

HET HUISHOUDEN VAN DE ZIEL:
BURGERLIJK DECOR IN HET
MÉRODE-ALTAARSTUK

R.L. Falkenburg

Nuttig, profijtelijk, praktisch, vlijtig, actief, leergierig, prestatiegericht, ambitieus, avontuurlijk, vernieuwend, ondernemend, spaarzaam, zuinig, 'self-supporting', handig, slim, individualistisch, egoïstisch, flexibel, opportunistisch, nuchter, redelijk, matig, beheerst, ordelijk.¹ Met deze opsomming is recentelijk getracht een karakteristiek te geven van de waardenschaal die het doen en laten, denken en verlangen van stedelingen in de late middeleeuwen heeft bepaald. Het is een waardenschaal die betrekking heeft op de zelfhandhaving en ontplooiing van het individu in het openbare maatschappelijke leven. Maar we hoeven niet eens zó veel van deze termen te schrappen—en er een paar bij te doen—om een karakteristiek te scheppen van het waardenpatroon dat bepalend is geweest voor de intieme religieuze behoeften en activiteiten van datzelfde individu. De persoonlijke geloofsbeleving van de laat-middeleeuwse stedeling—de burger, de leek, de 'amateur', de 'non-professional' in religieuze zaken wel te verstaan—wordt gedragen door dezelfde normen en waarden die in het seculiere openbare leven gelden, zelfs wanneer hij zich van dat leven afwendt om in de beslotenheid van zijn privé-domein de weg naar God te vinden. Deze stelling wil ik in het onderstaande toetsen door de schijnwerper te richten op de schilderkunst van deze tijd, om precies te zijn op een schilderij dat te boek staat als een van de vroegste in de Nederlanden waaruit een burgerlijke werkelijkheidsbeleving spreekt.

'Realisme' wordt algemeen geacht een van de grondkenmerken van de Nederlandse vijftiende-eeuwse schilderkunst te zijn. Methodische twisten hebben kunsthistorici weliswaar geleerd dit begrip met enige omzichtigheid te hanteren, maar hanteren doen zij het allemaal. Geen interpreet van de kunst der 'Vlaamse Primitieven' is voorbijgaan aan het fenomeen dat hier voor het eerst in de geschiedenis van de westerse kunst schilders hun medium hebben gebruikt om een natuurgetrouw beeld te geven van de zichtbare, tastbare werkelijkheid om hen heen. Dat betekent niet dat het Vlaamse en Brabantse landschap, Brugge, Gent en andere steden, de leefgewoonten van hun bewoners, of een hoekje van een woonkamer reeds als zelfstandig onderwerp van een schilderij zijn uitgebeeld, zoals dat later, vanaf het einde van de zestiende eeuw is gebeurd. In de schilderijen van de Meester van Flémalle, Jan van Eyck en Rogier van der Weyden en hun vele navolgers in de

vijftiende en de eerste helft van de zestiende eeuw staat het religieuze thema centraal. Maria en haar kind, een heilige, of andere figuren uit de christelijke heilsgeschiedenis domineren de voorstelling. Het profane dient zich alleen aan in bijwerk—een uitkijkje op een landschap op de achtergrond, een vaas met bloemen op een tafel—en in de setting van de voorstelling als geheel—bij voorbeeld wanneer Maria zit in een burgerlijk interieur dat geheel is ingericht naar de gewoonte van de tijd. ‘Realistisch’ en nieuw, zeker in verhouding tot de voorafgaande schilderkunst, is ook de weergave van ruimte, licht en atmosfeer, maar deze zuiver formele aspecten van schilderkunstige inkleding laten wij hier rusten. De motief-keuze als zodanig en de inhoudelijke connotaties van het profane decor heeft onze aandacht.

In het kunsthistorisch onderzoek lopen de meningen uiteen ten aanzien van de vraag, waarom Nederlandse schilders in de vijftiende eeuw vaak voor een profane encenering van hun religieuze onderwerp hebben gekozen. Globaal genomen zijn er twee verschillende antwoorden op deze vraag gegeven. Sommigen zijn van mening dat de behoefte om een religieuze vertelling in een eigentijds, vijftiende-eeuws decor te situeren, voortvloeit uit de opkomst in de Zuidelijke Nederlanden van een nieuwe klasse opdrachtgevers, de stedelijke burgerij, en haar wereldse aspiraties. ‘Burgerlijk’ en ‘seculier’ zijn woorden die in deze visie het ‘realisme’ van de Zuidnederlandse schilderkunst nader bepalen.²

Anderen zijn juist een tegenovergestelde mening toegedaan. Het ‘realisme’ van deze kunst geeft niet uitdrukking aan het seculiere streven van de burger, maar beantwoordt aan zijn religieuze noden. De profane inkleding van het religieuze onderwerp dient er toe de centrale personen in de heilsgeschiedenis dichtbij de leefwereld van de vijftiende-eeuwer te brengen. De beeldende suggestie dat toeschouwer en heilige delen in elkaars leefsfeer vergemakkelijkt de emotionele en zedelijke identificatie van de vrome met zijn voorbeeld. Deze religieuze duiding van het ‘realisme’ van de voorstelling wordt vaak toegespitst op het individuele profane detail, waarvan wordt aangenomen dat het drager kan zijn van een specifieke symbolische boodschap. Hoe futiel en alledaags zo’n detail ogenschijnlijk ook is—een waterkaraf, een kaars, een spiegel—, het kan een verholde toespeling zijn op een theologisch dogma of heilsmysterie.³ Daarbij neemt men aan dat de schilder of zijn opdrachtgever bij hun motief-keuze misschien niet zelf geverseerd zijn geweest in de nuances en spitsvondigheden van de laat-middeleeuwse theologie, maar hun licht hebben opgestoken bij geleerde adviseurs.

De polemiek die vertegenwoordigers van beide exegetische methoden



Fig 1 Anonime meester, *Mérode-altaarstuk*, New York, The Metropolitan Museum of Art, The Cloisters Collection (© A.C.L., Brussel)

sinds enkele tientallen jaren met elkaar voeren kan hier als zodanig buiten beschouwing blijven. Voor de lezer van het onderstaande is het slechts van belang te weten dat de schrijver dezes zich in het laatstgenoemde kamp bevindt, maar zich, niet alléén omdat hij voor deze gelegenheid buiten de eigen parochie mag preken, tot enige ondogmatische beschouwingen geroepen voelt. Deze zijn gewijd aan een schilderij dat centraal staat in deze methodische discussie en gemaakt is door een van de grondleggers van de vroeg-Nederlandse schilderschool. Ik zal de stelling verdedigen dat de materiële verschijningsvorm van het burgerlijke interieur in dit schilderij in nog sterkere mate dan tot nog toe is verondersteld een onstoffelijke wereld aanschouwelijk maakt, een wereld waarin de leek evenwel geheel thuis is.

Het *Mérode-altaarstuk* (fig. 1), toegeschreven aan een anonieme meester en op stilistische gronden omstreeks 1427 te dateren,⁴ neemt in de discussie over de betekenis van het realisme in de vijftiende-eeuwse Nederlandse schilderkunst een centrale plaats in, omdat het te boek staat als een van de eerste schilderijen waarin een profaan decor voor een religieuze thematiek breed is uitgemeten. Als zodanig heeft het, evenals andere werken uit het atelier van de Meester van Flémalle, een grote invloed gehad op contemporaine en latere schilders van het burgerlijk decor, niet in de laatste plaats op Jan van Eyck.⁵

Voorgesteld is, op het middenpaneel, de Verkondiging van Christus' geboorte aan Maria. De moeder Gods is gesitueerd in het interieur van een stadswoning: het uitzicht op een overigens niet nader te identificeren stad op de achtergrond laat daarover geen twijfel bestaan. Hoe de term 'burgerlijk', die in de literatuur zonder uitzondering voor dit interieur wordt gebezigd, precies moet worden verstaan is minder makkelijk te bepalen. Het interieur zelf is, gemeten naar de aard der objecten die erin staan, luxueus maar niet exuberant te noemen. In het midden van de kamer staat een houten tafel die plaats biedt aan een kan gevuld met lelies, een kandelaar en enige lectuur. De tafel is, met haar zestien-kantig blad en gesneden voet, een staaltje van gedegen vakmanschap; de kan is een goed voorbeeld van de hoogste kwaliteit vaatwerk die in de Nederlanden verkrijgbaar was: Italiaanse majolica. De stenen schouw met haardscherm—überhaupt het feit dat het om een stenen huis gaat—en de fraai versierde houten zitbank zijn evenzeer tekenen van materiële welvaart. In hoeveelheid is dit meubilair weliswaar bescheiden te noemen, maar samen met de half geknielde figuur van de hemelse boodschapper en de breed uitwaaierende mantel van Maria, die om te zitten de voetensteun van de zitbank boven de bank zelf heeft verkozen, vult het de ruimte van het vertrek geheel. Het scherpe verkort waaronder de wanden van het vertrek zijn weergege-

ven verleent het oord zelfs een zweem van bedrukkende 'Dinglichkeit', die eerder wordt versterkt dan weggenomen door de hoog ingelaste ronde vensters ter linkerzijde en het opengeslagen raam daarnaast dat alleen een stukje van de hemel vrijlaat.

De gegoede, maar niet in weelde badende burger lijkt de bewoner te zijn die in deze ambiance past. De voorwerpen die de inrichting van de kamer uitmaken hebben burgerlijke interieurs daadwerkelijk gesierd, hoewel ze niet alléén hier voorkwamen.⁶ Een 'strycsitten' als die waartegen Maria is geleund kan men ook aantreffen in vijftiende-eeuwse voorstellingen van wat een hoofse ambiance genoemd mag worden.⁷ Schouwen die vergelijkbaar zijn met de hier afgebeelde zijn aangetroffen in vijftiende-eeuwse burgerhuizen in Brugge en andere steden; maar men ziet ze ook op miniaturen die het contemporaine hofleven van de Bourgondische hertogen portretteren. Men heeft aangetoond dat het handenwassen voor de maaltijd onder de stedelijke burgerij in deze tijd gepropageerd is, en dat wasbekkens van de hier voorgestelde soort in deze kringen ingeburgerd raakten.⁸ Anderzijds heeft men gewezen op het voorkomen van vrijwel identieke wasinrichtingen in kerkinterieurs, die waren opgesteld naast het altaar ten behoeve van het reinigingsritueel van de priester die de mis wilde opdragen.⁹ Hoewel dus niet uitsluitend 'burgerlijk', is de Annunciatie-kamer zeker 'realistisch' te noemen in de zin dat de welvarende burger dit vertrek met zijn eigen woonomgeving heeft kunnen identificeren.

Dat heeft hij dan ook gedaan. In het venster op de achtergrond zijn als een glas-in-lood-schildering de familiewapens aangebracht van de opdrachtgevers die zelf op het linker zijluis zijn geportretteerd. Daarmee hebben zij te kennen gegeven dat het hun huis is waar de Annunciatie plaatsvindt. En burgers kunnen de koesteraars van deze vrome gedachte zonder meer genoemd worden. Wie waren zij?¹⁰

Men komt hen op het spoor aan de hand van de familiewapens. Het heraldisch rechter wapen is dat van de man en is met zekerheid te identificeren als dat van de Mechelse familie Ingelbrechts of Imbrechts, het ander is dat van zijn vrouw. Mogelijk gaat het om het wapen van de familie Calcum, maar zeker is dit niet.¹¹ Verschillende inventarissen op akten die onroerendgoed-transacties in de vijftiende eeuw in Mechelen documenteren maken melding van een hele reeks personen uit de Ingelbrechts-familie die bij deze transacties betrokken waren.¹² Daaruit valt niet af te leiden om wie het in het *Mérode-altaarstuk* precies gaat, wel echter dat de opdrachtgever behoorde tot een familie die deel uitmaakte van de gegoede burgerij, maar niet van het patriciaat, althans nog niet in de eerste helft van de vijftiende eeuw.

Deze globale sociale identificatie rijmt met wat men hierover uit de kostuums der geportretteerden kan opmaken. De sobere wollen mantel van de man komt qua snit precies overeen met de kleding van een 'Fernhändler' op een tekening in een Duits handschrift uit 1440; ook de beurs en de dolk waarmee hij is omgord heeft hij met de vreemde gemeen.¹³ De vrouw van de 'koopman' op het schilderij toont iets meer van haar welstand: haar mantel is zo opengeslagen dat juist nog de fraaie bonte voering zichtbaar wordt.

Dat het gaat om burgers in goede doen wordt bevestigd door de familie-wapens in het glas-in-lood-venster zelf. Deze wapens fungeren als een tweeledig bezitskenmerk dat de materiële welstand van het echtpaar documenteert. Ten eerste maken zij kenbaar dat dit paar zich het schilderij zelf kon veroorloven, wat een niet geringe uitgave met zich mee moet hebben gebracht. Maar bovendien maken de wapens Ingelbrechts tot heer van een huis dat, houdt men het voor een ogenblik als een werkelijk bestaand pand dat is gelegen aan een laat-middeleeuws stadspan, 'op stand' genoemd zou kunnen worden. Hoe men de voorstelling verder ook wil interpreteren, duidelijk is dat het echtpaar Ingelbrechts behalve zijn vrome intenties ook zijn sociale status en materiële leefomstandigheden niet onder stoelen of banken steekt.¹⁴

Toch moeten wij niet menen dat hier de feitelijke woning van de opdrachtgever geportretteerd is, daarvoor vertoont het burgerlijk decor in zichzelf te veel ongerijmdheden. Enerzijds suggereren de doorlopende stadsgezichten gaat en dus ook om de belendende vertrekken van één doorlopend interieur op de voorgrond. Maar anderzijds moet gezegd dat het vrome echtpaar op het linker zijluid zich bevindt in een tuin die met zijn hoge, van dikke kantelen voorziene muur eerder bij een stadspaleis past dan bij het huis van een gegoede poorter. Uit het oogpunt van de vijftiende-eeuwse sociale werkelijkheid kan men deze voorname tuinarchitectuur in elk geval niet rijmen met de eenvoudige timmermanswerkplaats op het rechterzijluid, waar Jozef is weergegeven bij de uitoefening van zijn handwerk. Het is dan ook niet een werkelijk bestaande, of zelfs een in deze samenhang werkelijk bestaande laat-middeleeuwse stadswoning die is geportretteerd. Het zijn iconografische voorschriften die het uiterlijk van de voorstelling in elk luik afzonderlijk bepalen, en het geheel een innerlijke consistentie geven. Wij moeten het triptiek opnieuw benaderen, maar nu vanuit de religieuze thematiek.

De reden dat de schilder de Verkondiging in een interieur laat plaatsvinden is ingegeven door laat-middeleeuwse visioenberichten en legendarische beschrijvingen van het leven van Maria en Jezus. Zo vertrou-

wen devotie-traktaten als het *Leven Ons Heren Jhesu Cristi* de lezer toe dat Maria zich, toen de engel aan haar verscheen, in haar slaapkamer bevond—andere bronnen spreken van haar woonkamer—en juist bezig was te mediteren over de Heilige Schrift.¹⁵ Deze ruimte, zo zeggen de laat-middeleeuwse commentatoren met nadruk, was geheel van de buitenwereld afgesloten, ontoegankelijk voor menselijke bezoekers. De reden om deze afgeslotenheid van de wereld te beklemtonen is een theologische: hiermee wordt Maria's onbevleetheid van zonden gesymboliseerd, haar eeuwig durende maagdelijkheid die ook niet door Christus' geboorte geschonden is. Sommige teksten noemen in dit verband expliciet de deur van dit 'besloten camerlijn hoers huuskijns', die Maria achter zich had gesloten 'op dat hoer ghebet ende hoer swighen niet ghestoert en worde, noch oec hoer reynicheit niet becoert en worde'. Zo vond de engel, die wel door de gesloten deur kon komen, Maria 'niet buten ydelike gaende, mar hi vantse alleen in bescouwinghe becommert'.¹⁶

Frappant is nu dat Maria op het middenpaneel van het *Mérode-altaarstuk* inderdaad is gesitueerd in haar *cubiculum*, haar woonkamer, waarvan de hoge vensteropeningen elk oogcontact met de buitenwacht onmogelijk maken. Maar de deur die toegang geeft tot dit vertrek is wonderlijk genoeg niet gesloten, zij staat wagenwijd open voor de opdrachtgever op het linker zijluis, die ongehinderd een blik kan werpen in het interieur. Wij als beschouwers van dit schilderij hebben dat voorrecht natuurlijk ook, maar voor de opdrachtgever is dat uit een oogpunt van de logica en het decorum van de middeleeuwse Verkondiging-exegese geenszins iets vanzelfsprekends. Hij heeft immers door de geopende deur 'fysiek' toegang tot de verkondigingskamer, ja zijn familie-wapen proclameert zelfs zijn recht om ongehinderd binnen te gaan in wat ook 'zijn' woning is. Ik kom op deze anomalie nog terug, maar voor dit moment laten wij onze blikken vrij rondwalen in Maria's kamer.

Aanhangers van de 'disguised symbolism'-theorie hebben aange- toond dat de schilder dit vertrek in feite met metaforen heeft ingericht. Van sommige objecten althans kan redelijkerwijze worden aangenomen dat zij Maria's kamer niet alleen als karakteristiek van haar huiselijkheid maar ook als karakteristiek van haar deugdzaamheid sieren. Zo is de vaas met lelies een door de traditie aangereikt symbool van Maria's maagdelijke reinheid. Tafel, kandelaar, kaars en boek zijn bekende metaforen voor Maria zelf.¹⁷ De losse pose van de maagd, zittend op de voetsteun van de zitbank en leunend tegen het zitgedeelte, is misschien te verstaan als kenmerk van een huiselijke nonchalance die men zich veroorlooft wanneer men zich alleen en onbespied waant.

Maar eerder nog is zij een reminiscentie aan Maria's deemoed, een deugd die traditioneel wordt gesymboliseerd door haar zittende pose direct op de grond.¹⁸ De leeuwen op de leuning van de bank zijn mogelijk een verwijzing naar de sierselen van de troon van Salomo (1 Koningen 10: 18-20), volgens toenmalige theologen een metafoor voor Maria, de 'sedes sapientiae', de zetel van de Wijsheid Gods (dat is Christus).¹⁹ De bank zou daarmee een beeldend commentaar zijn op het centrale motief van de aankondiging van Christus' menswording. De rook die omhoogkringelt van de kaars op tafel geeft aan dat Maria het lezen ook zonder kaarslicht wel afkan—een anekdotisch motief dat alleen een logische zeggingskracht heeft wanneer men de uitleg aanvaardt dat de vlam is uitgeblazen omdat Maria bij Christus' binnentreden (zie het kleine figuurtje van het kind dat op zeven zonnestrallen door een der ronde vensters naar binnen is gegleden en een weg naar de schoot van zijn moeder zoekt) wordt verlicht door een veel helderder schijnsel van bovennatuurlijke oorsprong. Het wasbekken en de handdoek zijn veelal geduid als een 'Verdinglichung' van de bron die in het Hooglied (4: 12 en 15) 'een afgesloten wel' en 'fontein der hoven, bron van levend water' is genoemd, zinsneden die van oudsher zijn begrepen als verwijzingen naar Maria's reinheid.²⁰ Het geopende venster roept de bekende Maria-metafoor *fenestra coeli*, het hemels venster in herinnering.²¹

Nu is het in zekere zin zo, dat de term 'disguised symbolism' een juist begrip van de schilderkunstige beeldtaal die hier tot ons spreekt, in de weg staat. In deze kunsthistorische terminologie staat een bepaald voorwerp voor iets wat het zelf niet is—een vaas met lilies 'symboliseert', 'verwijst naar' Maria's reinheid. Maar in het metaforisch taalgebruik dat men in de devotieele literatuur van de tijd aantreft, wordt deze relatie anders geformuleerd. Hier staat telkens: Maria 'is' de lelie der reinheid; 'lelie' is hier een eigennaam van de maagd. Zo moeten wij bij het *Mérode-altaarstuk* zeggen: Maria 'is' een boek, een lelie, een zetel der wijsheid, een kaars, een bron van levend water, een hemels venster. Maria 'is' met andere woorden de inrichting van haar kamer, zij 'is' het vertrek waarin zij zich bevindt.²²

De Ingelbrechts op het linker paneel bevinden zich in feite ook in een mariale ruimte. De tuin waarin zij knielen heeft men geïdentificeerd als de *hortus conclusus*, de 'afgesloten hof' uit het Hooglied (4: 12), volgens middeleeuwse opvattingen een zinnebeeld voor Maria en in bijzonder haar maagdelijkheid.²³ De idee om de Annunciatie te situeren in een ruimte die grenst aan een tuin gaat waarschijnlijk terug op Italiaanse schilderijen, waar deze combinatie al in de veertiende eeuw voorkomt.²⁴ De van kantelen voorziene muur, de rozenstruik en

de verschillende kleine planten en bloemen aan de voeten van het vrome echtpaar behoren tot het standaard-repertoire van motieven waarmee in deze tijd de *hortus conclusus* wordt uitgebeeld. Deze motieven hebben betrekking op allerlei deugden van Maria die de middeleeuwse theologen van essentieel belang achtten voor het wel-slagen van de heilsgeschiedenis, zoals de roos die een toespeling is op Maria, haar liefde en compassie voor Christus, en de aardbei-plan-ten, het viooltje en de weegbree die naar haar deemoedigheid verwij-zen.²⁵

Het vertrek op het rechter zijluik is, ook in zinnebeeldige zin, gere-serveerd voor Jozef. Verschillende objecten in zijn werkplaats zijn onderwerp geweest van symbolische duidingen, die vaak echter min-der het predikaat vakwerk verdienen dan de produkten van de heilige timmerman zelf.²⁶ Sommige voorwerpen, zoals de zaag en de roede aan zijn voeten, zijn gangbare attributen van de heilige. Andere, zoals het gereedschap op de werkbank, hebben waarschijnlijk geen andere functie dan Jozefs vlijt en bedrijvigheid te attesteren. Deze nadruk op het verrichten van arbeid is iets nieuws in de verbeelding van Jozef. Het *Mérode-altaarstuk* is een van de eerste schilderijen waarin Jozef niet meer, zoals tot voor 1400 gebruikelijk was, is uitgebeeld als een wat sullig hulpje in Maria's huishouding, maar als een noeste werker die een eerzaam ambacht uitoefent. Deze verandering in sociale status heeft men in verband gebracht met de opwaardering van Jozef als exemplum van huiselijke deugdzaamheid en vlijt in contemporaine de-votie-literatuur.²⁷ In dit licht bezien acht ik het dan ook niet zo waar-schijnlijk dat de twee muizevallen—één staat er op de werkbank, de ander op het luik dat is opengeklapt naar het plein op de achtergrond—moeten worden gezien als zinnebeelden voor Christus' kruis (de 'mui-zeval') en zijn dood (het aas dat de duivel—de muis—noodlottig gewor-den is).²⁸ Dat wil niet zeggen dat de muizevallen geen metaforische strekking kunnen hebben, maar ik ben geneigd die in samenhang met Jozefs bedrijvigheid te zien. Jozef vervaardigt deze apparaten, ze gaan bij hem over de toonbank; zijn métier is dat van 'kistenmaker' getuige ook een onderdeel van een stoof dat hij ter bewerking in zijn hand houdt.²⁹ Zo is het veeleer zijn arbeid als zodanig die in het teken staat van het vangen van de duivel—ik kom hier nog op terug.

Hier concludeer ik alvast dat wat het burgerlijk decor in de drie panelen zijn eenheid geeft niet het realistische uiterlijk van een laat-middeleeuwse stadswoning is, maar de nadruk op de deugdzaamheid die zich in de beslotenheid van het huishouden van Maria en Jozef openbaart.

Hoe moet men nu, zo is de centrale vraag, de pretentie van de opdrachtgevers van dit schilderij verstaan, dat hun burgerlijke leefsfeer identiek is met die van deze heiligen? Betekent het feit dat Maria's *cubiculum* tevens de hunne is, dat het ook in hun woning alom deugdzaamheid is wat de klok slaat? In zeker zin is het antwoord: ja. Maar voor een juist begrip van deze aanmatiging moeten wij eerst kort de ontstaansgeschiedenis van het schilderij memoreren.

Wij hebben te maken met twee verschillende stadia in het ontstaansproces van het schilderij die een verandering van het oorspronkelijke concept met zich mee hebben gebracht. Uit röntgen- en infrarood-opnamen die de ondertekening van de voorstelling zichtbaar maken, is gebleken dat de koopman aanvankelijk als enige op het linker zijluis was afgebeeld.³⁰ Niet alleen zijn vrouw, maar ook de mannelijke figuur bij de poort op de achtergrond die toegang geeft tot de hof, ontbraken in eerste versie. Deze figuur is wel geïnterpreteerd als een huwelijksmakelaar—overigens zonder duidelijke grond—, of een bode van de stad Mechelen, getooid met de insignes van zijn beroep en zijn stad.³¹ Op het middenpaneel ontbraken in eerste instantie de familie-wapens. Op grond hiervan heeft men geconcludeerd, dat Ingelbrechts ter gelegenheid van zijn huwelijk deze toevoegingen heeft laten aanbrengen. Dat betekent dat oorspronkelijk niet alleen de huwelijksidee in het grondconcept van de voorstelling ontbrak, maar ook de ostentatieve identificatie van het huis van het echtpaar met Maria's woning.³² Er zijn zelfs redenen om aan te nemen dat Ingelbrechts oorspronkelijk helemaal niet thuis is in Maria's woning.

De poort op de achtergrond is geopend, de man bevindt zich op een pad dat van die poort naar de ingang van Maria's vertrek leidt; drie treden moet hij nog beklimmen om het te betreden. Dit suggereert dat de man op weg is, dat hij afkomstig is uit de stad op de achtergrond en, als bij een audiëntie, in afwachting is om tot het vertrek van Maria toegelaten te worden. Opvallend in dit verband is de wijze waarop hij zijn afgenomen hoed voor de borst houdt: men treft deze houding ook aan in contemporaine voorstellingen, profane zowel als religieuze, bij mensen die hun opwachting komen maken bij een vorst of ander eerbiedwaardig persoon.³³ Ingelbrechts is in de eerste opzet van het schilderij dus veeleer voorgesteld als een bezoeker.

Dat betekent niet dat het in deze opzet aan een uiterlijk teken van vereenzelviging van Ingelbrechts met Maria heeft ontbroken. Op zijn hoed prijkt een bloem, een rozeknop. Een dergelijk motief is, voor zover ik heb kunnen vaststellen, uiterst zeldzaam in de beeldende kunst van deze tijd. De enige plaats waar ik het aangetroffen heb is een miniatuur in een Frans handschrift van Boccaccio's *Teseida*, dat da-

teert van omstreeks 1460.³⁴ Hier dragen allerlei mannen die aanwezig zijn bij de huwelijksvoltrekking tussen Emila en Palemon bloemen op hun hoeden, waaronder anjers en rozen. Enige relatie tussen het *Mé-
rode-altaarstuk* en deze miniatuur is er niet, of het zou moeten zijn dat beide voorstellingen een liefdesconnotatie hebben. In het schilderij is die aanwezig in het motief van de *hortus conclusus* (waar Ingelbrechts zich in bevindt). Reeds in het Hooglied, waaruit de metafoor afkomstig is, is deze tuin tevens de plaats waar bruid en bruidegom zich met elkaar verenigen en de connotatie van 'liefdestuin' is deze metafoor, ook in de beeldende kunst, in de middeleeuwen blijven aankleven.³⁵ Zou het dragen van een bloem op de hoed in de vijftiende eeuw een sociale conventie zijn geweest die een liefdesconnotatie zichtbaar maakte, dan zouden van dit motief ongetwijfeld veel meer afbeeldingen te vinden moeten zijn.³⁶ Vooralsnog neig ik er daarom toe bij de interpretatie van dit motief de letterlijke, visuele anekdotiek van de voorstelling te laten spreken.

De meest voor de hand liggende lezing is dan dat de bezoeker de roos in deze tuin heeft geplukt: achter Ingelbrechts, tegen de muur van de *hortus conclusus*, ontwaart men een meer dan manshoge rozestruik, met bloemen in de knop, dan wel geheel ontloken. Afgezien van de motivische relatie tussen de rozeknoppen werkt de visuele (niet de ruimtelijke) nabijheid van deze struik tot de geportretteerde—gezien in het platte vlak omrankt de struik ten dele diens aangezicht—deze lezing in de hand. Deze interpretatie wordt aannemelijker wanneer men beseft dat de schilder van het *Mérode-altaarstuk* zich vaker heeft bediend van een inhoudelijke associatie die uitgaat van de nabijheid van motieven in het platte vlak. Een bekend voorbeeld hiervan is het haardscherm achter het hoofd van Maria in een *Madonna met kind* van de meester in London. Niet alleen behoedt het scherm Maria tegen een al te grote hitte, maar het belet ook het zicht van de beschouwer op het vuur, zij het dat men een kleine vlam kan ontwaren die nog juist boven het scherm uitkomt. De combinatie, in het platte vlak, van Maria's hoofd, het scherm en de vlam levert een treffende gelijkenis op met een stralenkrans-in-natura.³⁷

De roos, de rozestruik of rozenhaag, behoort tot de meest gangbare motieven in de *hortus conclusus*-iconografie, al vanaf de veertiende eeuw. Het motief kent een hele reeks symbolische connotaties, waarvan er vaak verschillende tegelijkertijd geldigheid bezitten. 'Liefdesbloem' is er één van, 'passiebloem' een ander, maar centraal is toch de betekenis van 'Mariabloem' omdat de roos bovenal voor de moeder Gods zelf staat. Wanneer Ingelbrechts zich laat afbeelden met een roos die hij, naar het schijnt, bij het betreden van de tuin heeft geplukt en



Fig 2 Anonieme meester, *Portret van een zanger, of sprookspreker(?)*, The Fine Arts Museums of San Francisco, Mr and Mrs E John Magnin Gift (a n 64 54)

op zijn hoed heeft gestoken, geeft hij daarmee te kennen dat hij zich met Maria vereenzelvigd, zoals een ridder die zich tooit met de kleuren, of een kledingstuk van zijn beminde vrouwe, of een pelgrim met een insigne van zijn beschermheilige.³⁸ Niet onbelangrijk in dit verband is dat Maria zelf, op het middenpaneel, geheel in het rood is gekleed, in afwijking van het blauw waarin zij traditioneel wordt voorgesteld om haar deemoedigheid te symboliseren.³⁹ Ik kan mij zelfs niet aan de indruk onttrekken, maar misschien ga ik hier te ver, dat de kunstenaar de metafoor 'Maria is een roos' ook in de draperie van haar gewaad tot uitdrukking heeft willen laten komen. De omtrek van haar figuur is zo ruim met plooiën bemeten—zo ruim dat de lengte van het gewaad Maria het gaan onmogelijk zou maken—, dat deze plooiën tezamen iets weg hebben van de blaadjes van een roos, ontloken om haar schoot.⁴⁰

Overigens is, om terug te keren tot de roos op Ingelbrechts' hoed, het versieren van het hoofddeksel met een voorwerp of teken dat de innerlijke of uiterlijke, persoonlijke of aangenomen identiteit van de drager kenbaar maakt, iets wat in het atelier van de Meester van Flémalle vaker is gedaan. In een schilderij dat aan hem wordt toegeschreven (fig. 2), heeft hij een zanger of sprookspreker uitgebeeld die op zijn kaproen de tekens van zijn professie draagt: een stiksel van noten op een notenbalk en twee miniatuur-boekjes, realia vermoedelijk, die aan de kap bevestigd zijn.⁴¹ Ingelbrechts toont met zijn roos niet zijn uiterlijke identiteit, maar zijn innerlijke professie, de gerichtheid van zijn ziel op Maria. Net zoals dat later in de tweede opmaak van de voorstelling, met het aanbrengen van de familie-wapens is geschied, belijdt hij zijn verwantschap met Maria, maar duidelijker nog dan in de wapens ligt in de roos een eerste indicatie besloten om wat voor verwantschap het gaat: 'Wahlverwantschaft'.

Er zijn nog andere tekenen die wijzen op een gelijkgestemdheid van Ingelbrechts en Maria. Die treden aan het licht wanneer wij de voorstelling van de Annunciatie zelf nader onder de loep nemen.

Laat-middeleeuwse theologen, wier opvattingen ook in allerlei devotionele literatuur over het leven van Maria een neerslag hebben gevonden, stellen, op basis van het evangelie van Lucas, het verkondigingsgebeuren voor als een dialoog. Nadat het 'Wees gegroet, gij begenadigde, de Here is met u' heeft geklonken, antwoordt Maria echter niet meteen, maar gaat bij zichzelf te rade, wat dit zou kunnen betekenen (Lucas 1: 28-29). Middeleeuwse theologen en schrijvers van devotionele teksten wijden uitgebreide bespiegelingen aan de gedachten en gevoelens die bij Maria zijn opgekomen. Spreken doet zij nog niet, maar—innerlijk—reageren al wel.

Dienovereenkomstig is Maria in voorstellingen van de Verkondiging in de beeldende kunst, die altijd geconcentreerd zijn op het moment van de groet van de engel, gewoonlijk weergegeven in een houding of met een gebaar, waaruit een of andere reactie op de woorden van Gabriël blijkt.⁴² Wat wij in het *Mérode-altaarstuk* zien is echter volstrekt uitzonderlijk: Maria leest bij het binnenkomen van de engel onverstoort verder in haar gewijde literatuur. Men zou menen dat zij haar bezoeker zelfs helemaal niet gewaar is. Dat is natuurlijk onmogelijk. Volgens de traditie, die de schilder zoals gezegd volgt, mediteert Maria op het moment van de Verkondiging over de betekenis van hetgeen zij in de Schrift leest over de komst van de verlosser.⁴³ Hoe zal zij zich dan niet bewust zijn van het actuele gebeuren in haar omgeving, van het 'moment suprême' in de heilsgeschiedenis dat zich in haar zelf voltrekt? Het lijkt er eerder op dat de schilder de exegeten van het verkondigingsverhaal is gevolgd, die zeggen dat Maria's geestelijke ontvangenis van Christus hoger staat dan haar lichamelijke ontvangenis van hem.⁴⁴ Het is de schilder er blijkbaar om te doen geweest het element van uiterlijke handeling en beweging te onderdrukken en de Incarnatie als een geestelijk gebeuren weer te geven.

Er is een theorie die zegt dat wanneer de opdrachtgever zich in vijftiende-eeuwse schilderijen laat afbeelden in de directe nabijheid van het heilige, hij weliswaar fysiek aanwezig lijkt, maar het in feite alleen in de geest is. Wat de voorstelling ons toont is het beeld dat hij zich in de geest heeft gevormd van de personen die het voorwerp van zijn devotie zijn, is een beeld van hoe hij hen waarneemt met zijn geestesoog gedurende de meditatie.⁴⁵ Deze theorie lijkt ook van toepassing te zijn op Ingelbrechts. Wat hij, geknield voor de deuropening van de Verkondigingskamer, aldaar waarneemt, ziet hij in de geest. Dat verduidelijkt ook de openstaande deur. Indruisend tegen de logica en het decorum van het verhaal indien de deur voor werkelijk wordt gehouden en de voorstelling voor een encenering van een historische gebeurtenis, is haar openstaan het teken voor het visionaire karakter van de voorstelling. Wij kijken naar het beeld dat Ingelbrechts zich in de geest van de Verkondiging maakt. In dit opzicht evenaart Ingelbrechts de maagd: ook zij mediteert en is geestelijk betrokken bij het gebeuren. De vrome koopman identificeert zich dus geestelijk met de Roos.

Maar misschien moeten wij nog een stap verder gaan en valt deze vorm van identificatie nog nader te preciseren.

In de Italiaanse schilderkunst van de veertiende eeuw komt het ook sporadisch voor dat de handeling in voorstellingen van de Annunciatie tot een minimum is gereduceerd en Maria, lezend in een boek en

verzonken in meditatie, de engel op diens 'Ave' geen teken van antwoord geeft.⁴⁶ In een enkel schilderij neemt de engel daarbij een zelfde contemplatieve houding aan als Maria, om de beschouwer een voorbeeld-figuur te geven voor zijn navolging van de moeder Gods. De navolging waar het hier om gaat is het ontvangen van God in de ziel van de vrome. Sinds Bernard van Clairvaux hebben mystici de Incarnatie verstaan als een exemplaire zielsvereniging van Christus en Maria, die elke ware gelovige, mits voorbereid door meditatie en deugdbetrachting, ten deel kan vallen. Zij zijn ervan overtuigd geweest dat de vrome 'zielsmatig' Maria gelijk kan worden en Christus in zijn of haar ziel opnieuw geboren kan laten worden. Deze mystieke uitleg is verkondigd in monastieke kring, maar heeft ook een weg gevonden naar de leek, via preken en devotionele literatuur.⁴⁷ Heeft de schilder uitdrukking gegeven aan de wens van de opdrachtgever om zich te vereenzelvigen met Maria's zieleleven en, in navolging van haar, Christus in zijn eigen hart geboren te laten worden?

Deze wens, die in wezen een hang naar mystieke ervaring is, is in elk geval niet onmiddellijk afleesbaar uit de voorstelling. Ingelbrechts is immers niet voorgesteld als een mysticus, geheel 'van de wereld' in extatische vervoering. Maar de geboorte van Christus in de ziel van deze koopman is wel iets wat impliciet, als een belofte voor de toekomst, in de voorstelling besloten lijkt te liggen. Ingelbrechts is weliswaar uitgebeeld in een statische pose van meditatieve aandacht, maar hij is tevens, zoals gememoreerd, op weg. Hij bevindt zich, gekomen van de stad, reeds in de voorhof, de *hortus conclusus*, maar een stuk heeft hij nog te gaan: drie treden op, en de deur door. Hem staat dus nog iets te wachten wat zijn meditatieve aandacht van het moment nog te boven gaat. Contemporaine meditatie-geschriften waarin het beeld van de tuin tot uitgangspunt van mystieke bespiegelingen over de vereniging van Christus met de minnende ziel is gemaakt, tonen vaak een aantal van dezelfde ingrediënten die de voorstelling in het *Mérove-altaarstuk* bevat.⁴⁸ Afgezien van de tuin zelf en de deugden-bloemen, die zowel op Maria als op de individuele gelovige en diens 'zieletuin' worden betrokken, treft men hierin geregeld het beeld aan van de weg die de devoot moet afleggen om in deugdzaamheid te groeien.⁴⁹ Het gaan is als een meditatief opstijgen tot God, dat moet culmineren in de vereniging van God en de ziel—hetzij gedacht als *unio mystica* in dit aardse leven, hetzij als een vereniging in het hiernamaals. Soms wordt hierbij ook de Incarnatie ter sprake gebracht, verstaan als de vereniging van God en mens in de 'besloten hof' van Maria, die de vrome opnieuw kan laten geschieden door Christus in zijn eigen zieletuin weder-geboren te laten worden en als een kindje te koesteren.⁵⁰

Wacht Ingelbrechts—en zijn vrouw—eveneens dit geestelijk moederschap? Hebben zij de overtuiging aanschouwelijk gemaakt, dat Christus ook in hun ziel zijn inwoning zal nemen wanneer zij Maria in deugdzaamheid gelijk zijn geworden? Het beeld van de woning van de ziel, dat men in dit verband letterlijk zou kunnen nemen, is de vijftiende-eeuwse devoten in elk geval niet vreemd geweest. Een trakaat van Hendrik Mandé bij voorbeeld is geheel op deze metafoor gebouwd.⁵¹ Het geeft een uitgebreide handleiding hoe wij Christus 'in ons ene bequaem woeninghe maken, also dat wy den groten Heer ende onsen Brudegom Jhesum Christum in ons weerdelijke ontfanghen mogen'. Tot in de details wordt daarbij het meubilair van de zielewoning beschreven, wat mij sterk doet denken aan de inrichting van de Anunciatie-kamer in het *Mérode-altaarstuk*, ook omdat de verschillende voorwerpen ons geestesoog worden gepresenteerd als tastbare zinnebeelden van allerlei deugden.⁵²

Deze beschrijving wordt zelfs gevolgd door een evocatie van een deugdentuin die aan de zielewoning grenst. Daarmee wil ik niet zeggen dat wij hier met een directe bron voor het schilderij te maken hebben, maar wel met een staaltje van ascetisch-mystieke literatuur die voortkomt uit dezelfde spiritualiteit die aan het triptiek ten grondslag lijkt te liggen.⁵³ In dit licht bezien lost zich ook het probleem op van de vermetele, haaks op het decorum van het verkondigingsverhaal staande identificatie van de Ingelbrechts van Maria's *cubiculum* met hun eigen woning. Bij de tweede uitvoeringsfase van het schilderij hebben zij een nog duidelijker teken van hun innerlijke vereenzelviging met Maria laten aanbrengen dan al in het teken van de roos besloten lag.⁵⁴ Hun familie-wapens sieren Maria's woning als teken van hun zielsverwantschap, van de vereenzelviging van hun zielewoning met Maria. Dit maakt hen allen, de Ingelbrechts, Maria en Jozef, tot huisgenoten, één familie.⁵⁵

Wij zien, met andere woorden, in dit schilderij een voorbeeld van huishoudelijke deugdzaamheid die men moet navolgen, niet in de stoffelijke wereld, maar in het huishouden van de ziel. Het triptiek laat aan de hand van het voorbeeld van de heilige familie zien hoe de zieletuin moet worden gecultiveerd met deugden-bloemen en hoe ook de woning van de ziel moet worden ingericht met mariaal deugdenmeubilair. Het rechter zijluik geeft het exempel van deugdzaamheid en vlijt die in de werkplaats van de ziel betracht moeten worden, vooral ook als het er om gaat de boze buiten de deur te houden.⁵⁶ Richten wij de laatste schreden van deze interpretatie naar het voorbeeld van de mystiek-ascetische literatuur van de tijd, dan opent zich, als vervolg op het bereiden van de zielewoning in navolging van Maria, het per-

spectief van Christus' inwoning in het hart van de devote opdrachtgevers.

Mogelijkerwijze betreden wij met deze stap de treden die de Ingelbrechts bedoeld hebben op te gaan. Maar tegelijkertijd zijn wij dan over de grenzen van het bewijsbare heengestapt. Mystieke ervaring, subjectief als zij is, laat zich niet verbeelden. Hoe dan ook, het feit dat de Ingelbrechts kooplieden waren, mensen van de wereld, hoeft niet uit te sluiten dat zij een mystiek-ascetisch ideaal hebben gekoesterd en weet hebben gehad van devotionele literatuur die dit ideaal heeft aanprezen. In de vijftiende eeuw heeft het zogenaamde 'gemengde leven', een leefwijze waarbij men in de wereld bleef maar de monastieke prerogatieven van ascese en mystieke vervoering wenste te delen, steeds meer leken aangesproken—en mogelijk ook de Ingelbrechts.⁵⁷

Ten aanzien van het burgerlijk decor in dit schilderij kunnen wij in elk geval het volgende concluderen. Onmiskenbaar is de beweging van buiten naar binnen, van stadsplein of -straat naar privé-vertrek, van openbaar leven naar afzondering, van uiterlijke wereld naar innerlijke beleving—een ideaal van meditatieve inkeer en geestelijke opgang dat de burgerij in de late middeleeuwen in toenemende mate is gaan omhelzen. Het *Mérode-altaarstuk* is een van de eerste schilderijen in de Nederlanden waarin burgerlijke opdrachtgevers zichtbaar propaganda voor dit ideaal hebben gemaakt. Maar de inkeer van openbaar leven naar privé-devotie in stille afzondering die hier verbeeld is, houdt niet in dat het stadsleven als zodanig in een negatief daglicht wordt gesteld. Men moet de muizenval op de scheidslijn van binnen- en buitenwereld in Jozefs werkplaats niet zien als een teken dat het openbare leven in de stad als zodanig uit den boze is. (Oppassen voor je zieleheil moet je daar natuurlijk wel!) Het zal nog tot het begin van de zestiende eeuw duren voordat men begint de stad met al haar tekenen van bedrijvigheid af te schilderen als een oord van zonde en verderf.⁵⁸ Natuurlijk zijn de deugden van de ziel—deemoedigheid en reinheid etc.—van een andere, hogere orde dan eigenschappen als slimheid, handigheid, spaarzaamheid en zuinigheid die in het openbare leven als hoogste goed gelden (vooral waar het gaat om de verwerving en het behoud van het laagste goed: geld). Maar het *Mérode-altaarstuk* getuigt ervan, ostentatief dan wel impliciet, dat de andere kwalificaties van de zelfhandhavingsnormen in het openbare maatschappelijke verkeer die in de aanhef van deze bijdrage zijn geciteerd, eveneens toepasselijk zijn op de waarden die gelden in het privé-verkeer tussen God en burger. Natuurlijk gaat dit voor het ene begrip beter op dan voor het andere, maar een precieze weging van elk afzonderlijk begrip

in de onderhavige context wil ik overlaten aan de lezer. Daartoe zij tot slot ook nog opgemerkt dat men de realistische schildering van het burgerlijk decor in het *Mérode-altaarstuk* misschien tevens moet zien als een appèl op de beschouwer om zijn werkelijke privé-woning te wijden aan het heilige en te maken tot een plek van inkeer, ver weg van de beslommernissen van de stad. Daar, zo laat het schilderij ook zien, kan de burger voor zichzelf een toegangspoort tot de onstoffelijke wereld creëren.⁵⁹