



I

DE MEESTER VAN FLÉMALLE
EN DE RAADSELS
VAN DE MÉRODE-TRIPTIEK

DE MUIZENVAL

In de nacht van 27 op 28 april 1966 werd in de Walker Art Gallery te Liverpool een muis gevangen. Dat is op zich natuurlijk niet zo bijzonder, want muizen zijn overal. Deze vangst was echter dermate belangrijk dat er melding van werd gemaakt door middel van een ingezonden brief in een van de oudste en meest eerbiedwaardige kunsthistorische tijdschriften, *The Burlington Magazine*. Wat had die muis gedaan? Een Rembrandt doorgeknaagd? Was hij of zij de schrik van de kunstliefhebbers? Geenszins. Het beest had zich alleen maar laten vangen; tegelijk had het daarmee een in hetzelfde tijdschrift gelanceerde hypothese ontkracht. Waarschijnlijk is deze muis het enige proefdier geweest binnen het kunsthistorisch onderzoek.

De bewuste hypothese werd gesteld door Irving Zupnick, in een artikel met de detectiveachtige titel ‘The Mystery of the Mérode Mousetrap’.¹ Het onderwerp van de publicatie was een motief in de rechtersvervoering van de zogeheten Mérode-triptiek (afb. 3, 4), toegeschreven aan de Meester van Flémalle. Het tafereel laat ons de Heilige Jozef zien die als timmerman druk bezig is in zijn werkplaats. Zowel op zijn werktafel als op een vensterluik dat naar beneden is geklapt om als toonbank te fungeren voor de mensen op straat bevindt zich een voorwerp waar-

van altijd aangenomen werd dat het een vijftiende-eeuwse uitvoering van een muizenval was. In *Herfsttij der Middeleeuwen* noemt Huizinga deze muizenvallen in verband met ‘de ongebreidelde uitwerking der détails’ die hij zo typerend acht voor de Vroegnederlandse schilderkunst. De uitwerking, stelt hij, ‘gaat ongemerkt over in het behagelijke vertellen van kleinigheden, in het genreachtige. Bij den meester van Flémalle is de gedetailleerdheid louter “genre” geworden. Zijn Joseph de timmerman zit muizenvallen te maken.’²

Vanaf de vierde druk van zijn boek, uit 1935, is aan de geciteerde tekst een noot toegevoegd met de opmerking dat de muizenval ook symbolisch zou kunnen worden verstaan. Hierbij verwees Huizinga naar de twaalfde-eeuwse theoloog Petrus Lombardus, volgens wie God een muizenval maakte voor de duivel, waarin hij het menselijke vlees van Christus als lokaas aanbracht. *Herfsttij der Middeleeuwen* was inmiddels in het Engels vertaald, zodat deze latere kanttekening niet tot de Angelsaksische wereld doordrong en de symbolische betekenis van de muizenvallen opnieuw ontdekt werd door de Amerikaanse kunsthistoricus Meyer Schapiro. In zijn klassiek geworden artikel uit 1945 wist hij de oorspronkelijke bron te noemen waarop de uitspraak van Petrus Lombardus teruggaat, namelijk de kerkvader Augustinus, die het beeld



van de muizenval in verschillende preken gebruikte. Onder andere als volgt:

De duivel verheugde zich toen Christus was gestorven, en juist door de dood van Christus is de duivel overwonnen, alsof hij het aas in een muizenval had gegeten. [...] de muizenval van de duivel is het kruis van Christus; het aas waarmee hij werd gevangen is de dood van de Heer.³

Sindsdien is de verklaring van het motief van de muizenval in de Mérode-triptiek, als een beeld van de Verlossing van de mens door de Passie van Christus, in de eerste plaats met de naam van Schapiro verbonden en pas veel later is erop gewezen dat Huizinga hem voor was geweest.⁴

Er zijn weinig interpretaties in de kunstgeschiedenis die niet op een gegeven moment weer ter discussie worden gesteld. En zo vond Zupnick het gewenst om zich opnieuw te buigen over de Mérode-muizenvallen. Hij richtte zich in eerste instantie niet op hun symbolische duiding, maar ging nog een stap verder. Zijn het eigenlijk wel muizenvallen, vroeg hij zich af, want hoe kun je er een muis mee vangen? Hebben we niet met een totaal ander gebruiksvoorwerp van doen, namelijk een timmermansschaaf? Die ontbreekt verder in de voorstelling, terwijl je hem in de werkplaats van Jozef wel zou mogen verwachten. Zup-



pnick meende zelfs een houtkrulletje te ontdekken in de U-vormige opening aan de achterkant van het voorwerp op de werktafel.

Kort nadat hij Zupnick's artikel gelezen had, moest John Jacob, werkzaam in de Walker Art Gallery, te Liverpool, iets aan zijn garagedeuren doen. Bij het gebruik van een schaaf constateerde hij dat houtkrullen niet, zoals Zupnick veronderstelde, aan de achterkant van een schaaf tevoorschijn kunnen komen. Het geval intrigeerde hem en hij vroeg aan de timmerman van het museum om een replica te maken van de schaaf/muizenval zoals die op de triptiek was afgebeeld. Met deze replica werd de muis gevangen die, dankzij de brief van Jacob aan *The Burlington Magazine*, een plaatsje heeft gekregen binnen de geschiedenis van de kunstgeschiedenis.⁵

HET DRIELUIK

De muizenvallen zijn bepaald niet het enige onderdeel

in de taferelen van de Mérode-triptiek dat discussie heeft opgeroepen. De vraag of en hoe allerlei motieven in dit schilderij symbolisch verklaard moeten worden, heeft vele publicaties opgeleverd, waarin de meest uiteenlopende meningen naar voren zijn gebracht. Niet minder intensief dan de iconologen die zich verdiepten in de inhoudelijke betekenis van het werk hebben de kenners zich ingespannen om duidelijkheid te verkrijgen over de onbekende maker. We laten daarom op dit moment de muizenvallen voor wat ze zijn – een intrigerend symbool – en beginnen een ander detectiveverhaal, dat gaat over de speurtocht naar de schilder van de Mérode-triptiek en haar ontstaansgeschiedenis. Maar eerst verdient het werk zelf een nadere kennismaking.⁶

Het middenpaneel (afb. 5) toont de aankondiging van de geboorte van Christus door de engel Gabriël aan de maagd Maria, een gebeurtenis die zich afspeelt in een vijftiende-eeuwse huiskamer. De hemelse boodschapper verschijnt in een halfknielende houding en heft ter begroeting zijn rechterhand. Zoals gebruikelijk voor engelen

in de Vroegnederlandse schilderkunst draagt hij liturgische kledij, in dit geval alleen een albe met een stola.⁷ Maria lijkt zijn komst niet te bemerken, maar heeft haar blik gevestigd op het boek dat zij vasthoudt. Ze is gehuld in een rode jurk en een mantel van dezelfde kleur en zit op de voetensteun van een bank, die voor een schouw en een haardscherf is geplaatst. Tussen de twee figuren in staat een tafel met daarop een majolicakan met lelies, een kandelaar met een uitdovende kaars die rook verspreidt, een opengeslagen boek met bijbehorende opbergzak en een boekrol. Links van het venster, in de achterwand, bevindt zich een nis met een wasbekken en een koperen ketel, en met ernaast een handdoek die aan een uitklapbare houder hangt. Door het voorste van de ronde raampjes in de linkerwand komt op zeven lichtstralen een naakt babyfiguurtje dat een kruis draagt naar binnen vliegen.

De gewaden van de engel en de Maagd hebben een rijke plooival; de rode kledij van Maria wordt verlevendigd door lichtaccenten en de witte albe van de engel door schaduwen. Effecten van licht en donker, met soms zelfs dubbele schaduwen, zijn in de hele voorstelling gebruikt: ze geven de gezichten plasticiteit en maken de scherp getekende objecten tastbaar. De bank en de tafel versterken de dieptewerking van de kamer; doordat ze echter in een ‘vogelvluchtperspectief’ zijn weergegeven, alsof onze blik erboven zweeft, lijken ze ook omhoog te klappen en het beeldvlak te volgen. Maria en de engel zien we vanuit een lager gezichtspunt; toch hebben ze net zoals de twee meubelstukken een dubbel karakter. Want ook al suggereren de plooien en het lichtgebruik volume, ze creëren tegelijk patronen in het vlak. Dit is goed te zien bij de plooival rond Maria’s linkerknie: enerzijds wekken de lichte plek en de plooien die van daaruit ontstaan het idee van een naar voren gestoken knie, anderzijds vormen ze een ster-vormig patroon als een ritmische variatie op het ronde vlak van de tafel.

Op het rechterluik (afb. 4) is eveneens een binnenruimte gecreëerd die zich naar de toeschouwer opent, maar de diepte ervan stemt niet overeen met de kamer van de *Annunciatie*. Het was dan ook niet de bedoeling om te suggereren dat de werkplaats van Jozef aan het vertrek van de Maagd grenst, want ten tijde van de Aankondiging woonden zij nog niet in één huis. De werkbank en de zitbank zijn vanuit een hoger gezichtspunt geschilderd dan de figuur van Jozef. Evenals in de *Annunciatie* getuigt de uitrusting van het interieur van een grote belangstelling voor realistische details, waarbij het hout en het metaal van ieder object suggestief zijn weergegeven. De beperkte diepte van de werkplaats bood gelegenheid tot het schil-



deren van een stadsgezicht, zodat we niet alleen van buiten naar binnen maar ook weer van binnen naar buiten kijken: door de ramen ontwaren we een tweede tafereel, met marktplein, huizen en voorbijgangers.

Terwijl het centrale paneel een interieur laat zien en het rechterluik een binnen- en buitenruimte, speelt het tafereel op het linkerluik (afb. 6) zich volledig in de open lucht af. In een ommuurde hof knielen een man en vrouw neer bij de halfgeopende deur die naar Maria’s vertrek leidt; op de achtergrond staat bij de halfopen poort, waardoor nog een glimp van een stad valt te ontwaren, een man met zijn hoed in de hand. Licht- en dieptewerking zijn minder sterk dan in de *Annunciatie* en het Jozeftafereel, maar wel vallen ook hier allerlei details te bewonderen vanwege de precisie waarmee ze zijn uitgebeeld, zoals de beplanting, het gebedssnoer van de vrouw, de dolk en de beurs van de man, de ijzers en spijkers op de deur en de sleutel in het slot.

Er is geen enkele bron die ons iets onthult over het ontstaan van de Mérode-triptyek; het spoor van de herkomst is niet verder terug te volgen dan tot het begin van de negentiende eeuw. Het schilderij werd omstreeks 1820 in Brugge gekocht door de Belgische aristocraat Prince d’Arenberg. Hij schonk het later aan zijn dochter bij haar huwelijk met een graaf de Mérode, en meer dan honderdertig jaar bleef het familiebezit. In 1956 werd het aangekocht door het Metropolitan Museum of Art in New York en opgenomen in de collectie van de in middeleeuwse stijl opgetrokken dependance, The Cloisters.

Toen aan het eind van de negentiende eeuw het kunsthistorisch onderzoek naar het drieluik op gang kwam, werd de onbekende schilder aangeduid als ‘de Meester met de Muizenval’. Deze betiteling werd al snel vervangen door ‘Meester van het Mérode-altaarstuk’, maar ook die noodnaam zou weer plaatsmaken voor een andere. Dit was te danken aan het inzicht dat de Mérode-triptyek en enige andere werken waarin men dezelfde hand meende te herkennen sterke overeenkomsten vertonen met drie grote panelen in het Städelches Kunstinstitut te Frankfurt.

DE FLÉMALLE-PANELEN

Deze panelen (afb. 7, 8, 9) waren in 1849 aangekocht door Johann David Passavant, een kunstenaar en kunstkenner die, gevormd door de idealen van de Duitse romantiek, een grote liefde bezat voor vroege Italiaanse en