

Laat-gotische beeldhouwkunst in België

door Jan Klinckaert

Openbaar Kunstbezit
in Vlaanderen
tweeëndertigste jaargang
1994, extra nummer
driemaandelijks tijdschrift
voor inwijding in
de beeldende kunsten
door reproducties, teksten
en radiouitzendingen
onder auspiciën van
de Vlaamse provincies
en i.s.m. de BRTN
Afgiftekantoor: Tielt





Onze-Lieve-Vrouw-van-Tongeren, Oorzaak-Onzer-Blijdschap

Maasland, Luik-Tongeren (?), ca. 1479
 Notelaar; gepolychromeerd
 Hoogte 160 cm
 Tongeren, Onze-Lieve-Vrouw-Geboortekerk

Inhoudsopgave

Inleiding	blz. 3
Een laat-gotische beeldenroute	blz. 7
Het bronzen grafbeeld van Isabella van Bourbon in de Onze-Lieve-Vrouwekathedraal in Antwerpen	blz. 7
Een Mechels huisretabeltje in het Museum Mayer van den Bergh te Antwerpen	blz. 9
Het stenen retabel van Notre-Dame Féeries in de Sint-Waltrudiskerk te Bergen	blz. 10
Het koorgestoelte van de Sint-Salvatorskathedraal te Brugge	blz. 12
Het praalgraf van Maria van Bourgondië in de Onze-Lieve-Vrouwekerk te Brugge	blz. 14
Drie laat-gotische retabels in de Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis te Brussel	blz. 15
Het koorgestoelte in de Sint-Sulpitiuskerk te Diest	blz. 19
De Annunciatiegroep van Jean Delemer en enkele stenen votiefreliëfs in de Onze-Lieve-Vrouwekathedraal in Doornik	blz. 21
Het Dimpna- en het Passieretabel in de Sint-Dimpnakerk te Geel	blz. 23
De geelkoperen doopvont in de Sint-Martinusbasiliek van Halle	blz. 26
Het laat-gotische koormeubilair van de Sint-Pieterskerk te Leuven	blz. 27
De gouden reliëfhouder van Karel de Stoute in de schatkamer van de Sint-Pauluskathedraal te Luik	blz. 30
De apostelbeelden uit het Musée d'Archéologie in Nijvel	blz. 31
Het Mariabeeld "dite de l'Assomption" in de Collegiale Sint-Gertrudiskerk te Nijvel	blz. 32
Laat-gotisch beeldhouwwerk in de Onze-Lieve-Vrouw-Geboortekerk te Tongeren	blz. 34
De grafleggingsgroep in de Sint-Vincentiuskerk te Zinnik	blz. 35
De laat-gotische beeldenschat van de Sint-Leonarduskerk te Zoutleeuw	blz. 36

Auteursidentificatie

Jan Klinckaert studeerde kunstgeschiedenis en oudheidkunde aan de Universiteit Gent. Sinds enkele jaren heeft hij zich toegelegd op het onderzoek van de laat-gotische beeldhouwkunst in Nederland. Hij werkt als tijdelijk wetenschappelijk medewerker mee aan de tentoonstelling "Meesterwerken van de gotische beeldhouwkunst" (18 september tot 27 november 1994) in het Museum voor Schone Kunsten te Gent.

Onze-Lieve-Vrouwekerk, Kortrijk

Deken Zegerplein, tel. 056/23.93.71 (Dienst Toerisme)
 Elke dag open van 8 tot 12 uur en van 14 tot 18.30 uur (behalve op zondagnamiddag).

Onze-Lieve-Vrouwekathedraal, Antwerpen

Groenplaats 21, tel. 03/231.30.33 (Info-kathedraal)
 Open op werkdagen van 10 tot 17 uur, op zaterdag van 10 tot 15 uur, op zondag van 13 tot 16 uur, behalve tijdens godsdienstige plechtigheden.

Museum Mayer van den Bergh, Antwerpen

Lange Gasthuisstraat 19, tel. 03/232.42.37
 Elke dag open van 10 tot 16.45 uur, behalve op maandag. Het museum is gesloten op 1 en 2 januari, 1 mei, Hemelvaartsdag, 1 en 2 november, 25 en 26 december.

Sint-Waltrudiskerk, Bergen

Place du Chapitre, tel. 065/33.55.80 (Office de Tourisme)
 Elke dag open van 9 tot 18 uur.

Sint-Salvatorskathedraal, Brugge

Steenstraat, tel. 050/44.86.86 (Dienst Toerisme)
 Elke dag open van 10 tot 11.30 uur en van 14 tot 17 uur. Op zondag is de Sint-Salvatorskathedraal enkel toegankelijk van 14.30 tot 17 uur.

Onze-Lieve-Vrouwekerk, Brugge

Mariastraat, tel. 050/44.86.86 (Dienst Toerisme)
 Elke dag open van 10 tot 11.30 uur en van 14.30 tot 16.30 uur. Op zondag is de Onze-Lieve-Vrouwekerk enkel toegankelijk van 14.30 tot 17 uur.

Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis, Brussel

Jubelpark 10, tel. 02/741.72.11
 Elke dag open van 9.30 tot 16.45 uur, behalve op maandag. Gesloten op 1 januari, 1 mei, 1 november, 11 november en 25 december.

Sint-Sulpitiuskerk, Diest

Grote Markt, tel. 013/31.21.21 (Dienst Toerisme)
 Open van 1 mei tot 15 september, elke dag van 14 tot 17 uur.

Onze-Lieve-Vrouwekathedraal, Doornik

place de l'Évêché, tel. 069/22.20.45 (Centre de Tourisme)
 Tijdens het seizoen (1 april tot 31 oktober): open van 8.30 tot 13 uur en van 14 tot 18 uur. Zaterdag, zondag en feestdagen: 9 tot 12 uur en 14 tot 18 uur.
 Buiten het seizoen (1 november tot 31 maart): open van 9 tot 12 uur en van 14 tot 18 uur.

Sint-Dimpnakerk, Geel

Sint-Dimpnapplein, tel. 014/57.09.55 (Dienst Toerisme)
 Alleen toegankelijk voor groepen. Voor bezoeken moet contact opgenomen worden met de Dienst Toerisme van Geel.

Sint-Pieterskerk, Leuven

Grote Markt, tel. 016/21.15.39 (Dienst Toerisme)
 Open van 10 tot 12 uur en van 14 tot 17 uur, gesloten op maandag. Op zon- en feestdagen van 14 tot 17 uur. Van 15 april tot 15 oktober is de Sint-Pieterskerk ook op maandag open van 14 tot 17 uur.

Sint-Martinuskerk, Halle

Grote Markt, tel. 02/356.42.59 (VVV - Zuidwest Brabant)
 Elke dag open van 8 tot 18 uur.

Sint-Pauluskathedraal, Luik

place de la Cathédrale, tel. 041/22.04.26
 Open van 8 tot 12 uur en van 14 tot 18 uur. De Sint-Pauluskathedraal is niet toegankelijk tijdens de diensten.

Le Trésor de la Cathédrale, Luik

rue Bonne Fortune 6, tel. 041/22.04.26
 De kerkschat van de Sint-Pauluskathedraal wordt bewaard in het aangrenzende klooster. U kan de ingang van de schatkamer bereiken via het klooster (rue Bonne Fortune 6) of via de Sint-Pauluskathedraal. Het klooster heeft dezelfde openingsuren als de Sint-Pauluskathedraal.

Musée d'Archéologie, Nijvel

27 rue Saint-André, tel. 067/88.22.80
 Elke dag open van 9 tot 12 uur en van 14 tot 17 uur. Gesloten op dinsdag. Op woensdag is het museum doorlopend geopend van 9 tot 17 uur.

Sint-Gertrudiskerk, Nijvel

Place Albert I, tel. 067/21.54.13 (Office de Tourisme)
 Van oktober tot april: 9 tot 17 uur. Van mei tot september: 9 tot 18 uur.

Onze-Lieve-Vrouw-Geboortekerk, Tongeren

Stadhuisplein, tel. 012/39.02.55 (VVV - Tongeren)
 Elke dag toegankelijk van 8 tot 12 uur en van 13.30 tot 18 uur. De schatkamer van de Onze-Lieve-Vrouw-Geboortekerk is open van 9 tot 12 uur en van 13.30 tot 17 uur.

Sint-Vincentiuskerk, Zinnik

Grand-Place, tel. 067/33.46.93 (Service de Tourisme, Centre d'Art et de Culture)
 Elke dag open van 8 tot 18 uur.

Sint-Leonarduskerk, Zoutleeuw

Grote Markt, tel. 011/78.12.88 (Toeristische Dienst)
 Individueel bezoek alleen tijdens het toeristisch seizoen (Pasen tot 30 september), alle dagen van 14 tot 17 uur met uitzondering van de maandag. Groepsbezoeken uitsluitend na afspraak met de Toeristische Dienst Zoutleeuw.

Vormgeving

Rob Buytaert
 Annemie Vandezande

Correctie

Hans Devisscher, Gent

Eindredactie en productie

Rudy Vercruyse
 Geert Verstaen
 Marc Devos

Druk

Drukkerij Erasmus, Wetteren

De fotogravure voor dit nummer werd vervaardigd door



Kortrijksesteenweg 1142A
 9051 Sint-Denijs-Westrem
 09/220.40.40



Lid van de Unie van de Uitgevers van de Periodieke Pers

Inleiding

Vanaf de jaren twintig van de 15de eeuw ontwikkelde zich in de beeldende kunsten van de gebieden ten noorden van de Alpen een nieuwe vormtotaal die zo karakteristiek en onderscheidend was dat de kunstgeschiedenis haar situeerde in een eigen stijlperiode: de laatgotiek. Niet toevallig valt die stijlfase samen met de periode waarin de artistieke bedrijvigheid in de Nederlanden een hoge bloei bereikte. Het best bekend is de schilderkunst van de Vlaamse Primitieven. Namen als de gebroeders Van Eyck, Rogier van der Weyden of Hans Memling zijn gemeengoed geworden. De beeldhouwkunst uit die periode is veel minder bekend. De productie van de beeldhouwers was nochtans minstens even indrukwekkend en omvangrijk als die van de schilders. Omwille van hun hoge kwaliteit en verfijnde uitvoering vormden de werken van onze beeldsnijders en beeldhouwers bovendien een kostbaar en gegeerd produkt. De sculptuurproductie was overigens niet uitsluitend bestemd voor de binnenlandse markt, maar werd voor een niet onaanzienlijk gedeelte uitgevoerd naar de rest van Europa.

Op weg naar een vernieuwd realisme...

Een hoge graad van realisme en een verrassend ruimtegevoel vormen de belangrijkste karakteristieken van de laat-gotische kunst. Eén van de belangrijkste en meest herkenbare formele vernieuwingen is de systematische toepassing van de gebroken plooienvaak.

Het was in de beeldhouwkunst dat de laat-gotische stijlformules hun krachtigste en meest directe uitdrukking vonden. De ontwikkeling van de laat-gotische beeldhouwkunst in de Nederlanden is zeer geleidelijk verlopen. De eerste sporen van het ontstaan van een nieuwe stijl manifesteerden zich reeds in de jaren zeventig van de 14de eeuw. De gebeeldhouwde figuren gaan zich vrijer bewegen en stellen zich ook nadrukkelijker op in de ruimte. Hun gewaden worden in ruime, breed vloeiende plooiën gedrapeerd. Een belangrijk vertegenwoordiger van deze nieuwe stroming is de uit Valenciennes afkomstige beeldhouwer en miniaturist André Beauneveu (ca. 1330-1402/3). Aan hem wordt het albasten Sint-Catharinabeeld (1372-1373) toegeschreven, dat zich in de Onze-Lieve-Vrouwekerk van Kortrijk bevindt. Het klare en eenvoudige plooienschema, de breedvoerige drapering en de evenwichtige houding verlenen de figuur een sterk monumentaal karakter. Tot dezelfde stijlfase behoren het Mariabeeld (ca. 1380) uit het zuidportaal van de Sint-Martinuskerk te Halle en het Mariabeeld (ca. 1380) uit de voormalige Sint-Donaaskerk te Brugge (Antwerpen, Museum Mayer van den Bergh).

De realistische tendensen kwamen tot volledige ontplooiing rond 1420. Het sierlijke en fijne plooienspel dat de beeldhouwkunst van rond 1400



Heilige Catharina van Alexandrië

André Beauneveu (toegeschr.),
1372-73
Albast
Hoogte 185 cm
Kortrijk, Onze-Lieve-Vrouwekerk, Kapel van de Graven van Vlaanderen

Volgens de overlevering vervaardigde André Beauneveu dit beeld in opdracht van Lodewijk van Male, graaf van Vlaanderen, ter versiering van de grafkapel, die deze in 1369 in de Onze-Lieve-Vrouwekerk van Kortrijk had laten oprichten en die ca. 1373 werd voltooid. In de slanke en uitgelengde proporties en de lichte drapering van de gewaden is het beeld nog sterk traditioneel 14de-eeuws opgevat. In vergelijking met het beeldhouwwerk uit het midden van de 14de eeuw, is de plooiestructuur echter vereenvoudigd en duidelijker leesbaar. De gelaatsuitdrukking getuigt van een verfijnd realisme. Dit beeld staat aan het begin van de Internationale Stijl in de Nederlanden.



Maria met Kind

Doomik, ca. 1380-90
Steen; gepolychromeerd
Hoogte 148 cm
Halle, Sint-Martinuskerk, Zuidportaal

Het Mariabeeld van het zuidportaal van de Sint-Martinuskerk van Halle heeft ten aanzien van het beeld van de Heilige Catharina van Alexandrië van André Beauneveu (Kortrijk, Onze-Lieve-Vrouwekerk) duidelijk aan monumentaliteit en volume gewonnen. Het vernieuwd realisme van de Internationale Stijl is merkbaar in de algemene houding en de realistische weergave van de gelaten. Karakteristiek Doorniks zijn de zware kroon en het halsloze type van het Jezuskind.



Maria met Kind, afkomstig uit de voormalige Sint-Donaaskerk te Brugge

Brugge (?), ca. 1380
 Kalksteen; gepolychromeerd
 Hoogte 98 cm
 Antwerpen, Museum Mayer van den Bergh

Dit Mariabeeld zou afkomstig zijn van de in 1799 gesloopte Sint-Donaaskerk in Brugge. In de sierlijke heupstand en het decoratieve plooienspel is het beeld nog sterk verwant aan Parijse werken uit het midden van de 14de eeuw. De krachtige draperingsopbouw en de zeer levendige bewegingsmotieven verraden evenwel een vertrouwdheid met de nieuwe vormtaal van de Internationale Stijl rond 1400. Het vlezige gelaat en de mollige handen van de Mariafiguur getuigen van een onverfijnd naturalisme. De karakteristieke, zware kroon op het hoofd van Maria en het mollige type van het Jezuskind situeren dit beeld in een ruime Doornikse omgeving. In de gelaatstypes bestaat er een nauwe verwantschap met eigentijds Brugs beeldhouwwerk.

kenmerkte, maakte dan plaats voor een contrastrijke en realistische stofweergave. De plooiën van de zware mantels van de beeldhouwde figuren volgen niet langer een vloeiende lijn, maar worden op systematische manier "gebroken". Sculptuur veroverd de ruimte. Scherpe licht-schaduw contrasten verhogen de plastische waarde van het beeldhouwwerk. De gelaatsuitdrukking en de gestiek van de beeldhouwde figuur zijn expressief en realistisch. Het zijn kenmerken van de vernieuwende stroming die de kunstgeschiedenis aanduidt met de term laat-gotisch. Eén van de vroegst gedateerde voorbeelden van de laat-gotische beeldhouwkunst in de Nederlanden is de *Annunciatiegroep* die de Doornikse beeldhouwer Jean Delemer in 1428 vervaardigde voor de Sint-Pieterskerk van Doornik. In de Brabantse centra Brussel en Antwerpen bereikte de stijl haar hoogste bloei. De laat-gotische stijlformules werden nog gedurende de gehele 15de eeuw gehanteerd en pas vanaf 1520 zeer geleidelijk verdrongen door het vormenideaal van de renaissance.

De laat-gotische beeldhouwers en beeldsnijders uit onze gewesten vervaardigden beeldhouwwerk in hout en steen. Voor houten beelden en beeldsnijwerk werd doorgaans eike- of notelarehout gebruikt. Stenen beelden werden in Doornikse kalksteen of in een zachtere witte kalksteen vervaardigd. Uitermate kostbaar waren de beelden in albast. Zeer nauw verwant met de productie van de beeldhouwers en beeldsnijders zijn de werken van de geel- en brongieters en van de edelsmeden. Ook zij leverden driedimensionaal figuratief werk. Bovendien werkten ze vaak nauw samen met de beeldsnijders, die het houten model leverden voor het te vervaardigen werk. Een laat-gotisch beeld of reliëf werd pas als afgewerkt beschouwd als het voorzien was van een rijke beschildering en vergulding. De "stofferij" van beeldhouwwerk werd toevertrouwd aan een schilder. Door de bijzonder hoge kosten van dit soort werk werd veel beeldhouwwerk ongestoffeerd verkocht, om het later van goud of polychromie te voorzien.

Van devotiebeeld tot retabel

De functie en thematiek van laat-gotisch beeldhouwwerk werden sterk bepaald door de alom aanwezigheid en de betekenis van het christendom in de laat-middeleeuwse maatschappij. Het kerkgebouw nam in die maatschappij een centrale plaats in. Het was niet alleen een oord van gebed en devotie, maar vervulde ook een belangrijke functie als sociale ontmoetingsplaats. De beeldhouwkunst had een belangrijk aandeel in de rijke stofferij van deze gebouwen.

Er waren vooreerst de talrijke devotie- en heiligenbeelden. Zij zijn onlosmakelijk verbonden met de populaire devotiecultus van de late middeleeuwen.

Heiligenbeelden genoten, los van het centrale eucharistische gebeuren, een specifieke verering en werden door de gelovigen aangeroepen tegen allerlei aardse kwalen.

De grafsculptuur bereikte in de 15de eeuw een belangrijk hoogtepunt. In Doornik, dat reeds sinds de 12de eeuw een stevige reputatie genoot op het gebied van de funeraire sculptuur, kwam het figuratieve epitaaf of votiefreliëf tot ontwikkeling. Voor rijkere grafmonumenten bleef het pleurantengraf, dat reeds in de 14de eeuw opgang maakte, gehandhaafd. Op deze vrijstaande grafmonumenten werd de afgestorvene "al ront naer dleven" als ligbeeld voorgesteld.

De graftombe werd omgeven door gebeeldhouwde rouwfiguren of pleuranten. Veel van deze mausolea werden in steen vervaardigd; sommige waren evenwel in brons. Voor de uitvoering ervan werd vaak een beroep gedaan op beeldsnijders, die het houten model leverden van het te gieten bronzen beeldhouwwerk. Sculptuur werd eveneens aangewend bij de decoratie van het zeer uitgebreide kerkelijk meubilair. Koordoksalen, sacramentstorens, doopvonten en koorgestoeltes werden rijkelijk van sculptuur voorzien. Het belangrijkste kerkelijk meubel was ongetwijfeld het retabel. Dit indrukwekkende meubelstuk werd op het altaar opgesteld. De populaire, gebeeldhouwde houten retabels toonden in verschillende kleine taferele het lijdensverhaal of het leven van de patroonheilige. Door zijn omvang behoorde het

retabel tot de belangrijkste opdrachten van de laat-gotische beeldsnijder. In de retabelproductie speelden vanaf het midden van de 15de eeuw vooral de Brabantse centra Antwerpen en Brussel een toonaangevende rol.

De greep van het christendom op de laat-middeleeuwse maatschappij was zo sterk dat ook beeldhouwwerk met een strikt profane bestemming vaak religieuze voorstellingen tot onderwerp had. Zo werd voor de sculpturale versiering van de gevel van het Leuvense stadhuis de hulp van twee theologen ingeroepen.

De ambachtelijke organisatie

Overeenkomstig de heersende stedelijke organisatiestructuren, werden beeldhouwers en beeldsnijders ingeschakeld in het corporatief stelsel van de middeleeuwse stad. Samen met vaklui uit aanverwante beroepen verenigden zij zich in ambachten. De samenstelling van deze beroepsverenigingen kon van centrum tot centrum verschillen. In Brussel en Leuven maakten beeldhouwers en beeldsnijders deel uit van het ambacht van de metselaars of *steenbickelers*. In de overige centra behoorden de beeldsnijders tot het Sint-Lucasgilde, dat onder meer ook de schilders groepeerde, en moesten de beeldhouwers, die

Grafmonument van Joost van Halewijn

Gent-Brugge (?), ca. 1450
Doornikse steen, 61,5 x 205 cm
Brugge, Sint-Salvatorskathedraal

Van het oorspronkelijke nisgraf van Joost van Halewijn († 1455), raadsheer en kamerling van de Bourgondische hertogen, bleef enkel het benedengedeelte bewaard. Acht rouwfiguren met wapenschilden staan in evenveel spitsboognissen. Het grafmonument is typologisch sterk verwant met werken van Gentse ateliers.





Beeldsnijder in zijn atelier

Zitterke of misericorde van het koorgestoelte van de Sint-Salvatorskathedraal te Brugge

De beeldsnijder heeft het houten beeld met twee pinnen in een houten bok op zijn werktafel vastgeklemd. Deze klassieke beeldsnijderstechniek maakte het mogelijk het beeld rondom te bewerken.



Keurmerken met de Antwerpse burcht en met het Antwerps handje

Antwerpse ambachtswaarmerken voor de kwaliteit van het geleverde beeldsnijwerk (hand) en de polychromie en vergulding (burcht)



Keurmerken met de hamer en met de passer en schaaaf

Brusselse ambachtswaarmerken voor de kwaliteit van het beeldsnijwerk (hamer) en het schrijnwerk (passer en schaaaf)

Keurmerk met het Mechels stadswapen (drie palen)

Mechels ambachtswaarmerk voor de kwaliteit van het beeldsnijwerk

werken in steen vervaardigden, zich aansluiten bij het metselaarsambacht. In één enkel geval, in Brugge, behoorden de beeldsnijders tot het timmerliedenambacht.

Het ambacht behartigde de belangen van zijn leden en vaardigde reglementen en verordeningen uit die de eigen productie dienden te beschermen. De corporatie voerde strenge kwaliteitscontroles uit en trad bemiddelend op wanneer zich conflicten met verwante ambachten voordeden inzake werkverdeling en aannemingsbevoegdheid voor bepaalde opdrachten.

Om de goede kwaliteit te waarborgen en onderlinge concurrentie veilig te stellen, werden de gebruikte materialen gekeurd. In Brussel, Antwerpen en Mechelen werden daarvoor keurmerken ingevoerd. In Brussel kwam dit gebruik in voege vanaf 1454. Het bood de mogelijkheid om in geval van onderaanneming zowel aan het werk van de beeldsnijders als aan dat van de schilders een kwaliteitsgarantie te bieden. Voor de kwaliteit van het beeldsnijwerk werd het merk met de hamer ingeslagen, terwijl de keurstempel "Bruesel" gold als kwaliteitsgarantie voor de vergulding en polychromie. Vanaf 1455 werd ook het bij de Brusselse retabels gebruikte schrijnwerk gemerkt en wel met het keurmerk van passer en schaaaf. In Antwerpen gold het ingebrande handje als kwaliteitsgarantie voor het beeldsnijwerk. Het merkteken met de burcht stond er garant voor de kwaliteit van de vergulding en polychromie. Deze merken werden pas vanaf 1470 aangewend en hadden de uitdrukkelijke bedoeling de *coopman*, die de werken aankocht op de markt of in het Onze-Lieve-Vrouwepand, voldoende kwaliteitsgarantie te bieden. In het centrum Mechelen werd tegen het einde van de 15de eeuw voor de kwaliteit van het hout van het beeldsnijwerk het ponsoen met het stadswapen ingeslagen. Voor de kwaliteit van de vergulding werd de keurstempel "Mechlen" gebruikt.



Keurmerk "Mech-len"

Mechels ambachtswaarmerk voor de kwaliteit van de vergulding

Een laat-gotische beeldenroute

"...Dese zijn gheghaen met rotten XVIII of XX, tseffens in de keercken ende hebben alle de beelden, ghesneden ende gheschildert, in sticken ghesmeten..."

Zo verhaalt de Gentse kroniekschrijver Marcus van Vaernewijck de gebeurtenissen die plaats vonden tijdens de beeldenstorm in Gent in 1566-1568. Het relaas van Van Vaernewijck brengt slechts een kleine anekdote van de verwoestende beeldenstorm die in de tweede helft van de 16de eeuw in nagenoeg heel de Nederlanden woedde. Ze vormt één van de belangrijke oorzaken van het massale verlies van laat-gotisch beeldhouwwerk in de Nederlanden.

Na de beeldenstorm heeft nog ander onheil het sculpturaal patrimonium geteisterd. Tijdens de Franse overheersing werden verschillende kerken gesloten en werd de inboedel ervan verkocht. In onze eeuw hebben vooral de beide wereldoorlogen onherstelbare schade toegebracht. Ook onder brand, diefstal en verwaarlozing heeft dit rijke patrimonium zwaar te lijden gehad. De hevigheid waarmee bepaalde rampen een aantal streken hebben getroffen, verklaart de relatieve schaarste en ondervetegenwoordiging van laat-middeleeuwse kunst in die gebieden.

In tal van Belgische kerken en musea bevindt zich desondanks nog heel wat laat-gotisch beeldhouwwerk. Deze gids wil een wandeling aanbieden langs het bewaarde laat-gotische beeldenpatrimonium in Belgisch openbaar kunstbezit. Hij heeft niet de ambitie een volledig beeld te geven. Wel werden enkele representatieve werken geselecteerd die in één of ander opzicht bijzondere kwaliteiten vertonen en hier telkens vanuit een specifiek gezichtspunt benaderd worden. Deze gids wil tevens een aanzet zijn om zelf de rijke laat-gotische beeldenschat te ontdekken.

Praalgraf van Isabella van Bourbon

Brussel (?), 1476-78
Naamse steen, brons
Lengte 195 cm (ligbeeld)
Antwerpen, Onze-Lieve-Vrouwekathedraal
detail



Het bronzen grafbeeld van Isabella van Bourbon in de Onze-Lieve-Vrouwekathedraal in Antwerpen

Bronzen vorsten en vorstinnen

Het thema van de dood klinkt continuo doorheen de gehele late middeleeuwen. Zowel in de literatuur als in de beeldende kunsten duikt het thema regelmatig op. Directe confrontaties met de dood tijdens de verschillende epidemies en andere rampen die de late middeleeuwen teisterden, gaven aanleiding tot een zeker cynisme. Tevens heerste de christelijke overtuiging dat de dood slechts een tussenstap was naar een bij voorkeur hemelse bestemming. Tijdens het aardse leven diende alles in het werk gesteld te worden om na de dood dit hemelse zieleheil te bekomen en te verzekeren. Door gegoede burgers, clerici en edellieden werden bij testament jaarlijkse memoriediensten gesticht, armenbedelingen gefinancierd of kunstwerken aan de kerk geschonken, in de hoop en de overtuiging aldus het eeuwigdurende hemelse bestaan na de dood veilig te stellen.

Men besteedde ook bijzonder veel zorg aan het eigen grafmonument. Grafmonumenten werden echter niet alleen als een blijvende herinnering aan de overledene geconcipieerd. Ze boden ook de ultieme gelegenheid de aardse rang en status van de overledene, die zichzelf op de grafplaat, het votiefreliëf of de graftombe liet afbeelden, aanschouwelijk voor te stellen en te beklemtonen. Het is in dit opzicht veelbetekenend dat de meeste grafmonumenten nog tijdens het leven werden besteld en vervaardigd.

Binnen de funeraire sculptuur nemen de vorstelijke praalgraven een bijzondere plaats in. Door hun rijkdom in uitvoering en decoratie beklemtoonden ze niet alleen het sociaal prestige van de vorst en zijn familie, maar golden ze vaak ook als een politiek statement.

In 1465 overleed Isabella van Bourbon, de eerste echtgenote van Karel de Stoute, hertog van Bourgondië. Elf jaar na haar dood liet haar dochter, Maria van Bourgondië, een praalgraf oprichten in de Sint-Michielsabdij van Antwerpen. Het lichaam van de overleden vorstin werd er in 1478 plechtig bijgezet. Volgens een oude beschrijving bestond het praalgraf oorspronkelijk uit een graftombe in zwart marmer met een bronzen ligbeeld van de vorstin en een bronzen grafschrift. De graftombe werd omgeven door vierentwintig bronzen rouwfiguren die de verwanten van de overledene en verschillende leden van het voorvaderlijk geslacht aan vaders- en moederszijde voorstelden. Het praalgraf vormde niet alleen een laatste eerbetoon aan de overledene, maar gold evenzeer als een legitimatie van de vorstelijke dynastie.



Mechels beeldenretabel

Mechelen (ingeslagen keumerk met Mechels stadswapen op de onderkant van de beelden),
ca. 1500

Eikehout, notelaar;
gepolychromeerd en verguld
97,7 x 57,7 cm (bak); 95,4 x
28,3 cm (beschilderde luiken)
Antwerpen, Museum Mayervan
den Bergh



Van het praalgraf van Isabella van Bourbon bleven slechts enkele onderdelen bewaard. Van de in totaal vierentwintig bronzen beeldjes die rond de graftombe stonden opgesteld, worden er nog tien bewaard in het Rijksmuseum van Amsterdam. De beeldjes zijn op een nog onbekende manier in de loop van de 17de eeuw in Amsterdam terechtgekomen, waar ze lange tijd werden beschouwd als voorstellingen van de graven van Holland. De marmeren grafplaat en het levensgrote bronzen ligbeeld werden na de afbraak van de Sint-Michielsabdij opgesteld in de Onze-Lieve-Vrouwekathedraal, waar ze nu nog worden bewaard.

Het bronzen ligbeeld toont de vorstin, het gekroonde hoofd rustend op een kussen en de handen devoot op de borst samengevouwen. Ze draagt een kleed met nauwsluitend bovenstuk en een mantel die op de borst door een dubbel koordje wordt samengehouden. Een zware halsketting hangt om de hals. Twee honden hebben zich aan haar voeten genesteld. Karakteristiek is de zware en hoog opwervende plooienvan van het kleed, alsook de zeer gevoelige weergave van het gelaat en de nauwgezette detaillering van de sieraden.

Het grafmonument van Isabella van Bourbon was rechtstreeks geïnspireerd op dat van Jeanne de Brabant, dat in 1457-1458 in opdracht van Filips de Goede opgericht werd in de Brusselse Karmelietenkerk. Enkele jaren voordien, in 1454-1455, had de hertog reeds een gelijkaardig grafmonument voor Lodewijk van Male, Margaretha van Vlaanderen en Margaretha van Brabant laten oprichten in Rijsel. Enkele oude tekeningen tonen aan dat ook deze praalgraven oorspronkelijk omgeven waren door vierentwintig bronzen beeldjes. Een aantal van de tien nog bewaarde bronzen beeldjes van het grafmonument van Isabella van Bourbon zijn meer dan waarschijnlijk spiegelbeeldige kopieën van de beeldjes van het Brusselse praalgraf.

Een Mechels huisretabeltje in het Museum Mayer van den Bergh te Antwerpen

Uit 19de-eeuwse verzamelwoede

Het Antwerpse Museum Mayer van den Bergh bewaart een belangrijke collectie laat-gotisch beeldhouwwerk, die omwille van haar omvang en kwaliteit terecht tot de belangrijkste in haar soort kan worden gerekend. Zoals de rest van de museumverzameling, is ze de vrucht van de verzamelpassie van slechts één persoon, Fritz Mayer van den Bergh.

Fritz Mayer – de familienaam van zijn moeder Henriette van den Bergh voegde hij pas aan zijn naam toe bij zijn verheffing in de adelstand in 1887 – werd in 1858 geboren als eerste zoon van een welstellend Antwerps burgergezin. Bij zijn verzameldebuut legde hij een zeer diverse interesse aan de dag. Numismatiek en textiel genoten toen zijn bijzondere voorkeur. Een verzamelaar of "amateur" was in de 19de eeuw in de eerste plaats geïnteresseerd in oudheden of "antiquités". Het historische aspect van het voorwerp speelde daarbij een belangrijkere rol dan het artistieke. In het begin van de jaren negentig deed Fritz Mayer van den Bergh een belangrijk deel van zijn collectie van de hand om te werken aan de uitbouw van een evenwichtigere verzameling. Gotische schilder- en beeldhouwkunst uit de Nederlanden kregen toen de volle aandacht.

De omstandigheden voor de uitbouw van een dergelijke collectie waren toen zeer gunstig. Talrijke kerkbesturen besloten hun kerkgebouwen te moderniseren. Authentieke gotische beelden, schilderijen en kerkmeubilair moesten plaats ruimen voor een nieuw neogotisch decor. De oude beelden werden van de hand gedaan. Andere kerkbesturen werden door financiële problemen gedwongen gelijkaardige drastische maatregelen te treffen.

Met zijn belangstelling voor de gotische schilder- en beeldhouwkunst stond Fritz Mayer van den Bergh beslist niet alleen. De "Gothic Revival" had al eerder in de 19de eeuw een aantal Engelse verzamelaars geïnspireerd. De bekende Keulse verzamelaar kanunnik Schnütgen was een tijdgenoot van Fritz Mayer van den Bergh. Zijn rijke verzameling middeleeuwse kunst vormt de kern van de huidige museumcollectie van het Schnütgenmuseum te Keulen.

Een beslissend feit in de collectievorming van Fritz Mayer van den Bergh was de verwerving van de belangrijke verzameling van Carlo Micheli te Parijs, hetgeen hem later door verscheidene musea zou worden benijd. Uit handen van de dochter van de overleden verzamelaar kocht Fritz Mayer van den

Bergh in 1898 de als ondeelbaar aangeboden collectie voor de prijs van 144.000 goudfrank, toen zeker geen gering bedrag. De verzameling bestond uit 451 stukken, hoofdzakelijk middeleeuwse schilderijen en beeldhouwwerk, waarvan een belangrijk deel kleinplastiek. Om de prijs te drukken en met het oog op het behoud van een evenwichtige kerncollectie, verkocht Fritz Mayer van den Bergh later ongeveer de helft van de oorspronkelijke verzameling. De overgebleven kunstwerken uit de collectie Micheli vormen de kern van de indrukwekkende en uitzonderlijke verzameling laat-gotisch beeldhouwwerk van het huidige museum.

Uit de oorspronkelijke collectie Micheli stamt een klein Mechels huisretabeltje, dat een typisch produkt van de Mechelse beeldsnij kunst van rond 1500 kan genoemd worden. Karakteristiek voor deze Mechelse huisretabels is de indeling van de kast in drie kapelvormige nissen, waarin telkens een beeld is geplaatst. Het centrale beeld van Maria en het Kind wordt geflankeerd door de beeldjes van de Heilige Catharina en de Heilige Barbara. De drie beeldjes, die het Mechelse keurmerk dragen, zijn zowel in opbouw als afwerking zeer gelijkend. Het zijn sprekende voorbeelden van een 16de-eeuws Mechels type van heiligenbeeldjes, de zogenaamde "Mechelse popjes", die omwille van hun verfijnde elegantie en lieflijkheid zeer gegeerd waren voor privé-devotie.

Dit huisretabeltje is slechts een bescheiden illustratie van de hoge kwaliteit en rijkdom van de collectie laat-gotische beeldhouwkunst in het Antwerpse museum. Bij het aanschouwen van deze keurcollectie zindert nog steeds de verontwaardigde vraag na die de vroegere Louvre-conservator Migeon zich in 1898 stelde over de toen pas door Mayer van den Bergh verworven collectie Micheli: "Pourquoi tout cela ne sera-t-il jamais au Louvre?"

Het stenen retabel van Notre-Dame Féeries in de Sint-Waltrudiskerk te Bergen

Kantwerk in steen

Tegen de oostmuur van de eerste kleine zuidelijke koorkapel van de Sint-Waltrudiskerk te Bergen, de zogenaamde kapel van Notre-Dame Féeries, staat een indrukwekkend, meer dan zes meter hoog retabel in witte steen. De kapel waarin dit retabel staat opgesteld, werd opgetrokken in 1503. Het is niet zeker of het retabel oorspronkelijk voor deze kapel was bestemd. Het gebruik van bepaalde architecturale motieven, zoals boog en tegenboog en de accoladeboog, pleiten, evenals de stijlkenmerken van de bovenste beeldengroepen, voor een datering in het eerste kwart van de 16de eeuw.

Het retabel bestaat uit twee boven elkaar geplaatste registers. De compartimenten van de onderste geleding zijn gevuld met vier zittende figuren en drie taferelen uit het leven van Maria, namelijk de *Annunciatie* (links), de *Visitatie* (rechts) en de *Hemelvaart van Maria* (midden). Geen enkele van deze beelden of beeldengroepen is origineel. Ze zijn het resultaat van de grondige restauratie die in 1905 werd uitgevoerd door de Gentse beeldhouwer en restaurateur Rooms. De toevoegingen zijn evenwel makkelijk te herkennen daar de restaurateur een iets lichtere steensoort gebruikte en scherpere omtreklijnen hanteerde.

De beelden en beeldengroepen van de bovenste geleding zijn nog origineel, maar werden eveneens zwaar gerestaureerd. De drie beelden van het bovenregister staan elk op een rijk uitgewerkte console, rustend op een zeshoekig pijlertje. Ze worden telkens bekroond met een hoog en bijzonder fijn gesculpteerd baldakijn. Centraal staat de voorstelling van de *Kroning van de Heilige Maagd door de Heilige Drieëenheid*, een typisch laat-middeleeuws thema dat in die vorm rond 1400 in de beeldende kunsten geïntroduceerd werd. In de rechtemis staat het beeld van Johannes de Doper, met een boek en het lam als attriboot. In de linkernis is Sint-Anna-ten-Drieën voorgesteld. Sint-Anna, de moeder van Maria staat rechtop en houdt in haar linkerhand een boek. Haar rechterhand rust op Maria, die naast haar staat en het Jezuskind in de armen houdt. In het spoor van de populaire Mariadevotie, kende ook de moeder van Maria, de Heilige Anna, vanaf de 12de eeuw een enorme verering. Het thema van Sint-Anna-ten-Drieën staat symbool voor de Onbevleete Ontvangenis van de Heilige Maagd in de moederschoot. Dit thema wordt in de beeldende kunsten op verschillende manieren voorgesteld. De voorstelling van een staande Sint-Anna-ten-Drieën, zoals op het retabel van Bergen, is eerder uitzonderlijk.



Het retabel van Notre-Dame Féeries staat aan het eindpunt van de ontwikkeling van het laat-gotisch beeldhouwde retabel. Karakteristiek voor deze eindfase zijn het contrastrijk aanwenden van grote en kleine beeldengroepen en het gebruik van een overweldigend architecturaal decor.



Stenen retabel van Notre-Dame Féeries

Henegouwen (?), ca. 1500-25
Kalksteen
650 x 300 cm
Bergen, Sint-Waltrudiskerk

Het koorgestoelte van de Sint-Salvatorskathedraal te Brugge

Sculptuur als tijdsdocument

Elk monument draagt zijn geschiedenis met zich mee. Herstellingen en restauraties, uitgevoerd ten gevolge van intens gebruik, verwaarlozing of beschadiging, of aanpassingen als antwoord op een vernieuwd gebruik, kunnen mits een grondig historisch, kunsthistorisch, technisch en natuurwetenschappelijk onderzoek onderscheiden worden van de originele delen. Bovendien is elk kunstwerk een kind van zijn tijd. Het belichaamt niet alleen de vormen en technieken van zijn tijd, maar niet zelden roept het ook een concreet beeld op van een verdwenen maatschappij. In al die opzichten kunnen het koorgestoelte van de Sint-Salvatorskathedraal in Brugge en zijn sculpturale versiering zonder meer als een boeiend document omschreven worden.

In de oudere literatuur wordt het ontstaan van het meubel in verband gebracht met het historisch belangrijke 13de Kapittel van het Gulden Vlies, dat in 1478 in de Sint-Salvatorskerk werd gehouden. In 1478 vonden inderdaad belangrijke werken aan het koorgestoelte plaats. Het betrof evenwel enkel aanpassingswerken die het mogelijk moesten maken de dertig geschilderde wapenborden van het selecte, hoog adellijke gezelschap van de ridders van het Gulden Vlies boven het koorgestoelte op te hangen.

Over de precieze datum van vervaardiging zijn geen documentaire gegevens bekend. Op basis van stilistische kenmerken van de sculptuur, de klederdracht van de voorgestelde personages en een aantal architecturale motieven wordt het doorgaans in het tweede kwart van de 15de eeuw gesitueerd. De aanbesteding van het koorgestoelte kan wellicht in verband gebracht worden met de herinrichting van het koor dat in 1414 een aanvang had genomen met de constructie van een nieuw doksaal. Merkwaardig is wel dat het niet werd vervaardigd voor een kapittel van kanunniken of een kloostergemeenschap, voor wie het verzorgen van de koorofficies tot de dagelijkse plicht behoorde. Aan de Sint-Salvatorskerk was wel een belangrijke groep clerici verbonden, die instonden voor de kerkdiensten en koorofficies verzorgden en zich verenigd hadden in een *confraternitas chori*. Pas in 1501 bood het koorgestoelte plaats aan een kapittel van kanunniken.

In het begin van de 17de eeuw werd het koorgestoelte nogmaals grondig aangepakt. Door de generositeit van de parochianen overleefde het meubel de openbare verkoop van de kerk en haar inboedel in 1799. Daarna raakte het door de opheffing van het kapittel evenwel lange tijd in onbruik. Bij de verheffing van de Sint-Salvatorskerk tot hoofdkerk van



Koorgestoelte

Noordelijke vleugel
Brugge, ca. 1425-50 (met latere
aanpassingen en toevoegingen)
Eikehout
Lengte ca. 12 m
Brugge, Sint-Salvatorskathedraal

Vrouw en kindje met loopstoel

Zitterke of misericorde van het
koorgestoelte van de Sint-
Salvatorskathedraal van Brugge



De evangelist Lucas, met zijn symbool, het gevleugeld rund

Koorgestoelte van de Sint-
Salvatorskathedraal van Brugge.
Reliëfvoorstelling op de
oostelijke afsluitwang van de
bovenrij van de zuidvleugel

het bisdom Brugge in 1833, werd het koorgestoelte aangepast aan de nieuwe functie van de kerk. Aan de oostzijde van de zuidelijke vleugel werden vier stoelen weggebroken om plaats te maken voor de bisschopstroon. Toen werden ook talrijke zitjes vernieuwd. Een laatste aanpassing vond plaats in 1935-1936, toen bij de verplaatsing van het barokke doksaal naar de westkant van de kerk, twee stoelen aan de westelijke zijde van elke benedenrij werden toegevoegd.

Het laat zich raden dat de analyse van een kerkmeubel met dergelijke ingewikkelde geschiedenis geen eenvoudige taak is. Dit geldt des te meer voor de bijzonder rijke sculpturale versiering. De rugbeschotten en de wangen die de laagste rijen banken afsluiten, zijn versierd met rijk laat-gotisch maaswerk. Op de oostelijke wang van elke bovenrij vindt men de voorstellingen van de evangelisten Lucas en Marcus, waarbij Marcus met de leeuw de noordelijke rij siert en Lucas met het gevleugelde rund de zuidelijke. Tussen beide reliëfs tekenen zich duidelijke stilistische verschillen af. De figuur van Marcus vertoont door de uitgelengde proporties van het lichaam en de vloeiende plooiestructuur van de drapering verwantschap met Brugs beeldhouwwerk uit de jaren twintig van de 15de eeuw. Het gebroken plooienspel in het gewaad van de Lucasfiguur aan de andere zijde verraadt daarentegen een vertrouwdheid met de laat-gotische vormtaal. Waarschijnlijk waren aan de

westzijde van de bovenrij oorspronkelijk de overige twee evangelisten, Johannes en Mattheus, weergegeven. De knoppen op de armleuningen van de bovenste rij stoelen zijn uitgewerkt in de vorm van profeten, apostelen en enkele vrouwelijke heiligenfiguren.

Het meest origineel zijn evenwel de voorstellingen op de zitterkes of misericordes, waar tafereletjes uit het dagelijkse leven van de late middeleeuwen zijn weergegeven. In een aantal ervan staat het kind centraal. Pittoresk is de voorstelling van een klein kind dat onder het toezicht van zijn moeder met behulp van een loopstoel zijn eerste passen waagt. Andere zitterkes hebben de middeleeuwse ambachten of andere menselijke bezigheden tot onderwerp. Zo zien we onder meer een leidekker aan de slag op een dak, of een beeldhouwer aan het werk aan een fors heiligenbeeld dat op zijn werktafel is vastgeklemd. Nog andere voorstellingen geven middeleeuwse bedevaarten of volksspelen weer, verzinnebeelden een spreekwoord of een satire, of hebben bijbelse tafereletjes tot onderwerp. Zonder onderscheid zijn deze kleine kunstwerkjes bijzonder zorgvuldig gesneden, met een opvallende aandacht voor het anekdotische en een grote zorg voor de detaillering van kledij en rekwisieten. Zij behoren tot de schaarse getuigen van het talentrijke vakmanschap van de laat-middeleeuwse beeldsnij kunst te Brugge.

Praalgraf van Maria van Bourgondië

Brussel, Jan II Borreman, Renier van Thienen, Pieter de Backere en Jan de Hervy, 1488-1502
Naamse steen, brons, verguld en geëmailleerd
135 x 135 x 260 cm
Brugge, Onze-Lieve-Vrouwekerk



Het praalgraf van Maria van Bourgondië in de Onze-Lieve-Vrouwekerk te Brugge

Testament van vorstelijk aanzien

Maria van Bourgondië, dochter van Karel de Stoute en Isabella van Bourbon en echtgenote van Maximiliaan van Oostenrijk, overleed op 27 maart 1482 in Brugge na een jachtongeval in een nabijgelegen bos. De hertogin was pas vijftintig en liet haar echtgenoot en twee jonge kinderen achter. Ze was de laatste telg van het Franse huis van Valois, hertogen van Bourgondië en graven van Vlaanderen. Na haar dood ging een groot deel van de Bourgondische erflanden via Maximiliaan van Oostenrijk over naar de Habsburgse dynastie. Precies in die woelige politieke periode liet Maximiliaan van Oostenrijk een praalgraf oprichten voor zijn betreurde gemalin. Het grafmonument vormde niet alleen een laatste en waardig eerbetoon aan een overleden vorstin, het had, zoals recent onderzoek aantoonde, ook een duidelijke politieke betekenis.

Volgens haar laatste wens werd Maria van Bourgondië begraven in het midden van het hoogkoor van de Onze-Lieve-Vrouwekerk in Brugge. Pas zes jaar later, in 1488, werden de eerste voorbereidingen getroffen voor de vervaardiging en oprichting van een grafmonument. In 1491 moeten de werken reeds goed gevorderd geweest zijn daar toen aan de Brusselse geelgieter Renier van Thienen een belangrijke som werd uitbetaald voor geleverde werken. Een groot deel van het bronzen ornamentale gietwerk werd in 1494 en 1495 verguld door de Brusselse goudsmid Pieter de Backere. Het fijne emailwerk van de talrijke

bronzen wapenschildjes aan de langsijden en het blazoen aan de hoofdzijde van de tombe werd in 1495 toevertrouwd aan de gebroeders Lieven en Jacques van Lathem. Aan het bronzen ligbeeld werden in 1498 nog belangrijke aanpassingswerken uitgevoerd, vooral aan de positie van de handen van de overledene. In de rekeningen wordt in dit verband naast de geelgieter Renier van Thienen ook de bekende Brusselse beeldsnijder Jan II Borremans vermeld. Het is best mogelijk dat deze laatste ook verantwoordelijk was voor de vervaardiging van het houten model waarnaar Renier van Thienen het bronzen ligbeeld heeft gegoten. Het oorspronkelijke ontwerp van het gehele grafmonument was vermoedelijk van de hand van de Brugse schilder Jehan de Hervy, die zich in 1502 opstelde als eindverantwoordelijke voor de afwerking en installering ervan. In 1563 werd naast het praalgraf van Maria van Bourgondië dat van haar vader Karel de Stoute opgesteld. Beide monumenten overleefden zowel de beeldenstorm als de Franse Revolutie.



Apostelretabel van Tongeren

Maasland, Luik-Tongeren (?),
ca. 1435
Eikehout, notelaar;
gepolychromeerd
223,5 x 257 cm
Brussel, Koninklijke Musea voor
Kunst en Geschiedenis

Het praalgraf van Maria van Bourgondië bestaat uit een rechthoekige graftombe in zwarte Naamse toetssteen. Het ligbeeld, het grafschrift, het blazoën, de wapenschilden en de overige decoratie op de zijden van de tombe zijn vervaardigd in verguld en geëmailleerd brons. Het levensgrote ligbeeld van de hertogin behoort ongetwijfeld tot de meesterwerken van de laat-gotische brons- en geelgieterskunst. De jeugdige hertogin werd op een zeer realistische wijze geportretteerd. Ze is gelegen op haar graftombe en rust met het gekroonde hoofd op een kussen. Aan haar voeten liggen twee honden, symbool van de echtelijke trouw. Ze houdt beide handen rechtop, in biddende houding gevouwen voor de borst. De manier waarop de kledij van de vorstin is weergegeven, getuigt van een bijzondere zin voor het detail en een doorgedreven aandacht voor een gedifferentieerde stofweergave.

Het decoratieve bronsgieterswerk aan de zijkanten van de tombe moet zeker niet onderdoen in kwaliteit. Aan het hoofdeinde hangt het grote wapenschild van Maria van Bourgondië, geflankeerd door twee engelenfiguren, aan de takken van een boom. Aan de andere korte zijde vergezellen twee engelen het in het Frans opgestelde grafschrift. De twee langsijden van de tombe zijn versierd met een stamboom, met aan de sierlijke takken ervan de wapenschilden van Maria's voorouders aan vaders- en moederszijde. Tussen de takken en wapenschilden zweven sierlijke engelenfiguurtjes. Deze wijvertakte stambomen zijn niet alleen een interessant genealogisch gegeven, maar hebben als onderdeel van een vorstelijk grafmonument ook een belangrijke artistieke en historische betekenis.

In het algemeen concept wijkt het grafmonument duidelijk af van de vorige generatie vorstelijke graftombes. Bij deze laatste was het grafmonument steeds vergezeld van rouwende figuren, aanvankelijk voorgesteld als anonieme pleuranten, later gepersonifieerd als familieleden en verwanten van de afgestorvene. Met de abstracte voorstelling van een stamboom, versierd met de voorouderlijke wapenschilden, werd een belangrijke vernieuwing doorgevoerd. Deze conceptuele innovatie hing nauw samen met een politieke motivering. De stamboom op het grafmonument van Maria van Bourgondië voerde zowel aan moeders als aan vaders kant terug tot Jan de Goede, het eerste lid van het huis van Valois. Deze afstamming gold als een legitimatie voor de status van Maria van Bourgondië als erfgename van de Bourgondische erflanden. In de woelige tijden na de dood van Maria van Bourgondië, speelde deze redenering een belangrijke rol in de betwiste erfopvolging door haar Habsburgse echtgenoot Maximiliaan van Oostenrijk. De aanwezigheid van direct leesbare stambomen op Maria's grafmonument, opgericht op initiatief van Maximiliaan, is dan ook bijzonder betekenisvol.

Drie laat-gotische retabels in de Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis te Brussel

“zeer vermeert...binnen ende buten lants”

Retabels behoorden ongetwijfeld tot de belangrijkste opdrachten van de laat-gotische beeldsnijder. Een retabel is een liturgisch meubel dat op het altaar werd opgesteld. In de late middeleeuwen had het retabel doorgaans het uitzicht van een polyptiek met een vast, vaak gebeeldhoud middendeel en twee of meerdere beweegbare, meestal beschilderde vleugeldeuren. De vleugeldeuren waren doorheen het liturgisch jaar gesloten. Enkel op feestdagen of plechtige gebeurtenissen werden ze geopend en werd het de gelovige gegund een blik te werpen op het rijk uitgewerkte middendeel.

Over de oorsprong van het retabel zijn de meningen verdeeld. Het staat evenwel vast dat het als altaarmeubel pas vrij laat tot ontwikkeling is gekomen. Het plaatsen van voorwerpen of beelden op het altaar was in de vroeg-christelijke tijd ondenkbaar. Het ontstaan van het retabel zou vooral te maken hebben met de toenemende reliekenverering in de loop van de 9de eeuw. Reliekhouders werden op hoogdagen op het altaar geplaatst. Vanouds accentueerden muurschilderingen op de wand achter het altaar de plaats en het belang van het altaar. Later werd op het altaar een retabel geplaatst, als een bijkomend en illustratief accent van het altaar en van de relieken die er op stonden. Hieruit ontwikkelde zich het reliekretabel, waarin de relieken zelf geplaatst werden. Menig reliekretabel nam de vorm aan van een vleugelretabel, dat met luiken of vleugeldeuren kon worden gesloten. Enkel op liturgische hoogdagen en feestdagen werden de vleugeldeuren geopend, zodat de gelovige de reliekenschat in al zijn luister kon aanschouwen en vereren.

Die oorspronkelijke functie van het retabel als bewaarplaats en toonkast van relieken bleef tot diep in de 15de eeuw gehandhaafd, vooral in de Duitse gebieden. In eigen land bleef slechts één retabel bewaard, waarvan met zekerheid kan worden aangetoond dat het ooit relieken heeft bewaard. Het betreft het zogenaamde *Apostelretabel*, afkomstig uit de begijnhofkerk van Tongeren en thans bewaard in de Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis te Brussel. Volgens een visitatieverslag uit 1738 bevonden zich in het retabel twintig hoofdrelieken van de 11.000 Maagden. Ze waren wellicht opgeborgen in de negen, nu lege nissen in de onderste fries van het retabel.

Het retabel is opgebouwd uit drie verticale geledingen met een verhoogd middengedeelte. Schamieren op de zijkanten van de bak maken duidelijk dat het retabel oorspronkelijk zijluiken had. Twaalf nismvormige compartimenten in de lagere zijregisters



**Passieretabel van Claudio
Villa en Gentine Solaro**

Brussel (Brussels keurmerk met
hamer), ca. 1460-70

Eik; gepolychromeerd en
verguld

260,5 x 252,5 x 30 cm

Brussel, Koninklijke Musea voor
Kunst en Geschiedenis

herbergen evenveel tronende apostelbeeldjes. In het verhoogde middendeel staan bovenaan de beelden van de Heilige Johannes, Maria met Kind en de Heilige Catharina. Daaronder en centraal in het retabel zijn de *Kroning en Verheerlijking van Maria* weergegeven. Het beeld van de tronende en gekroonde Heilige Maagd en dat van de zegenende God bevinden zich aan weerszijden van een centraal compartiment dat aan de voorzijde met fijn traceerwerk is afgesloten. In datzelfde compartiment, dat aan de achterzijde met een deurtje kan worden geopend, bevindt zich thans een 16de-eeuws kruisbeeld, maar oorspronkelijk bood het wellicht plaats aan een belangrijke reliekhouders of een sacramentsostensorium.

De sobere uitwerking van de architecturale onderdelen wijkt af van de Zuidnederlandse retabelproductie en wijst eerder in de richting van het Rijnland. De figurenstijl daarentegen laat toe het retabel in een Maaslandse, in het bijzonder Luikse of zelfs Tongerse omgeving te situeren. Omwille van de breedvoerige draperingsmotieven en de algemene fysionomie kunnen de beelden beschouwd worden als overgangsfiguren tussen de internationale stijl van omstreeks 1400 en de laatgotiek. Een datering rond 1435 is dan ook vrij waarschijnlijk.

In de 15de eeuw nam de retabelsnykunst in de Nederlanden een hoge vlucht. Vooral de Brabantse centra Brussel en Antwerpen, en in mindere mate ook Mechelen, waren hierbij bijzonder actief. Omwille van hun rijke uitvoering en ambachtelijke degelijkheid waren dergelijke retabels bijzonder gegeerd en vormden ze een belangrijk exportproduct.

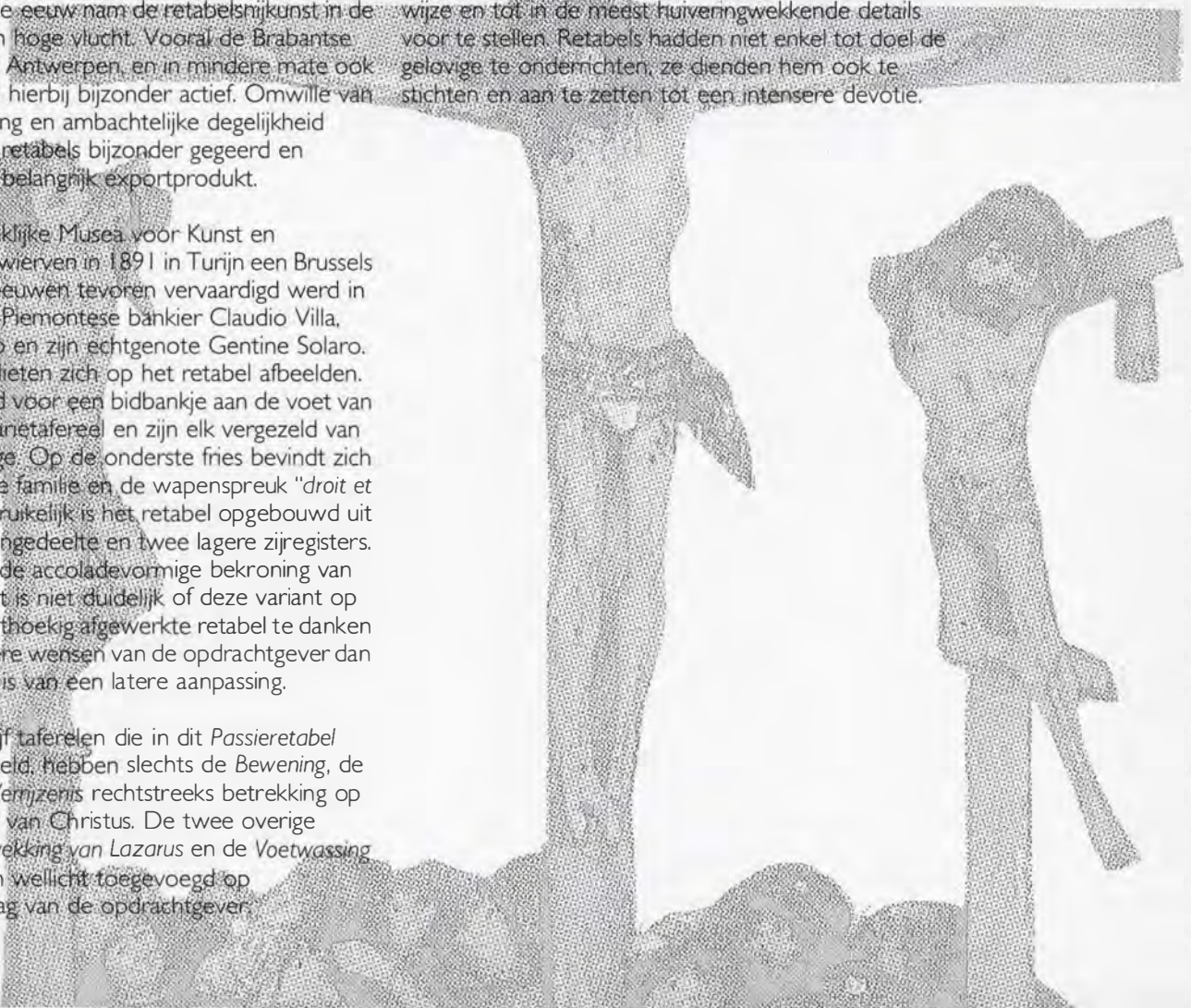
De Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis verwierven in 1891 in Turijn een Brussels retabel dat vier eeuwen tevoren vervaardigd werd in opdracht van de Piemonteese bankier Claudio Villa, heer van Cinzano en zijn echtgenote Gentine Solaro. Beide schenkers lieten zich op het retabel afbeelden. Ze zitten geknield voor een bidbankje aan de voet van het centrale calvarietafereel en zijn elk vergezeld van hun patroonheilige. Op de onderste fries bevindt zich het wapen van de familie en de wapenspreuk "*droit et avant*". Zoals gebruikelijk is het retabel opgebouwd uit een hoger middengedeelte en twee lagere zijregisters. Afwijkend is wel de accoladevormige bekroning van elke geleding. Het is niet duidelijk of deze variant op het klassieke rechthoekig afgewerkte retabel te danken is aan de bijzondere wensen van de opdrachtgever dan wel het resultaat is van een latere aanpassing.

Van de vijf tafereelen die in dit *Passieretabel* worden voorgesteld, hebben slechts de *Bewening*, de *Kruisiging* en de *Vernijenis* rechtstreeks betrekking op het lijdensverhaal van Christus. De twee overige tafereelen, de *Opwekking van Lazarus* en de *Voetwassing van Jezus*, werden wellicht toegevoegd op uitdrukkelijke vraag van de opdrachtgever.

Het indrukwekkende en verfijnde architecturale decor, de figurenrijke enscenering van de beeldengroepen en de schittering van polychromie verlenen het geheel een rijk uitzicht, dat wel perfect taal beantwoord hebben aan de zin voor pracht en praal van de besteller.

Verschillende tafereelen staan qua compositie en sfeer zeer dicht bij gelijkaardige voorstellingen in de paneelschilderkunst van rond 1450. Op grond van deze vaststelling en op basis van de mode van de kledij van de figuren, wordt het retabel omstreeks 1460-1470 gedateerd.

Het retabel is onlosmakelijk verbonden met het altaar. Op het altaar worden tijdens de viering van de Heilige Mis Jezus' lijden en dood, de ultieme daad van Zijn verlossingswerk, herdacht. Dit verklaart waarom zoveel retabels de passie van Christus tot onderwerp hebben. Het retabel vormde een visueel complement en een concrete illustratie van de liturgische handeling op het altaar. Vaak waren altaren gewijd aan bepaalde patroonheiligen. Op de retabels die er op geplaatst werden, waren doorgaans tafereelen uit het leven van die heilige voorgesteld. Net als bij de passieretabels aarzelden men niet om het lijden en de martelingen van de heiligen op de meest aandoenlijke wijze en tot in de meest huiverigwekkende details voor te stellen. Retabels hadden niet enkel tot doel de gelovige te onderrichten, ze dienden hem ook te stichten en aan te zetten tot een intensere devotie.





Het *Sint-Jorisretabel*, eveneens bewaard in de Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis, kan zonder de minste twijfel tot de meesterwerken van de laat-gotische retabelsnijkunst worden gerekend. Het werd in 1493 vervaardigd door de Brusselse beeldsnijder Jan II Borreman in opdracht van het invloedrijke Leuvense *Groote Gulde van de Ouden Cruysboghe* of het *Gulde van de Sestigen* en was bestemd voor het altaar van het privé-oratorium van het gilde, de kapel van Onze-Lieve-Vrouw-van-Ginderbuiten te Leuven.

Het retabel verhaalt het martelaarschap van Sint-Joris, patroonheilige van de kruisboogschutters. Sint-Joris werd, luidens zijn *Vita en Passio*, tijdens het bewind van de Romeinse keizer Diocletianus omwille van zijn standvastige trouw aan het christelijk geloof onderworpen aan een indrukwekkende reeks foltering. Op meesterlijke wijze heeft Jan II Borreman het martelaarschap van deze heilige vorm gegeven in zeven grote en twee kleinere scènes, die telkens een foltering in beeld brengen. Of hij nu wordt geradbraakt, in tweeën wordt gezaagd, op de pijnbank wordt gelegd of in een vat met kokend lood wordt gedompeld, telkens ondergaat de heilige onbewogen de pijnen. Innoverend is de manier waarop de verschillende figuren in elk tafereel in een boog rond het centrale folteringstafereel zijn geplaatst. Dit draagt in ruime mate bij tot de overzichtelijkheid van de nochtans figurenrijke tafereeltjes. De figuurtjes zelf zijn

zeer fijn gesneden, terwijl handelingen en gelaatsuitdrukkingen verrassend realistisch zijn weergegeven.

De toeschrijving van dit retabel aan Jan II Borreman, in 1513 nog geroemd als de "*beste meester beeldsnydere*", wordt bevestigd door de signatuur "IAN" op de zwaardschede van één van de figuren uit het centrale tafereel. Het retabel draagt het jaartal 1493.

Het *Sint-Jorisretabel* is niet alleen een topstuk van de Brabantse sculptuur, het is door zijn datering en signatuur tevens een bijzonder waardevol referentiepunt in de ontwikkelingsgeschiedenis van de laat-gotische beeldhouwkunst.

Sint-Jorisretabel van de kapel van Onze-Lieve-Vrouw-van-Ginderbuiten te Leuven (middendeel)
Brussel (Brusselse keurmerken met hamer en met passer en schaaft), Jan II Borreman (gesigneerd "IAN"), 1493 (gedateerd "MCCCCXCIII")
Eikehout, 163,5 x 248,5 x 30,5-44 cm (middendeel), 163,5 x 123 x 26,5 (zijluiken)

Het koorgestoelte in de Sint-Sulpitiuskerk te Diest

Ontmanteld en verspreid

Keurig opgesteld aan weerszijden van het hoogkoor van de Sint-Sulpitiuskerk te Diest, staan vier rijen koorbanken die oorspronkelijk deel uitmaakten van het laat-gotisch koorgestoelte van deze voormalige kapittelkerk. Het fraaie koorgestoelte bleef evenwel niet in zijn originele toestand bewaard; talrijke onderdelen verdwenen in de loop van vorige eeuw of werden verkocht. Het verfijnde beeldsnijwerk op de nog bewaarde koorbanken getuigt van de hoge kwaliteit van het ensemble dat tot de beste produkten van de laat-gotische beeldsnijkunst in de Nederlanden mag gerekend worden.

Reeds in 1424 had de abdij van Tongerlo, die sinds 1163 het begevensrecht van de Sint-Sulpitiuskerk bezat, via een schenking ervoor gezorgd dat de koorofficies in de kerk dagelijks werden opgeluisterd door een belangrijke groep norbertijnen. De kerk moet sindsdien beschikt hebben over een koorgestoelte dat tijdens de lange diensten, die voor het grootste deel staande werden gezongen, een minimum aan comfort bood aan de celebrerende monniken.

In 1457 werd in de Sint-Sulpitiuskerk een kapittel van kanunniken geïnstalleerd. Rond 1480 besloot het nog jonge kapittel een nieuw koorgestoelte te laten bouwen, aangepast aan de nieuwe behoeften. De aanbesteding van dit omvangrijke werk werd zorgvuldig voorbereid. In 1481 zond het Diestse kapittel een afvaardiging naar Leuven, Mechelen en Herentals om er de bestaande koorgestoeltes te bekijken en inlichtingen in te winnen omtrent de vervaardiging ervan. Vermoedelijk werd tijdens die expeditie ook een model uitgekozen en werden reeds de eerste sollicitaties verricht voor de uitvoering van de werken. De eigenlijke bouw van het koorgestoelte werd waarschijnlijk pas aangevat na de voltooiing van het stenen doksaal in 1488. Volgens een oude kroniek van de stad Diest was op het meubel het jaartal 1491 ingebeiteld. Dat jaartal wordt op de nog bestaande koorbanken evenwel niet teruggevonden. In 1493 wordt melding gemaakt van de levering van beelden voor het koorgestoelte. Ze werden per schip langs de Demer aangevoerd, hetgeen er op wijst dat ze niet in Diest zelf werden vervaardigd.

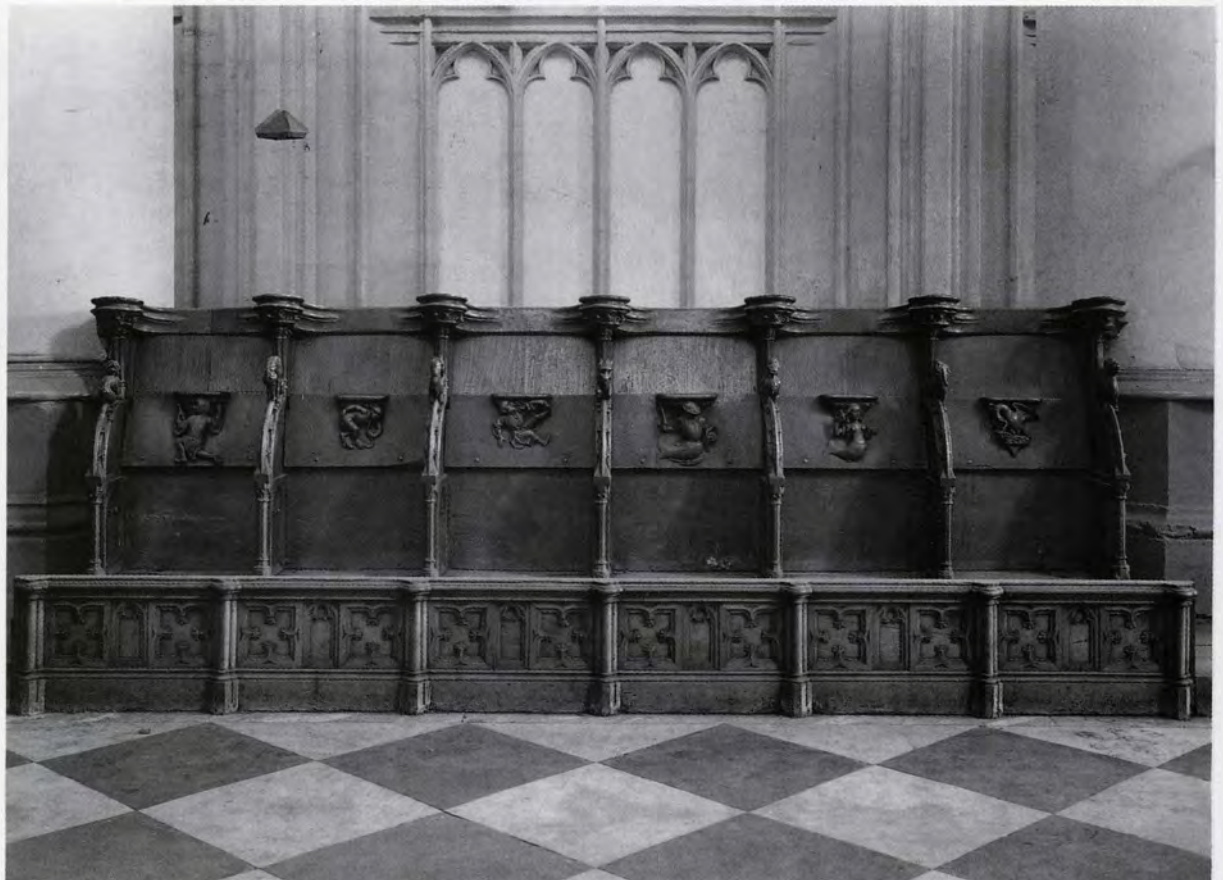
Oorspronkelijk bestond het koorgestoelte wellicht uit twee vleugels, geplaatst aan weerszijden van het koor, telkens samengesteld uit een boven- en een onderrijzels en voorzien van rugbeschotten en overhuivingen. Elke vleugel maakte een hoek met het doksaal.

Koorgestoelte (fragment)
Brussel (?), 1491-93
Eikehout
Diest, Sint-Sulpitiuskerk



Zeemeermin, symbool van de ijdelheid

Zitterke of misericorde van het koorgestoelte van de Sint-Sulpitiuskerk van Diest



Ingevolge het Concordaat van 1801 werd het kapittel van de Sint-Sulpitiuskerk te Diest afgeschaft. Het koorgestoelte, dat eeuwenlang ten dienste had gestaan van de kanunniken tijdens de lange koordiensten, verloor zijn functie. Een eerste ingreep aan het in onbruik geraakte meubel moet reeds bij de afbraak van het doksaal in 1808 hebben plaatsgevonden. De ontmanteling zelf, waarbij talrijke onderdelen verkocht werden, gebeurde grotendeels tussen 1820 en 1850. De overgebleven koorbanken werden in 1851 aangepast aan hun nieuwe plaatsing in het koor en voorzien van een plint met neogotisch traceerwerk.

In 1898 kocht de Antwerpse verzamelaar Fritz Mayer van den Bergh een houten reliëf met de voorstelling van een staande en gekroonde Maria met Kind. Het paneel, thans in het bezit van het Museum Mayer van den Bergh te Antwerpen, heette afkomstig te zijn van het koorgestoelte van de Sint-Sulpitiuskerk van Diest. Door een nauwkeurige analyse van de achterzijde ervan en een vergelijking met de nog bewaarde koorbanken in de Sint-Sulpitiuskerk, slaagde conservator Hans Nieuwdorp erin de reeds lang vermoede herkomst van dit reliëf te bevestigen. Dit fraai gesculpteerde paneel deed oorspronkelijk dienst als één van de wangen die de koorbanken aan de zijde afslot.

Nog verrassender was de vondst die prof. Maurits Smeyers deed naar aanleiding van een openbare verkoop van kunstvoorwerpen in 1982 in het kasteel van Adare in Ierland. Onder lot 223 werden twee grote eiken panelen aangeboden. Aan de voorzijde dragen ze elk twee rijk gesculpteerde reliëfs, omlijst door fraaie laat-gotische architecturale motieven. Op het ene paneel zijn de *Kroning* en de *Dood van Maria* voorgesteld; op het andere is bovenaan een *Tronende bisschop, geassisteerd door twee knielende kanunniken* weergegeven en is onderaan wellicht een belangrijke passage voorgesteld uit het heiligenleven van deze bisschop, die een zegenend gebaar maakt over een brandend huis, waaruit een man zich via een raam tracht te redden. Een onderzoek van de achterzijde van de panelen maakt duidelijk dat zij ooit de afsluitwangen vormden van een koorgestoelte. De langwerpige panelen werden wellicht kort na de verbouwing van het Ierse kasteel (rond 1830) aangepast en herbruikt als twee deurvleugels. Professor Smeyers kon op overtuigende wijze aantonen dat de twee panelen afkomstig zijn van het ontmantelde koorgestoelte van de Sint-Sulpitiuskerk in Diest. De nog onbekende Heilige Bisschop op de reliëfs kon worden geïdentificeerd als de Heilige Sulpitius. Op het voetstuk van de *Kroning van Maria* staat in Romeinse cijfers nog het jaartal 1491 ingebeiteld, precies het jaartal dat, aldus de reeds vermelde kroniek, op het Diestse koorgestoelte zou gestaan hebben. De beide deurvleugels werden uiteindelijk niet verkocht en bevinden zich nog steeds in het kasteel van Adare.

De nog bewaarde koorbanken in Diest hebben ondanks de ontmanteling van het hele ensemble, nog een belangrijk deel van de sculpturale versiering bewaard. Elke zitplank is voorzien van een zitterke of misericorde. Zoals gebruikelijk werden deze weinig zichtbare gedeeltes van het koorgestoelte versierd met reliëfvoorstellingen met zeer profane thema's. Men treft er voorstellingen aan van hybride, fantastische wezens, van oude spreekwoorden als "gaten tegen de oven" en "de hond in de pot vinden". Op elk van de tussenschotten prijkt een monsterlijk wezen. Eén ervan is de zogenaamde sciapode, een fabelachtig menselijk wezen – vaak beschreven in middeleeuwse bestiaaria en natuurhistorische traktaten – dat leeft in warme en verlaten woestijnen, waar enkel zijn grote voet, die hij als een parasol boven het hoofd houdt, hem enige schaduw biedt.

Het fijne beeldsnijwerk van het koorgestoelte getuigt van het hoogstaande vakmanschap van zijn maker(s). Het Diestse koorgestoelte vertoont vrij nauwe verwantschappen met dat in de Sint-Pieterskerk te Leuven dat tussen 1438 en 1442 door de Brusselse meesters Nicolaas de Bruyn en Gort Goris werd vervaardigd. Een toeschrijving aan een Brussels atelier ligt dan ook voor de hand. Dat het koorgestoelte van Diest het werk zou zijn van de beroemde Brusselse beeldsnijder Jan II Borremans die in 1493-1494, ongeveer gelijktijdig dus met de plaatsing van het koorgestoelte, voor de Sint-Sulpitiuskerk een monumentaal triomfkruis vervaardigde, is niet bewezen en lijkt weinig waarschijnlijk.



Maria met Kind

Fragment van een afsluitwang van het koorgestoelte van de Sint-Sulpitiuskerk van Diest Brussel (?), 1491-93
Eikehout
73,8 x 38,6 x 11,4 cm
Antwerpen, Museum Mayer van den Bergh



Twee afsluitwangen van het koorgestoelte van de Sint-Sulpitiuskerk van Diest, verwerkt tot deurvleugels

Brussel (?), 1491-93
Eik, 261 x 56 (paneel)
Adare (Ierland), Adare Manor

Annunciatiegroep: de engel Gabriël

Doomik, Jean Delemer, 1428
Kalksteen; gepolychromeerd; sterk gerestaureerd
Hoogte ca. 170 cm
Doomik, Onze-Lieve-Vrouwekathedraal



De Annunciatiegroep van Jean Delemer en enkele stenen votiefreliëfs in de Onze-Lieve-Vrouwekathedraal in Doornik

Devotie en sociaal prestige

Het artistieke bedrijf kon in de late middeleeuwen rekenen op een uitgebreid en heterogeen mecenaat. Er was natuurlijk het vorstelijk mecenaat, maar daarnaast werden ook belangrijke bestellingen gedaan door edellieden, geestelijken, de stedelijke en kerkelijke overheid, belangrijke sociale en religieuze organisaties als ambachten en broederschappen en vanzelfsprekend ook door de burgerij.

De beweegredenen voor het individueel mecenaat zijn, zeker wat betreft de kunstwerken met een religieuze of kerkelijke bestemming, terug te voeren tot twee belangrijke motieven: devotie en sociaal prestige. Door het bekostigen van religieuze kunstwerken gaf de schenker uiting aan zijn godsvrucht en religieuze bewogenheid. Die godsvrucht was vooral ingegeven door een fundamentele vrees voor het zieleheil na de dood. Tegelijk bood het kunstwerk de schenker de gelegenheid om zijn aardse rijkdom te etaleren en zichzelf en de roem van zijn familie te vereeuwigen. Vaak liet de schenker zichzelf en zijn familie afbeelden in alle luister of plaatste hij zijn persoonlijke wapenschild of het familiewapen op een goed zichtbare plaats. Ook in de individueel gefinancierde laat-gotische sculptuur zijn beide motieven vaak duidelijk herkenbaar.

Bij het opstellen van haar testament in 1426, voorzag de Doornikse Agnes Pietarde, weduwe van Jean du Bus, onder meer in de vervaardiging van twee stenen beelden van Maria en de aartsengel Gabriël, die samen de *Annunciatie* moesten voorstellen en aan weerszijden van het schip van de Doornikse Sint-Pieterskerk in de buurt van haar graf tegen een pijler moesten worden opgesteld. Twee jaar later, in 1428, werd het testament uitgevoerd. De rekeningen van de uitvoering ervan verschaften interessante gegevens over de vervaardiging van de beeldengroep. De beeldhouwer Jean Delemer "*tailleur et ouvrier d'images*" werd betaald voor het maken van de twee beelden "*de blanche pierre*", de steenhouwer Willem du Bos leverde twee baldakijnen in witte steen en aan de schilder Robert Campin werd de stoffering van het geheel toevertrouwd.

Deze gegevens zouden slechts een documentaire waarde hebben, ware het niet dat zij rechtstreeks in verband konden gebracht worden met een nog bestaande *Annunciatiegroep*, afkomstig van de Sint-Magdalenakerk in Doornik en sinds kort opgesteld in de kathedraal aldaar.

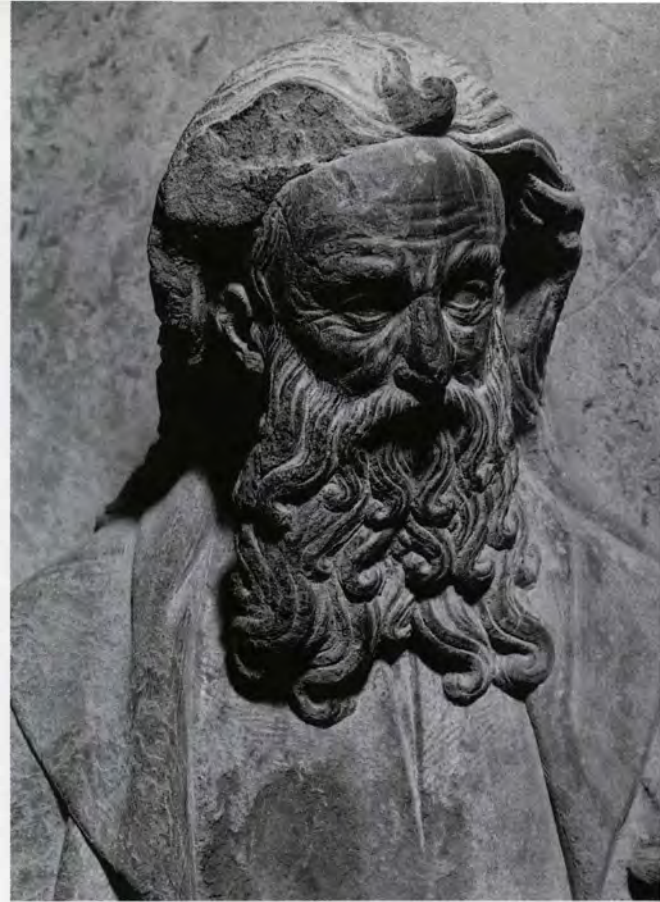
De beeldengroep werd in de loop der eeuwen meermalen ingrijpend gerestaureerd. Het eerste beeld stelt Maria voor, die van haar stoel is opgestaan om de hemelse boodschapper te begroeten. In haar linkerhand houdt ze een opengeslagen boek. Het tweede beeld toont de aartsengel Gabriël, die zich met een eerbiedige kniebuiging tot de Heilige Maagd wendt. Elk beeld is geplaatst op een console die gesierd is met een wapendragende engelenfiguur. De wapenschilden konden door Paul Rolland in 1932 worden geïdentificeerd met die van Jean du Bus en zijn echtgenote Agnes Pietarde. De beelden hebben zwaar geleden tijdens de beeldenstorm in 1566 en werden toen wellicht onthoofd. De huidige hoofden zijn vermoedelijk 17de-eeuws. Later werden de beelden van de Sint-Pieterskerk overgebracht naar de Sint-Magdalenakerk in Doornik, waar ze in 1858 een tweede grondige restauratie ondergingen.

Niettegenstaande het sterk verminkte uitzicht behoort de Doornikse *Annunciatiegroep* tot de belangrijkste creaties van de laat-gotische beeldhouwkunst in de Nederlanden. Beide beelden werden vervaardigd vóór 1428 en lijken reeds doordrongen van enkele belangrijke laat-gotische vernieuwingen. Het meest opvallend is de zeer zorgvuldige organisatie van de plooiënval in een levendig en hoekig plooienspel. Dankzij de bewaarde rekeningen is ook de naam van hun maker, de Doornikse beeldhouwer Jean Delemer, bekend. Deze "beeldsnyder van Domicke" zal zich later, evenals zijn beroemde stadsgenoot Rogier van der Weyden, in Brussel vestigen.

In het Doornikse beeldhouwbedrijf van de late middeleeuwen nam de funeraire sculptuur een belangrijke plaats in. In het begin van de 15de eeuw werd een nieuw type grafmonument geïntroduceerd dat tegemoet kwam aan de wensen van de grote groep rijke burgers, lagere geestelijken en kleine adel, die in de laat-middeleeuwse maatschappij een belangrijke positie had verworven en groot aanzien genoot. Het zogenaamde votiefreliëf toonde in de meeste gevallen de afgestorvene, vergezeld van zijn of haar patroonheilige, in devote aanbidding voor een voorstelling van Maria of de Heilige Drievuldigheid. Onder het reliëf werd het grafschrift aangebracht. Hierop werden de naam en tituluur van de afgestorvene vermeld, evenals de datum van overlijden en de gedane religieuze stichtingen. De votiefreliëfs werden in de muurwand ingemetseld, bij voorkeur in de buurt van het altaar, waaraan de overledene een belangrijke schenking had verricht. De meeste votiefreliëfs werden vervaardigd in de donkergrijze kalksteen, die in de buurt van Doornik werd ontgonnen.

Votiefreliëf van Jean du Bos († 1438) en Cathérine Berbard († 1463)

Doomik, ca. 1420-30
Doornikse kalksteen; sporen van vergulding
80 x 131 cm.
Doomik, Onze-Lieve-Vrouwekathedraal



In de Onze-Lieve-Vrouwekathedraal in Doornik werden verschillende van deze votiefreliëfs samengebracht. Ze geven een goed beeld van de rijke verscheidenheid van dit soort grafkunst.

De rijke Doornikse geldwisselaar Jean du Bos († 1438) en zijn echtgenote Catherine Berbard († 1463) lieten zich op hun votiefreliëf portretteren als rijke burgers, gekniel voor de tronende Maria met Kind en bijgestaan door hun patroonheiligen Johannes de Doper en Sint-Catharina. Aan de voeten van Sint-Catharina knielt een dochttertje van beide schenkers. Achter Maria en het Kind wordt een eredoek omhoog gehouden door twee engeltjes. In de bovenste hoeken van de omlijsting zijn de wapens van de afgestorvenen aangebracht. Het grafschrift bevindt zich onderaan. Het votiefreliëf werd waarschijnlijk nog tijdens het leven van Jean du Bos vervaardigd. De stijl ervan is immers moeilijk in overeenstemming te brengen met de datum van het overlijden van één van beide schenkers. De vloeiende drapering van de gewaden sluit aan bij stijlformules die gehanteerd werden rond 1420. Karakteristiek zijn ook de krachtige portretkoppen. Het is best mogelijk dat het reliëf werd vervaardigd naar aanleiding van de religieuze stichting die Jean du Bos, volgens het grafschrift, nog tijdens zijn leven deed aan de Minderbroederskerk in Doornik. Dat het reliëf vóór de dood van Jean du Bos werd vervaardigd, wordt verder nog aangetoond door het feit dat zijn sterfdatum, op de duizend- en honderdtallen na, blijkbaar pas later op een daarvoor gereserveerde plaats werd ingevuld. Het votiefreliëf is afkomstig uit de voormalige Minderbroederskerk in Doornik, in de late middeleeuwen een geliefkoosde begraafplaats voor de Doornikse bourgeoisie.

Een tweede votiefreliëf is dat van kanunnik Robert Quinghien († 1429), afkomstig uit de oude collegiale kerk van Antoing. Het grafmonumentje is vervaardigd in witte kalksteen en draagt nog de oorspronkelijke polychromie. Aan de rechterzijde van het reliëf troont de Heilige Drievuldigheid, gezeten voor een rood eredoek dat door twee engelen wordt opgehouden. Kanunnik Robert de Quinghien, bijgestaan door Johannes de Doper, knielt in aanbidding neer. Hij is gekleed in een albe en draagt over de linkerarm het almuis, een soort bontmanteltje dat het statussymbool vormde van de kanunniken. In de linkerbovenhoek zwaait een derde engel met een wierookvat.

Het votiefreliëf van Robert de Quinghien werd wellicht kort voor of na het overlijden van de schenker vervaardigd. De voorzichtige toepassing van het systeem van de gebroken plooiën plaatst het in dezelfde vroege fase van de laatgotiek, waarin ook de *Annunciatiegroep* van Jean Delemer tot stand kwam.



Votiefreliëf van kanunnik Robert de Quinghien († 1429)

Doomik, ca. 1430
Kalksteen; gepolychromeerd
Doomik, Onze-Lieve-Vrouwekathedraal

Het Dimpna- en het Passieretabel in de Sint-Dimpnakerk te Geel

Beelden als onderricht

De Sint-Dimpnakerk in Geel behoort tot de zeldzame Belgische kerken die nog sterk beeldend getuigen van de devotie en heiligenverering in de late middeleeuwen. Ze bezit niet minder dan drie laatmiddeleeuwse gebeeldhouwde retabels, waaronder een 14de-eeuws stenen *Apostelretabel*, een 15de-eeuws retabelfragment met de *Bewening van Christus* en een karakteristiek maar sterk gerestaureerd 16de-eeuws Mechels *Besloten Hofje*.

Op het hoogaltaar prijkt het imposante, laatgotische *Sint-Dimpnaretabel*. Het is bijna zeven meter hoog en, in geopende toestand, nagenoeg even breed. Het bestaat uit twee boven elkaar geplaatste retabelkasten die elk voorzien zijn van twee gebeeldhouwde zijvleugels. Het bovenste retabel is bekroond met een *Calvarie*. Op het centrale open compartiment van dit bovenste retabel sluit een kleine overwelfde ruimte aan waarin het houten Dimpnaschrijn is geplaatst.

In niet minder dan twintig taferelen, verdeeld over negen grote compartimenten, wordt het leven van de Heilige Dimpna aanschouwelijk voorgesteld. Het is het verhaal van een jonge Ierse koningsdochter, die zich evenals haar moeder tot het christendom heeft bekeerd. Haar vader bleef het heidense geloof trouw. Na de dood van zijn gemalin doet de koning, ontroostbaar door het verlies en gegrepen door een duivelse begeerte, zijn dochter een incestueus huwelijksaanzoek. Dimpna wijst zijn aanzoek resoluut af en slaat op de vlucht. Zij belandt in Antwerpen en vestigt zich tenslotte in de buurt van Geel. Haar vader komt haar echter op het spoor en uitzinnig van woede onthoofd hij zijn dochter en haar biechtvader Gerebernus. Beiden worden begraven te Geel, dat zich snel tot bedevaartsoord ontwikkelt.

De Heilige Dimpna behoort tot de talrijke volkse heiligen die de middeleeuwse devotie rijk is. Verwijzend naar haar weerstand tegen de duivelse bezetenheid van haar vader, werd ze aangeroepen tegen alle vormen van geestesziekte. De bedevaarder die naar Geel trok om genezing af te smeken, kon in de taferelen van het *Dimpnaretabel* het leven en het martelaarschap van de heilige in gebed aanschouwen.

Over de maker, opdrachtgever of jaar van vervaardiging van dit retabel zijn – voor zover bekend althans – geen archiefdocumenten bewaard. In een veel besproken inscriptie op de zoom van het kleed van één van de figuren in de bovenluiken komen de naam Jan van Wave(re) en het jaartal 1515 voor. Terwijl het jaartal aansluit bij de algemene



Sint-Dimpnaretabel

Brabant, Brussel (?)
 polychromie, Mechelen, Jan van
 Wavere (?), ca. 1515
 Eikehout; gepolychromeerd en
 verguld
 ca. 700 x 650 cm
 Geel, Sint-Dimpnakerk

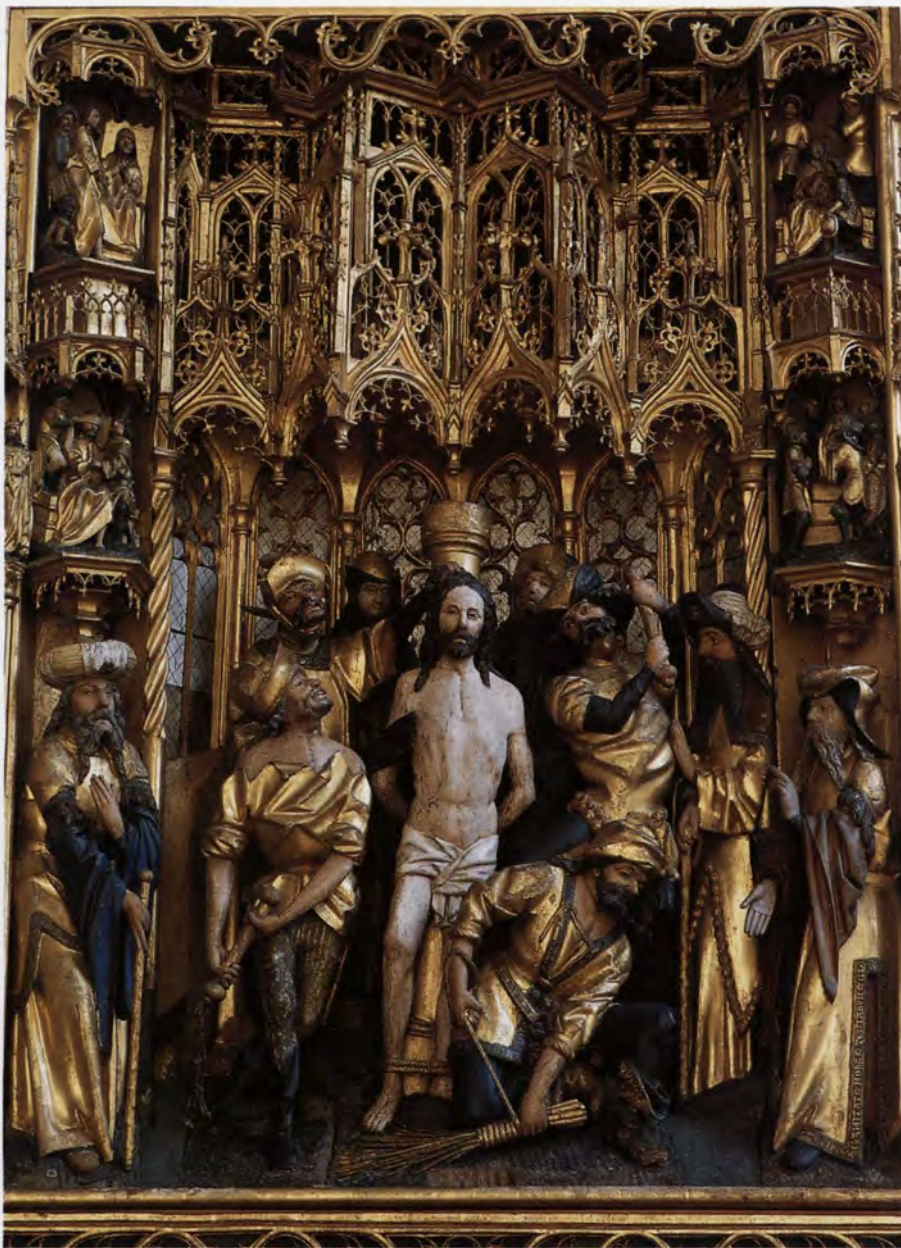
stijlkenmerken van het beeldhouwwerk en bij de mode van de kledij van de voorgestelde personages, heerst rond de figuur van Jan van Wavere als mogelijk vervaardiger meer scepticisme en onzekerheid. Wellicht is deze Jan van Wavere te identificeren met de Mechelse schilder die ook een aantal andere vroeg-16de-eeuwse retabels polychromeerde en van zijn naam voorzag.

Iets bescheidener van afmetingen, maar zeker niet minder indrukwekkend, is het *Passieretabel* dat in de zuidelijke kruisbeuk van de Sint-Dimpnakerk staat opgesteld. In geopende toestand toont het Christus' lijdensverhaal. De twee grote beeldengroepen van de zijcompartimenten dragen op de achterzijde het merk met de hamer, het keurmerk voor Brussels beeldsnijwerk. Ook de beschilderde zijvleugels worden als Brussels beschouwd. Het geheel wordt op stijlkritische gronden in het laatste kwart van de 15de eeuw gesitueerd.



De vlucht van Dimpna en Gerebernus en hun aankomst in de haven van Antwerpen

Tafereel uit het midden van het Sint-Dimpnaretabel van de Sint-Dimpnakerk te Geel



De Geseling van Christus

Detail van het linkercompartment van het Passieretabel van de Sint-Dimpnakerk te Geel



Passieretabel

Brussels (Brussels keurmerk met hamer), ca. 1480
Eikehout; gepolychromeerd en verguld
260 x 300 cm
Geel, Sint-Dimpnakerk

Het *Passieretabel* werd pas in de 19de eeuw in de zuidelijke kruisbeuk opgesteld; zijn oorspronkelijke plaats is onbekend. *Passieretabels* stonden doorgaans op het hoogaltaar. Christus' lijden en offerdood vormen het centrale mysterie van het Goddelijk verlossingswerk, dat herdacht wordt in de eucharistie. Door het aanbrenge van voorstellingen van het lijdensverhaal boven het altaar, werd niet alleen het centrale mysterie van het christelijk geloof aanschouwelijk voorgesteld, maar werden ook de liturgische handelingen die voor het retabel aan het altaar werden verricht, betekenisvol geduid.

Retabels vervulden duidelijk de functie van blikvanger. Ze moesten de aandacht van de gelovige vestigen op het centrale liturgische gebeuren of op de bijzondere verering van de plaatselijke patroonheilige. Door hun verhalend karakter, dat hen zeer toegankelijk maakte voor de ongeletterde gelovige, bezaten ze bovendien een hoge didactische waarde.

De geelkoperen doopvont in de Sint-Martinusbasiliek van Halle

Gesigineerd en gedateerd

Laat-gotisch beeldhouwwerk draagt zelden de naam van zijn vervaardiger. De laat-gotische beeldsnijder of beeldhouwer was in de eerste plaats een ambachtsman, die werkte conform de voorschriften van het ambacht waartoe hij behoorde. Het ambacht stelde zich tot doel de produktie van haar leden te beschermen en bemiddelend op te treden in conflicten met verwante ambachten inzake werkverdeling en aannemings- en andere bevoegdheden. Namen waren minder van belang. Toch signeerde de Brusselse beeldsnijder Jan II Borreman in 1493 het Sint-Jorisretabel van de kapel van Onze-Lieve-Vrouw-van-Ginderbuiten te Leuven (thans in de Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis te Brussel) met zijn voornaam "IAN" en bracht de Limburgse beeldsnijder Jan van Steffensweert in de vroege 16de eeuw zijn naam aan op een aantal van zijn beelden. Naast beeldsnijders signeerden uitzonderlijk ook stoffeerders het door hen beschilderde en vergulde beeldhouwwerk. Dat was onder meer het geval voor de Mechelse schilders Comelis Doermael en Jan van Wavere. Een aantal laat-gotische beeldhouwwerken dragen merkwaardige ingeslagen merktekens, in de vorm van een hoofdje, een bloem of een zespuntige ster. Waarschijnlijk zijn dit ateliermerken van de beeldsnijder.

De reden waarom laat-gotisch beeldhouwwerk dan toch uitzonderlijk van een signatuur werd voorzien, blijft nog duister, maar veel lijkt te maken te hebben met de faam van de betrokken ambachtsman, de omvang en het belang van het geleverde werk en de rechtstreekse betrokkenheid van de beeldsnijder of stoffeerder in de aanneming van het bestelde werk.

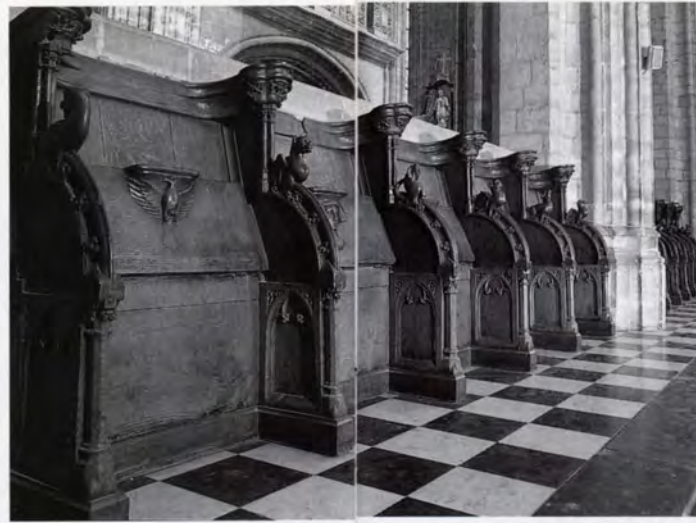
Eveneens vrij zeldzaam zijn signaturen op laat-gotisch geelgieterswerk. De signatuur slaat hierbij niet op de beeldsnijder die de houten modellen leverde voor de te gieten onderdelen, noch op de schilder die instond voor het ontwerp. Het is, hoe kan het ook anders, de signatuur van de geelgieter zelf, die uiteindelijk verantwoordelijk was voor de vervaardiging en afwerking.

Van de Doornikse geelgieter Guillaume Lefèvre zijn twee werken bewaard die zijn naam dragen en tevens gedateerd zijn. De geelkoperen doopvont in de Sint-Martinusbasiliek van Halle, gesigineerd "willaume le fevre" en gedateerd 1446, behoort met zijn bijzonder rijke figuratieve decoratie, ongetwijfeld tot de belangrijkste werken van de meester.

De doopvont rust op de schouders van acht geelkoperen leeuwen. De cilindrische voet van de kuip

is versierd met vier halfverheven reliëfvoorstellingen van de kerkvaders: Augustinus, Hieronymus, Ambrosius en Gregorius. De doopvont zelf is bekroond met een indrukwekkend en rijk versierd deksel. Op de onderste trommel van dit bovenstuk zijn in twaalf nissen de geelkoperen beeldjes van de apostelen geplaatst. Daarboven staan op een eerste platform drie beeldengroepen van drie heilige ruiters: Sint-Martinus, Sint-Hubertus en Sint-Joris. Op het bovenste platform tenslotte is het *Doopsel van Christus* voorgesteld. Het deksel is bovenaan vastgeklonken aan een zware smeedijzeren hefboom, zodat het kan opgeheven en verplaatst worden naar een sokkel aan de zuidzijde van de doopkapel.

De geelkoperen doopvont is een bijzonder interessant ensemble, niet in het minst omwille van het rijke en gevarieerde figuratieve beeldwerk. De apostelbeeldjes zijn gekenmerkt door een sterke variatie in de houdingen en een zeer realistische weergave van de draperingen en de gelaatsexpressie. Door de verzekerde datering vormt dit beeldwerk een belangrijk referentiepunt bij de studie van de evolutie van de laat-gotische beeldhouwkunst in het Doornikse en in de Nederlanden in het algemeen.



Koorgestoelte

Brussel, Nicolaas de Bruyn en Gort Gorys, 1438-42
Eikehout
121 x 390 cm (per rij)
Leuven, Sint-Pieterskerk

Grimassen makende vrouw

Zitterke of misericorde van het koorgestoelte van de Sint-Pieterskerk van Leuven

Doopvont

Doornik, Guillaume Lefèvre (gesigineerd "willaume le fevre"), 1446 (gedateerd "mil cccc xlvi")
Geelkoper
Hoogte 246 cm, diameter 78,5 cm
Halle, Sint-Martinuskerk

Het laat-gotisch koormeubilair van de Sint-Pieterskerk te Leuven

Liturgie en decorum

Het koor vormde de belangrijkste en meest sacrale ruimte in het laat-middeleeuwse kerkgebouw. In deze gewijde ruimte vond op het hoogaltaar het sacrament van de eucharistie plaats en werden de belangrijkste diensten verzorgd. In klooster- en kapittelkerken was het ook de plaats waar monniken en kanunniken zeven maal per dag samenkwamen om de getijden te zingen. De ruimte ontleende overigens haar naam aan deze koordiensten. Het koorgedeelte van de kerk was voor leken niet toegankelijk. In kapittel- en kloosterkerken werd het volledig omgeven door een koorafsluiting en aan de westzijde afgesloten met een doksaal. Tegen of onder het doksaal stond het altaar dat bestemd was voor de gewone gelovigen. Het spreekt voor zich dat de belangrijkste ruimte van de kerk met de meeste zorg werd ingericht en met de nodige luister werd versierd. In de decoratie van het koor vervulde beeldhouwwerk een belangrijke rol. Niet zelden prijkten op de koorpijlers of op de muurvlakken erboven de twaalf beelden van de apostelen, als eerste en bevoorrechte getuigen van het christendom. Sculptuur was echter vooral aanwezig in de decoratie van het uitgebreide koormeubilair, nodig voor de uitvoering van de diensten. Het laat-gotische koormeubilair in de Sint-Pieterskerk te Leuven levert hiervan fraaie voorbeelden, ondanks de fragmentaire toestand waarin het bewaard is gebleven.

De Leuvense Sint-Pieterskerk was reeds in de 11de eeuw de zetel van een belangrijk en invloedrijk kapittel. Rond 1410 begon men met de bouw van een nieuwe gotische kerk, ter vervanging van het oude Romaanse bedehuis. Het nieuwe koor werd in 1442 plechtig ingewijd door de bisschop van Luik. Nog voor de voltooiing ervan had het kapittel een aantal belangrijke initiatieven genomen met betrekking tot de uitrusting ervan.

Een eerste belangrijke aanbesteding betrof het koorgestoelte, dat tenslotte een wezenlijk onderdeel vormde van het koormeubilair van elke kapittelkerk. Net als aan de monniken in de kloosters, werd ook aan de kanunniken in de seculiere kapittels de regel van Benedictus opgelegd. Kanunniken waren, evenals de kloosterlingen, gebonden aan het leven in gemeenschap, maar legden geen geloftes af. Hun voornaamste opdracht bestond in het zingen van de koorofficies, zeven tijdens de dag en een nachtofficie. Bij het zingen van de psalmen dienden ze recht te staan; tijdens de lezingen mochten ze neerzitten in het koorgestoelte. Om het lange rechtstaan tijdens de psalmdiensten te verlichten, waren op de tussenschotten hoge armleggers aangebracht waarop men met de voorarmen kon steunen. Daarenboven

droegen de opklapbare zitplanken een klein blokje, dat, eens de zitplank opgeklapt, de halfstaande geestelijke nog een zitsteuntje bood. Deze blokjes werden zitterkes of misericorden genoemd.

Koorgestoeltes hadden gewoonlijk de vorm van een dubbele, winkelhaak en stonden symmetrisch opgesteld aan weerszijden van het koor. Elke vleugel bestond doorgaans uit twee bankenrijen, waarvan de bovenste werd afgesloten met hoge rugbeschotten en een overhuiving. In de late middeleeuwen werd het meubelstuk rijkelijk van beeldhouwwerk voorzien. Op de hoge panelen of wangen, die de koorbanken aan de uiteinden afsloten, werden reliëfvoorstellingen met religieuze thema's aangebracht. Op de minder zichtbare plaats van de zitterkes kon de beeldsnijder zijn fantasie de vrije loop laten. Gelijkaardige fantastische voorstellingen werden op de ronde armleuningen gebeiteld.

Het koorgestoelte van de Sint-Pieterskerk in Leuven werd in 1439 aanbesteed bij de Brusselse beeldsnijder Nicolaas de Bruyne en bij de schrijnwerker Gort Gorys. Na keuring werd het in 1442 in het nieuwe koor van de kerk opgesteld. Het telde in totaal zesennegentig stoelen, opgesteld volgens het klassieke schema van de dubbele winkelhaak. Van dit toch wel imposante koorgestoelte bleven slechts dertig stoelen over, verzaagd tot zes koorbanken van telkens vijf zitplaatsen. Nochtans was het lange tijd onaangeroerd gebleven. In 1803 was het nog intact aanwezig in de kerk. Door de afschaffing van het kapittel had het echter wel zijn functie verloren en kort nadien werd het volledig ontmanteld. Onder beide wereldoorlogen had het zwaar te lijden. Het bewaarde gedeelte, hoe fragmentair ook, getuigt in de sculpturale versiering van de misericorden en armleuningen van de hoge kwaliteit van het geheel. Knappe karakterkoppen wisselen af met voorstellingen van narren en fantastische en fabelachtige wezens. Het koorgestoelte van de Sint-Pieterskerk behoort tot de oudste van het land en stond meer dan eens model voor andere koorbanken.

Aan de noordkant van het koor staat nog een tweede indrukwekkend monument, dat deel uitmaakte van de originele laat-gotische koorinrichting. Tussen twee koorpijlers rijst de slanke stenen sacramentstoren twaalf meter de hoogte in. Het is een fraai staaltje van laat-gotische kleinarchitectuur. De sacramentstoren had vooral een praktisch nut als bewaarplaats van de hostie en het eucharistisch vaatwerk, maar geeft tevens uiting aan de bijzondere verering die men het sacrament van de eucharistie in de late middeleeuwen toedroeg. Reeds in 1246 werd door paus Urbanus IV het feest van het Heilig Sacrament ingesteld. De behoefte om de heilige hosties ook buiten het misoffer te vereren, leidde tot de creatie van een nieuw en indrukwekkend koormeubel: de sacramentstoren.

In talrijke kerken werden broederschappen opgericht, die zich tot doel stelden deze bijzondere verering voor de heilige hosties te onderhouden.

De sacramentstoren van de Leuvense Sint-Pieterskerk behoort tot de oudste in zijn soort. Hij werd rond 1450 aan de Sint-Pieterskerk geschonken door de actieve en invloedrijke Leuvense broederschap van het Heilige Sacrament. Deze confrerie werd gesticht in 1432 en had sinds 1433 haar altaar in de Sint-Pieterskerk. De plannen voor de sacramentstoren worden toegeschreven aan Matthijs de Layens, de bouwmeester die ook actief betrokken was bij de bouw van de Sint-Pieterskerk zelf en de plannen leverde voor het nieuwe stadhuis van Leuven. De toren is gebouwd op een zeshoekig grondvlak en rust op een bogengalerij met zes pijlertjes en een middenzuil. Daarboven bevindt zich de zeshoekige sacramentale ruimte, die aan elke zijde wordt afgesloten met een fijn opengewerkt latoenen paneeltje. Deze ruimte is binnenin in twee verdeeld. Aan de kant van het koor en aan die van de kooromgang werd een deurtje voorzien, zodat de broederschap, die in de noordelijke koorkapellen haar altaren had, ook over een eigen tabemakel kon beschikken. Op elk hoekpijlertje van deze geleding stonden oorspronkelijk de beeldjes van de twaalf apostelen. Boven elk zijvlak van het tabemakel bevinden zich in nissen half verheven beeldengroepen, met voorstellingen uit de lijdensgeschiedenis van Christus of in verband met de instelling van het eucharistisch offer. Eén van deze reliëfs stelt de genadestoel voor, een typisch laat-middeleeuwse voorstelling van de Heilige Drieëenheid. God de vader is gezeten op een troon en houdt het geofferde lichaam van zijn zoon op de schoot. Met zijn rechterhand wijst Christus de zijdwonde aan, die de bron vormt van Gods genade en de oorsprong van de sacramenten. Elke nis wordt overhuifd door een vooruitspringend baldakijn waarvan de hangende kraagstenen versierd zijn met engelenfiguren met de passiewerktuigen. Hierboven verheft zich een indrukwekkende torenconstructie met torentjes, pinakels, lichtbogen en opengewerkte balustrades en bekroond met een kruisbloem.

Het koor van de Sint-Pieterskerk te Leuven is aan de westzijde afgesloten met een doksaal, een indrukwekkende stenen constructie die als het ware een scherm vormt tussen het koor en het schip. Dit doksaal werd omstreeks 1488 opgericht, zoals kan worden afgeleid uit een stedelijke akte uit 1490 waarin de Brusselse geelgieter Jan van Thienen belast wordt met de vervaardiging van een monumentale deur voor de centrale toegang onder het doksaal.

Het doksaal bestaat uit een driedubbele portiek en is gebouwd op een rechthoekig grondplan. De doksaaltribune wordt ondersteund door een bogengalerij, rustend op vier cilindrische zuilen. Onder



Genadestoel

Detail van de sacramentstoren van de Sint-Pieterskerk van Leuven

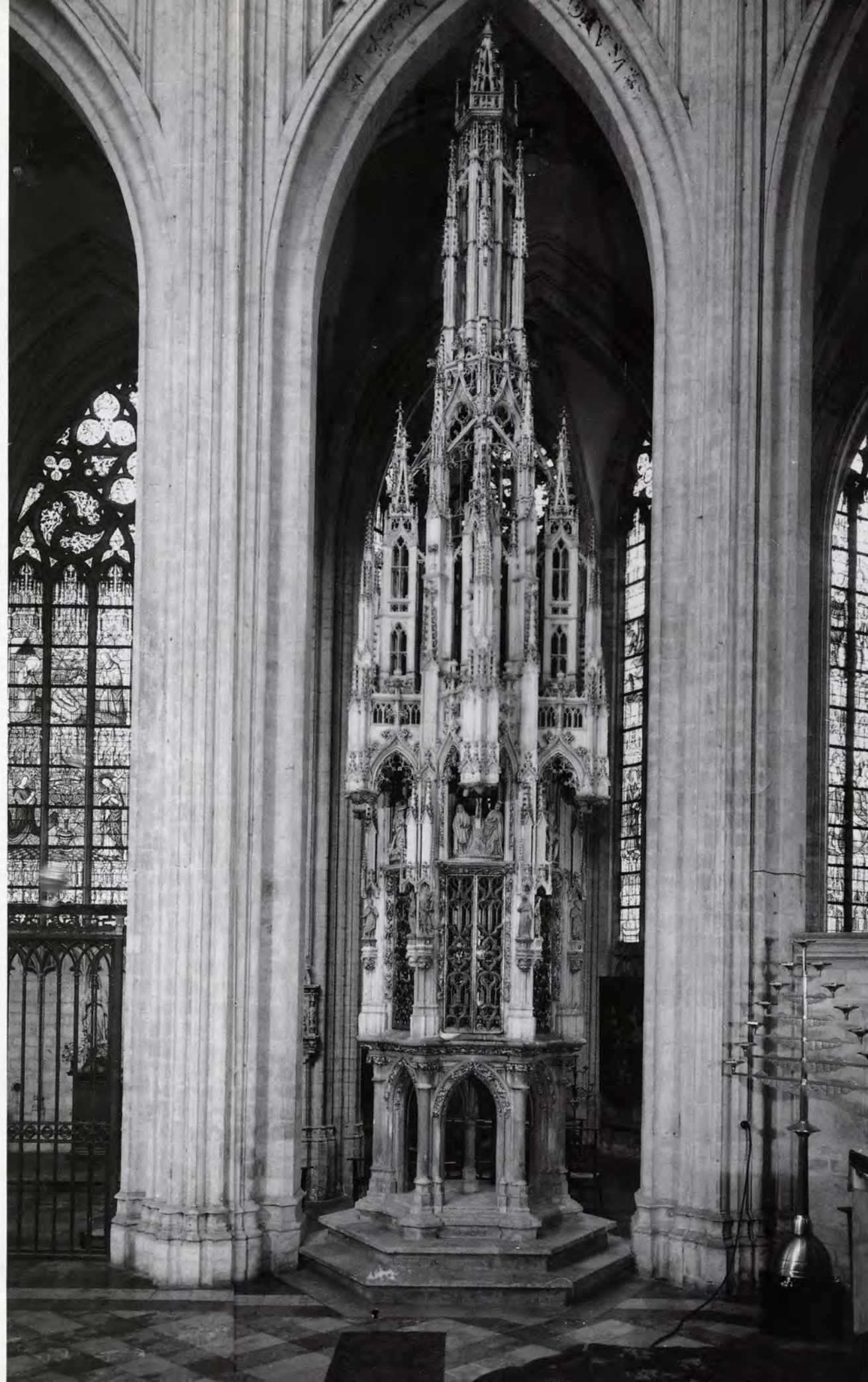
de tribune gaf een centrale deur toegang tot het koor. De deur werd oorspronkelijk geflankeerd door twee altaren, bestemd voor de erediensten van de geloofsgemeenschap. Over de gehele breedte van het doksaal zijn nissen aangebracht. De 19de-eeuwse beelden die er thans in opgesteld staan, vervangen de oorspronkelijke beelden die vermoedelijk, samen met diverse meubelstukken uit de kerk, in 1798 openbaar werden verkocht.

Boven het doksaal prijkt nog een prachtige laatgotische beeldengroep die de vele rampspoeden die de kerk hebben getroffen, heeft overleefd. Het betreft een zogenaamde triomfgroep of *Calvarie*, bestaande uit de voorstelling van de gekruisigde Christus, geflankeerd door Maria en de apostel Johannes. De beeldengroep rust op een smalle basis in de vorm van een retabeltje, waarin de beelden van Sint-Gregorius, Sint-Paulus en Sint-Hieronymus zijn geplaatst. Op de achterzijde van dit retabeltje zijn in grisaille de Heiligen Ambrosius, Hendrik en Augustinus voorgesteld.

Monumentale triomfgroepen werden doorgaans aan de ingang van het koor hoog in de kerk opgehangen of op een triomfbalk of doksaal opgesteld. De triomfgroep in de Leuvense Sint-Pieterskerk behoort tot het beste wat de Zuidnederlandse beeldsnijders hebben voortgebracht. Op meesterlijke wijze wordt uiting gegeven aan de ingehouden smart van de Heilige Maagd, die de blik van haar Zoon heeft afgewend en met een subtiel handgebaar uiting geeft van haar afgrijzen voor zijn folterdood. De Heilige Johannes, het gelaat getekend door sterk verdriet, kijkt op naar de gekruisigde Christus. In houding en drapering getuigen de beelden van een enorme plastische kracht. De *Calvariegroep* werd wellicht kort na de voltooiing van het doksaal, omstreeks 1490, geplaatst. Hij wordt toegeschreven aan de Brusselse beeldsnijder Jan II Borreman, die in die periode ook het bekende Sint-Jorisretabel vervaardigde voor de kapel van Onze-Lieve-Vrouw-van-Ginderbuiten te Leuven. In de 17de eeuw werd de beeldengroep gereinigd, herschilderd en verguld en in 1953 onderging hij een laatste restauratie.

Sacramentstoren

Brabant, Brussel (?), Matthijs de Layens (toegeschr.), ca. 1450
Kalksteen; beschilderd en verguld
Hoogte 12 m
Leuven, Sint-Pieterskerk



Van het overige koormeubilair en zijn sculpturale versiering bleef nagenoeg niets bewaard. Van vier Brusselse retabelfragmenten (ca. 1470), bewaard in de Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis te Brussel, wordt verondersteld dat ze afkomstig zijn van het hoogaltaar van de Sint-Pieterskerk te Leuven. Van de vier koperen zultjes, die rond het altaar stonden en in 1442 vervaardigd werden, bleef niets over. De stenen priesterstoelen die in 1439 bij Jan Keldermans waren aanbesteed en aan de zuidzijde van het koor waren opgesteld, werden in 1807 afgebroken. Bij de openbare verkoop in 1798 verdween wellicht ook de indrukwekkende geelkoperen koorluminaris, die nog als model had gediend voor de nog bewaarde paaskandelaar in de Sint-Leonarduskerk te Zoutleeuw. Tot slot dient nog een geelkoperen arendezenaar (ca. 1500) vermeld, die zich thans in het museum The Cloisters te New York bevindt en waarvan wordt vermoed dat hij uit de Leuvense Sint-Pieterskerk afkomstig is.



Triomf- of Calvariegroep

Brussel, Jan II Borreman (toegeschr.), ca. 1490
Eikehout; gepolychromeerd
ca. 9 m x 6 m (Maria- en Johannesgroep; hoogte ca. 180 cm)
Leuven, Sint-Pieterskerk

De gouden reliekhouders van Karel de Stoute in de Schatkamer van de Sint-Pauluskathedraal te Luik

Verzoeningsgeschenk voor een rebelse stad

In 1468 leidde Karel de Stoute, toen pas hertog van Bourgondië geworden, een strafexpeditie tegen de stad Luik, zetel van het gelijknamige prinsbisdom. De stad revolteerde tegen het vredesakkoord dat het jaar voordien onder druk met de hertog van Bourgondië was gesloten en dat de feitelijke annexatie van het prinsbisdom bezegelde. Het militaire antwoord van de hertog op deze rebellie was verschrikkelijk. Na de bezetting en inname, werd de stad systematisch geplunderd en uitgemoord. Verschillende wijken werden platgebrand, huizen en zelfs kerken werden leeggeplunderd. De stad verloor een kwart van haar bevolking.

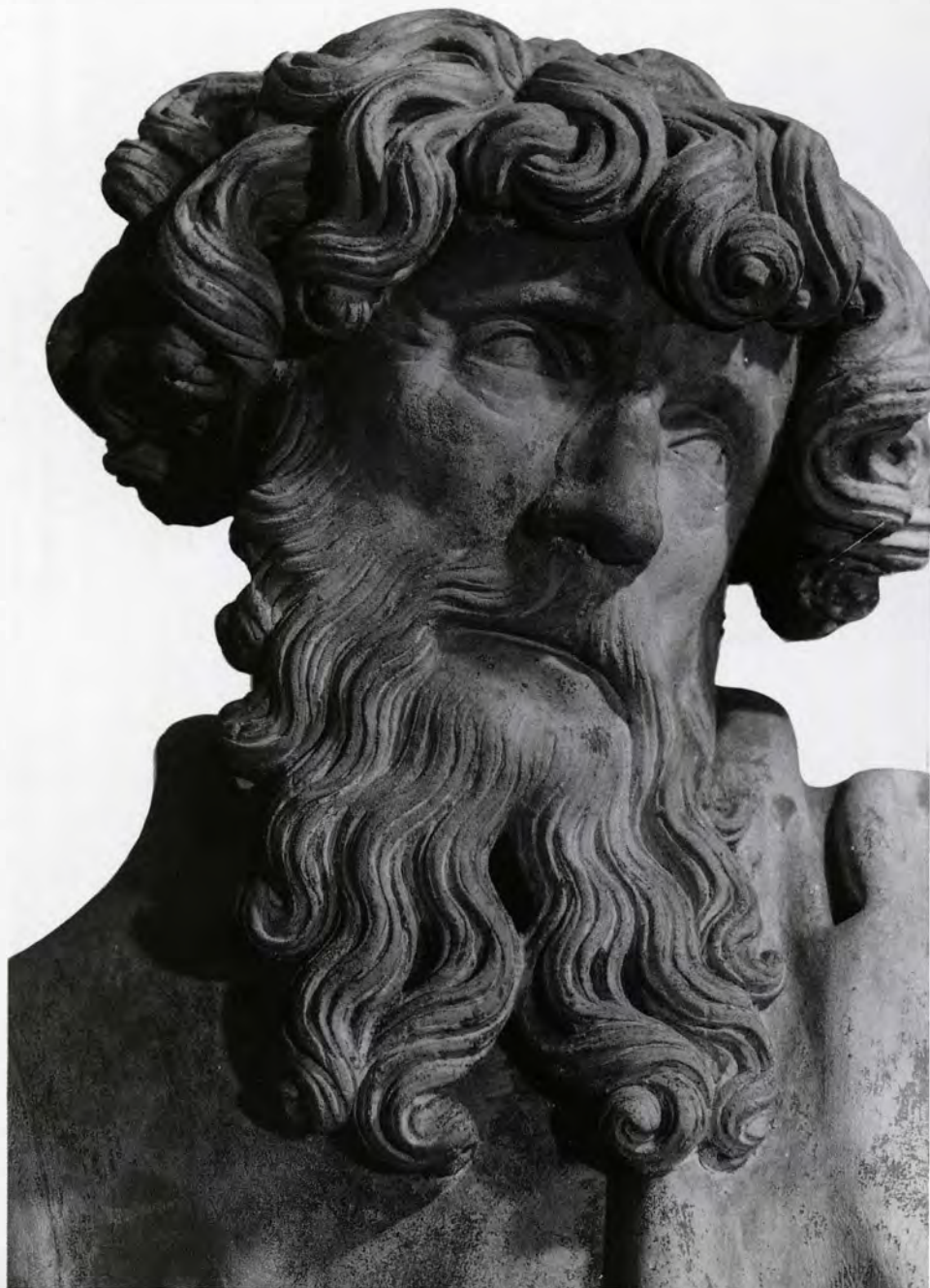
In 1471 toonde de hertog zich grootmoedig en schonk hij de stad vergeving. Bij die gelegenheid bedacht hij de Sint-Lambertuskathedraal met een prachtige reliekhouders met een relik van de Heilige Lambertus (thans bewaard in de schatkamer van de Sint-Pauluskathedraal van Luik).

Karel de Stoute liet de reliekhouders in 1466-1467 vervaardigen door de Rijselse edelsmid Gerard Loyet, die hiervoor 1200 pond van 40 groten ontving. Loyet was als edelsmid en "valet de chambre" verbonden aan het Bourgondische hof. Het kostbare kleinoord was reeds van bij de bestelling bestemd voor de Luikse hoofdkerk. De gebeurtenissen van 1468 hebben de schenking echter verdaagd naar een latere datum en haar een heel andere betekenis gegeven.

De reliekhouders is vervaardigd in goud, verguld zilver en email en bestaat uit een volplastische figurengroep op een brede zeshoekige sokkel. Karel de Stoute knielt eerbiedig op een kussen en houdt met beiden handen een zeshoekig kokertje in bergkristal vast, de eigenlijke reliekhouders, waarin een vingerkootje van de Heilige Lambertus wordt bewaard. De hertog wordt voorgedragen door de Heilige Joris die eerbiedig zijn helm afneemt. Aan de voeten van de heilige kronkelt zich een kleine draak. Beide figuren zijn uitgedost in een pronkerig harnas. Rond de hals van de hertog hangt de ketting met het Gulden Vlies. Karel de Stoute is bijzonder karaktervol en realistisch geportretteerd. Zijn gelaatstrekken worden betekenisvol herhaald in het aangezicht van de Heilige Joris.

De houding van de Heilige Joris is sterk verwant aan die van dezelfde heilige in de *Madonna met Kanunnik van der Paele* (1436, Groeningemuseum, Brugge) van Jan van Eyck. De figuur vertoont verder veel gelijkenissen met de Heilige Joris op het grafmonument van Engelbrecht van Nassau (ca. 1440) in de Grootte of Onze-Lieve-Vrouwekerk van Breda.

Op het voetstuk van de reliekhouders liet de hertog de letters C en M graveren, de initialen van zijn eigen naam Charles en die van zijn tweede echtgenote Marguerite, samen met de hertogelijke wapenspreuk "*Je lai empri(n)s*" (ik heb het ondemen). Dit devies zal de Luikenaars ongetwijfeld als een blijvende waarschuwing in de oren hebben geklonken.



De apostelbeelden uit het Musée d'Archéologie in Nijvel

Op hoog niveau

Wie op zoek gaat naar topwerken van laatgotische beeldhouwkunst in Zuid-Brabant, mag niet nalaten een bezoek te brengen aan het bescheiden maar rijke Musée d'Archéologie van Nijvel. Het museum bewaart vier monumentale kalkstenen apostelbeelden, die zonder meer tot de meesterwerken van de Brabantse laatgotiek mogen gerekend worden. Deze beelden stellen respectievelijk de apostelen Petrus, Paulus, Andreas en Johannes voor.

Petrus, "deurwaarder" van het Hemelse Jeruzalem, houdt in de rechterhand sleutels en in de linkerhand een opengeslagen boek. Zijn gelaat dat subtiel is omkransd door de zorgvuldig gebeitelde krullende lokken van zijn haar en baard, straalt een serene ernst uit. Het beeld is sterk frontaal en statisch opgevat. Het statische karakter wordt nog geaccentueerd door de lange, verticale pijpplooiën van het kleed. De apostelen Paulus en Andreas zijn iets krachtiger en plastischer gemodelleerd. Beide figuren zijn gehuld in zware stoffen die in diepe, hoekige plooiën neervallen. Hun gelaatsuitdrukking is bijzonder expressief. Andreas laat zijn linkerarm rusten op het dwars geplaatste kruis, symbool van zijn marteldood. Hij wendt zijn gebaarde hoofd naar links en kijkt vanonder de dikke, gedraaide haarlokken angstig en vol medelijden op. De gelaatsuitdrukking van Paulus is eerder gelaten en ingetogen. Hij lijkt zich even te hebben afgewend van het boek dat hij in de rechterhand opengeslagen voor zich houdt. De linkerhand rust op een lang, kruisvormig zwaard, dat verwijst naar zijn marteldood door onthoofding. De apostel Johannes tenslotte is, conform de traditie, voorgesteld als een baardloze jongeman. Zijn lange toga is om het middel omgord met een riem, waaraan een inktpotje en een pennenkoker zijn bevestigd, attributen die verwijzen naar de zijn rol als evangelist. Met de rechterhand maakt hij, alluderend op de miraculeuze afwending van een vergiftigingspoging, een zegenend gebaar over de kelk met gif, die hij in de verdwenen linkerhand vasthield. De gelaatsuitdrukking van de jonge apostel is bijzonder minzaam en verfijnd. De weelderig krullende lokken van het halflange haar staan aan weerszijden van het hoofd lichtjes uit. Hij onderscheidt zich van de andere apostelbeelden door zijn elegante proporties en de eerder grafische plooiënbehandeling. Als enige ook werd het beeld samen met de console uit eenzelfde steenblok gehouwen.

Niettegenstaande de duidelijke stilistische verschillen, lijken de vier apostelbeelden tot eenzelfde ensemble te hebben behoord. Ze zijn niet alleen

ongeveer even groot, maar werden ook uit dezelfde soort kalksteen vervaardigd. De vlak afgewerkte achterzijde toont aan dat ze oorspronkelijk tegen een wand stonden opgesteld.

De vier beelden werden gevonden in de crypte van de Collegiale Sint-Gertrudiskerk van Nijvel en zouden afkomstig zijn van het laat-gotische doksaal van dezelfde kerk. Ingegeven door de esthetische overweging dat het doksaal niet paste in het vernieuwde 18de-eeuwse kerkinterieur, besloot men het in 1753 te laten afbreken.

De aanwezigheid van monumentale apostelbeelden in een laat-gotisch kerkinterieur lijkt haast een constante. Als eerste getuigen van het christendom, staan de apostelen meestal boven de pijlers van het koor of hoog tegen de koormuur opgesteld. Dat dergelijke apostelbeelden ook deel uitmaakten van de sculpturale versiering van het doksaal, is evenmin uitzonderlijk, al zijn voorbeelden hiervan slechts bekend door afbeeldingen van kerkinterieurs op de panelen van een aantal Vlaamse Primitieven.

Dat de Nijvelse apostelbeelden zich, althans in de 16de eeuw, op een bereikbare hoogte moeten hebben bevonden, bewijst de ogenschijnlijk originele inscriptie die een zekere George Waide op het boek van het beeld van de Heilige Petrus in 1556 wist aan te brengen.

De datering van de apostelbeelden is niet eenvoudig. Door hun hoge kwaliteit en bijzonder krachtige uitvoering, nemen ze binnen de laat-gotische beeldhouwkunst een eerder geïsoleerde positie in. Traditioneel worden ze beschouwd als Brussels werk en omstreeks 1470-1480 gedateerd. Dit is geenszins in tegenspraak met de datering van het verdwenen doksaal waar zij mogelijk van afkomstig zijn en dat voor het eerst in 1480 wordt vermeld. Het is niet uitgesloten dat dit doksaal werd bekroond met de beroemde houten *Calvariegroep* (ca. 1480) die sinds 1890 in het Louvre te Parijs wordt bewaard en uit Nijvel afkomstig is.

Heilige Andreas

Eén van de vier Apostelbeelden vermoedelijk afkomstig van het koordoksaal van de Sint-Gertrudiskerk in Nijvel (de andere apostelen zijn: Petrus, Johannes en Paulus) Brabant, Brussel (?), ca. 1470-80 Kalksteen; sporen van polychromie Hoogte: 143, 145, 156 en 146 cm Nijvel, Musée d'Archéologie

Het Mariabeeld "dite de l'Assomption" in de Collegiale Sint-Gertrudiskerk te Nijvel

"Tota pulchra es..." (Hooglied: 4,7)

Je bent volmaakt mooi... Geen andere tekst dan dit citaat uit het Hooglied is beter van toepassing op het verrukkelijke laat-gotisch eikehouten Mariabeeld dat opgesteld staat in de Romaanse collegiale Sint-Gertrudiskerk van Nijvel. In 1979 kwam, na een intense restauratie, vanonder een recente overschildering de originele polychromie van het beeld tevoorschijn.

De jonge Maagd staat rechtop. Ze houdt beide handen in biddende houding voor de borst gevouwen en neigt minzaam het hoofd. Van het onbedekte hoofd hangt het lange haar in sierlijk golvende slierten op de schouders. Het liefvallige gelaat met de half gesloten ogen en het haast porseleinachtige incamaat is van een ongeëvenaarde preciositeit. De achterzijde van het beeld is over een smalle strook onbewerkt gelaten en vertoont een smalle en vrij diepe rechthoekige holte. Het uithollen van het beeld moest verhinderen dat het grote eiken houtblok waaruit het beeld uit één stuk is gesneden, door de sterke natuurlijke trekkrachten van het kernhout zou barsten. De haarpartij op de rugzijde van het beeld is wat ruwer afgewerkt, wat er op wijst dat het beeld oorspronkelijk niet vrij in de ruimte, maar wellicht tegen een wand stond opgesteld.

Algemeen wordt aangenomen dat dit fijn uitgewerkte houten beeld een voorstelling is van de jonge Maagd Maria. Meer onzekerheid heerst er rond de precieze iconografische betekenis van de voorstelling. Door het ontbreken van een Jezuskind wijkt dit Mariabeeld immers duidelijk af van het klassieke laat-gotische staande Madonnabeeld.

Sommigen meenden dit beeld te kunnen identificeren als een Mariabeeld uit een zogenaamd Marianum. Dergelijke Mariana waren een typisch laat-middeleeuws produkt en bestonden uit de voorstelling van Maria met het Jezuskind, staande op een maansikkel en omgeven door een stralen- of rozenkrans. Ze werden opgehangen in de nok van de kerk, zoals bijvoorbeeld nog te zien is in de Sint-Leonarduskerk te Zoutleeuw. Anderen veronderstelden dat het Mariabeeld behoorde tot een Verkondigingsgroep, vergelijkbaar met die van Jean Delemer in de Doornikse kathedraal, waarvan de engel Gabriël zou verdwenen zijn. Het Nijvelse Mariabeeld werd tot voor kort vrij algemeen beschouwd als een voorstelling van de hemelvaart van Maria. Talrijke laat-gotische Mariaretabels bevatten inderdaad taferelen met voorstellingen van de hemelvaart waarin de Heilige Maagd, weliswaar in bescheidener afmetingen, een houding aanneemt, die vergelijkbaar is met die van het Nijvelse beeld.

Een vernieuwd iconografisch onderzoek, dat werd uitgevoerd naar aanleiding van de restauratie van het beeld, bracht elementen aan voor een nieuwe iconografische duiding. Het zou met name gaan om een zeldzaam vroege en monumentale voorstelling van de Onbevleete Ontvangenis van Maria. Hoewel pas in 1854 door paus Pius IX als officieel geloofsdogma ingesteld, kende de idee van de Onbevleete Ontvangenis reeds vanaf de middeleeuwen een grote aanhang. In talrijke middeleeuwse hymnen werd Maria's schoonheid en zuiverheid verheerlijkt. Vrij snel werd de Moeder Gods geassimileerd met Sulamit, de bruid wiens schoonheid en zuiverheid wordt bezongen in het Hooglied. Pas tegen het einde van de 15de eeuw vond de reeds eeuwen gekoesterde gedachte van de Onbevleete Ontvangenis algemeen ingang in de christelijke kerk. Omstreeks die tijd verschenen ook de eerste voorstellingen van deze mysterieuze doctrine. De Heilige Maagd Maria, weergegeven als een jonge vrouw, staat rechtop en vouwt devoot de handen. Ze wordt omringd door een vijftiental emblematisch voorgestelde, bijbelse metaforen van haar schoonheid en zuiverheid. Boven haar hoofd zweeft de figuur van God de Vader, die haar via een banderol aanspreekt als de bruid uit het Hooglied. Men vindt deze voorstelling van de Immaculata Conceptio in een aantal vroeg-16de-eeuwse getijdenboeken, maar ook in meer monumentale vorm op het houten koorgestoelte van Amiens (ca. 1523) of het stenen retabel in Bar-le-Duc (begin 16de eeuw). De gelijkenissen met het houten beeld van de Heilige Maagd van Nijvel zijn bijzonder treffend. Stilistisch onderzoek toont aan dat dit unieke Mariabeeld rond 1500 in een Brussels atelier werd

Christus Salvator en de Heilige Johannes de Evangelist

Reliekbeeldjes afkomstig van het reliekschrijn van Onze-Lieve-Vrouw Tongeren, gebroeders Gufkens en meester Hendrik, 1400
Zilver, deels verguld
Hoogte 35,8 en 34,7 cm
Tongeren, Onze-Lieve-Vrouw-Geboortekerk, Schatkamer



Heilige Andreas, reliekbeeld

Maasland, Tongeren, ca. 1470 en 1530-35 (voetstuk)
Zilver, koper (voetstuk), deels verguld
Hoogte 37 cm

Onze-Lieve-Vrouw "dite de l'Assomption"

Brabant, Brussel (?), ca. 1500
Eik: gepolychromeerd
135 x 44 x 30 cm
Nijvel, Sint-Gertrudiskerk

vervaardigd. Met deze datering behoort het mogelijk tot de vroegste plastische voorstellingen van de Onbevleete Ontvangenis van de Maagd Maria. Met een beetje verbeeldingskracht zien we het opgesteld tegen een muur- of retabelwand en omgeven door de geschilderde of gebeeldhouwde symbolen van haar schoonheid en smetteloosheid, met bovenaan de figuur van God de Vader die volgende woorden van het Hooglied in de mond neemt: "*Tota pulchra es, amica mea, et macula non est in te...*"



Mariaretabel

Antwerpen (Antwerpse keurmerken met handje), ca. 1520.
Eikehout
544 (predella inbegrepen) x 318 x 25-30 cm
Tongeren, Onze-Lieve-Vrouw-Geboortekerk



Laat-gotisch beeldhouwwerk in de Onze-Lieve-Vrouw Geboortekerk te Tongeren

Van de ondergang gered

In 1677 woedde in Tongeren een zware stadsbrand. Ook de Onze-Lieve-Vrouwekerk viel ten prooi aan de vlammen. Een groot deel van haar inboedel werd vernietigd. Tot de zwaarste verliezen behoorde ongetwijfeld het zilveren schrijn van Onze-Lieve-Vrouw, waarin de gordel van Maria als belangrijkste relik werd bewaard. Van het schrijn, dat vermoedelijk dateerde uit het einde van de 14de eeuw, konden wel nog een aantal vergulde zilveren relikbeeldjes worden gered. Van de in totaal acht beeldjes die in een inventaris uit 1435 samen met het schrijn worden vermeld, bleven er nog vier bewaard. Het betreft de relikbeeldjes van Onze-Lieve-Vrouw, Christus Salvator, Johannes de Doper en Johannes de Evangelist. Ze werden in 1400 vervaardigd door de Tongerse edelsmeden de gebroeders Gufkens en meester Hendrik. Stilistisch behoren ze tot een stijfase die aan de laatgotiek voorafgaat. Karakteristiek voor de beeldhouwkunst uit de periode rond 1400 is de zeer brede en vloeiende drapering van de gewaden en de karaktervolle tekening van de aangezichten. De confrontatie van deze relikbeeldjes met tien jongere exemplaren uit de Tongerse schatkamer is bovendien bijzonder illustratief voor de ontwikkeling van de laatgotiek in de laat-middeleeuwse edelsmeedkunst. Het unieke ensemble van veertien relikstatuetten werd, na de brand van 1677, gedurende een korte tijd naar Luik overgebracht. Tijdens de Franse Revolutie vonden ze een veilig onderkomen in Frankfurt.

Samen met een groot deel van de kerkschat van Tongeren, ontsnapten ook andere belangrijke laat-gotische kunstwerken aan het verwoestende vuur van 1677 en aan de onheilen die er op volgden. Eén van die geredde kunstwerken is het miraculeuze houten Mariabeeld, genaamd Onze-Lieve-Vrouw-van-Tongeren-Oorzaak-onzer-Blijdschap, dat nog steeds een grote verering kent. In 1479 verleende het kapittel aan de broederschap van Onze-Lieve-Vrouw de toelating om een nieuw altaar op te richten en een nieuw Onze-Lieve-Vrouwebeeld te laten maken, dat ook tijdens de jaarlijkse processies kon worden meegedragen. Het nieuwe beeld uit 1479 is meer dan waarschijnlijk te identificeren met het thans nog bestaande mirakelbeeld. De stijl van het beeld spreekt een dergelijke datering niet tegen. Maria is rechtstaand voorgesteld en draagt op haar linkerarm het Jezuskind, dat net een druifje geplukt heeft uit de druiventros in Maria's rechterhand. De Maagd draagt een kleed met een nauwsluitend bovenstuk en een zware mantel, die op de borst door een dubbel lint wordt samengehouden. De mantel valt in diepe,

gebroken plooiën neer. Aan weerszijden van het wat langgerekte aangezicht staat het lange haar wijd uit, een karakteristiek motief in de laat-gotische beeldhouwkunst van het Maasland. Kenmerkend zijn verder de rijzige gestalte van de afgebeelde figuur en de slanke, uitgerokken proporties. Het beeld werd vervaardigd in notelaar; de originele polychromie werd in 1993 vrijgemaakt, gefixeerd en geretoucheerd.

Na de brand van 1677 werd het beeld in 1679 plechtig op het hoogaltaar geplaatst, waar het wellicht een ouder exemplaar verving, dat mogelijk tijdens de brand werd verwoest. In 1688 werd het in het nieuwe barokke hoogaltaar opgenomen. Deze barokke constructie en ook het Onze-Lieve-Vrouwebeeld moesten in 1866 op het hoogaltaar wijken voor een prachtig laat-gotisch Antwerps Mariaretabel, dat de toenmalige kerkfabriek wist aan te kopen en zo van een mogelijke ondergang kon redden.

Het *Mariaretabel* op het hoogaltaar is afkomstig van de kerk van Sint-Pieters-Banden in het Nederlandse Venray. In de 19de eeuw had die kerk geld nodig voor dringende herstellingen aan het gebouw. Om de nodige fondsen bijeen te krijgen, werd besloten het *Mariaretabel* te verkopen, dat verwaarloosd en in vervallen en sterk beschadigde toestand achteraan in de kerk stond opgesteld. In 1845 werden onderhandelingen gevoerd met de Brusselse beeldhouwer Francois Malfait, die het kunstwerk in 1846 kocht voor 2.500 frank. In zijn atelier werd het afgeloofd en gerestaureerd. De kerkfabriek van de Onze-Lieve-Vrouw-Geboortekerk van Tongeren kocht het retabel van Malfait in 1862 voor 12.000 frank en plaatste het in 1866 op het hoogaltaar.

Het geheel is samengesteld uit een hoog oprijzend middenregister en twee zijregisters. De bovenzijde van de retabelbak is afgewerkt met een geprofileerde lijst in accoladevorm, een bekroning die niet uitzonderlijk is bij 16de-eeuwse retabels. In acht compartimenten zijn drieëntwintig taferelen uit het leven van Maria voorgesteld. In het zeer verhalend opgevatte retabel neemt het figuratieve beeldsnijwerk een zeer belangrijke plaats in. Bijzonder pittoresk zijn de voorstellingen van de *Aanbidding van de herders* en de *Aanbidding van de koningen*. Het fijne, verzorgde en gedetailleerde beeldsnijwerk en de evenwichtige composities van de verschillende beeldengroepen getuigen van de grote vakbekwaamheid van de beeldsnijder. Zijn meesterschap is het meest sprekend in de gewaagde, maar perspectivisch en compositorisch zeer geslaagde opstelling van Maria's doodsbed in het centrale tafereel. Op basis van de algemene retabelvorm, de mode van de kostuums van de figuren en stilistische kenmerken, wordt het retabel rond 1520 gedateerd. De aanwezigheid van Antwerpse keurmerken, het handje voor het snijwerk en de burcht voor de nu verdwenen polychromie, wijst op de Antwerpse herkomst.

De grafleggingsgroep in de Sint-Vincentiuskerk te Zinnik

Liturgie en devotie

"Toen het avond was geworden kwam een rijk man, een zekere Jozef van Arimathea, die zich ook als leerling bij Jezus had aangesloten. Hij was naar Pilatus gegaan en had om het lichaam van Jezus gevraagd. Daarop had Pilatus bevolen het te geven. Jozef nam het lichaam, wikkelde het in een smetteloze lijkwade en legde het in zijn graf dat hij pas in de rots had laten uithouwen. Nadat hij een grote steen voor de ingang van het graf gerold had, ging hij heen. Maria Magdalena en de andere Maria waren erbij en zaten tegenover het graf." (Mattheus 27: 57-61).

Zo verhaalt de evangelist Mattheus de begrafenis of graflegging van Christus. Deze passage uit het lijdensverhaal, die in nagenoeg dezelfde bewoordingen is beschreven bij de overige evangelisten, was van groot belang voor de laat-middeleeuwse iconografie. In de beeldende kunsten kreeg ze haar meest monumentale vorm in de zogenaamde grafleggingsgroepen. Deze doorgaans bijna levensgrote beeldengroepen worden vanaf de 15de eeuw vooral aangetroffen in het gebied dat thans gevormd wordt door Frankrijk, het westelijk deel van Duitsland en de Benelux. Eén van de meest expressieve voorbeelden van dergelijke indrukwekkende, gebeeldhouwde grafleggingsscènes bevindt zich in de Romaanse collegiale Sint-Vincentiuskerk van het Henegouwse stadje Zinnik.

De stenen grafleggingsgroep van Zinnik staat opgesteld in een ondiepe nis in de zuidmuur van een smalle gang, ten zuiden van het koor. De nis is omgeven door een laat-gotische architecturale omlijsting. De beeldengroep zelf bestaat uit zeven personages, die zich geschaard hebben rond de dode Christus. Jozef van Arimathea en Nicodemus leggen het lichaam omzichtig in de stenen sarcofaag, terwijl Maria en de apostel Johannes, vergezeld van drie Heilige Vrouwen, getuige zijn van het droevige gebeuren. Elk van hen geeft op sprekende wijze uiting aan de diepe smart. Als in een verstild gebed kruist Maria de handen en buigt ze deemoedig het gesluierte hoofd. Ze wordt bijgestaan door Johannes, die zwijzaam zijn blik afwendt. Aan Maria's rechterzijde staat een Heilige Vrouw, die met een deel van haar hoofdsluier haar tranen poogt weg te vegen. Een tweede Heilige Vrouw, getooid met een tulband, heft in een gebaar van ontzetting beide handen in de hoogte. Aan het voeteinde van de graftombe staat een derde Heilige Vrouw die de handen in elkaar gestrengeld en laag voor het lichaam houdt. Op de wand achter deze figurengroep zijn nog de resten zichtbaar van een muurschildering, die een voorstelling vormde van de calvarie.

Monumentale voorstellingen van de graflegging van Christus, zoals de Zinnikse beeldengroep, danken hun ontstaan en iconografie meer dan waarschijnlijk aan de vroege Westerse liturgische ceremonieën die tijdens de Goede Week plaats vonden en de begrafenis en de verrijzenis symboliseerden.

Op Goede Vrijdag werd de begrafenis van Christus voorgesteld door het wegbergen van een kruis of een hostie op een welbepaalde plaats in de kerk.

Op Paasmorgen werd het kruis of de hostie heimelijk van die plaats verwijderd. De verrijzenis van Christus werd dan gevisualeerd door de ceremonie van het bezoek van de Heilige Vrouwen aan het lege graf.

Naarmate deze liturgische ceremonieën zich verder ontwikkelden, steeg ook de behoefte de geheiligde plaats in de kerk, waar het symbolische lichaam van Christus tijdens de Goede Week was begraven, te voorzien van betekenisvolle symbolen of beelden. Weldra ontwikkelden zich twee types beeldengroepen rondom dit Heilige Graf. Het oudste type is de zogenaamde Heilige Grafgroep. Deze beeldengroep verhaalt de gebeurtenissen op de dag van de verrijzenis. Centraal in deze voorstelling is de liggende dode Christus. Hij wordt omgeven door de drie Heilige Vrouwen, die elk een zalfpot in de hand houden. Vaak omvatten deze beeldengroepen ook nog één of meerdere engelen en worden aan de voorzijde van de graftombe de slapende wachters

Grafleggingsgroep
Henegouwen (?), ca. 1460
Kalksteen; sporen van polychromie
265 x 260 cm (nis); 120 x 200 cm (beeldengroep)
Zinnik, Sint-Vincentiuskerk



voorgesteld. Het tweede type is de grafleggingsgroep. Hier wordt het moment uitgebeeld, waarop het lichaam van Christus, na de kruisafneming, door Jozef van Arimathea en Nicodemus in het graf wordt gelegd. Rond de centrale grafleggingscène hebben zich treurende figuren geschaard. Johannes, Maria en de drie Heilige Vrouwen worden in de evangelieteksten over de graflegging niet expliciet vermeld, maar ze waren wel aanwezig bij de kruisiging. In de meeste gevallen zijn beide types met elkaar versmolten. Het betreft grafleggingsgroepen waarbij de Heilige Vrouwen reeds de zalfpotten in de handen houden of slapende soldaten tevergeefs de wacht houden. Talrijke laat-middeleeuwse teksten tonen aan dat deze monumentale beeldengroepen door de eeuwen heen hun oorspronkelijk liturgische functie in de kerken behielden. Op basis van zijn plaatsing vlakbij het koor van de kerk, lijkt het heel aannemelijk dat ook de grafleggingsgroep in Zinnik lange tijd de liturgische functies tijdens de Paastijd heeft vervuld.

Het succes van de grafleggingsgroepen in de late middeleeuwen houdt vermoedelijk verband met de heersende tijdsgeest waarin het beeld van de dood sterk aanwezig was. In die periode namen voorstellingen van het lijden en de dood van Christus een voornamelijk plaats in. De meeste van die beelden waren voorwerp van een intense devotie. Het lijkt alsof men zijn eigen lijden en dood wilde vereenzelvigen met dat van de Verlosser om zo in zijn verrijzenis te delen. Het wekt dan ook geen verwondering dat vele monumentale grafleggingsgroepen in de grafkapellen van hun bestellers of als markant symbool in de buurt van het kerkhof werden opgesteld. In vele gevallen werden de grafleggingsgroepen bij het dodenofficie betrokken.

Binnen de monumentale grafleggingsgroepen neemt die de Sint-Vincentiuskerk te Zinnik een unieke plaats in. Zij behoort tot de "actieve" grafleggingsgroepen, die effectief het moment voorstellen waarop Christus in het graf wordt gelegd, en is een meesterwerk van dramatische inscenering. Alle figuren staan geschaard rond het dode lichaam van Christus en geven elk op een eigen en ingetogen manier uiting aan hun verdriet. Door de diagonale positie van het lichaam van Christus, wint de compositie aan dramatische kracht. Origineel is ook de plaatsing en houding van de twee grafleggers, die evenals de overige figuren op een zeer realistische en karaktervolle manier werden geportretteerd. De grafleggingsgroep behoort tot de meesterwerken van de laat-gotische beeldhouwkunst in de Nederlanden. De groep lijkt in de algemene verstilde en ingetogen, maar sterk pathetisch geladen sfeer en in een aantal motieven, zoals de draaiing van het lichaam van Christus, nauw verwant met de werken van Rogier van der Weyden († 1464). Op basis van die analogieën wordt de Zinnikse grafleggingsgroep traditioneel rond 1460 gedateerd.

De laat-gotische beeldenschat van de Sint-Leonarduskerk te Zoutleeuw

Uniek en nagenoeg ongeschonden

Geen enkele kerk in België heeft zoveel van haar oorspronkelijke laat-gotische inrichting bewaard als de Sint-Leonarduskerk van Zoutleeuw. Het mag een wonder heten dat de vele kunstschaten die de kerk nu nog rijk is, de talloze beproevingen hebben overleefd, die andere kerken uit onze gewesten tijdens de voorbije eeuwen hebben geteisterd. Ze vormen een uniek ensemble, dat als geen ander de devote sfeer en de beeldende rijkdom van een oorspronkelijk laat-gotisch kerkinterieur heeft weten te behouden.

Zoutleeuw, vandaag een bescheiden stadje in de omgeving van Sint-Truiden, behoorde in de late middeleeuwen tot de zeven belangrijkste steden van het hertogdom Brabant. Die status had het wellicht te danken aan zijn strategische ligging aan de oostgrens van het hertogdom. Gelegen aan de drukke handelsweg Brugge-Keulen, groeide Zoutleeuw vanaf de 12de eeuw uit tot een belangrijk handelscentrum met een bloeiende wol- en lakennijverheid. De imposante Sint-Leonarduskerk getuigt, samen met talrijke andere middeleeuwse monumenten in de binnenstad, van dit roemrijke verleden.

De Sint-Leonarduskerk stamt in haar huidige vorm grotendeels uit de 13de en 14de eeuw. Ze werd gebouwd op de plaats van een Romaanse kapel, die omstreeks 1125 door de abdij van Vliermaal was opgericht. Parallel met de economische ontwikkeling en bloei van de stad in de 13de eeuw, werd de kapel in 1231 verheven tot parochiekerk. Dat vormde wellicht de aanleiding tot de bouw van een nieuw en groter bedehuis. Sinds het begin van de 14de eeuw werd de kerk de zetel van een kapittel van kanunniken.

De kerk werd vooral in de 15de en 16de eeuw rijkelijk met kerkmeubilair begiftigd. Gilden en broederschappen voorzagen in de stoffering van de hun toegewezen kapellen en altaren. Andere interieurstukken, zoals de prachtige renaissance sacramentstoren of het Marianum, waren het resultaat van privé-mecenaat. Daarnaast zorgde ook de bijzondere verering voor de Heilige Leonardus voor een belangrijke bron van inkomsten.

De Sint-Leonarduskerk herbergt temidden van vele andere middeleeuwse kunstschaten nog talrijke laat-gotische heiligenbeelden, Brabantse retabels en schitterende voorbeelden van Brabants geelgieterswerk.

De kerk ontsnapte in de 16de eeuw als bij wonder aan de beeldenstorm. Tijdens de Franse



Koorluminaris

Brussel, Renier van Thienen, 1483
Geelkoper
Hoogte 568 cm
Zoutleeuw, Sint-Leonarduskerk

Sint-Leonardusretabel

Brussel (Brussels keurmerk met hamer), 1476-78 (uitgezonderd Sint-Leonardusbeeld, Maaslands, ca. 1300)
Eikehout; gepolychromeerd en verguld
140 x 229 x 27 cm
Zoutleeuw, Sint-Leonarduskerk



Revolutie bleef, op enkele belangrijke stukken edelsmeedwerk na, het grootste deel van de kerkelijke kunstschat bewaard. Het feit dat enkele kanunniken van het kapittel de eed van trouw aan de Franse Republiek hadden gezworen, zal hier wel niet vreemd aan zijn geweest. Het kerkinterieur van de Sint-Leonarduskerk werd het sterkst bedreigd in de 19de eeuw. In 1827 verkocht het kerkbestuur een belangrijke partij geelkoperen voorwerpen. Ze kwamen in handen van enkele Leuvense antiquairs, die ze doorverkochten aan buitenlandse verzamelaars. De verkoop van een tweede partij werd door de Leeuwse bevolking verhinderd. Een andere belangrijke ingreep volgde op het einde van de 19de eeuw, toen het koor van de kerk naar de heersende neogotische smaak werd heringericht.

Benevens het uitzonderlijk rijk kunstpatrimonium, bleven van de kerk ook belangrijke archivalia bewaard. De kerkrekeningen, bewaard vanaf 1452, verschaffen bijzonder waardevolle gegevens omtrent de aanbesteding, vervaardiging en datering van een groot aantal nog bestaande kunstwerken. Daarenboven tonen ze aan dat wat vandaag nog in de kerk aanwezig is, slechts een fractie vormt van de oorspronkelijke laat-gotische kerkinboedel.

Het bewaarde laat-gotische beeldhouwwerk op zich levert al meer dan voldoende stof voor een monografische benadering. In dit korte bestek beperken we ons echter tot de bespreking van enkele markante beelden en ensembles.

Het oudste nog bewaarde gebeeldhouwde retabel van de kerk is gewijd aan de patroonheilige, de Heilige Leonardus. Het werd in 1476 besteld bij een Brussels meester. Het ontwerp was van de hand van meester Aert de Maeler, een schilder die vanaf 1470 regelmatig werkte voor de Sint-Leonarduskerk. Het retabel werd in 1478 per schip geleverd en in de kerk opgesteld. Het was niet bestemd voor het hoogaltaar, maar wel voor het altaar van de bedevaartskapel of het zogenaamde Leonarduskoor. Voor het hoogaltaar werd in 1479 immers een retabel gekocht bij de Antwerpse beeldsnijder Jan Mertens, aan wie in deze periode ook talrijke andere opdrachten in verband met de inrichting van de kerk werden toevertrouwd. Het Leonardusretabel heeft de klassieke vorm van een retabel met verhoogd rechthoekig middengedeelte. In dit middenvak staat het miraculeuze devotiebeeld van Sint-Leonardus, dat rond 1300 werd vervaardigd. Het wordt in de benedenregisters geflankeerd door zes beeldengroepen, die verschillende scènes uit het leven van de heilige voorstellen en oorspronkelijk in zes afzonderlijke compartimenten waren opgesteld. Waarschijnlijk was ook het middenvak aanvankelijk gevuld met gelijkaardige beeldengroepen, die er later werden weggehaald om plaats te maken voor het oude Sint-Leonardusbeeld. Elke beeldengroep is bekroond met een rijk baldakijnvormig

architectuurgedeelte. In de beeldengroepen zijn de figuren telkens op een zeer compacte manier gegroepeerd. Ze vertonen uitgelengde proporties, hetgeen nog wordt benadrukt door de verticalisme in de plooiestructuur van de gewaden. Er werd bijzonder veel aandacht besteed aan de modieuze weergave van de kostuums en hoofddeksels. Ze vormen een interessant referentiepunt voor de geschiedenis van de mode in de late middeleeuwen. Karakteristiek is verder de gevarieerde expressie van de handen, die als het ware een eigen taal spreken. Dezelfde gebarentaal wordt aangetroffen in de paneelschilderkunst uit die periode, zoals in de bekende *Gerechtigheid van Keizer Otto* van Dirk Bouts (ca. 1468) (Brussel, Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België). Als bewijs van hun Brusselse herkomst, dragen bijna alle beeldengroepen het ingeslagen merk met de hamer, het keurmerk voor Brussels beeldsnijwerk.

Uit Antwerpen stamt een interessant eikehouten beeld met de voorstelling van het gevecht van Sint-Joris met de draak. Het beeld maakte deel uit van het Sint-Jorisretabel dat in 1486 bij de Antwerpse beeldsnijder Jan Mertens werd besteld en door de meester zelf in Zoutleeuw werd afgeleverd. Als garantie voor de goede kwaliteit van het hout en het beeldsnijwerk, werd op het voetstuk het Antwerpse handje ingebrand. Sint-Joris is voorgesteld als een gehamaste ruiter die de strijd heeft aangeboden met een draak. Zijn lans heeft zich reeds in de hals van het dier geboord. Met het in de rechterhand opgeheven zwaard staat hij op het punt de draak, die onder de hoeven van zijn paard wordt vertrappeld, de genadeslag toe te brengen. Sint-Joris was een christelijk Romeins krijgsman die onder de regering van keizer Diocletianus de marteldood stierf. Zijn strijd met de draak berust op een legende, waarin wordt verhaald hoe hij in een heldhaftig gevecht een stad verlost van een draak. Dit thema van Sint-Joris als drakendoder was bijzonder populair in de late middeleeuwen en was in vele steden het onderwerp van een groots en toneelmatig opgezet Sint-Jorisspel. Sint-Joris was de patroonheilige van de kruisboogschutters. Op het dekkleed van het paard dat de heilige berijdt, werden een aantal kruisbogen geschilderd, gegroepeerd rond de voorstelling van een stralende zon, het symbool van de Leeuwse Sint-Jorisgilde. Het dekkleed op de rug van het paard is versierd met de voorstelling van drie figuren, gegroepeerd rond een renaissance fontein. De compositie van de beeldengroep is zeer compact. De gewrongen en levendige houding van de gevelde draak contrasteert sterk met het eerder statische karakter van de drakendoder en zijn paard.

Eén van de meest indrukwekkende stukken van het laat-gotisch kerkmeubilair van de Sint-Leonarduskerk is de geelkoperen paaskandelaar of koorluminaris. De kandelaar reikt bijna zes meter hoog en weegt nagenoeg een ton. Dit topstuk van de



Heilige Joris met de draak
Antwerpen (Antwerps keurmerk met handje), Jan Mertens, 1486
Eikehout; gepolychromeerd
Hoogte 143 cm
Zoutleeuw, Sint-Leonarduskerk



Bijbelse figuur
Brabant, ca. 1480
Eikehout; gepolychromeerd
Hoogte 92 cm
Zoutleeuw, Sint-Leonarduskerk

Brabantse geelgieterskunst werd in 1483 vervaardigd door de Brusselse geelgieter Renier van Thienen. Voor deze nieuwe luminaris werd als model een gelijkaardige koorluminaris aangewezen, die opgesteld stond in de Leuvense Sint-Pieterskerk. De kandelaar bestaat uit een zuilenbundel, die rust op een brede zeskantige voet, gedragen door drie honden en drie leeuwen. Boven de fijn bewerkte leesplank bevindt zich het beeldje van de Heilige Leonardus. Boven diens hoofd vertakken zich vanuit drie zuiltjes zes lange naar boven gebogen armen, bekroond met een zeskantige kaarsenhouder. Uit de gedraaide centrale stam groeien nog drie armen, die de figuren van Johannes, Maria en Maria Magdalena dragen. De middenstam mondt tenslotte uit in een kruis met de figuur van de gekruisigde Christus en bekroond met een grote zeshoekige kaarsenhouder. De theatrale gebarentaal en pathetiek, waarmee de figuren onder het kruis uiting geven aan hun verdriet, overstijgen de intense gevoelswereld en dramatiek van de schilderkunst van Rogier van der Weyden.

Oriënterende bibliografie

- [Cat. tent.] *Flanders in the fifteenth century. Art and Civilization*, Detroit, 1960.
- [Cat. tent.] *Liège et Bourgogne*, Luik, 1968.
- [Cat. tent.] *Aspecten van de laat-gotiek in Brabant*, Leuven, 1971.
- [Cat. tent.] *Dirk Bouts en zijn tijd*, Leuven, 1975.
- [Cat. tent.] *Het laat-gotisch beeldsrijcentrum Leuven*, Leuven, 1979.
- [Cat. tent.] *Laat-gotische beeldsrijkunst uit Limburg en Grensland*, Sint-Truiden, 1990.
- [Cat. tent.] *Antwerpse retabels*, Antwerpen, 1993.
- J. de Borchgrave d'Aitena en J. Mambour, *Fragments de retables en bois et retables en pierre du Hainaut*, Bergen, 1968.
- Gh. Derveaux-van Ussel, *Houten retabels*, Brussel, 1977.
- J. De Coo, *Fritz Mayer van den Bergh. De verzamelaar. De verzameling*, Schoten, 1979.
- Gh. Derveaux-van Ussel, H. Nieuwduin en J.K. Steppe, "Retabels", in *Openbaar Kunstbezit in Vlaanderen*, XVII, 1979, pp. 3-41.
- C. Engelen, *Zoutleeuw. Jan Mertens en de laatgotiek*, Leuven, 1993.
- M.P.J. Martens e.a., [Cat. tent.] *Lodewijk van Gruuthuse. Mecenas en Europees diplomaat*, Brugge, 1992.
- Th. Müller, *Sculpture in the Netherlands, Germany, France and Spain, 1400 to 1500* (The Pelican History of Art), Hamondsworth, 1966.
- M. Smeyers, "Fragmenten van de koorbanken van de Sint-Sulpitiuskerk te Diest", in *Monumenten en Landschappen*, jaargang 1, nr. 6, 1982, pp. 59-62.
- J.K. Steppe, M. Smeyers en J. Lauwereys, *Wereld van Vroomheid en Satire. Laat-gotische koorbanken in Vlaanderen*, Kasterlee, 1973.
- C. Van Vliederen, "Beeldhouwkunst. De middeleeuwen", in *Vlaamse Kunst van de Oorsprong tot heden*, Antwerpen, 1985.
- Herkomst van de illustraties**
- Cooper A.: blz. 20
- Dienst Kunstpatrimonium Provincie Antwerpen: blz. 7
- Kellens Stefan: blz. 36, 37, 39
- Koninklijk Instituut voor het Kunstpatrimonium, Brussel: blz. 3, 5, 6 (boven), 6 (midden), 6 (uiterst links), 6 (links), 12, 14, 18, 19, 21 (links), 24 (links), 27, 29 (links), 30, 35
- Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis, Brussel: blz. 16
- Luyten Joris, Antwerpen: blz. 1, 2, 11, 21 (rechts), 22, 23, 24 (rechts), 25, 26, 28, 29 (rechts), 32, 33
- Maertens Hugo, Brugge: blz. 4
- Museum Mayer van den Bergh, Antwerpen: blz. 8
- Stedelijke Musea, Brugge: blz. 13
- Stedelijke Musea, Leuven: blz. 6 (rechts boven), blz. 6 (rechts onder)
- Trésor de la Cathédrale de Liège, Luik: blz. 40

Copyright OKV
Niets uit deze uitgave mag worden vervoelvoudigd en/of openbaar gemaakt door middel van druk, fotokopie, microfilm of op welke andere wijze ook zonder voorafgaande toestemming van de uitgever.

**Reliehouder van Karel de
Stoute**

Rijsel, Gérard Loyet, 1466-67

Goud, zilver, email

53 x 53 x 34 cm

Luik, Sint-Pauluskathedraal,
Schatkamer

