

Maria en het Kind en twee Heiligen *door Jan Gossaert getekend*

door K. G. BOON

In 1949 werd door het Prentenkabinet een grote krijttekening uit Frans bezit aangekocht waarvan het niet moeilijk viel vast te stellen, dat zij van de hand van Jan Gossaert moest zijn. Het was de tweede tekening van Gossaert, die na de oorlog de verzameling verrijkte. De eerste werd in 1948 verworven. Zij was al langer bekend, vooral nadat zij geëxposeerd was in de tentoonstelling van Nederlandse Primitieven te Rotterdam in 1936¹.

Deze tekening, die een episode uit de Hercules-legende illustreert, behoort tot Gossaert's late werk. De eerste, die hier nader besproken zal worden, sluit nog aan bij de vroege manieristische periode. Haar datering vraagt om enige toelichting, daar zij zich op het eerste gezicht niet zo gemakkelijk in het thans bekende oeuvre laat onderbrengen.

Het is een vrij groot blad (41,7 × 31 cm), dat waarschijnlijk vroeger nog groter was². Het afsnijden aan boven- en onderkant wijst hier wel op, terwijl ook de zijkanten wat ingekort schijnen. De onderzijde is nog al gehavend en op één plaats is een stuk papier ingezet. Het kleed van Maria is hier bijgetekend. Overigens is de toestand van het blad goed. Men kan zelfs op verschillende plaatsen de eerste aanzetten voor de tekening volgen.

Dit is de tweede krijttekening van Gossaert die thans bekend is. Waarschijnlijk heeft hij het materiaal wel in zijn eerste schetsen gebruikt, maar verkoos hij de pen voor de voltooiing. Ook in deze tekening heeft Gossaert de opzet eerst in bredere krijttechniek geschetst en daarna heeft hij met harder steenkrijt de arceringen en de contouren getekend. Zijn voorkeur voor uitvoerig detailleren is in wezen nog een erfenis van de XV^e eeuw. Hij bezat niet de aanleg van Dürer, die mede dank zij zijn krijtstudies een monumentale vormgeving kon ontwikkelen. Gossaert heeft nooit die moderne manier van concipieren bereikt, die het mogelijk maakte om in enkele trekken het essentiële van een compositie vast te leggen. De contouren van een figuur, hoewel vast neergezet, blijven zich ook later verliezen in vreemde en onverwachte wendingen van het lichaam; ook nadat hij de weg van het Romanisme was opgegaan en vollere en krachtiger vormen plaats hadden gemaakt voor de manieristische.

In de periode van overgang naar bredere opzet kan men de Amsterdamse tekening situeren. Dit kan het best geïllustreerd worden door schilderijen en tekeningen met ongeveer hetzelfde motief als de tekening uit vroeger en later tijd te vergelijken. Men ziet dan hoe Gossaert zich langzaam aan van de late Gothiek heeft losgemaakt en hoe het ideaal van de Hoog-renaissance, eenvoud in de compositie en concentratie van de aandacht op het hoofdmotief, in hem is gerijpt.

Waarschijnlijk is een triptiek met de Heilige Familie omgeven door musicerende engelen op het middenpaneel en de Heilige Catharina en de Heilige Barbara elk op een der luiken te Lissabon het vroegste schilderij, dat wij van Gossaert kennen³. Er is enige reden om aan te nemen, dat het in Antwerpen ontstaan is, waar 'Jennijn van Henegouwe' van 1503 tot 1507 als Meester op de gildenlijsten voorkomt. De beide vrouwelijke heiligen zijn nog op de luiken ondergebracht, hetgeen doet den-



Afb. 1. Jan Gossaert, *Maria met het Kind en twee vrouwelijke Heiligen*

ken aan Brugse schilderijen uit de omgeving van Gerard David. Er is hier ook nog de atmosfeer van een stille paradijs-weide, die de Brugse schilderijen zo aantrekkelijk maakt. Gossaert heeft alleen die stille atmosfeer wat doorbroken door zijn heiligen en engelen te kleden in wapperende gewaden, alsof een windvlaag plotseling die rust kwam verstoren.

Uit iets later tijd als het vroege altaartje is een tekening te Kopenhagen (afb. 2), die in de rand van het kleed van een Heilige Catharina 'Hennin Gossar' gesignd is⁴. Het onderwerp is het Mystieke Huwelijk van Catharina, dat door Gossaert hier in een soort kasteelhof geplaatst werd. Het is een van de weinige voorbeelden, waarin hij Maria's hoofd met een nimbus omgeven heeft. Waarschijnlijk bracht hij dit detail aan om Maria wat meer naar voren te schuiven, wat hem met zijn vrij warrelige tekenmanier verder niet bijzonder gelukte.

Toen Gossaert het onderwerp opnieuw opnam, heeft hij waarschijnlijk gevoeld, dat hij de hoofdfiguur, wilde hij deze beter tot haar recht laten komen, meer moest isoleren. Kan dit de reden zijn, dat hij een vroeg schilderij nog eens op andere wijze herhaald heeft?⁵ Er is namelijk nogal wat overeenstemming tussen het Mystieke Huwelijk van Catharina in de Kunsthalle te Hamburg⁶ en een schilderij, dat alleen in copieën bekend is. De beste hiervan was in de verzameling Somzée te Brussel⁷ (afb. 3). Vooral in de voor het eerst bij Gossaert majestueuze Heilige Maagd en de beide engelen op de achtergrond is die verwantschap zeer groot. Verschil is er echter in de manier waarop de Heilige vrouwen geplaatst werden en waarop de achtergrond behandeld werd. In de Madonna-Somzée is de compositie rustig, bijna weer als in een Brugs schilderij. De architectuur, die in het Hamburgse schilderij aan Gooswijn van der Weijden herinnert, is beperkt tot een tongewelf dragende peilers, waarbinnen, als op een italiaans schilderij, een tapijtje is opgehangen. Men zou kunnen denken, dat Gossaert hier onder invloed van wat hij in Italië gezien had, tot het corrigeren van een ouder schilderij gekomen is. Daarbij is hij blijven vasthouden aan de XVe eeuwse vrij willekeurige plaatsing van de bijfiguren ten opzichte van de hoofdfiguur.

Bij de Amsterdamse tekening krijgt men niet die indruk van losjes in de ruimte neergezette figuren, die het origineel van de Somzée-Madonna moet hebben gegeven. Merkwaardig genoeg is dit gevoel voor de ruimte in Gossaert's ontwikkeling iets wat in de vroege schilderijen meer tot uiting komt dan in de latere. Het gaat verloren, naarmate hij antieke fragmenten is gaan inlassen. Een enkele keer, als hij een Madonna voor een landschap schildert, kan hij in zijn latere schilderijen ook nog wel eens een verrassend ruimte-perspectief openen.

Er is echter vergeleken bij het werk uit de Antwerpse tijd, het altaartje te Lissabon en de tekening te Kopenhagen, een veel sterker gevoel voor vorm gekomen. De grillige contouren in het altaartje te Lissabon en in de tekening te Kopenhagen vindt men niet meer terug. Hierdoor hebben de figuren minder ruimte nodig. Zij voegen zich gemakkelijker in de architectuur, die veel groter plaats is gaan innemen. Dit kan een enkele keer nog een geheel gothisch tabernakel zijn, zoals in het altaartje te Palermo⁸ en niet lang daarna een uit klassieke fragmenten opgebouwde nis als in de Amsterdamse tekening.

De kennis van de antieke vormen die Gossaert in de tekening is gaan toepassen, had hij tijdens zijn verblijf te Rome van 1508 tot 1509 opgedaan. Zij was niet zeer diep in hem doorgedrongen. Dit merkt men al aan de wijze waarop hij de antieke beelden heeft nagetekend. Zij zijn nauwkeurig bekeken, maar de geest van het antieke kunstwerk heeft Gossaert niet ontdekt.

Zo komt het ook dat zijn kapitelen weinig op de klassieke kapitelen gelijken; eerder nog verwant zijn met het stekelig laat gothisch ornament⁹. Dit ornament verschijnt ook nog als bekroning van een klassiek architraaf.



Afb. 2. Jan Gossaert, *Het mystieke huwelijk van Catharina*. Kopenhagen, Kongelige Kobberstik Samling

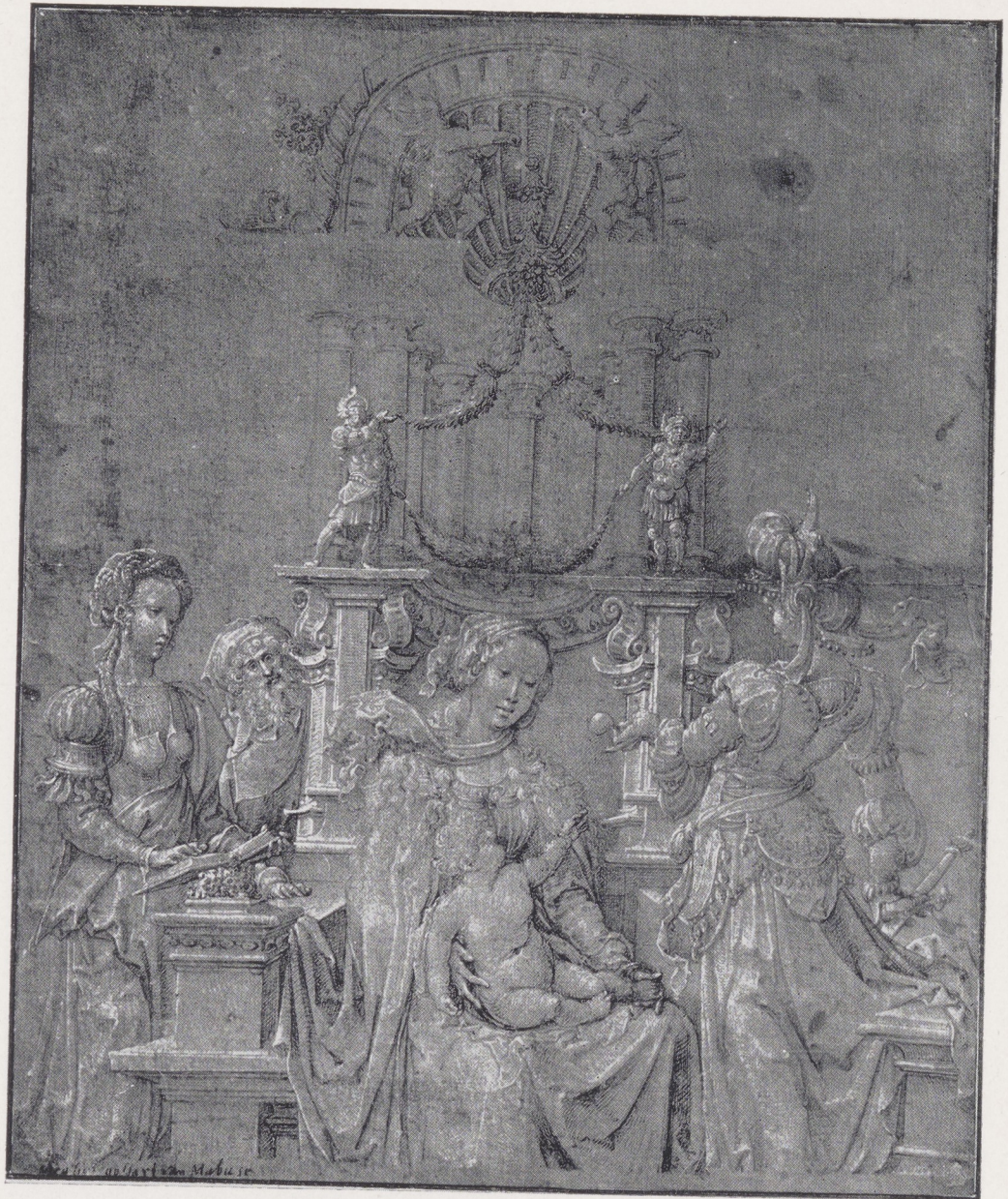
Afb. 3. *Omgeving van Jan Gossaert, Maria met het Kind en Heiligen. Brussel, eertijds verz. Somzée*



Dat Gossaert direct na zijn reis naar Rome nog lang geen classicist was, is al enige malen aangetoond ¹⁰. In hoeverre hij door het zien van de klassieke kunstwerken tot vereenvoudiging of zelfs tot een neiging naar het grootse is gekomen, valt aan de hand van hetgeen door hem aan antieke reminiscenzen verwerkt is, moeilijk te zeggen. De klassieke werken van de Hoog-renaissance heeft hij niet kunnen zien. Rafaël was nog nauwelijks in het Vaticaan begonnen en tot de Sixtijnse kapel, waar Michelangelo werkte, zal hem geen toegang verleend zijn. Eerder dan hem tot classicist te maken, lijkt het of Italië Gossaert in zijn manieristische neigingen nog zelfs versterkt heeft; zij het dan ook slechts voor korte tijd. Men vraagt zich af, of dit niet door het zien van de Ferrarese kunst te weeg is gebracht. Het zou een verklaring kunnen zijn voor het overdreven styleren in tekeningen, die kort na zijn verblijf te Rome ontstaan moeten zijn, zoals de Staande krijgsman te Frankfort.

Uit een blad in de Albertina te Wenen (afb. 4), dat op donkergrijs geprepareerd papier met de pen getekend is en zorgvuldig met witte hoogsels is opgewerkt ¹¹ blijkt dan, hoe het Manierisme zich bij Gossaert weer matigt. Deze tekening komt in stijl dichtbij het triptiekje dat vroeger in de verzameling van de Earl of Northbrook was ¹². Er is hier al een poging gedaan om door concentratie van de figuren rondom de Maagd een grotere eenheid in de compositie te brengen, een poging die opnieuw opgevat werd in het Amsterdamse blad, nadat nieuwe invloeden Gossaert tot andere ideeën gebracht hadden. De Amsterdamse tekening wordt bovendien beheerst door een nieuw element, de gecanneleerde pilasters. Op het eerste gezicht doen zij denken aan een verwerking van Romeinse herinneringen. Gossaert moet echter nog andere voorbeelden gezien hebben, die hem in dit geval geïnspireerd hebben.

Hier is waarschijnlijk Dürer's invloed, meer dan enige klassieke herinnering voor Gossaert beslissend geweest. Hij kan uit zijn houtsneden (waarvan hij in deze krijt-tekening ook de arceer-techniek schijnt te benaderen) geleerd hebben, hoe zulk een omhoogstrevend architectuurfragment, als de beide gecanneleerde pilasters verbon-



Afb. 4. Jan Gossaert, *Maria met het Kind en Heiligen*. Wenen, Albertina

den met andere architectuur-onderdelen de compositie grotere vastheid kan geven. Voorbeelden hiervoor kan hij gevonden hebben in het Marialeven, dat na 1511 algemeen verspreid werd. Het zal ook Dürer's voorbeeld geweest zijn, dat hem de contouren deed vereenvoudigen en dat hem de vormen meer met rondende arceringen deed aangeven¹³. Vooral deze nieuwe tekentechniek, die in het Amsterdamse blad voor het eerst zo duidelijk naar voren treedt, en die nu meer dan vroeger samenvat en zelfs in de achtergrond met lichtere trekken eventjes de contouren aan geeft, kan Gossaert niet anders dan door het bestuderen van Dürer's voorbeelden geleerd hebben. Het is wel uit de hiervoor genoemde tekeningen gebleken, dat zijn aanleg niet in deze richting ging. Deze was meer ingesteld op fijne detaillering en precies uitgewogen effecten. In het latere werk komt dit ook hoe langer hoe meer weer te voorschijn. Tussen 1511 en 1520 echter in de tijd, waarin de Amsterdamse tekening ontstaan moet zijn, waarschijnlijk zelfs kort na 1511, heeft zijn werk korten tijd een grootser allure, die in deze tekening als in geen andere van Gossaert bespeurbaar is.

¹) Cat. Tentoonstelling Jeroen Bosch - Noord-Nederlandse Primitieven, Rotterdam, 1936; No. 36 van de tekeningen. ²) Een watermerk ontbreekt. De tekening heeft een later opschrift met de pen 'P. van Aelst'. Dit opschrift is nog eens door dezelfde hand op de achterzijde herhaald. ³) M. J. Friedländer, *Alt-Niederl. Malerei VIII*, No. 1 (afb. I en II); door Friedländer ca. 1505 gedateerd. Een bewijs voor het ontstaan te Antwerpen wordt geleverd door copieren van de vrouwelijke heiligen door de in Antwerpen werkende Meester van Frankfort en door een verwerking van het middenluik door een Antwerpse Manierist. ⁴) Door M. J. Friedländer, *Alt-Niederl. Malerei VIII*, p. 65 No. 10, ca. 1504 gedateerd. Door Glück (*The Art Quarterly VIII*, 1945, p. 116) terecht wat later dan het triptiek te Lissabon gedateerd. Een vroegere tekening met Augustus en de Sibylle te Berlijn. Hierop komt de toren van de Antwerpse Onze Lieve Vrouwe voor. ⁵) Het herhalen van motieven komt bij Gossaert geregeld voor. Friedländer heeft hier al op gewezen naar aanleiding van de fontein van het Malvagna-triptiek (*Alt-Niederl. Malerei VIII*, p. 30). ⁶) Vroeger in de verz. Wedell te Hamburg, thans in de Kunsthalle aldaar. Afgebeeld door Glück, *The Art Quarterly VIII*, 1945, afb. 1. Glück heeft aangetoond, dat in dit schilderij de herkomst van Gossaert's kunst uit de Brugse School, misschien overgebracht door de in Antwerpen werkende Meester van Hoogstraten, duidelijk aanwijsbaar is. Hij heeft echter over het hoofd gezien, dat het Hamburgse schilderij een variant is van een compositie, die Gossaert meer moet hebben bezig gehouden. ⁷) De hier vermelde andere variant, vroeger in de verzameling Somzée te Brussel, komt nog dichter bij de voorbeelden uit de Brugse School dan het Hamburgse schilderij. Er is tot nu toe op deze gewijzigde compositie nog niet de aandacht gevestigd, hoewel zij toch blijkens twee andere, zwakkere varianten, die voorkwamen in de veilingen Fred. Muller, Amsterdam, 30 April 1907 No. 28 (als Jacob Cornelisz. van Oostanen) en Jean Dollfus, Parijs, April 1912 (als Ecole de Leyden) een zekere bekendheid moet hebben gehad. ⁸) Door M. J. Friedländer, *Alt-Niederl. Malerei VIII*, p. 150, No. 2 gedateerd ca. 1511, daar de Adam en Eva op de buitenluiken copieën zijn naar Dürer's hout-snede met hetzelfde onderwerp uit de Kleine Passie van 1511. ⁹) Hoezeer Gossaert nog de antieke motieven op manieristische wijze weergaf, blijkt uit de antieke helmen en de leeuwenkoppen op het Spinario-blad in de verz. A. Welcker te Amsterdam (*Oud-Holland LIX* (1942) afb. 1). ¹⁰) Vgl. W. Krönig in *Zeitschrift für Kunstgeschichte III*, 1934, p. 165 en G. Glück, op cit. p. 129. ¹¹) *Beschreibender Katalog der Handzeichnungen in der Graphischen Sammlung Albertina II*, Wien 1928, p. 7, No. 35. ¹²) Door Glück, op cit. p. 123, gedateerd kort voor het Malvagnatriptiek, dat door Friedländer even na 1511 geplaatst werd. ¹³) De invloed van Dürer op Gossaert wordt meestal later aangenomen. Krönig (op. cit. p. 165) wees als een van de vroegste voorbeelden de tekening in de Ecole des Beaux Arts te Parijs van ca. 1515 aan. Het geldt hier echter niet zo zeer een directe ontleening van Dürer, als wel een meer algemene invloed die Gossaert hielp om zich van het Manierisme te bevrijden. Het zou mogelijk zijn, dat deze kennis van Dürer's werk uit zijn contact met de Barbari na 1511 ontstaan is. In dit speciale geval zijn de Verering van Maria (B. 95) en de Tempelgang van Maria (B. 81) met de oprijzende zuilen voor Gossaert van belang geweest. De tekening is hierdoor misschien ca. 1512 te dateren. Kort daarna moet de Hieronymus, die door Glück wordt afgebeeld, ontstaan zijn. Het landschap van deze luikjes, die bij de Gethsemane te Wenen horen, is zeer verwant met het landschap links in de achtergrond van de tekening.