

Marieke van Vlierden<sup>1</sup>

#### INLEIDING

Hanneke de Munck definieert de door haar in samenwerking met andere kunstenaars gemaakte, moderne altaarstukken als volgt: 'Het altaarstuk is een ruimtelijk object, drager van verbeeldingen van heelheid. Het creëert een speciale plek. De altaarstukken van dit project zijn opgedragen aan zaken die voor ons de hoogste menselijke waarden vertegenwoordigen. De samenwerking van kunstenaars speelt bij het ontstaan een belangrijke rol.'

Zij liet zich voor dit bijzondere project onder meer inspireren door middeleeuwse altaarstukken ofwel retabels in Slowakije, zoals in de St. Jakobskathedraal in Levoča (Leutschau). Deze gotische kerk heeft een buitengewoon rijk interieur, met altaarstukken uit verschillende perioden: Middeleeuwen, barok en neogotiek.<sup>2</sup> Het indrukwekkendste is het retabel op het hoogaltaar, gemaakt door de beeldhouwer Meester Paul rond 1510.



Hoogaltaar Levoča (foto website Rudolf Kukura)

Dit retabel, met een hoogte van maar liefst 18,62 m, het hoogste ter wereld, bestaat uit een sokkelzone of predella, een middenbak, die gesloten kan worden met twee vleugels en een hoge architectonische, opengewerkte bekroning of 'Gespreng'. Het altaar waar het retabel op staat is gewijd aan de apostel Jacobus de Meerdere, de beschermheilige van de kerk en de stad. In de predella zijn beelden van Christus met zijn apostelen aan het Laatste Avondmaal aangebracht. Het retabel is voorzien van dubbele luiken, aan de buitenzijde beschilderd, aan de binnenzijde voorzien van gebeeldhouwde reliëfs, met scènes uit het leven van Christus en de apostelen. In de middenbak staan sculpturen van Maria met kind geflankeerd door Jacobus de Meerdere en Johannes de Evangelist. In het 'Gespreng' tenslotte zijn figuren van de Kerkvaders (Ambrosius, Augustinus, Hiëronymus en Gregorius de Grote) opgenomen. Alle beeldhouwwerk is rijk beschilderd en voorzien van vergulding.

<sup>1</sup> Artikel bij de expositie 'Altaarstukken in het World Trade Center, Amsterdam', 1 maart–28 april 2011, zie: [www.stichtingdegespreksgenoot-sobesednik.nl](http://www.stichtingdegespreksgenoot-sobesednik.nl). Marieke van Vlierden is kunsthistorica met als aandachtsgebied o.a. middeleeuwse beeldhouwkunst. Zie [www.mariekevanvlierden.nl](http://www.mariekevanvlierden.nl). Bij gebruikmaking van gegevens uit dit artikel graag de bron vermelden.

<sup>2</sup> Zie o.a.: [www.chramsvjakuba.sk/en.html#osjanov](http://www.chramsvjakuba.sk/en.html#osjanov) van Rudolf Kukura; voor retabels: De Boodt/Schäfer 2007.

Hoe kwam men ertoe om zo'n buitengewoon kostbaar kunstwerk op het altaar te plaatsen? Hoe kwam het tot stand en hoe functioneerde dit? In dit artikel<sup>3</sup> schets ik het ontstaan en de ontwikkeling van dergelijke middeleeuwse retabels en ga na in hoeverre deze nog een weerklank vinden in de moderne altaarstukken van Hanneke de Munck en haar collega's.<sup>4</sup>

---

## BEELDEN OP HET ALTAAR

Middeleeuwse beelden waren meestal niet bedoeld als zelfstandige creaties, zoals de meeste moderne beeldhouwwerken. Vrijwel altijd waren ze opgenomen in een kleurige architecturale omgeving en speelden een rol in de liturgie of (privé)devotie. Vele houten sculpturen uit de Middeleeuwen maakten oorspronkelijk



Aartsengel Michaël weegt de zielen tijdens het Laatste Oordeel, Rogier van den Weyden, 1443-1451, Beaune, Musée de l'Hôtel Dieu (foto Van Vlierden)

deel uit van altaarretabels. Een altaarretabel is een onderdeel van het kerkmeubilair en heeft een functie in de christelijke eredienst. Het retabel was in zijn oudste vorm een rechthoekig paneel dat achteraan op het altaar stond. De naam retabel is dan ook afgeleid van het Latijnse *retro tabulam* ofwel 'aan de achterzijde van de tafel'. Het kon gedecoreerd zijn met reliëfs en bestond veelal uit steen of hout bekleed met edelmetaal, emails en edelstenen.<sup>5</sup> Daarbij moet worden opgemerkt dat de priester in de Middeleeuwen voor het altaar stond bij het opdragen van de mis, met de rug naar het volk.<sup>6</sup>

Het altaar is de belangrijkste plaats in het kerkgebouw en staat in het centrum van de christelijke eredienst. In het christendom gelooft men dat de erfzonde over de mensen is gekomen doordat Adam en Eva in het paradijs van de boom der kennis van goed en kwaad hebben gegeten. Zij waren daartoe verleid door de duivel, daarom uit het paradijs verdreven en verloren het eeuwige leven. Christus, Gods Zoon, is aan het kruis gestorven en heeft middels dit kruisoffer de zonde van de mensen weggenomen. Wie hem navolgt en tijdens het Laatste Oordeel niet te licht bevonden wordt, kan het eeuwige leven in de hemel weer verwerven. Aan het altaar werd en

---

<sup>3</sup> Deze tekst is een gedeeltelijke bewerking van mijn artikel in de publicatie Van Vlierden 2008, p. 13-31.

<sup>4</sup> Zie voor een uitgebreide beschrijving en interpretatie van de moderne altaarstukken de teksten van Sya van 't Vlie en Hanneke de Munck op de website <http://www.stichtingdegespreksgenoot-sobesednik.nl>.

<sup>5</sup> Zie voor een kort overzicht van de ontwikkeling van het retabel: Buyle 2000-1 en 2; D'Hainaut-Zveny 2005-2; De Boodt/Schäfer 2007, p. 15-21.

<sup>6</sup> Tegenwoordig staat hij achter de altaartafel met zijn gezicht naar de gelovigen gekeerd. Dit is gebruikelijk sinds het Tweede Vaticaans Concilie (1962-1965). Het is dan uiteraard niet meer opportuun om een retabel op het altaar te plaatsen.

worden tijdens de misviering het lijden, de kruisdood en de verrijzenis van Christus herdacht. Tijdens de eucharistie worden brood en wijn gewijd door de instellingswoorden die Jezus tijdens het Laatste Avondmaal uitgesproken heeft: 'Dit is mijn Lichaam, dit is de kelk van mijn Bloed'. Door de zogenaamde 'transsubstantiatie' veranderen tijdens de misviering het brood en de wijn in het lichaam en bloed van Christus. Christus vroeg zijn apostelen het Laatste Avondmaal tot zijn gedachtenis te herhalen. Het is dan ook afgebeeld op de predella van het grote retabel in Levoča. In dit licht gezien is het niet verwonderlijk dat men het altaar en zijn omgeving in de Middeleeuwen (maar ook daarna) rijk decoreerde.

Het altaar staat op een podium met drie of vijf treden en bestaat uit een tafelblad of *mensa* die rust op een voet of *stipes*. In het altaar werden relieken geplaatst in de zogenaamde reliekenholte of *sepulchrum* (graf). Dit kon ofwel in het altaarblad zijn of in de *stipes*, die in de Middeleeuwen vaak de vorm had van een tombe. Een reliek is een overblijfsel van heiligen of een object dat met hen in aanraking is geweest en vormt de verbinding tussen het hemelse en het aardse. Via de reliek was de heilige aanwezig en kon zo door de gelovige om voorspraak en bijstand worden gevraagd. De heilige, die immers net als de gelovige ook zelf (zondige) mens was geweest, fungeerde als een intermediair tussen de gelovige en God.<sup>7</sup> Zonder relieken kon het altaar niet worden gewijd, een verplichting die nu niet meer bestaat. Het voorschrift is ontstaan uit de gewoonte in het vroege christendom om de eucharistie te vieren boven het graf van martelaren: zij die voor het geloof waren gestorven. Na het Edict van Milaan, waarin keizer Constantijn in 313 het christendom binnen het Romeinse Rijk erkende, stopten de christenvervolgingen en konden de christenen vaste plaatsen voor de eredienst inrichten. Deze gebouwen verrezen bij voorkeur boven het graf van een martelaar, dat een centrale plaats kreeg in de absis van de kerk. Boven dit graf werd het altaar opgericht.



Hoogaltaar in de St. Viktor'sdom te Xanten (foto Van Vlierden/Ruesink)

Het gebruik om reliekschrijnen óp het altaar te plaatsen, een traditie die vanaf het eind van de negende eeuw bestond, lag mede aan de ontwikkeling van het altaarretabel ten grondslag.<sup>8</sup> Vanaf de negende eeuw ontwikkelden zich uit reliekschrijnen met edelmetaal beklede reliekbeelden. Via de reliek was de heilige aanwezig in de sculptuur en kon zo door de gelovige om voorspraak en bijstand worden benaderd. Ook zonder de (zichtbare) aanwezigheid van een reliek, was men in de late middeleeuwen overtuigd van de mogelijkheid met de heilige in contact te kunnen treden via het heiligenbeeld. In later eeuwen werden reliekschrijnen of -beelden in de retabels opgenomen. Deze ontwikkelden zich tot bakken die op het altaar geplaatst konden worden en

<sup>7</sup> D'Hainaut-Zveny 2005-2, p. 16; zie voor reliekbeelden, -houders en -verering o.a. Amsterdam/Utrecht 2000.

<sup>8</sup> Zie voor een kort overzicht van de ontwikkeling van het retabel: Buyle 2000-1 en 2; D'Hainaut-Zveny 2005-2.

werden gesloten met houten deuren, de zogenaamde 'vleugels'. Een mooi en uitzonderlijk laat voorbeeld hiervan is het hoogaltaar van de St. Viktorsdom in Xanten uit de eerste helft van de zestiende eeuw, waarin reliekschrijnen zijn geplaatst rondom de twaalfde-eeuwse Grote St. Viktorschrijn.

Het 'relikenretabel' werd vanaf de veertiende eeuw verdrongen door gebeeldhouwde retabels, met in het centrum figuren van Christus of Maria, geflankeerd door heiligen en apostelen. De vrijwel geheel vergulde sculpturen waren geplaatst in nissen in de retabelbak en werden overhuifd door eveneens vergulde baldakijnen. Aan het eind van de veertiende eeuw ontwikkelde zich daarnaast het verhalende retabel, waarin scènes uit het leven en lijden van Christus, Maria en heiligen werden weergegeven. Deze ontwikkeling culmineerde in de zestiende eeuw in zeer rijk bevolkte altaarstukken met vele afzonderlijke scènes en soms dubbele geschilderde of gebeeldhouwde vleugels, zoals het bovengenoemde altaarretabel van Levoča. Dit heeft op de vleugels en in de predella verhalende scènes en in de middenbak drie afzonderlijke heiligenbeelden.



Passieretabel St. Janskathedraal, Den Bosch (foto Van Vlierden)

## DE NEDERLANDEN

In de Nederlanden werd het verhalende retabel heel populair. Een goed voorbeeld hiervan is het Antwerpse Passieretabel in de St. Janskathedraal te 's-Hertogenbosch (ca. 1510-1520).<sup>9</sup> De bak heeft de vorm van een omgekeerde 'T' en kan gesloten worden met zes beschilderde luiken. Talloze grote en kleine gesneden scènes in de retabelbak vormen met de geschilderde voorstellingen één uitgebreid, iconografisch programma. De luiken vormen niet alleen een bescherming voor het kostbaar

vergulde beeldhouwwerk, maar door het in verschillende stadia openen ervan wordt het afgebeelde verhaal stapsgewijs zichtbaar, aangepast aan het belang van de betreffende misviering. Een retabel werd meestal alleen op kerkelijke hoogtijdagen helemaal geopend. In gesloten toestand zijn in 's-Hertogenbosch op de buitenzijde van de luiken drie scènes uit het openbare leven van Christus weergegeven: de Bruiloft te Kana, de Opwekking van Lazarus en de Verzoeking van Christus in de woestijn. Gaat het retabel open, dan worden de Passietaferelen zichtbaar. Op het linkerluik links de Intocht in Jeruzalem met aansluitend op het bovenste luik Christus' gebed in de Hof van Olijven en rechts zijn Gevangenneming. Het verhaal gaat verder met de Kruisdraging in de retabelbak en de Kruisiging in het verhoogde middendeel. Op het bovenluik rechts volgt dan de Kruisafneming, in de retabelbak rechts de Bewening, op het rechterluik aan de linkerkant de Opstanding en rechts de Hemelvaart van Christus.

---

<sup>9</sup> Zie Van der Weijden 2005 en daar genoemde literatuur.



Het passieverhaal wordt aangevuld door kleine beeldengroepjes onder baldakijntjes in de hollijsten langs de drie compartimenten. Aan weerszijden van de Kruisdraging zijn de Geseling en de Doornenkroning afgebeeld en links naast de Bewening de Nederdaling ter Helle. Rond de Kruisiging en rechts van de Bewening vinden we kleine groepjes met afbeeldingen van de zeven sacramenten: de doop, het vormsel, de biecht, de eucharistie, het priesterschap, het huwelijk en het heilig oliesel dat aan de stervenden wordt toegediend. De zeven sacramenten werden door Christus zelf ingesteld. Ze kunnen worden beschouwd als tekenen van bijzondere genade en als 'tekens van de blijvende werking van het kruisoffer'.<sup>10</sup>



Geschilderd 'retabel' met Kruisiging en Tronende Maria met Kind, Kathedraal van St. Albans, Groot-Brittannië, ca. 1200 (foto Van Vlierden)



Bewening met als kleine nevenscène het Heilig Oliesel, Passieretabel Den Bosch, Antwerpen, begin zestiende eeuw (foto Van Vlierden)

Zes kleine gesneden voorstellingen uit Christus' jeugd: te weten de Annunciatie, Visitatie, Geboorte, Aanbidding der koningen, de Vlucht naar Egypte en de Heilige Familie, zijn in eigen compartimenten onder de hoofdvoorstellingen geplaatst. De originele predella onder de retabelbak is niet bewaard, maar is vervangen door een niet gepolychromeerde met spitsbogen. Door deze verhoging onder het retabel kon men dit openen en sluiten zonder het altaar te hoeven ontruimen. Er zijn overigens niet alleen beeldhouwde houten retabels, maar ze kunnen ook bestaan uit schilderijen, steensculptuur of soms zelfs vervangen worden door muurschilderingen. Zo zijn op de pijlers van de kathedraal in St. Albans muurschilderingen van de Kruisiging en scènes uit het leven van Maria aangebracht boven de nu verdwenen altaren.<sup>11</sup>

## DUIZENDEN MULTIDISCIPLINAIRE PROJECTEN

In de Nederlanden zijn in de periode 1380-1530 duizenden retabels gemaakt. In de loop van de Middeleeuwen nam het aantal altaren in de kerk namelijk sterk toe. Deze toename had verscheidene oorzaken. In 1310 werd op een bisschoppenvergadering in Trier besloten dat aan elk altaar duidelijk te zien moest zijn aan welke heilige(n) het gewijd was. Daarom werden heiligenbeelden of een retabel met afbeeldingen uit het leven van Christus of de heilige(n) op het altaar geplaatst. Bovendien moest elke heilige van wie een kerk een belangrijke

<sup>10</sup> De Smedt 1993, p. 32.

<sup>11</sup> Roberts 1993.

reliëk had verworven bij voorkeur een eigen altaar krijgen. Hierdoor nam het aantal altaren sterk toe. Maar ook doordat de priesters dagelijks een mis op gingen dragen en omdat zich de traditie ontwikkelde dat leken geld gaven aan de kerk om bij een bepaald altaar missen te laten lezen voor het zielenheil van overleden verwanten. Opdrachten tot het stichten van nieuwe altaren en het maken van kostbare altaarstukken werden gegeven door hoge geestelijken, de adel en de gegoede burgerij. Ook verenigingen zoals gilden en broederschappen stichtten eigen altaren, die gewijd waren aan hun schutspatroon.

In de Zuidelijke Nederlanden werden de gesneden altaarretabels vanaf de vijftiende eeuw vooral verhandeld in Antwerpen, vanaf 1460 in het Onze-Lieve-Vrouwepand. Hier en tijdens de grote jaarmarkten in Brugge en Bergen op Zoom, konden de vele binnen- en buitenlandse geïnteresseerden afspraken maken met de kunstenaars en eventueel hun keuze maken uit de uitgestalde kunstvoorwerpen. De meeste retabels werden echter niet voor de vrije markt gemaakt maar in opdracht.<sup>12</sup> De vervaardiging van een retabel vereiste de samenwerking van de beeldsnijder met de stoffeerder of 'beeldverver' die de sculpturen beschilderde en de schilder die de voorstellingen op de luiken aanbracht.<sup>13</sup> De retabelbak en de luiken werden geleverd door de schrijnwerker en de architectonische decoratie door een metselriesnijder. Hoewel in alle grote steden beeldsnijders werkten en retabels werden vervaardigd, kenden Antwerpen, Brussel en Mechelen waarschijnlijk de grootste productie en het zijn de enige steden waar beeldhouwwerken werden gemerkt. De introductie van de keurmerken hangt onder meer samen met de verkoop van retabels op de vrije markt en was tevens een methode voor onderlinge controle.



**Uitgeholde achterzijde van een notenhouten Anna-tedrieëngroep, Oostenrijk, 16de eeuw, particuliere collectie (foto Van Vlierden)**

In onze streken werden de altaarretabels meestal uit eikenhout vervaardigd. De beste kwaliteit eikenhout werd ingevoerd uit het Baltische gebied, waar het langzaam en regelmatig was gegroeid. Het werd in dikke planken aangevoerd die zodanig uit de stam zijn gehaald, dat het hout op de kopse kant staande jaarringen vertoont. Hierdoor is het hout sterk en stabiel. Heel wat Zuid-Nederlandse sculpturen zijn uit dit zogenaamde 'wagenschot' vervaardigd. Uit wagenschot konden geen grote beelden worden gesneden. Hiervoor werd vaak onregelmatig gegroeid inlands eikenhout gebruikt. Om het beeld goed aan alle zijden te kunnen bewerken en beschilderen, kon het vastgezet worden in een werkbank. Hiervan zijn vaak sporen te vinden aan de onder- en bovenzijde van de sculpturen. Om splijten te voorkomen werden de beelden aan de achterzijde uitgehold, waarbij het hardere kernhout meestal werd verwijderd. Aangezien de meeste sculpturen bedoeld waren om tegen de achterwand van een retabelkast of nis te staan, was het

meestal niet nodig om de uitholling te dichten. Ook was het niet noodzakelijk om de sculpturen 'en ronde bosse', dat wil zeggen aan alle zijden, uit te werken en te polychromeren. Veel middeleeuwse sculpturen zijn dan ook aan de achterzijde vlak gelaten.

---

<sup>12</sup> Zie Jacobs 1998; Op de Beeck 2000; Dumortier 2005; Jacobs 2005.

<sup>13</sup> Zie De Boodt 2000; Jacobs 2005.

## KLEUR

Na het snijden was het middeleeuwse beeld niet af. Het werd pas als voltooid beschouwd na het aanbrengen van de polychromie. In een akkoord tussen de Brusselse schilders en beeldsnijders uit 1454 worden ongepolychromeerde beelden zelfs 'rouw bloet' (ruw en bloot) genoemd.<sup>14</sup> Vrijwel al het middeleeuwse beeldhouwwerk was bedoeld om te worden beschilderd. Pas aan het einde van Middeleeuwen liet men beschildering soms achterwege of beperkte deze tot aanduidingen van details als lippen en ogen.<sup>15</sup> Vanwege de dure materialen die ervoor werden gebruikt zoals goud en minerale verfstoffen, kostte de polychromie meer dan het snijden. Het belangrijkste was de vergulding: blaadjes bladgoud werden gelegd op een oranje-rode boluslaag, een zeer glad gemaakt mengsel van klei en lijm. Het goud werd daarna gepolijst met



Glanzend gepolijste vergulding, voorzien van ponspatronen en kleurige rankendecoratie, op een Antwerps retabelfragment, 16de eeuw, particuliere collectie (foto Van Vlierden)

bijvoorbeeld een agaatsteen of dierentand. Fijn gedetailleerde delen zoals het haar of het grondje, konden niet glanzend gepolijst worden. Hier werd matgoud gelegd op een kleeflaag, de mixtion. Over het goud kon een doorschijnende laklaag worden aangebracht, zogenaamd 'luster', meestal groenluster op de grondjes waar de figuren op staan en roodluster op de kleding. Luster werd op grotere vlakken over het algemeen aangebracht op bladzilver. Op het goud kon als textielimitatie persbrokaat worden aangebracht, dat bestond uit krijtlijmgrond of was, die in een vormpje werd gegoten, na uitharding uitgenomen en op de sculpturen gelijmd en verguld. De vergulding kon tevens worden verlevendigd door ingeponste patronen, zoals de brede ponsranden op de kleding en sokkels van

Antwerpse en Mechelse stukken. Op de ponsranden werden vervolgens letters en vooral in Mechelen ook bloemen en vruchten geschilderd, overwegend in rood en blauw. De meest gebruikte kleuren waren rood (vermiljoen en rode lak) en blauw. Voor dit laatste gebruikte men het kostbare azuriet, een mineraal dat voor een extra diep effect meestal op een zwarte of donkergrijze grond werd aangebracht. Deze matte afwerking werd veel gebruikt voor de binnenzijde van kledingstukken.

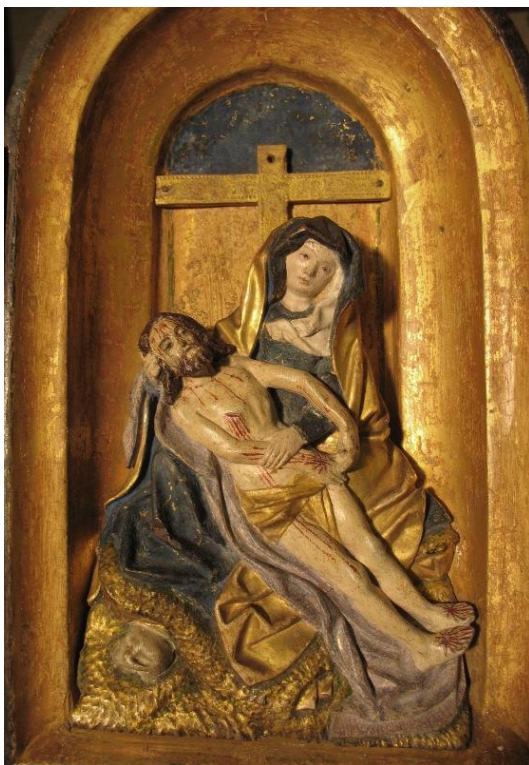
<sup>14</sup> Jacobs 2005, p. 38.

<sup>15</sup> Zie voor polychromie onder meer Vandamme 1982; Phillipot 1984; Taubert 1983; Serck-Dewaide 2000; Serck-Dewaide 2005; voor het vraagstuk van de ongepolychromeerde houtsculptuur: Rommé 1996.



## BETEKENIS

Laatmiddeleeuwse polychromie vertoont zo een heel scala aan kleuren en oppervlakte-effecten, helder- en zachtglanzend naast fluweelachtig mat. Deze veelkleurige afwerking had een meerledige functie. Door de kostbare vergulding en beschildering werden de sculpturen en gebeurtenissen naar een hoger plan getild, zowel materieel als inhoudelijk. Het kostbare en onaantastbare goud werd van oudsher geassocieerd met het goddelijke. Door het vergulden van de sculpturen was duidelijk dat hier heiligen waren afgebeeld en dat verhalen zich afspeelden in een hemelse dimensie, gesymboliseerd door de eveneens vergulde en rijk gedecoreerde baldakijnen. Zij verbeeldden en vormden onderdeel van de christelijke heilsgeschiedenis, die uiteindelijk zou leiden tot de vestiging van Gods Rijk op aarde.



Middendeel van een Zuid-Nederlands drieluikje met Bewening, begin zestiende eeuw, particuliere collectie (foto Van Vlierden)

De kleurensymboliek, hoewel in de Middeleeuwen zeker niet eenduidig, speelde in de beleving van de beschouwer eveneens een rol. Enig houvast biedt de opsomming van kleuren en hun betekenis door Durandus (veertiende eeuw): wit of goud werd geassocieerd met vreugde, zuiverheid en onschuld en werd gebruikt voor alle grote feesten. Rood verwees naar het bloed van het lijden maar ook naar de liefde: Christus. Zwart en paars werden gebruikt in tijden van boete, onthouding en rouw. Blauw was als kleur van kuisheid en onschuld verbonden met Maria, bruin als nederige kleur met armoede, geel duidde op verraad en afgunst, groen op hoop en nederigheid en purper verwees naar macht en koningschap.<sup>16</sup>

Tegelijkertijd zorgden zowel het gedetailleerde snijwerk als de kleurige beschildering, met zijn tranen, bloeddruppels, verkleurde lijkvlekken, kleurige kleding en groen geboomte voor het gewenste realisme. De beschouwer moest in staat zijn de afgebeelde verhalen te begrijpen en zich in te leven in de gebeurtenissen uit het Lijdensverhaal, om zich nader bij God te weten. Deze nadruk op de persoonlijke beleving ontwikkelde zich in de late middeleeuwen langzaam uit de mystiek binnen de leefwereld van de kloosterordes en verspreidde zich onder meer via de bedelordes van de franciscanen en dominicanen onder brede lagen van de

bevolking. In onze streken speelt de geloofsbeweging van de Moderne Devotie hierin een belangrijke rol. De grondlegger van deze beweging, Geert Grote (1340-1384), riep de mensen op Christus na te volgen en sober en ingekeerd te leven. Door het lezen van religieuze teksten en het beschouwen van afbeeldingen kon de gelovige zich in het leven en lijden van Christus verplaatsen.<sup>17</sup> Op de middeleeuwse mens, die niet zoals wij continu als het ware met kleurige afbeeldingen 'gebombardeerd' wordt, moet het openen van een rijk verguld en

<sup>16</sup> Zie Vandamme 1993.



beschilderd altaarretabel een grote indruk hebben gemaakt. De schenking van een altaarstuk was overigens niet alleen gunstig voor het zielenheil maar uiteraard ook een statussymbool. Het is in deze complexe context dat de middeleeuwse altaarretabels begrepen moeten worden.

---

## ECHO'S UIT HET VERLEDEN?

Hoe verhouden de moderne altaarstukken in het WTC zich in vorm en betekenis nu tot deze middeleeuwse werken?<sup>18</sup> Ik keer eerst terug naar Hanneke de Munck's definitie van altaarstuk:

‘Het altaarstuk is een ruimtelijk object, drager van verbeeldingen van heelheid. Het creëert een speciale plek. De altaarstukken van dit project zijn opgedragen aan zaken die voor ons de hoogste menselijke waarden vertegenwoordigen. De samenwerking van kunstenaars speelt bij het ontstaan een belangrijke rol.’

Zij heeft het in deze definitie dus over de vorm, de inhoud van het afgebeelde, de functie en de totstandkoming.



**Orpheus' Verheerlijking van de Natuur, Hanneke de Munck en Kees van den Burg (foto Van Vlierden)**

Allereerst de vormovereenkomsten. Bij vijf van de geëxposeerde altaarstukken is net als in de middeleeuwse werken sprake van een middendeel met sculpturen en luiken. Deze luiken hebben echter geen functie bij het sluiten van het altaarstuk en zijn ook niet altijd beweegbaar. Bij *Orpheus' Verheerlijking van de Natuur* zijn (het gefixeerde) rechterluik en achterwand ook beelddrager, door beschildering met magnolia's door Kees van den Burg. Dit klein formaat drieluik met de figuur van de dansende Orpheus op de levensbron doet denken aan de kleine middeleeuwse drieluikjes die niet bestemd waren om op een altaar te plaatsen, maar in de privésfeer bij gebed en meditatie werden gebruikt.

Ook bij *Adam en Eva* zijn de luiken inhoudelijke dragers van beeld en tekst. Dit drieluik is tweezijdig: iets dat in de middeleeuwen niet voorkwam. De onderbouw van dit altaarstuk, in vorm min of meer vergelijkbaar met het middeleeuwse altaar, maakt, net als bij enkele andere werken, integraal onderdeel uit van het kunstwerk. Het kan in de meeste geëxposeerde moderne altaarstukken niet functioneren als een tafel waarop een ritueel wordt uitgevoerd of waar offers worden gebracht. Bij verscheidene altaarstukken zien we herinneringen aan predella's, zoals bij *De Zondvloed*, waarbij de twee verticale elementen onder de middenbak als zodanig fungeren, of het éénvleugelige Engelenaltaar, waarbij de predella is aangeduid door een lege kistconstructie.

---

<sup>17</sup> Zie voor kunst en Moderne Devotie: Veelenturf 2000.

<sup>18</sup> Het volgende is mijn persoonlijke interpretatie. Het is niet gezegd dat de door mij gelegde verbanden alle zo door de kunstenaars zijn bedoeld.

---

## TOTSTANDKOMING: SAMENWERKING

In de moderne altaarstukken is de samenwerking tussen de kunstenaars uit verschillende disciplines vrijwillig en zij zijn gemaakt voor de vrije markt. In de Middeleeuwen werd de samenwerking bepaald door de arbeidsdeling die in de gildebepalingen was vastgelegd. Zoals boven vermeld was een samenwerking van verschillende ambachtslieden, zoals schrijnwerker, beeldhouwer, schilder en stoffeerder, noodzakelijk om het retabel tot stand te kunnen brengen. Eén persoon nam de opdracht aan en bleef eindverantwoordelijk voor het uitgevoerde werk. Meestal was dit een schilder of beeldhouwer, die dan ook het ontwerp geleverd zal hebben. De opdracht was welomschreven inzake kwaliteitseisen en de klant kon ervan op aan dat zijn retabel volgens de tradities van een bepaalde stad werd vervaardigd. De verschillende onderdelen werden in gespecialiseerde ateliers gemaakt en later samengevoegd. In de altaarstukken van De Munck en haar collega's droeg zij het thema aan dat in het algemeen in samenspraak verder werd ontwikkeld. Over de invloed die de middeleeuwse participanten elk individueel konden uitoefenen op het uiteindelijke resultaat is helaas weinig bekend. De meeste grote altaarretabels waren dermate kostbare projecten, dat zij niet voor de vrije markt zullen zijn gemaakt. De opdrachtgever zal in deze gevallen beslissende invloed op de beeldinhoud en vorm hebben gehad. Aan sommige retabels ligt een uitgebreid theologisch programma ten grondslag.

---

## ICONOGRAFIE

De iconografie van de moderne altaarstukken is beduidend anders dan die van de middeleeuwse. In de laatste ligt de nadruk op afbeeldingen van het Nieuwe Testament, waarin het Oude Testament zijn vervulling heeft gevonden. Gebeurtenissen uit het Oude Testament zijn dan ook geen hoofdthema, zoals bij *Adam en Eva* en *De Zondvloed*, maar vinden een plaats als kleinere voorstellingen in de keellijsten of op de vleugels van het retabel.



Krantenartikel in perspex uit het podium van het altaarstuk *Het voedsel*, Hanneke de Munck (foto Hanneke de Munck)

Qua religieuze inspiratie is het Altaarstukkenproject eclectisch. De Munck toont zowel heilige dieren ontleend aan de beeldtaal van Noord-Amerikaanse indianen, zoals de beer uit *Het voedsel* en de jonge potvis in *Het geheugen*, als verwijzingen naar oosterse mystiek. De teksten geschreven op de tweede poort van *De wetten van het hart* zijn afkomstig uit de christelijke, islamitische en joodse traditie. Christelijke elementen zijn in de meeste moderne altaarstukken aanwezig, zoals in *Het voedsel*. De vis (symbool van Christus) in de bek van de grote beer, vormt tegelijkertijd een kruisarm van een kruis, waarvan de beer de staander is. De grote sokkelzone draagt tekst uit het 'Onze Vader', een gebed dat een belangrijke plaats heeft in de liturgie van de mis: 'geef ons heden ons dagelijks brood'. Het brood verwijst een tweede keer naar Christus. In het podium is een in perspex gevat krantenartikel over de wereldvoedselsituatie ingelaten, als een relik in een *sepulchrum*.



Koning uit de Boom van Jesse in de Predella van het Zeven Smartenretabel, Henrik Douwerman, 1518-1521, St. Nikolaikirche, Kalkar (foto Van Vlierden)

Minder direct is de verwijzing in *Narek*. Dit beeld van een klagende figuur verwijst naar de Klaagzangen van Gregor Narekatsi, een Armeense monnik uit de tiende eeuw. Dit beeld staat op een broodplank: is het een offer? Is het een verwijzing naar Christus die als het Lam Gods wordt geofferd en de zonden en lasten van de mensheid op zich neemt? Het gebruik van het purperen hout (purperhart) kan verwijzen naar het Koninklijke aspect van Christus die de dood overwint. De wijze waarop de voeten van de figuur over elkaar gevouwen zijn, doet mij sterk denken aan die van de gekruisigde Christus.

Het altaarstuk *Het Gezin* roept herinneringen op aan altaarretabels met afbeeldingen van Maria met Kind en de Boom van Jesse, waaruit de stamboom van Christus ontspringt. De aan alle kanten uitspruitende ranken van de Boom van Jesse verwijzen naar het levenbrengende kruishout van

Christus, die aan het einde van de boom is afgebeeld. En evenzo zullen de wilgentakken uitspruiten die de architectuur rond de beelden van *Het Gezin* vormen. De beeldengroep van *Het Gezin* doet denken aan het middeleeuwse ‘modelgezin’: de Heilige Familie.



Heilige Familie: Christuskind tussen Jozef en Maria in het Passieretabel te Den Bosch, Antwerpen, begin zestiende eeuw (foto Van Vlierden)

## KLEUR

Een subtiele verwijzing naar deze onluikende levenskracht en wedergeboorte bevindt zich op de schouder van de moederfiguur: een klein accent heldergroen. Dit is echter een toevallige rest groen, die bij de verdere uitwerking van het beeld mogelijk nog verdwijnt, aldus De Munck. Toch gebruikt zij wel degelijk kleur in haar werk, hoewel in verhouding tot de middeleeuwse retabels kleur niet overal op de moderne altaarstukken aanwezig is, maar vooral op de luiken en retabelbakken. Kleur heeft op de gesneden beelden een subtiele rol en is toegepast als kleine kleuraccenten (zo zijn de ogen vaak aangeduid) en heeft net als in de oude sculptuur in veel gevallen ook een symbolische betekenis. Op de figuren van Adam en Eva in het paradijs bracht De Munck geel en wit aan: kleuren die zij interpreteert als onschuld en leven, op Adam en Eva na de Zondeval zwart, als uitdrukking van hun bezoedeling. Het blauw op de vissenhuiden-bekleding van de *Zondvloed* spreekt voor zich, maar is heel subtiel op een staartvin van de duikende jonge



Groene kleurvlek op de schouder van de moederfiguur van het altaarstuk *Het Gezin*, Hanneke de Munck (foto Van Vlierden)



potvis in *Het geheugen*. Shawky Ezzat gebruikte roze als meest spirituele kleur van de Oosterse cultuur op de door hem met teksten beschilderde poort van het altaarstuk *De wetten van het hart*. Op de rand van de middenbak van het *Engelenaltaar* bracht De Munck enkele kleine strookjes bladgoud aan, als verwijzing naar het goddelijke. De moderne altaarstukken weerspiegelen echter niet meer de overweldigende hemelse pracht en de rijkdom van de opdrachtgevers. Door de betrekkelijk eenvoudige afwerking en materialen, vaak gevonden stammen, kisten en balken, verwijzen zij vaak eerder naar eenvoud en het christelijke armoede-ideaal.

## BEELDEN ALS VERBINDING VAN HET AARDSE MET HET HEMELSE

De leegte is een belangrijk element in verscheidene van De Muncks altaarstukken. Ik benoem die zelf als het onzegbare, het goddelijke, ofwel de stilte of leegte waarin het goddelijke kan worden ervaren. Het is veelzeggend dat De Muncks laatste altaarstuk, samen met Deirdre McCloughlin gemaakt, geheel aan de leegte is gewijd. Het roept zowel associaties op met een (altaar)tafel waarop een offer ligt, of als geheel met een biddende figuur met uitgestrekte armen, als een vroegchristelijke orant. In *De wetten van het Hart*, een podium met een dubbele poort, vormt de leegte het centrum van het drieluik. De luiken worden gevormd door de Pakistaanse deuren met toegevoegde beelden van de profeten. In het *Engelenaltaar* verwijst de lege predella naar de openheid, de innerlijke stilte, die nodig is om het goddelijke, in dit geval goddelijke hulp, te kunnen ontvangen en ervaren.



Altaarstuk *Schreeuw in het heeal* in wording, Hanneke de Munck en Leo van den Bos (foto Van Vlierden)

De componiste Galina Ustvolskaja zocht in eenzaamheid en de stilte van de natuur de inspiratie voor haar muziek. In het altaarstuk *Schreeuw in het heeal* zijn drie taxushouten beelden van haar opgenomen in een abstracte houtconstructie van Leo van den Bos. De eenzame roept hier om hulp van God. Door de piramide- en trechervormige constructies waartussen de beelden zijn opgenomen lijkt het als of deze beelden intermediair zijn tussen het hemelse en het aardse. Zij nemen klanken uit het aardse op en zenden die uit in het hemelse. Tegelijkertijd lijken zij in staat om antwoorden uit het hemelse op te vangen en door te geven aan de aardse beschouwer. In die zin lijkt de functie van het middeleeuwse heiligenbeeld, voertuig voor de bemiddelende of genezende kracht van de heilige en zijn relieken, hier letterlijk in beeld gebracht. Het feit dat uit taxushout het geneesmiddel taxol gewonnen wordt, dat ingezet wordt tegen kanker, versterkt deze associatie.

In die zin hebben de moderne altaarstukken, hoewel in andere vorm en met een eclectischer religieuze inhoud, dezelfde functie als de oude retabels: een verbinding vormen tussen het hemelse en het aardse en zicht bieden op een andere, hogere werkelijkheid. Het is de bedoeling dat zij, geplaatst in het WTC, net als de oude retabels functioneren als concentratie- en aandachtspunten in de ruimte en uitnodigen tot overweging en meditatie. Ik ben benieuwd of zij deze functie in de 'kathedraal van het grote geld' ook daadwerkelijk zullen krijgen.

---

## BIBLIOGRAFIE

Aken 1996

*Gegen den Strom. Meisterwerke niederrheinischer Skulptur in Zeiten der Reformation*, tent.cat. Suermondt-Ludwig-Museum, Aken 1996

Amsterdam/Utrecht 2000

H. van Os; K.R. van Kooij en C.H. Staal (bijdr.), *De weg naar de hemel. Reliekverering in de Middeleeuwen*, tent.cat. Nieuwe Kerk Amsterdam/Museum Catharijneconvent Utrecht, Baarn 2000

Antwerpen 1993

H. Nieuwdorp (leiding), *Antwerpse retabels. 15de-16de eeuw, 1. Catalogus, 2. Essays*, tent.cat. Onze-Lieve-Vrouwekathedraal, Antwerpen 1993

De Boodt 2000

R. de Boodt, 'Productiecentra en arbeidsorganisatie', in: Buyle/Vanthillo 2000, p. 19-36

De Boodt/Schäfer 2007

R. de Boodt, U. Schäfer, *Vlaamse retabels. Een internationale reis langs laatmiddeleeuws beeldsnijwerk*, Leuven 2007

Buyle 2000-1

M. Buyle, 'Schitterende kijkkasten van de middeleeuwse beeldenwereld', in: Buyle/Vanthillo 2000, p. 9-18

Buyle 2000-2

M. Buyle, 'Retabels in andere vormen en ander materiaal', in: Buyle/Vanthillo 2000, p. 79-86

Buyle/Vanthillo 2000

M. Buyle, C. Vanthillo, *Vlaamse en Brabantse retabels in Belgische monumenten*, Brussel 2000 (M&L Cahier, 4)

Dumortier, 2005

C. Dumortier, 'Commercialisation et distribution', in: D'Hainaut-Zveny 2005-1, p. 63-75

D'Hainaut-Zveny 2005-1

B. D'Hainaut-Zveny, *Miroirs du sacré. Les retables sculptés à Bruxelles XVe-XVIe siècles. Production, formes et usage*, Brussel 2005

D'Hainaut-Zveny, 2005-2

B. D'Hainaut-Zveny, 'Origine et spécificités des retables gothiques', in: D'Hainaut-Zveny 2005-1, pp. 13-33

Jacobs 1998

L.F. Jacobs, *Early Netherlandish carved altarpieces, 1380-1550. Medieval tastes and mass marketing*, Cambridge 1998

Jacobs 2005

L.F. Jacobs, 'Fabrication et modes de production', in: D'Hainaut-Zveny 2005-1, p. 35-53

Op de Beeck, 2000

R. Op de Beeck, 'Economische aspecten van de laatgotische retabelproductie', in: Buyle/Vanthillo 2000, p. 63-78

Philippot1984

P. Philippot, 'Jalons pour une histoire de la sculpture polychrome', *Revue belge*, LIII (1984), p. 21-42

Roberts 1993

Eileen Roberts, *The wall paintings of Saint Albans Abbey*, St. Albans 1993

Rommé 1996

B. Rommé, 'Holzsichtigkeit und Fassung. Zwei nebeneinander bestehende Phänomene in der Skulptur des ausgehenden Mittelalters und der frühen Neuzeit', in: Aken 1996, pp. 97-111

Serck-Dewaide, 2000

M. Serck-Dewaide, 'Materialen, technieken en polychromie', in: Buyle/Vanthilloo 2000, p. 87-104

Serck-Dewaide, 2005

M. Serck-Dewaide, 'Materiaux et techniques', in: D'Hainaut-Zveny 2005-1, p. 55-61

De Smedt, 1993

H.J. De Smedt, 'De Antwerpse retabels en hun iconografie: een overzicht van onderwerpen en veranderingen', in: Antwerpen 1993, dl. 2, p. 23-46

Taubert 1983

J. Taubert, *Farbige Skulpturen: Bedeutung, Fassung, Restaurierung*, München 1983

Vandamme 1982

E. Vandamme, *De polychromie van gotische houtsculptuur in de Zuidelijke Nederlanden. Materialen en technieken*, Brussel 1982 (Verhandelingen van de Koninklijke Academie voor Wetenschappen, Letteren en Schone Kunsten van België. Klasse der Schone Kunsten, jg. 44, nr. 35)

Veelenturf 2000

K. Veelenturf (red.), *Geen povere schoonheid. Laat-middeleeuwse kunst in verband met de Moderne Devotie*, Nijmegen 2000

Van Vlierden 2008

M. van Vlierden met een bijdrage van Jeroen Giltaij, *Uit het goede hout gesneden. Middeleeuwse beelden uit de collectie Schoufour-Martin in Museum Boijmans-Van Beuningen*, Rotterdam, Rotterdam 2008

Van der Weijden 2005

E. van der Weijden, 'Behouden voor het land. De strijd om het Antwerpse passiealtaar uit Kasteel Heeswijk', in: *Bulletin van het Rijksmuseum*, 53 (2005), p. 300-315