

ANTIETK

Tijdschrift voor oude kunst en kunstnijverheid

uitgave Waanders Uitgevers, Zwolle

hoofdredacteur Drs. H.J. Hijmersma

redactiesecretariaat

Waanders Uitgevers, Postbus 1129, 8001 BC Zwolle

t.a.v. drs A.C.S. Meijerink

tel. 038-658628, fax. 038-655989

Meningen en feiten, zoals die door auteurs worden weergegeven, vallen buiten verantwoordelijkheid van redactie en uitgever.

redactieraad

Dr R.J. Baarsen

Drs R.E.O. Ekkart

Prof. Dr C.W. Fock

Prof. Dr A.M. Koldewey

Prof. Drs R. de Leeuw

De leden van de redactieraad adviseren de hoofdredacteur, maar zijn niet verantwoordelijk voor de inhoud van het tijdschrift.

voorneming Roelof Koebregge bNO

druk Waanders Drukkers, Zwolle

Antiek verschijnt elke maand, met uitzondering van de maanden juli en augustus.

abonnements

Per jaargang (10 nummers) f 89,-

Studenten f 68,50

(na inzending fotokopie collegekaart)

Buitenland f 128,50

Losse nummers f 9,50

F. van Lanschot bankiers nv nr. 226815692

Postbanknummer 2348560

Het abonnementsjaar loopt van 1 juni t/m 31 mei.

Opzeggingen dienen vóór 1 mei te geschieden. Wordt het abonnement niet vóór deze datum opgezegd, dan is voor de gehele volgende periode abonnementsgeld verschuldigd.

abonnementsadministratie

Waanders Uitgevers, Postbus 1129,

NL-8001 BC Zwolle, tel. 038-658628

advertenties

Bureau Van Vliet B.V., Passage 13-21

Postbus 20, 2040 AA Zandvoort

tel.: 02507-14745, fax.: 02507-17680

Alle advertentiecontracten worden afgesloten conform de Regelen voor het Advertentiewezen, gedeponereerd bij de rechtbanken in Nederland en op aanvraag kosteloos verkrijgbaar.

© Waanders Uitgevers

ISSN 0003-5653

december 1994

29ste jaargang nr. 5

GEBED IN SCHOONHEID

Naar aanleiding van deze tentoonstelling in het Rijksmuseum te Amsterdam een drieluik

Henri L.M. Defoer

DE MAN VAN SMARTEN

4

van Geertgen tot Sint Jans

Norbert E. Middelkoop

BIDDEN MET BEELDEN

12

bij de sculptuur op de tentoonstelling

Jan Piet Filedt Kok

PRENTEN VOOR PRIVE-DEVOTIE

20

van goedkope bidprentjes tot kostbare kunstwerken

Simon G. Morsink

JORIS DE DRAKENDODER

26

op vroege Russische Ikonen

Maarten van den Wijngaert

MELCHIOR D'HONDECOETER (1636?-1695) II

32

Pronken met andermans veren

TENTOONSTELLINGEN

42

Rectificatie:

In het oktober-nummer van Antiek zijn in het artikel van R.E.O. Ekkart verkeerde bijschriften bij de afbeeldingen 2 en 3 geplaatst. De juiste bijschriften zijn als volgt:

2

Anoniem, *Grafzerk voor Rynerdt van Feysma* (overleden 1556).

Ned. Herv. kerk, Deinum

3

Vincent Lucasz, *Grafzerk voor Hessel van Hermans* (overleden 1561).

Voorheen in de kerk te Minnertsga

Omslag afb. 2, pag. 28.

DE MAN VAN SMARTEN van Geertgen tot Sint Jans

Een van de hoogtepunten op de tentoonstelling 'Gebed in Schoonheid' in het Rijksmuseum te Amsterdam is het kleine paneeltje met de Man van Smarten van de Haarlemse schilder Geertgen tot Sint Jans, een bruikleen van het Utrechtse Catharijneconvent (afb. 3).

Op een oppervlak van nog geen 25 x 25 cm is een grote rijkdom aan motieven, die verband houden met het lijden en sterven van Christus, op een ingenieuze wijze uitgebeeld zonder dat de eenheid van de compositie verloren gaat of de aandacht van het hoofdthema, de lijdende Christus, wordt afgeleid. Centraal staat de *Man van Smarten* welhaast bezwijkend onder de last van het kruis dat op zijn schouder drukt. Hij wordt omgeven en beweend door zijn moeder, de apostel Johannes, Maria Magdalena en door zwevende engelen die de lijdenswerktuigen vasthouden. Christus is reeds gestorven, want wij zien de wonden in zijn zijde en zijn handen. Hij staat echter in zijn graf en heeft de ogen geopend. Kennelijk is hij reeds uit de dood opgestaan, maar van verheerlijking is niets te merken; zijn met wonden overdekte lichaam, zijn geknakte houding en zijn droevige blik tonen ons een intens smartelijk lijdende verlosser. Zijn hele lichaam zit onder het bloed dat ook in stromen over zijn gelaat loopt. Het is de meest bloedige *Man van Smarten* uit onze laat-middeleeuwse schilderkunst, maar desondanks is het geen gruwelijke voorstelling, zoals zo vele passievoorstellingen uit de Duitse gebieden. Integendeel, alles wordt overstraald door de intens droevige blik waarmee de lijdende Christus ons als door een gordijn van bloed meelijwekkend en vol mededogen aanziet. De aanblik van de *Man van Smarten* moet de gelovige doen beseffen, dat Christus mede vanwege zijn zonden dit gruwelijke lijden en sterven vrijwillig op zich heeft genomen. Het moet hem aansporen zijn leven te beteren en tot inkeer te komen. Hieraan ligt de theologische idee van het voortdurende lijden van Christus ten grondslag. Deze is weliswaar drie dagen na

zijn dood verzezen uit zijn graf en opgestegen ten hemel, waar hij in heerlijkheid zetelt aan de rechterhand van de Vader, maar hij heeft geleden omwille van de zonden van alle mensen, niet alleen van hen die vóór hem leefden, maar ook van allen die na zijn kruisdood zijn geboren. Dus elke zonde die de mensen nu begaan, draagt bij aan het lijden van Christus, een gedachte die men later ook tegenkomt in de beroemde *Matthäuspasion* van Johann Sebastian Bach. Zo kan Christus, wiens lijden aan de tijd is ontheven, tegelijkertijd lijdend en verheerlijkt zijn. In het besef van deze hogere waarheid moet de mens zich trachten in te leven in het lijden en sterven van de Verlosser, zodat hij met hem verheerlijkt kan worden. Het zich identificeren met de Heiland is kenmerkend voor de laat-middeleeuwse mystiek. Afbeeldingen van de lijdende Christus zijn hierbij een hulpmiddel. Dit geldt bij uitstek voor de *Man van Smarten*. Geen andere kunstenaar is er als Geertgen tot Sint Jans in geslaagd om dergelijke gecompliceerde gedachten en emoties op zo'n indringende wijze te verbeelden. Diens ontroerende *Man van Smarten* kan als de ultieme uitdrukking gelden van deze mystieke gedachtenwereld uit het herfsttij der middeleeuwen. Zijn uitbeelding is als het ware het sluitstuk van de ontwikkeling van dit iconografische thema dat zijn wortels heeft in de kunst van Byzantium.

Daar vindt men vanaf de twaalfde eeuw ikonen met de voorstelling van de gestorven Christus. Deze is daarop niet ten voeten uit afgebeeld, maar hooguit ten halve lijve en soms zelfs alleen vanaf de borstpartij. Hij houdt het hoofd genegen naar rechts en zijn armen hangen slap naar beneden of zijn over elkaar gelegd. Achter

hem is doorgaans een deel van het kruis zichtbaar. Deze ikoon komt vaak voor als rechterhelft van een diptiek met *Maria als de Moeder van Smarten* op het andere luik. Al vroeg moeten dergelijke ikonen in het westen, met name in Italië, terecht zijn gekomen. Zij werden gekopieerd en vormden het uitgangspunt voor de *Man van Smarten*, die in de Westeuropese kunst een rijke ontwikkeling doormaakte. Soms wordt hij vrij nauwkeurig nagevolgd en verschilt hij in principe niet erg van zijn oosterse voorbeelden. Hij kan gecombineerd worden met *Maria als Moeder van Smarten*, maar ook met een *Maria met kind*. Soms wordt hij ondersteund door engelen, waarbij hij dan levenloos in hun armen hangt of in een lijkwade die door hen wordt vastgehouden. Een andere keer wordt hij beweend door zijn moeder en zijn lievelingsleerling Johannes. Allerlei variaties zijn mogelijk, maar zij hebben alle gemeen dat Christus er als een dode wordt afgebeeld met geloken ogen, niet bij machte zelfstandig overeind te staan. Pas in de veertiende eeuw verbreidt zich vanuit de Duitse gebieden de *Man van Smarten* die als levende zijn wonden toont. Net als de Christus van Geertgen is hij verrezen, maar lijdt tegelijkertijd onder de zonden van de mensen. Soms stroomt vanuit zijn zijdewond het bloed in een kelk, waarmee wordt aangeduid dat tijdens de viering van de eucharistie de wijn veranderd wordt in het bloed van Christus.

Zowel de traditioneel als gestorven weergegeven *Man van Smarten* als de levende, kan omgeven zijn door de zogenaamde passiewerktuigen, de martelwerktuigen, die men gebruikt heeft om hem te pijnigen en ter dood te brengen, zoals de gesels, de geselkolom, de doornenkroon, de hamer, de spijkers en de nijtang, de lans, het kruis etcetera (afb. 1). Deze kunnen worden uitgebreid met voorwerpen die verwijzen naar bepaalde onderdelen van zijn lijden, bijvoorbeeld het zwaard waarmee Petrus bij de gevangenneming Malchus het oor afsloeg, de koppen van Petrus en de dienstmaagd verwijzend naar de verloochening door Petrus, of de haan die daarna drie maal kraaide. Men ziet soms de koppen van Kaiphas en Pilatus of de schenkan en het bekken, die de laatste gebruikte om zijn handen in onschuld te wassen. Al deze voorwerpen spelen een rol bij de steeds verfijndere meditatiemethoden van de late middeleeuwen. Elk stuk is in zekere zin een *pars pro toto*. Het zijn, om in computertaal te spreken,



1
Christus als Man van Smarten.
Houtsnede in:
Vertroesunghe der ghelatenre menschen,
Leiden 1502.
Utrecht, Rijksmuseum
Het Catharijneconvent



2
Oost-Nederland,
Passiezuil met Christus de Koude Steen,
15de-17de eeuw.
Utrecht, Rijksmuseum
Het Catharijneconvent



pictogrammen waar men geestelijk op kan inklikken om zich het hele lijdensstafereel voor ogen te halen. De eigenlijke passiewerktuigen komen veel eerder voor dan in de late middeleeuwen. Zij worden wel aangeduid met de Latijnse benaming *Arma Christi*, dat wil zeggen de wapenen van Christus, waarmee deze de dood en de zonde overwonnen heeft. Het zijn in deze opvatting meer overwinningstekens in de zin van de triomfvoorstellingen uit de keizersiconografie van de late oudheid, dan echte lijdenswerktuigen. Zij legitimeren het optreden van Christus als opperrechter aan het einde der tijden. Men ziet dan ook vaak op afbeeldingen van het laatste oordeel, dat Christus omgeven wordt door engelen met de *Arma Christi* in hun handen. Passiewerktuigen kunnen in de late middeleeuwen ook zelfstandig voorkomen. Het bekendste

voorbeeld hiervan is de zogenaamde passiezuil, welke bestaat uit een geselkolom waaraan allerlei passiewerktuigen zijn bevestigd. Dergelijke zuilen werden in het oosten van ons land en in de gebieden aan de andere zijde van onze oostgrens wel achterin de kerk of ook wel buiten opgesteld om op te wekken tot devotie en gebed. Ernaast plaatste men dan een afbeelding van *Christus op de koude steen*. Ook dit was weer een verzelfstandigde scène uit het lijdensverhaal. Christus zou, vóór hij gekruisigd zou worden, overdekt met wonden, naakt en ellendig, neergezeten hebben op de koude steen en daarbij vol angst en pijn het achter hem liggende lijdens en de komende kruisdood overdacht hebben, een extra vorm van geestelijk lijdens. Deze afbeelding werd losgemaakt van zijn verhalende context en verzelfstandigd, zowel in klein formaat voor

privédevotie als nagenoeg levensgroot om in combinatie met een passiezuil in een kerk geplaatst te worden. Het exemplaar met bijbehorende passiezuil uit Zevenaar, thans in het Catharijneconvent, is hiervan een goed voorbeeld (afb. 2).

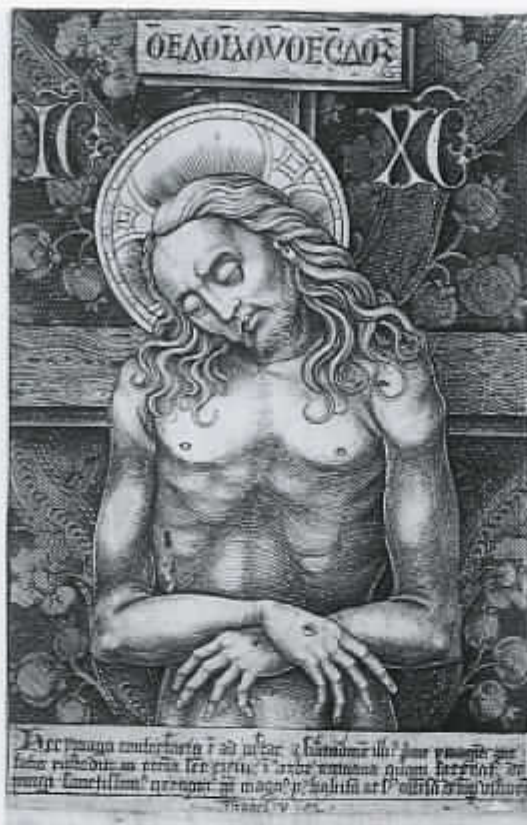
Het meest bekend zijn de passiewerktuigen uit afbeeldingen van de Gregoriusmis, een in de vijftiende eeuw populair thema, waarvan het ontstaan nauw verbonden is met een Byzantijnse mozaïekikoon van de *Man van Smarten* uit omstreeks 1300. Deze werd bewaard in de Santa Croce te Rome en men beweerde dat hij in opdracht van Paus Gregorius de Grote (ca. 540-604) gemaakt zou zijn, toen deze tijdens de mis een verschijning van de lijdende Christus had gehad. Bovendien zou de paus aan deze afbeelding een zeer grote aflaat (kwijtschelding van straf voor vergeven maar nog niet uitgeboete zonden) hebben verbonden. Geen wonder dat er veel afbeeldingen van deze ikoon gemaakt werden, die over de hele westerse wereld verspreid raakten. Een goed voorbeeld is de beroemde gravure van Israhel van Meckenem uit omstreeks 1495, waarvan de tekst nadrukkelijk het ontstaan van deze voorstelling uit de doeken doet (afb. 6). Op een Umbrisch paneel uit het laatste kwart van de vijftiende eeuw in het Wallraf-Richartz-Museum te Keulen, is de eigenlijke *Man van Smarten* omgeven door een zeer uitgebreide uitstalling van passiewerktuigen in de ruime zin van het woord (afb. 5). De tekst onder de voorstelling vermeldt onder meer dat Christus tijdens de mis aan Paus Gregorius zou zijn verschenen in de gedaante van de *Man van Smarten* en dat daardoor iedere boetvaardige zondaar die de voorgeschreven gebeden zegt aflaten verkrijgt, die in totaal meer dan 77.000 jaar bedragen. Deze ikoon en de legende die ermee was verbonden, leidden niet slechts tot veel afbeeldingen van de Man van Smarten, al of niet in combinatie met passiewerktuigen, maar ook tot een uitgebreide, verhalende voorstelling, waarop de verschijning van de *Man van Smarten* aan de paus te zien was. Het Catharijneconvent bezit een altaarstuk uit omstreeks 1500, dat wordt toegeschreven aan Meester van het Akense Altaar (afb. 4). Hierop is duidelijk de band tussen de Gregoriusmis en de ikoon uit de Santa Croce te zien. Christus is net als op genoemde ikoon ten halve lijve afgebeeld, de handen over elkaar geslagen. Hij heeft de ogen geloken en lijkt gestorven. Anderzijds heeft de schilder hem



wat realistischer willen maken door hem te doen neerzitten op de rand van de sarcofaag. Hij wordt omgeven door een groot aantal passiewerktuigen en personages, die een rol gespeeld hebben tijdens zijn lijden en sterven. Het thema van de *Gregoriusmis* ontstond waarschijnlijk in het begin van de vijftiende eeuw toen er binnen de

4
Meester van het Akense
Altaar, *De Gregoriusmis*.
Utrecht, Rijksmuseum
Het Catharijneconvent

Umbrië, *Christus als Man van Smarten*, laatste kwart 15de eeuw. Keulen, Wallraf-Richartz-Museum



kerk gediscussieerd werd over de lijfelijke aanwezigheid van Christus in de eucharistie, een twistpunt dat net als de aflaathandel een van de *hot items* was tijdens de opkomende Reformatie. Door te laten zien hoe Christus tijdens de eucharistie aan de paus verschijnt, waarbij de lijdende Verlosser vaak het bloed uit zijn zijde in de kelk spritst, werd de lijfelijke aanwezigheid van Christus in de eucharistie en de gelijkstelling van de geconsacreerde wijn met zijn bloed nadrukkelijk als feit gepresenteerd. Een goed voorbeeld hiervan vormt een ander paneel in het Catharijneconvent. Het wordt toegeschreven aan de Keulse Meester van de H. Maagschap en draagt het jaartal 1486 (afb. 7). Hierbij is de *Man van Smarten* niet meer geconcipieerd naar het voorbeeld van de ikoon, maar is hij, hoewel gestorven, levend voorgesteld, zijn wonden tonend en zijn bloed gietend in de kelk op het altaar. Hier zijn we weer terug bij het thema van de voortdurend lijdende Christus. Deze *Gregoriusmis* ontstond in dezelfde tijd als de *Man van Smarten* van Geertgen, er achter gaan verwante concepties schuil, maar tevens een wereld van verschil. Het schilderij met de *Gregoriusmis* is een fraai voorbeeld van de Keulse schilderkunst en informeert ons over

de theologische opvattingen en de gedachtenwereld van de late middeleeuwen. Het zal weinigen nog echt ontroeren, het blijft een afstandelijk verhaal. Het kleine paneeltje van Geertgen is een brok emotie. De smartelijke figuur van Christus is zo nabij, dat de aandachtige beschouwer welhaast gedwongen wordt zich in te leven in het lijden en zich welhaast met hem gaat identificeren.

Juist dit eenworden met de lijdende Christus was, het is boven reeds gezegd, een van de oogmerken van de middeleeuwse mystiek. Men moest door meditatie en gebed zover komen, dat men de wonden als het ware zelf ging voelen en smartelijk ging ervaren, welke pijnen de lieve Jezus vrijwillig voor de zonden der mensen op zich had genomen. In het uiterste geval, zoals bij de H. Franciscus, kon dit er toe voeren, dat deze inleving lichamelijke tot tuiting kwam in de vorm van de wondentekenen, de zogenaamde stigmata, die zichtbaar werden aan handen, voeten en zijde. Deze passiemystiek was kenmerkend voor de late middeleeuwen. Ingezet door Bernardus van Clairveaux in de twaalfde eeuw, vervolgens uitgediept en uitgedragen door Franciscus en zijn volgelingen, werd zij in onze streken vooral verbreid door de Moderne Devotie. De initiatiefnemer van deze vroomheidsbeweging was Geert Grote (1340-1384) uit Deventer. Hij trachtte het religieuze leven te hervormen door de nadruk te leggen op intense persoonlijke vroomheidsbeleving. Zijn volgelingen moesten zich door overweging en gebed inleven in het leven van Christus in al zijn ontberingen. Zijn voorbeeld moesten zij navolgen, zij moesten net als hij vrijwillig hun kruis dragen en hem volgen op de smalle pijnlijke weg vol doornen en obstakels. Deze mentaliteit is het best verwoord in de tractaten van Thomas a Kempis, later gebundeld tot het werk *De navolging van Christus*, een van de meest invloedrijke geestelijke boeken van het westerse christendom. Zijn volgelingen, de broeders en zusters van het Gemene Leven, leefden eerst bijeen als leken zonder kloostergeloften af te leggen. Later werden zij echter gedwongen kloostergemeenschappen te vormen, waarbij zij vaak de regel van de derde orde van Franciscus aannamen. Echter niet alleen binnen deze kloosters, ook erbuiten sloeg de beweging aan en vele gelovigen, zowel priesters als leken, volgden in hun geestelijk leven de richtlijnen van de Moderne Devotie. Voor zo iemand zal ook het paneeltje van Geertgen bestemd geweest zijn en

hoewel wij de identiteit van de opdrachtgever niet kennen, weten we wel in welke kring wij hem moeten zoeken.

Van het leven van Geertgen tot Sint Jans is weinig bekend. Dankzij het *Schilder-boeck* van Karel van Mander uit 1604 weten wij dat hij aan het eind van de vijftiende eeuw leefde in Haarlem. Hij werd niet ouder dan 28 jaar en woonde in bij de johannieters in Haarlem, die hem levenslang kost en inwoning garandeerden, waarbij dan Geertgen al zijn werk aan het klooster ter beschikking stelde. Veel van zijn werk zal wel bestemd geweest zijn voor het klooster van de jansheren zelf. Van Mander vermeldt het drieliuk van het hoogaltaar, waarvan het middenluik en een vleugel tijdens de beeldenstorm verloren zijn gegaan, maar waarvan gelukkig één vleugel nog bewaard is gebleven en zich thans in Wenen bevindt. Er bevond zich ook werk van hem buiten het klooster. Van Mander vertelt ook dat er veel werk van hem bij de reguliere broeders buiten de stad te vinden was geweest, maar dat had ook de oorlogshandelingen en de beeldenstorm niet overleefd. Dit moet het klooster van O.L. Vrouwe Visitatie buiten de St. Janspoort geweest zijn, een van de belangrijkste huizen van de Moderne Devotie. Is de *Man van Smarten* misschien voor dit klooster geschilderd? Het is niet aannemelijk, waarschijnlijk is het, dat de opdrachtgever een van de jansheren zelf was. Het schilderijtje is namelijk afkomstig uit een van de oude Utrechtse staties. Dit waren kerkruimten, waar katholieken, nadat de officiële kerkgebouwen toegewezen waren aan de hervormden, aanvankelijk in het geheim, maar later meer openlijk, bijeenkwamen voor de eredienst. Ook nadat onder Napoleon alle godsdiensten vrijheid van uitoefening van hun religie hadden gekregen, bleven deze staties bestaan. Pas na het herstel van de rooms-katholieke hiërarchie in ons land werden ze samengevoegd in officiële parochies. Het duurde nog enige jaren voordat deze nieuwe parochiële indeling ook gestalte kreeg in nieuwe grote kerkgebouwen, die doorgaans in neogotische stijl werden opgetrokken. In Utrecht werd in 1876-77 de Willibrorduskerk gebouwd als waardige opvolger van de kleine Willibrordusstatie in de Heerenstraat. Nu de parochianen hun 'nieuwe gotische' kerk hadden, was er geen behoefte meer aan het echte middeleeuwse erfgoed en zo verhuisde het paneeltje met de *Man van Smarten* naar het pas gestichte Aartsbisschoppelijk Museum. In 1976 ging het met de collectie van dit museum over naar het

Catharijneconvent, het museum dat gevestigd is in het voormalige klooster van de johannieters in Utrecht, waaraan het ook zijn naam ontleent. Toen Geertgen het schilderde, lag het convent niet op zijn huidige plaats maar op het terrein waar thans het muziekcentrum Vredenburg staat. De naam ontleent deze muziektempel aan de burcht die Karel V in het begin van de zestiende eeuw liet bouwen om de stad in bedwang te houden. Hij koos hiervoor het terrein van het toenmalige Catharijneconvent en bood de jansheren het halfvoltooid klooster van de

6
 Israhel van Meckenem,
*Christus als Man van
 Smarten*,
 Berlijn,
 Kupferstichkabinett





7
Meester van de
H. Maagschap, *De
Gregoriusmis*, 1486.
Utrecht, Rijksmuseum
Het Catharijneconvent

carmelieten als nieuwe plaats van vestiging aan. Hier ontstond toen het huidige Catharijneconvent. De betrekkingen tussen de Utrechtse en Haarlemse vestiging der johannieters waren nauw. Tot in de jaren 60 van de vijftiende eeuw, was het Haarlemse convent zelfs ondergeschikt aan de balijer van Utrecht. Waarschijnlijk heeft een van de Utrechtse jansheren de Haarlemse lekebroeder Geertgen gevraagd een devotie-paneeltje met de *Man van Smarten* te schilderen. Na het overlijden van de eerste opdrachtgever zal het in het bezit van het klooster gebleven zijn. De Heerenstraat ligt in het hartje van de stad, dicht bij het genoemde convent. Het is heel goed denkbaar dat het paneeltje, toen het convent na de reformatie werd opgeheven, met andere religieuze voorwerpen is ondergedoken en terecht is gekomen in een van de kleine staties in de schaduw van het Catharijneconvent om tenslotte weer als museumstuk op de plaats van herkomst terug te keren.

Men heeft vroeger wel eens gedacht dat de *Man van Smarten* een fragment was, wellicht een onderdeel van een *Gregoriusmis*. Wanneer men echter het schilderijtje met voorstellingen van

de *Gregoriusmis* vergelijkt, dan ziet men dat de context van de *Man van Smarten* van Geertgen totaal anders is. Hier geen lijdende Christus omgeven door losse passiewerktuigen of koppen van de hoofdrolspelers in het passieverhaal, maar meer een versmelting van een aantal uiteenlopende voorstellingen. Het bezwijken onder het kruis roept de kruisdraging op. Het frontaal weergegeven gelaat van Christus verwijst naar de doek waarmee Veronica zijn gelaat afwiste, waarna als door een wonder een afdruk van het heilig aanschijn op de doek achterbleef. De wenende Johannes, Maria de moeder van Christus en Maria Magdalena representeren de bewening van de gestorven Verlosser na de kruisafname. Christus die in zijn sarcofaag staat, is een beeld van de verrijzenis en de wenende engelen met de *Arma Christi* in hun handen kondigen het laatste oordeel aan, waarop de gelovige zich moet voorbereiden door Christus na te volgen. Al deze motieven zijn bijeen geplaatst zonder met elkaar te conflicteren. Emotie en theologische diepgang zijn op harmonieuze wijze met elkaar in evenwicht gebracht, zoals ook gruwelijk lijden en liefdevol erbarmen tot één thema zijn samengesmolten.

Alles is tot in de kleinste details nauwkeurig uitgebeeld, wat bijdraagt tot een hevig realistische weergave. De abstracte, gouden achtergrond zorgt er echter voor, dat het aardse, menselijke element door het hemelse, Goddelijke wordt doorstraald.

Dat de *Man van Smarten* geen fragment is, blijkt ook wanneer men het paneeltje zonder zijn negentiende-eeuwse lijst bekijkt. De schildering loopt namelijk niet door tot aan de rand van het paneel. De onbeschilderde randjes liggen bovendien iets hoger dan het beschilderde oppervlak zelf. Een nauwkeurige observatie in het restauratie-atelier van het Rijksmuseum van Amsterdam maakte onlangs duidelijk, dat het stuk oorspronkelijk een lijst heeft gehad die aan het paneel vast zat. Toen men die later heeft weggezaagd, is een smalle rand blijven staan. In de rand zijn rechts enige kleine beschadigingen te bespeuren die wijzen op scharnietjes en links sporen die duiden op een mogelijke sluiting. Terwijl het schilderijtje zelf buitengemeen gaaf is overgeleverd en het bijna onbeschadigd de tand des tijds heeft doorstaan, is de achterzijde zwaar bekrast en geschaafd. Met enige moeite kan men zien, dat de achterzijde beschilderd was alsof hij van een kostbare steensoort was gemaakt. Dit alles maakt aannemelijk dat de *Man van Smarten* het linkerluik is van een tweeluik. Doordat men het wellicht jaren, zo niet eeuwen, bewaard heeft in gesloten toestand, heeft de buitenzijde wel, maar de binnenzijde niet geleden. Hoe de andere helft van het tweeluik er uit heeft gezien, weten we niet. Wellicht toonde dit luikje het portret van de opdrachtgever, die zich in gebed aansloot bij Maria en Johannes. Ook is het niet uitgesloten, dat op de andere helft geen schildering, maar een tekst was aangebracht, die betrekking had op de tegelijk zo smartelijke als troostrijke weergave van de *Man van Smarten* op dit juweeltje van de laat middeleeuwse Noordnederlandse schilderkunst.

H.L.M. Defoor (1936) studeerde kunstgeschiedenis aan de Universiteit Amsterdam, en is thans directeur van Rijksmuseum het Catharijneconvent in Utrecht.

Literatuur:

Geertgen tot Sint Jans:

M.J. Friedländer, *Die alt-niederländische Malerei*, dl. 5, Leiden 1927, p. 11-50;

Cat. tent. *Middeleeuwse kunst der Noordelijke Nederlanden*, Amsterdam, Rijksmuseum 1958, p. 47-55;

M.J. Friedländer, *Early Netherlandish Painting*, dl. 5, Leiden/Brussel 1970, p. 11-30;

A. Chatelet, *Les primitifs hollandais*, Fribourg, 1980, p. 91-118;

J. Snyder, *Northern Renaissance Art*, New York 1985, p. 176-181.

Iconografie van de Man van Smarten en Gregoriusmis:

E. Panofsky, *Imago Pietatis*, ein Beitrag zur Typengeschichte des "Schmerzensmannes" und der "Maria Mediatrix", in: *Festschrift für M. Friedländer*, Leipzig 1927, p. 261 e.v.;

G. von der Osten, *Der Schmerzensmann*, *Typengeschichte eines deutschen Andachtsbildwerkes von 1300 bis 1600*, Berlin 1935;

Lexikon der christlichen Ikonographie, Rom-Fribourg-Basel-Wenen, 1970, dl. 2, p. 199-202, dl. 4, p. 87-96;

H. Belting, *Das Bild und sein Publikum im Mittelalter*,

Form und Funktion früher Bildtafeln der Passion, Berlin 1981;

Cat. tent. *Die Messe Gregors des Grossen*, Keulen, Schnütgen-Museum 1982.

Summary

Ingeniously depicted on the small panel showing the Man of Sorrows are a large number of motifs associated with Christ's sufferings. The focus is on the anguished Redeemer; the blood-covered figure begs for the beholder's compassion. He is already dead, for we can see the wounds in his hands and side. Since he stands unsupported in his tomb, however, he has evidently been resurrected. The representation interprets the idea of Christ suffering for the sins of all mankind, even of those born after his death on the cross. With this in mind, the beholder must try to put himself in the position of the suffering and dying Redeemer, a characteristic element of late mediaeval mysticism. The painter, Geertgen tot Sint Jans, who lived in the late 15th century, was a lay member of the Brethren of Saint John in Haarlem. The panel, formerly part of a diptych, was probably made for one of the Brethren in Utrecht, who maintained close contacts with the Haarlem order.