



De Meester van Watervliet

(16de eeuw)

Bewening van Christus

Schilderij op paneel
238 x 236 cm
middenpaneel van drieluik
niet gesigneerd
niet gedateerd
(ca. 1515)

Onze-Lieve-Vrouw-Hemelvaartkerk,
Watervliet

De literaire en vooral de plastische kunstenaars uit de late middeleeuwen toonden een intense belangstelling voor de figuur van de lijdende Christus. Vanaf de vijftiende eeuw behandelde onze schilderkunst passietaferelen, als 'De bewening van Christus', 'De nood Gods', en 'De graflegging' in steeds toenemende mate. Die thema's waren hier te lande zo in trek dat zij zelfs tot in de zestiende eeuw de produktie van de religieuze schilderkunst hardnekkig domineerden. De vrome middeleeuwer verdiepte zich in het lijden van Christus, en trachtte het langs mystieke weg te doorgronden. De kunstenaar stak hem hierbij een handje toe, en legde daarom het accent op het meelijwekkende en smartelijke in de gefolterde Christus. Rogier van der Weyden leverde voor vele van die composities de prototypen. Zijn indringende dramatische voorstellingen vonden tot in de zestiende eeuw vlijtige navolgers. Deze namen in vele gevallen niet enkel het globale compositieschema over, maar ze kopieerden soms ook angstvallig een typische houding of beweging van de gestalten. Het retabel uit de Onze-Lieve-Vrouw-Hemelvaartkerk in Watervliet, dat wij nu bespreken, moeten wij ook in dat perspectief bekijken. Het drieluik brengt enkele scènes uit het passieverhaal in beeld.

Het verhaal begint op de keerzijde der zijluiken met de voorstelling in semi-grisaille van Christus voor Pilatus. De monumentale sculpturale stijl, waarin deze figuren uitgebeeld zijn, getuigt van een sterke plastische visie. Het onderwerp en zijn inscenering, zelden voorkomend in die tijd, mag beschouwd worden als een vondst van de kunstenaar.

Het lijdensreelaas loopt door op het linkerzijluik van de geopende triptiek. Met de zachtgeaarde Simon van Cyrene, die Christus het kruis helpt dragen, contrasteert het brute geweld van de twee soldaten, die met zichtbaar genoegen de doornenkroon steviger aandrukken. In de linkerbovenhoek, aan de poort van de stad, commentariëren drie farizeeërs hooghartig de val van Christus.

Het centrale paneel groepeerde de traditionele personages van de bewening rondom het dode lichaam van Christus. De ontwikkeling van het passieverhaal, zoals wij het kennen uit de evangeliën, werd hier opzettelijk niet gevolgd. De kruisafneming immers is reeds geschied, maar alvorens tot de graflegging over te gaan, tonen Christus' getrouwen zijn mishandelde lichaam. Dit tafereel, vreemd aan het lijdensverhaal, gebruikte de kunstenaar om de vrome gelovige tot medelijden op te wekken.

Het rechterzijluik beperkt zich tot de voorstelling van de verzenen Christus, vóór de graftombe en tussen vier soldaten. Een rotswand en een wegvlochtend landschap, waarin drie

figuren - wellicht de Emmaüsgangers - een burcht of een stad naderen, vormen de achtergrond. De compositie en de figuratie van dit glorieus gebeuren valt vrij zwak uit. Voor de twee zijpanelen en de grisailles op de keerzijde ervan, was de kunstenaar blijkbaar op eigen inspiratie aangewezen.

Het centrale paneel echter bezit een overzichtelijke en sluitende structuur. De lucht is nog helder blauw, maar naar de diepte toe tekent zich reeds de naglans af van de ondergaande zon. Het drama speelt zich af op de avond van de kruisigingsdag. Rechts op de achtergrond rijst monumentaal de tempel van Jeruzalem op, terwijl de stad zich naar links toe over het golvend landschap uitstrekt. Dit geheel, vluchtig en weinig in detail behandeld, wordt als een scherm aangevoeld, dat noodzakelijk is voor de vulling van de achtergrond. De personages, als een reliëf op de ondiepe voorgrond samengebracht, acteren het dramatisch gebeuren. De groep staat totaal los van de achtergrond, zodat we de indruk krijgen voor een breed toneel te staan. Het zware kruishout, midden in het paneel geplant, verdeelt de figuren in twee grote groepen, die elk afzonderlijk een zorgvuldig gecomponeerd geheel vormen. Het krijtwitte lichaam van Christus, in strakke omtreklijnen gevat, bindt beide groepen samen. Nicodemus en Jozef van Arimathea, belasten zich met de uitvoering van de graflegging en dragen het dode lichaam op een lijkwade. Nicodemus richt vragend de ogen ten hemel, als wou hij het waarom van dergelijk lijden achterhalen. Jozef van Arimathea daarentegen is zo in zichzelf verdiept, dat het gebeuren aan hem schijnt voorbij te gaan. Links, gehuld in een zware, donkerblauwe mantel, knielt Maria. Zij omhelst haar dode zoon met een verstild gebaar van uiterste vertedering. Achter haar staat Johannes. De zware sculpturale plooien van de mantel boetsen zijn tenger lichaam tot een imposante gestalte. De sterke ontroering rimpelt het aangezicht en verlamt zijn ondersteunend gebaar. Rechts knielt Maria-Magdalena in de rijkvloeiende plooien van haar gewaden, en staart als verstand naar de bloedende wonden van Christus. De houding van haar lichaam leidt onze aandacht opnieuw naar de uitgelengde gestalte van Christus. Onze blik glijdt langzaam over het slanke, hardaangevoeld lichaam naar het serene hoofd toe. Het trage ritme van de gespreide armen en gebogen benen, samen met de liniatuur van het vloeiend bloed, beschrijft eerder het lijden dan het expressief uit te diepen.

De compositie van het centrale paneel vinden wij terug in een vijftal andere werken, die blijkbaar éénzelfde prototype getrouw volgen. Dit prototype, waarschijnlijk door Rogier van der Weyden of door een van zijn leerlingen geschilderd, bleef niet bewaard. Twee werken nochtans geven deze compositie

getrouw weer, nl. een tekening van 1475 (Louvre), en een gebeeldhouwde groep, de zogenaamde Arenberg-Nood Gods (Detroit).

De kunstenaar van ons schilderij nam de tekening uit het Louvre geheel over. Inderdaad, de hoofdlijnen wijzen er duidelijk naar terug: de tweegroepsindeling, onderling verbonden door de monumentale Christusfiguur; de twee geknielde en in profiel voorgestelde vrouwen, die de blikken van de toeschouwer naar de Verlosser dwingen; de opstelling van Johannes en de heilige-vrouw-met-de-zalfpot, die de compositie afronden. Waarschijnlijk uit bewondering voor de kunst van zijn illustere voorganger kopieerde hij de hoofdpersonen gewetensvol. Daarentegen worden de engelen van de tekening, op het paneel door reële personen vervangen. Een jonge man op de ladder, draagt de doornenkroon, en kijkt angstig naar het drama beneden hem. Een grijsaard, die de berusting in het lijden op zijn gelaat weerspiegelt, toont de drie spijkers. Wellicht liet de schilder zich hier inspireren door figuraties uit de passiespelen, in zijn tijd zowel binnen als buiten de kerk opgevoerd.

De kunstenaar heeft de aangewende mode-compositie met eigen schilderkunstige middelen en volgens eigen visie verwerkt. De sterke oppervlaktebelichting, met de onafscheidbare zware schaduwen, accentueert de hoofdfiguren, en schept meteen een licht-donker tegenstelling die de dramatische inhoud onderstreept. De kleuren staan eveneens in dienst van het onderwerp. Het overwegend donker palet overstemt de lichtere kleurpartijen, zodat schitterende kleurencombinaties de grauwt van lijden en dood niet al te zeer verstoren. De personages werpen hun blikken in alle richtingen. Zij reageren elk volgens eigen temperament op het ontroerend toneel. Een enkele figuur keert zich bewust van

het gebeuren af, en kijkt de toeschouwer aan. Wellicht mogen wij in deze man het portret van de kunstenaar zien. Zijn naam is niet bekend. Men dacht aan Quinten Metsijs, zelfs aan Jan Gossaert, en tot voor kort aan de 'Meester van Frankfort'.

Het retabel van Watervliet vindt bezwaarlijk nog een plaats in de produktie van de Meester van Frankfort op grond van schilderkunstige verschillen, zodat de noodnaam 'De Meester van Watervliet' terecht kan gebruikt worden. Andere werken konden trouwens eveneens rond de Meester van Watervliet gegroepeerd worden, wegens hun gelijkaardige zelfportretten en duidelijke overeenkomsten naar stijl, compositie en figuratie. Bij vergelijking met de Watervlietse triptiek bijvoorbeeld vertoont 'De aanbidding der wijzen' (Mus. Schone Kunsten, Antwerpen), een identisch zelfportret, terwijl 'De kruisdraging' (Mus. Schone Kunsten, Antwerpen) een analoge compositie en figuratie bevat. Het drieluik van Watervliet, zondert zich aldus niet af van de Vlaamse schilderkunst, maar behoort, samen met de werken waarbij het aanleunt, tot de Antwerpse schilderschool van rond 1500.

De datering van de triptiek valt eveneens moeilijk te achterhalen. Het schilderij zelf en de eigentijdse archiefdocumenten geven geen inlichtingen ter zake. Volgens de stilistische kenmerken kunnen wij het ontstaan rond 1515 situeren.

De stichter van de Watervlietse O.-L.-V.-kerk, Hieronymus Lauweryn, stierf in 1509. Wellicht schonk hij - of zijn nakomelingen - het drieluik als retabel voor het hoofdaltaar. Dat echter sluit andere bestellers niet uit. Misschien zouden de voorstellingen op de bovendelen van de zijluiken, verwijderd in de 19de eeuw, en onlangs gerestaureerd volgens het oorspronkelijk uitzicht, meer licht hebben geworpen op de problematiek van datering en bestelling.

Julien Vervae,

Wetenschappelijk medewerker Koninklijk Museum voor Schone Kunsten te Antwerpen.

Bibliografie :

Bulletijn van het Koninklijk Instituut voor het Kunstpatrimonium, IX, 1966, pp. 9 - 93.