

Hans Memling in Brugge

Hans

Memling

IN BRUGGE

Brugge en Hans Memling. Hans Memling en Brugge. De twee worden regelmatig in één adem genoemd en de stad en de schilder zijn onlosmakelijk met elkaar verbonden. Toch kwam Memling niet uit Brugge maar uit het Duitse stadje Seligenstadt. Aangetrokken door de handel in luxegoederen en de vele opdrachtgevers was de West-Vlaamse stad de ideale plek voor een jonge ambitieuze kunstenaar om er zich in 1465 te vestigen. De schilder wist een unieke plaats in de kunstproductie te veroveren en was bijzonder productief. Maar dat is niet de enige reden waarom Brugge en Memling nu nog altijd samen worden genoemd. In het Brugse Museum Sint-Janshospitaal worden nog steeds zeven werken van zijn hand bewaard. Vier daarvan werden zelfs specifiek voor deze locatie gemaakt. Het gaat om beeldbepalende stukken die tot de kern van een iconisch oeuvre behoren. Wie Memling in al zijn kracht wil zien, moet dus naar het Museum Sint-Janshospitaal komen.

Dit boek verschijnt naar aanleiding van de herinrichting van het museum, dat in december 2023 wordt heropend. Het werk van Memling vormt ook in deze vernieuwde presentatie een van de hoogtepunten, zoals dat met topkunst vaak het geval is. Deze kracht heeft zijn oeuvre door de eeuwen heen bijna altijd uitgeoefend op zijn toeschouwers. U leest hierover in deze publicatie, maar één belangrijk moment in de museale geschiedenis van het Sint-Janshospitaal, bijna tweehonderd jaar geleden, verdient een vermelding. Veelzeggend is het namelijk dat het eerste museum in de rijke cultuurstad Brugge het hospitaalmuseum was, dat in 1839 de deuren opende en zijn voornaamste zaal volledig aan de werken van Memling wijdde. In het voor het publiek opengestelde zusterklooster, naast het Sint-Janshospitaal, werden toen zes werken van Hans Memling – het *Stichtersportret van Francisco (?) de Rojas* behoorde toen nog niet tot de collectie – samengebracht, eerst en vooral vanwege hun artistieke waarde. De bezoekersboeken bleven bewaard en daaruit blijkt dat Memling zich onder andere kon laten laven aan artistieke en koninklijke belangstelling. Zo was de schilder een van de eerste vroeg-Nederlandse meesters die onderwerp werd van het negentiende-eeuwse kunsthistorisch onderzoek. In 1902 braken op de belangrijke tentoonstelling *Les Primitifs flamands* in het Brugse Provinciaal Hof Memling en zijn collega-kunstenaars uit de vijftiende eeuw definitief door bij het grote publiek.

Sinds 1839 is die interesse nooit meer weg geweest. Er volgden vele tentoonstellingen waarin het oeuvre van Memling centraal stond, zowel in Brugge als daarbuiten. Ook zijn aan Memling veelvuldig kunsthistorische studies gewijd. Denk maar aan de belangrijke bijdragen van de conservatoren van de Brugse musea, zoals Dirk De Vos, Hilde Lobelle-Caluwé en Till-Holger Borchert. De huidige conservator vroeg-Nederlandse schilderkunst van Musea Brugge, Anna Koopstra, is de auteur van het boek dat hier voor u ligt. Musea Brugges recentste onderzoeksproject, *Decoding Memling*, ging in april 2023 van start. Het heeft als doel om de schilderijen van Hans Memling in de collectie van Musea Brugge systematisch te onderzoeken met behulp van *state of the art* materiaaltechnische onderzoeksmethoden. Doel is om nóg meer te weten te komen over *hoe* de schilderijen gemaakt werden. Het eerste materiaal dat dit project heeft opgeleverd is in dit boek verwerkt. Een meer volledige verwerking van dit lopende wetenschappelijke onderzoek zal in de nabije toekomst volgen en zal voor het publiek permanent raadpleegbaar zijn op de *Closer to Memling*-website.

Dit boek biedt in een vlotte toegankelijke stijl doortastende interpretaties van alle Memlingwerken die bewaard worden in Brugge. Ze worden aangevuld met boeiende culturele achtergrondinformatie die het publiek beslist zal interesseren. We zijn er zeker van dat deze publicatie de lezer zal inspireren tot een bezoek aan het Museum Sint-Janshospitaal, of na het bezoek de interesse voor nog meer Memling zal aanwakkeren. We wensen u heel veel leesplezier.





| | |
|-----|--|
| 10 | Inleiding |
| 14 | Hans Memling (actief 1465–1494) |
| 20 | <i>Drieluik van Johannes de Doper en Johannes de Evangelist (Johannesaltaarstuk)</i> |
| 44 | Sint-Janshospitaal: van de twaalfde naar de eenentwintigste eeuw |
| 55 | Schilderkunst in de Bourgondische Nederlanden |
| 64 | <i>Annunciatie</i> |
| 72 | <i>Reliekschrijn van de heilige Ursula (Ursulaschrijn)</i> |
| 97 | Brugge en de wereld, 1450–1500 |
| 104 | Memlings opdrachtgevers |
| 112 | <i>Drieluik met de heiligen Christophorus, Maurus en Gillis (Moreeltriptiek)</i> |

| | |
|-----|--|
| 127 | Memling toen en nu |
| 132 | <i>Drieluik met de Aanbidding der Wijzen (Floreinstripteik)</i> |
| 146 | <i>Drieluik met de bewening van Christus (Reinstripteik)</i> |
| 161 | 'De bekwaamste en voortreffelijkste schilder van de gehele christelijke wereld' |
| 167 | Memling als portretschilder |
| 172 | <i>Diptiek van Maarten van Nieuwenhove</i> |
| 184 | <i>Portret van een jonge vrouw of Sibylla Sambetha</i> |
| 190 | <i>Stichtersportret van Francisco (?) de Rojas</i> |
| 198 | Conclusie |
| 202 | Aanbevolen literatuur |

Inleiding

Veel inwoners van Brugge zullen de naam Hans Memling (ca. 1435–1494) linken aan die van een bekende stadgenoot uit het verleden. Kunstliefhebbers kennen Hans Memling ook, omdat zijn werken getoond worden in de meest gerenommeerde musea van Europa, Noord-Amerika en Australië. Dit zorgt ervoor dat zijn schilderijen – slechts enkele werken bevinden zich in een particuliere collectie – vandaag de dag door meer mensen gezien kunnen worden dan de oorspronkelijke eigenaren waarschijnlijk ooit voor mogelijk hadden gehouden. Ook in zijn tijd reikte Memlings reputatie al ver over de grenzen van de stad waar hij werkte en leefde. Toch is de schilder onlosmakelijk verbonden met Brugge. Wie Hans Memling zegt, zegt Brugge – en andersom.

Het middeleeuwse Sint-Janshospitaal, een van de eerste monumenten die je op je weg treft wanneer je Brugge binnenkomt, speelt een belangrijke rol in die reputatie en bekendheid. Hier bevinden zich maar liefst zeven van Memlings werken. Vier daarvan, waaronder het monumentale *Johannesaltaarstuk* (gedateerd 1479) en het unieke *Ursulaschrijn* (1489), maakte de kunstenaar in opdracht van de broeders en zusters die samen verantwoordelijk waren voor het dagelijkse reilen en zeilen in het hospitaal. Dat deze inmiddels beroemde werken nog steeds getoond worden op de plek waarvoor ze bijna vijf en een halve eeuw geleden gemaakt zijn, is bijzonder in de Lage Landen, waar zowel veel kunstwerken als

gebouwen in de loop van de tijd verloren gingen. Behalve door de gemeenschap zelf zijn Memlings werken in het Sint-Janshospitaal eeuwenlang gezien door de vele gasten en patiënten die er verbleven en die er, rekening houdend met de omstandigheden waarin zij zich bevonden, hoop uit konden putten. Ook werden ze bewonderd door collega-kunstenaars. De vroegste kunstenaarsbiograaf in de Nederlanden, de Haarlemse Karel van Mander (1548–1606), vermeldde Memlings werken in het Sint-Janshospitaal al in zijn in 1604 gepubliceerde *Schilderboeck*. Het maakt van het twaalfde-eeuwse hospitaalgebouw, een van de oudste in Europa, een bijzondere plek waar verleden en heden samenkomen.

Behalve in het Museum Sint-Janshospitaal bevinden zich nog twee werken van Memling in de collectie van Musea Brugge. Zij zijn te zien in het Groeningemuseum. Het ene is het drieluik waarop de politicus en handelaar Willem Moreel zich samen met zijn gezin vast liet leggen. Het andere toont een voorstelling van de *annunciatie* en was ooit de buitenzijde van een drieluik dat gemaakt werd in opdracht van Jan Crabbe, de abt van de cisterciënzerabdij Ten Duinen. Uit kunsthistorisch oogpunt gezien representeren deze negen panelen in Brugge de kern van Memlings oeuvre, dat een negentigtal werken telt. Slechts twee van zijn schilderijen zijn gesigneerd en gedateerd. Allebei bevinden ze zich in het Museum Sint-Janshospitaal.

Van de negen schilderijen van Memling die zich in Brugge bevinden, hebben zeven, vanaf het moment dat ze gemaakt werden, de stad nooit verlaten, op twee tijdelijke onderbrekingen na: de periode na de Franse Revolutie, toen vanaf 1794 verschillende meesterwerken (waaronder de *Moreeltriptiek*) door de Fransen naar Parijs werden overgebracht voor het nieuw in te richten Musée Napoléon, en tijdens de Tweede Wereldoorlog, toen kunst uit Brugge voor de veiligheid elders werd ondergebracht, onder andere in 1942 in het kasteel van Lavaux-Sainte-Anne bij Rochefort. Op 17 mei 1945 konden ze ongeschonden weer huiswaarts keren.

Vanaf het moment dat ze de werkplaats verlieten, spraken de werken van Hans Memling tot de verbeelding. Ze zijn sinds het ontstaan van de moderne kunstgeschiedenis in de eerste helft van de negentiende eeuw het onderwerp geweest van kunsthistorisch onderzoek. Het is de kracht van Memlings oeuvre die maakt dat de rijkdom van zijn schilderijen – zowel qua materialiteit als in betekenis – en zijn virtuositeit en vindingrijkheid als kunstenaar nog altijd nieuwe informatie en inzichten opleveren. Het werk van Memling blijft fascineren, ongetwijfeld nog lang na ons.

Het is dan ook logisch dat er al veel over Memling geschreven is. Deze tekst is gebaseerd op de laatste stand van zaken in het kunsthistorisch onderzoek en legt tevens enkele eigen accenten. Het boek gaat in de eerste plaats uit van de schilderijen in de collectie van Musea Brugge, die te zien zijn in het Museum Sint-Janshospitaal en in het Groeningemuseum. Om context te verschaffen, komen andere panelen van Memling ter sprake, net als, waar nodig, werken van andere kunstenaars. Het doel is om de lezer kennis te laten maken met de schilderijen en met de concepten die er een rol in spelen door middel van bondige maar verdiepende hoofdstukken. Wat zien we? Wat wilde de opdrachtgever zélf graag zien? En wat was de rol van de kunstenaar in wat de toeschouwer ziet en denkt – welke keuzes en beslissingen lagen hieraan ten grondslag? Naast teksten over de werken zelf schetsen korte hoofdstukken over onder andere het hospitaal, de stad Brugge, Memlings werkwijze en zijn opdrachtgevers de context waarin de schilder leefde en hoe hij werkte – en voor wie. Ook de waardering en de bewondering voor en de studie van Memlings werken, toen en nu, komen ter sprake. Om de publicatie zo toegankelijk mogelijk te maken, kunnen de teksten afzonderlijk gelezen worden, in willekeurige volgorde. Enige herhaling is hierbij niet te vermijden. De tekst verwijst

regelmatig naar onderwerpen die elders in dit boek behandeld worden. Deze publicatie is geen bespreking van Memlings volledige oeuvre of kunstenaarschap, noch geeft ze een volledig overzicht van de geschiedenis van het Sint-Janshospitaal. Gelukkig zijn daarover uitstekende publicaties voorhanden, waar de lezer achter in deze publicatie naar doorverwezen wordt.

De directe aanleiding voor deze publicatie vormde de opening van het heringerichte Museum Sint-Janshospitaal in december 2023. Sinds de openstelling als museum in 1839, 184 jaar geleden, hebben verschillende (restauratie)campagnes plaatsgevonden die betrekking hadden op de inrichting van het hospitaal. Een constante tussen het prachtige twaalfde-eeuwse hospitaalggebouw uit het verleden en dat van nu is de rijke schat aan materieel erfgoed die het herbergt en waar 'de Memlings' deel van uitmaken (het hospitaal was een tijdlang bekend onder de naam 'Memlingmuseum'). Anno 2023 is het tijd voor een nieuwe presentatie die erop gericht is het middeleeuwse hospitaalggebouw zijn oorspronkelijke karakter en grandeur terug te geven, enerzijds voor een optimale hedendaagse beleving van deze unieke historische site en de functie van het hospitaal in het hart van de samenleving, en anderzijds als indrukwekkend podium voor het bijzondere materiele en immateriële erfgoed dat er al zo lang bewaard wordt.







De overvloed aan kleuren, het tapijt en de kostbare materialen, zoals brokaat, zijde en damast (voor een deel afkomstig uit gebieden ten oosten van de Middellandse Zee), zorgen er in het middenpaneel van het *Johannesaltaarstuk* voor dat Maria en haar zoon extra geaccentueerd worden, als het centrale motief van het schilderij en van het westerse christendom.

Maria en haar zoon worden vergezeld door vier heiligen, evenwichtig verdeeld in twee mannelijke en twee vrouwelijke heiligen – net als de opdrachtgevers (twee broeders en twee zusters) op de buitenzijde van de luiken dat ook zijn. De soort van halfronde galerij of loggia, waarin de figuren zich bevinden, doet denken aan de ruimtelijke setting van Jan van Eycks *Madonna met kanunnik Joris van der Paele* uit 1436 (afb. 6), maar dan met een doorkijk naar een buitenruimte waar zich extra scènes afspelen. Zonder enige twijfel kende Memling

Van Eycks eveneens monumentale werk, dat op het *Lam Gods* na het grootste werk in diens oeuvre is. Het paneel was opgesteld in de Sint-Donaaskerk, de oudste kapittelkerk van Brugge, die zich tot het einde van de achttiende eeuw op de Burg bevond. De Sint-Donaaskerk was een centrum van de religieuze macht en nauw verbonden met de graven van Vlaanderen en de hertogen van Bourgondië. Van Eycks schilderij is eveneens een indrukwekkend gecomponeerde opeenstapeling van verhalende en symbolische details en materialen. Een groot verschil met het *Johannesaltaarstuk* is dat Van Eycks zelfstandige paneel (zonder zijluiken) een andere functie had: het was geen altaarstuk maar een memorietafel, waarmee de invloedrijke kanunnik Van der Paele de herinnering aan zijn persoon en vroomheid voor de eeuwigheid wilde vastleggen. Na zijn dood werd het paneel in de buurt van zijn graf opgesteld.

Afb. 5 Hans Memling, *Drieluik van Johannes de Doper en Johannes de Evangelist (Johannesaltaarstuk)* (detail)



Afb. 6 Jan van Eyck, *Madonna met kanunnik Joris van der Paele*, 1436 gedateerd, olieverf op paneel, 148 × 184 cm (incl. originele lijst), Musea Brugge, Brugge, inv. OOOO.GRO0161.I



Afb. 7 Hans Memling, *Drieluik van Johannes de Doper en Johannes de Evangelist* (Johannesaltaarstuk) (detail)

De heilige Catharina van Alexandrië, links, is te herkennen aan het rad waarop ze werd gemarteld. Het gebaar waarbij Christus een ring aan de vinger van Catharina schuift, is een thema dat bekendstaat als het mystieke (in de betekenis van niet-fysieke) huwelijk van de heilige Catharina. Het is een teken van haar toewijding aan een kuis leven, waarbij ze Christus als haar enige echtgenoot beschouwde. Rechts bevindt zich de heilige Barbara met achter zich de toren, waarin zij door haar vader werd opgesloten. In tegenstelling tot Catherina, is Barbara teruggetrokken in haar eigen wereld, verzonken in een boek. Daarmee staan de vrouwelijke heiligen ook voor de tegenstelling tussen *vita activa* en *vita contemplativa*, het actieve en het contemplatieve leven, passend bij het duale karakter van de hospitaalgemeenschap, die strikt genomen oorspronkelijk geen kloostergemeenschap was, maar vanaf 1459 wel leefde volgens de regel van de heilige Augustinus (354–430; bisschop van Hippo Regius, een havenstad aan de noordkust van het huidige Algerije), zoals verschillende kloosters dat deden.

De heilige Johannes de Doper staat links en draagt een purperen mantel over een bruin onderkleed. Aan zijn zijde zien we het lam, zijn attribuut. Zoals te lezen is in het evangelie van Johannes (1:29) herkende Johannes de Doper Jezus Christus als het Lam Gods dat de zonden van de wereld weg zou nemen. Aan de andere kant, gekleed in het rood, is de heilige Johannes de Evangelist afgebeeld. Hij zegenet een wijnkelk. Dit gebaar verwijst naar het verhaal dat Johannes zonder gevolgen een kelk met vergif leegdronk en staat voor de overwinning van het geloof op de dood (gesymboliseerd door de slang; afb. 7). Twee engelen maken de groep compleet. Een van hen bespeelt een draagbaar orgeltje, terwijl de ander een boek vasthoudt, waar Maria in bladert. Deze elementen, de muziek en het woord, verwijzen naar de eredienst, de liturgische context waarin het schilderij functioneerde: de uit drie panelen bestaande *Triptiek van Johannes de Doper en Johannes de Evangelist* was immers een altaarstuk. Zoals in de eucharistieviering brood en wijn (het lichaam en het bloed van Christus) op het altaar aan God worden opgedragen (de toren van Barbara is zelfs weergegeven als een sacramentstoren, waarin de hostie zichtbaar is), zo kan Maria zelf ook als het altaar beschouwd worden met daarop het lichaam van Christus. Doordat de meeste tijdgenoten van Memling in hun dagelijkse leven bekend waren met verhalen uit de Bijbel, waren ze eveneens vertrouwd met dergelijke verwijzingen en in het algemeen met vergelijkingen die symbool stonden voor iets anders.



**Centraal en links:
Johannes de Doper**

In het middenpaneel zijn, op de kapitelen van de twee zuilen achter de staande Johannes de Doper, de verkondiging van zijn geboorte aan zijn vader Zacharias en daarnaast de geboorte zelf afgebeeld (afb. 8). In het open landschap op de achtergrond zien we verdere gebeurtenissen uit zijn levensverhaal, waaronder uiterst links Johannes in actie, predikend voor een groepje toehoorders. Daaronder, aan de linkerbeeldrand, wordt Johannes weggeleid door de soldaten van Herodes in de richting van het linkerzijluik. Daar gaat het verhaal chronologisch verder en zien we onder meer Johannes die Christus doopt in de rivier de Jordaan (afb. 9). In het gebouw aan de linkerzijde herkennen we het paleis van koning Herodes, die er aan de dis zit. Het erekleed achter

Afb. 8 Hans Memling, *Drieluik van Johannes de Doper en Johannes de Evangelist (Johannesaltaarstuk)* (detail)



de wereldlijke koning heeft precies hetzelfde brokaatpatroon als dat achter Maria op het middenpaneel. Dit is de setting waarin Salome zal dansen, wat zal leiden tot de onthoofding van Johannes de Doper, de gebeurtenis die de hoofdvoorstelling van het linkerluik vormt. Het onthoofde lichaam van Johannes dat te herkennen is aan het purperen gewaad, is op de voorgrond geplaatst. Zijn handen zijn gevouwen. Ook Salome, die het hoofd van Johannes op een schaal toont, is makkelijk herkenbaar: ze draagt dezelfde kleding als in de paleisscène op de achtergrond. Het hoofd van Johannes bevindt zich op ongeveer dezelfde hoogte als het Christuskind op het middenpaneel – een visuele en spirituele parallel met de geconsacreerde hostie die tijdens de mis getoond wordt. Een laatste gebeurtenis die op de onthoofding volgt, is weer op het middenpaneel verbeeld, en wel rechts achter de heilige. Hier wordt het hoofdloze lijk

Afb. 9 Hans Memling, *Drieluik van Johannes de Doper en Johannes de Evangelist (Johannesaltaarstuk)* (detail)



van Johannes opgegraven en verbrand. Zijn halfvergane hoofd dat volgens de legende verstopt werd, is enigszins verscholen te zien in een muuropening (afb. 10).

Net als de architecturale elementen (in de eerste plaats de zuilen) op het middenpaneel zowel compositorisch als symbolisch door Memling werden benut, zo gebruikte hij op het linkerluik een ander op het eerste gezicht onbeduidend element, namelijk de planten op de voorgrond. Deze zijn dicht bij de onderste beeldrand geplaatst. Net als het hoofd van Johannes zijn ze duidelijk bedoeld om de kijker bij de voorstelling te betrekken en hem of haar 'in' het beeld te trekken. Bovendien voegen de planten extra betekenis aan de voorstelling toe, aangezien ze bijna allemaal een medicinale werking hebben. Vele hebben te maken met bloeden of pijnen aan het hoofd (daarmee verwijzend naar Johannes' onthoofding, afb. 11), zoals bijvoorbeeld de hoge plant rechts (knopig helmkruid) tegen zwellingen in de nek werd aangewend of de smalle en de brede weegbree, die ook gebruikt werden om wonden en zwellingen in de nek te behandelen en hielpen om bloed te stelpen. Een ander deel van de planten symboliseert de hoop. De madelief bijvoorbeeld geldt als een verwijzing naar het paradijs en een symbool voor gezegende zielen in de hemel, terwijl klavertjes staan voor de verlossing vanwege hun werking tegen slangenbeten – slangen die in het verhaal van Adam en Eva verbonden zijn met de zonde. Weegbree werd eveneens beschouwd als een middel tegen het kwaad en als een symbool voor verlossing. En op een in het oog springende plek rechtsonder, net boven de lijst, zien we een paardenbloem, een symbool van de wederopstanding, afgebeeld in alle drie de fases van diens herboren staat (afb. 12): in de knop, in bloei als gele bloem en ten slotte als uitgegroeide pluizige witte bol, waarvan de zaden zichzelf verspreiden om nieuw leven en nieuwe bloemen te vormen. In de wereld van Memling is niets toeval.

Afb. 10 Hans Memling, *Drieluik van Johannes de Doper en Johannes de Evangelist (Johannesaltaarstuk)* (detail)

**Centraal en rechts:
Johannes de Evangelist**

Op een vergelijkbare manier wordt op het middenpaneel en op het rechterluik het leven van Johannes de Evangelist verteld. Er is echter één groot verschil: het gehele rechterluik is gewijd aan Johannes' visioen van de Openbaring of de Apocalyps – een rijk en ingewikkeld verhaal over het einde der tijden dat uit verschillende scènes bestaat. Hierdoor wijkt het rechterluik qua compositie af van de rest. Kleinere scènes uit Johannes'

leven beperken zich bijvoorbeeld tot de achtergrond van het centrale paneel en tot de kapitelen van de twee zuilen direct achter de evangelist. Op het eerste kapiteel boven de donkerste zuil is verbeeld dat Johannes bij zijn terugkeer uit Efeze een vrouw genaamd Drusiana uit de dood weer tot leven wekt. Op het andere kapiteel drinkt hij de gifbeker, het attribuut waarmee hij meestal wordt afgebeeld. Aan de rechterbeeldrand van het middenpaneel zien we Johannes in kokende olie (afb. 13), waarna hij (net daarboven) inscheept naar het eiland Patmos, de plek waar het visioen van het rechterluik plaatsvindt.



Afb. 11 Hans Memling, *Drieluik van Johannes de Doper en Johannes de Evangelist (Johannesaltaarstuk)* (detail)

Afb. 12 Hans Memling, *Drieluik van Johannes de Doper en Johannes de Evangelist (Johannesaltaarstuk)* (detail)

Afb. 13 Hans Memling, *Drieluik van Johannes de Doper en Johannes de Evangelist (Johannesaltaarstuk)* (detail)



Opvallend is dat Memling op het middenpaneel ook ruimte geeft aan een scène die te maken heeft met de opdrachtgever, de broeders en zusters van het hospitaal. Links achter Johannes de Evangelist zien we de enorme houten kraan, aangedreven door mankracht met behulp van een looprad, die eeuwenlang op het Kraanplein in Brugge stond voor het laden en lossen van schepen (afb. 14), een symbool van bedrijvigheid, maar ook van welvaart. Het belang van het werktuig is af te lezen van het feit dat de kraan is afgebeeld op de achtergrond van verschillende andere in Brugge geproduceerde schilderijen, zoals op Pieter Pourbus' portret van de handelaar Jan van Eyewerve uit 1551 (afb. 15), dat deel is van een paar, met als pendant een portret van zijn echtgenote Jacquemyne Buuck (Musea Brugge). Op het middenpaneel van het *Johannesaltaarstuk* is er een nog meer specifieke reden om het gevaarte af te beelden. We zien een van de hospitaalbroeders, gekleed in habijt, staan bij een aantal wijnvaten. Hij oefent het zogenaamde vergierrecht uit dat de broeders vanaf de veertiende eeuw door de stadsmagistraat toebedeeld was. Dit privilege hield in dat ze het recht hadden om de in de stad ingevoerde wijn te meten. In de middeleeuwse economie behoorden ijken, meten en wegen tot

Afb. 14 Hans Memling, *Drieluik van Johannes de Doper en Johannes de Evangelist (Johannesaltaarstuk)* (detail)



de belangrijkste activiteiten (zie 'Brugge en de wereld, 1450–1500'). Voor het hospitaal betekende het vergierrecht een belangrijke inkomstenbron. Memling voegde op deze manier naadloos de realiteit van het leven van alledag van de opdrachtgever samen met de vertellingen uit de levens van de twee heilige Johannesen.

Ook het rechterzijluik is een bijzonder originele inventie van Memling, zeker gezien de complexe opgave om een tekst te verbeelden die een visioen beschrijft, een soort droom waarin goddelijke openbaringen worden voorspeld en onthuld. Na de Apocalyps, het einde van de wereld, zal God de rechtvaardigen opnemen in zijn koninkrijk. De Apocalyps of Openbaring van Johannes is het laatste boek van het Nieuwe Testament, waarvan Johannes de Evangelist als de auteur wordt beschouwd. Een traditie van het afbeelden van de Apocalyps bestond met name in verluchte handschriften maar ook in wandtapijten. Een beroemd voorbeeld van dat laatste is de zogenaamde Apocalyps van Angers, een monumentale reeks wandtapijten gemaakt voor Lodewijk van Anjou (1339–1384), de broer van Filips de Stoute en van koning Karel V van Frankrijk. Om de serie te produceren, werden weefgetouwen van 6 meter breed ingezet. De ontwerpen voor de wandtapijten werden

Afb. 15 Pieter Pourbus, *Portret van Jan van Eyewerve* (detail), 1551 gedateerd, olieverf op paneel, 97,7 × 71,4 cm, Musea Brugge, inv. OOOO.GROo1o8.I

gemaakt door de hofschilder van de koning, Jan Boudolf (ook wel Jean Bondol) die afkomstig was uit Brugge maar tussen 1368 en 1381 in Parijs werkte. De overeenkomst tussen handschriften en wandtapijten is dat ze een vertelling in meerdere scènes mogelijk maken. Memling daarentegen bracht verschillende taferelen uit de Apocalyps in één beeldvlak samen, wat van veel ambitie getuigt. Uit het contract voor Dieric Bouts' triptiek met het Laatste Avondmaal (1464–1468; Sint-Pieterskerk, Leuven), het enige contract dat in de Nederlanden bewaard bleef uit deze periode, weten we dat er bij de totstandkoming van het werk een theologisch adviseur betrokken was. Rekening houdend met de narratieve complexiteit van de verschillende scènes uit de Apocalyps, zou dat hier eveneens het geval kunnen zijn geweest, maar bewijs hiervoor hebben we niet.

Op de voorgrond van het rechterluik is Johannes, die verbannen werd naar het eiland Patmos in de Griekse Egeïsche zee, verbeeld. De evangelist heeft een boek, een pen en een pennenmes klaar om de Apocalyps op te schrijven. Hij kijkt omhoog naar de verschijning van de tronende God. Het Opperwezen is omringd door een regenboog en omgeven door vierentwintig (niet allemaal zichtbaar) oudsten met gouden kronen en vier levende, gevleugelde wezens (een leeuw, een stier, een

mens en een adelaar) die de pilaren vormen waarop de kerk steunt, maar die ook wel symbool staan voor de vier evangelisten. God houdt zijn rechterhand op een boek met zeven zegels. Het lam dat naast hem verschijnt, verbreekt vier zegels waarna de vier ruiters van de Apocalyps verschijnen. Zij zijn afgebeeld onder het visioen, ieder op een eilandje (let op hun reflecties in het water), terwijl ze dood, hongersnood, oorlog en de pest over de aarde verspreiden (afb. 16). Dergelijk ongeluk was in de vijftiende eeuw een deel van het leven en bij iedereen bekend. Het verbreken van het zesde zegel – het vijfde is door Memling overgeslagen – veroorzaakt een zonsverduistering en vallende sterren. Dit tafereel is uitgebeeld aan de rechterbovenzijde van het paneel. Wanneer het zevende en laatste zegel verbroken wordt, worden aan zeven engelen evenveel trompetten uitgereikt. De zeven gebeurtenissen die hierop volgen, worden rechtsboven geïllustreerd. Het bekendste beeld is misschien het rode beest met de zeven hoofden dat hier hoog aan de hemel te zien is (afb. 17), naast de verschijning van een vrouw met een kind. Terwijl deze rode draak klaarstaat om het kind te verslinden, stelt een engel het kind veilig. De vrouw uit de Apocalyps, die 'bekleed was met de zon', staat op de maansikkel en is gekroond met twaalf sterren. Ze wordt geïdentificeerd met Maria (en het kind



Afb. 16 Hans Memling, *Drieluik van Johannes de Doper en Johannes de Evangelist (Johannesaltaarstuk)* (detail)



Afb. 17 Hans Memling, *Drieluik van Johannes de Doper en Johannes de Evangelist (Johannesaltaarstuk)* (detail)

met Christus). Ook te zien is de aartsengel Michaël die de draak overwint, een parallel met de overwinning van Christus over de dood. Dit laatste thema verklaart waarom de keuze voor het afbeelden van de Apocalyps in de context van een hospitaal een passende was. Het onderwerp sloot aan bij de situatie van degenen die er verbleven en bij hun behoefte om hoop te kunnen houden, zelfs, of juist, met het einde der tijden (hun eigen einde) in het vooruitzicht. Een vergelijkbaar thema was dat van het Laatste Oordeel; dit vormde het onderwerp van het veelluik (of polyptiek) *Het Laatste Oordeel* dat Rogier van der Weyden rond 1445–1450 maakte voor kanselier Nicolas Rolin voor het door hem gestichte hospitaal in Beaune. Memlings benadering van de dramatische Apocalyps resulteerde in een rustige, positieve compositie die niet zwaar is maar licht van kleur, evenwichtig en hoopgevend. Voor de zieken die in het hospitaal verpleegd werden en er vanuit hun bed naar keken, bood het drieluik met zijn zicht op de wereld buiten, op de spirituele (innerlijke) wereld en op het hiernamaals troost en hoop op verlossing.

De opdrachtgevers

De triptiek gewijd aan de beide Johannessen was een opdracht van de mannelijke én de vrouwelijke leden van de gemeenschap die het hospitaal bestuurden. Zij zijn afgebeeld op de buitenzijde van de zijluiken. Aangezien het gangbaar was om de luiken van een altaarstuk enkel te openen bij de viering van de mis – op zon- en kerkelijke feestdagen –, betekent dit dat de opdrachtgevers het grootste deel van de tijd te zien waren. De geestelijken zijn in gedetailleerde, ondiepe stenen nissen geplaatst met fictief (want geschilderd) sierwerk en schaduwen die de illusie van diepte vergroten. De houten lijsten zelf zijn eveneens beschilderd alsof ze van een ander materiaal, namelijk marmer, zijn. De broeders en zusters zijn in kleur weergegeven en dus net zo levensecht als de heiligen op de binnenzijde van het altaarstuk, wat past binnen het evenwicht dat Memling in het hele beeldprogramma doorvoerde. Zij zijn verzonken in gebed en lichtjes naar elkaar toe gedraaid. Er is geen onderwerp te zien waarop hun vrome devotie zich richt, zoals dat normaal gesproken het geval was. Ze zijn afgebeeld alsof ook zij deelnemen aan de mis die plaatsvond voor de geopende triptiek.

Dankzij de patroonheiligen die hen vergezellen en via archiefmateriaal kennen we de namen van de afgebeelde broeders en zusters. Aan de rechterzijde knielt

Antheunis Seghers, die van 1469–1470 tot aan zijn dood in 1475 meester van het hospitaal was. Achter hem staat zijn patroonheilige, de heilige Antonius Abt, de heremiet en kluizenaar. Voor de heilige Jacobus de Meerdere (te herkennen aan de jakobsschelp op zijn hoed, pelgrimsstaf en buidel), zien we broeder Jacob de Ceuninck. Jacob was van 1469–1470 tot aan zijn dood in 1490 als bursier van de kloostergemeenschap verantwoordelijk voor de financiën. Op het andere luik zijn de zusters afgebeeld. Zij zijn gekleed in een zwarte sluier, witte kap en wit habijt met daaroverheen een zwart scapulier die borst en rug bedekt. Tussen de zwart-witte habijten valt het groen van de kleding van de heilige Agnes op. Agnes is herkenbaar aan het lam (in het Latijn: *agnus*) dat ze aan een touw bij zich heeft. Zij vergezelt zuster Agnes Casembrood, de prioeres. Agnes, die was ingetreden in 1445–1446, was al overste omstreeks 1459–1460. De andere zuster is Clara van Hulsen. Zij stierf in 1478–1479 na 51 jaar lid te zijn geweest van de hospitaalgemeenschap. Achter haar staat haar patroonheilige Clara van Assisi.

Behalve dat de heiligen optraden als patroons van de vier broeders en zusters die gezamenlijk de hoogste leidinggevende posities bekleedden ten tijde van de opdracht aan Memling, werd ieder van hen ook aangeroepen tegen kwalen en aandoeningen. Zo was Jacob de patroon van pelgrims en apothekers en werd zijn hulp ingeroepen bij reuma. Agnes werd aangeroepen tegen lepra en was de beschermheilige van jonge meisjes. Clara's hulp werd gevraagd bij aanhoudende koorts en oogaandoeningen en Antonius Abt kon worden aangeroepen tegen de pest en tegen huidziekten. Die laatste werd specifiek om hulp gevraagd voor zijn krachten tegen ergotisme of *ignis sacer*, heilig of antoniusvuur, een soort koudvuurachtige roos, ook wel bekend als de kriebelziekte, die op kon worden gelopen door het eten van met schimmel besmette rogge. Dat dit een concrete dreiging was, bewijst een in het Brugse stadsarchief bewaard gebleven beschermbrief van 26 mei 1489 afkomstig van de broeders van het hospitaal van Sint-Antonius bij Belle. In dit document geven zij aan broeder Jan Floreins (de opdrachtgever van het *Drieluik met de Aanbidding der Wijzen*, zie het gelijknamige hoofdstuk) en de rest van de gemeenschap van het Sint-Janshospitaal de verzekering dat de heilige Antonius al hun familieleden en goederen en in het bijzonder de cijnshoeve in Ter Donk te Maldegem, een autonome heerlijkheid 15 kilometer ten oosten van Brugge die behoorde tot de kasselrij van het Brugse Vrije, bescherming zal bieden tegen antoniusvuur.

Uitzonderlijk werk – uitzonderlijke omstandigheden

De bouw van de apsis van de hospitaalkerk, waar in 1473–1474 mee begonnen werd, vormde waarschijnlijk de aanleiding om het ongetwijfeld kostbare drieluik bij Memling te bestellen. Aangezien een van de afgebeelde broeders, Antheunis Seghers, in 1475 overleed, gaat men ervan uit dat Memling de opdracht vóór dat jaar ontving. Memling deed er dus een aantal jaren over om het altaarstuk in 1479 te voltooiën. In 1477 werd de hospitaaluitbreiding ingewijd door Ferry de Clugny, die in 1474 was aangesteld als bisschop van Doornik. Op bestuurlijk vlak viel Brugge voornamelijk onder het bisdom van Doornik (en voor een klein deel onder dat van Utrecht). Mogelijk speelde De Clugny een beslissende rol in de opdracht aan Memling, aangezien aangenomen wordt dat hij een groot paneel met de *Annunciatie* (nu in het Metropolitan Museum of Art, New York) bestelde voor een grafkapel in de kathedraal van Autun, een stad in het zuiden van het Bourgondische rijk. Dat schilderij wordt algemeen beschouwd als een vroeg werk van Memling, dat niet lang nadat hij zich als zelfstandig meester in Brugge vestigde, tot stand kwam. Omdat het werk duidelijk teruggaat op een compositie van Van der Weyden wordt de *Annunciatie* als een belangrijke schakel gezien tussen de twee.

Vanaf 1459 stond het Sint-Janshospitaal onder gezamenlijk bestuur van de stad en het bisdom van Doornik. Het bestellen van een groot en complex altaarstuk door de broeders en zusters van de hospitaalgemeenschap zal mede in het licht van die onderlinge relatie als een bijzondere daad zijn beschouwd. Waarom een relatief bescheiden gemeenschap zo'n ambitieus en groot werk juist bij Memling bestelde weten we niet, maar de schilder was sinds 1465 in de stad en moet er meteen naam hebben gemaakt, gezien de belangrijke klanten die hij bediende. De recentelijk nieuwe status van de gemeenschap als deel van de reguliere kloosterorde vergrootte enerzijds de autonomie ten opzichte van de stadsmagistraat en bracht anderzijds een relatie met het bisdom met zich mee – dat was belangrijk tegen de achtergrond van de altijd meespelende machtsverhoudingen tussen stad en kerk. Die bijzondere omstandigheden en de keuze voor dé paneelschilder van het moment die had bewezen dat hij tot heel veel in staat was, leidden tot een bijzonder werk.

Opvallend is dat de opdracht voor het altaarstuk niet terug te vinden is in de goed bijgehouden rekeningen van het Sint-Janshospitaal. Dit suggereert dat de broeders en zusters zelf, waarschijnlijk met steun van een of meerdere weldoeners, de opdracht betaalden, waarvoor ze, rekening houdend met de reputatie van de kunstenaar en de bijzonder specifieke wensen die de opdrachtgevers hadden, ongetwijfeld een aanzienlijk bedrag neertelden. Ook dit zou passen bij het streven naar een autonoom karakter en handelen van de broeder- en zustergemeenschap van het Sint-Janshospitaal onder leiding van Seghers en Casembrood.

(Ook) om te bewonderen

Vandaag de dag heeft de indrukwekkende triptiek zijn oorspronkelijke rol in de liturgie of mis verloren. Dit biedt de eenentwintigste-eeuwse bewonderaar ook voordelen, zoals de mogelijkheid om het drieluik van dichtbij te bekijken. Hoewel het enorme formaat bedoeld was zodat de gelovigen het werk op grotere afstand vanuit de ziekenzalen konden zien, was het onmogelijk om alle details van veraf duidelijk te kunnen onderscheiden. De triptiek is met zoveel detail uitgevoerd, dat studie onder hoge uitvergroting en met behulp van geavanceerde beeldtechnieken pas echt onthult hoe goed het geschilderd is. Het *Johannesaltaarstuk* nodigt uit om te blijven kijken, door de rijkheid van de details en de grootsheid van de ambitie van de vertelling. Het maakt van het *Johannesaltaarstuk* een kunststaaltje dat demonstreert waartoe de schilderkunst in staat is: het vermogen van de schilder om de kijker mee te voeren en te tonen wat het menselijke voorstellingsvermogen bijna te boven gaat.











Nieuwen Conde

Struiken

Maende Visch parrade

3

Nieuwekerk
Nieuwen Markt

Nieuwen

den Conkerijnschen Wegh

56

16

Ancker
Plaatse

68
Walplaatse

Wijnant
Plaatse

47

42

Oost Meersch

West Meersch

44

12

Royal Canal

Sint-Janshospitaal: van de twaalfde naar de eenentwintigste eeuw

Het Sint-Janshospitaal (afb. 2 en 3) bestond al enkele eeuwen voordat Hans Memling in 1465 inwoner van Brugge werd. Het hospitaal werd opgericht omstreeks het midden van de twaalfde eeuw en is een van de oudste stedelijke instellingen in Brugge voor de opvang en de verzorging van behoeftige en zieke Bruggelingen en reizigers, zoals pelgrims. De oorspronkelijke patroonheilige van het hospitaal was Sint-Jan (Johannes) de Evangelist. Pas in de vijftiende eeuw kwam daar Sint-Jan (Johannes) de Doper bij, waarschijnlijk omdat hij zo'n populaire heilige was.

Volgens de betekenis van het woord *hospitalis*, gastvrij(heid) (en *hospes*, gast), verleende het hospitaal zorg aan alle armen, hulpbehoevenden en mensen in nood. In de praktijk betekende dit dat de instelling zieke reizigers, pelgrims maar ook daklozen opnam. De 'gasten' waren afkomstig uit Brugge en omgeving, maar kwamen tevens uit andere delen van Vlaanderen, Brabant, Henegouwen, Holland en Zeeland, en verder, uit het noorden van Frankrijk, Bourgondië, Duitsland en Schotland. Zij konden allemaal terecht in het hospitaal – bij voorkeur voor één nacht, niet langer – waar ze verzekerd waren van een bed, voedsel, warmte en rust. Niet aanvaard werden mensen met besmettelijke ziekten, zoals lepra. Zij konden terecht in het leprozenhuis, gewijd aan Maria Magdalena, dat zich buiten de stadsmuur bevond. De pest werd eveneens, met recht, gevreesd.

Liefdadigheidsinstellingen, zoals het Sint-Janshospitaal, ontstonden vanaf de twaalfde en dertiende eeuw overal in Europa als antwoord op de urbanisatie en de daarmee gepaard gaande problemen die leidden tot ziekten. Hospitalen voldeden aan een behoefte aan



sociale voorzieningen voor individuen die door tegenslag getroffen waren. Vooral de bedelorden, onder meer de dominicanen en de franciscanen, droegen bij aan de uitbreiding van dergelijke caritatieve instellingen, maar ook individuele, veelal aristocratische weldoeners stonden aan de basis van menig hospitaal. Wat de oprichting van het Sint-Janshospitaal bijzonder maakt, is dat het oorspronkelijk niet gebonden was aan een klooster of een kerk maar werd opgericht door het stadsbestuur of de stadsmagistraat: het hospitaal was van meet af aan een instelling voor en door Bruggelingen.

Op het moment dat het Sint-Janshospitaal werd opgericht, lag het net binnen de eerste stadsomwalling, zoals te zien is op het beroemde stadsplan van Brugge dat Marcus Gerards in 1562 vervaardigde (afb. 1). De locatie was

Afb. 1 Marcus Gerards, stadsplan van Brugge (detail), 1881, steendruk op papier (naar de oorspronkelijke op koper gegraveerde kaart uit 1562), 190 × 110 cm, Stadsarchief Brugge, Brugge

Afb. 2 Sint-Janshospitaal, Brugge, voorgevel



gunstig: aan de rand van de stad en nabij het water. De Mariastraat leidde naar de kern – de Oude Burg en ten oosten daarvan het grafelijke *castrum* met de Sint-Donaaskerk – en het commerciële centrum van de stad (de Markt), terwijl de Mariapoort en de uitvalswegen naar Gent en Kortrijk vlakbij waren. Aan de overzijde van de Mariastraat stond de Onze-Lieve-Vrouwekerk, na de Sint-Salvatorskerk de oudste parochiekerk van de stad.

Het hospitaalgebouw, dat dateert van rond het midden van de twaalfde eeuw, is een van de best bewaarde middeleeuwse liefdadigheidsinstellingen in Europa. Het allereerste hospitaal was een rechthoekig gebouw, parallel aan de Mariastraat. Vanaf het begin van de dertiende eeuw werden eerst de middelste van de drie



Afb. 3 Sint-Janshospitaal, Brugge, achtergevel

Afb. 4 Sint-Janshospitaal, Brugge, zolder

grote ziekenzalen en daarna de noordelijke en de zuidelijke ziekenzaal bijgebouwd, waardoor de oriëntatie ten opzichte van de straat met 90 graden draaide. Het dertiende-eeuwse Mariaportaal aan de Mariastraat geeft rechtstreeks toegang tot de door uitbreiding ontstane driebeukige monumentale ziekenzaal, die doet denken aan een hal. De eenvoudige en open plattegrond lijkt op het schip van een kerk. De middelste zaal is maar liefst 42 meter lang en 12 meter breed. De zolder herbergt een van de oudste houten kapconstructies van België (afb. 4). In de noordelijke zijbeuk bevindt zich de kerk. Hier werd in de veertiende eeuw de Corneliuskapel opgetrokken. Een houten beeld van de heilige uit dezelfde periode bevindt zich boven de ingang (afb. 5). Relieken van (onder andere) de heilige Cornelius maakten van de kapel tevens een bedevaartsoord voor pelgrims. Het Corneliusgilde droeg zorg voor de kapel. In 1473–1474 werd de apsis van de kerk herbouwd. Het nieuwe koor van de kerk werd in 1477 ingewijd door bisschop Ferry de Clugny. Tot het begin van de negentiende eeuw vormden de drie ziekenzalen en de kerk één geheel.

De dertiende-eeuwse ziekenzalen telden een aparte afdeling voor mannen en vrouwen met bedden (in de tweede helft van de vijftiende eeuw ongeveer honderd, voor maximaal honderdvijftig personen indien enkele bedden gedeeld werden) die in lange rijen tegen de pijlers en de zuilen waren opgesteld. Dankzij de open indeling van het hospitaalgebouw kon iedereen de mis minstens horen en de communie ontvangen (fysiek dan wel geestelijk). Zowel de kerk als de begraafplaats waren vanuit de ziekenzalen te bereiken.

Naast de ziekenhuiszalen en de kerk bevinden zich aangrenzend de gebouwen van het broeder- en het zusterklooster. In de veertiende eeuw werd het broederklooster aan de Mariastraat opgetrokken. Na het verdwijnen van de broedergemeenschap aan het einde van de zestiende eeuw werd aan de Reie een zusterklooster gebouwd achter de meest zuidelijke ziekenzaal. Ook telde het ziekenhuisdomein verschillende bijgebouwen, zoals schuren en stallen, evenals een brouwerij, een bakkerij, een moestuin, een kruidentuin (met planten en kruiden die in combinatie met siropen, fruit, suiker en honing gebruikt werden voor hun medicinale werking), een begraafplaats en een apart kapelletje. Twee vaak gereproduceerde visuele bronnen geven een indruk van het hospitaal. Het schilderij van Jan Baptiste Beerblock (1739–1806) dateert weliswaar uit de achttiende eeuw, maar laat het interieur van het hospitaal zien zoals het de eeuwen eraan voorafgaand ook was (afb. 6).



Afb. 5 Anoniem, *Heilige Cornelius*, ca. 1350–1364, gepolychromeerd en verguld hout, 166 cm hoog, Musea Brugge, Brugge, inv. O.SJ0157.V



Schilderkunst in de Bourgondische Nederlanden

In 1369 trouwde Filips de Stoute (1342–1404), de hertog van Bourgondië en de jongste zoon van de Franse koning, met Margaretha van Male (1350–1405), de dochter van de graaf van Vlaanderen. In de volgende eeuw kwam een groot aaneengesloten gebied tot stand: de Bourgondische Nederlanden. Het strekte zich uit van het hertogdom Bourgondië (met als hoofdstad Dijon) in het zuiden en het zo'n vijfhonderd kilometer noordelijker gelegen Vlaanderen, tot en met het graafschap Holland in het noorden. Het Bourgondische rijk viel grofweg samen met het huidige België, Nederland, Luxemburg en de Franse departementen Nord-Pas-de-Calais en (delen van) Lotharingen – naast, uiteraard, het huidige Bourgogne-Franche-Comté (Bourgondië). De gebiedsuitbreiding kwam tot stand onder de opvolgers van Filips de Stoute: Jan zonder Vrees (1371–1419), Filips de Goede (1396–1467), Karel de Stoute (1433–1477) en diens dochter Maria van Bourgondië (1457–1482). Die laatste trouwde in 1477 met de Oostenrijkse Maximiliaan I van Habsburg (1459–1519), die in 1508 gekroond zou worden tot keizer van het Heilige Roomse Rijk. Met het huwelijk tussen Maria en Maximiliaan deed het huis van Habsburg zijn intrede in de erflijn. Tussen 1384 – toen Filips de Stoute de titel graaf van Vlaanderen overnam van zijn schoonvader die in dat jaar overleed – en 1482 werden de Nederlanden geregeerd door de hertogen van Bourgondië. Na de dood van Maria van Bourgondië in 1482 kwam haar echtgenoot Maximiliaan aan

de macht, aangezien hij optrad als regent voor hun jonge zoon, de troonopvolger Filips de Schone (1478–1506). Vanaf dat moment spreken we van de (Bourgondisch-) Habsburgse Nederlanden.

In het Bourgondische rijk speelde het graafschap Vlaanderen met belangrijke steden zoals Brugge, Gent en Leper een centrale rol. In het noorden grensde Vlaanderen aan het graafschap Holland en het hertogdom Brabant. Tot dit laatste gebied behoorden de steden Antwerpen, Brussel, Leuven en helemaal in het noorden 's-Hertogenbosch, die onder andere door de wol- en lakenhandel floreerden. In het zuiden paalde het hertogdom aan de graafschappen Henegouwen, met steden als Bergen (Mons) en Doornik (Tournai) en Artesië, met als hoofdstad Atrecht (Arras), een belangrijk bisdom en een centrum voor de productie van wandtapijten. Op het hoogtepunt van zijn bloeitijd was deze kleine verstedelijkte regio het dichtstbevolkte én meest welvarende gebied van West-Europa.

Onder de Bourgondische hertogen, die verwoede opdrachtgevers en verzamelaars waren, beleefde het vijftiende-eeuwse Vlaanderen een culturele bloei-periode. In de kunsten werd een zeer hoog niveau van vakmanschap bereikt. Naast een zaak van vroomheid en prestige was kunst een belangrijk politiek middel. Maar dit was niet alleen het geval bij de Bourgondiërs. Alle Europese vorstenhuizen wedijverden met elkaar om de beste kunstenaars aan hun hof te binden.



De Bourgondische stamvader Filips de Stoute zette de toon toen hij in 1383 net buiten Dijon het kartuizerklooster van Champmol stichtte dat als mausoleum voor hem en zijn familie zou dienen. Het klooster werd zo goed als helemaal afgebroken tussen 1798 en 1815. Slechts delen van de gebouwen en het erin bewaarde erfgoed, waaronder praalgraven van de hertogelijke familie, bleven bewaard. In Champmol werkten enkele van de eerste beeldhouwers en schilders die we bij naam kennen. Veel van deze kunstenaars kwamen uit het noorden van het hertogdom.

Een van hen was de in Haarlem geboren beeldhouwer Claus Sluter (ca. 1350–1406). Hij werkte tussen 1395 en 1404 in Champmol samen met zijn eveneens uit de Spaarnestad afkomstige neef Claus de Werve aan onder meer een stenen Calvariegroep, waarvan alleen de basis, de zogenaamde *Mozesput*, bewaard bleef (afb. 1). Die bevindt zich nog steeds op de oorspronkelijke locatie (nu een psychiatrisch ziekenhuis). De monumentale en vooral levensechte profeten die erop zijn afgebeeld, zijn de voorbode van een nieuw soort realisme. Naast monumentale sculptuur in steen waren ook kleinere beelden populair, bijvoorbeeld altaarstukken (of retabels), waarvan de centrale voorstelling bestaat uit gehouwen of gesneden figurengroepen, gecombineerd met bewe-

Afb. 1 Claus Sluter, *Mozesput*, 1395–1404, kalksteen met resten van polychromie en vergulding, Chartreuse de Champmol, Dijon

gende zijluiken met geschilderde voorstellingen. Nadat Filips de Stoute enkele gesneden altaarstukken gezien had in Dendermonde en in de Bijlokeabdij in Gent, gaf hij opdracht aan Jacques de Baerze, actief in de jaren 1380 en 1390 in Dendermonde, om een gebeeldhouwd retabel voor Champmol te vervaardigen. De geschilderde luiken (Musée des Beaux-Arts, Dijon) zijn het werk van Melchior Broederlam. Broederlam (ca. 1355–ca. 1411) was actief in Ieper en was voordat hij ging werken voor Filips de Stoute in dienst van de graaf van Vlaanderen, Lodewijk van Male (1330–1384), de vader van Margaretha van Male.

De bekendste schilder van deze generatie is de uit het hertogdom Gelre afkomstige Jan Maelwael (gest. 1415). Zijn naam betekent letterlijk 'hij die goed schildert'. Maelwael werd in 1397 benoemd tot hofschilder en *varlet de chambre* (kamerdienaar) van Filips de Stoute, een eretitel die wijst op de speciale persoonlijke relatie tussen de heerser en zijn hofkunstenaar. Hoewel bij gebrek aan gesigneerde werken geen enkel schilderstuk met zekerheid aan Maelwael kan worden toegeschreven, is er consensus over een kleine groep van bijzonder kwaliteitsvolle schilderijen op paneel, waaronder bijvoorbeeld de zogenaamde *Grote ronde piëta* (afb. 2). Dankzij archiefdocumenten weten we dat Maelwael verantwoordelijk was voor het polychromeren (beschilderen) van de stenen figuren die oorspronkelijk Sluters *Mozesput* bekroonden. Daarnaast is de kunstenaar bekend als de oom van Herman, Paul en Johan van Limburg (alle drie actief tussen 1399–1416), de broers uit Nijmegen die enkele van de meest schitterende verluchte manuscripten produceerden voor de broer van Filips de Stoute, Jean, hertog van Berry (1340–1416).



Afb. 2 Toegeschreven aan Jan Maelwael (Jean Malouel), *Grote ronde piëta*, ca. 1375/1425, olieverf, tempera en goud op paneel, 65 cm diameter, Musée du Louvre, Parijs, inv. MI 692



De beroemde paginavullende miniatures die zij uitvoerden (op vellum, gemaakt van de huid van jonge dieren, het meest smetteloze en soepele soort perkament dat er bestaat) voor het getijdenboek dat bekendstaat als *Les Très Riches Heures du duc de Berry* (Musée Condé, Chantilly) behoren tot de meest innovatieve geschilderde voorstellingen die we kennen. Ze kunnen eveneens beschouwd worden als belangrijke voorlopers van het nieuwe realisme dat Jan van Eyck zou introduceren.

Deze artistieke context – die van het Bourgondische hof, waar de beste kunstenaars (samen)werkten en bovendien beschikten over de kostbaarste materialen – leidt als vanzelf naar de grootste en bekendste naam in de vijftiende-eeuwse schilderkunst: Jan van Eyck (ca. 1390–1441). In 1422 was Van Eyck in dienst van de graven van Holland in Den Haag. Vanaf 1425 werkte hij als *varlet de chambre* van Filips de Stoute. We weten dat de hertog Van Eyck bijzonder waardeerde en hem bij verschillende diplomatieke missies betrok. Van Eycks werk wordt als het beginpunt van een nieuwe kunst

gezien, zo uitzonderlijk, dat alle schilderijen voor hem als ‘pre-eyckiaans’ worden bestempeld. De concepten en innovaties die Van Eyck in zijn schilderijen op paneel perfectioneerde, komen rond dezelfde tijd ook voor in andere media – beeldhouwkunst, boekverluchting, goudsmeedwerk, tapijtkunst, noem maar op – wat resulteerde in kunstwerken die uitblonken in inventiviteit, vernuft en technische vaardigheid. Maar wat buiten discussie staat, is dat Van Eycks werken imponeren en fascineren door een waarnemingsvermogen en een realisme die in de paneelschilderkunst vóór hem niet voorkomen.

Met Van Eyck is er bovendien voor het eerst een kunstenaar die een kleine groep met zijn naam gesigneerde schilderijen achterlaat, wat het mogelijk maakt om zijn oeuvre te bestuderen. Van Eycks vroegst gedateerde werk is het Gents altaarstuk of *Lam Gods* (afb. 3), dat 1432 gedateerd is en volgens de inscriptie op de lijst gemaakt is door Jan en zijn oudere broer Hubert, ook al is nog altijd niet zeker wat diens inbreng was. Dit veelluik (polyptiek) werd niet gemaakt voor Filips de

Afb. 3 Jan (en Hubert?) van Eyck, *Lam Gods*, 1432 gedateerd, olieverf op paneel, 375 × 515 cm (geopend), Sint-Baafskathedraal, Gent

Colofon

Teksten

Anna Koopstra

ISBN 978 94 6466 688 5

D/2023/11922/67

NUR 642

Beeldresearch

Marijn Everaarts

Anna Koopstra

© Hannibal Books, 2023

www.hannibalbooks.be

Eindredactie

Sandra Darbé

Chantal Huys



HANNIBAL

BOOKS

Projectcoördinatie

Stephanie Van den bosch

Vormgeving

Tim Bisschop

Alle rechten voorbehouden. Niets van deze uitgave mag worden verveelvoudigd, opgeslagen in een geautomatiseerd gegevensbestand en/of openbaar gemaakt in enige vorm of op enige wijze, hetzij elektronisch, mechanisch of op enige andere manier, zonder voorafgaande schriftelijke toestemming van de uitgever.

Druk

die Keure, Brugge

De uitgever heeft geprobeerd voor alle teksten, foto's en afbeeldingen de wettelijke voorschriften inzake copyright toe te passen. Wie meent nog rechten te kunnen laten gelden wordt verzocht zich tot de uitgever te richten.

Inbinding

Brepols, Turnhout

Uitgever

Gautier Platteau



Coverbeelden

Details uit: Hans Memling, *Drieluik van Johannes de Doper en Johannes de Evangelist (Johannesaltaarstuk)* (open), 1479 gedateerd, olieverf op paneel, 193,2 × 97,1 cm (linkerluik incl. originele lijst); 193,5 × 194,7 cm (middenpaneel incl. originele lijst); 193,3 × 97,3 cm (rechterluik incl. originele lijst), Musea Brugge, Brugge, inv. O.SJo175.I