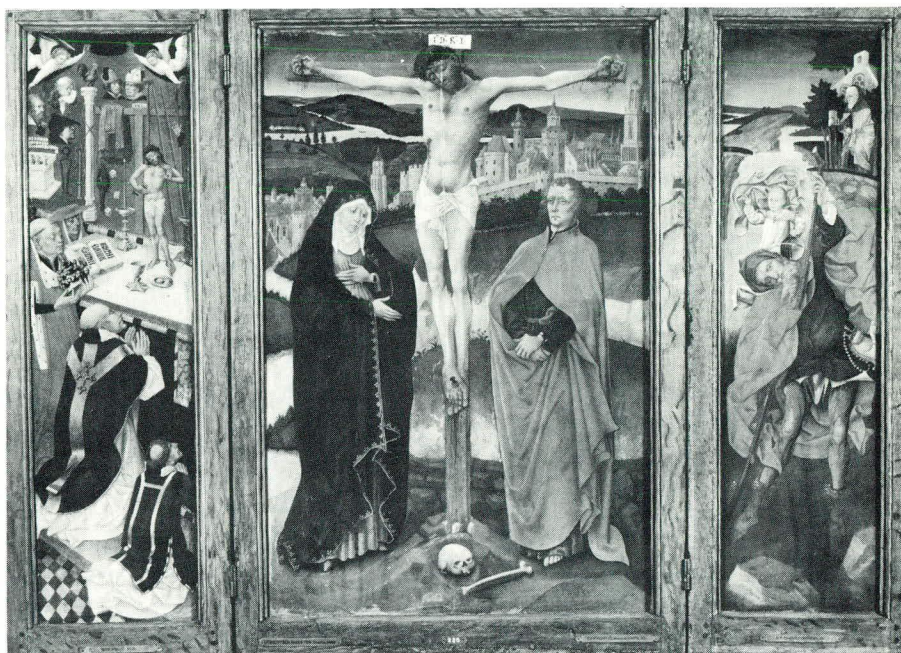
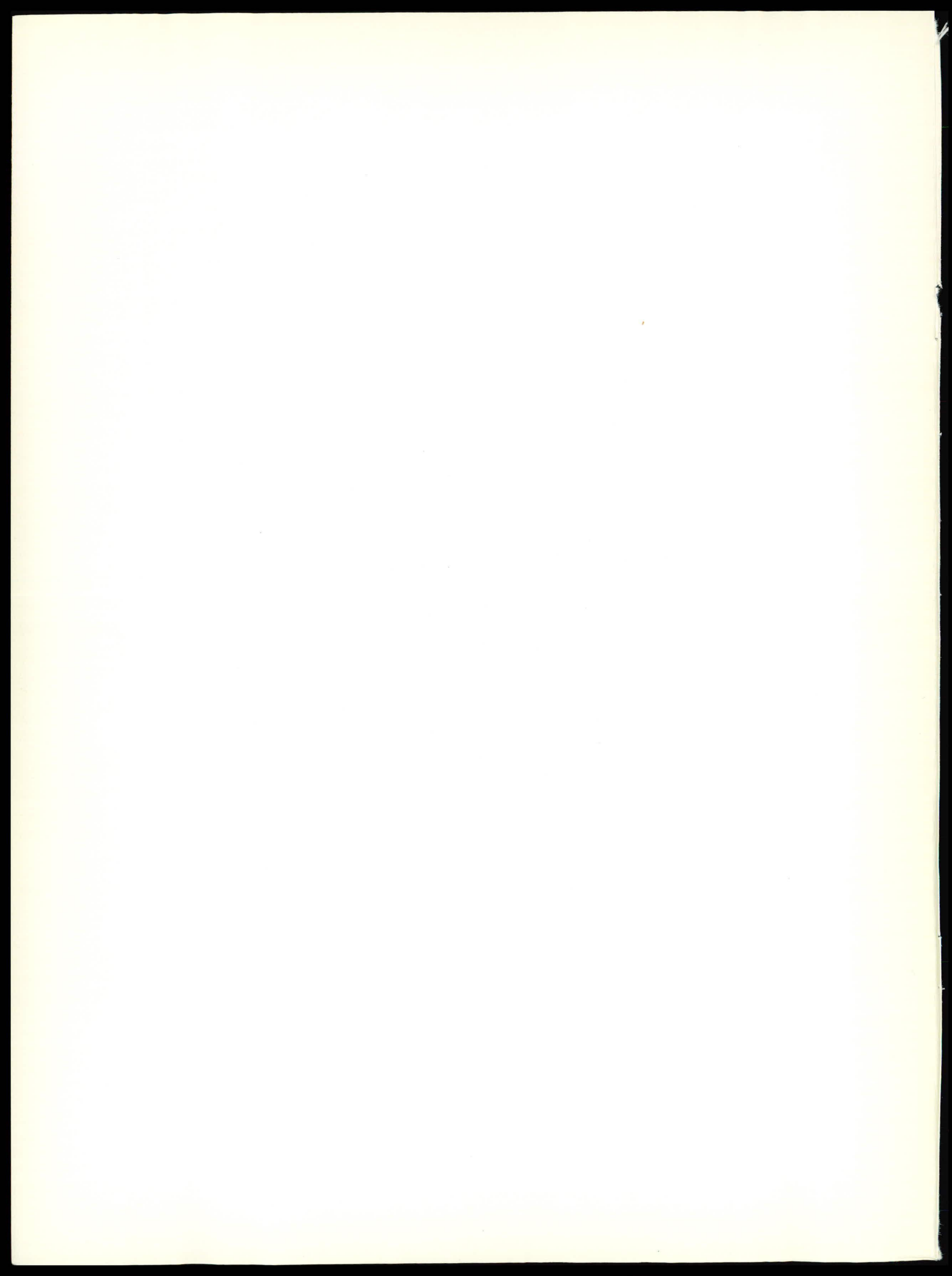


een schilderij centraal



centraal museum utrecht



Een schilderij centraal

Het Utrechtse Kruisigingsdrieluik en de aanblik van de hostie

Korine Hazelzet

Eerste tentoonstelling in een reeks van zes in samenwerking met het Kunsthistorisch Instituut Rijksuniversiteit Utrecht.

Ten geleide

In de laatste jaren is er een duidelijke accentverschuiving binnen het takenpakket van een museum opgetreden. Lag tot kort na de laatste wereldoorlog de nadruk op het wetenschappelijke onderzoek en de daarbij horende wetenschappelijke publicaties, sinds enkele decennia zijn de musea zich duidelijk meer gaan richten op de functie die zij ten opzichte van het publiek hebben. Dit komt onder andere in veelvuldig wisselende tentoonstellingen, educatieve projecten en uitgebreide publieksbegeleiding tot uiting. Het is duidelijk dat hierdoor het wetenschappelijk onderzoek binnen het museum in het gedrang komt.

Het is daarom verheugend wanneer er een samenwerking ontstaat tussen de Universiteit – in dit geval het Kunsthistorisch Instituut te Utrecht – en het museum, waarbij enerzijds de studenten de mogelijkheid geboden wordt in de praktijk het opzetten en organiseren van een tentoonstelling mee te maken en anderzijds het museum de gelegenheid krijgt kennis te nemen van de resultaten van het wetenschappelijk onderzoek van een aantal stukken uit de verzameling.

De serie van zes tentoonstellingen die rond een belangrijk schilderij uit de collectie van het Centraal Museum wordt gemaakt is het resultaat van een dergelijke samenwerking. Gedurende een jaar zal telkens in een periode van twee maanden, een schilderij vanaf de 15de tot en met de 20ste eeuw, centraal staan, waarbij verschillende aspecten, zoals toeschrijving, stilistische en iconografische problemen etc. belicht worden.

Het idee voor een dergelijke opzet is afkomstig van professor E. de Jongh, hoogleraar kunstgeschiedenis aan de Rijksuniversiteit te Utrecht. Voor de uitwerking van dit idee werd een werkgroep geformeerd bestaande uit studenten onder leiding van professor De Jongh, in nauwe samenwerking met drs J.A.L. de Meyere, conservator van de afdeling schilderijen van het Centraal Museum.

Met deze opzet wordt tevens getracht het publiek een beter inzicht te geven in de wijze waarop een breed kunsthistorisch onderzoek tot stand komt.

Adeline M. Janssens

Voorwoord

Een schilderij centraal is de titel van een reeks van zes kleine tentoonstellingen, waarin steeds één schilderij een centrale plaats inneemt. De schilderijen, die deel uitmaken van de verzameling van het Centraal Museum, dateren uit zes achtereenvolgende eeuwen en zijn alle geschilderd door Utrechtse kunstenaars.

Bij iedere tentoonstelling behoort een tekst (volgend op dit voorwoord), die meer een op zichzelf staand artikel is over het desbetreffende schilderij, dan een catalogus in de gebruikelijke zin. De teksten werden geschreven door studenten in de kunstgeschiedenis, ter voltooiing van hun studie aan de Rijksuniversiteit Utrecht. De meesten van hen debiteren er mee als onderzoeker en kunsthistorisch auteur.

Elk van de zes gekozen werken wierp zijn eigen problematiek op en stelde, vanzelfsprekend, zijn eigen eisen met betrekking tot de tentoonstelling die er omheen moest worden gebouwd. Elke keer valt het accent dan ook anders. Een uitgangspunt bij alle tentoonstellingen was de voor de hand liggende gedachte dat kunstwerken iets te maken kunnen hebben met andere cultuurfenomenen. Daarbij is wel enige reserve in acht genomen. Niet aangehangen werd bijvoorbeeld de stelling dat kunst een weerspiegeling is van zoiets als "de geest van de tijd", of van "de geest van de maatschappij" waaruit die kunst is voortgesprongen. Deze in de 19de eeuw ontwikkelde, in sommige kringen nog steeds gerespecteerde en zelfs populaire visie, heeft een zo alles omvattende pretentie, dat er tegelijk alles en niets mee wordt beweerd.

De aanvechtbaarheid van dit gezichtspunt tekent zich des te scherper af, als we ons realiseren dat de verhouding tussen kunst en samenleving in wezen uiteenvalt in talloze verhoudingen van zeer uiteenlopende aard. Zoals er allerlei gebeurtenissen plaatsvinden op eenzelfde moment, maar geheel onafhankelijk van elkaar, zo komen er vele kunstwerken tot stand, die met vele gelijktijdig geldende ideeën en zich gelijktijdig voordoende maatschappelijke verschijnselen geen enkel verband blijken te houden.

Dat wil niet zeggen dat kunstwerken ooit in een luchtledig zouden ontstaan: met sommige ideeën, maatschappelijke verschijnselen en gebeurtenissen zijn er wel degelijk relaties. Want hoe persoonlijk de maker van een kunstwerk zich ook mag uitdrukken,

zich geheel onttrekken aan zijn omgeving kan hij nooit, evenmin als hij meestal onaangeroerd blijft door de ontwikkelingen binnen zijn vakgebied. Met andere woorden: het kunstwerk ontstaat in een zekere culturele bedding, een bedding van beperkte, zij het niet duidelijk te onderscheiden afmetingen. Daarvan kan het in verschillende opzichten sporen dragen, hetgeen iets anders is dan het weerspiegelen van zulke abstracte grootheden als de geest van de tijd of de geest van de maatschappij.

De objecten op de tentoonstellingen (kunstwerken en documenten), die gezamenlijk steeds een context vormen rondom het centrale schilderij, hebben de bedoeling toelichtingen op dat kernstuk te geven. Zo'n context kan gemakkelijk een verkeerde suggestie wekken, bijvoorbeeld dat de schilder van het centrale schilderij alle hier geëxposeerde voorwerpen binnen zijn bereik heeft gehad.

Het verschil tussen de "natuurlijke context", zoals we de culturele bedding waarin de kunstenaar zijn schilderij maakte eveneens kunnen noemen, en de context die voor deze gelegenheid in elkaar werd gezet, moet steeds in het oog worden gehouden. De geconstrueerde context dient te worden beschouwd als een kader van oriëntatie, als niet veel meer dan een richtingaanwijzer.

Problematisch was steeds het bepalen van de omvang van deze context. In wezen valt hij niet precies te begrenzen. De ontworpen samenhangen hadden uitgebreider kunnen zijn of juist beperkter en al of niet voorzien van andere accenten. In elk geval heeft een geconstrueerde context het nadeel afhankelijk te zijn van de inzichten, de kennis en de vondsten van de constructeur.

In de toelichting op het centrale schilderij tenslotte ligt de nadruk voor een belangrijk deel op de betekenis ervan. Ook het begrip "betekenis" is problematisch, onder andere omdat een kunstwerk in principe net zoveel betekenissen kan krijgen als er zich kijkers naar dat kunstwerk aandienen. Hier gaat het er echter in de eerste plaats om zoveel mogelijk te achterhalen van de betekenis die de kunstenaar, of zijn eventuele opdrachtgever, aan het werk in kwestie heeft toegekend. Daartoe bood het ene schilderij meer gelegenheid dan het andere.

E. de Jongh
Kunsthistorisch Instituut
Utrecht



1a
Utrechts Meester, *Gregoriusmis, Kruisiging Christophorus* (binnenzijde Kruisigingsdrieluik), ca 1460. Utrecht, Centraal Museum



1b
Utrechts Meester, *Annunciatie* (buitenzijde vleugels van het Kruisigingsdrieluik), ca 1460. Utrecht, Centraal Museum

Inleiding

In 1924 kreeg het Centraal Museum een klein 15de eeuws drieluik in langdurig bruikleen van het Rijksmuseum te Amsterdam.¹ Bijna veertig jaar daarvoor, in 1887, had het Rijksmuseum dit werk, op paneel geschilderd door een onbekende meester, gekocht op de veiling van de collectie J.H. Cremer.

Het middenpaneel laat Christus zien aan het kruis, met aan weerszijden Maria en Johannes, tegen de achtergrond van een Utrechts stadsgezicht. Op het linkerluik is paus Gregorius afgebeeld, aan wie Christus verschijnt tijdens het opdragen van de mis, en op het rechterluik staat de heilige Christophorus (afb. 1a). Als de triptiek wordt gesloten zien we op de buitenzijde van het rechterluik Maria en op die van het linkerluik de engel Gabriël; beide zijn in grijze tinten (grisaille) geschilderd (afb. 1b).

De aankoop zal aanvankelijk niet als heel belangrijk zijn beschouwd want het zou nog geruime tijd duren eer er aandacht aan werd besteed in de kunsthistorische vakliteratuur. Voor het eerst in 1923 verscheen er een studie, gewijd aan het drieluik.² Sindsdien is het werk regelmatig vermeld en besproken.

Pogingen de schilder te identificeren zijn herhaaldelijk ondernomen, zonder resultaat, maar vrijwel steeds is ondersteld dat de triptiek rond 1460 door een Utrechtse meester moet zijn geschilderd. Voor deze toeschrijving werden stilistische argumenten aangevoerd en werd er gewezen op het feit dat in het stadsgezicht op het middenpaneel enkele Utrechtse bouwwerken — Domkerk, Domtoren en Buurkerk — vrij nauwkeurig zijn weergegeven. De toeschrijving aan een Utrechtse kunstenaar is tot op heden geldig gebleven en zelfs met meer "bewijzen" omkleed.

Het lijkt terzake de gehanteerde argumenten omtrent datering, localisatie en identiteit van de schilder opnieuw te bezien. Er is echter meer dat de aandacht vraagt, namelijk de betekenis van het werk. Daarover heeft de vakliteratuur zich nauwelijks bekommerd. Waar het in dit opstel in het bijzonder om gaat is de betekenis van de verschillende voorstellingen te begrijpen, niet alleen op zichzelf, maar vooral in hun onderlinge samenhang.

Deze aanpak is niet nieuw. Zolang de middeleeuwse kunst het onderwerp van onderzoek is geweest, is bekend dat de keuze van themata in deze kunst niet willekeurig was. De weldoordachte combinatie van onderwerpen kon bovendien aan een complex van voorstellingen een geheel nieuwe dimensie geven. In recente studies is aangetoond dat ook in drieluiken de thema's bewust gecombineerd kunnen zijn en dat in zo'n geval de verschillende voorstellingen uitdrukking geven aan één bepaalde gedachte.

Die gedachte is soms op rationele wijze te achterhalen, zoals wij dat hier ook trachten te doen. Wat echter de middeleeuwse mens "beleefde" wanneer hij deze kunstwerken bekeek, daarvan kunnen wij ons slechts een vage voorstelling maken. Het is hiermee misschien als met vroege muziek. Hoe authenticiteit de instrumenten waarmee deze muziek wordt gespeeld ook mogen zijn en hoe perfect volgens de oude techniek ook wordt gezongen, dezelfde muziek moet de middeleeuwers anders in de oren hebben geklonken, dan zij het ons nu doet.

Onbekende meester

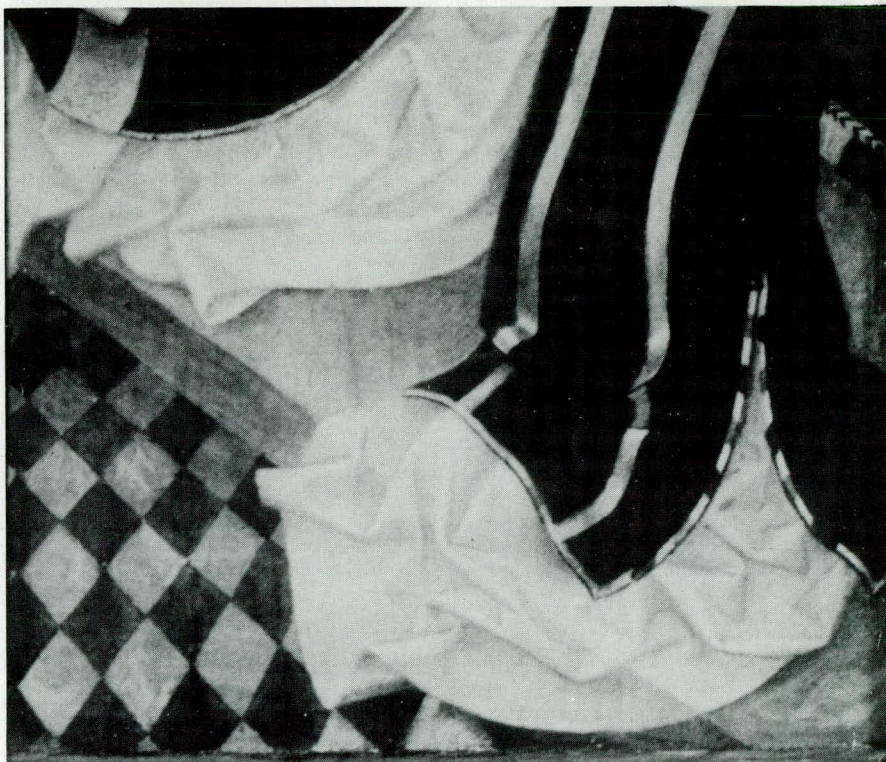
Stijlkritische problemen

Het Utrechtse drieluik is gesigineerd, noch gedateerd. Dat heeft het gemeen met de meeste kunstwerken van vóór 1500.³ Aan namen van 15de eeuwse kunstenaars ontbreekt het overigens niet — uit documenten en ledenlijsten van gilden zijn er honderden bekend; en evenmin ontbreekt het aan kunstwerken. Het probleem is echter hoe deze op de juiste wijze met elkaar zijn te combineren. Decennia lang is dit een der belangrijkste onderdelen van het kunsthistorisch bedrijf geweest. Sedert het begin van deze eeuw hebben kunsthistorici veel tijd en energie besteed aan de identificatie van anonieme meesters uit de Zuidelijke Nederlanden, de zogeheten Vlaamse Primitieven, en later ook aan die uit de Noordelijke Nederlanden.

Uiteindelijk ging het om het samenstellen van "oeuvres" en het in kaart brengen van de ontwikkeling van de Nederlandse kunst in de late middeleeuwen. Men maakte hierbij gebruik van een werkwijze die bekend staat als stijlkritiek. Daarin wordt uitgegaan van twee vooronderstellingen. De eerste houdt in dat een kunstenaar niet in een vacuüm werkt, maar gebonden is aan de artistieke uitdrukkingwijzen van de tijd vóór hem en vooral aan die van zijn eigen tijd. In de tweede plaats gaat men er van uit dat iedere kunstenaar een eigen stijl heeft.

De gebondenheid aan de tijd maakt elk kunstwerk globaal dateerbaar. De artistieke conventies van een bepaalde periode kunnen soms in een enkel woord worden samengevat. Wie "spitsboog" zegt, zegt "gothiek". En zo is in het Utrechtse Kruisigingsdrieluik de hoekige plooi van de kleding die de figuren dragen het primaire herkenningsteken (afb. 2).

² Utrechtse Meester, *Kruisigingsdrieluik* (zie afb. 1a), detail binnenzijde linkervleugel



Deze manier van plooiën weergeven, zoals die vooral goed te zien is in het witte misgewaad van Gregorius en zijn knielende assistent, was gangbaar in de laat-middeleeuwse schilderkunst in de Nederlanden. Voor een meer precieze datering en soms ook localisatie dient het gedateerde werk van bekende meesters als uitgangspunt. Hierbij is de stijlverwantschap tussen verschillende kunstenaars doorslaggevend, maar van belang kunnen eveneens iconografische gegevens zijn, zoals de afbeelding van een bekend gebouw, bepaalde kostuums of een bepaalde beschermheilige. Ook deze kunnen helpen om tijd en plaats van ontstaan van een anoniem schilderij te bepalen.

Behalve tijd en plaats probeert men in de stijlkritiek ook de maker zelf te achterhalen. Uitgaande van de

vooronderstelling dat iedere kunstenaar een persoonlijk "handschrift" heeft menen stijlcritici ongesigneerde en ongedocumenteerde schilderijen soms te kunnen toeschrijven aan een bepaalde meester, een bezigheid die niet zelden aanleiding gaf tot meningsverschillen.

Er is wel gesproken van "namenjagerij". Dat dit inderdaad soms voorkwam is niet verbazingwekkend als we bedenken dat het toeschrijven van schilderijen, behalve wetenschappelijk nut, ook commerciële implicaties kan hebben. In de kunsthandel levert een werk van een bij name bekend meester in de regel meer op dan een anoniem schilderij. De term "school van" of "invloed van" (gevolgd door een bekende naam) garandeert meestal al een hogere opbrengst. Op de veiling van de collectie Cremer bijvoorbeeld, waar het hier centraal staande drieluik als uit het niets opduikt, was het de vermelding "invloed van Rogier van der Weyden" die aan het stuk meer cachet moest verlenen.⁴

Wij weten nu dat de invloed van Rogier qua plaats en tijd dermate verstrekkend was, dat zo'n aanduiding op zichzelf nauwelijks enige waarde heeft.⁵ Vandaag zal geen enkele deskundige in verband met het Utrechtse drieluik meer gemakkelijk tot deze associatie komen, maar de visie die men destijds op de geschiedenis van de vroege kunst der Nederlanden had, liet de mogelijkheid daartoe zeker open.

Vervolgens kent men in de kunstgeschiedenis nog het instituut van de noodnamen. Wanneer men in een groep anonieme schilderijen de hand van één kunstenaar weet te herkennen, maar er niet in slaagt diens naam op te sporen, zoekt men dikwijls zijn toevlucht in het verzinnen van een naam. Dit gebeurt zelfs wel naar aanleiding van één schilderij. Meestal wordt zo'n noodnaam – altijd beginnend met "Meester van" – ontleend aan het thema van een bepaald werk, aan specifieke stijlkenmerken, aan de naam van een opdrachtgever of de plaats van ontstaan, in zoverre nawijsbaar.

De toonaangevende kunsthistoricus, wanneer het ging om het determineren van Vlaamse en Noord-nederlandse Primitieven, was en is tot op grote hoogte nog steeds Max J. Friedländer (1867-1958). Hij streefde er onder andere naar "om de bewaarde monumenten zo volledig mogelijk te verzamelen en ze volgens tijd en plaats te ordenen". "Wij moeten", zo voegde hij daaraan toe, "telkens dat bijna onbereikbare doel voor ogen houden: een samenhangend beeld van de productie van elk kunstcentrum in de Nederlanden".⁶

Friedländer was wat men noemt een "kenner" – "kennerschap" is de term die in de kunstgeschiedenis wordt gebruikt voor het vermogen om trefzeker de ene kunstenaarshand van de andere te onderscheiden. *Von Kunst und Kennerschaft* (1939) is de titel van een van Friedländer's bekendste boeken. Merkw aardigerwijs pretendeerde Friedländer het voornamelijk zonder wetenschappelijke methodiek te kunnen stellen. Reeds in de inleiding tot zijn in 1916 verschenen boek *Von Eyck bis Bruegel* voert hij aan dat de juiste toeschrijvingen spontaan plaatsvonden en op het eerste gezicht, zoals men een vriend herkent, zonder ooit bepaald te hebben waarin het bijzondere van zijn voorkomen is gelegen. Toeschrijvingen waren producten van talent en intuïtie en ze konden bewezen, noch weerlegd worden.⁷ Het zou van naïeveteit getuigen als we deze belijdenis van de grote kenner geheel voor waar zouden aannemen. Ook Friedländer ging in feite uit van een bepaald methodisch kader, van bepaalde premissen, die hij bewust of onbewust hanteerde en die hij door zijn jarenlange ervaring in het bekijken van kunstwerken telkens kon toetsen en bijstellen.

Niet alle kunsthistorici waren evenwel zo bedreven in het toeschrijven van schilderijen als Friedländer. Het feit dat men niet kon steunen op een algemeen geaccepteerde wetenschappelijke methode werd steeds meer ervaren als een gebrek. Uitzichtloze discussies waren hiervan dikwijls het resultaat. Wat bijvoorbeeld de Vlaamse Primitieven aangaat zou men zelfs van een zekere impasse kunnen spreken. In zijn inleiding tot de catalogus bij de tentoonstelling *Anonieme Vlaamse Primitieven*, gehouden te Brugge in 1969, schrijft Karl Arndt dan ook dat het in

veel gevallen beter is anonieme schilderijen alleen globaal te dateren en te localiseren, voor zover mogelijk, en ze verder in hun anonimiteit te laten rusten.⁸

Tegen de achtergrond van deze impasse is het typerend dat in 1963, door de Engelse kunsthistoricus Edgar Wind, de aandacht opnieuw gevestigd werd op een uit de late 19de eeuw daterende systematische wijze van observeren, die in theorie altijd door de gezaghebbende Friedländer was verworpen.⁹ Deze zorgvuldig uitgewerkte methode was uitgedacht door de Italiaan Giovanni Morelli (1826-1891), een ervaren kunstkenner die van oorsprong medicus was, gespecialiseerd in de vergelijkende anatomie. Zoals velen was hij de mening toegedaan dat iedere kunstenaar een specifiek eigen handschrift heeft, maar om de meesterhand te ontdekken keek hij, in tegenstelling tot wat gebruikelijk was, voornamelijk naar kleine, ogenschijnlijk onbelangrijke details als vingernagels en oorlelletjes.

Uit artistiek belangrijke onderdelen als compositie, proportie, kleur, expressie en gebaar valt niet met zekerheid de hand van een speciale meester af te leiden, zo redeneerde Morelli, want dit zijn atelier-technieken, die schilders van elkaar overnemen. Hij ging ervan uit dat dit niet het geval was met de genoemde kleine onderdelen, dat deze met de minst bewuste aandacht geschilderd waren en dat juist daarom de kunstenaar er zijn ware persoonlijkheid in verried.

De eigenaardigheden die hij bij zijn waarnemingen constateerde, werden door Morelli met grote zorg gecatalogiseerd en gepubliceerd. Deze publicaties, die onder pseudoniem verschenen, hebben soms wel iets weg van politiedossiers en het valt te begrijpen dat er nogal wat kunstminnaars waren die door dit aspect werden afgeschrikt. Minder begrijpelijk is dat zijn werk ook wel als een soort charlatanerie is veroordeeld.

Friedländer, de pleiter voor het "gedachtenloos herkennen", liet zich hiertoe verleiden. Naar zijn mening waren de toeschrijvingen van Morelli (die zich overigens niet bezighield met Nederlandse kunst) eerder te danken aan zijn intuïtie dan aan zijn gepretendeerde wetenschappelijke methode, welke door Friedländer als "mantel van quasi-geleerdheid" werd gediskwalificeerd.¹⁰ Edgar Wind zou later, in een beschouwing over het kennerschap, met kennelijk genoegen vaststellen dat Friedländer, ondanks zijn scepsis jegens de Italiaan, wel degelijk gebruik heeft gemaakt van diens methode.¹¹ Dat dit Friedländer in de schoenen kon worden geschoven, mag pikant zijn, in het algemeen blijkt het combineren van intuïtie met rationele methodiek, ondanks de verschillende opvattingen die tot redetwist aanleiding gaven, bepaald niet zo ongewoon in de stijlkritiek. In de praktijk gaan de werkwijzen van Friedländer en Morelli sinds lang hand in hand.¹² Daarvan getuigt ook de kunsthistorische literatuur waarin de stijl van het Utrechtse Kruisigingsdrieluik wordt geanalyseerd.

De toeschrijving van het Kruisigingsdrieluik

Het Kruisigingsdrieluik is door het merendeel van de kunsthistorici dat erover heeft gepubliceerd, niet als een kunstwerk van de hoogste kwaliteit beschouwd. Er is op gewezen dat het grof aandoet wat kleur en verfbehandeling betreft, dat de figuren onhandig in de ruimte zijn geplaatst en dat er ook proportioneel het een en ander aan schort. De perspectief is ook bepaald niet toegepast op de wetenschappelijke manier zoals die toen al in de Italiaanse schilderkunst gangbaar was. Hoe "primitief" de ruimtevorming is, blijkt vooral in het linkerluik, waar de figuren ongeveer op ooghoogte zijn geplaatst, terwijl de vloer daarentegen geschilderd werd, alsof wij er van een bovenverdieping op neerkijken. Kwalificaties als "provinciaal" en "achterlijk", in de zin van ouderwets, komen in de literatuur over het drieluik herhaaldelijk voor.¹³ Als maatstaf gold hierbij kennelijk het bekende werk van de grote 15de eeuwse meesters.

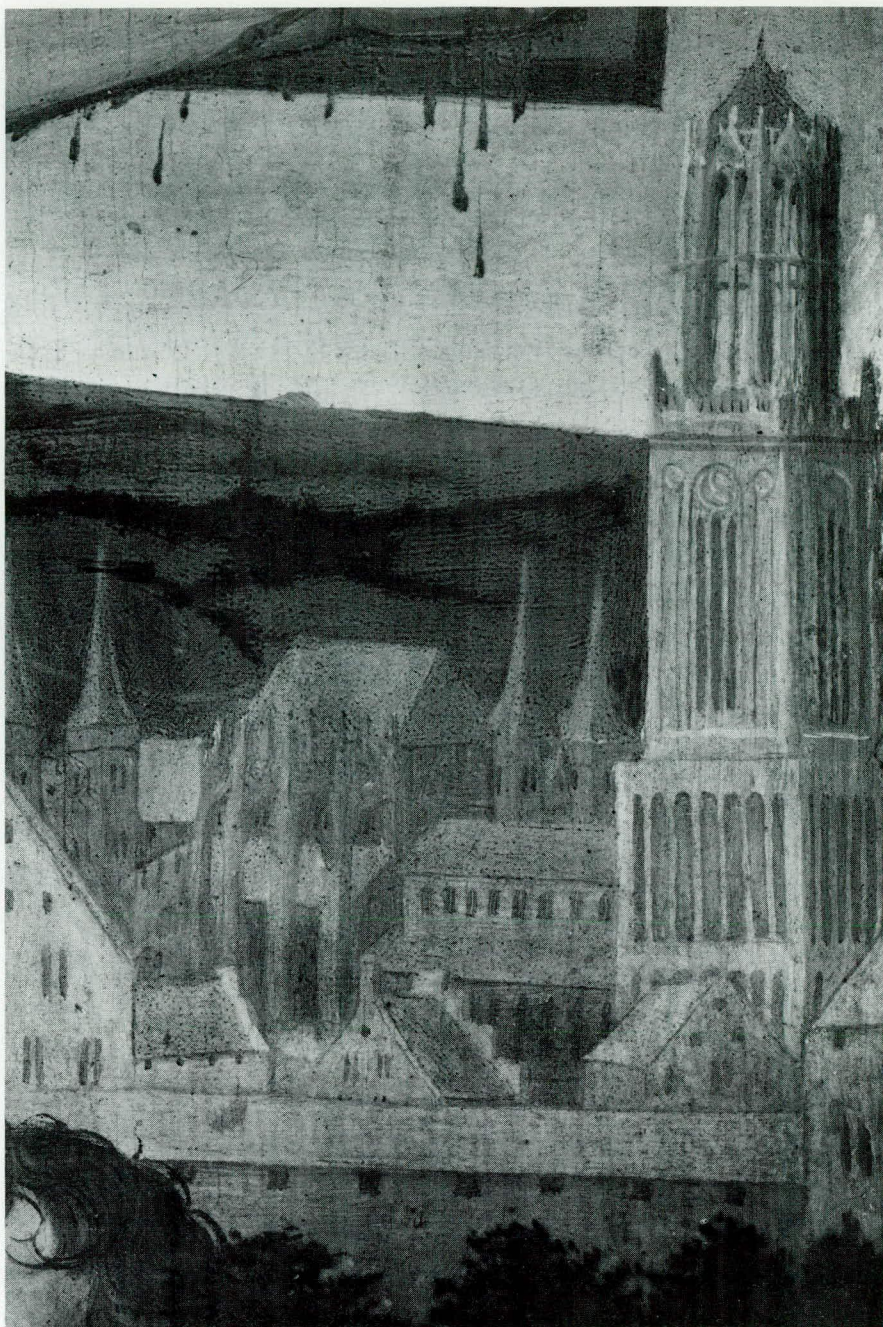
Afgaande op de verschillende stilistische argumenten die in verband met het drieluik zijn gebruikt,

wekt het in zekere zin verbazing dat Utrecht als plaats van ontstaan ervan werd beschouwd. Nammen aanvankelijk aan dat de schilder uit de omgeving van Rogier van der Weyden afkomstig was, later is ook op Duitse en Franse trekken gewezen. Voor het eerst sprak Friedrich Winkler, in 1923, van een Duitse tendens; dertig jaar daarna zou Erwin Panofsky opmerken dat de figuren en draperieën bewegen als met "Duitse felheid".¹⁴ Winkler wees er bovendien op dat de koppen op de rode doek in de voorstelling van de Gregoriusmis herinneren aan de Parijse miniatuurschilderkunst van omstreeks 1400.¹⁵

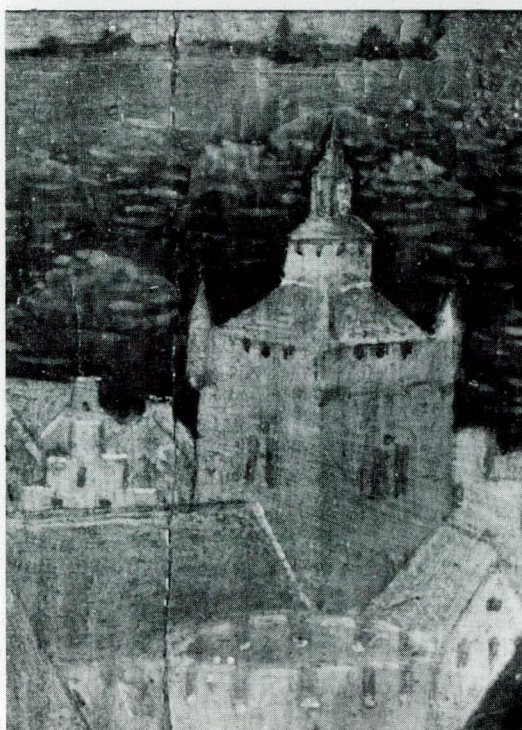
Toch achtten Winkler en verscheidene andere auteurs het waarschijnlijk – sommigen waren er zelfs stellig van overtuigd – dat het drieluik in Utrecht is geschilderd.¹⁶ Als bewijs moest het Utrechtse stadsgezicht op de achtergrond van de Kruisiging gelden. Een schilder, zo redeneerden zij, die een deel van Utrecht afbeeldde, zal ook wel in deze stad gevestigd zijn geweest. Hoewel we met de mogelijkheid dat de kunstenaar een Utrechter was zeker rekening moeten houden, dienen we eveneens te bedenken dat Utrechtse bouwwerken, zoals de Domtoren, ook voorkomen op schilderijen die niet door Utrechtse kunstenaars zijn gemaakt.¹⁷ Friedländer vroeg zich met reden af, of dezelfde speculaties omtrent de identificatie van de maker van het drieluik gedaan zouden zijn, als er op de achtergrond niet de Utrechtse Dom zou staan, maar bijvoorbeeld de kerktoeren van Münster of Lübeck.¹⁸

De weergave van het stadsgezicht op het drieluik is niet voldoende om de stad Utrecht als plaats van ontstaan aan te wijzen. De analyse ervan heeft daarentegen wel een ander, niet onbelangrijk resultaat opgeleverd, namelijk een houvast voor de datering van het drieluik. Gaf Winkler er de voorkeur aan het voorzichtigheidshalve niet nader te dateren dan tussen 1430-1470, uit de weergegeven situatie van enkele gebouwen is een nauwkeuriger datering af te lezen. Tussen de afgebeelde Domtoren en het nieuw gebouwde koor van de kerk is namelijk nog een deel te bespeuren van de romaanse voorganger van de gotische kathedraal, terwijl van het te bouwen dwarsschip nog niets te zien is (afb. 3). Uit de bouwgeschiedenis van de Dom is bekend dat de hier afgebeelde situatie vóór 1467 moet worden gedateerd. Voorts is bekend dat de vierkante toren van de Buurkerk, die links van Maria valt te onderscheiden, in 1457 de bekroning kreeg zoals die hier is weergegeven (afb. 4). Kortom, het stadsgezicht geeft een indruk van Utrecht zoals het tussen 1457 en 1467 was.¹⁹ Dit betekent dat het drieluik ná 1457, maar niet per se vóór 1467 – wat soms wel is gesteld – voltooid moet zijn.²⁰ Immers, men moet er in theorie rekening mee houden, dat aan het hier afgebeelde gezicht op Utrecht een geschilderd of getekend model ten grondslag heeft gelegen, een model dat ook na 1467 kan zijn gebruikt.²¹

Het drieluik moet dus na 1457 zijn voltooid. Met dit toch niet onbelangrijke gegeven als uitgangspunt dienen we na te gaan of de argumenten volgens welke het drieluik aan een Utrechts meester werd toegeschreven voldoende overtuigend zijn. Hierbij blijkt zich een aantal problemen voor te doen die gedeeltelijk op theoretisch vlak liggen, maar die voor een belangrijk deel van praktische aard zijn. Zo kan men allereerst vaststellen dat er, wat paneelschilderkunst betreft, nauwelijks enig vergelijkingsmateriaal voorhanden is.²² Dit is op zichzelf verbazingwekkend, omdat Utrecht in de 15de eeuw immers het kerkelijke en culturele centrum van de Noordelijke Nederlanden was. Ten tweede is er het probleem dat het verschil in materiaal, techniek en formaat oplevert, wanneer men, zoals door diverse auteurs is gedaan, het drieluik in verband brengt met enerzijds miniaturen en anderzijds een muurschildering.²³ De miniaturen die in het geding zijn gebracht, zijn meestal niet hoger dan een tiental centimeters, de muurschildering waarop in verband met het Kruisigingsdrieluik is gewezen – de Boom van Jesse in de Utrechtse Buurkerk – is meer dan drie meter hoog. Deze verschillen alleen al maken het moeilijk geldige uitspraken te doen omtrent eventuele relaties tussen deze kunstwerken.



3
Utrechts Meester, *Kruisigingsdrieluik* (zie afb. 1a), detail middenpaneel



4
Utrechts Meester, *Kruisigingsdrieluik* (zie afb. 1a), detail middenpaneel

5
 Utrechts Meester (Meester van de Boom van Jesse in de Buurkerk), *Boom van Jesse*, muurschildering, na 1453. Utrecht, Buurkerk



6
 Naar D. van Lokhorst, *De Boom van Jesse in de Buurkerk*, litho naar aquarel, 1849. Utrecht Prentenverzameling Gemeentelijke Archiefdienst



Wat de muurschildering met de Boom van Jesse betreft, komt daar nog bij dat deze in deplorabele toestand verkeert (afb. 5). In 1923, toen Winkler voor het eerst wees op verwantschap tussen de Boom van Jesse en het Kruisigingsdrieluik, verkeerde de schildering al in slechte staat.²⁴ Vandaag, tijdens een restauratie, blijkt er van het geheel nog maar zo weinig over te zijn dat een stijlkritische beoordeling nauwelijks meer mogelijk is.

Gelukkigerwijs is er in 1849, toen de schildering in de Buurkerk nog in aanzienlijk betere staat verkeerde, een aquarel gemaakt die, zij het op schaal, tenminste een indruk geeft van de voorstelling. De kunsthistoricus, die bij voorkeur originele kunstwerken bestudeert, wordt in een geval als dit genoodzaakt tevens aandacht te besteden aan een dergelijk vervangingsmiddel of zelfs aan nog andere surrogaten. Zo gebeurde het dat een stijlkritisch artikel over een deel van de 15de eeuwse Utrechtse kunstproductie werd opgeluisterd met een foto van een litho naar de genoemde aquarel van de muurschildering (afb. 6).

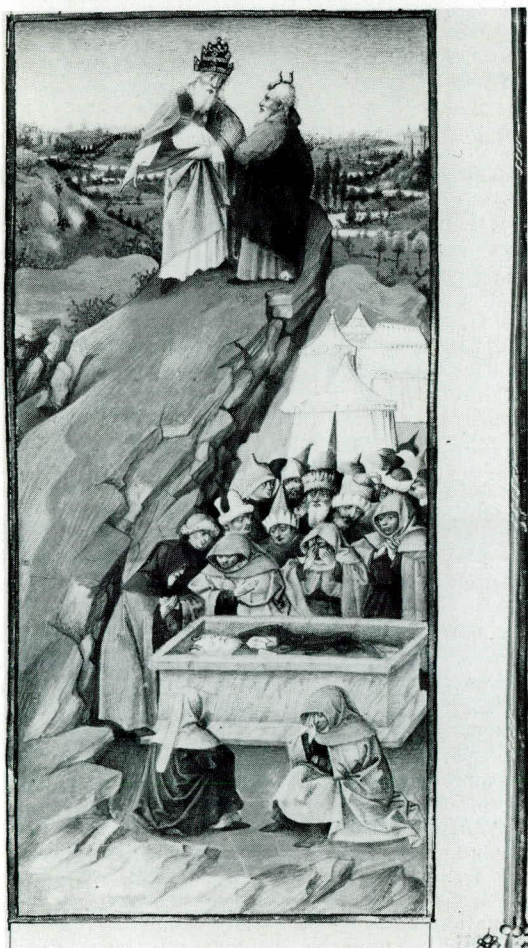
Is onze kennis van de Utrechtse muurschilderkunst, evenals van de paneelschilderkunst in de 15de eeuw, uiterst gebrekkig, anders is het gesteld met de miniatuurschilderkunst, waarvan talloze voorbeelden bestaan.²⁵ Lange tijd heeft Utrecht gegolden als plaats van ontstaan van deze miniaturen, waarbij eerst het Karthuizerklooster Nieuwlicht werd genoemd, maar later lekenateliers werden aangewezen. Tegenwoordig wordt deze localisering in twijfel getrokken. Een alternatief heeft zich echter niet aangediend.²⁶

Bij het analyseren van de stijlovereenkomsten tussen voorbeelden van de Utrechtse miniatuurschilderkunst en het Kruisigingsdrieluik hebben de verschillende auteurs aanvankelijk hun aandacht voor-

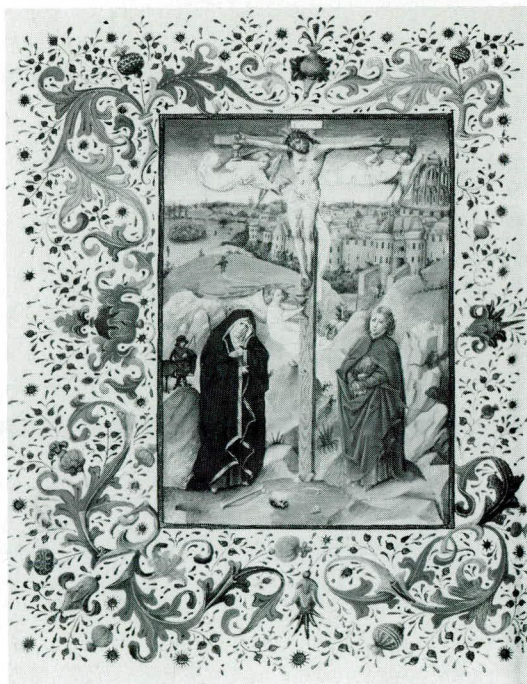
al gericht op twee bepaalde miniaturen. De ene bevindt zich in het getijdenboek van Gijsbrecht van Brederode en stelt het Laatste Oordeel voor (afb. 7).²⁷ De andere miniatuur komt voor in de bijbel van Evert van Zoudenbalch en beeldt Mozes en God op de berg Nebo uit en bovendien de dood van Mozes (afb. 8). Beide miniaturen zijn met een grote mate van eensgezindheid toegeschreven aan dezelfde anonieme kunstenaar, wie de naam Meester van Evert van Zoudenbalch werd gegeven, naar de opdrachtgever van de Utrechtse bijbel dus.²⁸ De opbouw van de ruimten in de miniatuur met het Laatste Oordeel vertoont, zo is geconstateerd, overeenkomsten met de compositie van de Kruisigingsvoorstelling van het drieliuk. We zien eenzelfde schetsmatig aangegeven voorgrond en eenzelfde weids en gedetailleerd vergezicht, met de horizon hoog boven de hoofden van de figuren, terwijl van een middenplan eigenlijk niet gesproken kan worden.²⁹ Tevens werd onze aandacht gevestigd op de overeenkomst die de engeltjes in de miniatuur vertonen met die in de voorstelling van de Gregoriusmis op het linkerpaneel van het drieliuk.³⁰

De miniatuur met de beide Mozesvoorstellingen, uit de bijbel van Evert van Zoudenbalch, werd vergeleken met het rechterluik, waarop Christophorus is afgebeeld. De landschappen op beide voorstellingen, met de eigenaardige rotsformaties en een vlakte met een kronkelende rivier in het verschiet, zijn op eenzelfde manier geschilderd. Bovendien vielen in beide composities de zonderlinge lege plekken op; in de miniatuur boven de tenten en op het paneel boven het Christuskind. Tenslotte werd gewezen op de gelijkenis tussen de figuur van Mozes op de miniatuur en de kluizenaar die Christoffel bijlicht op het drieliuk.³¹

Voor sommige schrijvers waren genoemde stijlkritische argumenten voldoende om het Kruisigingsdrieluik eveneens toe te schrijven aan de Meester van Evert van Zoudenbalch. Deze schilder werd ook wel met de fantasienaam Zeno aangeduid om verwarring met andere kunstenaars die voor Zoudenbalch hebben gewerkt te voorkomen.³² Andere schrijvers zochten miniaturist en paneelschilder niet in één persoon, maar wel in hetzelfde atelier. De meest gedifferentieerde voorstelling van zaken gaf



7 Meester van Evert van Zoudenbalch, *Laatste Oordeel*, miniatuur uit het Getijdenboek van Gijsbrecht van Brederode, ca 1460. Luik, Bibliothèque de l'Université



9 Meester van Evert van Zoudenbalch, *Kruisiging met Maria en Johannes*, miniatuur uit het Getijdenboek van Jan van Amerongen, 1460. Brussel, Koninklijke Bibliotheek

Hoogewerff, die het Kruisigingsdrieluik toeschreef aan een leerling van Zeno. Deze miniaturist, Zenobius gedoopt, zou dan zijn talenten eens beproefd hebben op paneel, waarbij Zeno hem de helpende hand geboden zou hebben bij de afwerking.³³ Aan het bestaande vergelijkingsmateriaal werd in

8 Meester van Evert van Zoudenbalch, *Mozes en Jahwe op de berg Nebo en Dood van Mozes*, miniatuur uit de Bijbel van Evert van Zoudenbalch, ca 1460. Wenen, Österreichische Nationalbibliothek

1949 een nieuw element toegevoegd. In dat jaar kwam een tot dan toe onbekend handschrift aan het licht, het Utrechtse getijdenboek van Jan van Amerongen.³⁴ Het bevat twaalf bladvullende miniaturen die aan de Meester van Evert van Zoudenbalch werden toegeschreven.³⁵ Een daarvan, de Kruisiging met Maria en Johannes (afb. 9), vertoont een frappante gelijkenis met dezelfde voorstelling op het middenpaneel van het drieluik in het Centraal Museum. Zonder nog te spreken van de bijna identieke contouren en gebaren van de figuren is zo'n klein detail als de slagschaduw van het bot onder het kruis wel bijzonder treffend.

Dit getijdenboek was nog om een andere reden van belang. Het kon namelijk met zekerheid in het jaar 1460 gedateerd worden.³⁶ Daarmee kreeg de datering van het drieluik, en van andere kunstwerken die in het geding waren, wat meer gewicht, hoewel over de onderlinge chronologie nog getwist kon worden.

De lijst van werken van de Meester van Evert van Zoudenbalch werd intussen steeds langer en gevarieerder, iets dat sommige kunsthistorici er toe bracht het materiaal opnieuw te bezien. Dat gebeurde vooral na 1961, het jaar waarin nog eens een waarschijnlijk Utrechts werk werd ontdekt, deze keer een paneel.³⁷ Dit 15de eeuwse schilderij, dat de Kruisiging met de twee moordenaars voorstelt, dook in Spanje op en verhuisde via Amsterdam naar de Verenigde Staten, waar het terecht kwam in het museum van Providence, Rhode Island (afb. 10).

Het thema van deze Calvarie en de uitwerking ervan bleek een grote mate van overeenkomst te vertonen met een der miniaturen uit het getijdenboek van Jan van Amerongen, waarop ook een Calvarie is afgebeeld (afb. 11). Desondanks — en dat mag typerend heten voor de visie op de kunstgeschiedenis van dat moment — werd de Providence Calvarie



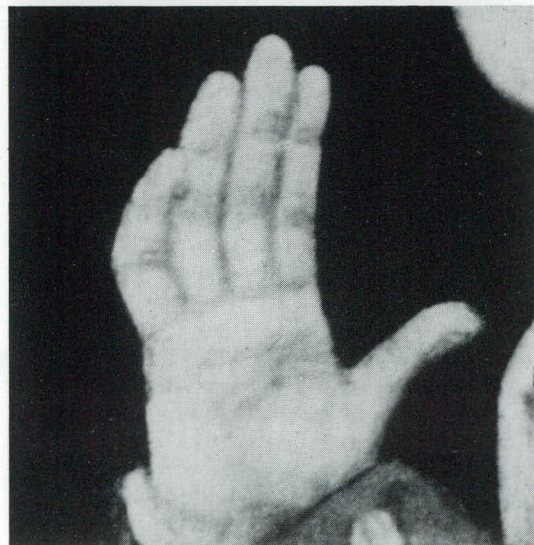
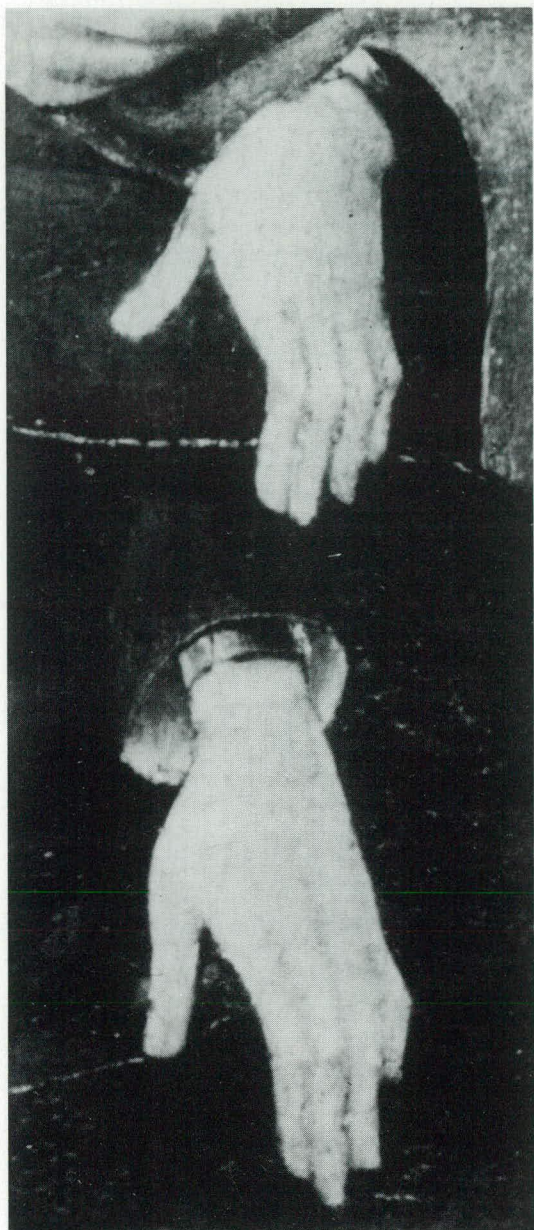
niet gepresenteerd als weer een nieuw werk van de Meester van Evert van Zoudenbalch.

Durfde men het vóór de Tweede Wereldoorlog nog aan om op grond van weinig materiaal vérstrekken de conclusies te trekken, in de laatste decennia is men, juist omdat er steeds meer materiaal in de vorm van kunstwerken en documenten bekend raakte, terughoudender geworden in het doen van toeschrijvingen. Bij de algehele hergroepering die plaatsvond naar aanleiding van de vondst van de zogenaamde Providence Calvarie lieten enkele onderzoekers de toeschrijving van het Kruisigingsdrieluik aan de Meester van Evert van Zoudenbalch, of aan welke andere miniaturist ook, vallen.³⁸ Eén van hen scheidde de miniaturisten van de schilders en introduceerde daarbij een nieuwe noodnaam: de Meester van de Boom van Jesse in de Buurkerk.³⁹ Deze kunstenaar zou ook de maker zijn van de Providence Calvarie, terwijl het Kruisigingsdrieluik uit diens atelier zou stammen.

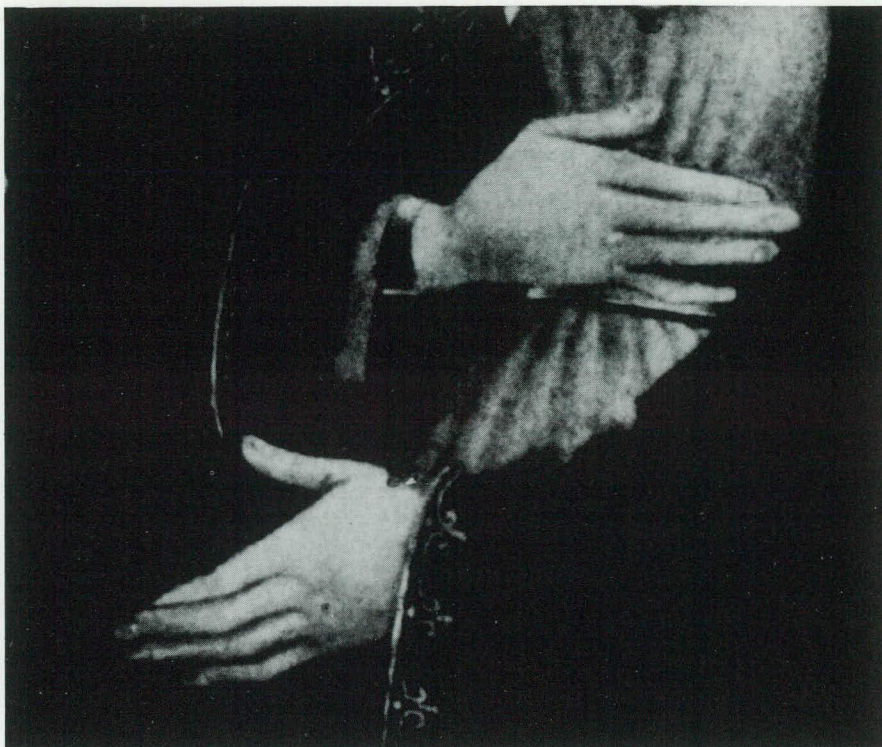
Een andere schrijver ging nog verder met zijn verkapeling door een aparte Meester van de Providence Calvarie te creëren en het Kruisigingsdrieluik los te koppelen van enig bekend oeuvre. De gehele groep van werken, die deze auteur om stilistische en documentaire redenen tot de Utrechtse kunstproductie uit de jaren 1450-1470 rekende, waarbij ook enkele beeldhouwwerken, duidde hij aan met de verzamelaar "Evert van Zoudenbalch groep", zonder onderscheid te maken tussen verschillende handen.⁴⁰ Dat men de beide panelen in de groep, de Calvarie en het Kruisigingsdrieluik, niet aan een en dezelfde meester heeft durven toeschrijven, valt te begrijpen. Op grond van enkele "Morelliaanse" details zouden we misschien nog kunnen neigen tot deze identificatie. Onder andere frappeert de opmerkelijke overeenkomst tussen de handen van de personages rond Maria op de Calvarie en die van de Mariafiguren op de binnen- en buitenzijde van het drieluik (afb. 12, 13, 14 en 15). Vergelijken we evenwel de beide schilderijen in hun totaliteit, dan dringen zich teveel ongerijmdheden op om verantwoord te mogen spreken van één kunstenaar.⁴¹

Overzien we al deze exercities op het terrein van de stijlkritiek ten behoeve van de Utrechtse kunstproductie, dan kunnen we slechts concluderen, dat niet alleen het onderzoek van de Vlaamse Primitieven, zoals hierboven werd gezegd, in een zekere impasse is geraakt, maar dat dit eveneens het geval is met dat van de vroege kunst in de Noordelijke Nederlanden. Hoe het zij, de rage om anonieme werken per se te voorzien van namen of noodnamen is de laatste tijd beduidend afgenomen. Dit gebeurde op





grond van het langzaam gegroeide besef dat het percentage bewaarde kunstwerken wel eens te klein kon zijn om een betrouwbaar beeld te krijgen van de kunsthistorische ontwikkeling. Niet elk bewaard schilderij, zo redeneert men thans, behoeft noodzakelijkerwijs tot een oeuvre te behoren. Vanuit deze overweging is het aanvaardbaar dat er in een stijlhistorisch overzicht van de 15de eeuwse Nederlandse kunst geïsoleerde anonieme schilderijen voorkomen.



Wie er belang aan hecht de naam van de maker en het jaar en de plaats van ontstaan van het Kruisigingsdrieluik te vinden, zal moeten erkennen dat de resultaten van het stilistisch onderzoek tot op heden vrij pover zijn. We beschikken nog steeds over niet meer dan één zekerheid, namelijk dat het werk in ieder geval ná 1457 is geschilderd. De naam van de kunstenaar blijft eveneens een open vraag, al heeft het onderzoek gaandeweg de overtuiging geschonken dat de kunstenaar ergens in het Utrechtse werkzaam is geweest. Tegenover de localisering van het drieluik in de stad Utrecht moeten wij, gezien het gebrek aan documentaire gegevens, enige reserve in acht nemen. Deze localisering is in sterke mate afhankelijk van de plaats waar de "Utrechtse" miniaturen zijn ontstaan en hieromtrent zijn de meningen nog verdeeld.

Bij de huidige stand van onderzoek lijkt het 't meest zinvol om het Kruisigingsdrieluik vooralsnog te laten, waar een der laatste onderzoekers het geplaatst heeft, namelijk in het amalgaam aan kunstwerken, aangeduid als "Evert van Zoudenbalch groep".

13
Utrechts Meester, *Kruisigingsdrieluik* (zie afb. 1a), detail middenpaneel

12
Utrechts Meester (Meester van de Providence Calvarie), *Calvarie* (zie afb. 10), detail

14
Utrechts Meester (Meester van de Providence Calvarie), *Calvarie* (zie afb. 10), detail

15
Utrechts Meester, *Kruisigingsdrieluik* (zie afb. 1b), detail buitenzijde rechtervleugel



De voorstellingen

Tot in de 16de eeuw namen godsdienstige onderwerpen – zoals Kruisiging, Christophorus, Gregoriusmis en Annunciatie op het Utrechtse drieluik – in de beeldende kunst verreweg de grootste plaats in. De religieuze voorstelling werd in de middeleeuwen niet alleen gezien als kunstuiting. Ze was vooral devotiestuk en had als taak de gelovige beschouwer uit te nodigen tot bidden en mediteren. Het afgebeelde was ook niet alleen maar wat het voorstelde, een scene uit de bijbelse geschiedenis, een heilige of een illustratie bij een vrome legende, het verwees tevens en bovenal naar een hogere waarheid.

De kruisiging

Zo legt de afbeelding van Christus aan het kruis, het hoofdthema in de Utrechtse triptiek, niet zozeer een historisch gebeuren uit het jaar 33 van de naar hem genoemde jaartelling vast, maar de kern van het christelijk geloof: de verlossing van de mensheid door Christus' kruisdood. De ontwikkeling van de iconografie van Christus aan het kruis hield gelijke tred met de veranderende religieuze opvattingen en beleving in de loop der eeuwen. De kruisdood werd in vroegchristelijke tijd vooral gezien als een triomf en bijgevolg werd de goddelijke Christus aan het kruis afgebeeld zonder een spoor van zijn lijden. Sinds de 12de eeuw kwam de menselijke kant van Christus steeds meer naar voren en werd zijn lijden beklemtoond en in steeds bloediger finesses beschreven en afgebeeld. Het lijden is ook op het middenpaneel van het drieluik vrij plastisch weergegeven: het bloed druip uit zijn handen en spuit uit zijn zijdewond (afb. 1a).

In tegenstelling tot de druk bevolkte Calvarie in Providence zien we op het stuk in het Centraal Museum alleen Maria en Johannes als aanwezigen bij de kruisdood van Christus. Maria leidt met haar wijzende hand onze blik naar haar zoon en geeft daarmee te kennen dat zij optreedt als middelares tussen Christus en de mensen. De schedel onder het kruis is die van Adam. Dit motief heeft weer betrekking op de hierboven reeds genoemde christelijke doctrine, welke leert dat Christus, door zichzelf aan het kruis te offeren, de mensheid verlost van de erfzonde die met Adam onder de mensen was gekomen.⁴² De mens kon vergiffenis krijgen van al zijn zonden, onder voorwaarde echter dat hij geloofde in de leer van de Zaligmaker, hem beminde en zijn genademiddelen aanwendde.

Dat de schilder niet Jeruzalem maar Utrecht als achtergrond voor zijn kruisigingsscene heeft gekozen, valt moeilijk te wijten aan gebrek aan historisch besef. Men wist in de 15de eeuw uiteraard dat de kruisdood van Christus nergens anders dan in Jeruzalem was voltrokken. Men had zelfs een zeker beeld van die stad, want jaarlijks gingen daar uit de gehele wereld, ook uit de Nederlanden, duizenden gelovigen als pelgrims heen. Kunstenaars schilderden Jeruzalem ten dele op basis van fantasie, ten dele op basis van topografische gegevens, waarbij ze de nadruk op het belangrijkste bouwwerk, de tempel, plachten te leggen.⁴³ We zien dit bijvoorbeeld op de kruisiging in het getijdenboek van Jan van Amerongen (afb. 11). De tempel gold in wezen als een symbool en herkenningsteken van de stad Jeruzalem, zoals de Dom lijkt te fungeren als het herkenningsteken van Utrecht.

De stad Utrecht, dienend als achtergrond van de kruisiging, lijkt begrepen te moeten worden als een alternatief Jeruzalem. En de motivering voor de topografische decorwisseling lag waarschijnlijk in de wens om het gebeuren op Golgotha te actualiseren, uitgaande van de theologische opvatting dat de kruisdood actueel was. De kruisdood was voor de 15de eeuwse gelovige geen historisch feit, in de zin van iets dat was afgedaan. Het lijden en sterven van Christus gebeurde telkens weer opnieuw, namelijk in de viering van de Eucharistie.⁴⁴ In preken werd de gelovigen voorgehouden de heilige mis niet te zien als een herdenking, maar als een herhaling van de kruisdood. Kruisoffer en misoffer waren voor hen

precies hetzelfde en de viering van het misoffer kon altijd en overal plaatsvinden, ook in Utrecht in de 15de eeuw.⁴⁵

Nooit is er zo sterk op gehamerd als in de late middeleeuwen dat Christus lijdt en sterft voor ieders persoonlijke zonden. Tal van nieuwe thema's in de kunst, zoals de Man van Smarten (deze verschijnt op het altaar in de Gregoriusmis op de linkervleugel van het drieluik) en nieuwe devoties, als die voor het Heilig Bloed en het Heilig Hart, moesten bij de gelovigen letterlijk medelijden opwekken met het lijden van Christus.⁴⁶ Het medelijden met de Verlosser ging gepaard met een voortdurende zorg om de eigen verlossing. Daar smeekte de gelovige om tijdens gebeden waarin hij het lijden van Christus overwoog. De angst voor de dood en het laatste oordeel was groot in de middeleeuwen. En de gelovige werd aangeraden zo te leven alsof zijn laatste uur reeds geslagen had.

Tegen deze achtergrond moeten ook de beide andere voorstellingen op de binnenzijden van de luiken, de heilige Christophorus en de Gregoriusmis, worden gezien. Het drieluik begint zijn verhaal echter met de boodschap aan Maria op de buitenzijden van de vleugels.

De boodschap aan Maria

De geschiedenis van de verlossing der mensen neemt een aanvang met de aankondiging van de engel Gabriël aan Maria dat de Verlosser op komst was. De boodschap aan Maria, ook wel Annunciatie genoemd, was een traditioneel onderwerp voor de buitenzijden van triptieken.⁴⁷ Het thema kan worden opgevat als een inleiding op het verhaal dat aan de binnenzijde werd gevisualiseerd. De figuren van Maria en de engel op het Kruisingsdrieluik zijn weergegeven als sculpturen. Het geheel is gevat in grisaille. Gabriël staat ter linkerzijde, met zijn rechterhand een spreekgebaar makend, waarmee hij zijn boodschap kracht bijzet. Maria, op het andere luik, staat met enigszins gebogen hoofd en houdt haar beide handen opgeheven, een reactie die een mengeling van schrik en devotie lijkt te moeten verbeelden. De Heilige Geest daalt in de vorm van een duif op haar neer. Beide figuren zijn in een nis geplaatst, elk op een stenen console, terwijl de schilder boven hun hoofden puntvormige baldakijnen heeft aangebracht (afb. 1b).

Dat Maria en Gabriël als beelden zijn geschilderd, geheel in grisaille, was in de 15de eeuw geenszins ongebruikelijk. De kunsthistorici zijn het oneens over de betekenis hiervan. Er is wel gezegd dat deze grisaille-schilderingen op de 15de eeuwse beschouwer een merkwaardige indruk moeten hebben gemaakt, omdat de natuurlijke kleur van de steen waarin beelden werden gehakt, hem in het algemeen niet bekend was. Immers, zo werd hieraan toegevoegd, vóórdat sculpturen het atelier van de beeldhouwer verlieten, werden ze altijd eerst door schilders van kleuren voorzien.

Deze bewering is speculatief. Inderdaad werden veel beelden beschilderd, maar er waren zeker ook ongepolychromeerde beelden in omloop.

Over de beweegredenen die schilders in de 15de eeuw hadden om zo bedrieglijk echt beelden in niet-kleur weer te geven, tastte men tot nu toe in het duister. Wellicht zou een mogelijke oplossing voor dit probleem gevonden kunnen worden wanneer men het duidelijke (kleur)contrast van de binnen- en buitenzijden van de triptieken relateert aan de opbouw van de liturgische cyclus. Zo zou men zich kunnen voorstellen dat de gesloten toestand van het drieluik een vanzelfsprekend onderdeel was van het gewone officie, waarin het altaar nauwelijks versierd was en waarbij ook niet gezongen werd. Immers, de natuurlijke, grijsachtige steenkleur van sculpturen past goed bij de soberheid van de liturgie van alledag. De geopende toestand, met de rijkdom aan kleuren en materialen, correspondeerde met het officie van feest- en hoogtijdagen, waarbij een gecompliceerder geheel van hymnen en lezingen werd gehanteerd en bij welke gelegenheid het altaar ook royaler werd aangekleed en versierd.⁴⁸

Christophorus

De in merkwaardig gekromde houding door het water wadende Christophorus vult een deel van het rechterluik (afb. 1a). De legende van deze figuur vormt een van de meest sprookjesachtige verhalen uit de befaamde *Legenda Aurea*, een bundel van heiligenlevens die uit het einde van de 13de eeuw stamt, maar lang daarna nog veel gelezen werd.⁴⁹ Volgens dit verhaal wilde de reus Christophorus (in het Nederlands Christoffel) uitsluitend de machtigste op aarde dienen. De koning van zijn land was dat niet; die bleek bang te zijn voor de duivel. De duivel, Christoffels volgende meester, vluchtte weer voor een kruisbeeld. Daarop ging de reus heen om deze gekruisigde te zoeken. Daarbij ontmoette hij een kluizenaar, die hem onderwees over Christus en zei dat hij deze heer niet beter kon dienen dan door zijn reuzenkracht aan te wenden om pelgrims en reizigers over een gevaarlijke rivier te dragen. Christophorus besloot deze taak op zich te nemen. Op een dag diende zich een klein kind aan om overgezet te worden. Nadat de reus het kind op zijn schouders had gezet en het water was ingestapt begon de rivier plotseling geweldig te zwellen en zijn last steeds zwaarder te worden. Slechts met de grootste moeite wist Christophorus de overkant te bereiken, waar hij het kind op de grond zette en zei: "Kind, je hebt me in groot gevaar gebracht. Je woog zo zwaar, dat het wel leek of ik de ganse wereld op mijn schouders had". Daarop maakte het kind zich bekend als Christus, de schepper van de wereld en de ware koning. Als bewijs van dit wonder droeg de stok van Christophorus — een naam die "Christusdrager" betekent — de volgende dag bladeren en vruchten. De reus bekeerde zich, trok als belijder de wereld in, verrichtte zelf wonderen en stierf uiteindelijk als martelaar.

Zoals ook andere schilders meestal deden, koos de Utrechtse meester het spannendste moment uit het verhaal. Het rechterluik toont Christoffel terwijl hij, bijgelicht door de lantaarn van de kluizenaar op de achtergrond, een figuur die wel vereenzelvd wordt met de heilige kluizenaar en abt Antonius, door het water waadt met het Christuskind op zijn schouders.⁵⁰ Zijn opmerkelijke houding (het hoofd is geheel opzij gewend) behoeft niet noodzakelijk te berusten op een stijleigenaardigheid, maar kan ook haar verklaring vinden in het zware gewicht van het Christuskind. Als beschermheilige van reizigers heeft Christophorus een grote populariteit gekend en het is nog niet zo lang geleden dat menig katholiek een medaille met diens afbeelding in zijn auto had, als een soort onheil afwerende amulet. De tekst onder een vroege houtsneede, uit 1423, geeft ophel-

dering over zijn populariteit, juist onder reizigers:

"De dag waarop ge een afbeelding van Christophorus ziet, die dag zult gij zeker geen kwalijke dood sterven". (afb. 16).⁵¹ De vele gevaren waaraan de middeleeuwse reiziger bloot stond maakten een bescherming tegen een kwalijke of, vaker genoemd, onvoorziene dood zeker niet overbodig. Vandaar ook dat er zoveel gebeeldhouwde en geschilderde Christoffels langs de wegen waren te zien, vooral langs drukke handels- en pelgrimsroutes.⁵² Ook buiten op en binnen in kerken treffen we ze aan en dit vaak in zodanig reusachtig formaat dat men ze niet gemakkelijk over het hoofd kan zien. In de Utrechtse Buurkerk (afb. 17) en Jacobikerk kan men nog resten bespeuren van enorme muurschilderingen met Christoffel.

Onvoorzien overlijden betekende sterven zonder voorzien te zijn van de laatste sacramenten waarbij men vergeving van zonden kreeg en de laatste communie ontving. De middeleeuwse gelovige wist dat als dit hem zou overkomen, hij aan het einde van zijn laatste reis een gesloten hemelpoort zou aantreffen.



17
Anoniem Meester, *Christophorus*, muurschildering, ca 1500. Utrecht, Buurkerk



16
Anoniem, *Christophorus*, houtsneede, 1423.
Manchester, John Rylands Library



18
Allart du Hameel, *Christophorus*, gravure, eind
15de eeuw. Amsterdam, Rijksprentenkabinet

De geruststelling die spreekt uit bovenstaande tekst vinden we in verscheidene variaties terug bij andere voorstellingen van de heilige reus. Zo staat er op een gravure van Allart du Hameel, uit het einde van de 15de eeuw, een tekst in het latijn die, vrij vertaald, als volgt luidt:

"Heilige Christophorus, hoe groot zijn uwe deugden niet; wie U in de ochtend ziet, heeft 's avonds geen verdriet" (afb. 18).⁵³

Gezien het feit dat dergelijke onderschriften uitsluitend voorkomen op afbeeldingen waar Christophorus daadwerkelijk het kind draagt, lag de veronderstelling voor de hand dat de kracht niet van Christoffel uitging maar van Christus. Algemeen aanvaarde argumenten waren hiervoor tot nu toe niet gevonden.⁵⁴ Er kan echter gewezen worden op enkele regels uit een waarschijnlijk 14de eeuwse hymne, waaruit blijkt dat de onheil afwerende werking in ieder geval niet van de reus uitging.⁵⁵

"Al wie een afbeelding van Christophorus ziet heeft die dag geen enkele verdriet maar wordt beschermd door Hem die alles ziet".

Gewoonlijk wordt met de woorden "Hij die alles ziet" God de Vader bedoeld. Zij kunnen echter ook van toepassing zijn op Christus, op grond van de nauwe betrekking tussen beide personen, waarmee de middeleeuwse theologen zich diepgaand hebben bezig gehouden, en waarbij ze veelal teruggrepen op een tekst uit het evangelie van Johannes (14:9): "Die Mij heeft gezien, heeft de Vader gezien".⁵⁶

Zoals in de meeste voorstellingen van het Christoffelverhaal heft het kind op het Utrechtse schilderij zijn rechterhand in een zegenend gebaar op en draagt het een wereldbol met kruis. Dit karakteriseert hem als de Verlosser. In overeenstemming hiermee is ook het materiaal waarvan de globe gemaakt is, kristal. Dit werd als een teken van de voltooide verlossing beschouwd.⁵⁷

Zo, als drager van de verlosser en beschermer tegen onheil, werd Christophorus in de 15de eeuw gezien. In de 16de eeuw kwam daarop enige kritiek, onder andere van Erasmus, die wel meer bezwaren opperde tegen bepaalde uitingen van volksgeloof (afb. 19).⁵⁸ Het Concilie van Trente, de grote kerkvergadering van de Contrareformatie (1545-1563), heeft vervolgens zonder succes geprobeerd de cultus van Christophorus een halt toe te roepen. Pas in 1969 greep de Kerk krachtig in en werd de reus, vanwege zijn twijfelachtige historiciteit, onvoorwaardelijk van de heiligenkalender geschrapt.⁵⁹

De Gregoriusmis

Ook in de voorstelling op de binnenzijde van de linkervleugel van het drieluik staat de Verlosser centraal, maar hier in een andere gedaante dan bij Christophorus (afb. 1a). In deze zogeheten Gregoriusmis is de Verlosser als de lijdende Christus afgebeeld, als de Man van Smarten, omringd door koppen van personen en door voorwerpen die met zijn lijden te maken hebben gehad en die gemeenlijk aangeduid worden met de term "wapenen van Christus" (arma Christi).⁶⁰ Deze wapenen vatten in een soort beeld-steno het hele lijdensverhaal samen, vanaf het verraad van Judas (de dertig zilverlingen), via het proces (Annas en Kaiaphas), de marteling (martelzuil, gesel en roede) en de kruisiging (o.a. kruis, ladder, rok en dobbelstenen) tot en met de graflegging (tombe). Het is nauwelijks mogelijk een algemene beschrijving te geven van wat in een Gregoriusmis, een veel voorkomend thema in de kunst van de 15de eeuw, zoal kon worden afgebeeld. Daarvoor lopen de voorstellingen wat de details betreft teveel uiteen.⁶¹ Wel kunnen we aangeven waar het in hoofdzaak om gaat bij de afbeelding van deze eucharistieviering.

Op een dag, zo verhaalt de legende in een der vele versies, toen paus Gregorius de Grote (ca 540-604) de heilige mis celebreeerde, werd een van zijn misdienaren bevangen door twijfel omtrent de werkelijke aanwezigheid van Christus in de hostie. De paus reageerde hierop door een teken uit de hemel af te smeken teneinde de ongelovige van zijn dwaling terug te brengen. Dat teken verscheen in de gedaante van Christus zelf op het altaar, de lijdende Christus wiens bloed uit zijn wonden in de miskelk vloeide.⁶² Hierdoor werden het brood en de wijn, de offermaterie in de mis, letterlijk lichaam en bloed van Christus, die hier als dode en toch levende Man van Smarten bewijst dat de Verlosser leeft en als voorspreker fungeert van de mens bij God.⁶³

Een dergelijk visioen van Christus, zoals op het Utrechts drieluik getoond, heeft paus Gregorius vermoedelijk nooit gehad. Hijzelf en zijn biograaf Paulus Diaconus maken er althans in hun geschriften geen melding van, terwijl ze wel andere wonderen beschrijven en in het bijzonder ingaan op de verlossende werking van de heilige mis.⁶⁴ Ook de *Legenda Aurea* zwijgt over dit visioen. Naar alle waarschijnlijkheid zijn de oorsprong van het thema van de Gregoriusmis in de beeldende kunst en de oorsprong van het verhaal hierover terug te voeren op

19
Hans Holbein de Jongere, *Christophorus*, pen-
tekening uit de *Lof der Zotheid* van Erasmus,
1515. Bazel, Kupferstichkabinett



20
Israhel van Meckenem, *Man van Smarten*, gra-
vure, ca 1495. Berlijn, Staatliche Museen,
Kupferstichkabinett





Soe wie ons here wapnen aen siet Daer hi in d'gode sijn
 vdrict en ianlijc waert getoewent Vanden iode onbeket
 en dan siet op sine knien Drie is hi en in sine marien
 en rouwe heeft van sinen londen en waer wilhe dat
 oronden dat die rijk ier afaets heeft Die hem die paus
 gregorius geeft en noch n. paus d'as warhede Die daer
 gauen afaet mede en al billopen des gethe Dit mach
 verduen arm en rike sijn verdien al oetmoedlike

de devotie rond voorwerpen in de kerk van het Heilige Kruis te Rome.⁶⁵

Nog altijd bevindt zich in deze kerk een mozaiek-ikoon met de voorstelling van een lijdende Christus te halven lijve en met gekruiste handen.⁶⁶ In de 15de eeuw werd van deze ikoon verteld dat zij in opdracht van Gregorius de Grote was gemaakt en wel naar aanleiding van het visioen, waarin hem de Man van Smarten was verschenen. Over het visioen wordt gerept in de tekst onder een gravure die Israel van Meckenem laat in de 15de eeuw maakte van de befaamde ikoon in de Romeinse kerk (afb. 20). Verhalen over het wonder moeten echter al veel eerder in omloop geweest zijn. Losse mededelingen treffen we aan sinds het einde van de 14de eeuw. De legende in meer uitgewerkte vorm verbreidde zich pas in de tweede helft van de 15de eeuw.⁶⁷

Behalve de ikoon met de lijdende Christus, ook wel naar paus Gregorius de Gregoriaanse Man van Smarten genoemd, waren in de kerk van het Heilige Kruis eveneens relikwieën van het kruis en van andere lijdenswerktuigen voorwerp van grote verering. Het geheel werd hiermee tot een van de grootste trekpleisters voor pelgrims in Rome, temeer daar

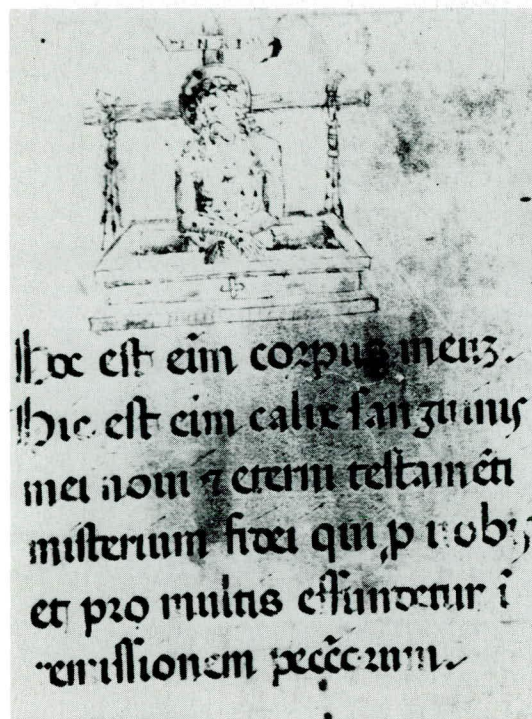
aan het bidden voor de ikoon en voor de "wapenen" hoge aflaten verbonden waren. Het feit dat de voorstelling die wij Gregoriusmis noemen dikwijls vergezeld gaat van een gebed tot de wapenen van Christus (afb. 21) en een aflaatverklaring op gezag van Gregorius en andere hoge geestelijken, maakt het des te aannemelijker dat het thema in dit centrum van lijdensdevotie is ontstaan en door de aan de kerk van het Heilige Kruis verbonden Karthuizer monniken is verbreid.⁶⁸

Een tekening in een 15de eeuws missaal, dat in deze kerk werd gebruikt, maakt nogmaals duidelijk dat het in de Gregoriusmis om een speciaal moment gaat (afb. 22). De Man van Smarten is erin afgebeeld boven de woorden "Hoc est enim corpus meum. . ." (want dit is mijn lichaam), de woorden die de priester uitsprekt bij de consecratie waardoor brood en wijn veranderen in lichaam en bloed van Christus. Ook de scene op het Kruisigingsdrieluik speelt zich tijdens de consecratie af. Het misboek op het altaar ligt namelijk open op de pagina waarop Christus aan het kruis wordt getoond, geflankeerd door Maria en Johannes – eenzelfde voorstelling als op het middenpaneel van het drieluik is afgebeeld. Dit onderwerp markeert in een missaal het begin van de zogenaamde Canon, het centrale gedeelte van de mis, waarin de consecratie van brood en wijn plaatsvindt.⁶⁹

In het visioen wordt zichtbaar gemaakt wat onzichtbaar gebeurde in het brood en de wijn op het altaar of, zoals Gregorius zelf deze gedaanteverandering van brood en wijn in lichaam en bloed van Christus verwoordde: "het zichtbare en het onzichtbare worden één".⁷⁰ Dergelijke woorden van Gregorius de Grote, die in de 15de eeuw, toen de verering voor de eucharistie een hoogtepunt bereikte, vooral bekendheid genoot vanwege de grote waarde die hij aan de H.Mis toedichtte, kunnen aanleiding zijn geweest juist deze paus te kiezen als getuige van de eucharistische waarheden.⁷¹ Nog in de 17de eeuw werd de Gregoriusmis op grond van deze visie verklaard. Naar de woorden van de bekende Vlaamse jezuïet Joannes David betekende dit thema dat Gregorius "den dienst der heyligher Misse seer herstelt, verciert ende verheerlijkt" heeft.⁷²

Dat de Man van Smarten vereenzelvigd kon worden met de hostie bleek al uit de tekst bij de tekening in het Karthuizer missaal uit de kerk van het Heilige Kruis. Deze vereenzelviging gold speciaal het type van de staande Man van Smarten, zoals die in het drieluik verschijnt. Deze figuur bestond in de iconografie al eerder dan het thema van de Gregoriusmis en werd ook buiten deze context gezien als de eucharistische Man van Smarten, de "levende hostie" (afb. 23).⁷³

21 Noordnederlandse Meester, *Gregoriusmis*, houtsnede, ca 1460. Neurenberg, Germanisches Museum



Hoc est eim corpus meum.
 Hoc est eim calice sanguinis
 mei novi et eterni testamenti
 misterium fidei qui pro nobis
 et pro multis effunditur in
 remissionem peccatorum.



22 Anoniem, *Man van Smarten*, pentekening uit Karthuizer missaal, 15de eeuw. Rome, Bibliotheca Casanatense

23 Nederlands Meester, *Eucharistische Man van Smarten*, houtsnede, 15de eeuw. Verblijfplaats onbekend (foto: 's-Gravenhage, Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie)

De samenhang

Drieluiken

Wanneer we middeleeuwse drieluiken (of veelluiken) in kerken of musea bekijken, zien we ze altijd van hun beste kant, dat wil zeggen de binnenkant. Ze worden geopend geëxposeerd, zodat de voorstelling op het middenpaneel en de voorstellingen op de zijpanelen zichtbaar zijn. Alleen van topstukken wordt ook de buitenzijde getoond, door in de opstelling met spiegels te werken, of het drieluik vrij in de ruimte op te stellen, zodat men om het geopende drieluik heen kan lopen. Soms zijn de zijpanelen overlans doorgezaagd, teneinde de voor- en achterkanten apart ten toon te stellen.

Ook komt het nogal eens voor dat we slechts een gedeelte te zien krijgen, doordat het stuk incompleet is. In de loop der tijd zijn er diverse triptieken en veelluiken verzaagd en uit elkaar gehaald, soms door musea, met de opzet ze beter te kunnen tonen, soms door de kunsthandel, met de opzet de verschillende panelen afzonderlijk te verkopen. Zo'n commerciële ingreep belemmert uiteraard het kunsthistorisch onderzoek naar de samenhang tussen de voorstellingen op de luiken.⁷⁴

De middeleeuwse gelovige werd op een geheel andere manier met drieluiken geconfronteerd. Als hij keek, of liever gezegd opzag, naar een triptiek, dat doorgaans in een kerk of kapel op het altaar was geplaatst (en dat zal voornamelijk zijn gedaan in het kader van zijn godsdienstbeleving), dan zag hij meestal alleen de buitenzijde ervan. De voorstellingen op het middenpaneel en op de binnenkant van de zijluiken zag hij slechts zelden, daar altaarstukken immers alleen bij bijzondere gelegenheden, op kerkelijke hoogtijdagen, geopend werden. We mogen veronderstellen dat het openen van de luiken van de soms zeer grote triptieken en het zichtbaar worden van de kleurrijke en betekenisvolle binnenkant, een moment van grote plechtigheid kon zijn.

Was het drieluik meestal bedoeld als altaarstuk in een kerk, ook in woonhuizen – hoofdzakelijk van de meer welgestelden – vonden triptieken wel onderdak. Deze waren in de regel echter veel kleiner dan de drieluiken in de kerken. Vanwege het bescheiden formaat van het Utrechtse Kruisingsdrieluik zijn we ertoe geneigd aan te nemen dat dit werk oorspronkelijk voor een woonhuis was bestemd.

Over de opdrachtgever ervan weten we niets. Hij of zij kan zowel een geestelijke of religieuze als een leek zijn geweest. Dikwijls werden opdrachtgevers in geknielde houding op het drieluik geportretteerd, maar dat is niet het geval op het Kruisingsdrieluik.⁷⁵

Hoe een triptiek in een woonhuis kon zijn opgesteld is te zien op een schilderij van Joos van Cleve (ca. 1490-1540), dat de Boodschap aan Maria tot onderwerp heeft (afb. 24). Tegen een muur van de kamer waarin de gebeurtenis zich afspeelt, staat een buffet waarop een ten dele geopend drieluik is geplaatst. Dit buffet, eveneens dressoir genoemd, is bedekt met een witte doek en doet aan een altaar in de kerk denken. Het is ook inderdaad van kerkelijke, liturgische oorsprong. In de kerk diende deze "credens" als tafel om het vaatwerk van de eredienst op te zetten en bij plechtige gelegenheden was ze met wit linnen bedekt.⁷⁶ Zo'n credenstafel met drieluik, zoals we bij Joos van Cleve zien afgebeeld, valt te beschouwen als een huisaltaar.

Een dergelijk drieluik, en dat geldt ook voor dat in het Centraal Museum, was zeker bedoeld als devotiestuk om er de dagelijks gebeden voor uit te spreken. Om het beeld te completeren, moesten we er nog een bidstoel en een gebedenboek bij denken. Beide vinden we bij Joos van Cleve. Het dagelijks bidden en mediteren waartoe het drieluik moest uitnodigen, werd noodzakelijk geacht wilde men na zijn dood deel krijgen in de glorie en de openbaring van Gods heerlijkheid. Van de inhoud van de gebeden kunnen we ons een voorstelling vormen aan de hand van contemporaine gebedenboeken, voor zover deze bewaard zijn gebleven, zoals de getijdenboeken van Gijsbrecht van Brederode en van Jan van Amerongen. De teksten van sommige gebeden dragen zeker bij tot een beter begrip van de voorstellingen op drieluiken.

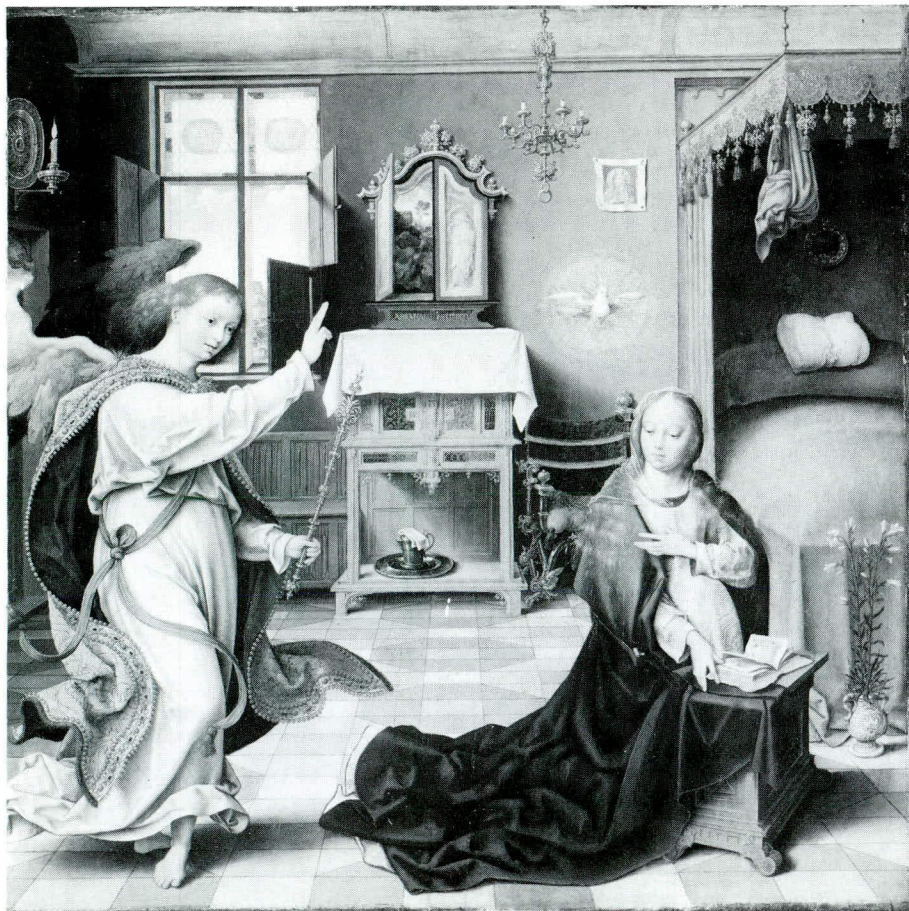
In het algemeen moeten vorm en inhoud van een triptiek in een nauwe relatie met elkaar worden bezien. Van de voorstellingen is die op het middenpaneel hiërarchisch de belangrijkste en de "heiligste".⁷⁷ Zij vormt een zelfstandige compositie. De kruisigingsscene met Maria en Johannes, zoals die centraal op het Utrechtse drieluik is afgebeeld, biedt hiervan een goed voorbeeld. In de meeste gevallen verwijzen de voorstellingen op de zijpanelen naar het tafereel op het middenstuk, zowel inhoudelijk als compositorisch. Zo kunnen we met betrekking tot het Kruisingsdrieluik opmerken, dat het linkerluik met de Gregoriusmis compositorisch gezien op het hoofdpaneel "leunt".⁷⁸

Eucharistiedevotie

Uitgaande van de wetenschap dat de delen van een drieluik tevens inhoudelijk veelal in een bepaalde relatie tot elkaar staan, zullen we vervolgens de onderlinge samenhang tussen de thema's van het Utrechtse Kruisingsdrieluik nader bestuderen, gewapend als we inmiddels ook zijn met enige kennis over de betekenis van de voorstellingen afzonderlijk. Die samenhang tekent zich globaal al af als we de voorstellingen als volgt omschrijven: Christophorus op het rechterluik is de drager van de Verlosser die aan het kruis is gestorven, een gebeurtenis die verbeeld is op het middenpaneel. Deze kruisdood werd volgens 15de eeuwse geloofsovertuiging telkens weer opnieuw gestorven, namelijk in de Eucharistieviering, uitgebeeld ter linkerzijde, in de Gregoriusmis. Dit alles ingeleid door de Annunciatie op de buitenzijden van de luiken.

Om de samenhang verder te verduidelijken is het nodig in te gaan op de betekenis van de Eucharistie in de late middeleeuwen.⁷⁹ In de theologie was de werkelijke aanwezigheid van Christus in de Eucharistie (het lichaam en bloed van Christus onder de gedaanten van brood en wijn) lange tijd een teer punt geweest. Dit bleek vooral toen Berengarius van Tours (ca 1010-1088) de stelling verdedigde dat men die aanwezigheid niet letterlijk diende op te vatten. Met deze controversie begon in feite de verering van de Eucharistie.⁸⁰ Als verdediger van de eucharistische waarheden

24
Joos van Cleve, *Annunciatie*, ca. 1510. New York, Metropolitan Museum of Art



werd uiteraard Gregorius de Grote veelvuldig geciteerd, met name een uitspraak waarin hij zegt dat het eucharistische offer in het bijzonder de ziel van de eeuwige ondergang redt.⁸¹ Dit zal niet alleen bij theologen maar ook bij leken zijn aangeslagen. Maar wat zeker tot de verbeelding van het kerkvolk moet hebben gesproken, waren de in omloop zijnde verhalen over miswonderen. Ook in preken werd verteld over gevallen waarin mensen, vooral vrouwen, kinderen en ongelovigen, tijdens de consecratie het brood (de hostie) hadden zien bloeden of er de gekruisigde Christus dan wel het kindje Jezus in hadden gezien.⁸² Dergelijke vrome anecdotiek maakte de abstracte en moeilijk te doorgronden leer over de werkelijke aanwezigheid van Christus in de Eucharistie pas echt concreet en begrijpelijk.

Aanblik van de hostie

Het aanschouwen van de hostie is de meest kenmerkende uiting van de eucharistieviering.⁸³ De gewoonte de hostie na de consecratie aan het volk te tonen, ontstond in de 12de eeuw, als reactie op de ketterij van Berengarius. Gedurende de 14de eeuw groeide dit gebruik uit tot het absolute hoogtepunt van de heilige mis. In preken werd de gelovigen geleerd op dit moment sterk aan Christus' kruisdood te denken. Men moest zich Christus zo levendig mogelijk voorstellen, zijn bloed vergietend, alsof hij zo pas gekruisigd was.⁸⁴ Zo is hij ook op het middenpaneel van het Utrechtse drieluik uitgebeeld.

In de 14de en 15de eeuw werd in ruime kring geloofd dat van de hostie een geheimzinnige kracht uitging en dit geloof werd door de lagere geestelijkheid niet bestreden. De hogere, theologisch geschoolde, geestelijkheid daarentegen was van mening dat het volk deze devotie veel te ver voerde. Zij klaagde erover dat gelovigen de kerk uitstormden, op weg naar de kroeg, zodra de opheffing van de hostie (elevatie) achter de rug was; eveneens uitte zij kritiek op het feit dat sommige mensen er een gewoonte van maakten om zoveel mogelijk consecraties per dag bij te wonen, door zich van het ene altaar naar het andere te reppen.⁸⁵

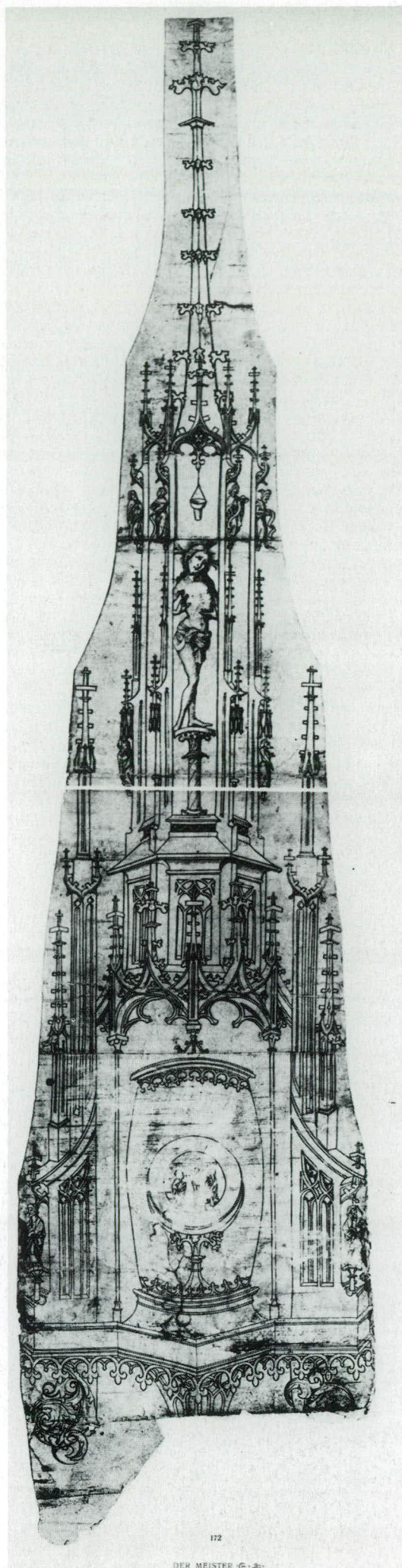
In 1246 kreeg het Sacrament van de Eucharistie een eigen feest. De aanblik van de hostie speelde op deze Sacramentsdag, ofwel Feest van het Lichaam van Christus (Corpus Christi) een voorname rol. De hostie werd in processie rondgedragen in een kostbare houder, die heel toepasselijk "monstrans" (toner) wordt genoemd. Er is een aantal monstransen bekend waarin de Man van Smarten, die de hostie symboliseert, een centrale plaats inneemt. Hij is daar staande uitgebeeld, zijn wonden tonend, zoals hij dat eveneens doet in de Gregoriusmis op het Kruisigingsdrieluik (afb. 25).

Uiteraard trekken ook die monstransen onze aandacht, waarop Christophorus figureert. Een 15de eeuwse, vermoedelijk Keulse hostiehouder, is hier een goed voorbeeld van.⁸⁶ De aanwezigheid van Christophorus op zo'n typerend sacramentsvoerpel bevat immers een duidelijke aanwijzing voor diens betrekkingen met de Eucharistie.⁸⁷ Voor de bestudering van de samenhang tussen de voorstellingen van het Utrechtse drieluik, waarvan de Kruisiging en de Gregoriusmis eucharistische implicaties hebben, is dit vanzelfsprekend een waardevol gegeven. Maar monstransen leveren niet het enige bewijs van het feit dat de voorstelling van Christoffel in het licht van de Eucharistie kon worden gezien.

Een verrassende bevestiging vinden we in de Latijnse hymne, waaruit hierboven al enkele regels werden aangehaald, die regels namelijk over het veronderstelde effect van de aanblik van de Christus dragende Christoffel.⁸⁸

"Al wie een afbeelding van Christophorus ziet heeft die dag geen enkel verdriet maar wordt beschermd door Hem die alles ziet. Die het lichaam van Christus waardig was te dragen, die Christus overdraagt op uw schouders, Christophorus, gelukkige (schouders), maak, Christophorus, onze lichamen vrij van verdriet".

De toespeeling op de Eucharistie ligt opgesloten in de vierde regel. Hier immers wordt gerept van



25
Meester E.S., *Monstrans*, gravure, tweede helft
15de eeuw. Berlijn, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett

Christoffel, die waardig was om het "lichaam van Christus" te dragen. Er staat niet "Christus", maar "lichaam van Christus" en deze term nu was een gangbare benaming voor de geconsacreerde hostie. Christophorus draagt dus als het ware de hostie, in de gedaante van het "opgeheven" Christuskind.⁸⁹ Belangwekkend en bovendien getuigend van logica, is dat het geloof dat omtrent de aanblik van de hostie bestond, op precies hetzelfde neerkwam als het geloof in de werking van de heilige reus die het Jezuskind torst — ook het aanschouwen van de hostie heette bescherming te bieden tegen een plotselinge dood. Dát was de geheimzinnige kracht die van de hostie heette uit te gaan. Om dit aanvechtbare geloof kracht bij te zetten werden categorische uitspraken hieromtrent zelfs de hoogste autoriteiten op het gebied van de theologie in de mond gelegd. Zo zou het, volgens een laat-middeleeuws Nederlands handschrift, de kerkvader Augustinus zijn geweest die gezegd heeft: "Op dien dach dat die mensche siet dat lichaem Xristi Ihesu [lees: hostie] so en sal hij van haestegher doot niet sterven".⁹⁰

Eucharistie en dood

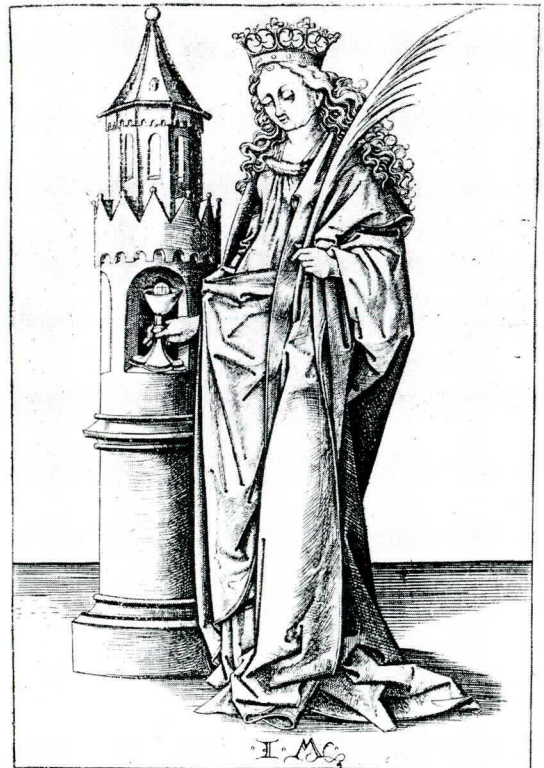
De cultus rond de aanblik van de hostie is tot nu toe omschreven als een door de hogere clerus gelaakte devotie. De theologen hadden een andere visie op het verband tussen Eucharistie en dood, een die veel gecompliceerder was dan de rechtlijnige gedachte dat van de hostie zelf een onheil afwerende werking uit zou gaan. Hoe deze samenhang moest worden begrepen, leerde Thomas van Aquino (1225-1274), in zijn *Summa Theologica*. Een van de betekenissen van de Eucharistie, zo legt deze gezaghebbende kerkleraar uit, "heeft betrekking op de toekomst, in zoverre namelijk dit sacrament een voorafspiegeling is van het genieten van [de aanblik van] God dat er in de hemel zal zijn; en dientengevolge wordt het sacrament viaticum genoemd [letterlijk: teerspijze voor onderweg], omdat het hier ons de weg verschaft om daarheen te komen".⁹¹ Het brood dat in de Eucharistie zo'n grote rol vervult, is dus als het ware een voorproef op de hemelse genade en het is tevens voedsel voor de gelovige die op reis is naar de hemel.⁹²

Het woord "viaticum" bestaat in het katholiek liturgisch spraakgebruik nog steeds. Bedoelt men er in eerste instantie de hostie mee die een zieke op zijn sterfbed krijgt toegediend, als versterking voor zijn laatste reis, impliciet heeft elke hostie de betekenis van viaticum. Dit gold bovenal in de middeleeuwen. Want uit het diepgewortelde besef dat elke dag zijn laatste kon zijn, vloeide voor de middeleeuwse gelovige het inzicht voort dat iedere communie (het nuttigen van de hostie) zijn laatste communie kon zijn. Om voorbereid te zijn op de dood, voorzien van de sacramenten der stervenden, was het niet per se nodig om werkelijk gecommuniceerd te hebben. Het kijken naar de hostie was reeds genoeg. Dan kon men reeds beschouwd worden als gecommuniceerd hebbende.⁹³ De gehele kwestie van de voorbereiding op de dood met behulp van de Eucharistie is terug te voeren op het feit dat men, om te mogen communiceren, in staat van genade moest zijn, hetgeen inhield dat men berouw diende te hebben over zijn zonden en om vergiffenis moest smeken. Wij kunnen moeilijk nagaan in welke mate deze leer met al haar implicaties doorgedrongen is tot de 15de eeuwse gelovige. Van de preekstoel zal zij stellig niet in al haar nuances verkondigd zijn. Zoveel staat echter wel vast, dat aan de eenvoudige gedachte, dat de hostie tegen een onvoorziene dood zou beschermen, een diepzinnige leer over de relatie tussen Eucharistie en dood ten grondslag ligt.

De "aanklik van de hostie" op drieluiken

Men zou het Utrechtse drieluik de "aanklik van de hostie" kunnen noemen. Het zal duidelijk zijn dat een analyse van de voorstellingen afzonderlijk onvoldoende was om tot deze interpretatie te komen. In de uiteenzettingen over de betekenis van de drie thema's op de binnenzijde van het drieluik kon

slechts worden vastgesteld dat deze in algemeen eucharistische zin te verklaren zijn, waarbij ten aanzien van de Man van Smarten, de hoofdfiguur in de Gregoriusmis, meer specifiek bleek dat hij in de middeleeuwen als "levende hostie" werd gezien. Pas uit de onderlinge samenhang van de thema's werd duidelijk dat het hier gaat om een bijzonder moment in de eucharistieviering, namelijk dat van de consecratie. Het brood (de hostie) wordt dan lichaam van Christus en wordt opgeheven ten aanschouwen van het volk. Op grond hiervan werd het Christuskind op de schouders van Christophorus als de "opgeheven hostie" aangeduid en de Kruisiging nader omschreven als het beeld dat de gelovige tijdens de opheffing van de hostie geacht werd voor de geest te halen. Het is in dit verband belangwekkend te weten dat hosties niet zelden een afbeelding vertoonden van (Christus aan) het kruis, geflankeerd door Maria en Johannes. We zien dit bijvoorbeeld op een gravure van Israhel van Meckenem, waar de heilige Barbara een kelk met zo'n geïllustreerde hostie in de toren, haar geijkte attribuut, heeft geplaatst (afb. 26).



Is het besef dat de consecratie een centrale rol vervult een onmisbare bijdrage tot het juiste begrip van de iconografie van het drieluik, even noodzakelijk is het te weten dat er rond het aanschouwen van de hostie een cultus bestond die een eigen leven heeft geleid. De combinatie van deze gegevens nu brengt ons ertoe het Utrechtse drieluik als "de aanblik van de hostie" te bestempelen. Daarbij mag verondersteld worden dat de perceptie van de middeleeuwse gelovige, als hij de drie voorstellingen gezamenlijk in zich opnam, vooral bepaald zal zijn door het effect dat de Christoffel voor hem op de twee andere onderwerpen moet hebben uitgeoefend. Het bijgeloof dat omtrent de heilige reus bestond moet aan het eucharistische karakter van Kruisiging en Gregoriusmis een dusdanig accent hebben verleend, dat ook bij deze voorstellingen het vermogen protectie te bieden tegen een plotselinge dood meer naar voren kwam.

In verband met de interpretatie van het Utrechtse Kruisigingsdrieluik is het van belang de aandacht te vestigen op enkele andere 15de eeuwse drieluiken, waarin eveneens de idee lijkt te zijn neergelegd, dat de aanblik van de hostie een onvoorziene dood voorkomt. Het gaat om werken van Dieric Bouts, Hans Memling en de Meester van de Catharinalegende, alsmede om een triptiek in het Parijse Musée Cluny, die niet aan een bepaalde meester is toegeschreven.

26
Israhel van Meckenem, *H. Barbara*, gravure, 15de eeuw. Verblijfplaats onbekend (foto: Kunsthistorisch Instituut Utrecht)



27a
Dieric Bouts (?), *Johannes de Doper, Aanbidding der Koningen, Christophorus* (binnenzijde *Parel van Brabant*), ca 1475-1480 (?). München, Alte Pinakothek



27b
Dieric Bouts (?), *HH. Catharina en Barbara* (buitenzijde vleugels van de *Parel van Brabant*), ca 1475-1480 (?). München, Alte Pinakothek

Elk van deze werken behelst eucharistische motieven, wat niet verbazingwekkend is als we bedenken dat ze waarschijnlijk alle nauw verbonden waren met het altaar.⁹⁴ Het is niet de bedoeling hier dieper op die eucharistische symboliek in te gaan; we geven slechts het middenluik van het stuk van Bouts (dat wel de *Parel van Brabant* wordt genoemd) als voorbeeld (afb. 27a). Het stelt de Aanbidding der Koningen voor, een thema dat ook bekend staat onder de titel "Verschijning des Heren". In deze veelbetekenende titel ligt de theologische opvatting besloten dat de vleesgeworden Christus zich aan de drie koningen openbaarde zoals hij zich nog steeds openbaart aan de gelovigen, onder de gedaanten van brood en wijn.⁹⁵

Naar aanleiding van het Kruisigingsdrieluik hebben we geconstateerd dat een eucharistische inhoud op zichzelf onvoldoende is om een triptiek de kwalificatie "aانبlick van de hostie" te verlenen. Hiertoe kan men alleen besluiten indien behalve de Eucharistie, ook de desbetreffende hostie-symboliek in beeld is gebracht. Dit gebeurde in de *Parel van Brabant*, waar de Verschijning des Heren gecombineerd werd met onder anderen Christoffel en de heilige Barbara, die (tezamen met de heilige Catha-

rina) op de buitenzijde van het drieluik is afgebeeld (afb. 27b). Deze vrouwelijke heilige gold als een pendant van Christophorus, in zoverre ook háár het vermogen werd toegekend bescherming te bieden tegen een plotselinge dood.⁹⁶

Beide heiligen ontmoeten we opnieuw in Memlings zogenaamde Donne-triptiek. Christoffel werd op de buitenzijde gesitueerd, naast de heilige Anthonius abt (afb. 28b), terwijl de heilige Barbara op het middenpaneel naast de madonna een plaats kreeg (afb. 28a). Barbara is het tenslotte ook die het drieluik van de anonymus te Parijs (afb. 29) en het schilderij van de Meester van de Catharinalegende tot "aانبlick van de hostie" bestempelt (afb. 30).⁹⁷ Ook hier zijn deze twee sleutelfiguren gecombineerd met eucharistisch getinte onderwerpen.

Deze opsomming zal duidelijk maken dat het Utrechtse drieluik geen geïsoleerde positie inneemt, maar ondergebracht kan worden in een groep eucharistische triptieken, waarin de aanwezigheid van met name Christoffel en Barbara eraan herinnert dat juist die bijzondere vorm van eucharistiedevotie is bedoeld, de cultus rondom de hostie, die tegen de onvoorziene dood zou beschermen.

28a
Hans Memling, *Johannes de Doper, Madonna met kind en HH. Catharina en Barbara, Johannes de Evangelist* (binnenzijde Donnetriptiek), ca 1468. Londen, National Gallery

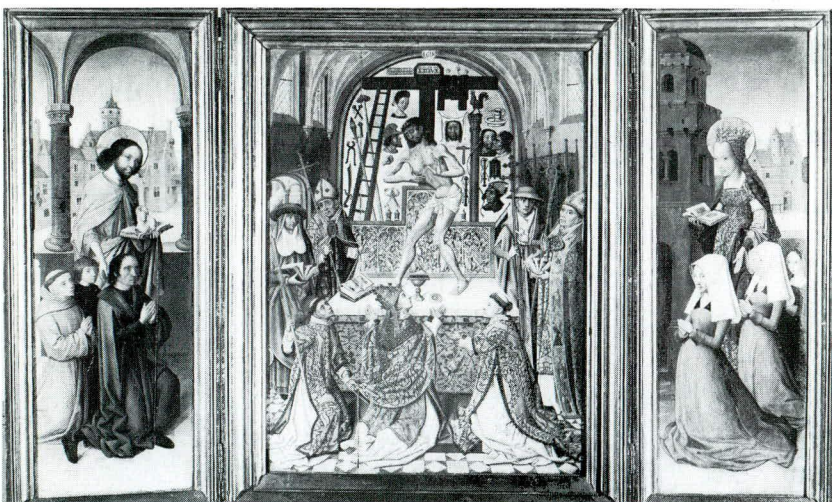


28b
Christophorus en H. Antonius (buitenzijde vleugels Donnetriptiek) ca 1468. Londen, National Gallery



29
Anoniem Meester, *Johannes de Evangelist, Gregoriusmis, H. Barbara* (binnenzijde triptiek), 15de eeuw. Parijs, Musée Cluny

30
Meester van de Catharinalegende, *Gregoriusmis, Madonna met kind en HH. Barbara en Catharina, stichter mei H. Ildefonso* (binnenzijde triptiek), ca. 1485. 's Heerenberg, collectie erven J.H. van Heek



De onbekende 15de eeuwse opdrachtgever van het drieluik in het Centraal Museum moet zich van de betekenis ervan terdege bewust zijn geweest – geheel anders dan wij, die deze betekenis slechts door middel van moeizaam speurwerk hebben kunnen achterhalen. We hebben daarbij onderscheid gemaakt tussen enerzijds de aanblik van de hostie als een bijgelovige notie, en anderzijds de aanblik van de hostie als onderdeel van een theologische leer over de eucharistie. Intussen is ons niets bekend over het standpunt hieromtrent van de oorspronkelijke eigenaar. We weten niet of hij zijn geloof bevestigde volgens de richtlijnen van een Thomas van Aquino, dan wel of hij behoorde tot diegenen die geloofden in de magische werking van de hostie. Was hij een serieuze gelovige, dan vervulde hij al zijn kerkelijke plichten en bad thuis voor zijn drieluik.

Voor een dergelijk iemand was de aanblik van de hostie volgens de officiële opvattingen een voorafspiegeling van het aanschijn Gods in het hemelrijk. In het andere geval echter zal het drieluik gediend hebben als een onheil afwerend object. De aanblik van de hostie – ook in de vorm van de Man van Smarten, het gekruisigde lichaam van Christus en het Christuskind op Christoffels schouders – behoeftte de eigenaar tegen een onvoorziene dood. Gelovend in de wonderbaarlijke kracht van de hostie moet hij ervan uit zijn gegaan dat, als hij kwam te overlijden hij, dankzij die aanblik, beschouwd zou worden als hebbende gebiecht en gecommuniceerd. Derhalve stond de hemelpoort voor hem open.

* Prof. dr H.A.J. Wegman, hoogleraar in de theologie aan de Rijksuniversiteit te Utrecht, heeft op bijzondere wijze bijgedragen aan de totstandkoming van dit opstel door de passages die op zijn vakgebied liggen van kritiek te voorzien.

1. Utrechts Meester, Drieluik met Christus aan het kruis tussen Maria en Johannes (middenpaneel), Gregoriusmis (linkerpaneel) en St. Christophorus (rechterpaneel); op de buitenzijden der luiken links de engel Gabriël en rechts Maria (Annunciatie), olieverf en tempera (?) op eikenhouten paneel, middenpaneel 85,2 x 56 cm, zijpanelen 85,2 x 27,9 cm incl. oude lijst. Catalogus *Schilderijen, Centraal Museum* 1952, nr. 285, inv. nr. 2481. Het drieluik, bezit van het Rijksmuseum te Amsterdam (inv. nr. A 1408), was in bruikleen aan het Centraal Museum te Utrecht van 1924 tot 1942 en voorts van 1946 af permanent, sinds 1959 via de Dienst Verspreide Rijkscollecties (nr. B. 1892). Notulen 1924, nrs 461, 469, 470.
2. F. Winkler, "Unbeachtete holländische Maler des XV. Jahrhunderts", *Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen* XLIV (1923), 136-146.
3. Anonimiteit is vooral een probleem als het om Noordepese schilderij uit de 15de eeuw gaat. N. Reynaud, "Les maîtres à 'noms de convention'", *Revue de l'Art* 42 (1978), 42.
4. Veilingcatalogus collectie J.H. Cremer bij Frederik Muller, Amsterdam 21-6-1887, nr. 34. Over de verzamelactiviteiten van Jan Hendrik Cremer (1813-1887) is weinig bekend. Een eerste aanzet tot onderzoek naar mogelijke brieven of ander materiaal, waaruit zou kunnen blijken hoe Cremer het drieluik verworven heeft, heeft geen resultaten opgeleverd.
5. J. Duverger, Internationaal colloquium *Rogier van der Weyden en zijn tijd*, 11-12 juni 1964, Brussel 1974, 7. De invloed van Rogier van der Weyden (1399?-1464) deed zich gelden tot aan het eind van de 15de eeuw en, in ruimte, tot over de Rijn in het Oosten en over de Alpen en Pyreneeën in het Zuiden.
6. M.J. Friedländer, *Die altniederländische Malerei* IV, Berlijn 1926, 99.
7. Idem, *Von Eyck bis Bruegel*, ed. Berlijn 1921, 1-2.
8. K. Arndt, "De anonieme meesters en hun problemen", catalogus *Anonieme Vlaamse Primitieven*, Groeningemuseum, Brugge 1969, 19.
9. E. Wind, *Art and Anarchy*, Londen 1963, 22-51. Nederlandse vertaling *Kunst en Anarchie*, Amsterdam 1973, 43-61. Ginzburg plaatst Morelli's methode tegen de achtergrond van die van Freud en Conan Doyle. C. Ginzburg, "Tekens en symptomen. (Morelli, Freud en Conan Doyle)", *De Gids* 141 (1978), 67-78. De *Revue de l'Art* 42 (1978) is geheel gewijd aan problemen rond toeschrijvingen. In het bijzonder: G. Previtali, "A propos de Morelli, 27-31 (met literatuur) en N. Reynaud, "Les Maîtres à 'noms de convention'", 41-52.
10. M.J. Friedländer, a.w. (noot 7), 1-2.
11. E. Wind, a.w., (noot 9), vertaling, 46.
12. "L'Identité du tableau. Ambitions et limites de l'attribution", *Revue de l'Art* 42 (1978), 11.
13. E. Panofsky, *Early Netherlandish Painting*, Cambridge, Mass. 1953, 323. F. Dülberg, *Niederländische Malerei der Spätgotik und Renaissance*, Potsdam 1929, 76. Catalogus *Middeleeuwse kunst der Noordelijke Nederlanden*, Rijksmuseum Amsterdam, Amsterdam 1958, 24.
14. F. Winkler, a.w. (noot 2), 141. E. Panofsky, a.w. (noot 13) ibidem.
15. F. Winkler, a.w. (noot 2), 141.
16. Winkler, a.w. (noot 2), 140, noemt het "nauwelijks betwifelbaar dat de schilder, die Utrecht weergaf, hier werkzaam was". Zonder twijfel was de meester Utrechts burger en daar werkzaam volgens A.W. Byvanck, "Aanteekeningen over handschriften met miniaturen XI. De Meester van Zweder van Culemborg en de Utrechtsche miniaturen", *Oudheidkundig Jaarboek* 10 (1930), 139. Ook Hoogewerff twijfelt er niet aan: "Dat een meester, in staat om zoo nauwkeurig als . . . blijkt de bisschopsstad af te beelden, daar ook gevestigd was, lijdt geen twijfel". G.J. Hoogewerff, *De Noord-Nederlandse schilderkunst* I, Den Haag 1936, 571.
17. O.a. het *Lam Gods* van Jan van Eyck in de St. Baafs te Gent (volgens sommige onderzoekers een latere toevoeging), de *Madonna met de kanselier Rolin* in het Louvre van dezelfde schilder en een *Kruisiging* van de Meester van Frankfurt in Frankfurt/Main.
18. "Seien wir ehrlich, wenn ein Turm von Münster oder von Lübeck darin bemerkt würde, könnten ebensogut oder schlecht andere kunsthistorische Kombinationen von hier ausgesponnen werden". M.J. Friedländer, *Die altniederländische Malerei* III, Berlijn 1925, 62.
19. Byvanck, a.w. (noot 16), 138-139.
20. Hoe weinig uit een stadsgezicht valt op te maken voor de datering van een schilderij blijkt bijvoorbeeld uit de *Drie Koningen* van Jacob van Utrecht in Keulen (WRM 358). Het stadsgezicht van Utrecht op dit schilderij geeft de situatie weer van 1487, het schilderij dateert echter van omstreeks 1520. Th. Haakma Wagenaar, "Drie gezichten op de stad Utrecht uit 1487", *Jaarboekje van Oud-Utrecht* (1934), 48-54.
21. D. Carter, "The Providence Crucifixion. Its Place and Meaning for Dutch 15th century Painting", *Bulletin of Rhode Island School of Design, Museum Notes*, 48, nr. 4 (1962) 9.
22. K.G. Boon, in catalogus *Middeleeuwse kunst der Noordelijke Nederlanden*, Rijksmuseum Amsterdam, Amsterdam 1958, 21-22.
23. Byvanck, a.w. (noot 16), 137. Carter, a.w. (noot 21), 9.
24. Winkler, a.w. (noot 2), 140, zag een "buitengewoon nauwe verwantschap" tussen de Mariafiguur in de muurschildering en die op het middenpaneel van het drieluik.
25. Utrecht moet een belangrijk productiecentrum van miniaturen geweest zijn, aangezien de rijke stad Brugge reeds in 1404 en herhaalde malen daarna, maatregelen nam om de import van Utrechtse miniaturen tegen te gaan. L.M.J. Delaissé, *A Century of Dutch Manuscript Illumination*, Berkeley 1968, 71.
26. Ook lekenateliers kunnen niet met zekerheid in de stad Utrecht aangewezen worden. Catalogus *Noord-nederlandse miniaturen*, Koninklijke Bibliotheek, Brussel 1971, 21. Dr J.P. Gumbert, die deze problematiek behandelt in zijn boek *Die Utrechter Karthäuser und ihren Bücher*, hield in een telefoongesprek hierover de hard-

- nekkigheid waarmee in de literatuur het klooster Nieuwlicht in verband met de Utrechtse miniatuurschilderkunst genoemd blijft worden.
27. De domproost Gijsbrecht van Brederode werd in 1456 de onofficiële leider van het bisdom, tot 1457, toen de paus David van Bourgondië tot bisschop benoemde.
 28. Evert van Zoudenbalch was van 1445 tot aan zijn dood in 1502 proost van de Dom.
 29. Winkler, a.w. (noot 2), 140.
 30. Byvanck, a.w. (noot 16), 138.
 31. Idem, 137-138.
 32. Hoogewerff, a.w. (noot 16), 544.
 33. Idem, 571.
 34. L.M.J. Delaissé, "Le Livre d'heures de Mary van Vronensteyn, chef-d'oeuvre inconnu d'un atelier d'Utrecht, achevé en 1460", *Scriptorium* III, 2 (1949), 230-245. De oorspronkelijke eigenaar bleek later Jan van Amerongen, schout te Utrecht, geweest te zijn. K.G. Boon, "Een Utrechtse schilder uit de 15de eeuw, de Meester van de Boom van Jesse in de Buurkerk", *Oud Holland* LXXVI (1961), 51-60.
 35. A.W. Byvanck, "Noordnederlandse miniaturen. IV. Enige onlangs bekend geworden handschriften", *Bulletin Koninklijke Nederlandse Oudheidkundige Bond* 1953, 39.
 36. Delaissé, a.w. (noot 34), 230.
 37. Boon, a.w. (noot 34), passim. Carter, a.w. (noot 21), 1-40.
 38. Pächt handhaaft de toeschrijving. O Pächt en U. Jenni, *Die illuminierten Handschriften und Inkunabeln der Österreichischen Nationalbibliothek*, 3, *Holländische Schule*, tekstband, Wenen 1975, 82.
 39. Boon, a.w. (noot 34), passim.
 40. Carter, a.w. (noot 21), 8, 19. Deze schrijver benadrukt de invloed van Hubert en Jan van Eyck op de groep.
 41. Boon schrijft de Providence Calvarie toe aan de Meester van de Boom van Jesse in de Buurkerk. Boon, a.w. (noot 34), 54. Argument om het Kruisigingsdrieluik niet aan dezelfde hand toe te schrijven is voor hem het feit dat de slechte staat ervan een beoordeling bemoeilijkt. (Bij een restauratie is het drieluik "verplankt" en is voor het bijwerken verf van een verkeerde samenstelling gebruikt. Door chemische reactie zijn de verkleuringen, vooral aan weerszijden van het kruis ontstaan, een proces dat nog steeds voortwoekert. Vriendelijke mededeling van drs J.A.L. de Meyere).
 42. M. B. Wadell, *Fons Pietatis*, Göteborg 1969, 21.
 43. In de 15de eeuw werd de Omarmoskee als de "Templum Salomonis" beschouwd. F. Gorissen, *Das Stundenbuch der Katharina von Kleve. Analyse und Kommentar*, Berlijn, 1973, 1032-1037.
 44. Volgens Gregorius: "Door dit offer en zijn mystérie lijdt Jezus opnieuw voor ons, want zo vaak als wij hem het offer van zijn lijden aanbieden, reproduceren wij zijn lijden". M. Vloberg, *L'Eucharistie dans l'art*, Grenoble-Parijs 1946, 200.
 45. Het is niet waarschijnlijk dat Utrecht hier figureert als het "Nieuwe Jeruzalem" aangezien het als symbolisch geldt dat Christus aan het kruis Jeruzalem de rug toekeert.
 46. G. Schiller, *Iconographie der christlichen Kunst* II, Gütersloh 1968, 204.
 47. S. N. Blum, *Early Netherlandish Triptychs, A Study in Patronage*, Berkeley etc. 1969, 42.
 48. Suggestie van dr E.R.M. Taverne. Verder over grisaille schilderijen: Panofsky, a.w. (noot 13), 161 en M.T. Smith, "The Use of Grisaille as a Lenten Observance", *Marsyas* VIII (1959), 43-54.
 49. Hier is gebruik gemaakt van een moderne Franse vertaling. Jacques de Voragine, *La Légende Dorée* II, Parijs 1969, 7-11.
 50. Zo op het Donnetriptiek van Hans Memling (afb. 28b).
 51. "Christophori faciem die quacumque tueris, illa nempe die morte mala non morieris".
 52. Op de aanbidding van het Lam Gods van Van Eyck in de St. Baafs te Gent voert Christophorus een groep pelgrims aan. Het feit dat sedert de 12de eeuw zijn feestdag samenviel met die van Jacobus de Meerdere, zal zeker deze associatie in de hand gewerkt hebben. G. Benker, *Christophorus, Patron der Schiffer, Fuhrleute und Kraftfahrer. Legende, Verehrung, Symbol*, München 1975, 13.
 53. "Christofore s(anct)e virtutes su(n)t tibi ta(n)te Que te de mane videt nocturno te(m)pore ridet".
 54. In de vroegste, 11de eeuwse, iconografie ontbreekt Christus nog. Pas sinds de 12de eeuw wordt de naam "Christusdrager" (in vroeg Christelijke tijden een algemene benaming voor strijd bare geloofsbelijders) letterlijk in beeld gebracht. Aanvankelijk was het een volwassen Christus en droeg de reus deze op het hart. Afbeeldingen bij: E.K. Stahl, *Die Legende vom heiligen Riesen Christophorus in der Graphik des 15. und 16. Jahrhunderts. Ein entwicklungsgeschichtlicher Versuch* II, München 1920, afb. I-IV. Op sommige, Engelse, afbeeldingen draagt het kind in plaats van de gebruikelijke wereldbol een klein rond voorwerp dat wel als een hostie is geïnterpreteerd. Dit wordt niet algemeen aanvaard; zie Stahl, 33. Voor de onheilafwerende werking van het Christuskind op Christoffels schouders in verband met de hostie, zie noot 89.
 55. C. Blume en G.M. Dreves, *Analecta hymnica medii aevi* XXXIII, Leipzig 1899, 67-68. "Christophori sancti speciem quicumque tuetur/illo nempe die nullo languore tenetur/sed defendetur per illum, qui cuncta tuetur/Qui corpus Christi dignus portare fuisti/qui defers umeris Christum, Christophore, leatis/corpora, Christophore, fac nostra carere dolore". (Cursivering van de auteur).
 56. De oorspronkelijke betekenis van "tueri" is "toezien op." In dat geval is direct Christus bedoeld, die als Wijsheid van de Vader op de schepping toeziet. (Suggestie van drs A.A.B.M. van Gool).
 57. Schiller, a.w. (noot 46), 235.
 58. D. Erasmus, *De Lof der Zotheid*, ed. Utrecht/Antwerpen, z.j., 72.
 59. *Acta Apostolicae Sedis* 61, Rome 1969, 297 e.v.
 60. De Man van Smarten is een afbeelding van Christus met wonden, buiten tijd en plaats van het passieverhaal. Ontstaan in het Oosten komt het thema in het Westen voor van de 12de eeuw af. W. Mersmann, *Der Schmerzensmann*, Düs-

- seldorf 1952, v. Over de "wapenen van Christus": R. Berliner, "Arma Christi", *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst* 3 VI (1955), 35-152.
61. Volgens Berliner bestond er totaal geen vast patroon voor wat in een Gregoriusmis moest worden afgebeeld. Berliner, a.w. (noot 60), 68. Schiller voegt daar aan toe dat men zich niet op een bepaalde legende vastlegde, maar op heel verschillende wijzen de arma en de eucharistische Man van Smarten verbond met een eucharistieviering. Schiller, a.w. (noot 46), 242. Het thema komt vooral veel voor in de Nederlanden, Duitsland en Spanje; in Frankrijk minder en in Italië, op een enkele uitzondering na, helemaal niet.
 62. J.J.M. Timmers, *Christelijke symboliek en iconografie*, Bussum 1974, art. 100, 234.
 63. E. Panofsky, "'Imago Pietatis'. Ein Beitrag zur Typengeschichte des 'Schmerzmanns' und der 'Maria Mediatrix'", in: *Festschrift für Max Friedländer*, Leipzig 1927, 284.
 64. E. Kirschbaum (ed.), *Lexikon der christlichen Ikonografie* II, Rome etc. 1970, kolom 199-202.
 65. A. Thomas, "Das Urbild der Gregoriusmesse", *Rivista di archeologia Cristiana* X 122 (1933), 51-70. C. Bertelli, "The 'Image of Pity' in Santa Croce in Gerusalemme", in: *Essays in the history of art* presented to Rudolf Wittkower, Londen 1967, 40-55 (met literatuuropgave).
 66. Volgens Bertelli is de ikoon waarschijnlijk van Byzantijnse oorsprong en begin 14de eeuw te dateren. In 1385 of daaromtrent zou zij in de Sta. Croce zijn gekomen. Bertelli, a.w. (noot 65), 40 e.v.
 67. Berliner, a.w. (noot 60), 65.
 68. De verbreiding had vooral plaats door middel van goedkope houtsneden, waarvan er, te oordelen naar het relatief grote aantal dat is bewaard gebleven, talloze in omloop geweest moeten zijn.
 69. De Canon begint met de woorden "Te Igitur". De beginletter "T" is al vroeg geassocieerd met het kruis(offert), door Gregorius de Grote met name. Zie ook: O. Schmidt (ed.), *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte* VI, München 1973, kolom 213.
 70. "Quis enim fidelium habere dubium possit in ipsa immolationis hora ad sacerdotis vocem coelos aperiri (...) angelorum chorus adesce (...) terrena coelestibus iungi unumque ex visibilibus at invisibilibus fieri?", Gregorius de Grote, *Dialogen* IV, 58.
 71. Vergelijk voor een andere opvatting. Berliner, a.w. (noot 60), 65.
 72. Joannes David, *Bloemhof der kerckelicker Ceremoniën*, ed. Antwerpen 1607, 202. Geciteerd in: Timmers a.w. (noot 62), 101.
 73. C. Gottlieb, "The Living Host", *Konsthistorisk Tidskrift* XL (1971), 30-46.
 74. Zelfs voor het formeel-stilistisch onderzoek. Volgens Pilz zou de theorie van Wölfflin over de "open vormen" van de Noordelijke kunst voor een deel gebaseerd zijn op de bestudering van delen van polyptieken. W. Pilz, *Das Triptychon als Kompositions- und Erzählform in der deutschen Tafelmalerei von den Anfängen bis zur Dürerzeit*, München 1970, 9.
 75. Volgens traditie is het drieluik misschien uit de Utrechtse Domkerk afkomstig. Op grond waarvan dit beweerd wordt is niet duidelijk. E. Haslinghuis en C. Peeters, "De Dom van Utrecht", *De Nederlandse monumenten van geschiedenis en kunst* II, Den Haag 1965, 403. Het al of niet afgebeeld zijn van opdrachtgevers houdt mogelijk verband met resp. een openbare of particuliere functie van het stuk. Of een dergelijke correlatie bestaat is bij mijn weten nooit onderzocht.
 76. De Katholieke Encyclopaedie, 8, Amsterdam-Antwerpen 1961², 95, "Credens".
 77. Blum a.w. (noot 47), 4.
 78. Theorieën over het verschijnsel drieluik zijn veelal van speculatieve aard. Blum, ibidem, 5-6. K. Lankheit, *Das Triptychon als Pathosformel*, Heidelberg 1959, passim.
 79. De eucharistiedevotie is een gesublimeerde vorm van de lijdendevotie. M. Meertens, *De godsvrucht in de Nederlanden naar handschriften van gebedenboeken der XVde eeuw* III, Mechelen 1932, v. De eucharistiedevotie leefde vooral binnen kringen van de Moderne Devotie. Johannes van Winterthur noemt de eucharistie het sacrament "in quo maxime dependet devocio modernorum". P. Browe, *Die Verehrung der Eucharistie im Mittelalter*, München 1933, 22.
 80. B.J. Kidd, *The later medieval Doctrine of the Eucharistic Sacrifice*, Londen 1958², 34.
 81. Gregorius de Grote, *Dialogen* IV, 58. Geciteerd in: A. Franz, *Die Messe im deutschen Mittelalter*, Freiburg i. Breisgau 1902, 4-5.
 82. Veel schrijvers berichten over miswonderen, o.a. Beda, Petrus Venerabilis en Petrus Damianus. De verhalen van Gregorius waren echter het meest verspreid. Franz, a.w. (noot 81), ibidem.
 83. A.L. Mayer, "Die heilbringende Schau in Sitte und Kult", In: *Beiträge zur Geschichte des alten Mönchtums und des Benediktinerordens*. Supplementband: Heilige Überlieferung, Münster 1938, 253-258. De vroomheid in de 15de eeuw was pathetisch: "ainsi s'explique aussi que le chrétien de ce temps veuille 'voir', car la vue sauve: ce sera donc l'époque des ostensions solennelles de reliques, celle de saint Christophe et de sainte Barbe (...) et de l'exposition du Saint-Sacrement". E. Delaruelle, *La piété populaire au Moyen Age*, Turijn 1975, 411.
 84. Browe, a.w. (noot 79), 53.
 85. E. Dumoutet, *Le désir de voir l'hostie et les origines de la dévotion au Saint-Sacrement*, Parijs 1926, 29.
 86. Andere voorbeelden: L. Perpeet-Frech, *Die gotischen Monstranzen im Rheinland*, Düsseldorf 1964, nr 30 afb. 107, nr 31 afb. 104, nr 74 afb. 123, nr 81 afb. 8.
 87. Er bestaat een versie van de sacramentshymne "Pange lingua" als lofzang voor Christophorus. Benker, a.w. (noot 52), 48. De vele versies van deze hymne, ook op andere heiligen, hebben echter geen specifiek eucharistisch karakter.
 88. Zie noot 55.
 89. Vgl. noot 54. Het vermoeden van Rosenfeld, dat het Christuskind, als Verlosser uitgebeeld, op de schouders van Christoffel, identiek was met de opgeheven hostie — die de Heiland zelf was — wordt hiermee bevestigd. H.F. Rosenfeld, "Der hl. Christophorus. Seine Verehrung und seine Legende", in: *Acta Academiae Aboensis. Humaniora*. X.3. Abo, 1937, 424-426.
 90. M. Meertens, "Gebeden bij de opheffing naar

Mndl. handschriften der XVe eeuw", *Algemeen Nederlandsch Eucharistisch Tijdschrift* X (1931), 336. Dergelijke uitspraken werden ook aan Gregorius de Grote toegeschreven. Dumoutet, a.w. (noot 85), 32.

91. "Tertiam significationem habet respectu futuri, in quantum scilicet hoc sacramentum est praefigurativum fruitionis dicitur viaticum, quia hic praebet nobis viam illuc perveniendi". Thomas van Aquino, *Summa theologiae*, pars 3 questio 73, art. IV.
92. In een Nederlands gebed voor tijdens de mis, als de hostie getoond wordt, luidt de begroeting: "Wes ghegruet wech spise onser pelgrimaedse". Deze woorden zetten ook Christophorus, beschermheilige van pelgrims, in dit eucharistisch kader. M. Meertens, a.w. (noot 90), 339.
93. Hier is sprake van de zogeheten "geestelijke communie". Dat iemand die in staat van zonde was niet ter communie mocht gaan, stond vast. Er werd echter in de 15de eeuw onder theologen geredetwist over het feit of men in zo'n geval de hostie zelfs wel mocht aanschouwen, zo werd het aanschouwen van de hostie vereenzelvigd met het nuttigen ervan. Nog in deze eeuw is geconstateerd dat een gelovige de hostie tijdens de opheffing niet durfde aanschouwen als hij niet gebiecht had. (Vriendelijke mededeling van prof. H.A.J. Wegman).
94. Eucharistische symboliek in drielijken: B.G. Lane, "'Depositio et elevatio': the symbolism of the Seilern triptych", *The Art Bulletin* LVII (1975), 21-30. Volgens Lankheit zijn alle drielijken van eucharistische aard: "Der Typus [drieluik] war einst entstanden als sakramentale Realität, als Epiphanie Gottes in der Wirklichkeit der Liturgie". K. Lankheit, a.w. (noot 78), 84.
95. U. Nilgen, "The Epiphany and the Eucharist. On the interpretation of eucharistic motifs in mediaeval Epiphany scenes", *The Art Bulletin* 49 (1967) 311 e.v. In de misliturgie van het feest van de Verschijning des Heren (6 januari) wordt een parallel getrokken tussen de offergaven van de koningen en die van brood en wijn. Op de Parel van Brabant draagt Johannes de Doper het Lam Gods. Hiermee wordt gezinspeeld op de woorden "Ecce Agnus Dei" (Zie het Lam Gods), woorden die de priester in de mis uitspreekt als hij, voor de communie, de hostie aan het volk toont.
96. Hiermee houdt verband dat zij soms een hostie draagt (zie afb. 26). In een tekening van de Meester van de Legende van de H. Barbara zien wij in de toren zelfs de "levende hostie", de Man van Smarten. M.J. Friedländer, *Early Netherlandish Painting* IV, Leiden-Brussel 1969, afb. 57a.
97. Het lam, dat Johannes de Evangelist op het drieluik in Parijs draagt (hier het, eveneens eucharistisch te duiden, lam van de Apocalyps), kijkt de toeschouwer aan, zoals steeds als het om een eucharistisch lam gaat. Hetzelfde geldt voor het kind op de schouders van Christoffel. Het, wat Stahl noemt, "bewegte Frontaltypus" van Christophorus was een Nederlandse uitvinding, voor het eerst voorkomend op een aan Jan van Eyck toegeschreven tekening. Stahl, a.w. (noot 54), 20. De oudste Christoffelvoorstellingen laten deze heilige frontaal en onbeweeglijk zien (het representatio-type). Rond 1400 ontstaat het type waarin hij, en profiel gezien, door het water schrijdt, een type dat in de 16de eeuw de voorkeur krijgt. Het is merkwaardig dat in de Nederlanden het frontale type rond 1430 weer ingang vindt. Er zou een verband bestaan met de "aانبlik van de hostie", iets dat nader onderzoek behoeft.

Colofon

Deze publicatie is de eerste uit een serie, uitgegeven naar aanleiding van zes aaneensluitende tentoonstellingen in het Centraal Museum, onder de verzameltitel *Een schilderij centraal*. De zes "centrale schilderijen" zijn: het Kruisigingsdrieluik van een anonieme Utrechtse meester uit de 15de eeuw, de Jeruzalemvaarders van Jan van Scorel, de Slapende Mars van Hendrick ter Brugghen, een Stadsgezicht van Pieter Jan van Liender, de Steenbakkerij Ruimzicht van Anthon van Rappard en het Zelfportret met Zwarte Band van Pyke Koch.

De tentoonstellingen zijn voorbereid en de teksten van de bijbehorende publicaties zijn geschreven door leden van een werkgroep – kandidaten in de kunstgeschiedenis – van het Kunsthistorisch Instituut van de Rijksuniversiteit Utrecht, onder leiding van prof. E. de Jongh en in nauwe samenwerking met drs J.A.L. de Meyere, conservator aan het Centraal Museum.

De leden van de werkgroep waren: Mia Asselbergs-Van Ophem, Korine Hazelzet-Van der Linden, Erik de Jong, Annemieke Ouwerkerk, Hans Schopping, Ludger Smit, Louis van Tilborgh en Anet West-Braams.

Foto's

Alte Pinakothek München 27a, 27b. Bibliothèque de l'Université Luik 7. Bildarchiv d. Öst. Nationalbibliothek 8. Dienst Verspreide Rijkscollecties 1a, 1b, 3. Documentation photographique de la Réunion des Musées Nationaux 29. Gemeentelijke Archiefdienst Utrecht 16 en 21 (uit: C. Glaser, *Gotische Holzschnitte*, Berlijn z.j.), 20 (uit: G. Schiller, *Ikongrafie der christlichen Kunst* II, Gütersloh 1968), 25 (uit: M. Lehrs, *Geschichte und Kritische Katalog des deutschen, niederländischen und französischen Kupferstichs*, Wenen, 1908), 2, 4, 5, 6, 12, 13, 14, 15. Koninklijke Bibliotheek van België Brussel 9, 11. Kunsthistorisch Instituut Utrecht 26. Mauritshuis 's-Gravenhage 30. Metropolitan Museum of Art New York 24. Museum of Art, Rhode Island School of Design 10. National Gallery Londen 28a, 28b. Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie 's-Gravenhage 23. Rijksprentenkabinet Amsterdam 18. M. Viavirelli Rome 22.

Vormgeving: Daan Out
Druk: Drukkerij Elinkwijk

