



ADRIAAN ISENBRANDT

(1485/90-1551)

Madonna der Zeven Smarten

Olieverf op paneel - 138 x 138 cm - niet gesigneerd, niet gedateerd.

ONZE-LIEVE-VROUWKERK - BRUGGE

Tegen het einde van de 15de eeuw was de economische ondergang van Brugge een voldongen feit. Antwerpen had de rol van wereldmarkt van de oude Vlaamse havenstad overgenomen. Op artistiek gebied behield Brugge echter veel van zijn vroegere betekenis. De rijke afstammelingen van de aanzienlijke patriciërsfamilies lieten nog steeds, zoals hun voorouders, kunstwerken maken voor de kerken, de openbare gebouwen en voor hun woningen. Dat zette er vreemde kunstenaars zelfs toe aan zich te Brugge te komen vestigen. Zij pasten er zich snel bij de heersende smaak aan. Na de dood van Memling in 1494 werd de Hollander Gerard David de leider van de Brugse schildersschool. Een andere inwijkeling was Adriaan Isenbrandt, die in 1510 werd opgenomen als vrijmeester-schilder in het Brugse ambacht van de beeldmakers en zadelmakers. Hij was misschien een leerling en in ieder geval een trouw navolger van Gerard David. Geboorteplaats en -datum van Isenbrandt zijn ons niet bekend. Misschien kwam ook hij uit het Noorden. Hij kan iets meer dan twintig jaar oud geweest zijn toen hij meester werd te Brugge. In die stad heeft hij gewoond tot aan zijn dood in 1551. Over die periode zijn wij beter ingelicht. Isenbrandt was tweemaal gehuwd. Zijn eerste huwelijk bleef kinderloos, maar bij zijn dood liet hij vier minderjarige kinderen na, één natuurlijk kind en drie uit zijn tweede huwelijk.

Onder zijn vakgenoten moet Isenbrandt een gewaardeerde persoonlijkheid geweest zijn, want hij werd niet minder dan negenmaal aangesteld tot vinder of bestuurslid van het ambacht, en tweemaal tot gouverneur of penningmeester. Uit hetgeen over hem bekend is, krijgt men de indruk dat hij te Brugge, tijdens de lange periode dat hij er gewerkt heeft, als een vooraanstaand kunstenaar werd beschouwd.

Nochtans is ons geen enkel schilderij bekend dat zijn signatuur draagt of dat op andere bewijsgronden met zekerheid aan hem kan worden toegeschreven. Om het oeuvre van de kunstenaar weer samen te stellen zijn wij aangewezen op veronderstellingen. Daartoe biedt de hier besproken Madonna der Zeven Smarten het uitgangspunt. Er bestaan, over de ganse wereld verspreid, een vrij groot aantal schilderijen die naar stijl en uitvoering zoveel gelijkenis vertonen met dit paneel, dat het vaststaat dat ze door dezelfde kunstenaar of tenminste in hetzelfde schildersatelier gemaakt werden. Geen van die schilderijen is gesigneerd, slechts enkele zijn gedateerd. Alle vertonen duidelijk verwantschap met de werken van Gerard David. Als wij in overweging nemen dat Isenbrandt reeds door een tijdgenoot

een leerling van David genoemd werd, lijkt het redelijk aan te nemen dat de auteur van dit uitgebreid oeuvre Isenbrandt zou zijn.

De produktie van Isenbrandt en zijn atelier, in zover ze ons bekend is, omvat religieuze werken, grote altaarstukken en kleinere panelen, alsook een aantal portretten. Evenmin als bij de andere Brugse schilders uit die tijd is er hier een vernieuwing in de thematiek. Ook op andere gebieden onderscheidt het werk van de kunstenaar zich niet door zijn vooruitstrevendheid. Zo is de compositie van zijn schilderijen meestal ontleend aan werken van oudere meesters. Toch gaat er een eigen bekooring uit van zijn werk. Treffend is zijn verfijnde zin voor nuances, die hem elke dissonant of te heftig contrast doet schuwen. Alles in het schilderij is afgestemd op de harmonieuze samenklank. Het modellerende lichtdonker verzacht de te strenge omtreklijnen der figuren. Over alle gezichten ligt dezelfde stereotiepe, gelaten uitdrukking, waarin een zekere weemoed doorschemert. Nergens klinkt een storende noot, nergens treedt de kunstenaar buiten de ingetogenheid en de gracie, die op gelijke manier zijn religieuze werken en zijn portretten kenmerken, en die goed passen in het Brugs milieu van verfijnde doch wat bloedarme aristocratie uit die jaren. Het succes van Isenbrandt bij zijn tijdgenoten kan ons dan ook niet verwonderen. De Madonna der Zeven Smarten in de Onze-Lieve-Vrouwkerk te Brugge vormt de vaste rechterhelft van een tweeluik, waarvan de andere helft thans in de Koninklijke Musea voor Schone Kunsten te Brussel bewaard wordt. Op de buitenzijde van dat linkerpaneel staat dezelfde voorstelling in grauwwerf geschilderd, de binnenzijde toont de portretten van de stichters, burgemeester Joris Van de Velde en zijn echtgenote Barbara Le Maire, met hun patroonheiligen en hun kinderen. Zoals enkele van zijn kinderen wordt Joris Van de Velde voorgesteld met een kruisje tussen de gevouwen handen. Dit teken wijst erop dat de man overleden was op het ogenblik dat zijn portret geschilderd werd. Het tweeluik moet daarom door zijn weduwe besteld zijn geworden, en wel tussen 1528 en 1535, de respectieve sterfjaren van de echtgenoten, als blijk van de devotie van de ganse familie tot het lijden van Maria, dat op het hoofdpaneel van de diptiek geïllustreerd wordt.

Op een troon, gevormd door een halfronde nis, geflankeerd door twee marmeren kolommetjes op uitspringende basementen, zit de Moeder van Smarten met voorovergebogen hoofd en gevouwen handen. Zij is gehuld in een wijde mantel, waarvan de plooiën over

de treden van de troon en over de tegelvloer op het voorplan uitgespreid liggen. Om haar hoofd is een wit doek in evenwijdige, gebroken plooiën gedrapeerd. De architectuur is overladen met ramskoppen, voluten, eierlijsten en andere versieringen die min of meer getrouw decoratieve motieven van de klassieke oudheid nabootsen, zoals die door de kunst van de Renaissance in Italië gepopulariseerd waren. Het overdadige van die versiering en het onwaarachtig karakter van de architectuur wijzen erop dat alleen de uiterlijke verschijningsvormen van de Italiaanse kunst overgenomen werden; de geest van de Renaissance bleef er vreemd aan. De schilder is trouwens nooit in Italië geweest. Hij kende die motieven slechts uit de tweede hand.

De blik van de toeschouwer, die eerst geboeid wordt door het serene gelaat van de Maagd, wordt langs de handen en de zacht uitdeinende plooi van haar mantel naar de linkerbenenhoek geleid, naar het eerste van de zeven taferelen die het lijden van de Moeder Gods verklaren. De zeven smarten van Maria zijn elk in een apart toneeltje behandeld. Ze staan cirkelvormig om de centrale figuur gerangschikt. Zij moeten afgelezen worden, te beginnen links onderaan om rechts onderaan te eindigen. De zeven voorstellingen zijn van elkaar gescheiden door elementen van de architectuur, stukken van de kolommen, of dunne korfbogen. Zij zijn eigenlijk als zeven aparte schilderijtjes opgevat. Ieder sluit een stuk van de totale ruimte binnen zijn grenzen en in enkele gevallen is de illusie dat de ruimte zich buiten deze begrenzingen verder uitstrekt bijzonder sterk gemaakt door de oversnijdingen. Van de zeven smarten van Maria wordt telkens een treffend moment getoond, dat de ganse handeling voor de geest roept. Zo is bij het eerste toneel de besnijdenis van het Christuskind voorgesteld, waarbij de oude Simeon zijn voor-

spelling van Maria's lijden uitspreekt. Voor het tweede, de Vlucht naar Egypte, is het ogenblik gekozen waarop de Heilige Familie voorbij een afgodsbeeld komt en dit gebroken van zijn voetstuk stort. Op het derde tafereel treden Maria en Jozef links de tempel binnen waar zij, na drie dagen zoeken, de twaalfjarige Jezus aantreffen, die in dispuut gewikkeld is met de schriftgeleerden. Dit toneeltje onderscheidt zich van de zes andere door zijn speciale perspectief: waar de andere figuren van bovenaf gezien zijn en de horizon zelfs zeer hoog ligt, is hier de ganse scène op trappen boven ons gezichtspunt geplaatst. Dat is een bewijs te meer voor de onderlinge onafhankelijkheid van de zeven taferelen, die slechts met elkaar verbonden zijn door overeenkomst in types, koloriet en lichtbehandeling. Na die drie gebeurtenissen uit de jeugd van Christus sluiten de laatste vier Smarten van Maria rechtstreeks aan bij de passie: de Kruisdraging, waarbij Christus Veronica ontmoet; Christus aan het Kruis, omringd door Maria, Johannes en Magdalena; de Kruisafneming, waarbij Maria en Johannes het dode lichaam dragen en Magdalena het de voeten zalft; tenslotte de Graflegging.

De devotie voor het lijden van Maria was vooral in Vlaanderen nog zeer groot in de 15de en 16de eeuw, zoals blijkt uit het bestaan van de Broederschappen van Onze-Lieve-Vrouw der Zeven Smarten. Schilderijen zoals dit, waarop de hoofdmomenten van Maria's smart in opeenvolgende taferelen worden voorgesteld, vindt men dan ook meermaals in onze streken in het begin van de 16de eeuw. Naar de stijl is het werk van Isenbrandt een typisch voorbeeld van de conservatieve Brugse schildersschool, slechts oppervlakkig beroerd door de vernieuwingen die elders reeds opgeld maakten.

Drs. Carl Van de Velde.