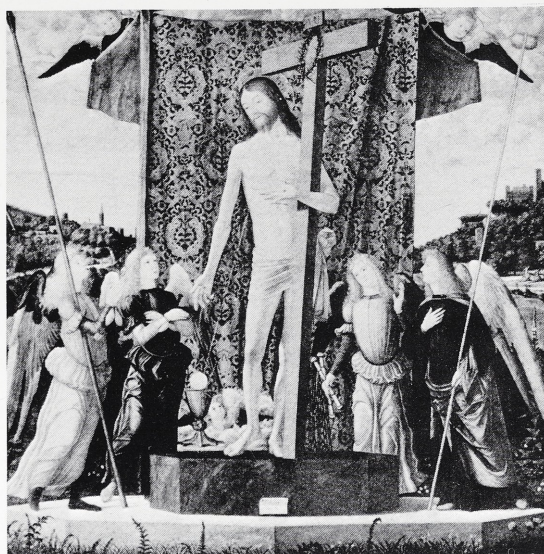


Abb. 3 Vittore Carpaccio, *Het Bloed van de Verlosser*, Udine, Museo Civico

Vendôme niet meer het werk is van een contemplatief, maar van een theoloog die het essentiële dogma van het Christendom in beeld brengt.

Over het schilderij van Lucas van Valckenborch zouden wij kunnen zeggen dat het zowel het werk is van een contemplatief als van een theoloog. De voorstelling van de Man van Smarten en van de Bron des Levens zijn, als uitingen van een mystieke cultus van het H. Bloed, van beschouwende aard. De aanwezigheid van de vier Evangelisten en de consensus van de twee verbonden zijn van theologische orde.

Wij kunnen tevens zeggen dat er twee verschillende kunstopvattingen of stijlen in verwerkt zijn. Italiaans is de Man van Smarten met het kruis en de gewilde lichamelijke schoonheid van de Verlosser. Noords daarentegen is de Fons Vitae in al haar verschillende uitbeeldingen van van Eyck tot van Valckenborch.

Uitgesproken Vlaams zijn de figuren van de vier Evangelisten die echte volkstypen zijn zoals de Vlaamse schilderkunst ze in de 15e en 16e eeuw ontdekte en op het doek bracht. Vlaams is ook de overvloedige zowel figuurlijke als topografische stoffering van het landschap die beantwoordt aan een behoefte, die ook Vlaams schijnt te zijn, om zoveel mogelijk te vertellen en het schilderij zo aantekkelijk mogelijk te maken. Het voornaamste lijkt ons nochtans dat het schilderij in zijn geheel typisch van Valckenborch is en dat het in zijn gezamenlijk oeuvre en in de Nederlandse schilderkunst van de 16e eeuw een zeer belangrijke plaats inneemt.

NOTA'S

- ¹ Catal. nr. 124, afb. nr. 5.
- ² In het bezit van Kurt Meisse volgens zijn brief van 3.11.69.
- ³ Korneel Goossens, Lucas van Valckenborch, in Nationaal Biografisch Woordenboek, Dl. 4, Brussel 1970. Korneel Goossens, Lucas van Valckenborch en de Mechelse school van landschapschilders in de 16^e eeuw. (Om te verschynen).
- ⁴ Kunsthistorisch Museum, Wenen, catal. 1938, nr. 731.
- ⁵ Verzameling Jochems, Den Haag.
- ⁶ Jezus laat zijn bloed tot de laatste druppel vloeien. Dat zij dus allen komen die door zonden bezoedeld zijn; wie zich in het bad zal wassen, zal er gereinigd uit komen.
- ⁷ Emile Mâle, L'Art Religieux de la fin du Moyen-Age en France, Paris 1931, p. 112.
- ⁸ Bloed, bad der zielen, was ons. Bloed, bekken der zielen, was ons. Bloed, fontein van zuiverheid, besproei ons.
- ⁹ L. Réau, Iconographie de l'Art Chrétien, T, II, Iconographie de la Bible, T. I, Ancien Testament, Paris 1956, p. 201.
- ¹⁰ W. Mersmann, Der Schmerzensmann. Lukas-Bücherei zur Christliche Ikonographie, Band IV, Düsseldorf 1952, afb. 4. E. Panofsky, »Imago Pietatis«, Ein Beitrag zur Typengeschichte des »Schmerzensmanns« und der »Maria Mediatrix«, in: Festschrift für Max. J. Friedländer zum 60. Geburtstag, Leipzig 1927, pp. 261–308, afb. 2.
- ¹¹ W. Mersmann, o.c. afb. 7.
- ¹² E. Mâle, o.c. afb. 50.
- ¹³ W. Mersmann, o.c. afb. 23.
- ¹⁴ W. Mersmann, o.c. afb. 10.
- ¹⁵ W. Mersmann, o.c. afb. 11.
- ¹⁶ Giuseppe Fiocco, Giovanni Bellini, Paris 1960, afb. X.
- ¹⁷ Indien de gezwollen ogen het leed naar buiten lieten dringen, zou het werk van Giovanni Bellini wenen.
- ¹⁸ D. Hannema, Meesterwerken uit de verzameling D. G. van Beuningen, Rotterdam 1949, afb. 5. Thans in met Museum Boymans-van Beuningen, Rotterdam, catal. 1962, p. 80, nr. 2466.
- ¹⁹ A. Janssens de Bisthoven, Les Primitifs Flamands. I. Corpus de la Peinture des Anciens Pays-Bas Méridionaux au quinzième siècle. I. Musée Communal des Beaux-Arts, Bruges, Antwerpen 1959, afb. CCLV.
- ²⁰ E. Panofsky, o.c. afb. 20.
- ²¹ R. van Schoute, La Chapelle Royale de Grenade, Corpus. . . , Brussel 1963, afb. CXIV.
- ²² Museum Mayer van den Bergh. Catalogus Joz. De Coo, Antwerpen 1960, nr. 372, afb. 22.
- ²³ J. Lavalley, Lucas van Leyden, Peter Bruegel l'Ancien, Gravures. Oeuvre Complet, Paris 1966, afb. 103.
- ²⁴ Max. J. Friedländer, Die Altniederländische Malerei, Dl. V, Berlin 1927, afb. XI.
- ²⁵ Luc Indestege, Een Diets gebedenboek uit het begin der zestiende eeuw, Gent 1961, p. 82.
- ²⁶ Floris Prims, Een Limburgsch Gebedenboek uit de XV^e eeuw, Dendermonde 1962, p. 77.
- ²⁷ F. Prims, o.c., p. 86.
- ²⁸ E. Panofsky, o.c., afb. 41.
- ²⁹ E. Panofsky, o.c., afb. 42.
- ³⁰ E. Tietze-Conrat, Mantegna, London 1955, afb. 1, tot 21.
- ³¹ J. Lauts, Carpaccio, London 1962, afb. 67.
- ³² Dit is de bron van het water des levens, voortkomend uit de zetel van God en het Lam. L. Aerts, De Aanbidding van het Lam Gods, Diest 1942, p. 59.
- ³³ E. Mâle, o.c. afb. 58.
- ³⁴ E. Mâle, o.c. afb. 62.
- ³⁵ E. Mâle, o.c. afb. 59 en p. 113.

Beobachtungen und Gedanken zum Rembrandtjahr 1969

von Eduard Trautscholdt

Ein unorthodoxes Thema für die Festschrift eines Universitätsprofessors zu wählen, erscheint gewagt. Es lag nahe, unter den vielfachen Eindrücken des Rembrandtjahres 1969 etwas aus seinen nächsten Arbeitsgebieten herauszugreifen und zu Ehren des Autors eines seinerzeit dem Verfasser gewidmeten Artikels über »Cranach und Gossaert bei Rembrandt«¹ schlicht zusammenzufassen. Der Leser möchte also keine erschöpfende wissenschaftliche Abhandlung, nicht einmal Ausführungen nach einem strengen Programm erwarten. Wenn ich von dem Wandel der Rembrandtforschung ausgehe, den ich selbst erlebt habe, so wird meinem Resümee vielleicht doch mancherlei zu entnehmen

sein, was für die Gegenwart nicht ohne Belang ist, nachdem die alte Generation der Wegbereiter der Vergangenheit angehört.

Aufgewachsen mit der Literatur von Bode, Bredius, Graul, Hofstede de Groot, Seidlitz, und Valentiner – die ich ja noch persönlich kennenlernen durfte –, war ich frühzeitig bemüht, Rembrandts Werke in den Museen und Kabinetten aufzusuchen und blieb dieser Vorliebe treu, seitdem ich mich auch beruflich um Rembrandt, zumal seine Radierungen und Zeichnungen, kümmern mußte. Rasch änderten sich die Grundlagen unserer Kenntnisse: Hind's »Catalogue of Rembrandt's Etchings«