

**THUISWEDS-
TRIID**

**TEKSTEN VOOR DE
TENTOONSTELLING**

**VLAAMSE
SCHILDER-
KUNST, THUIS
IN AKEN**



NL

INHOUD

	Introductie	4
ZAAL 1	1.1 Het aanvaarde vernieuwen	7
	1.2 In het blauw	9
	1.3 Het merk Bosch	12
ZAAL 2	2.1 Geloof	17
	2.2 Liefde	19
	2.3 Hoop	22
ZAAL 3	3.1 Zeldzaamheden van het Noorden	25
	3.2 Gedeeld lijden	29
	3.3 Maria: Eén voor allen	31
ZAAL 4	4.1 Kwantiteit met kwaliteit	35
	4.2 Joos van Cleve	40
	4.3 Gerard Horenbout	42
	4.4 De rol van vrouwen in het atelier	43
	Afdruk	48

INTRODUCTIE

In de laatmiddeleeuwse en vroegmoderne tijd bloeide de schilderkunst in de Bourgondische Nederlanden (nu de Benelux-landen en delen van Noord-Frankrijk). Het baanbrekende realisme van de Vlaamse schilderijen was bijzonder invloedrijk. Kunstenaars als Jan Van Eyck, Hans Memling en Joos van Cleve oefenden een grote invloed uit op schilders in heel Europa. De polyfone muziek van Vlaanderen, die rond dezelfde tijd ontstond, werd toen al door tijdgenoten gevierd als Ars Nova – als Nieuwe Kunst. Tegenwoordig wordt deze term ook gebruikt voor schilderijen uit die periode.

Met ruim vijftig schilderijen uit de 15e en 16e eeuw is het Suermondt-Ludwig-Museum in Aken eigenaar van een belangrijke collectie Oud-Vlaamse kunst. Deze unieke collectie, die in Aken werd bijeengebracht door verzamelaars zoals Barthold Suermondt en Peter en Irene Ludwig, wordt voor het eerst in zijn geheel getoond.

De tentoonstelling volgt een cultuurhistorisch parcours. Het toont de resultaten van kunsthistorisch onderzoek en materiaaltechnische bevindingen over de collectie. Het werpt een frisse blik op het productieproces van schilderijen en de organisatie van schildersateliers in kunstcentra als Antwerpen, Brugge, Brussel, Amsterdam of Leiden.

ZAAL 1

1.1 HET AANVAARDE VERNIEUWEN

De Vlaamse en Hollandse schilderkunst uit de 15e en 16e eeuw was bijzonder vernieuwend. Door het meesterlijke gebruik van de olieverf-techniek en het opbrengen van meerdere lagen van fijne glazuren konden schilders voor het eerst door middel van effecten van licht en schaduw die de illusie van een picturale ruimte aanzienlijk vergroten.

Artistieke originaliteit, zoals we die vandaag de dag waarderen, was toen secundair. Het was gebruikelijk om populaire composities van oudere meesters met slechts enkele wijzigingen te herhalen, en dat over generaties heen. Vaak eisten opdrachtgevers specifiek dat schilders hun werk op andere schilderijen zouden laten lijken en legden zij dit vast in contracten.

De kruisiging van Christus (GK 340) bijvoorbeeld is terug te voeren op een compositie van de Brusselse schilder Rogier van der Weyden. Kenmerkend voor zijn schilderijen zijn de emotioneel geladen figuren. Zijn oeuvre bleef tot ver in de 16e eeuw voorbeeldig. De weeklagende Maria Magdalena die met expressieve gestes onder het kruis knielt bracht de kijkers ertoe om het lijden van Christus in hun eigen devotie te verbeelden.

De kruisdraging (GK 58) is gebaseerd op een verloren schilderij van Jan van Eyck, die als de grondlegger van de Vlaamse Ars Nova wordt beschouwd. De anonieme schilder van het paneeltje kende Van Eycks origineel echter niet; hij oriënteerde zich al op een latere kopie daarvan. Deze kopie – alleen bekend door een tekening – werd rond 1470 gemaakt in de omgeving van de Leuvense stadsschilder Dieric Bouts. Ons paneel maakte mogelijk deel uit van een Passiecyclus met afbeeldingen van de kruisiging en de afzetting. De figuur van een man en een kind op de voorgrond is van achteren weergegeven. Zo laat de schilder de kijker

kennismaken met de gebeurtenis en wordt hij getuige van de Bijbelse gebeurtenis.

1.2 IN HET BLAUW

In de eerste decennia van de 15e eeuw toonden talrijke schilderijen van Vlaamse en Hollandse meesters al centrale taferelen uit het Nieuwe Testament – geboorte, kruisiging, verrijzenis – tegen een landschapsachtergrond. Landschappen verhoogden het realisme van de schilderijen aanzienlijk. Ze vervingen de vaak decoreerde goudgrond, door die de afgebeelde scènes in hemelse sferen gesitueerd werden, maar tegelijkertijd heel onwettelijk leken. In de Bourgondische Nederlanden werd de

vergulde achtergrond later alleen gebruikt voor kleinere devotieschilderijen.

Vlaamse landschappen bestaan uit verschillende horizontale zones, die in kleur vervagen: de schilders kennen het principe van het luchtperspectief, waarbij heuvels en bergen in de verte lichter worden. Hun consistente gebruik van luchtperspectief, veel later beschreven door Leonardo da Vinci, versterkt de ruimtelijke effecten van Oud-Vlaamse schilderijen.

De landschapsachtergronden van de Vlaamse en Hollandse meesters waren revolutionair. In het aangrenzende Rijnland, in grote delen van het Heilige Roomse Rijk, in Midden- en Oost-Europa en op het Iberisch schiereiland gebruikten schilders tot eind 15e eeuw nog steeds gouden achtergronden.

De Italiaanse humanisten prezen al rond het midden van de 15de eeuw de landschappen van Jan van Eyck en Rogier van der Weyden. Hun schilderijen kregen vaak een ereplaats in de prinselijke en burgerlijke kunstcollec-

ties van Italië. Italiaanse kunstenaars als Sandro Botticelli, Giovanni Bellini, Leonardo da Vinci of Raphael bewonderden de werken van Jan van Eyck of Hans Memling en verwerkten Vlaamse landschapsmotieven regelmatig in hun eigen werken.

Rond 1500 waren sommige Vlaamse meesters al gespecialiseerd in het schilderen van landschappen en werkten samen met andere meesters. We kennen met naam Joachim Patinir (GK 386), die Albrecht Dürer een „goede landschapsschilder“ noemde. Hij werkte in Antwerpen samen met Joos van Cleve en Quentin Massys. Patinirs landschappen werden onder meer beïnvloed door Jheronimus Bosch. Patinir wordt beschouwd als een pionier van de landschapsschilderkunst, een genre dat pas ontstond in de 16e eeuw en zijn eerste hoogtepunt bereikte met Pieter Brueghel de Oude.

1.3 HET MERK BOSCH

Tot op de dag van vandaag lijken de schilderijen van Jheronimus Bosch vreemd en enigmatisch. Zelfs waar Bosch traditionele thema's van de kindertijd en het lijden van Jezus afbeeldde, wijken zijn taferelen af van de beeldtraditie van de Oud-Vlaamse en Hollandse kunst van de late middeleeuwen. Niettemin – of wellicht juist daardoor – waren zijn schilderijen, die hij voor een belangrijk deel in opdracht van de Bourgondische hoge adel maakte, zeer gewild en vonden ze talloze navolgers.

Hieronimus Bosch, die in documenten toen als ‚Joen van Aken‘ verschijnt, behoorde tot een schildersfamilie die oorspronkelijk uit Aken kwam. Zijn voorouders waren rond 1400 naar Nijmegen in Gelre verhuisd, en

zijn grootvader, Jan van Aken, woonde vanaf 1426 in s'Hertogenbosch in het hertogdom Brabant. De naam „Bosch“ waarmee de schilder en zijn familieleden hun werken signeerden, geeft de plaats van productie aan: „Made in Den Bosch“.

Samen met zijn oudere broer Goswijn kreeg Bosch een opleiding in het atelier van zijn vader en werd hij in 1481 meester. Hij trouwde met een zeer rijke koopmansdochter en behoorde sindsdien tot de elite van zijn geboortestad. Terwijl zijn broers en zussen geld moesten verdienen en in Den Bosch verschillende werkplaatsen runden, had Jheronimus Bosch huurinkomsten en was hij financieel onafhankelijk. Misschien kan men daarom het fenomeen van de kunst van Bosch best begrijpen indien met aan de productie van Walt Disney denkt: Mickey Mouse of Donald Duck worden al tientallen jaren door verschillende tekenaars gemaakt en hoewel hun stijlverschillen zelden worden opgemerkt, worden de tekeningen altijd als „Disney“ beschouwd.

De productie van schilderijen in de stijl van en kopieën naar Bosch bleef overigens geenszins beperkt tot Den Bosch, maar werd begin 16e eeuw in verschillende steden in Vlaanderen gecultiveerd. De Aanbidding der Wijzen (GK 49), een kopie naar een drieluik van Bosch dat nu in Madrid wordt bewaard, werd waarschijnlijk in een Brussels atelier geschilderd. In plaats van de Bijbelse parabel van de Verloren Zoon, die te zien is in het ondergetekende ontwerp, besloot de schilder – om welke reden dan ook – de compositie van Jheronimus Bosch te kopiëren.

Talrijke schilders creëerden hun eigen schilderijen gebaseerd op de beeldtaal van Bosch, de zogenaamde Boschiaden. De bekendste van hen was ongetwijfeld Pieter Brueghel de Oude, die gravures maakte met motieven in de stijl van Bosch. Vervolgens gesigioneerde hij de prenten om commerciële redenen niet zelfs maar noemde Bosch als „uitvinder“ van de composities. Ook Het Laatste Oordeel (GK 50), waarvan nog twee andere versies bekend zijn, doet

denken aan de Bosch. We weten niet wie het schilderij heeft geschilderd.

ZAAL 2

2.1 GELOOF

Oorlogen, epidemieën en het schisma van de katholieke Kerk hadden bij grote delen van de bevolking tot grote onzekerheid geleid. Dit resulteerde in talrijke religieuze hervormingsbewegingen, die zich richtten op het pausdom, de religieuze ordes van vooral de bedelmonniken, en niet in de laatste plaats de lekenvroomheid propageerden. Deze hervormingsbewegingen wilden de grieven binnen religieuze ordes en binnen de kerkelijke hiërarchie wegnemen en terugkeren naar de oorsprongen van het christendom.

Het belang van de reguliere Canons van Sint-Augustinus kan in die context nauwelijks worden overschat. Zij verenigden zich in de Congregatie van Windesheim. Vanuit Deventer in het noorden verspreidde de zogenaamde Devotio Moderna zich over de gehele Bourgondische Nederlanden en verder door

het Rijnland. Hun theologen drongen er bij de leken op aan zich actief te identificeren met Christus en de Maagd Maria, met hen te lijden en Christus na te volgen. In de geloofspraktijk die door deze spirituele beweging wordt bepleit, speelde toewijding voor en met beelden een zeer prominente rol.

Vooraf in de Bourgondische Nederlanden heeft de Devotio Moderna in belangrijke mate bijgedragen aan de populariteit van devotieschilderijen. Met het oog op meditatieve contemplatie werden het lijden van Christus of de Maagd expliciet afgebeeld in bijvoorbeeld schilderijen van de Man van Smarten of de Mater Dolorosa (GK 1668). Dergelijke devotieschilderijen waren alledaagse gebruiksvoorwerpen die tijdens het gebed voor de biddende werden geplaatst of neergelegd. Soms werden ze ook als talismannen aan het bed vastgemaakt. In de meeste steden genoot de lekendevotie een grote populariteit onder alle lagen van de bevolking, en de kwaliteit van de devotionele afbeeldingen is dan ook erg heterogeen. Naast prestigieuze drieluiken (GK 553)

en prachtige paneelschilderijen voor rijke families waren ingekleurde houtsneden of goedkope doekschilderijen gebruikelijk bij arbeiders of dagloners.

2.2 LIEFDE

Gedurende de middeleeuwen bloeide de handel in relikwieën. Pelgrims brachten ze via de Middellandse Zee vanuit het Heilige Land en het Byzantijnse Rijk naar het westen, waar ze voorwerpen van massale verering werden. Onder meer ging het om iconen van Maria, waarvan werd aangenomen dat ze geschilderd werden door de Heilige Lucas. Volgens de legende schilderde de Evangelist, die later de patroonheilige van de schilders werd, het visioen van de Maagd Maria met het Kindje Jezus die hem was verschenen. Talrijke van dergelijke iconen van Maria waren met pelgrims of kruisvaarders naar

het noorden gekomen. Ze werden vereerd als wonderbaarlijke beelden, tentoongesteld in kerken en bevoorrecht met aflaten.

Op basis van deze Byzantijnse prototypes maakten Vlaamse schilders in de eerste helft van de 15e eeuw kopieën van deze iconen. Men geloofde dat kopieën enkele van de wonderbaarlijke eigenschappen van de originelen behielden. Echter waren deze schilderijen geen strikte kopieën, maar vernieuwende voorstellingen van Maria met Kind. Ze werden vrijwel onveranderd overgenomen door volgende generaties en hadden een normatieve impact. Als gevolg hiervan konden en werden dergelijke afbeeldingen in de verschillende werkplaatsen in massa geproduceerd op basis van identieke sjablonen.

Naast de afbeeldingen van de staande of tronende Maria in volle figuur door Jan van Eyck in Brugge, waarop ons paneel uit het Memling-atelier is gebaseerd (GK 1623), waren er afbeeldingen van de Maagd ten halve-lijf, vervaardigd door Rogier van der Weiden in Brussel. Deze werden erg populair

en waren vooral wijdverspreid in de context van privédevotie onder leden van de elites in Brugge, Brussel, Gent of Antwerpen.

Vaak werden afbeeldingen van de Maagd Maria aangevuld met portretten van de schenkers of het schenkerspaar, waardoor er devotionele twee- of drieluiken ontstonden. Dit was niet alleen te wijten aan het feit dat de verering van Maria in de late middeleeuwen over het algemeen aan belang won, maar ook aan haar rol als bemiddelaar. Vanwege haar intieme relatie met Christus kon van haar een efficiëntere gebedsverhoring worden verwacht van andere heiligen.

Devotionele tweeluiken mochten worden gebruikt in privé-oratoria of op reizen, op voorwaarde dat de juiste privileges werden verkregen van de kerkelijke autoriteiten, en konden na hun overlijden nog steeds dienen als grafschriften van de stichters. Onze voorbeelden komen uit Brugge en Brussel en laten levendig zien hoe de verschillende staat van bewaring van de schilderijen hun effect vandaag beïnvloedt.

2.3 HOOP

De toe-eigening van Byzantijnse iconen in de 15e-eeuwse Vlaamse en Hollandse schilderkunst bleef geenszins beperkt tot iconen van Maria. Het strekte zich ook uit tot afbeeldingen van „Christus als Man van Smarten“, als Triomfant of als Heerser van de wereld. Robert Campin, werkzaam in de toenmalige Franse stad Doornik, combineerde het beeld van Christus met een beeld van de Moeder Gods. Zo legde Campin de basis voor een populair tweeluik waarvan Dieric Bouts en zijn zoon Albrecht in Leuven verschillende versies van vervaardigden. De diptiek plaatst de Man van Smarten naast de rouwende Mater Dolorosa en was tot in de 16e eeuw bijzonder populair (GK 57).

Jan van Eyck had de iconische Byzantijnse voorstellingen van Christus op fundamentele manier veranderd in portretten van

Christus. Christus werd en buste voor een neutrale donkere achtergrond geplaatst. Het dubbelzinnige karakter van Eycks afbeeldingen van Christus werd door verluchters en paneelschilders snel veranderd in eenduidige presentaties van Christus die in de context van de Passie of de Triomf over de dood stonden. Dat deden ze door motieven als de doornenkroon of de wereldbol toe te voegen. Quentin Massys (GK 295) herhaalt uiteindelijk een Eyckiaans prototype, dat hij combineert met archaische elementen die doen denken aan de Byzantijnse archetypen, zoals de gouden achtergrond.

ZAAL 3

3.1 ZELDZAAMHEDEN VAN HET NOORDEN

Uit Noord-Nederland zijn slechts enkele laat-middeleeuwse schilderijen bewaard. Dit heeft onder meer te maken met de verwoestingen van de Tachtigjarige Oorlog (1568–1648), zoals de strijd voor onafhankelijkheid van de noordelijke provincies van de streng katholieke Spaanse monarchie wordt genoemd.

Een andere factor was de snelle verspreiding van de ideeën van de hervormer Johannes Calvijn, die vooral in de Noordelijke Lage Landen veel aanhangers vond en zich strikt tegen religieuze beelden verzette. Calvinisten veroorzaakten in 1566 de beeldenstorm, waarbij talrijke altaarstukken in Gent, Antwerpen en ook elders in het Noorden en Zuiden van de Lage Landen werden vernield. Beeldenstormers verwijderden later systematisch alle kerkelijke

beeldversieringen in het calvinistische noorden. Geen enkel altaarstuk uit de periode is op de oorspronkelijke locatie in het huidige Nederland bewaard gebleven. Dit vormt een aanzienlijk obstakel voor ons begrip van de artistieke productie in de meeste kunstcentra in de noordelijke provincies en zelfs in het voormalige Prinsbisdom Utrecht.

Het Suermondt-Ludwig-Museum bezit een belangrijke collectie paneelschilderkunst uit de Noordelijke Nederlanden. Vaak gaat het om fragmenten van altaarstukken waarvan de oorspronkelijke context onbekend is. Om stilistische redenen kunnen sommige schilderijen gekoppeld worden aan bekende meesters, zodat de plaats van herkomst duidelijk is. Het grote paneel met de Verleiding van Christus' (GK 103) waarin de daaropvolgende verfrissing van Christus door engelen centraal staat, is geschilderd door Jakob Cornelisz. van Oostsanen. Hij was in Amsterdam werkzaam als schilder en ontwerper van houtsneden. Het nu rechthoekige paneel had oorspronkelijk een gebogen kruisbloem. De afbeelding was

waarschijnlijk te zien op de buitenvleugels van een groot altaarstuk waarop vermoedelijk passietaferelen waren afgebeeld. Mogelijk gaat het om het altaarstuk dat Van Oostsanen rond 1526 voltooide voor het hoogaltaar van de Abdij Egmond ten noorden van Amsterdam. De Abdij werd in 1567 door beeldenstormers geplunderd en in 1573 verwoest.

In de late middeleeuwen beschikte de stad Leiden, gelegen in het zuiden van het graafschap Holland, over een belangrijke lakenindustrie die concurreerde met de Vlaamse textielmetropolen. Op cultureel vlak was er echter veel uitwisseling tussen de steden in het noorden en het zuiden van de Lage Landen, die pas aan het begin van de Tachtigjarige Oorlog tot stilstand kwam. Het fragment, nu in een ovaal uitgesneden, met de afbeelding van Johannes de Doper en Maria Magdalena is afkomstig van een veel groter paneel van de Leidse schilder Cornelis Engebrechtsz. (GK 144). Vermoedelijk moeten men de twee heiligen als onderdeel zien van een tronende Maagd met Kind en andere heiligen. De schilder gebruikte de techniek van olievergulding voor

Magdalena's gouden prachtgewaad. Deze techniek is kenmerkend voor het vroege werk van Engebrechtsz in de jaren na 1500 en komt niet voor in zijn latere werken.

Cornelis Engebrechtsz was de leraar van Lucas van Leyden, een van de belangrijkste vertegenwoordigers van de Noord-Nederlandse kunst. Net als de door hem bewonderde Albrecht Dürer was de jongere Lucas van Leyden niet alleen actief als paneelschilder; hij maakte ook houtsneden en gravures, die herhaaldelijk als inspiratiebron dienden voor zijn tijdgenoten. Zijn vaardigheid als tekenaar komt ook tot uiting in de ondertekeningen van zijn schilderijen, die zich niet langer uitsluitend beperken tot contouren en arceringen, maar voor het eerst schaduwzones creëren door middel van lavuren in inkt. Het drieluik met de voorstelling Jezus' Genezing van de blinde man van Jerich' (GK 472), is een replica van een drieluik uit 1531, dat zich nu in Sint-Petersburg bevindt. Het werd vermoedelijk voltooid door het atelier na de dood van de meester.

3.2 GEDEELD LIJDEN

Na Haarlem en Dordrecht was Delft de derde stad van het graafschap Holland. Naast twee monumentale parochies – de Oude Kerk en de Nieuwe Kerk – telde de stad maar liefst acht vrouwenkloosters, waar de nonnen van het Sint-Agnesklooster een belangrijke werkplaats voor boekverlichting runden. Verder waren er vijf mannenkloosters, waarvan het kartuizerklooster pas onder Bourgondiërs werd gesticht. Het religieuze leven van de stad werd in essentie bepaald door de hervormingsbeweging van de Devotio Moderna, waarmee de kloosters van de stad nauwe banden onderhielden.

De schilders in Delft waren verenigd in het Sint-Lucasgilde, die sinds 1425 een eigen kapel in de Oude Kerk onderhield. Hieruit blijkt

dat het schilders in de stad met ongeveer 13.000 inwoners een belangrijk ambacht vormden. Een van de kunstenaars die in Delft werkte was de anonieme Meester van de Virgo inter Virgines (GK 315ab). Hij of zij is vernoemd naar een schilderij, nu bewaard in het Rijksmuseum in Amsterdam, van de tro-nende Maria tussen andere maagdelijke heili-gen. Zijn figuren zijn gekenmerkt door ietwat extra grote hoofden en donkere „kraalogen“.

De schilder, die eind 15e eeuw actief was, leidde een uiterst productieve werkplaats waar in de loop der jaren talloze medewer-kers werkten. De panelen in Aken waren oorspronkelijk de luiken van een drieluik. De buitenkant toonde de Annunciatie, de binnen vleugels toonden Jozef van Arimathea en Nicodemus aan de linkerkant, en Maria Magdalena met een andere Maria aan de rechterkant.

Waarschijnlijk rond 1900 werden beide vleu-gels uit elkaar gezaagd en werd de Annunci-atie vervolgens omgevormd tot één paneel. Door deze ingreep raakte het schilderij zwaar

beschadigd. De twee afbeeldingen van de heiligen maken het mogelijk conclusies te trekken over het tafereel op het middenpa-neel van het originele drieluik. Het moet een Bewening van Christus zijn geweest, een tafereel dat de anonieme kunstenaar tijdens zijn carrière meerdere keren schilderde. Van-wege de afmetingen zou echter alleen een Bewening die vandaag de dag in het Museo Nacional del Prado (Madrid) wordt bewaard, het originele middenpaneel kunnen zijn. Deze hypothese is nu bevestigd door de resultaten van technisch onderzoeken.

3.3 MARIA: EÉN VOOR ALLEN

De toewijding aan de Maagd Maria nam dramatische proporties aan tijdens de late middeleeuwen. De gelovigen vereerden rechtstreeks de Moeder van God.

In getijdenboeken uit die periode werden regelmatig de Mariagebeden geïllustreerd die op voorgeschreven tijden van zonsopgang tot zonsondergang moesten worden gelezen. Afbeeldingen van de Annunciatie markeerden gewoonlijk het ochtendgebed, en vermoedelijk associeerden de gelovigen de overeenkomstige gebedstekst bij het bekijken van afbeeldingen van de Annunciatie op altaren van privé- of gildekapellen. Annunciaties zijn vaak te vinden op de buitenkant van altaarstukken, waar ze meestal in grisailles, dat wil zeggen in grijze beschildering, werden uitgevoerd. Ze kunnen ook deel uitmaken van reeksen gewijd aan het Leven van Maria of de kindheid van Jezus. De Annunciatie (GK 337), ontworpen met talrijke renaissance-elementen, is waarschijnlijk gemaakt in het Nederlands-Duitse grensgebied en heeft nog steeds de originele lijst. Het was oorspronkelijk het middenpaneel van een drieluik.

In de steden van de Bourgondische Nederlanden werden, net als in buurland Duitsland, talrijke broederschappen gewijd aan

de Maagd Maria. Onder invloed van de Devotio Moderna verscheen in 1492 in Antwerpen een boek gewijd aan de Zeven Smarten van de Maagd Maria. Het bevatte gebeden voor de gebeurtenissen in het Nieuwe Testament die Maria leed bijbrachten. Beginnend met de besnijdenis en de episode waarin de twaalfjarige Jezus zonder medeweten van zijn ouders de tempel was binnengeslopen om met de Schriftgeleerden te debatteren, breidde het Smarten van de Maagd zich uit tot de kruisiging en de momenten voorafgaand aan de begrafenis.

Tegen het einde van de 15e eeuw waren er in het noorden en zuiden van de Lage Landen en ook in het Rijnland steeds meer afbeeldingen van de Zeven Smarten van Maria. Meestal vertegenwoordigden ze de Maagd Maria met Zeven zwaarden, waarvan de punten op haar hart gericht waren. Het schilderij dat wij tonen (GK 357) is volgens de inscriptie gemaakt in opdracht van Christina van Holtmeulen, die behoorde tot een nonnenklooster in de buurt van Roermond. Het schilderij toont de Maria omringd door

zeven medaillons waarin haar verdriet is afgebeeld. Het schilderij is een zeldzaam voorbeeld van schilderkunst die ontstond langs de Maas in Maastricht of Roermond.

ZAAL 4

4.1 KWANTITEIT MET KWALITEIT

Aan het begin van de 16e eeuw had Antwerpen Brugge voorbijgestreefd als de belangrijkste commerciële en financiële hub in de Bourgondische Nederlanden onder Habsburgse heerschappij. Talrijke beeldhouwers en schilders, waaronder vooraanstaande kunstenaars uit Brugge en Gent, hielden er ateliers of boden hun schilderijen aan in het pand van de Antwerpse Onze-Lieve-Vrouwekerk, de eerste plek in Europa waar mensen het hele jaar kunstwerken konden kopen.

De stijgende vraag naar devotieschilderijen en draagbare altaarstukken had aan het einde van de 15e eeuw al fundamentele veranderingen teweeggebracht in de productieprocessen van schildersateliers. Zelfs

gerenommeerde schilders produceerden niet langer exclusieve opdrachten, maar bouwden een voorraad op van populaire afbeeldingen van de Passie of de Maagd met Kind. Deze schilderijen waren gebaseerd op grotendeels gestandaardiseerde composities. Ze werden als „confectiepak” gekocht door geïnteresseerden of aangepast aan de wensen van de klant en „op maat gemaakt”, bijvoorbeeld door het toevoegen van schenkersportretten.

De steeds groeiende vraag naar schilderijen, die vanuit Antwerpen, Brugge en Brussel naar heel Europa werden geëxporteerd, leidde tot bijzonder efficiënte werkplaatspraktijken. Sommige meesters hadden arbeiders in dienst die gespecialiseerd waren in het schilderen van figuren of landschappen. Anderen gebruikten prenten zoals de houtsneden en gravures van Albrecht Dürer als voorbeelden voor hun eigen schilderijen (GK 578). In andere gevallen werd de productie georganiseerd volgens een taakverdeling, waarbij de uitvoering van het eigenlijke schilderij in de werkplaats vaak werd toe-

vertrouwd aan assistenten. Deze voerden de ontwerpen van de meester uit. In Antwerpen gaven sommige meesters zelfs opdracht aan naburige werkplaatsen om de composities te vervaardigen die zij hadden ontworpen. Dit zou kunnen verklaren waarom de ondertekening, vaak zorgvuldig met penseel of krijt op de primer aangebracht, in veel gevallen veel aantrekkelijker is dan de voltooidde schilderijen zelf.

Antwerpen en Brussel waren niet alleen centra van paneelschilderkunst, maar ook van beeldhouwkunst. In door goed georganiseerde werkplaatsen vervaardigden Vlaamse beeldhouwers op grote schaal gebeeldhouwde altaarstukken, die door paneelschilders werden gepolychromeerd en voorzien van beschilderde vleugels. Door de efficiënte productie konden de hoogwaardige altaarstukken snel en relatief goedkoop worden aangeboden. Ze waren daarom vooral bedoeld voor de export en zijn vandaag de dag nog steeds te vinden in Scandinavië en langs de Nederrijn op hun oorspronkelijke installatieplaatsen.

De twee hoge rechthoekige panelen, met de opstand van Lazarus (GK 13a) en de Pinksteren (GK 13b), waren oorspronkelijk de voor- en achterkant van de linkervleugel van zo'n gebeeldhouwd retabel. De retabel verloor zijn altaarfunctie uiterlijk tijdens de Napoleontische periode. Waarschijnlijk werd het vervolgens gedemonteerd en werden de onderdelen afzonderlijk verkocht. Eind 19e eeuw werd de vleugel in de lengte doorsneden, zodat Pinksteren tegelijk met de Opwekking van Lazarus kon worden bekeken.

De twee grote vleugels van een altaarstuk (GK 236a+b) beelden de geboorte van Christus en de vlucht naar Egypte aan de binnenkant uit en de zondeval aan de buitenkant. Ze komen uit een Brussels atelier en maakten oorspronkelijk deel uit van een altaarstuk. Waarschijnlijk was dit echter geen gebeeldhouwd altaar, maar een geschilderd drieluk, waarop waarschijnlijk in het midden de Aanbidding der Wijzen te zien was. Terwijl de composities gebaseerd zijn op de prenten van Dürer, zijn de schilderijen stilistisch beïn-

vloed door Bernard van Orley. Deze Brusselse kunstenaar bekleedde tijdens het bewind van Margaretha van Oostenrijk het ambt van hofschilder.

De meeste schilderijen uit Antwerpen, Brugge, Brussel of andere plaatsen werden gemaakt in de collectieve werkomgeving van een werkplaats. De grote verschillen in de kwaliteit van de tentoongestelde werken, zowel artistiek als kwalitatief, vallen meteen op. Deze verschillen houden enerzijds verband met de verschillende bewaringstoestanden van de schilderijen, waarvan sommige door de eeuwen heen meer beschadigd zijn geraakt dan andere. Aan de andere kant weerspiegelen ze ook de sociale verschillen en intenties van de betreffende klanten. Voor sommigen was het sociale prestige als eigenaar van een schilderij van een erkende schilder even belangrijk als de religieuze functie ervan; anderen wilden een eenvoudige kruisiging of een Mariabeeld om voor het gebed te gebruiken.

Onder invloed van het humanisme begonnen leden van de hoofse en stedelijke elites in de 16e eeuw ermee kunst te verzamelen. Voor hen was het niet in de laatste plaats belangrijk dat de meester het schilderij zelf had geschilderd.

4.2 JOOS VAN CLEVE

In de collectie van het Suermondt-Ludwig-Museum vormen de paneelschilderijen van Joos van Cleve qua kwaliteit een uitzondering. De rond 1480 in Kleve geboren schilder, wiens echte naam Van der Beke was, werd aan het Nederrijn opgeleid door Jan Joest van Kalkar. Daarna verbleef hij waarschijnlijk enige tijd in Brugge voordat hij zich in 1511 als meester in Antwerpen vestigde. Mogelijk was Van Cleve een van de medewerkers

van de Antwerpse werkplaats van Gerard David. De schilder Ambrosius Benson, die vanuit Noord-Italië naar Vlaanderen kwam, werkte tegelijkertijd in het atelier van David in Brugge. Joos van Cleve was een van de meest productieve schilders van zijn generatie. Hij voerde talloze belangrijke opdrachten uit en maakte bijzonder populaire devotieschilderijen. Hij was een innovatieve portrettist en schilderde zowel de toekomstige keizer Maximiliaan I als de Franse koning Frans I, voor wie hij een aantal jaren als hofschilder werkte. Aan het Franse hof moet hij werken hebben gezien van Leonardo da Vinci, wiens verloren Madonna met de kersen het prototype vormde voor het schilderij van Joos van Cleve. Hij schilderde verschillende versies waarvan het paneel in Aken – een langdurige bruikleen van de Peter en Irene Ludwig Stichting – een van de mooiste werken in ons museum is. Overigens gaat Joos' voorstelling van Jezus en Johannes de Doper als kinderen die elkaar omhelzen ook terug op een prototype van Leonardo. Beide schilderijen komen uit het atelier van Cleve, waar hij samenwerkte met zijn zoon Cornelis.

4.3 GERARD HORENBOUT

De restauratie van Sint-Livinus (GK 317), patroonheilige van de stad Gent en vooral in Oost-Vlaanderen vereerd, heeft zeer recentelijk de hoge artistieke kwaliteit van het schilderij opnieuw aan het licht gebracht. Het is een werk van Gerard Horenbout, die tot de belangrijkste boekverluchters van het 16e-eeuwse Vlaanderen behoort. Het is een van de zeldzame voorbeelden dat professionele verluchters ook als paneelschilder werkten en de techniek van het olieverfschilderen beheersten. Horenbout kwam uit een schildersfamilie en leidde ook zijn zonen en dochter Susanna op tot schilderes en verluchtster. Susanna Horenbout, die net als haar broer Lucas in haar jeugd in het atelier van haar vader werkte, maakte later carrière in Londen.

Opvallend is dat het hoofd van de heilige aan de bovenzijde is afgesneden. Pas tussen 1850 en 1901 werd er een lijst aan de bovenkant toegevoegd om de mijter (hoofdtooi gedragen door bisschoppen) te voltooien. De afgeknotte afbeelding was echter een bewuste keuze van de kunstenaar, gerelateerd aan de praktijk van boekverluchting. Daar was het gebruikelijk geworden om een deel van de foto te kiezen dat doet denken aan de close-up in hedendaagse films, om het drama van de Bijbelse gebeurtenissen te versterken.

4.4 DE ROL VAN VROUWEN IN HET ATELIER

Ambachten gaven doorgaans de voorkeur aan leden van families die al lange tijd in een stad woonden. Dit was in Vlaanderen

en Nederland niet anders en verklaart waarom het voor de zonen (zelden voor de dochters) van een meester veel goedkoper was om voor de titel van meester te verwerken en een eigen werkplaats te runnen dan voor degenen die pas toegekomen waren in een stad. In de kunstgeschiedenis van de Lage Landen kom je regelmatig echte schildersdynastieën tegen: de overgrootvader, grootvader en vader van Jheronimus Bosch waren bijvoorbeeld schilders, terwijl zijn broer, oom en hun kinderen in Den Bosch ateliers runden die vermoedelijk nauw samenwerkten. De zaak lijkt sterk op die van de schildersfamilie Claeissens uit Brugge (GK 225ab). De twee zonen van Pieter Claeissens de Oude waren Gillis Claeissens en Pieter de Jongere; ze kregen een opleiding in de werkplaats van hun vader en hadden later hun eigen werkplaats. De patronen van hun vader werden na diens dood nog vele jaren gebruikt en zorgden ervoor dat succesvolle composities uit de periode rond 1530 tot in het begin van de 17e eeuw in Brugge verkrijgbaar bleven.

Af en toe tonen documenten aan dat gezellen met de weduwe van hun meester trouwden. De weduwen zetten het bedrijf van de overledene voort, zodat het voor een jongere werknemer economisch voordelig was om op deze manier zijn eigen werkplaats op te zetten. Het kwam echter vaker voor dat gezellen de dochters van hun meesters tot vrouw namen. Dit was het geval bij Pieter Coecke van Aelst, die in Antwerpen samenwerkte met Jan van Dornicke en met zijn dochter trouwde. Na het overlijden van Dornicke nam hij het atelier van zijn schoonvader over, dat bijzonder succesvol was in de productie van altaarstukken.

Onder leiding van Coecke werd het aanbod van de tot een grootschalige onderneming omgevormde werkplaats aanzienlijk uitgebreid. Het omvatte, naast altaarstukken en devotieschilderijen, ook ontwerpen voor glas in lood ramen, wandtapijten, houtsneden en architecturale decoraties. De ontwerpen van Coecke werden voortdurend gevarieerd door de talrijke medewerkers van de werkplaats. De hier getoonde schilderijen van de Heilige

Familie en het drieluik met de Aanbidding der Wijzen zijn typische voorbeelden van de werkplaatsproductie van Coecke van Aelst (GK 314).

Na de dood van zijn eerste vrouw trouwde Coecke met Mayke Verhulst uit Mechelen die destijds een alom geprezen miniatuurschilderes was. Hun dochter huwde later Pieter Breughel de Oude, die het vak had geleerd in Coecke's Antwerpse werkplaats. Mayke Verhulst zette na zijn dood niet alleen het Antwerpse atelier van Coecke met succes voort, maar zorgde ook voor de kinderen van Brueghel, Jan de Oude en Pieter de Jonge, aan wie zij de basis van het schildersvak leerde.

De context van het atelier is van onschatbaar belang voor het begrijpen van laatmiddeleeuwse kunst, en het is des te betreurenswaardiger dat we er slechts rudimentaire ideeën over hebben. Dit geldt in het bijzonder voor vrouwen: zij moeten een beslissende rol hebben gespeeld in het beheer van de werkplaatsen, omdat zij het werk na de dood van

hun echtgenoten vaak nog jaren met succes hebben voortgezet. Hun namen verschijnen zelden in de gilderegisters, maar er waren vrouwelijke schilders buiten de kloosterateliers die bij naam bekend waren en in hoog aanzien stonden bij hun tijdgenoten. Onder hen bevonden zich Jan van Eycks zuster Margaretha, de kunstenaress Agnes van den Bossche, die rond 1475 in Gent actief was, maar ook Livina Bening en Susanna Horenbout, die carrière maakten aan het Engelse koninklijke hof, en tenslotte Mayke Verhulst, wiens belang voor De kunst van Brueghel niet kan worden overschat.

Dit begeleidende boekje is gepubliceerd ter
gelegenheid van de tentoonstelling

Thuiswedstrijd
Vlaamse schilderkunst, thuis in Aken



AFDRUK

Afdruk

SUERMONDT-LUDWIG-MUSEUM
Wilhelmstraße 18, 52070 Aachen
Tel. 0241-4798040

info@suermond-ludwig-museum.de
www.suermond-ludwig-museum.de

Teksten: Till-Holger Borchert
Redactie: Sarvenaz Ayooghi, Ulrike Villwock,
Maria Geuchen, Sena-Marie Cirit
Ontwerp: yella park

© Suermond-Ludwig-Museum
Afbeelding omslag: Detail uit Joos van Cleve, Noli me
tangere, GK 97, Foto: Stephan Kube/sqb

Alle rechten voorbehouden. Niets uit dit werk mag wor-
den gereproduceerd of met behulp van elektronische
middelen in enige vorm worden verwerkt, verveelvou-
digd of gedistribueerd zonder schriftelijke toestemming
van het museum.

Wij danken onze sponsors



Peter und Irene
Ludwig Stiftung



