

CORPUS CHRISTI

HET CHRISTUSKIND EN DÜRERS KUNSTTHEORIE IN HET 16^E- EEUWSE ANTWERPEN

Aantal woorden: 34.194

Saar Vandeweghe

Studentennummer: 01504359

Promotor: Prof. dr. Koenraad Jonckheere

Masterproef voorgelegd voor het behalen van de graad master in de kunstwetenschappen

Academiejaar: 2018 – 2019

Verklaring i.v.m. auteursrecht

De auteur en de promotor(en) geven de toelating deze studie als geheel voor consultatie beschikbaar te stellen voor persoonlijk gebruik. Elk ander gebruik valt onder de beperkingen van het auteursrecht, in het bijzonder met betrekking tot de verplichting de bron uitdrukkelijk te vermelden bij het aanhalen van gegevens uit deze studie.

DANKWOORD

Deze thesis zou niet mogelijk zijn geweest zonder de steun van enkele bijzondere mensen. Allereerst wil ik daarom mijn promotor, prof. dr. Koenraad Jonckheere, bedanken voor de goede raad en het vertrouwen. Daarnaast gaat er een grote dankbaarheid uit naar dr. Noam Andrews, die mij met veel plezier wegwijs wilde maken doorheen de *Dürerzeit* en altijd bereid was om waardevolle antwoorden te bieden op mijn vragen.

Verder passen ook mijn medestudenten in dit rijtje, die immer paraat stonden met een luisterend oor en een peptalk. In het bijzonder wil ik Lina bedanken voor het zorgvuldig nalezen en Nele en Luka voor het aangename gezelschap tijdens de vele uren in de bibliotheek en voor de sloten koffie vergezeld van de heerlijkste taart.

We staan er niet altijd bij stil, maar studeren is een voorrecht, daarom wil ik dan ook mijn ouders van harte bedanken, omdat zij het mogelijk hebben gemaakt dat ik vier mooie jaren in het al even mooie Gent heb kunnen studeren.

INHOUD

11 Inleiding

13 Structuur en methodologie

19 Hoofdstuk I

De vele facetten van het Christuskind

Inleiding	19
Het gelaat van Christus – de Lentulusbrief en het Vera Ikon	20
De kindertijd van Christus	24
De betekenis van het Christuskind in de middeleeuwse en vroegmoderne cultuur	27
Het lichaam van het Christuskind	28
Veranderende perceptie tegenover kinderen en de relatie tot het afbeelden van het Christuskind	33
Besluit	37

41 Hoofdstuk II

16e-eeuwse kunsttheorie in perspectief: Albrecht Dürers Vier Bücher von Menschlicher Proportion

Inleiding en inhoud	41
Totstandkoming van het traktaat en kritieken	43
Proporties van het kind	50
De aanwezigheid van Dürers traktaten in Antwerpen	54
De receptie van Dürers kunsttheorie	58
Besluit	64

69	Hoofdstuk III	
	<i>De evolutie van de weergave van het Christuskind</i>	
	Inleiding	69
	Antwerpen in Bloei	70
	Het Christuskind in een domestiek interieur: de heilige familie als voorbeeld voor gelovigen	72
	Het staande Christuskind: De Brugse Madonna en haar epigonen	81
	De eerste stap	86
	Christus op de schoot van zijn moeder	90
	Christus als Hercules?	94
	Besluit	98
99	Conclusie	
105	Bibliografie	
117	Catalogus	
	Lijst van afbeeldingen	117
	Catalogus	120
	Verantwoording afbeeldingen	201
204	Bijlagen	

INLEIDING

Religie en kunst zijn twee velden die in de hedendaagse maatschappij fundamenteel onverenigbaar lijken met wetenschap. Voornamelijk het onderscheid tussen kunst en wetenschap is een relatief moderne constructie, gestoeld op 19^e-eeuwse denkpatronen. In de vroegmoderne tijd was er een eerder fluïde afbakening tussen de afzonderlijke disciplines, die vaak in één adem werden genoemd en de term “kunst” deelden.¹ De 16^e eeuw was daarnaast ook doordrenkt van religie, het christendom was alomtegenwoordig in het leven van quasi alle mensen sinds de vroege middeleeuwen en bepaalde in zekere zin ook het proto-wetenschappelijk onderzoek, wanneer men de natuur bestudeerde, keek men immers naar de creatie van God.² Het religieus conflict dat in deze periode over Europa raasde bracht echter ook onzekerheid over zaken die al eeuwen onwrikbaar leken. In deze masterproef vloeien al deze domeinen samen in de persoon van de kleine Jezus in het kosmopolitische Antwerpen van de 16^e eeuw. Jezus Christus moet zowat de meest afgebeelde figuur uit de kunstgeschiedenis zijn, stilistische evoluties zijn daarom uitstekend af te lezen aan de manier waarop hij wordt weergegeven. Het is in dat opzicht opvallend dat het Christuskind relatief vaak buiten beschouwing wordt gelaten in de geschreven kunstgeschiedenis, de aandacht wordt stevast gericht op het architecturale kader waarin hij geplaatst wordt, de attributen die hij vast heeft of de Maagd Maria die hem zo vaak op haar schoot houdt. De 16^e eeuw bracht in de Nederlanden ook een stijgende belangstelling voor het menselijk lichaam, zowel qua anatomie als qua proportie. Deze ontwikkeling had zijn wortels in het Italiaanse quattrocento, en kwam via personen als Dürer het noorden binnen. Het grotere bewustzijn voor de manier waarop het lichaam gevormd is en hoe het beweegt is ook in het Christuskind te herkennen. Christus' lichaam is dan ook centraal in de hele cultus rondom zijn persoon, hij is de incarnatie van Gods woord en ook in de eucharistie wordt steeds terug gerefereerd aan het lichaam van Christus. Het zou dan ook niet vreemd zijn mochten deze proto-wetenschappelijke ontdekkingen hun weerslag kennen in de representatie van de persoon wiens lichaam zo'n grote symbolische lading met zich meedraagt.

In dit werk wordt aan de hand van de alomtegenwoordige figuur van het Christuskind gepoogd om evoluties in de weergave van het lichaam in kaart te brengen. Daarnaast wordt ook gekeken naar de veranderende contexten waarin Christus opduikt. Antwerpen is een uitermate geschikte uitvalsbasis om de 16e-eeuwse ontwikkelingen op het vlak van kunst en wetenschap van naderbij te volgen. De complexe 16e eeuw kwam immers op een turbulente manier tot uiting in de Scheldestad. Antwerpen groeide razendsnel uit tot een bruisende metropool en werd toonaangevend in Europa, wat ook de kunstproductie ten goede kwam. De gouden periode van de

¹ Eric Jorink en Bartholomeus A. M. Ramakers, red., *Kunst en wetenschap in de vroegmoderne Nederlanden*, Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek 61 (Zwolle: WBooks, 2011).

² Jorink en Ramakeres, *Kunst en wetenschap in de vroegmoderne Nederlanden*, 18.

stad zou het einde van de eeuw echter niet zonder slag of stoot bereiken: de reformatie, de beeldenstorm en de 80-jarige oorlog lieten de bloeiende handelsplaats en haar artistieke inwoners niet onberoerd en leidde uiteindelijk tot de val van de stad in 1585, waarna ze nooit meer zo glorieus zou herrijzen.

In de context van de humanistische kringen waarin veel schilders en denkers in de 16^e eeuw zich bevonden, is de focus op de mens zelf waarschijnlijk nooit groter geweest dan tijdens de studie van het menselijk lichaam, die onder invloed van Italië opkwam in de Nederlanden. Omdat een volledig overzicht geven van de doorbraken in de wetenschap, en meer bepaald op vlak van de studie van de proporties van het menselijk lichaam, niet mogelijk is in het beperkte bestek van deze masterproef, worden deze bekeken door de ogen van Albrecht Dürer, wiens postuum gepubliceerde *Vier Bücher von Menschlicher Proportion* (1528) op meerdere vlakken baanbrekend waren. Dat Dürer zich bezighield met de proporties van het menselijk lichaam was op zich niet revolutionair, de secure manier waarop hij dit doet echter des te meer. Dat hij daarnaast ook als eerste het kinderlichaam uitgebreid onder de aandacht brengt, is een blijk van zijn ijver om het traktaat zo volledig mogelijk te maken en een indicator voor de groeiende aandacht voor kinderen. Dat Dürer zich in meer dan enkel proporties interesseerde, hij schreef namelijk ook over perspectief en vestingbouw, maakt van hem het uitgelezen voorbeeld van een *pictor doctus*, zo eigen aan zijn tijd. Daarnaast is de keuze voor Dürer als casus verder te verantwoorden door zijn expliciete band met de Nederlanden, die hij bezocht in 1520 – 21, en met Antwerpen in het bijzonder, waar zijn luisterrijke onthaal haast mythische proporties heeft aangenomen.³ *Vier Bücher von Menschlicher Proportion* was het resultaat van jaren lang onderzoek en is ook met stip één van de meest uitgebreide studies die zuiver over de proporties van het menselijke lichaam gaat, rijkelijk geïllustreerd met houtsneden van zijn eigen hand. Het werd echter al te vaak genegeerd of afgedaan als té gedetailleerd om bruikbaar te zijn. Hier wordt dit beeld genuanceerd door ook casussen te belichten waaruit blijkt dat de appreciatie breder gedragen werd dan vaak uit de literatuur valt af te leiden.

³ De aandacht die in de 19^e eeuw in de schilderkunst nog aan dit onderwerp werd geschonken, vaak in sterk geromantiseerde versie, toont aan dat deze opmerkelijke gebeurtenis tot de verbeelding bleef spreken. Zie bijvoorbeeld *Bezoek van Albrecht Dürer in Antwerpen in 1520* van Henry Leys uit 1855 (Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, inv. nr. 2198)

STRUCTUUR & METHODOLOGIE

In het eerste hoofdstuk van deze thesis wordt het Christuskind in al zijn gelaagdheid naar voren gebracht. Allereerst worden de bronnen voor het uiterlijk van Christus, als volwassene en als kind, onderzocht. Welke tekstuele bronnen bestaan er over het uiterlijk van Christus? Welk materiaal hadden kunstenaars voor handen om een afbeelding van het Christuskind te scheppen? Daarnaast worden ook de bronnen in verband met de kindertijd van Christus onderzocht, om ook daar te zoeken naar aanwijzingen over zijn uiterlijk en hoe hij werd gepercipieerd door zijn medemensen. Voor beide onderzoeksvragen werd initieel gebruik gemaakt van teksten uit de Bijbel, waarin zijn leven als kind kort aan bod komt. Aanvullend materiaal komt uit de apocriefe evangeliën en werken van latere invloedrijke denkers, zoals Augustinus, maar ook teksten nagelaten door invloedrijke mystica's komen door hun grote waarde voor de kunstgeschiedenis aan bod. Verder wordt ook de status van het Christuskind in de laatmiddeleeuwse en vroegmoderne maatschappij geschetst om zo zijn afbeelding in de kunst te contextualiseren. Het Christuskind wordt ook in verhouding geplaatst met de veranderende status van het kind in de vroegmoderne samenleving. Dit werd onderzocht aan de hand van het controversiële doch invloedrijke werk van Philippe Ariès,⁴ maar ook kinderportretten verschaffen hierover waardevolle informatie.⁵ Verder werden ook oudere bronnen geconsulteerd die invloedrijk waren in de 16^e eeuw, om een eigentijdser beeld te kunnen vormen van de visie op kinderen.

Het tweede hoofdstuk handelt over de casus van Dürers *Vier Bücher von Menschlicher Proportion*. Het onderzoek vertrekt vanuit een bestudering van het traktaat zelf,⁶ waarbij de opbouw en de methode die Dürer hanteerde werd onderzocht. Het traktaat wordt vervolgens zo volledig mogelijk besproken, de focus ligt hierbij vanzelfsprekend voornamelijk op zijn discussie van het kinderlichaam. Wat zegt hij precies over het kinderlichaam? Op welke manier zijn de *Vier Bücher* uniek? Ook wordt de ontstaansgeschiedenis van het werk geschetst, de bronnen die Dürer consulteerde, zowel uit de oudheid als eigentijds, worden kort toegelicht. Dürers denkproces is te volgen via zijn talloze brieven die door Ruppriech en Conway verzameld en becommentarieerd werden.⁷ Verder is geprobeerd om de aanwezigheid van Dürers proportiestudies en zijn traktaten zelf in Antwerpen in kaart te brengen, om een beeld te krijgen van de manieren waarop de kunstenaars ermee in aanraking kwamen, als dit al überhaupt het geval was. Werd het traktaat in

⁴ Philippe Ariès, *Centuries of Childhood*, (Harmondsworth : Penguin, 1986).

⁵ Voor de kinderportretten en hun relatie tot de status van het kind werd voornamelijk volgende catalogus gebruikt: Jan Baptist Bedaux, R. E. O Ekkart, en Frans Halsmuseum (Haarlem), *Kinderen op hun mooist: het kinderportret in de Nederlanden 1500-1700* (Gent; Amsterdam: Ludion, 2000).

⁶ Voor consultatie van het traktaat werd de recente uitgave van Hinz Berthold gebruikt, die zowel beschikt over de originele tekst als een vertaling naar het hedendaagse Duits, woordverklaring en commentaren. Hinz Berthold, *Albrecht Dürer vier Bücher von menschlicher Proportion (1528)*, (Berlijn: Akademie Verlag, 2011).

⁷ Hans Ruppriech, *Dürer schriftlicher Nachlass*, 3 volumes (Berlijn: Deutscher Verein für Kunstwissenschaft, 1956). William Martin Conway en Lina Eckenstein, *Literary remains of Albrecht Dürer* (Cambridge : Cambridge University Press, 1889).

Antwerpen gedrukt of verkocht? Wie had het in zijn bezit? Op welke manier had Dürer een invloed in de Nederlanden en op Antwerpen in het bijzonder? Had het werk een significant *nachleben*? Om het belang van Dürers werk te kaderen, werd ook gekeken naar vergelijkbare traktaten die na *Vier Bücher* gepubliceerd werden in de Nederlanden, en er vaak schatplichtig aan waren, Jaap Boltens werk was hiervoor zeer waardevol.⁸ Verder werden ook de kritieken die er door de eeuwen heen op geleverd zijn in het voetlicht geplaatst, waarvoor het werk van Jan Bialostocki het vertrekpunt vormde.⁹

Het derde en laatste hoofdstuk is gewijd aan het Christuskind in de kunst. Er werd gekozen voor Antwerpen als centrale stad aangezien de kunstproductie er in de 16^e eeuw de hoogte in schoot, zoals ook Friedländer neerpent: “Der durch Grobe Taten begründete und weithin verbreitete Rum der niederländischen Malkunst wurde im 16. Jahrhundert geschäftstüchtig ausgenutzt. Flandrische Tafeln waren überall begehrt.”¹⁰ Antwerpse kunstenaars vormen dus het uitgangspunt van dit onderzoek, maar noodzakelijkerwijs moet ook verder gekeken worden dan Antwerpen groot is, kunstenaars bleven immer niet allen hun hele leven in dezelfde stad wonen en werken. Italiaanse en Duitse werken die invloed uitoefenden op het Antwerpse kunstenlandschap in de 16^e eeuw werden dan ook opgenomen als referentiebeelden. De schilderijen fungeren steeds als primaire bron, informatie uit catalogi en monografieën zorgt voor een onontbeerlijke aanvulling en contextualisering. In de bespreking van de geselecteerde werken worden de representaties van het Christuskind in verschillende categorieën ingedeeld, dit wegens de veelheid aan materiaal en om een zekere structuur en overzicht te behouden. Deze onderverdelingen zijn gebaseerd op vormelijke eigenschappen van het Christuskind, er werd met name gekeken naar de pose die het kind aanneemt om zo visuele verbanden tussen verschillende werken en de evolutie van het één naar het ander tot stand te laten komen. Binnen de verschillende onderverdelingen worden de afzonderlijke werken chronologisch besproken, voor zover dit mogelijk is om een logisch betoog te behouden. Het accent ligt dus hoofdzakelijk op de veranderingen die het lichaam ondergaat, zowel qua verhoudingen als de houding van het kind, de rest van het werk en de context waarin het gemaakt werd kunnen uiteraard niet volledig buiten beschouwing worden gelaten.

⁸ Jaap Boltens, *Method and practice: Dutch and Flemish drawing books, 1600-1750* (Landau, Pfalz: PVA, 1985).

⁹ Jan Bialostocki, *Dürer and his critics, 1500-1971: chapters in the history of ideas, including a collection of texts*, Saecula spiritalia, v. 7 (Baden-Baden: V. Koerner, 1986).

¹⁰ Max J. Friedländer, *Die altniederländische Malerei*, v. 12: Pieter Coeck - Jan van Scorel (Leiden: A. W. Sifhoff, 1924), 25.



De vele facetten van het Christuskind

Inleiding

‘Ego sum Alpha et Omega principium et finis’
Openbaringen 1:8

Om een beeld te krijgen van de representatie van het Christuskind in de schilderkunst, moet eerst een overzicht worden gegeven van de betekenis van Christus in de bredere maatschappelijke context van de 16e eeuw. Om dit zo volledig mogelijk te kunnen schetsen moet noodzakelijkerwijs ook een sprong terug in de tijd worden gemaakt. In het volgende hoofdstuk wordt daarom gekeken naar de betekenis die de figuur van Christus had voor de gelovigen van zowel de middeleeuwse als de vroegmoderne tijd. Zoals te lezen staat in de openbaring van Johannes is Christus immers, net als zijn vader, God, het Alfa en het Omega van de wereld.¹¹ Naast de positie van Christus in de samenleving wordt ook het belang van zijn lichaam, en de lichamelijke cultus rond het Christuskind belicht. Ook discussies rond het uiterlijk voorkomen en meer specifiek het gelaat van Christus, vaak gestart naar aanleiding van de Lentulus-brief maar ook door het Vera Ikon, worden aangehaald. Ten slotte wordt ook de veranderende perceptie en status van het kind in de middeleeuwse en vroegmoderne maatschappij besproken om een zo compleet mogelijk beeld te krijgen van de manier waarop het Christuskind zich al dan niet onderscheidde van gewone stervelingen.

Ondanks de voorname positie die zowel de volwassen Christus als het Christuskind innam in het leven van gelovigen, is er naar die laatste slechts weinig onderzoek geleverd. Op het vlak van literatuur werd in het recente *The Christ Child in Medieval Culture* (2012) reeds een grote stap vooruit gezet in het onderzoek naar het Christuskind.¹² De verschillende essays in het boek focussen, zoals de titel al aangeeft, op het Christuskind in de middeleeuwen en onderzoeken op welke manier de middeleeuwse mensen het alomtegenwoordige Christuskind percipiëren en begrijpen. Hiervoor

¹¹ Over God als alfa en omega: Openbaringen 1:8 “Ego sum Alpha et Omega principium et finis dicit Dominus Deus qui est et qui erat et qui venturus est Omnipotens.” (*ik ben de alfa en de omega, zegt God, de Heer, die is, die was en die komt, de Almachtige*) Over Christus in diezelfde rol: Openbaringen 2:8 “haec dicit primus et novissimus qui fuit mortuus et vivit” (*bij die de eerste en de laatste is, die dood was en weer leeft, spreekt aldus*)

¹² Mary Dzon, *The Christ child in medieval culture: Alpha es et O!* (Toronto: University of Toronto Press, 2015).

worden allerhande bronnen aangewend, voornamelijk literaire, in de vorm van manuscripten, maar ook relieken en schilder- en beeldhouwkunst. Onderzoek naar het Christuskind in de schilderkunst is reeds voorhanden voor de Italiaanse schilderkunst uit de 14^e eeuw.¹³ In dit onderzoek worden de schilderijen methodologisch ingedeeld in 33 verschillende types, hoewel dit lijkt op nodeloos veel categoriseren, biedt het werk een goed inzicht in de variatie die in de iconografie van het Christuskind te vinden is. Daarnaast geeft het ook een beeld van hoe wijdverspreid de representatie van de figuur is. Eerder werd ook al een beperkte studie geleverd naar de vertolking van de verhalen over Christus' kindertijd in de schilderkunst, waarbij voornamelijk aandacht wordt geschonken aan één bepaalde picturale vorm, de close-up.¹⁴ Hoewel het Christuskind hier een eerder ondergeschikte rol speelt, is dit niettemin waardevol materiaal. Verder is er nog de studie van Leo Steinberg, *The sexuality of Christ in Renaissance art and in modern oblivion*,¹⁵ die voornamelijk op het geslacht van het Christuskind focust. Het werk is, de scherpe kritiek die erop werd geleverd indachtig,¹⁶ erg bruikbaar om vanuit een ander perspectief over het Christuskind na te denken. Deze studie en de repliek worden verder in deze masterproef uitgebreider besproken. Een gelijkaardige onderneming als Steinberg werd geleverd door Alfred Acres in zijn *Renaissance Invention and the Haunted Infancy*, waarin de aandacht voornamelijk gaat naar de voorbeschouwing van de Passie in de kindertijd van Christus en de vele mogelijke manieren waarop die aangekondigd wordt.¹⁷

Het gelaat van Christus – de Lentulus brief en het Vera Ikon

In het tweede deel van zijn overzicht van de Christelijke iconografie opent Louis Réau het hoofdstuk over het Vera Ikon met de vraag “le Christ était-il beau ou laid?” een vraag die zijn belang bewijst door de aansluitende schets van de lange geschiedenis van de weergave van Christus.¹⁸ Albrecht Dürer diende Réau al vele eeuwen eerder van antwoord wanneer hij schreef dat Christus de mooiste onder alle mensen is. De afbeelding van Christus zou naar Dürers mening dan ook moeten worden gemaakt naar het evenbeeld van de knapste der Griekse goden, Apollo.¹⁹

Christus is één van de meest afgebeelde figuren uit de kunstgeschiedenis. Een figuur die centraal in het leven van middeleeuwse en vroegmoderne christenen stond. Hoewel hij alomtegenwoordig

¹³ Dorothy Shorr, *The Christ child in devotional images in Italy during the XIVth Century* (New York: Wittenborn, 1954).

¹⁴ Sixten Ringbom, *Icon to narrative: the rise of the dramatic close-up in fifteenth-century devotional painting*, 2^e ed. (Doornspijk: Davaco, 1984). Voor het Christuskind zie hoofdstuk II: “The infancy of Jesus.”

¹⁵ Leo Steinberg, *The sexuality of Christ in renaissance art and in modern oblivion*, 1^e ed. (New York: Pantheon Books, 1983).

¹⁶ Caroline Walker Bynum, “The body of Christ in the later middle ages: a reply to Leo Steinberg”, *Renaissance Quarterly* 3, nr. 39 (herfst 1986): 399–439.

¹⁷ Alfred Acres, *Renaissance invention and the haunted infancy* (Londen: Harvey Miller Publishers, 2013).

Parallellen tussen het werk van Steinberg en Acres worden expliciet aangehaald in: Mitchell Merback, “Review: Renaissance invention and the haunted infancy. Alfred Acres.”, *Renaissance Quarterly* 68, nr. 4 (2015): 1364–65.

¹⁸ Louis Réau, *Iconographie de l'art chrétien. 2 : Iconographie de la Bible. 2 : Nouveau Testament* (Parijs: PUF, 1957), 36.

¹⁹ “for even as the ancients used the fairest figure of a man to represent their false god Apollo, we will employ the same for Christ the Lord, who is the fairest of all the earth; and as they figured Venus as the loveliest of women, so will we in like manner set down the same beauteous form for the most pure Virgin Mary” Conway en Eckenstein, *Literary Remains of Albrecht Dürer*, 178.

was in de cultuur, is het frappant dat er geen enkel contemporair bronnenmateriaal voorhanden is dat ook naar zijn uiterlijk verwijst. Er zijn echter wel enkele zaken die hoewel ze niet uit Jezus' eigen tijd stammen toch een aanzienlijke invloed op de iconografie hebben nagelaten.²⁰ In de eerste plaats moet hier de Lentulus-brief worden vermeld.²¹ Dit 15^e-eeuws document draagt de naam van Publius Lentulus, procurator van Judea en tijdgenoot van Christus.²² In deze brief wordt het fysieke uiterlijk van Christus beschreven. Volgens de brief heeft hij halflang kastanjebruin haar dat onderaan krult en een gave huid zonder enige imperfectie, ook zijn mond en neus worden beschreven als perfect. Een korte baard siert zijn volmaakte gezicht, deze is eveneens kastanjebruin en in twee helften verdeeld vanaf de kin. Aan het einde wordt opgemerkt dat Christus mooier is dan alle mensen.²³ De brief werd al in de 15^e eeuw afgedaan als een falsificatie door de Italiaanse filoloog Lorenzo Valla (ca. 1405 – 1457) in zijn traktaat *De falso credita et ementita Constantini Donatione declamatio* uit 1440 waarin hij ook de gift van Constantijn ontmaskerde als vervalsing.²⁴ De meest voor de hand liggende verklaring, die ook in de literatuur wordt gesuggereerd, is dat de Lentulus-brief geproduceerd werd door een erg godvruchtige persoon uit noodzaak om een gezicht te kunnen plakken op de ongrijpbare Christusfiguur.²⁵ De status van de brief als onecht weerhield latere auteurs er echter niet van om de brief te blijven hernemen in nieuwe publicaties.²⁶ Uiteindelijk werd de Lentulus-brief ook opgenomen in de Apocriefen.²⁷ Zoals de discussies over de echtheid van het document het verspreiden er van niet aan banden legden, hielden ze ook kunstenaars niet tegen om hun representatie van Christus te enten op de informatie die de Lentulus-Brief biedt, zoals bijvoorbeeld Jan van Eyck en Petrus Christus om er maar enkele op te noemen.²⁸ De echtheid of onechtheid van de Lentulus-brief doet in deze masterproef eigenlijk weinig ter zake anders dan

²⁰ Ernst von Dobschütz bundelde enkele legendes over Christus waarin zijn uiterlijk een voorname rol speelt. In zijn werk bespreekt hij de Christelijk beeldcultuur en zijn ontstaan uit de Antieke cultuur. Ernst von Dobschütz, *Christusbilder Untersuchungen zur christlichen legende* (Leipzig: Hinrichs, 1899).

²¹ Over de Lentulus-Brief in het algemeen zie: Ernst von Dobschütz, "Zum Lentulus-Briefe", *Zeitschrift für Wissenschaftliche Theologie* 42 (1899): 456–66.

²² Cora E. Lutz, "The letter of Lentulus describing Christ", *The Yale University Library Gazette* 2, nr. 50 (oktober 1975): 91–97.

²³ Er staan letterlijk: "fairer than the children of men," wat suggereert dat Jezus niet menselijk is, hoewel zijn moeder uiteraard wel menselijk was.

M. R. James, red., *The apocryphal New Testament, being the apocryphal gospels, acts, epistles, and apocalypses, with other narratives and fragments* (Oxford: Clarendon Press, 1975), 478.

²⁴ Zie voor het traktaat van Lorenzo Valla: Lorenzo Valla, *Discourse on the forgery of the alleged donation of Constantine*, vert. Christopher B. Coleman, (New Haven: Yale University Press, 1922).

Valla's oordeel over de echtheid van het document was correct. Cora E. Lutz somt drie redenen op waarom moderne academici geen geloof hechten aan de authenticiteit van de Lentulusbrief. De meest concrete aanwijzing die wordt aangehaald is dat er helemaal geen bronnen voor handen zijn die verwijzen naar het bestaan van een procurator van Judea die Publius Lentulus heette. Lutz, "The letter of Lentulus describing Christ", p. 92.

²⁵ Lutz, "The Letter of Lentulus Describing Christ", p. 92.

²⁶ Bijvoorbeeld in *Meditationes in vitam Christi* van Ludolphus van Saksen (Neurenberg, 1483). Lutz, "The letter of Lentulus describing Christ", p. 92.

Voor een volledig overzicht van het voorkomen van de Lentulus-brief in literatuur zie: Dobschütz, *Christusbilder Untersuchungen zur christlichen Legende*, p. 308–330.

²⁷ M. R. James, red., *The apocryphal New Testament*, 477–478.

²⁸ Over het werk van Jan van Eyck zie: Miyako Sugiyama, "Replicating the sanctity of the Holy Face: Jan van Eyck's Head of Christ", *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art* 1, nr. 39 (2017): 5–14.

Over Petrus Christus zie: John Oliver Hand, "Some thoughts on the iconography of the 'Head of Christ' by Petrus Christus", *Metropolitan Museum Journal* 27 (1992): 7–18.

dat het aantoont dat er een nood was bij de gelovige bevolking om te weten hoe hun spiritueel leider eruit zag. Dat er slechts weet is van een dergelijke beschrijving vanaf de 14^e eeuw doet vermoeden dat de interesse in het fysieke uiterlijk van Christus, zowel als volwassenen man als in zijn kindertijd, pas vanaf deze tijd echt ingang vindt.

De interesse voor het voorkomen van Christus die de Lentulus-Brief tentoonspreidt is nauw verwant aan de zoektocht naar het Vera Ikon, het ware beeld, de enige echte representatie van het gezicht van Jezus. Het aangezicht van Christus is te zien op een zweetdoek die, afhankelijk van de legende, bedrukt werd met zijn zweet, met water of met een mengeling van zweet en bloed. In de orthodoxe kerk wordt aan de zweetdoek gerefereerd als het *Mandyllion*, in de Westerse katholieke kerk wordt ze ook als *Sudarium* of met de Italiaanse term *Volto Santo* aangeduid. Er zijn twee beelden gekend die de status van “Vera Ikon” of ware afbeelding van Christus genieten, het eerste is het Edessum of Mandyllion, dit Vera Ikon kan worden gelinkt aan koning Abgar van Edessa en zou uit de 6^e eeuw stammen. Daarnaast is er ook nog het Sudarium dat zich sinds de 11^e eeuw in de Sint-Pietersbasiliek in Rome bevond, maar dat in 1527, tijdens de sacco di Roma verloren ging.²⁹ Beiden zijn een voorbeeld van een *acheiropoieta* een afbeelding die niet door mensenhanden is gemaakt, het gaat dus om een miraculeuze verschijning van het gezicht van Christus op een stuk stof.³⁰

De zweetdoek wordt in verband gebracht met de Heilige Veronica die meestal getoond wordt terwijl ze hem in haar handen houdt. De Heilige Veronica heeft echter nooit geleefd en is dus een fictieve heilige. De naam “Veronica” is dan ook etymologisch verwant aan de term “Vera Ikon”, de Heilige fungeert dus als een personificatie voor het object.³¹ Er is weinig zekerheid over de datering van het ontstaan van de Veronica-legende, dat er meerdere versies van bestaan bemoeilijkt dit verder. Via paleografisch onderzoek kon worden aangetoond dat de eerste geschreven sporen uit de 8^e eeuw stammen, er zijn echter vermoedens dat de legende reeds in de 6^e eeuw ontstond.³² De 8^e-eeuwse bron waarnaar werd verwezen is de *Cura Sanitatis Tiberii*, die de wonderbaarlijke genezing van keizer Tiberius (42 v.C. – 37 n.C.) door het Sudarium beschrijft. Nadat Tiberius zwaar ziek was geworden gaf hij een priester genaamd Volusianus de opdracht om Jezus op te sporen, een man van wie de keizer gehoord had dat hij vele mirakelen had verricht. Wanneer Volusianus in Jeruzalem aankomt, verneemt hij dat Jezus reeds gekruisigd is. Maar er wordt hem ook verteld over een zekere Veronica die een afbeelding van Christus zou bezitten. Veronica en de zweetdoek

²⁹ W. Lourdaux en Werner Verbeke, red., *Serta devota: in memoriam Guillelmi Lourdaux*, Mediaevalia Lovaniensia, ser. 1, studia 20-21 (Leuven: University Press, 1992), p. 197–199.

Louis Réau, *Iconographie de l'art chrétien. 3: Iconographie des saints.*, vol. 3 (Parijs: PUF, 1958), 1315.

³⁰ *Acheiropoieta* komt uit het Grieks (ἀχειροποίητα); a = zonder, cheir = hand; poiain = maken.

Joseph Leo Koerner, *The moment of self-portraiture in German renaissance art*, (Chicago; Londen: University of Chicago Press, 1996), 80.

³¹ De etymologische link werd het eerst gelegd door Dom Jean Mabillon (1632–1707), grondlegger van de paleografie, en de jezuïet en hagiograaf Daniel van Papenbroek (1628–1714). Dobschütz, *Christusbilder Untersuchungen zur christlichen Legende*, 222. Louis Réau, *Iconographie de l'art chrétien. vol. 2. 2: Nouveau Testament*, 19. Louis Réau, *Iconographie de l'art chrétien. vol. 3*, 1314.

³² Dobschütz verklaart dit in zijn overzicht van de Veronica Legende, maar biedt weinig materiaal aan om dit te staven. Dobschütz, 209.

worden tot bij keizer Tiberius gebracht en de aanbidding van het relik leidt tot zijn genezing.³³ Er is echter ook nog een latere versie van het verhaal, waarin wordt verteld dat Veronica Christus' beeltenis wilde schilderen op doek, wanneer ze dit aan Jezus vertelt neemt hij het doek vast en verschijnt zijn gezicht op wonderlijke wijze op het doek.³⁴ De Heilige Veronica wordt in de apocriefe teksten vereenzelvigd met een Veronica die door Christus genezen werd van aambeien, pas vanaf de 15^e eeuw wordt zij ook aan de Passie gelinkt.³⁵

De verering van de beeltenis van Christus werd ook vanuit de kerk zelf erg gestimuleerd. Het gebed “*Salve sancta facies nostri redemptoris*” (*aanschouw het heilige gezicht van onze verlosser*), dat ofwel wordt toegeschreven aan paus Johannes XXII (ca. 1249 – 1334) ofwel aan Aegidius Magnus, verwijst zeer duidelijk naar het Volto Santo.³⁶ Hoewel zijn auteurschap van het *Salve Sancta Facies* gecontesteerd wordt, is het wel zeker dat paus Johannes XXII een aflat van 10.000 dagen verleende voor de aanbidding van het Heilige aangezicht van Christus door middel van het *Salve Sancte Facies* gebed.³⁷ Eerder al, in 1216 om precies te zijn, werd door paus Innocentius III (ca. 1160 – 1216) een ander gebed over het Heilige gezicht van Christus geschreven, waarvoor tien dagen aflaten konden worden bekomen wanneer de gelovigen het voor het relik opzegde. Paus Innocentius IV (ca. 1195 – 1254) verhoogde dit naar 40 dagen, Johannes XXII zelfs naar 10.000 dagen.³⁸ Het gebed is ook vaak, in verkorte of volledige versie, terug te vinden op schilderijen of miniaturen van het hoofd van Christus, dit opvallend vaak in Vlaanderen.³⁹ Meer nog, de hymne was zo populair dat ze te vinden was in nagenoeg elk getijdenboek dat werd geproduceerd in de regio's rond Gent en Brugge. Het bevond zich gewoonlijk aan het begin van het boek, na de kalender.⁴⁰ Dit is deels te verklaren door het feit dat de Latijnse tekst al snel in het Middelnederlands werd vertaald en zo voor een ruimer publiek toegankelijk gemaakt werd. Het gebed werd ook meerdere keren vertaald en bijgevolg waren er binnen afzienbare tijd verschillende Middelnederlandse versies in omloop.⁴¹

³³ Dobschütz, 209–211.

³⁴ Hand, “Some thoughts on the iconography of the ‘Head of Christ’ by Petrus Christus”, 10.

³⁵ Louis Réau, *Iconographie de l'art chrétien*. vol. 3, 1314.

³⁶ Lourdaux en Verbeke, *Serta devota*, 196.

³⁷ Nikolaus Paulus, *Geschichte des Ablasses im Mittelalter vom Ursprunge bis zur Mitte des 14. Jahrhunderts* (Paderborn Schönigh, 1922), https://archive.org/details/MN42034ucmf_5/page/n307.

³⁸ Celeste Brusati, K. A. E. Enenkel, en Walter S. Melion, red., *The authority of the word: reflecting on image and text in northern Europe, 1400-1700*, *Intersections*, v. 20 (Leiden; Boston: Brill, 2012), 458.

³⁹ Dit is bijvoorbeeld het geval voor een stuk perkament met de beeltenis van Christus dat aan de achterkant van een paneel van Petrus Christus gekleefd is, zie: John Oliver Hand, “Some thoughts on the iconography of the ‘Head of Christ’ by Petrus Christus”, 10. Ook in getijdenboeken bedoeld voor privédevotie komt de combinatie van de twee talloze malen voor, een mooi voorbeeld is een vroeg 16^e-eeuws getijdenboek, waarschijnlijk in Brugge vervaardigd, dat wordt bewaard in het Fitzwilliam Museum in Cambridge (MS 1058–1975 fol. 13v & 14r). Daarnaast bewaart de Pierpont Morgan Library in New York een manuscript van omstreeks 1450, eveneens geproduceerd in Brugge (MS 421 fol. 13v). Ook in de KBR in Brussel is in MS IV 1250 fol. 18v het sudarium te zien als gedecoreerde initiaal aan het begin van het *Salve Sancta Facies*. Het motief kwam eerst voor in de Zuidelijke Nederlanden maar dook vanaf de tweede helft van de 15^e eeuw ook in de Noordelijke Nederlanden op, zie hierover: Kathryn M. Rudy, *Rubrics, images and indulgences in late medieval Netherlandish manuscripts*, *Library of the written word*, volume 55 (Leiden: Brill, 2017), 60–72.

⁴⁰ A. S. Korteweg en J. A. A. M. Biemans, red., *Manuscripten en miniaturen: studies aangeboden aan Anne S. Korteweg bij haar afscheid van de Koninklijke Bibliotheek*, *Bijdragen tot de geschiedenis van de Nederlandse boekhandel* (Zutphen: Walburg Pers, 2007), 22.

⁴¹ Brusati, Enenkel, en Melion, *The authority of the word*, 458.

Wanneer het gebed gepubliceerd werd, werden het aantal dagen aflat, beloofd door de paus, vermeld. Zo ook in een Zuid-Nederlands manuscript uit 1477 dat in de Gentse Universiteitsbibliotheek wordt bewaard.

*“Een geheet toten ghebenediden ansichte onns liefs heren Jhesu Christi. God gruet u clair ansicht [...] soe wie dit gheet met warighen rouwe ghebiedit ende mit geboichden knyen leset, die heeft van Peter dess paus dri jaer aflat, ende van XXX pausen en van elken XXX dage, ende van XXX busscopen van elleken XL dagen. Ende Innocencius hevet oic gheconfirmeert ende heft dar CC dage toegedaen. Ende in wat dage een mensche dit gheet leset, inden dage en sal hi niet haestelijc sterven.”*⁴²

Dat Rome de legende zo promootte heeft ook te maken met het feit dat een van de belangrijkste relieken in de Sint-Pieters-Basiliek, het Volto Santo, dat al eerder werd aangehaald, authenticiteit claimde als enige echte afdruk van het gezicht van Christus.

Hoewel de Lentulus-Brief enkele concrete aanwijzingen over uiterlijk van Christus meegeeft, zoals de kleur van zijn haren en het feit dat hij een baard heeft, rest ons nog de vraag hoe de perfectie waarmee Christus voortdurend geassocieerd wordt, geïnterpreteerd moet worden. Van Eyck en Petrus Christus deden voor hun *Hoofd van Christus* beroep op de neoplatoonse idealen en pythagoreïsche kennis, waar bepaalde verhoudingen tussen getallen perfectie symboliseren. Ainsworth wijst op de minutieuze manier waarop het hoofd geconstrueerd is door eerst een cirkel en een vierkant te laten overlappen, en deze daarna in zes gelijke delen te verdelen. De afstand tussen de ogen vormt de basis voor deze verdeling. Zo kon men zich er van verzekeren dat beide kanten van het gezicht elkaars spiegelbeeld zouden zijn, symmetrie is immers ook een belangrijk kenmerk van volmaaktheid.⁴³ Verhoudingen tussen getallen als een factor voor een volmaakte weergave komt ook heel expliciet voor in Luca Pacioli's *Divina Proportione*, maar ook later bij Albrecht Dürer die een veel verder doorgedreven schema van proporties naar voren schuift als leidraad voor de constructie van volmaakte figuren.

De kindertijd van Christus

Voor de volwassen Christus werd reeds aangetoond dat er schaars bronnenmateriaal bestaat dat informatie verschaft over zijn uiterlijk. Dit materiaal stamt niet uit Jezus' eigen tijd, maar was desalniettemin erg invloedrijk en er werd ondanks kritische stemmen geloof aan gehecht. Voor Christus in zijn kindertijd of als baby is het bronnenmateriaal nog geringer. In de Bijbel is geen enkele uiterlijke beschrijving opgenomen van Christuskind. De verhalen over Christus vanaf zijn geboorte tot zijn kinderjaren zijn enkel te vinden in het evangelie volgens Lucas (1:26-38, 2:1-24,

⁴² Henricus Suso, *Middelnederlands getijden- en gebedenboek*, (Zuidelijke Nederlanden: 1477), Universiteitsbibliotheek Gent, HS.1340, fol. 119r. in: Kathryn M. Rudy, “Images, rubrics, and indulgences on the eve of the reformation”, 462 – 463. In: Brusati, Enekel en Melion, *The authority of the word*, 463.

⁴³ Maryan Wynn Ainsworth en Maximiliaan P. J. Martens, *Petrus Christus: renaissance master of Bruges* (New York: Metropolitan Museum of Art, 1994), 86–88.

2:39-52) en het evangelie volgens Mattheus (1:18-25 en 2:1-23). Bij Mattheus wordt de geboorte van het Christuskind, de aanbedding der wijzen, vlucht en terugkeer uit Egypte en de kindermoord beschreven. Het evangelie volgens Lukas verschaft meer informatie en gaat van de annunciatie aan Maria tot de geboorte, de aanbedding der herders, de besnijdenis tot uiteindelijk het verhaal van de twaalfjarige Christus tussen de Schriftgeleerden. De verhalen worden echter heel summier en weinig gedetailleerd verteld. De Heilige Brigitta van Zweden, een 14^e-eeuwse mystica, gaf een veel minutieuzere beschrijving van de geboorte, die zij in één van haar visioenen mocht aanschouwen. Brigitta beschrijft het uitzonderlijke gemak waarmee Maria haar zoon op de wereld zette, alsof het haar geen enkele moeite kostte. Het kind werd volledig schoon geboren, zonder enige tekenen van het bloed of vuil, die normaal bij een pasgeborene aanwezig zijn. De meest opvallende, en waarschijnlijk meest invloedrijke opmerking van de mystica met betrekking tot geboorte is het licht dat van het Christuskind afstraalde, een licht, zo helder en stralend dat het met gemak de zon overtrof.⁴⁴ In een ander visioen becommentarieert zij zelf ook kort het feit dat er weinig over Christus' kindertijd geweten is:

“You may perhaps ask what my son did all the time of his life before his Passion. I reply, that, as the Gospel says, he was subject to his parents, and he acted like other children, till he reached his majority. [...] how, too, no uncleanness appeared upon him, nor entanglement in his hair, all which it is unnecessary for thee to know, as signs of his divinity and humanity are set forth in the gospel.”⁴⁵

Het is markant dat Brigitta heel expliciet zowel zijn menselijke als zijn goddelijke status aanhaalt. Zij wijst nogmaals op de perfectie, maar zegt ook duidelijk dat gelovigen eigenlijk geen nood aan deze informatie zouden moeten hebben, aangezien zij al hun informatie uit de Bijbel kunnen halen. Over de kindertijd zelf wordt de lezer niet veel wijzer door Brigitta's relaas, buiten het feit dat Christus zich blijkbaar net als ieder ander kind gedroeg. Aurelius Augustinus van Hippo (354 – 430), kerkvader en theoloog, dicht in zijn geschriften een heel menselijke eigenschap van kinderen toe aan het Christuskind: zwakheid. Hij schetst hem echter als kind ook op een manier die veel grote leiders kenmerkt, een persoon die zowel aanbeden als gevreesd wordt.

“He who was shown by a star appearing as a sign in the open sky, was found in a tiny resting place when he was sought; He, weak in His infant limbs, wrapped in infant's swaddling clothes, was adored by the Magi, feared by the wicked.”⁴⁶

Er is dus een grote periode uit het leven van Christus die in de Bijbel onbeschreven blijft, er staat niets in over zijn leven na de besnijdenis en voor hij twaalf jaar oud is. Deze lacune in de literatuur wordt mede opgevangen door de apocriefe teksten. Vanaf de tweede eeuw duiken reeds teksten op

⁴⁴ H. Brigitta van Zweden, *Revelations of St. Bridget, on the life and passion of our Lord, and the life of his blessed mother* (New York: D. & J. Sadlier & Co., 1862), 37-41.

⁴⁵ H. Brigitta van Zweden, *Revelations of St. Bridget*, 46.

⁴⁶ ‘The wicked’ slaat hier op koning Herodes, Augustinus wijst ook op het belang van de vrees, echter geen vrees uit bloeddorst zoals hij Herodes, maar een vrome vrees, uit respect voor Christus. Aurelius Augustinus en Thomas Comerford Lawler, *Sermons for Christmas and Epiphany*, Ancient Christian Writers 15 (New York: Newman, 1978), 160.

die de ontbrekende delen van Christus' leven schetsen, bijvoorbeeld het *Liber de infantia salvatoris* (boek over de kindertijd van de verlosser) dat ook gekend staat als het evangelie van pseudo-Mattheus.⁴⁷ Inhoudelijk steunt deze tekst grotendeels op het proto-evangelium, de 16^e-eeuwse benaming voor het Evangelie volgens Jakobus. Verder zijn er nog teksten over Jezus' kindertijd te vinden in het Evangelie volgens Thomas, waarvan de Griekse manuscripten ten vroegste in de 5^e of de 6^e eeuw te dateren zijn. Daarnaast bevatten de apocriefen ook nog een Arabisch en een Armeens evangelie van de kindertijd, beiden voornamelijk gebaseerd op het proto-evangelium. Ten slotte is er ook nog een geschiedenis van het leven en de dood van Jozef, van Egyptische oorsprong en waarschijnlijk 4^e-eeuws of later.⁴⁸

Hoewel deze teksten dus niet tot de canonieke Bijbelteksten worden gerekend waren ze evenwel niet verboden door de kerk en mochten dus effectief gelezen worden. De verschillende verhalen behandelen het Christuskind als een soort superheld die speciale krachten heeft en focussen vooral op de mirakels die hij met deze krachten verricht. Zo brengt de jonge Christus, die in de meeste verhalen een vijfjarige is, verschillende kinderen tot leven, maar hij vervloekt en doodt ook andere kinderen en zelfs een leraar die was ingeroepen om hem het alfabet te leren. Het is dus niet de bedoeling dat het mirakelen verrichtende Christuskind als voorbeeld zou dienen voor gewone kinderen. Bovenal wordt de uitzonderlijke status van het Christuskind benadrukt.⁴⁹

De Bijbelteksten zijn de bronnen die het dichtst bij het leven van Christus zelf staan, maar geven de lezer niets mee over hoe hij er uit zag. Onder andere uit het verhaal van Christus tussen de Schriftgeleerden blijkt wel dat Christus een ongelofelijke maturiteit en intelligentie bezit.⁵⁰ Ook uit de apocriefe evangeliën blijkt hetzelfde, meermaals wordt door Jozef en Maria, maar ook door zijn leraar, gewezen op de uitzonderlijke wijsheid die het kind bezit, een intelligentie die uitermate uitzonderlijk is voor kinderen van zijn leeftijd.⁵¹ Reeds voor geboorte, tijdens de annunciatie van de engel Gabriel aan de Maagd wordt duidelijk dat Jezus geen gewoon kind zal zijn. Hij is immers de zoon Gods en hangt dus ergens tussen menselijk en goddelijk in. Het Christuskind is bijgevolg een heel ambivalente figuur. Hij is een kind, geboren uit een mens en hierdoor heel herkenbaar, maar door zijn status in de wereld als zoon van God toch een heel apart individu. Hij is vertrouwd en tegelijkertijd onbereikbaar, een schakel tussen het leven van de stervelingen op aarde en het Hemelrijk. Jezus' status als mens is dus onzeker, in zijn jonge leven is zijn status als kind dat echter ook. In de apocriefe evangeliën komt het Christuskind op een gegeven moment in aanraking met draken, wanneer zijn moeder terecht vervuld wordt van angst voor haar zoon, stelt Jezus het volgende: "Fear not, neither conceive that I am a child, for I always was and am a perfect man."⁵²

⁴⁷ Mary Dzon, *The Christ Child in medieval culture: Alpha Es et O!*, 254.

⁴⁸ M. R. James, red., *The apocryphal New Testament*, 38–86.

⁴⁹ Gillian Clark, "The fathers and the children", *Studies in Church History* 31 (1994): 20.

⁵⁰ Lucas 2:39–52

⁵¹ "And the master said unto Joseph: Know, my brother, that I received thy child to teach him and instruct him, but he is filled with great grace and wisdom." M. R. James, red., *The apocryphal New Testament*, 64.

⁵² M. R. James, red., *The apocryphal New Testament*, 74–75.

Deze passage geeft mee aan de lezer dat Christus een man is en dus mentaal volwassen, maar als het ware in een kinderlichaam vast zit. Verder benadrukt het ook opnieuw dat hij perfect is, wat ook over de volwassen Christus wordt aangehaald, vaak in combinatie met referenties aan zijn schoonheid, wat hier niet letterlijk terug te vinden is, maar wel in de notie van perfectie kan worden omvat.

Zoals aangetoond nam zowel de jonge als de volwassen Christus een prominente plaats in in het leven van de middeleeuwse en vroegmoderne Christelijke geloofsgemeenschap. Hierboven zijn de weinige bronnen samengevat die informatie bevatten over het jonge leven van Christus, waarvan geen enkele concrete aanwijzingen bevat over hoe het kind eruit zag. Wel wordt er zowel van de jonge als de volwassen Christus gesproken over zijn perfectie en intelligent voorkomen. Voor de volwassen Christus is er door de Lentulusbrief een prototypum ontstaan, die voor het Christuskind ontbreekt. Kunstenaars die een jonge Christus wilden weergeven, waren dus voornamelijk aangewezen op hun eigen creativiteit en interpretatie van hoe perfectie en intelligentie zich veruitwendigt. Daarnaast was ook de dualiteit tussen mens en God ongetwijfeld van belang om weer te geven.

De betekenis van het Christuskind in de middeleeuwse en vroegmoderne cultuur

Zoals al eerder aangegeven belichaamt het Christuskind een duale rol. Hij is vooreerst een spirituele leider, de zoon Gods, maar daarnaast is hij ook een mensenkind wat hem een toegankelijke figuur maakt. De menselijke kant van zijn bestaan, maar ook van dat van zijn moeder en vader, Maria en Jozef, maakt dat gelovigen zich vrij eenvoudig met de Heilige Familie kunnen identificeren. In de 11^e eeuw ontstond een ommezwaai in de perceptie van Christus. Hij veranderde van een mystiek leider naar een menselijke en liefdevolle figuur. Dit gebeurde enerzijds door een sterk opkomende lekendevotie en anderzijds door de methodiek van de scholastiek.⁵³ Het Christuskind fungeerde vanaf deze periode als een *pars pro toto* voor kinderen in het algemeen en zijn betekenis werd dus nog universeler. Er ontstond een verlangen bij gelovigen om niet zozeer de mirakels en de eerder onaardse facetten van zijn karakter te benadrukken, maar zijn menselijke aard. Verschillende relieken uit de kindertijd van Christus, zoals bijvoorbeeld een melktand die als zeker sinds de 7^e eeuw bewaard werd bij de monniken van de abdij van Saint-Médard de Soissons in Noord-Frankrijk, maken het leven maar ook het lijden van Christus als kind tastbaar.⁵⁴ Deze melktand lijkt een triviaal voorbeeld en een op het eerste zicht bovenal curieus reliek, maar tandpijn is één van de meest universele en dus herkenbare gewaarwordingen van de mens. Wanneer gelovigen dus zagen dat Christus eenzelfde pijn moest doorstaan die zij ook hadden meegemaakt, werd hij voor hen

⁵³ William F. MacLehose, "The holy tooth: dentition, childhood development, and the cult of the Christ Child", in *The Christ Child in medieval culture: Alpha Es et o!*, 201–202.

⁵⁴ Over de melktand van Christus zie: William F. MacLehose, "The holy tooth: dentition, childhood development, and the cult of the Christ Child", 201–223.

nog realistischer en bijgevolg eenvoudiger om zich mee te identificeren, los van zijn goddelijke afkomst.

Ook de erg populaire *Meditationes Vitae Christi*, of Meditaties over het leven van Christus, van Pseudo-Bonaventura, benadrukten vooral de menselijke kant van Christus. Deze 14^e-eeuwse tekst stamt oorspronkelijk uit Toscane, waar ze vermoedelijk tussen ca. 1336 en 1364 werd samengesteld in de milieus rond de Franciscanen. De tekst wordt ook wel bestempeld als de meest invloedrijke devotionele tekst uit de late middeleeuwen en werd al heel snel vanuit het Latijn in verscheidene Europese talen vertaald.⁵⁵ Het doelpubliek van het werk betrof oorspronkelijk waarschijnlijk voornamelijk Franciscanen en Clarissen maar het bevond zich eveneens in de boekenkast van verschillende aristocratische dames en heren.⁵⁶ De invloed van deze humanere benadering van Christus, maar ook van de Maagd, op de kunstgeschiedenis en de representatie van Christus in het bijzonder kon dus niet uitblijven. De humanisering zette zich ook in de late 16^e eeuw door onder invloed van de Jezuïeten, die in Antwerpen bijvoorbeeld gravures van de gebroeders Wierix inzetten om religieuze boeken te illustreren.⁵⁷

Het lichaam van het Christuskind

Zoals aangetoond is het Christuskind geen doorsnee kind. Het is dan ook evident dat zijn lichaam geen gewoon lichaam is. Afbeeldingen van Christus zijn doorspekt met symboliek die verwijst naar zijn goddelijke, maar ook zijn menselijke aard, zijn noodlottige einde of de incarnatie. Zoals zo vaak het geval is, is het ook hier om te beginnen interessanter om te kijken naar wat niet wordt afgebeeld, eerder dan naar wat wel te zien is. Zo toonde Leo Steinberg aan dat bepaalde iconografieën menselijkheid verlenen aan het Christuskind. Zoals bijvoorbeeld de Maria Lactans, waarbij benadrukt wordt dat Christus, net als ieder kind, moet gevoed worden. Steinberg wees er echter ook, en meer belangrijk, op dat kunstenaars niet alle gedragingen van een baby overbrengen op het Christuskind, hoezeer ze ook verknocht waren aan de realistische weergave van de wereld.⁵⁸ Zo zijn afbeeldingen van het spelende Christuskind uitzonderlijk, doch niet onbestaande: Hiëronymus Bosch schilderde op de achterkant van de kruisdraging in het Kunsthistorisches Museum in Wenen immers het Christuskind met een windmolentje en looprekje (afbeelding 2).⁵⁹

⁵⁵ Sarah McNamer, “The origins of the *Meditationes vitae Christi*”, *Speculum* 4, nr. 84 (oktober 2009): 905–55.

⁵⁶ Mary Dzon, “Cecily Neville and the apocryphal *infantia salvatoris* in the middle ages”, *Mediaeval Studies* 71 (2009): 235–300.

⁵⁷ Zie voor een uitgebreide bespreking: Dietmar Spengler, “Die Ars jesuitica der Gebrüder Wierix”, *Wallraf-Richartz-Jahrbuch* 57 (1996): 162–163.

⁵⁸ Leo Steinberg, *The sexuality of Christ in renaissance art and in modern oblivion*, 1st ed (New York: Pantheon Books, 1983), 8, 14–15.

⁵⁹ Het moet gezegd dat er in de literatuur onenigheid bestaat over het feit of hier wel dan niet Christus wordt afgebeeld, het zou immers ook de kindsheid *an sich* kunnen representeren, of dommigheid en dwaasheid, wat vaak met kinderen geassocieerd werd. Marijnissen geeft een overzicht van de verschillende interpretaties en meningen. In de meest recente catalogus over het werk van Bosch lijkt geen twijfel over de identificatie van het kind als Christus.

Nu vaststaat dat er een groot deel van het kinderlijke leven niet met baby Jezus wordt geassocieerd, kan er vanuit worden gegaan dat wat wel wordt getoond theologisch belangrijk is. Steinberg focust hierbij vooral op de geslachtsdelen van Christus die vaak erg prominent in beeld komen om zo zijn onbetwiste menselijkheid maar ook mannelijkheid te benadrukken. Een techniek die overigens ook bij portretten van gewone menselijke kinderen werd toegepast, daar werd dit echter meer gedaan om een sterke mannelijke opvolging in de verf te zetten.

Het lichaam van Christus wordt ook hoofdzakelijk naakt getoond, iets waar we ons als kijker zelden vragen bij stellen omdat we het nu eenmaal zo gewoon zijn. Het druist echter tegen elke logica in dat een weldenkende moeder haar baby zomaar zou blootstellen aan het gure klimaat en de winterkou. Het naakte kind wijkt ook af van beschrijvingen van de geboorte door Augustinus en de Heilige Brigitta van Zweden.⁶⁰ Augustinus' preken over Kerstmis bevatten een passage over de aanbidding der wijzen, waarin ze het in dekens gewikkelde Christuskind bewonderen.⁶¹ Brigitta wijst er dan weer op dat het kind rilde van de kou net nadat hij geboren was, en vertelt verder hoe Maria hem in warme wollen doeken wikkeld. Wanneer gewone kinderen in de 16^e eeuw en later geportretteerd werden, was dit zelden naakt. Normaalgezien werden baby's tot de leeftijd van ongeveer 3 maanden immers ingebakerd in doeken. Dit om de lichaamstemperatuur op peil te houden en om vergroeiingen van de beentjes te vermijden. Dit was een zeer courante praktijk in de Nederlanden en is te zien op veel kinderportretten. Een naakte baby geeft dus zeker geen realistisch beeld van de werkelijkheid weer.⁶² Wanneer kinderen van gewone stervelingen uitzonderlijk wel naakt werden getoond, zijn dit altijd jongens, met het geslacht prominent in beeld. Jongens werden met zicht op het verderzetten van de familielijn namelijk geprefereerd boven meisjes.⁶³ De reden dat Christus naakt wordt getoond heeft te maken met de incarnatie, de vleeswording, de spirituele entiteit van God die menselijk en dus tastbaar werd in het lichaam van Christus.⁶⁴ De menselijkheid van Christus aantonen is dus het voornaamste doel van de naaktheid van het Christuskind. Het naakte Christuskind was niet altijd de norm, in de middeleeuwen bleef het kind zedig bedekt, pas vanaf de 14^e en 15^e eeuw evolueerde de representatie van Christus naar een naakt kind.⁶⁵ Hieruit blijkt wederom een groeiende nood voor het aantonen van Jezus' menselijke aard, naast zijn goddelijke persona.

Roger H. Marijnissen en Peter Ruyffelaere, *Hiëronymus Bosch: het volledig oeuvre* (Antwerpen: Mercatorfonds, 1987), 272. Stefan Fischer en Nannie Nieland-Weits, *Jheronimus Bosch: het complete werk* (Köln; Kerkdriel: Taschen, 2014), 245–246. Walter S. Gibson, "Bosch's Boy with a whirligig: some iconographical speculations", *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art* 8, nr. 1 (1976–1975): 9–15.

⁶⁰ H. Brigitta van Zweden, *Revelations of St. Bridget*, 38–39.

⁶¹ Augustinus en Lawler, 160.

⁶² Bedaux en Ekkart, *Kinderen op hun mooist*, 76.

⁶³ Het feit dat ouders een lichte voorkeur hadden voor jongens blijkt ook uit het algemene aantal portretten van jongens tegenover die van meisjes, die verhouden zich ongeveer als 63% jongens en 37% meisjes. Ibid., p. 28–31.

⁶⁴ Over de incarnatie zijn de volgende Bijbelpassages belangrijk: Filippenzen 2:5–8, Hebrëeën 10:5–7 en 1 Timotheus 3:16.

⁶⁵ Leo Steinberg, *The sexuality of Christ in renaissance art and in modern oblivion*, 65.

Ook de besnijdenis van Christus, een veelvoorkomend thema dat ook in de Bijbel beschreven wordt,⁶⁶ dient tot hetzelfde doel. Lavin toonde aan dat het geslacht van Christus geen bewijzen draagt van de besnijdenis, hoewel er in de Bijbel wel expliciet naar deze gebeurtenis verwezen wordt. Bij heiligen daarentegen is wel duidelijk te zien dat ze besneden zijn. Ze argumenteert dat de besnijdenis een grotere betekenis heeft dan enkel het bewijzen van Jezus' menselijkheid en stelt dat Jezus besneden werd om de gelovigen pijn te sparen, zoals hij ook stierf om zijn volgers van leed te vrijwaren.⁶⁷ Zo wordt in deze scènes uit zijn vroege kindertijd reeds de boog gespannen naar zijn dood, het noodlot dat immer als het zwaard van Damocles boven het hoofd van de kleine Jezus hangt.

Het lichaam van Christus representeert in afbeeldingen vaak zijn latere lijden en dood. Deze prefiguratie komt bijvoorbeeld voor in voorstellingen van de presentatie in de tempel, die allen gebaseerd zijn op de passage in het evangelie volgens Lucas.⁶⁸ In de Westerse beeldtraditie wordt het Christuskind door zijn moeder boven het altaar gehouden, hierdoor wordt zijn lichaam benadrukt als een letterlijk offer.⁶⁹ De iconografie van het Christuskind als offer kwam op vanaf de 8^e eeuw.⁷⁰ Door het kind en het altaar visueel te verbinden worden zij door de kijker meteen in verband gebracht met de misviering, waarin het Christuskind de hostie representeert. Deze koppeling werd soms ook heel letterlijk weergegeven, zoals het geval is bij verschijningen van het Christuskind gedurende de misviering, meer bepaald tijdens het breken van het brood. Deze verschijningen zijn de meest letterlijke vorm van de transsubstantiatie, de verandering van het brood en de wijn in het lichaam en het bloed van de verlosser. De transsubstantiatie werd gedeclareerd op het Vierde Lateraans Coniclie in 1215 te Rome, samengeroepen door paus Innocentius III. Het idee van de transsubstantiatie gaat terug op de letterlijke interpretatie van een Bijbelpassage uit het evangelie volgens Johannes: “ik ben het brood dat leven geeft. Uw voorouders hebben in de woestijn het manna gegeten en zijn toch gestorven. Maar wie dit brood eet dat uit de Hemel neerdaalt, zal niet sterven. Ik ben het levende brood dat uit de hemel is neergedaald. Als iemand van dit brood eet zal hij eeuwig leven. En het brood dat ik zal geven voor het leven van de wereld, is mijn lichaam.”⁷¹

Het Christuskind was ook het onderwerp van veelvuldige visioenen, vaak van vrouwen, waarin het brood en de wijn van de eucharistie respectievelijk veranderen in het lichaam van Christus en bloed.

⁶⁶ Lucas 2:21.

⁶⁷ Marilyn Aronberg Lavin, “Art of the misbegotten: physicality and the divine in renaissance images”, *Artibus et Historiae* 30, nr. 60 (2009): 198.

⁶⁸ Lucas 2:22–24.

⁶⁹ In de Oosterse beeldtraditie vindt het gebeuren buiten plaats, aan de deur van de tempel, en is er geen sprake van een altaar. Het onderscheid tussen de Westerse en de Oosterse traditie werd gemaakt door Schorr.

Dorothy C. Shorr, “The iconographic development of the presentation in the temple”, *The Art Bulletin* 28, nr. 1 (maart 1946): 19.

⁷⁰ Elena Gertsman, “Signs of death: the sacrificial Christ Child in late-medieval art,” in: Dzon, *The Christ Child in medieval culture*, 68–69.

⁷¹ Joh 6:48–51

Waarschijnlijk het meest bekende visioen behoort echter toe aan een man, Paus Gregorius I (ca. 540 – 604), aangeduid als de Mis van Sint-Gregorius, een beeld dat al dan niet kan worden geïnterpreteerd als propaganda voor de doctrine van de transsubstantiatie.⁷² De lijdende Christus verscheen aan Sint-Gregorius tijdens de misviering nadat hij lang had gebeden voor een teken dat de echtheid van de Eucharistie bewees.⁷³ Het gaat hier om de volwassen Christus die aan de Heilige verscheen, het Christuskind werd echter ook vaak op een altaar getoond, om zo dezelfde boodschap te verkondigen. In deze context functioneerden deze visioenen als een bewijs voor ongelovigen, maar ook als beloning voor zeer toegewijde leden van de kerk. Even bekend als talrijk zijn ook de visioenen van de 13^e-eeuwse mystica's. Aan de Zalige Jeanne-Marie de Maillé bijvoorbeeld, verscheen een kind, Christus, die de wonden van de passie op zijn lichaam droeg, het bloed stroomde vrijelijk uit zijn handpalmen, voeten en zij.⁷⁴ Het Christuskind verscheen in diezelfde hoedanigheid, inclusief doornenkroon en het kruis over zijn kleine schouder getorst, ook aan een zekere Catherine, een prostituee. Het kind sprak tot haar en beschreef zijn leed, dat hij al van kindsbeen af meedraagt, zo treffend en aangrijpend dat Catherine na het visioen de grauwe smart van de passie in haar eigen lichaam kon voelen.⁷⁵ Ook in een prent van de Antwerpse graveur Hieronymus Wierix wordt het Christuskind heel expliciet met de Passie geassocieerd (afbeelding 3). Het Christuskind zeult schijnbaar zonder problemen het kruis op zijn schouder de Golgotha op. De prent wordt vergezeld van een Bijbelvers “in laboribus a iuventa mea,”⁷⁶ wat zoveel betekent als ‘de inspanningen van mijn jeugd,’ waarmee Wierix aangeeft dat Christus de last van de Passie niet enkel op het einde van zijn leven, maar al vanaf zijn prille kindertijd meedraagt.

Beelden van het Christuskind die de passie of zijn latere dood prefigureren, worden gebundeld onder de term *Schmerzskind* of *proleptische passie*. De vermenging van de ongerepte onschuld van Christus als baby met de gruwelijke wonden van het lamentele lijden dat hem te wachten staat als volwassene, komen hard over in onze hedendaagse perceptie. De contemporaine kijker was volgens Elena Gertsman echter gewend aan deze combinatie van het Christuskind en verwijzingen naar zijn dood.⁷⁷ Gertsman spreekt in haar studie voornamelijk over monniken, die door hun dagelijkse bezigheden met deze onderwerpen waarschijnlijk inderdaad aan deze iconografie gewend waren geraakt. Ze extrapoleert dit daarna echter naar de volledige Middeleeuwse bevolking, wat misschien een te sterke aanname is. Volgens haar werd de kijker getraind om de verschillende

⁷² Het grootste probleem met de transsubstantiatie is het feit dat God onveranderlijk is, en dat Christus, als zijn zoon, dus ook niet tot verandering in staat zou zijn, en dus niet kan veranderen in brood en wijn. Zie voor een uitgebreide uiteenzetting van de iconografie van Sint-Gregorius mis: Caroline Walker Bynum, “Seeing and seeing beyond: the mass of St. Gregory in the fifteenth century”, in *The mind's eye: art and theological argument in the middle ages* (Princeton: Princeton University Press, 2005), 208–240.

⁷³ Elena Gertsman, “signs of death: the sacrificial Christ Child in late-medieval art”, 72–73.

⁷⁴ Over haar visioenen zie: Joannes Bollandus, *Acta sanctorum Martij*, AASS (Parijs: apud Victorem Palmé, 1865), 739–740. Over het leven van Jeanne-Marie zie: *ibid.* 733–762.

⁷⁵ Carl B. Horstmann, *Yorkshire writers: Richard Rolle of Hampole, an English father of the church and his followers* (Londen: S. Sonnenschein, 1895–96), 124–128.

⁷⁶ Psalm 87:16

⁷⁷ Elena Gertsman, “Signs of death: the sacrificial Christ Child in late-medieval art,” 68.

verwijzingen naar de Passie op te pikken en om te zetten van “visuele kennis naar intellectuele kennis”, wat tot op een zeker niveau waarschijnlijk klopt. Maar de iconografische kennis van de doorsnee persoon die met beelden van de proleptische passie in aanraking kwam mag niet overschat worden. Acres stelt echter ook dat “trained observers” heel goed waren in het onderscheiden en ontdekken van elementen die naar de Passie verwijzen wanneer die nog moet plaatsvinden. Het is belangrijk dat hij het hier expliciet over *trained*, of ervaren kijkers heeft, zoals de monniken waarnaar Gertsman verwijst, en dus niet over een doorsnee 16^e-eeuws publiek, zoals Gertsman het voorstelt.

Naast de heel expliciete aankondigingen van Christus’ toekomstige lijden, zijn er ook subtielere en impliciete verwijzingen naar de passie. Een baby Jezus met een kruis in zijn handen stuurt de gedachten van de kijker meteen naar wat voor het kind in het verschiet ligt, zonder dit nadrukkelijk te tonen, wat ook niet hoeft om het beeld te begrijpen. Subtieler, maar niettemin opnieuw duidelijk, is de koraalketting die vaak rond de nek van het kind gedrapeerd wordt, zoals vaak bij werken van Joos van Cleve het geval is (afbeelding 1). Amuletten gemaakt van koraal werden lang gedragen door kinderen in de mediterrane wereld om hen te behoeden voor het kwade.⁷⁸ Dat het Christuskind zo’n amulet draagt verwijst dus ook naar het onheil waarvoor zijn moeder hem tevergeefs probeert te beschermen. Nog fijnzinnigere allusies op de passie zijn werken waarop het Christuskind reeds de houding van een gekruisigde aanneemt, zoals onder andere door Gossaert (afbeelding 4) en Jan Sanders van Hemessen werd gedaan (afbeelding 5). Representaties van het Christuskind die expliciet en impliciet verwijzen naar Christus’ dood illustreren de proleptische passie: afbeeldingen waarin een bepaalde gebeurtenis, in dit geval het lijden van Christus, al aanwezig is vooraleer het effectief heeft plaatsgevonden. Deze term vond voor het eerste ingang bij Alfred Acres in zijn *Renaissance invention and the haunted infancy* (2013), hij benadrukt dat de proleptische passie geen gebeurtenis op zich is, Jezus’ dood en kindertijd vonden uiteraard niet op hetzelfde moment plaats, het is een samensmelten van verschillende fases van Christus’ leven in één beeld.⁷⁹ Dit concept was tegen het midden van de 15^e eeuw al wijdverspreid aanwezig in de visuele cultuur, vaak door de subtiële toevoeging van een crucifix aan scènes als de geboorte van Christus.⁸⁰ De spitsvondige toevoeging van dit anachronisme verleent het beeld een aura van vermeend onheil. In al de aangehaalde voorbeelden komt het uiteindelijk neer op het belang van het lichaam van Christus, meer bepaald de juxtapositie van zijn onbezoedelde kinderlichaam en zijn gebroken lichaam na de kruisiging. De vermenging van deze beelden moest ongetwijfeld empathie opwekken bij de gelovige kijker voor het arme, en bovendien onschuldige kind dat zo’n zwaar lijden zou torsen om de gelovigen te sparen van groter onheil. Daarnaast was er ook een algemene stijgende interesse in het lijden van Christus, die kan worden aangetoond door de vele

⁷⁸ James Hall, *Illustrated dictionary of symbols in eastern and western art*, 1^e paperback ed. (Boulder: Westview press, 1996), 99.

⁷⁹ Alfred Acres, *Renaissance invention and the haunted infancy* (Londen: Harvey Miller Publ, 2013), 31.

⁸⁰ Alfred Acres, “The Columba altarpiece and the time of the world”, *The Art Bulletin* 80, nr. 3 (september 1998): 422.

boeken die over dit onderwerp werden gepubliceerd in Antwerpen.⁸¹ Uiteraard is niet ieder attribuut van Christus een eenduidige verwijzing naar de passie, het windmolentje van Jezus op het eerder genoemde paneel van Bosch heeft vanwege de vormelijke eigenschappen een connectie met het kruis, Acres bestempelt het dan ook als surrogaatkruis en linkt het beeld aan de Passie.⁸² Windmolentjes waren echter ook doorsnee kinderspeelgoed en komen frequent voor op religieuze en niet-religieuze afbeeldingen van kinderen, zowel in de Noordelijke als in de Zuidelijke Nederlanden.⁸³ Het kan dus evengoed zijn dat Bosch hier geen verdere bedoelingen mee had.

Veranderende perceptie tegenover kinderen en de relatie tot het afbeelden van het Christuskind

Om het Christuskind als uitzonderlijke individu correct te kunnen kaderen is het noodzakelijk om dit in de bredere context te zien. Het is daarom ook niet onbelangrijk om een veranderende visie op Christus en zijn kindertijd te koppelen aan een verschuivende perceptie van de kindertijd en kinderen in de late Middeleeuwen en de vroegmoderne periode. Lange tijd overheerste het idee dat iets als een kindertijd in de Middeleeuwen en het begin van de vroegmoderne tijd niet bestond. Dit idee vond voor het eerst ingang bij Philip Ariès, historicus, die het bestaan van een kindertijd in die periode ontkende.⁸⁴ Deze these baseerde bij op het feit dat een kinderleven toen een zeer hachelijk bestaan was. Door de enorme kindersterfte, die zowel de hoge als de lage klassen in de samenleving trof, leek het Ariès logisch dat ouders zich niet te veel zouden hechten aan hun kroost, om zo het afscheid niet te bemoeilijken eens de kinderen kwamen te sterven.⁸⁵ De foutieve proportionele en anatomische weergave van veel kinderen in de kunst wijt hij dan ook aan dit tekort aan interesse die ouders voor hun kinderen koesterden. Men ging er namelijk te gemakkelijk van uit dat een goede schilder in staat was om op een correcte manier kinderen te schilderen, wat uiteraard niet het geval is.⁸⁶

Het hele verhaal is echter iets genuanceerder dan de tegenstanders van Ariès' visie het graag voorstellen. Hoewel hij inderdaad het concept van de kindertijd ontkent, wijst hij expliciet op het bestaan van affectie voor kinderen. Hij geeft ook aan dat de houding tegenover kinderen verandert

⁸¹ Andrew Pettegree & Malcolm Walsby, *Netherlandish books: books published in the Low Countries and Dutch books published abroad before 1601* (Leiden: Brill, 2011), 722–733

⁸² Alfred Acres, *Renaissance invention and the haunted infancy*, 76.

⁸³ Zie onder andere het windmolentje in de handen van een engel op Dürers *Rust op de vlucht naar Egypte* uit *Het leven van Maria*, het anonieme 16^e-eeuwse *De Hersteller van de Blaasgalgen* (Doornik, Musée des Beaux-Arts), 17^e-eeuwse gravure: *De kindertijd*, van Jan Christoffel Jegher naar Abraham Bosse en de vroeg-18^e-eeuwse ets *Kind spelend met een windmolentje* van Jan Luyken.

⁸⁴ Bedaux, Ekkart en Frans Halsmuseum, *Kinderen op hun mooist*, 11.

⁸⁵ Adams, Tracy, "Medieval Mothers and Their Children: The Case of Isabeau of Bavaria", in *Childhood in the Middle Ages and the Renaissance: The Results of a Paradigm Shift in the History of Mentality* (Berlin; New York: Walter de Gruyter, 2005), 280.

⁸⁶ Bedaux, Ekkart en Frans Halsmuseum, *Kinderen op hun mooist*, 12–13.

tegen de zestiende en zeker de zeventiende eeuw.⁸⁷ Los van de these van Ariès, moet worden gewezen op de ambivalente houding die veel volwassenen tegenover kinderen hadden. Kinderen werden enerzijds aanzien als hulpeloze wezentjes of zelfs slachtoffers, dit beeld is grotendeels geïnspireerd door de iconografie van de kindermoord, maar de hoge kindersterfte zal zeker meegespeeld hebben.⁸⁸ Anderzijds waren kinderen een bron van frustratie en onzekerheid, als ze de hachelijke eerste jaren van hun leven al wisten door te komen, moesten ze zo snel mogelijk klaar gestoomd worden voor de volwassenheid. Kinderen nu zijn vaak koppig en ongehoorzaam en dat was in het verleden niet anders, Augustinus noemt hen zelfs ‘hopeloos corrupt in hun aard’.⁸⁹ Doordat kinderen dus een constante reden van ongerustheid zijn, zou men zich er beter dus zo min mogelijk aan hechten en er dus ook weinig belang aan hechten in de schilderkunst. Deze these is echter al ondergraven, men was zich wel degelijk bewust van de uitzonderlijke aard van een kind.⁹⁰

De reeds aangehaalde visie van de kerkvader Augustinus op de kindertijd was erg invloedrijk. Augustinus’ kijk op het leven van kleine kinderen is op z’n zachtst gezegd ambivalent. Augustinus schrijft over de kindertijd in zijn *Confessiones*, hij spreekt over zijn eigen ervaringen als kind, maar ook als vader.⁹¹ Daarnaast leidde Augustinus uiteraard ook zijn bisdom in Hippo, waardoor hij vaak geconfronteerd werd met situaties waarin ook kinderen betrokken waren.⁹² Augustinus gelooft niet dat kinderen zonder zonde zijn, zelfs een baby van slechts één dag oud is in vergelijking met Gods smetteloze perfectie vol van ondeugd. Hij beschrijft zelfs een baby die groen zag van jaloezie, omdat een ander kind gevoed werd en hij niet. Deze jaloezie wordt volgens Augustinus getolereerd omdat het volgens de moeders wel zal wegebben eens het kind ouder wordt.⁹³ Het lichaam van kinderen is in de optiek van Augustinus echter wel onschuldig doordat het in se nog onvolmaakt en zwak is.⁹⁴ Dit punt is belangrijk, aangezien het net het frêle kinderlichaam is dat er voor zorgt dat ze niet tot iets anders dan onschuld in staat zijn. De krasse kwetsbaarheid van hun lijfjes stelt hen simpelweg niet in staat om iemand kwaad te doen. Dat ze fysiek niet in staat zijn om pijn te berokkenen wil niet zijn zeggen dat ze er niet naar verlangen.⁹⁵ Kinderen worden volgens Augustinus ook ongewenst geboren, ze zijn in zijn optiek een onvoorzien gevolg van een intieme

⁸⁷ Ariès, *Centuries of Childhood*, 125–126.

⁸⁸ Adams, “Medieval mothers and their children: the case of Isabeau of Bavaria”, 269.

⁸⁹ Adams, “Medieval mothers and their children: the case of Isabeau of Bavaria”, 269.

⁹⁰ Reed, “Art, life, charm and Titian’s portrait of Clarissa Strozzi” in: *Childhood in the middle ages and the renaissance: the results of a paradigm shift in the history of mentality* (Berlijn ; New York: Walter de Gruyter, 2005), 370.

⁹¹ Augustinus had één zoon, Adeodatus, die waarschijnlijk rond 372 geboren werd en dus al volwassen was toen de *Confessiones* werden neergepend.

⁹² Marcia J. Bunge, red., *The child in Christian thought*, Religion, marriage, and family series (Grand Rapids, Mich: W.B. Eerdmans, 2001), 80.

⁹³ Augustinus lijkt hier zelf niet volledig van overtuigd te zijn, maar geeft aan dat uitingen van jaloezie op latere leeftijd minder gemakkelijk door de vingers worden gezien. Aurelius Augustinus en Gerard Wijdeveld, *Belijdenissen* (Amsterdam: Athenaeum-Polak & Van Gennep, 1981), 45.

⁹⁴ Aurelius Augustinus en Gerard Wijdeveld, *Belijdenissen* (Amsterdam: Athenaeum-Polak & Van Gennep, 1981), 43–44.

⁹⁵ Gillian Clark, “The fathers and the children”, 23–24.
Marcia J. Bunge, red., *The child in Christian thought*, 82–83.

relatie. Ze dwingen echter hun ouders ook om hen lief te hebben, eenmaal ze geboren zijn, groeit de liefde van een ouder voor hun kroost.⁹⁶ Augustinus' invloedrijke stelling over de zonde die inherent is aan alle mensen, en dus ook baby's, wordt weerspiegeld door de kinderdopen, een praktijk die pas vanaf de 12^e eeuw courant was. Lange tijd was het dopen, waarmee de zonden van de gelovige haast letterlijk worden weggewassen, voorbehouden voor volwassenen, je moest als mens immers intellectueel in staat zijn om te geloven.⁹⁷

In de 16^e eeuw uiteindelijk, de eeuw die in deze masterproef verreweg het meest van belang is, kan de aandacht voor het kind enerzijds worden afgelezen aan de stijging van het aantal kinderportretten, en anderzijds aan opkomende wetenschappelijke interesse in kinderen en meer specifiek het kinderlichaam. Deze evolutie kan worden gekaderd in de belangstelling voor het menselijke lichaam die in het algemeen stijgt, zoals te zien aan de veelvuldige publicatie van traktaten hierover, waarvan Andreas Vesalius' *De humani Corporis fabrica libri septem* waarschijnlijk het meest gekend is. De interesse in kinderen op het wetenschappelijke vlak wordt gekenmerkt door de publicatie van medische traktaten met betrekking tot de pediatrie. Maar ook de stijgende populariteit van leerdichten over de zorg voor kinderen, de zogenaamde *Paedotrophia*, tonen aan dat de belangstelling voor kinderen, althans voor de zorg en goede opvoeding er van, in de lift zat in de 16^e eeuw.⁹⁸

Besluit

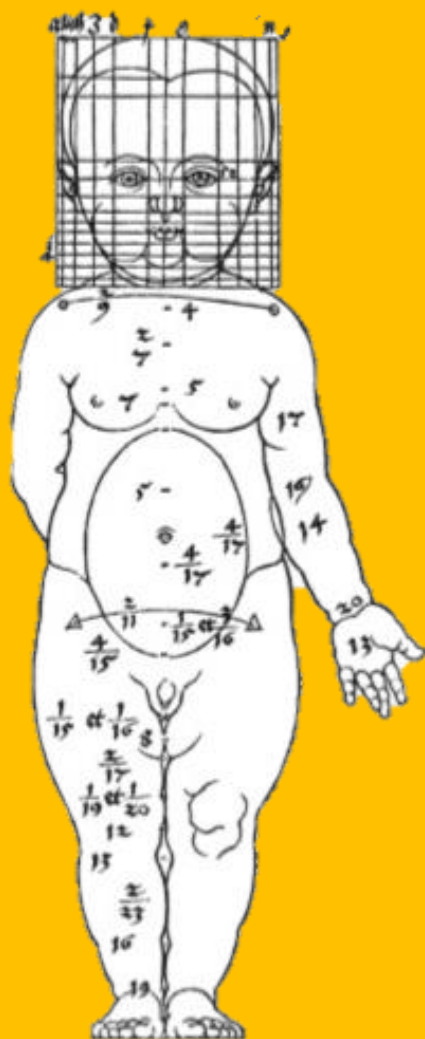
Uit dit hoofdstuk kunnen reeds enkele zaken geconcludeerd worden met betrekking tot het afbeelden van Christus en het Christuskind. Ten eerste werd vastgesteld dat er reeds lang een heel duidelijke interesse in en verlangen naar afbeeldingen van Christus bestaat. Meestal gaat het hier om de volwassen Christus, zoals duidelijk werd uit de Lentulus brief en het Vera Ikon. Uit het relatief grote aantal apocriefe teksten met betrekking tot de kindertijd van Christus blijkt dat er belangstelling is voor meer informatie over Christus. Er is ook een duidelijke discrepantie tussen de manier waarop het Christuskind wordt geportretteerd in de Bijbel en in de apocriefe evangeliën, waar hij reeds als kind ongelofelijke dingen doet. De teksten waarin Christus op de vingers wordt getikt door zijn ouders omwille van het vervloeken en doden van mensen toont uitzonderlijk dat Christus niet compleet volmaakt is, en ook nog moet leren omgaan met zijn uitzonderlijke vaardigheden. In de meeste teksten ligt echter wel de focus op de perfectie en goddelijke status van het kind, maar ook op zijn mentale voorsprong op leeftijdsgenoten. De inhoud van deze teksten

⁹⁶ Augustinus en Wijdeveld, *Belijdenissen*, 104.

⁹⁷ William F. MacLehose, "A tender age": *cultural anxieties over the child in the twelfth and thirteenth centuries* (New York: Columbia University Press, 2009), <http://www.gutenberg-e.org/maclehose/maw02.html>.

⁹⁸ George F. Still, *The history of paediatrics: the progress of the study of diseases of children up to the end of the XVIIIth century* (London: Oxford University Press, 1931), 171–180.

doet vermoeden dat zij er niet voor moesten zorgen dat gelovigen zich sterker konden identificeren met Christus, maar eerder dat er een bepaald ontzag ontstond. Het meest opvallend is de constante focus op het lichaam van Christus, zeker in zijn kindertijd. Dit komt prominent naar voren omdat hij quasi altijd naakt wordt getoond, als letterlijke interpretatie van het vlees geworden woord. Verder is ook de groeiende aandacht voor Jezus als mens in plaats van als goddelijk figuur belangrijk, waarin het feit dat hij een lichaam heeft en dus tastbaar is, cruciaal is. Daarnaast zijn de representaties van het Christuskind doorspekt met verwijzingen naar de Passie, die vaak ook op een heel lichamelijke manier tot uiting komen, bijvoorbeeld door zijn verminkingen en bloed te tonen. Verder werd ook een algemeen sterkere aandacht voor het kind vastgesteld, zowel op intiem familiaal vlak, alsook in de opkomende wetenschappen.



HOOFDSTUK II

16e-eeuwse kunsttheorie in perspectief: Albrecht Dürers Vier Bücher von Menschlicher Proportion

Inleiding en inhoud

‘Hierin sind begriffen vier bücher von menschlicher Proportion
Durch Albrechten Dürer von Nürenberg erfunden vnd beschreiben
Zu nuts allen denen so zu dieser kunst lieb tragen’
Vier Bücher von Menschlicher Proportion

Albrecht Dürers ‘Vier Bücher von Menschlicher Proportion’ (*Vier boeken over de proportie van de mens*) werden in 1528 kort na zijn dood gepubliceerd door zijn vrouw Agnes, die na het overlijden van haar wederhelft zijn werk verderzette.⁹⁹ Zoals uit de titel af te leiden valt gaat het om een traktaat dat uit vier delen bestaat. In het eerste boek bespreekt hij zowel het mannelijke, het vrouwelijke als een kinderlichaam. Alle delen van het lichaam worden beschreven en hun lengte wordt vermeld in verhouding tot het volledige lichaam. Belangrijk hierbij is dat Dürer zich enkel op het visuele lichaam wil focussen en niet op de innerlijke werking, noch de anatomie ervan. Dit geeft hij dan ook expliciet aan: “*von den äußeren Linien der Formen und Figuren und wie sie von Punkt zu Punkt zu ziehen sind, schreiben, nicht jedoch von den Dingen im Inneren.*”¹⁰⁰

Verder is het ook niet onbelangrijk om te vermelden dat Dürer verschillende figuren met een zeer verschillende lichaamsbouw behandelt, en de mens dus niet in één type probeert te vatten. Het tweede boek vangt aan met de introductie van een nieuw meetinstrument: de *Meßstab*, of meetlat, wordt, redelijk voor de hand liggend, gebruikt om het lichaam op te meten. Hierbij voegt hij echter ook een aantal nieuwe, eerder cryptische tekens die complementair met de *Meßstab* gebruikt kunnen worden bij het maken van studies.¹⁰¹ Hij creëert hier dus een alternatief systeem voor het bepalen van de verhoudingen. De gemeten waarden worden weergegeven in kolommen die zijn ingedeeld

⁹⁹ Joseph Leo Koerner, *The moment of self-portraiture in german renaissance art*, 205.

Peter Parshall, “Graphic knowledge: Albrecht Dürer and the imagination”, *The Art Bulletin* 95, nr. 3 (september 2013): 408.

¹⁰⁰ “Over de buitenste lijnen van vormen en figuren, en hoe deze van punt tot punt te tekenen zijn zal ik schrijven, echter niet van de dingen in het binnenste” Hinz Berthold, *Albrecht Dürer vier Bücher von menschlicher Proportion*, 22.

¹⁰¹ Die erste Spalte ist für den „Meßstab“ bestimmt, die zweite für den „Zall“, die dritte für das „Teil“ und die vierte für das „Trümlein“. Hinz Berthold, *Albrecht Dürer vier bücher von menschlicher proportion (1528)*, 86–87. Zie afbeeldingen van de verschillende onderverdelingen in bijlage [1].

volgens de verschillende tekens die eerder werden genoemd.¹⁰² Er is dus een kolom voor de waarden van de *Meßstab*, een voor die van het *Zall*, of getal, een voor de *Teil*, of deeltjes, en uiteindelijk ook een kolom voor de *Trümlein*, letterlijk de ‘heel kleine deeltjes.’ Hij past deze techniek toe op de modellen die in het eerste boek reeds werden behandeld. Deze techniek is niet volledig gebaseerd op Dürers eigen inventie, maar toont een sterke invloed van de Italiaanse geleerde Leon Battista Alberti en diens theoretisch werk.¹⁰³ Alberti introduceerde namelijk een hexempeda, letterlijk vertaald is dit een zesvoet, een lat verdeeld in zes delen, die onderling nog eens in tien delen werden verdeeld en die daarna nogmaals in tien delen, of minuten werden onderverdeeld. Hieruit verkreeg hij dan zeshonderd meetpunten die konden worden gebruikt om het menselijke lichaam op te meten.¹⁰⁴

Het derde boek handelt over de aanpassing van de proporties. Dürer geeft aan dat ieder lichaam naar believen kan worden aangepast tot het zelfs niet meer op het originele model lijkt. Hij biedt de lezer hiervoor een set tegenstellingen aan die hem op weg kunnen helpen bij deze onderneming. De adjectieven die hier worden aangereikt zijn echte basisbegrippen en gaan van lang versus kort en dik versus dun, maar ook oud versus jong of rechts versus links. Om zijn publiek goed op weg te zetten heeft Dürer ook een instrument ontwikkeld dat hij de *Verkehrrer* doopt, aangezien het een lichaam kan *verkehren* of aanpassen. Het instrument lijkt eerder een wiskundig lijnenspel te zijn dat kan gebruikt worden om de proporties aan te passen. De *Verkehrrer* kan echter ook voor andere zaken worden ingezet, Dürer specificeert hier echter niet waarvoor precies.¹⁰⁵ Verder past hij zelf de *Verkehrrer* toe op de figuren die in eerdere boeken aan bod kwamen door ze bijvoorbeeld uit te rekken en breder te maken. Het toepassen van een soort wiskundig raster op een afbeelding was Dürer niet vreemd. De *Verkehrrer* die hij ontwikkelt doet zelfs sterk denken aan het apparaat met het raster dat hij bij zijn perspectiefstudies gebruikt om het lichaam in een zo correct mogelijk perspectief af te beelden. De *Verkehrrer* kan in die zin worden gezien als een verdere ontwikkeling in Dürers wiskundig denken. Het feit dat Dürer genoodzaakt is om deze nieuwe instrumenten uit te vinden en om er bijgevolg ook zelf namen voor te verzinnen, toont aan dat hij zich echt op een pionierspunt in de geschiedenis bevindt.

Na de reeks statische figuren in de eerste drie boeken bestudeert Dürer in het vierde boek ten slotte op welke manier het menselijke lichaam beweegt en hoe dit kan worden weergegeven. Hij bespreekt verschillende *Biegungen* die het lichaam kan maken: krommingen, draaiingen en buigingen. Deze kunnen worden toegepast via alweer een wiskundig schema dat door Dürer vooropgesteld wordt.

¹⁰² Bijlage 2.

¹⁰³ Berthold Hinz e.a., red., *Albrecht Dürer, das druckgraphische Werk. Bd. 3: Buchillustrationen* (München: Prestel, 2004), 321.

Jochen Sander e.a., red., *Albrecht Dürer: his art in context* (München, Londen, New York: Prestel, 2013), 124.

¹⁰⁴ Kurt Walter Forster en Hubert Locher, red., *Theorie der Praxis: Leon Battista Alberti als Humanist und Theoretiker der bildenden Künste* (Berlijn: Akademie, 1999), 118. Zie bijlage [4].

¹⁰⁵ Forster en Locher, red., *Theorie der Praxis: Leon Battista Alberti als Humanist und Theoretiker der bildenden Künste*, 169–174. Een afbeelding van de *Verkehrrer* is opgenomen in bijlage [3].

Het onderscheid tussen het statische lichaam en het lichaam in beweging wordt ook gemaakt door Leonardo Da Vinci in zijn verhandeling over de menselijke proportie.¹⁰⁶ Da Vinci nuanceert nog verder door de fijnere kwaliteiten van de beweging aan verschillende leeftijdscategorieën toe te kennen, een 80-jarige beweegt immers niet met dezelfde vitaliteit als een 5-jarige. De opdeling in leeftijdscategorieën is vergelijkbaar met de door Dürer voorgestelde tegenstellingen, waarvan ‘jong’ en ‘oud’ ook deel uitmaken.

In het volgende deel zal in groter detail worden nagegaan wat Dürer precies schrijft in zijn traktaat en op welke manier hij te werk gaat. Ook de totstandkoming van de vier boeken wordt behandeld. Vragen als waar hij zijn informatie haalt en wat hem ertoe leidde komen hier aan bod.

Totstandkoming van het traktaat en kritieken

Albrecht Dürer reisde in de periode van 1494 tot 1495 en van 1505 tot 1507 in Italië en kwam daar in aanraking met de Renaissance. Hij raakte ervan overtuigd dat de wetenschap of “konst”, zoals het toen gekend stond,¹⁰⁷ de basis moest worden van de schone kunsten. Hij kwam tot deze constatacie na een intense studie van wiskunde, proportieeler en kunsttheorie.¹⁰⁸ Even voor 1500 ontmoette hij ook de Italiaanse schilder en graveur Jacopo de’ Barbari, deze rendez-vous bleek cruciaal voor de ontwikkeling van zijn interesse in proporties. De’Barbari toonde Dürer immers verschillende proportiestudies, waardoor Dürers belangstelling voor de samenstelling van deze figuren werd gewekt.¹⁰⁹ De uitleg van de’Barbari met betrekking tot de totstandkoming van de figuren liet Dürer echter op zijn honger zitten.

“howbeit I can find none such who hath written aught how to form a canon of human proportions, save one man, Jacopo (de’ Barbari) by name, born in Venice and a charming painter. He showed me the figures of a man and a woman, which he had drawn according to a canon of proportions; and now I would rather be shown what he meant (i.e. upon what principles the proportions were constructed) than behold a new kingdom. If I had it (his canon), I would put it into print in his honour, for the use of all men. [...]

¹⁰⁶ Da Vinci gaf tijdens zijn leven nooit een traktaat uit, maar schreef wel uitvoerig over verschillende onderwerpen met betrekking tot kunst en wiskunde. Deze geschriften werden uiteindelijk gebundeld en uitgegeven in Parijs in 1651 zowel in het Frans als in het Italiaans. Martin Kemp en Margaret Walker, *Leonardo on painting* (New Haven: Yale University Press, 1989) 2, 119.

¹⁰⁷ Kunst en wetenschap werden beiden aangeduid met het woord “konst”, de begrippen waren inhoudelijk sterk met elkaar verbonden en deelden daardoor een term.

Jorink en Ramakers, red., *Art and Science in the Early Modern Netherlands*, 9.

¹⁰⁸ Albrecht Dürer, “Early mathematical treatise for artists’ use”, in *Treasures from UCL*, bewerkt door Gillian Furlong, 1^{ste} ed. (UCL Press, 2015), 101.

¹⁰⁹ De exacte datum van de ontmoeting is volgens Conway niet gekend. Hij argumenteert dat het voor 1500 moet plaatsgevonden hebben, omdat er een studie gekend is van Dürer uit 1500 waarop een vrouw te zien is in proportionele cirkels. Een bewijs van een gevorderde staat van studie. Door een andere auteur wordt de ontmoeting echter iets later, in het jaar 1500, gesitueerd. Hierbij wordt geargumenteed dat de’Barbari in dat jaar in Neurenberg verbleef, maar ook de eerder genoemde studie wordt aangehaald. Zie: Patrick Doorly, “Durer’s ‘Melencolia I’: Plato’s abandoned search for the beautiful”, *The Art Bulletin* 86, nr. 2 (juni 2004): 258. Conway en Eckenstein, *Literary Remains of Albrecht Dürer*, 166.

So I set myself to discover how such a canon might be wrought out. For this aforesaid Jacopo as I clearly saw, would not explain to me the principles upon which he went. Accordingly I set to work on my own idea and read Vitruvius, who writes somewhat about the human figure.”¹¹⁰

Hoewel de'Barbari's uiteenzetting niet voldoet voor Dürer, wijst hij hem in een eerdere versie van de introductie van Vier Bücher toch aan als degene die zijn interesse voor proporties deed ontstaan. Hij koesterde ook bewondering voor het werk van de'Barbari dat hij zag in het paleis van Margaretha van Oostenrijk in Mechelen tijdens zijn reis door de Nederlanden in 1521.¹¹¹ Het was ook de'Barbari die Dürer door deze studies introduceerde tot wat Panofsky benoemt als: "Problem der Schönheit".¹¹²

Na de initiële teleurstelling van de ontmoeting met de Barbari, wendde hij zich tot Vitruvius' "*De Architectura Libri Decem*" uit de eerste eeuw voor Christus. In deze tien-delige verhandeling, waarin uiteraard voornamelijk architectuur aan bod komt, wordt in het derde boek ook het menselijke lichaam besproken. Hierin vond Dürer voor het eerst informatie die toereikend genoeg was om het menselijk lichaam mee te construeren. Volgens de leer van Vitruvius is het lichaam een tempel die, zoals het goede architectuur betaamt, symmetrisch is. Bijgevolg is het menselijk lichaam idealiter ook symmetrisch.¹¹³ Vitruvius gaat echter verder dan de vergelijking van het menselijke lichaam met een tempel, hij beschrijft namelijk ook de exacte verhoudingen van het lichaam. Het hoofd bijvoorbeeld, gemeten van aan de kin tot aan de haarlijn, is één tiende deel van het lichaam.¹¹⁴ Hij gaat hiermee door en beschrijft ook de verhoudingen tussen de verschillende lichaamsdelen ten opzichte van het volledige lichaam, met de navel als centraal punt. Deze wiskundige benadering waarbij de verschillende onderdelen worden uitgedrukt in verhoudingen, heeft Dürer heel duidelijk geïnspireerd bij het schrijven van zijn eigen traktaat, waar hij op een gelijkaardige manier te werk gaat. Vitruvius' werk bleek dan ook enorm invloedrijk. Het derde boek inspireerde niet enkel Dürer, maar ook de Italiaanse meester en tijdgenoot van Dürer, Leonardo Da Vinci die er zijn Vitruviaanse man op baseerde. Daarnaast vinden we de vergelijking met een tempel ook terug in het derde hoofdstuk van *Het Schilderboek* uit 1604 van de Zuid-Nederlandse schilder en schrijver Karel van Mander, waarin hij de proportie van figuren bespreekt.¹¹⁵ Dürer liet zich niet enkel inspireren door Vitruvius, die weliswaar een basis bood maar weinig in detail trad, hij voegde zelf ook een essentieel deel van de studie naar het menselijk lichaam toe. Namelijk de proportionele weergave van het

¹¹⁰ British Museum MS. Vol. II 43. In: Conway en Eckenstein, *Literary Remains of Albrecht Dürer*, 165. Zie voor de originele Duitse tekst: Hans Rupprich, *Dürer schriftlicher nachlass*, vol. 2 (Berlijn: Deutscher Verein für Kunstwissenschaft, 1956), 163.

¹¹¹ Jay A. Levenson, "Barbari, Jacopo de'", in *Oxford Art Online* (Oxford University Press, 2003).

¹¹² Erwin Panofsky, *Dürers Stellung zur Antike*, Kunstgeschichtliche Einzeldarstellungen 5 (Wenen: Hölzel, 1922), 11.

¹¹³ Eckhard Schaar, "A Newly Discovered Proportional Study by Dürer in Hamburg", *Master Drawings* 36, nr. 1 (1998), 59.

¹¹⁴ "Corpus enim hominis ita natura composuit, uti os capitis a mento ad frontem summam et radice imas capilli esset decimae partis." Marcus Vitruvius Pollio, *De architectura libri decem: ad optimorum librorum fidem accurate editi, liber tertius cap. 1* (Lipsiae: Tauchnitz, 1836), 38.

¹¹⁵ Karel Van Mander, *Het schilder-boeck* (Utrecht: Davaco Publishers, 1969). Geraadpleegd via de Digitale Bibliotheek voor de Nederlandse Letteren op 14 maart 2019.

vrouwenlichaam, dat door Vitruvius genegeerd was gebleven. Dürer toont in zijn artistiek oeuvre reeds zeer vroeg interesse in het vrouwenlichaam het is dan ook een logische stap dat hij bij gebrek aan informatie zelf op zoek gaat naar een antwoord.¹¹⁶ Naast de vrouw heeft Dürer ook aandacht voor het kind, het deel van zijn werk dat hier het meest belang heeft. Na het lezen van Vitruvius' *De Architectura* maakte Dürer dus werk van een eigen theorie over proportie. Vitruvius' traktaat gaf waarschijnlijk niet genoeg concrete info over de menselijke proportie om Dürers honger naar kennis te stillen. Hij was bijgevolg genoodzaakt om het advies dat Vitruvius in zijn inleiding van *De Architectura* geeft, ter harte te nemen "Scientia [...] Ea nascitur ex fabrica et ratiocinatione."¹¹⁷ Om de menselijke proporties volkomen te doorgronden was Dürer dus aangewezen op een combinatie van observatie, zijn eigen intellect en het aloude "al doende leert men."

Naast Vitruvius heeft ook Plinius, een van de andere grote auteurs uit de klassieke oudheid, zijn aandacht gericht op de proporties van de mens in zijn *Historia Naturalis*. Hij laat zich zelfs uit over de proportie van kinderen, zij het echter zeer beperkt.¹¹⁸ Nog een eveneens beperkte bijdrage uit de klassieke oudheid is te vinden bij Aristoteles in *Historia Animalium III*.¹¹⁹ De concrete invloed van Vitruvius en Plinius, en ruimer gezien, de volledige oudheid op Dürer komt reeds naar voren in zijn *Adam en Eva* uit 1504 en de vele schetsen die hij hiervoor maakte. Hier houdt Dürer zich voor het eerst concreet bezig met de proportie van de mens. De duidelijke parallel die naar voor komt tussen Dürers Adam en de Apollo Belvédère, dat de Vitruviaanse idealen volmaakt belichaamt, tonen een kunstenaar die actie ondernam om de geheimen die de klassieke beelden uit de oudheid verborgen hielden bloot te leggen, en dit reeds 24 jaar voor de uiteindelijke publicatie van zijn traktaat.¹²⁰

Dat Dürer tot in de oudheid moest graven om tot een correcte proportieleer, min of meer gericht op wiskundige verhoudingen te komen, is niet geheel verwonderlijk. De middeleeuwse schrijvers van handboeken voor schilders zagen het nut niet in van een wiskundig onderbouwde proportieleer, hun beoogde doel was louter een gemakkelijke manier om figuren ongeveer correct weer te geven. Hoewel enkelen uit deze periode wel een eigen systeem van proportie en verhoudingen hadden ontwikkeld.¹²¹ Een voorbeeld hiervan is de Franse bouwmeester en tekenaar Villard de Honnecourt. Hij stelde in zijn 13^e-eeuwse schetsboek of *livre de portraiture* de mens voor

¹¹⁶ Sander e.a., *Albrecht Dürer*, 123.

¹¹⁷ Marcus Vitruvius Pollio, *De architectura libri decem*, 4.

¹¹⁸ Plinius geeft aan dat de grootte van een kind van drie jaar gelijk is aan de helft van zijn grootte als volwassene. Plinius, *Natural History, Volume II: Books 3-7*, vert. H. Rackham, (Cambridge, Ma: Harvard University Press, 1942), 553. Geraadpleegd via Loeb Classical Library op 14 maart 2019, <https://www.loebclassics.com/view/LCL352/1942/volume.xml>.

¹¹⁹ Aristoteles vermeldt dat het bovenlichaam relatief groter is dan het onderlichaam en dat deze verhoudingen omkeren wanneer het kind ouder wordt.

¹²⁰ De Apollo Belvédère werd ontdekt in 1489, slechts enkele jaren vooraleer Dürer zijn eerste reis naar Italië ondernam.

Parshall, "Graphic knowledge: Albrecht Dürer and the imagination", 395.

Erwin Panofsky, *Dürers Stellung zur Antike*, 12–16.

¹²¹ Conway en Eckenstein, *Literary remains of Albrecht Dürer*, 164.

met behulp van een pentagram. Het gebruik van het pentagram als basisvorm kan eventueel meer te maken hebben met de symbolische betekenis van het geval vijf, dat refereert aan de mens, dan met echt praktisch nut.¹²² Hoewel hij niet pleit voor een wiskundige benadering, geeft De Honnecourt in zijn schetsboek wel te kennen dat het gebruik van geometrie het tekenen makkelijker maakt. Aangezien de Honnecourt een bouwmeester was kende hij de wiskunde waarschijnlijk vanuit een bovenal praktische invalshoek. Het hoeft dan ook niet te verwonderen dat hij op diezelfde, praktische manier zijn kennis omzet in tekeningen. De kennis van de geometrie waar Middeleeuwse bouwmeesters op voortborduurd, was afkomstig van de Euclidische geometrie, die ook van aanzienlijk belang was in Dürers ontwikkeling, maar daarover later meer. Men mag echter niet uit het oog verliezen dat de kennis van Euclides die door de middeleeuwse metselaars werd gebruikt een sterk verwaterde versie was. De bouwmeesters hadden vaak geen toegang tot de hogere scholing die nodig was voor het verwerven van een goede basis van geometrie. Kennis van het vak werd doorgegeven van vader op zoon, of van meester op leerling. Omgekeerd werd iemand die aan de universiteit had gestudeerd en dus wel over de nodige wiskundige kennis beschikte, hoogstwaarschijnlijk geen bouwmeester.¹²³ Dürer werkte in het begin van zijn anatomische studie nog sterk naar de zoömorphe voorbeelden van de Honnecourt, maar brengt ze sterker in verband met geometrische figuren en past er op die manier de wiskunde op toe.¹²⁴

Dat Dürers proportieeler zo sterk wiskundig onderbouwd is, heeft ook te maken met de andere traktaten die hij schreef, en wel één in het bijzonder *Die Underweysung der Messung*. Dürer legde zich immers pas volledig toe op proportieeler nadat hij zich eerst lange tijd met perspectiefleer had beziggehouden. Als hij het perspectief kon leren doorgronden, zou hij door ruimtes te structureren op een wiskundige manier meer harmonie en een grotere correctheid kunnen bereiken. Italiaanse geschriften en kennis uit de oudheid vormden de basis voor “*Die Underweysung der Messung mit Zirkel und Richtscheid in Linien Ebenen und gantzen Corporen*” uit 1525, een werk dat net als *Vier Bücher* uit vier delen bestaat en voornamelijk over Euclidische meetkunde gaat.¹²⁵ Nadat hij ruimtes en de wereld aan een wiskundig netwerk onderworpen had, kwam de mens aan bod, en uiteindelijk ook het kind. Dürer achtte het belangrijk dat lezers van zijn *Vier Bücher* vertrouwd waren met meetkunde en wiskunde, aangezien die een meer gevorderde benadering boden. Indien men echter niet met de basis van geometrie vertrouwd was, verwijst hij hen in zijn werk door naar zijn eerdere verhandeling

¹²² Vijf is verbonden met de mens omdat we over vijf zintuigen beschikken, het is ook het getal van de aarde, op de vijfde dag van de schepping werden ook de dieren geschapen.

Marco Bussagli, Jeroen De Keyser en Leen Van Den Broucke, *Het menselijk lichaam: anatomie en symboliek* (Gent: Ludion, 2007), 40.

¹²³ Lon R. Shelby, “The geometrical knowledge of medieval master masons”, *Speculum* 47, nr. 3 (juli 1972): 395–398.

¹²⁴ Erwin Panofsky, *The Life and art of Albrecht Dürer*, 4e editie (Princeton, N.J: Princeton University Press, 1955), 263.

¹²⁵ Erwin Panofsky, *The Life and art of Albrecht Dürer*, 261.

Noam Andrews, “Albrecht Dürer’s personal Underweysung der Messung”, *Word & Image* 32, nr. 4 (oktober 2016): 412.

hierover, *Die Underweysung*.¹²⁶ Dürer was zelf dus vertrouwd met wiskunde via het werk van Euclides, hij kocht een Latijnse vertaling van diens *Elementen* in 1509 tijdens een verblijf in Venetië, en liet de wiskunde verschillende malen infiltreren in zijn prentkunst. Notoir zijn de subtiële en minder subtiële verwijzingen er naar in zijn *Meisterstiche*. Dürer dreef zijn kennis van de perspectiefleer tot het uiterste in zijn *De Heilige Hiëronymus in zijn studeervertrek* (1514) en bracht een hommage aan de wiskunde in *Melancholia I* (1514).¹²⁷

De *Vier Bücher* zijn waarschijnlijk Dürers meest ambitieuze intellectuele onderneming. Een jarenlange studie van wiskundige modellen, werken uit de oudheid, en observatie culmineerden uiteindelijk in een werk dat voor Dürer moet hebben aangevoeld als de kroon op zijn carrière. Het grootste deel van het traktaat schreef hij tussen 1512 en 1516, hoewel de fundamenten er van al rond 1500 ontstonden. Door de grote hoeveelheid afbeeldingen die in het uiteindelijke werk moesten verschijnen, liet de publicatie uiteindelijk op zich wachten tot na zijn dood. Deze periode in zijn leven, was er ook één waarin hij enkele van zijn grootste meesterwerken op artistiek gebied verwezenlijkt, waaronder de prent *Melancholia I*. Dat Dürers artistieke en intellectuele ondernemingen zo diep verweven zijn, zorgt ervoor dat hij een interessante inkijk in zijn praktijk kan verschaffen. Er is namelijk nog altijd een verschil tussen een theorie schrijven en deze ook effectief toepassen. Dit is precies wat Dürers werk onderscheidt van anderen, zoals bijvoorbeeld Alberti.¹²⁸ In 1504 bereikt Dürer voor het eerst een resultaat waar hij tevreden mee is, dit resultaat is zijn befaamde Adam en Eva. Een representatie van twee menselijke figuren, man en vrouw, die op een los theoretisch-wetenschappelijke basis geconfigureerd zijn. De theorie die meer dan twintig jaar later zal gepubliceerd worden, is uiteraard iets verder uitgewerkt, maar in essentie verandert er nog weinig aan in vergelijking met de uiteindelijke uitgave van 1528.¹²⁹

Het doel van Dürers lijvige traktaat is hierboven uitvoerig besproken, het waarom van dit werk is nog niet aan bod gekomen, maar krijgt hieronder de nodige aandacht. Dürer schreef zijn *Vier Bücher von Menschlicher proportion* als een handig hulpmiddel voor kunstenaars bij het construeren van menselijke figuren. Het beoogde doel was hierbij dat zij dit niet langer uit het hoofd of naar levend model moesten doen. Observatie en verbeeldingskracht worden in Dürers methode vervangen door Euclidische meetkunde, wiskundige modellen en perspectiefleer. Maar vanwaar kwam Dürers behoefte hieraan? Hij nam zelf immers vaak genoeg de natuur als voorbeeld en maakte vele honderden tekeningen en studies naar levend model. Om een antwoord te bieden op deze vraag

¹²⁶ “Damit auch diese meine Unterrichtung umso besser verstanden werden kann, habe ich vorher ein Buch der Messung, nämlich Linien, Ebenen, Corpora etc. betreffend, herausgeben lassen, ohne welches diese meine [jetzige] Lehre nicht gründlich verstanden werden kann. Darum ist es für jeden, der sich auf diese Kunst verstehen will, nötig, daß er zuvor in der Messung gut unterrichtet sei und ein Verständnis erwerbe auf welche Weise alle Dinge in den Grundriß und Aufriß zu bringen seien [...] Denn ohne dieses wird er meine Unterrichtung nicht vollkommen verstehen können” Hinz Berthold, *Vier Bücher*, 21–22.

Noam Andrews, “Albrecht Dürer’s personal Underweysung Der Messung”, 409 en 425.

¹²⁷ Over *De Heilige Hiëronymus* zie: Annalisa Crannell, Marc Frantz, en Fumiko Futamura, “Dürer: disguise, distance, disagreements, and diagonals!”, *Math Horizons* 22, nr. 2 (november 2014): 8–11.

¹²⁸ Parshall, 393 en 402–403 en 408.

¹²⁹ Conway en Eckenstein, *Literary Remains of Albrecht Dürer*, 164–167.

moeten twee problemen die Dürer in zijn artistieke praktijk jaren lang bezig hielden worden uitgelicht.

Een eerste motivatie werd al reeds aangehaald en werd Dürers leven binnen gebracht door de Barbari, het gaat hier om het probleem van de schoonheid. Schoonheid en in het verlengde daarvan, perfectie, duiden in de *Dürerzeit* immers op goddelijkheid, het tegenovergestelde, lelijkheid, en dus ook imperfectie refereerden dan weer aan het duivelse.¹³⁰ Deze associaties waren belangrijk, maar vragen ook om een duidelijke afscheiding van wat tot de ene en wat tot de andere categorie behoort. De *Vier Bücher* kunnen vanuit die optiek ook gezien worden als een manier om te definiëren wat dan precies wel bij het perfecte en wat bij het imperfecte thuis hoort. Een onderzoeksmatig ondervinden wat volgens de correcte proporties is geconstrueerd, en dus perfect is, en wat dat niet is. In de introductie op het derde boek van *Vier Bücher*, licht hij in een soort “esthetische excursus” zijn mening over schoonheid en zijn motivatie voor het achterhalen van de ideale proporties van de mens toe. De eerste motivatie blijkt eenvoudig, een welgevormde menselijke figuur is een streling voor ons oog, een schoonheid waar we als mens gelukkig van worden. Op de vraag wat schoonheid precies inhoudt, moet Dürer echter het antwoord schuldig blijven. Hij was er immers van overtuigd dat enkel God beschikt over de ware kennis van het schone en wat daartoe behoort.¹³¹ Wat hij wel aan de lezer kan meegeven, is dat men altijd moet streven om de schoonheid in het werk te krijgen.

Het is paradoxaal dat Dürer in eenzelfde tekst zowel zegt dat hij niet kan zeggen wat schoonheid is en dat het bovendien ook moeilijk is om schoonheid te scheppen, maar dat het terzelfdertijd wel iets is dat moet nagestreefd worden. Dürer stelt dat om een perfecte man weer te geven, het niet mogelijk is om zuiver naar de natuur te werken, aangezien er geen mens bestaat die perfect is. De enige oplossing is dan het observeren van heel veel verschillende mensen, van wie sommigen hier en daar een lichaamsdeel zullen hebben dat naar perfectie neigt. Het proces dat hierop volgt vergelijkt Dürer met het maken van honing, dat ook uit heel veel verschillende bloemen voortkomt. Door de combinatie van alle individuele schone delen ontstaat uiteindelijk een perfect geheel.¹³² Dürers argumentatie lijkt terug te gaan op het veel oudere verhaal van de antieke schilder Zeuxis en de maagden van Croton, waarin Zeuxis een maagd mag kiezen als model, maar er uiteindelijk vijf kiest, want geen één is volledig volmaakt en enkel met de mooiste delen van elke vrouw afzonderlijk kan hij een perfecte vrouw afbeelden.¹³³ Eens hij terug in Neurenberg was, ging hij dan ook naakten bestuderen in het badhuis. Hij geloofde dat door deze combinatie van empirische

¹³⁰ Peter Parshall, “Albrecht Dürer and the imagination”, 393.

¹³¹ “Denn dieses [Wissen um maximale Schönheit] gelangt nicht in des Menschen Geist („gemüt“). Das weiß Gott allein; wem er es offenbarte, der wüßte es auch. Gott, die Wahrheit, behält sich das Wissen über die schönste Gestalt des Menschen und seine Maße vor.” Berthold Hinz, *Vier Bücher*, 226.

¹³² Conway en Eckenstein, *Literary remains of Albrecht Dürer*, 179–180.

¹³³ Cicero, de inventione II. I. 3-4 in: Michael Baxandall, *Giotto and the orators: humanist observers of painting in Italy and the discovery of pictorial composition 1350 - 1450*, Oxford-Warburg Studies (Oxford: Clarendon Press, 1986), 35.

observatie en vergelijking van vele verschillende naakte vrouwen en mannen hij tot een ideaalbeeld zou kunnen komen.¹³⁴

De associatie van proporties met perfectie is niet enkel eigen aan Dürers geschriften. In hoofdstuk 1 kwam het gebruik van ideale verhoudingen voor het construeren van het gezicht van Christus al aan bod. Het komt ook, en veel nadrukkelijker, naar voor in Fra Luca Pacioli's *Divina Proportione*. Pacioli (1450 – 1517) was een franciscaner monnik en wiskundige die actief was in Milaan. Zijn *Divina Proportione* (1509) focust voornamelijk op wiskunde en werd voorzien van illustraties door niemand minder dan Leonardo Da Vinci. Pacioli wijdt echter ook een drietal hoofdstukken aan architectuur, dit deel volgt op de verhandeling over de Gulden Snede. Wegens de parallellen tussen het menselijke lichaam en architectuur, die al veel eerder door Vitruvius vastgesteld werden, vangt deze sectie aan met een uiteenzetting over de proportionele verhoudingen van het lichaam: “Della misura e proportioni del corpo humano. della testa e altri suoi membri simulacro del architectura.”¹³⁵ *Divina Proportione* werd voor het eerst uitgegeven in Venetië in 1509, het manuscript was echter al in 1499 klaar. Hoewel Dürer zich dus niet in Italië bevond in 1509, is het mogelijk dat hij het wel heeft kunnen consulteren.¹³⁶ Het is bovendien mogelijk dat Dürer en Pacioli elkaar ontmoet hebben in Bologna, tijdens een van Dürers reizen in Italië, maar hier is geen zekerheid over.¹³⁷

Het tweede probleem dat bleef spelen in Dürers geschriften en dat ook in zijn artistieke oeuvre doorsijpelde heeft te maken met de problematiek rond Mimesis. Deze vraag gaat ook gepaard met religie, de zichtbare wereld werd in de *Dürerzeit* uiteraard nog gezien als Gods schepping. Conway benadrukt ook dat de proportieleer van Dürer sterk op een religieuze leest geschoeid is. De perfecte, door God geschapen mens is door de zondeval immers verloren gegaan. Dürer meent dat deze volmaakte proporties door grondige studie terug gevonden kunnen worden, dit is dan ook wat hij probeert te bereiken.¹³⁸ Dürer was een religieus man, het feit dat het werk van Maarten Luther in zijn persoonlijke collectie zat wijst er ook op dat hij tevens bezig was met de religieuze tumult die in zijn tijd de wereld in zijn greep hield.¹³⁹ Door de lange traditie die er bestond van de associatie van perfectie met goddelijkheid, kan het ook haast niet anders dan dat er een religieuze basis aan *Vier Bücher* vooraf gaat. Zijn grootste zorg was een zo getrouw mogelijke weergave van de natuurlijke, door God geschapen wereld die hij rondom zich zag. In zijn proportieleer uit zijn worsteling met mimesis zich volgens Parshall op twee verschillende vlakken. Ten eerste het

¹³⁴ Conway en Eckenstein, *Literary remains of Albrecht Dürer*, 166–167.

¹³⁵ “van de verhoudingen en de grootte van het menselijke lichaam. Van het hoofd en andere ledematen als symbool voor de architectuur.” Luca Pacioli en Constantin Winterberg, *Divina proportione : die Lehre vom goldenen Schnitt* (Wenen: Graeser, 1889), 130.

¹³⁶ Conway en Eckenstein, *Literary remains of Albrecht Dürer*, 208.

¹³⁷ Conway en Eckenstein, *Literary remains of Albrecht Dürer*, 54 noot 2.

¹³⁸ Conway en Eckenstein, *Literary remains of Albrecht Dürer*, 164–167.

¹³⁹ Dürer had maar liefst 16 werken van de hand van, of gerelateerd aan Maarten Luther in zijn bezit.

Jeffrey Chipps Smith, “The 2010 Josephine Waters Bennett lecture: Albrecht Dürer as collector”, *Renaissance Quarterly* 64, nr. 1 (2011): 15.

variabele van de natuurlijke wereld, dat tot uiting komt in het derde boek, over de aanpassing van de proporties naar gelang het type mens, en ten tweede zijn poging om die wereld te perfectioneren en aan een rationeel raster te onderwerpen. In hoeverre kan je afwijken van wat je ziet in de natuur door die te perfectioneren met behulp van wiskundige theorieën? Schoonheid is hier dus ook van belang. De geometrie kan je ook maar in de richting van de volmaaktheid brengen. Wat Dürer voortbrengt mag dan bijvoorbeeld mathematisch perfect zijn, zijn figuren lijken door de doorgedreven mathematisering vaak onnatuurlijk en daardoor onrealistisch. Dürer verklaart deze tegenstelling zelf door, zoals hierboven aangetoond, aan te geven dat perfectie niet in de natuur te vinden is en dus moet geconstrueerd worden. Het resultaat hiervan zal dus noodzakelijkerwijs niet natuurlijk lijken, omdat het nu eenmaal niet natuurlijk is.

Proporties van het kind

Een van de meest vernieuwende dingen aan Dürers *Vier Bücher* naast zijn opmerkelijke aandacht voor detail, is het bespreken van de proporties van kinderen. Voor hem was het kind al kort besproken in Pomponius Gauricus' *De Sculptura* (1503 of 1504). Gauricus (1475 – 1558) baseerde zich net als Dürer op de klassieken en had dus slechts de korte opmerkingen van Plinius en Aristoteles tot zijn beschikking. Anders dan Dürer ging Gauricus niet uit van empirische observatie om de verhoudingen van het kind in kaart te brengen.¹⁴⁰

Het kind wordt uitgebreid beschreven in het eerste boek van de *Vier Bücher*, Dürer gaat hierbij zoals altijd zeer minutieus en met veel aandacht voor volledigheid te werk. Om het kind op te meten en zijn proporties te rationaliseren, gebruikt hij dezelfde methode als bij de volwassen figuren. Hij begint met een vooraanzicht, zijaanzicht en een achteraanzicht langs 3 verticale lijnen. Ook beschrijft hij afzonderlijk een gezicht in profiel.¹⁴¹ Hij gaat steeds zeer methodisch te werk en legt uit welke lijnen hij waar trekt en welke lichaamsdelen hiermee in verband komen. Het gezicht in profiel, waarmee hij aanvangt, omvat hij allereerst in een vierkant. Hij bepaalt de grootte van het hoofd als één vierde deel van het volledige lichaam en geeft ook aan dat de lengte van het kind dat hij weergeeft, 1/3 van de lengte van zijn moeder is.¹⁴² De plaatsing van de verschillende onderdelen van het gezicht zoals mond, kin, ogen, wenkbrauwen, etc. worden zeer gedetailleerd aangegeven door middel van parallellen, zowel verticaal als horizontaal, die hij aanduidt met letters. Iets verder merkt hij over de hals terloops op dat die bij kinderen zeer kort zijn.¹⁴³ Opvallend is dat hij ook

¹⁴⁰ J. Bolten, *Method and practice: Dutch and Flemish drawing books, 1600-1750* (Landau, Pfalz: PVA, 1985), 167–168 en 292.

¹⁴¹ Al Dürers prenten met betrekking tot het kind zijn opgenomen in bijlage [5, 6].

¹⁴² Hinz Berthold, *Vier Bücher*, 79.

¹⁴³ “So kommt es, daß das Kindlein ein ganz kurzes Hälschen hat”. Hinz Berthold, *Vier Bücher*, 80.

typische kindereigenschappen in het gezicht vermeldt, zoals kuiltjes “Grüblein” en bolle wangen “Pausbacken”.¹⁴⁴

Nadat hij het hoofd en de hals beschreven heeft, gaat hij verder met de beschrijving van het lichaam van de schouders naar de voeten toe. De lengtematen die hij geeft zijn in verhouding met het volledige lichaam. Hier beschrijft hij alle delen weer tot in de kleinste details, de okselholtes bijvoorbeeld geeft hij aan als 1/10. Van de ledematen en de voeten beschrijft hij ook de lengtes in verhouding. Naast de lengtematen voorziet Dürer ook breedtematen, voor een optimale accuratesse. Opnieuw begint hij bij het hoofd om dan verder naar beneden te werken. Hij merkt ook expliciet op dat kinderen mollig zijn en dat ze dus relatief breed zijn.¹⁴⁵ Interessant is dat Dürer zijn eigen berekeningen niet als feilloos beschouwde, hij zegt namelijk dat eenieder het aan hem kan melden wanneer er iets verkeerd is dat bij het proeflezen niet is opgemerkt.¹⁴⁶ Dit is een praktijk die overigens niet ongewoon was in 16^e-eeuws drukwerk, in de eerste editie van zijn *Underweysung der Messung* voegde hij ook een lijst met errata toe.¹⁴⁷

Dürer probeert dus om een heel realistische gezicht te verkrijgen door te vertrekken vanuit geometrische vormen, zoals het vierkant, en een beredeneerd lijnenspel. Het gebruik van figuren uit de meetkunde om het menselijk lichaam te rationaliseren vinden we ook terug bij zijn inspiratiebron Vitruvius, die cirkels en vierkanten gebruikte als basis voor zijn proportieleer. Het wiskundige raster dat Dürer op deze manier creëert, heeft het voordeel dat het een manier van tekenen toelaat waarbij de proporties zeer correct zullen zijn. Panofsky stelt echter dat er net door deze methodische, mathematische manier van werken weinig ruimte overblijft voor individuele differentiatie en dat het resultaat niet altijd even realistisch zal zijn.¹⁴⁸ Voor het kind bijvoorbeeld geeft hij in zijn boek slechts één voorbeeld, dat van een kind van ongeveer twee jaar oud. Wie enkel met de hulp van Dürer oudere of jongere kinderen wil afbeelden, is volgens Panofsky aangewezen op giswerk. Echter werd eerder al de *Verkehrler* genoemd, het instrument dat Dürer in het leven riep om het lichaam op alle mogelijke manieren aan te passen. Wie deze techniek dus toepast zou wel tot verschillende lichaamstypes moeten kunnen komen, en zou in principe in staat moeten zijn om ieder type weer te geven. Een andere tekortkoming van Dürers werk is volgens Kuspit dat Dürer zich enkel op het zichtbare lichaam focust en het skelet en de organen etc. buiten beschouwing laat. Hij heeft met andere woorden geen voeling met de “natural forces” van het lichaam, Kuspit stelt Dürer tegenover de Italiaanse geleerde Leonardo Da Vinci die zich hier wel mee bezighield en hierdoor dus een minder oppervlakkige kennis van het menselijke lichaam heeft.¹⁴⁹ Conway merkt eveneens op hoe opmerkelijk het is dat een geleerd man als Dürer slechts

¹⁴⁴ Ibid., 81–83.

¹⁴⁵ “[...] denn die Kindlein sind wulstig [...]” Hinz Berthold, *Vier Bücher*, 81.

¹⁴⁶ Hinz Berthold, *Vier Bücher*, 84.

¹⁴⁷ Andrews, “Albrecht Dürer’s personal *Underweysung der Messung*,” 412.

¹⁴⁸ Panofsky, *The life and art of Albrecht Dürer*, 264.

¹⁴⁹ Donald B. Kuspit, “Dürer’s scientific side”, *Art Journal* 32, nr. 2 (1972): 163–71, 168.

zo'n schaarse kennis over de anatomie had verworven.¹⁵⁰ Dürer raakt het onderwerp kort aan in het vierde boek, waarin hij de mogelijke houdingen en bewegingen van het lichaam beschrijft. Anatomie, zo oordeelt hij, is een gegeven dat in dit hoofdstuk simpelweg niet kan vermeden worden. Hijzelf is er echter niet voldoende mee vertrouwd om er informatie over te verstrekken, hij verwijst zijn lezers dan ook door naar specialisten in het vak.

*“Über die Körperteile wohl zu reden, wie sie wunderbar in einander geben, wissen diejenigen, die mit der Anatomie umgehen; denen überlasse ich es, darüber zu reden. Ich will hierüber nicht mehr reden, als ich es nötigerweise nicht umgehen kann.”*¹⁵¹

Het is echter niet waar dat Dürer volledig blind bleef voor wat er omgaat binnen in het menselijke lichaam. Op een tekening uit 1512 waarop hij zichzelf afbeeldt, tekent Dürer een gele bol ter hoogte van de milt. Bovenaan de pagina staat een inmasterproef waarin Dürer, volgens de vertaling van Panofsky, aangeeft dat het “hier pijn doet”. De zone waaraan Dürer refereert zou de milt zijn en de tekening zou waarschijnlijk kunnen zijn gemaakt om op sturen naar een arts die niet in de buurt was.¹⁵² Uit tekeningen zoals degene net aangehaald blijkt wel dat hij zich wel bewust bezig hield met de consequenties die de ziekte had in zijn lichaam.¹⁵³ Kuspit en Conway hebben gelijk in de zin dat hij inderdaad geen grote studie ondernam naar de werking van het menselijke lichaam, maar dat hij er zich niet voor interesseerde is sterk overdreven. Verder argumenteert Kuspit ook dat Dürer het organische, anorganisch dreigt te maken door alles te zeer te mathematiseren.¹⁵⁴ Ook Thomas Cone Jr., een kinderarts met een sterke interesse in de geschiedenis van anatomische kennis, bemerkt dat hoewel zijn metingen correct zijn, de tekeningen door de doorgedreven detaillering te overweldigend zijn.¹⁵⁵ Hij geeft hier aan dat de tekeningen van Dürer veel te ingewikkeld zijn om echt handig in gebruik te zijn, terwijl dit wel was waar Dürer zijn oog op had. Het is inderdaad een uitdaging om je tijdens de lezing van Dürers werk niet te verliezen in de vele getallen, als je de bijhorende tekening er echter naast houdt is het met enige concentratie goed te doen om alles te volgen. Of het dan praktisch is om effectief op deze manier schetsen voor een werk te maken, is nog een andere kwestie. Indien een kunstenaar de tekening en aanwijzingen van Dürer perfect zou volgen, zou men toch tot een resultaat komen dat, hoewel mathematisch volledig

¹⁵⁰ Conway en Eckenstein, *Literary remains of Albrecht Dürer*, 237.

¹⁵¹ Hinz Berthold, *Vier Bücher*, 234.

¹⁵² Panofsky, *The life and art of Albrecht Dürer*, 171.

Over het doel van de tekening als referentiebeeld voor een arts is controverser, Robert Smith ziet in hierin een referentie aan de zijde wond van Christus, mede doordat Dürer zichzelf hier niet in spiegelbeeld weergeeft, iets wat bij al zijn andere zelfportretten wel het geval is. Zie: Robert Smith, “Dürer as Christ?”, *Sixteenth Century Journal* 6, nr. 2 (oktober 1975): 26.

¹⁵³ Een afbeelding van de tekening is opgenomen in bijlage [7].

De methode die Dürer gebruikt om de zone aan te duiden waarin hij pijn voelt, een gele bol, blijkt zijn tijd ongeveer 400 jaar vooruit te zijn. Deze methode van “Pain Mapping” werd namelijk pas geïntroduceerd in de medische wereld in 1949. G. D. Schott, “The sick Dürer — a renaissance prototype pain map”, *BMJ* 329, nr. 7480 (18 december 2004): 1492.1.

¹⁵⁴ Donald B. Kuspit, “Dürer’s scientific side”, *Art Journal* 32, nr. 2 (1972): 163–71, 169.

¹⁵⁵ Thomas E. Cone, “Emerging awareness of the artist in the proportions of the human infant” *Clinical Pediatrics* 1 (1962): 182– 183.

correct, weinig realistisch overkomt. Wanneer men naar de proportiemodellen van Dürer kijkt moet men toegeven dat geen enkele er van overkomt als een realistische menselijke figuur. De figuren zijn zoals gezegd eerder statisch, voornamelijk door de onnatuurlijke poses die ze aannemen. Het kind wordt bijvoorbeeld getoond in een positie die voor een echt kind compleet ondenkbaar zou zijn. Zelfs als men de methode gebruikt om de buigingen van het lichaam te creëren lijken de figuren niet meteen levensecht. Het wordt hierdoor duidelijk dat Dürer echt een wiskundige oefening voor ogen had, een methode die men moest aanleren en die tot correcte resultaten moest leiden. Het doel van de *Vier Bücher* was niet om een modelboek te ontwikkelen voor het tekenen van schattige baby's, waartoe Dürer wel degelijk in staat was, maar om een bepaalde schoonheid en de eerder aangehaalde perfectie te bereiken via de mathematische weg.¹⁵⁶

Het grote nadeel van de methode is dus dat voor kunstenaars met weinig eigen creativiteit er geen enkele expressie meer zal spreken uit de figuren die ze op deze manier construeren. De representatie van het lichaam wordt vereenvoudigd en wordt daardoor passief en weinig overtuigend. Een enkele auteur ziet die vereenvoudiging tot een meetkundig rooster echter als een voordeel. Het zorgt er volgens hem namelijk voor dat de organische, complexe eenheid die het menselijk lichaam is, bevattelijk wordt en zodoende gereduceerd tot een verstaanbaar lijnenspel dat gemakkelijk te reproduceren is.¹⁵⁷ Dat het gemakkelijk te reproduceren is moet echter met een korrel zout worden genomen, aangezien reeds is aangetoond dat de lezer reeds over een grote voorkennis op het gebied van wiskunde en meetkunde moest beschikken. Dat Dürer een lezerspubliek veronderstelde dat beschikte over een zeker intellectueel niveau, is niet te verwonderen gezien de eerder elitaire, humanistische kringen waarin hijzelf, zijn vrienden en kennissen toe behoorden. Een van de mensen die het dichtst bij Dürer stonden was ongetwijfeld zijn goede vriend Willibald Pirckheimer (1470 – 1530), die door Dürer in portretvorm werd vereeuwigd. Pirckheimer kwam uit een aristocratische familie en behoorde tot de beau monde van Neurenberg. Pirckheimer verleende redactionele hulp bij het uitgeven van de theoretische traktaten van Dürer, waarbij hij vooral aandacht had voor taalgebruik en minder voor het helder overbrengen van de inhoud, wat voor Dürer vaak een struikelblok bleek.¹⁵⁸ Pirckheimer vertaalde daarnaast ook verschillende boeken uit het Grieks, de belangrijkste zijn werken van Thucydides, Aristoteles en Homeros. Uit correspondentie tussen de twee mannen blijkt dat Pirckheimer ook actief op zoek ging naar nieuwe Griekse uitgaves om aan zijn collectie toe te voegen.¹⁵⁹ Deze voorliefde had hij van vader op zoon meegekregen, Pirckheimers vader, Johann Pirckheimer (ca. 1440 – 1501) was

¹⁵⁶ Er zijn meer dan genoeg werken in het oeuvre van Dürer waarop een schattig, levendig Christuskind te zien is, deze eigenschappen worden echter niet duidelijk overgeleverd in zijn traktaat.

¹⁵⁷ Rudolf Zur Lippe, "Het lichaam onder het raster. De geometrisering van mens en natuur in de renaissance", in *De grenzen van het lichaam: innerlijk en uiterlijk in de renaissance* (Amsterdam: Amsterdam university press, 1999), 14.

¹⁵⁸ Peter Parshall, "Graphic knowledge: Albrecht Dürer and the imagination", 395.

¹⁵⁹ Hans Rupprich, *Dürer schriftlicher nachlass*, vol. 1 (Berlijn: Deutscher Verein für Kunstwissenschaft, 1956), 53 en 59. Conway en Eckenstein, *Literary Remains of Albrecht Dürer*, 54 en 58.

eveneens een geleerde en nam dan ook het onderwijs van zijn zoon voor zijn rekening.¹⁶⁰ Ook buiten Neurenberg beschikte Dürer over een ruime kennissenkring waarvan velen in de intellectuele, humanistische milieus vertoefden. Een ervan was Desiderius Erasmus (ca. 1466 – 1536). Dürer genoot zo veel aanzien en respect van de Nederlandse geleerde dat Erasmus bij het onverwachte overlijden van Dürer in april 1528 een grafrede voor de Duitser neerpande.¹⁶¹

De aanwezigheid van Dürers traktaten in Antwerpen

Het is één zaak om vast te stellen hoe bruikbaar Dürers traktaten zouden kunnen zijn geweest in het atelier van 16^e-eeuwse kunstenaars, het is echter nog een andere zaak om te bepalen of de traktaten überhaupt in Antwerpen circuleerden doorheen de 16^e eeuw. Het is daarom ook interessant om te bekijken op welke plekken en wanneer Dürers traktaat, al dan niet vertaald werd uitgegeven. In *Albrecht Dürer: das druckgraphische Werk*, pogen de auteurs om een volledig beeld te schetsen van alle uitgaves van de *Vier Bücher*. Zo wordt aangetoond dat de drukken en herdrukken van de Latijnse vertaling van de hand van Joachim Camerarius, die overigens Dürers beide traktaten vertaalde naar het Latijn, elkaar snel opvolgden. Een eerste druk in Neurenberg in 1528 werd aangevuld in 1532 en nogmaals in 1534. In 1535, 1537 en 1557 trad de Latijnse versie van het traktaat buiten de grenzen van het Duitse rijk en werd het in Parijs gedrukt. In 1557 werden de *Vier Bücher* ook naar het Frans vertaald en aanvankelijk in Parijs uitgegeven. Op het einde van de 16^e eeuw kwam nog een Italiaanse vertaling, uitgegeven in Venetië in 1591 en opnieuw in 1594. In Arnhem werd in 1603 het originele Duitstalige traktaat nogmaals uitgegeven. Een Nederlandse vertaling liet op zich wachten tot halfweg de eerste helft van de 17^e eeuw, deze versie werd eveneens gedrukt in Arnhem en dit in 1622 en 1662.¹⁶² Deze bondige uiteenzetting illustreert de populariteit en de snelle verspreiding van het werk van Dürer. Hoewel dit overzicht zeer volledig lijkt en de auteurs ongetwijfeld zeer nauwkeurig te werk zijn gegaan, doet een korte steekproef vermoeden dat aanvullingen nodig zijn. De universiteitsbibliotheek van Gent heeft namelijk een postume uitgave van de *Vier Bücher* in haar collectie.¹⁶³ Het gaat hier om een Franstalige uitgave uitgegeven in Arnhem in 1613, een druk die niet in de lijst is opgenomen. De drukker, Jan Janszoon, gaf naast de *Vier Bücher* ook verschillende edities van de *Underweysung* uit (1605 en 1606).¹⁶⁴

Hoewel Antwerpen over verschillende grote drukkerijen beschikte in de 16^e eeuw, zoals de *Officina Plantiniana* van Christoffel Plantijn, opgericht in 1555 en *In De Vier Winden* van Hieronymus Cock

¹⁶⁰ Patrick Doorly, “Durer’s ‘Melencolia I’: Plato’s abandoned search for the beautiful”, *The Art Bulletin* 86, nr. 2 (juni 2004): 258.

¹⁶¹ Over de grafrede zie: Erwin Panofsky, “‘Nebulae in Pariete’: notes on Erasmus’ eulogy on Dürer”, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 14, nr. 1 (1951): 34–41.

¹⁶² Hinz e.a., *Albrecht Dürer, das druckgraphische Werk*. Bd. 3, 319.

¹⁶³ *Les Quatre Livres d'Albert Dürer*, Uitgegeven door Jan Jansz. (actief in Arnhem, ?–1629), 1613, Universiteitsbibliotheek Gent, BHSL.RES.1202.

¹⁶⁴ Thomas Schauerte, “Dürer und Spranger: Ein Autographenfund im Spiegel der europäischen Sammlungsgeschichte; Mit einer Transkription der Amsterdamer Auktionenliste vom Februar 1638.”, *Mitteilungen des Vereins für Geschichte der Stadt Neurenberg* 93 (2006): 35.

vanaf 1549, is er geen concreet bewijs voor handen dat Dürers traktaten er effectief van de drukpers rolden.¹⁶⁵ Dit hoeft echter niet te betekenen dat de werken hun weg naar de bruisende metropool niet vonden. Onderzoek naar Plantijns drukkerij maakt duidelijk dat Plantijn naast zijn eigen drukwerk ook andere boeken verkocht, waaronder ook het werk van Albrecht Dürer. Op 18 december 1579 kocht Abraham Ortelius (1527 – 1598), de Antwerpse geograaf en antiquair die voornamelijk gekend staat als auteur van de eerste atlas, de *Theatrum Orbis Terrarum* (1570), “1 Durerij Geome^{ia}.”¹⁶⁶ Hoewel dit niet met volledige zekerheid kan gezegd worden vanwege de schaarse informatie die voorhanden is, gaat het hier hoogstwaarschijnlijk om een Latijnse vertaling van de *Underweysung der Messung*, de Latijnse titel van dat traktaat luidt namelijk: *De Geometria*. Naast deze puur talige aanwijzing is ook in de correspondentie van de kring rond Ortelius een verwijzing te vinden naar een traktaat van Dürer dat zich in handen van Ortelius zou bevonden hebben. In de brief van een zekere Johannes Radermacherus gericht aan de schoonzoon van Ortelius, Jacob Cool, wordt geïnformeerd of Cool de onderdelen van een passer kan leveren, deze passer, naar ontwerp van Dürer, diende om een ellips mee te tekenen. De auteur vraagt daarnaast ook meer uitleg over het gebruik van dit specifieke type passer aan Cool omdat hij weet heeft van een boek in het bezit van Ortelius waarin dit wordt beschreven.¹⁶⁷ Het boek waaraan de brief refereert is hoogstwaarschijnlijk de *Underweysung* en niet de *Vier Bücher* zoals door Buchanan gesuggereerd wordt.¹⁶⁸ Ortelius was een groot bewonderaar van Dürer en kocht bij Plantijn naast de *Underweysung* herhaaldelijk prenten van Dürer die hij uiteindelijk in twee albums verzamelde.¹⁶⁹ Ortelius’ bewondering voor Dürer blijkt nog sterker uit het feit dat hij ook een tweede werk van de Duitser aankocht via Plantijn. Een jaar nadat hij de *Geometria* kocht, kwam ook “1 Simmetria Dureri” in het bezit van de cartograaf.¹⁷⁰ Hier gaat het waarschijnlijk wel over *Vier Bücher*, opnieuw correspondeert de Latijnse vertaling van het traktaat “*De simmetria partium rectis formis humanorum corporum*” met de verkorte versie die we hier aantreffen. Dit is wederom weinig informatie om meteen uit te concluderen dat het hier inderdaad om de *Vier Bücher* gaat, het zou hier namelijk ook om prenten van Dürer met betrekking tot proportie kunnen gaan. Maar aangezien de volledige lijst van werken die door Plantijn aan Ortelius werden verkocht waarin ook deze *De Simmetria* en *De Geometria* zijn opgenomen boeken betreft, kan er voorzichtig vanuit worden gegaan dat Ortelius

¹⁶⁵ Geen enkel traktaat van Dürer is terug te vinden in de bibliografie van alle werken die door Plantijn werden uitgegeven. Léon Voet en Jenny Voet-Grisolle, *The Plantin press : (1555-1589) : a bibliography of the works printed and published by Christopher Plantin at Antwerp and Leiden* (Amsterdam: Van Hoeve, 1980).

¹⁶⁶ Jean Denucé, *Oud-Nederlandsche kaartmakers in betrekking met Plantijn* (Antwerpen: Nederlandsche Boekhandel, 1912), 182.

¹⁶⁷ “Have you a book of Alb. Durer or any other author, which teaches the way of properly making compasses or any other instruments necessary for artists and especially for mathematicians? I lately wished to draw an ellipse by one continuous motion, and had some means of doing this. [...] , especially as somebody told me that he had seen such a book by A. Dürer in the hands of Ortelius.”

Abraham Ortelius, Jan Hendrik Hessels, en Jacobus Colius Ortelianus, *Abrahami Ortelii (geographi Antverpiensis) et virorum eruditorum ad eundem et ad Jacobum Colium Ortelianum (Abrahami Ortelii sororis filium) epistulae... (1524-1628)* (Cambridge: Cambridge University Press, 1887), 792–795.

¹⁶⁸ Iain Buchanan, “Dürer and Abraham Ortelius”, *The Burlington Magazine* 124, nr. 957 (december 1982): 739.

¹⁶⁹ Deze albums zijn bewaard gebleven, één ervan bevindt zich op heden in het Rijksmuseum te Amsterdam, het tweede maakt deel uit van de Rothschild collectie in het Louvre. Buchanan, “Dürer and Abraham Ortelius”, 739.

¹⁷⁰ Denucé, *Oud-Nederlandsche kaartmakers in betrekking met Plantijn*, 184.

de *Vier Bücher* inderdaad in zijn bezit had vanaf 1580. Deze hypothese wordt mede ondersteund door enkele citaten die Ortelius in een van zijn eerder aangehaalde prentenalbums van Dürer schreef, zoals aangetoond door Buchanan. De citaten zijn twee grafschriften geschreven door Willibald Pirckheimer, humanist en goede vriend van Dürer, die werden gepubliceerd in *Vier Bücher*.¹⁷¹ Ortelius moet dus toegang hebben gehad tot de *Vier Bücher* om deze te kunnen overnemen in zijn albums, de kans is dus relatief groot dat het boek deel uitmaakte van zijn persoonlijke verzameling.

Deze korte casusbeschrijving van de Ortelius-collectie toont aan dat hoewel ze er niet gedrukt werden, Dürers traktaten naar alle waarschijnlijkheid wel degelijk aanwezig waren in Antwerpen, al zij het slechts op het einde van de 16^e eeuw. Hoewel de eerste Nederlandse vertaling van het traktaat pas in 1622 verscheen, werd het werk reeds in andere talen, in het geval van Ortelius in het Latijn, geconsulteerd. Dit is niet verbazingwekkend gezien de humanistische milieus waarin Ortelius zich bevond. Ortelius had naast zijn kringen in Antwerpen, waar hij sinds 1547 lid was van de Sint-Lucasgilde,¹⁷² een rijke, internationale vriendenkring die via zijn *Album Amicorum*, of vriendenboek, gekend is.¹⁷³ Hierbij moet de vraag worden gesteld of er ook kunstenaars waren die de capaciteiten hadden om dergelijke, eerder complexe literatuur door te nemen in een taal die niet hun moedertaal was. Karel van Mander, die naast kunsttheoreticus ook als kunstenaar aan de slag was, moet het werk in een andere taal dan het Nederlands hebben ingekeken. Aangezien hij het in zijn *Schilderboek* uit 1604 reeds bespreekt, zo'n 18 jaar voor de eerste Nederlandstalige druk. Nog een verwijzing naar de *Vier Bücher* is te vinden in het voor zover bekend vroegste Nederlandse tekenboek, gepubliceerd in Antwerpen in 1589 door Philips Galle. Galle koos ervoor om in zijn didactisch gerichte werk geen hoofdstuk over proportie op te nemen, wat op zich uitzonderlijk is gelet op de aandacht die normaalgezien in gelijkaardige boeken aan dit thema werd besteed. In plaats daarvan verwijst Galle zijn lezers door naar Dürers *Vier Bücher von menschlicher Proportion*, die volgens Galle een zeer grondige en volledige beschrijving van het onderwerp bieden, die door Galle zelf blijkbaar niet verbeterd kon worden. Uit deze passage blijkt de enorme appreciatie van Galle voor het werk van Dürer. Sellink, die dit dertien pagina's tellende boekje voor het eerst beschreef, schuift Galle's werk naar voor als representatief voor de tweede helft van de 16^e eeuw, waaruit blijkt dat Dürers werk erg belangrijk werd geacht.¹⁷⁴ Uit het vertrouwen dat Galle stelt in het traktaat van Dürer kan worden afgeleid dat Galle het werk ofwel in zijn bezit had of het toch op zijn minst grondig gelezen en bestudeerd had.

Het is verder belangrijk om niet uit het oog te verliezen dat Dürer reeds in het prille begin van de 16^e eeuw aan zijn traktaat begon. Toen hij in 1520 – 1521 de Nederlanden bezocht had hij er reeds

¹⁷¹ Buchanan, "Dürer and Abraham Ortelius", 739.

¹⁷² Philippe Rombouts & Théodore Van Lerijs, *De Liggeren en andere historische archieven der Antwerpsche Sint Lucasgilde / : onder zinspreuk: 'Wt ionsten versaemt'*, (Amsterdam: Israël, 1961), 159.

¹⁷³ Over Ortelius' vrienden en kennissenkring en het *Album Amicorum* zie: Jason Harris, "The practice of community: humanist friendship during the Dutch revolt", *Texas Studies in Literature and Language* 47, nr. 4 (winter 2005): 299–325.

¹⁷⁴ Manfred Sellink, "'As a guide to the highest learning:' an Antwerp drawing book dated 1589", *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art* 21, nr. 1/2 (1992): 40–65.

20 jaar ervaring op zitten, zoals aangetoond zijn er ook proportiestudies uit de vroege 16^e eeuw van Dürer, het is dus goed mogelijk dat hij tijdens zijn verblijf in Antwerpen kennis en ervaringen over de proportionele weergave van de mens uitwisselde met andere kunstenaars met wie hij in contact stond. Dürers doortocht in de Nederlanden verliep in ieder geval niet onopgemerkt. Overal waar hij kwam werd hij feestelijk onthaald, de stad Antwerpen wilde hem zelfs aanwerven als stadsschilder, waarvoor hij het rijkelijke loon van 300 gulden per jaar zou krijgen, een gratis woning en vrijstelling van het betalen van belastingen indien hij zijn atelier aan de stad schonk.¹⁷⁵ Een royaal aanbod dat door Dürer niet werd geaccepteerd maar dat ongetwijfeld zijn ego streelde. Karel van Mander verschaft ons uiteindelijk met bewijs dat er effectief proportiestudies achter gebleven waren in Antwerpen:

*“In een Boeck, eertijts toebehoort hebbende Lucas d'Heere, zijn van Alberts handt eenige tronien conterfeytsels: onder andere en met den Pinceel ghebooght en ghediept, [...] In 't selve Boeck zijn oock eenighe Proportie bootskens, ghelijck in't Boeck comen. Des ghelijck by den Heer Arnoudt van Berensteyn tot Haerlem, die oock een goet beminder is, zijn oock eenige Property-mannekens, doch vry groot, ent en deele gheartseert, met noch eenighe armen, banden, en anders, die van Albert ghedaen zijn gheweest tot zijn behulp, om te maken den voorverbaelden Adam en Eva, dingen die seer fraey zijn gehandelt.”*¹⁷⁶

Van Mander verwijst naar de Gentse schilder en dichter Lucas d'Heere als eigenaar van het boek, aangezien d'Heere pas in 1534 geboren werd is het niet mogelijk dat hij de eerste eigenaar van het boek was, wie het oorspronkelijk in zijn bezit had is niet duidelijk. Over de andere eigenaar van enkele studies, Arnoudt van Berensteyn tot Haerlem, is weinig gekend buiten het feit dat hij in Haarlem woonde en van een adellijke familie afkomstig was. Uit een portretmedaille van de man op 23-jarige leeftijd, gemaakt door Hendrick Goltzius in 1579, valt af te leiden dat ook hij te jong was om rechtstreeks in contact te hebben gestaan met Dürer en dat ook hij de studies uit tweede hand had verkregen.

¹⁷⁵ Dagmar Eichberger, “Dürer and the Netherlands: patterns of exchange and mutual admiration”, in *The essential Dürer* (Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2010), 152.

¹⁷⁶ Met “Bootskens” bedoelt Van Mander “Figuren”, het “Boeck” op regel 3 verwijst uiteraard naar de *Vier Bücher*. Hessel Miedema, red., *The lives of the illustrious Netherlandish and German painters vol. 2, Commentary on “Biography” and “Lives”, fol. 196r 01 - 211r 35*, (Doornspijk: Davaco, 1995), 304–305.

De receptie van Dürers kunsttheorie

Het is zondermeer moeilijk om een duidelijk beeld te krijgen van de appreciatie die tijdgenoten, kunstenaars of latere denkers hadden voor het theoretische werk van Dürer. In het onderzoek naar de Dürer receptie is vooral Jan Bialostocki's *Dürer and his Critics* een waardevol vertrekpunt.¹⁷⁷ Hier wordt een bescheiden poging gedaan om de meest relevante kritieken specifiek met betrekking tot de *Vier Bücher* samen te brengen.

16e eeuw

Dürers harde werk, bedoelt als een handig instrument voor kunstenaars, werd niet door iedereen goed ontvangen. Eerder werd al aangetoond dat zijn rationele, wiskundige benadering, hoewel het zeer correcte resultaten oplevert, niet zeer toegankelijk is. Bij Panofsky staat te lezen dat onder andere Michelangelo en een groep Italiaanse kunstenaars het traktaat verkeerd interpreteerden en het afdeden als een zinloze onderneming en tijdverspilling.¹⁷⁸ Giovanni Paolo Lomazzo (1538 – 1592), een Italiaanse schilder die vooral om zijn kunsttheoretisch werk bekend is, baseerde zijn hoofdstukken over proportie in zijn *Trattato dell'arte de la pittura, scultura, et architettura* uit 1585 grotendeels op de *Vier Bücher* van Dürer. Lomazzo gaat erg dubbel om met de erfenis van Dürer, hij haalt hem slechts eenmaal aan in zijn traktaat, bij aanvang van zijn uiteenzetting over de proporties van een man. Daar schrijft Lomazzo dat hij Dürer wel moet vermelden, aangezien het een groot kunstenaar is die volgens de Italiaan nooit in het Duitse rijk zal worden geëvenaard. Hij vindt echter ook dat de proportietheorie van de Duitser tekort schiet en stelt dat de verhouding van tien hoofden die Dürer vooruitschuift als ideaal voor een man te lang is.¹⁷⁹ Deze verhouding nam Dürer over van Vitruvius, die door Lomazzo in dit verband niet wordt vermeld. Verder bekritiseert Lomazzo Dürer ook omwille van het feit dat hij niet in Italië heeft gestudeerd.¹⁸⁰ Dürer volbracht zijn opleiding tot kunstenaar inderdaad niet in Italië, hij bracht er echter wel twee langere periodes van zijn leven door, deze kritische noot van Lomazzo is dus eerder onterecht. Anderzijds koestert hij duidelijk grotere bewondering voor Dürer dan hij laat blijken. De werkwijze van Lomazzo is zo goed als volledig gekopieerd van die van Dürer. Hij bespreekt ook opeenvolgend een man, vrouw en een kind, maar breidt deze categorieën wel enigszins uit. Zo voorziet hij drie verschillende modellen voor de proporties van het kind, een van vier, een van vijf en een kind van zes hoofden lang. Hij past ook een verdeling toe op het lichaam in minuten. Daarnaast voegt hij ook verduidelijkende tekeningen en tabellen bij, die zeer sterk lijken op wat ook in *Vier Bücher* te zien is. Over de tabellen is Lomazzo helder en geeft hij zelf ter verduidelijking voor de lezer aan

¹⁷⁷ Jan Bialostocki, *Dürer and his critics, 1500-1971: chapters in the history of ideas, including a collection of texts*, Saecula spiritalia, v. 7 (Baden-Baden: V. Koerner, 1986).

¹⁷⁸ “a futile enterprise and a mere waste of time”; Panofsky, *The life and art of Albrecht Dürer*, 270.

¹⁷⁹ Giovanni Paolo Lomazzo en Richard Haydocke, *A tracte containing the artes of curious paintinge caruinge buildinge written first in Italian by Io: Paul Lomatius painter of Milan and Englished by R.H Student in Physik* (Oxford: Joseph Barnes, 1598), 39.

¹⁸⁰ Andrea Bubenik, *Reframing Albrecht Dürer: the appropriation of art, 1528-1700*, Visual culture in early modernity (Burlington: Ashgate, 2013), 18–19.

dat hij hiermee Dürer imiteert. In een poging met zijn traktaat dat van Dürer te overschaduwen voegt hij ook nog de proportie van een paard toe, iets wat in latere kunstenaarshandboeken ook vaak terugkomt. Lomazzo had effectief veel bewondering voor het wiskundig kunnen van Dürer, hij noemt hem immers “Il gran druvido Alberto Durero”,¹⁸¹ maar lijkt zijn *Vier Bücher* toch niet volledig te kunnen smaken. Deze dubbelzinnige houding tegenover het kunsttheoretisch werk van Albrecht Dürer komt vaker terug, zoals verder zal worden aangetoond. Bialostocki wijst er op dat er een discrepantie lijkt te zijn tussen de kritieken die zich op het volledige oeuvre van Dürer richten en diegene die zich tot zijn theoretische traktaten beperken. Hij illustreert dit door Frederico Zucari (ca. 1540/5141 – 1609) aan te halen, die heel scherp uithaalt naar het toepassen van wiskundige principes in de kunst. Zucari vervolgt door te stellen dat wie goede kunst wil scheppen, aan observatie van de natuur, gezond verstand en wat begaafdheid genoeg heeft. Regels zijn naar zijn mening volstrekt uit den boze, hij gaat er zelfs vanuit dat Dürer zijn traktaten enkel schreef als tijdverdrijf en grap.¹⁸²

Dürers traktaten bevonden zich in de privécollecties van menig kunstenaar. Van Bartholomeus Spranger (1546 – 1611) is bekend dat hij een uitgave van de *Underweysung* bezat, compleet met eigenhandige notities en correcties van Albrecht Dürer zelf. Spranger schatte dit werk duidelijk hoog in waarde aangezien hij ook zelf een notitie aan het boek toevoegde:

*“Dit Boeck is gecorigeert doorden Auteur
Albert Durer, so met sijn eijghen hant verbetert
Ende merckelijck verandert.
Item eenighe nieuwe Anexkens self daeringetrochen
Ende to exemplen daerby gevoegt, om te dienen voor
Diegene. Die dit boeck sondewillen laten herdrukken.”*¹⁸³

Dürers notities tonen zijn werkwijze, en zijn denkproces, dat, hoewel het onderbroken werd door zijn dood, hoogstwaarschijnlijk zonder die noodlottige afloop nooit ten einde zou zijn gekomen. Dat Spranger het traktaat in zijn bezit had en er een aanzienlijke waarde aan toebedeelde, betekent uiteraard niet dat hij het ook gebruikte zoals bedoeld was. Dürer was reeds tijdens zijn leven een erg gekende en geroemde figuur, toen Spranger het boek kocht in Praag, ten vroegste in 1581, ruim 50 jaar na de initiële publicatie, kon dit al doorgaan voor een “collector’s item” eerder dan een praktisch handboek. Tegelijk met de verwerving van de *Underweysung*, kocht Spranger ook enkele

¹⁸¹ Jan Bialostocki, *Dürer and his critics, 1500-1971: chapters in the history of ideas, including a collection of texts*, Saecula spiritalia, v. 7 (Baden-Baden: V. Koerner, 1986), 55.

¹⁸² Jan Bialostocki, *Dürer and his critics*, 58–59.

¹⁸³ Thomas Schauerte, “Dürer und Spranger”, 34.

houtblokken van Dürer, wat kan betekenen dat het hier eerder over een begeestering door de kunstenaar en zijn artistiek oeuvre gaat, dan een fascinatie voor diens theoretische verhandeling.¹⁸⁴

Een tijdgenoot die wel het nut van Dürers traktaat inzag en het ook als dusdanig gebruikte, was Hans Holbein (1497 – 1543). Bij Reed staat namelijk te lezen dat Holbein in zijn portret van Edward VI als kind, zoontje van koning Hendrik VIII, zeer nauwgezet de regels van Dürer omtrent fysiognomie volgt.¹⁸⁵ De verhandeling over fysiognomie is te vinden in het tweede boek van zijn traktaat. Opvallend aan dit portret is ook de treffende fysieke gelijkenis tussen vader en zoon die je opmerkt als je de vergelijking maakt met het verloren gegane portret van de Hendrik VIII van de hand van dezelfde meester. Verder dragen ze ook gelijkaardige klederdracht, weliswaar aangepast aan de verschillende leeftijden, hoogstwaarschijnlijk bedoeld om een sterke dynastieke lijn te benadrukken.¹⁸⁶ Holbein liet zich dus niet afschrikken door de lijvige beschrijvingen van Dürer. Als er dus al bewijs is dat er kunstenaars waren die het boek gebruikten, is het bijgevolg ook mogelijk dat het in de Nederlanden aansloeg en gebruikt werd.

Hoewel er geen concreet bewijs voor bestaat, oppert Catrien Santing dat ook Andreas Vesalius de Vier Bücher consulteerde, gezien zijn brede wetenschappelijke en culturele interesse. Het aspect van Dürers werk dat Vesalius moet geïnteresseerd hebben, is de variatie in verschillende lichaamstypes die er in ondergebracht zijn. Het normatief schema dat Dürer ontwikkelde liet genoeg speelruimte om er de gewenst variatie in te brengen, wat Vesalius, die ook de menselijke variëteit benadrukte, moet hebben aangesproken.¹⁸⁷

17e eeuw

De eerder aangehaalde mening van Frederico Zucchari uit de 16e eeuw over de volstrekt af te raden combinatie van kunst en wiskunde, was ook Francis Bacon (1561 – 1626) toegedaan. Deze wetenschapper en grondlegger van het empirisme liet zich in zijn *Essays* (1625) erg negatief uit over het construeren van lichamen op wetenschappelijke gronden en wijst erop dat vooral het genie van de kunstenaar van belang is voor goede kunst.¹⁸⁸

Dürers interesse in de proportieleer en zijn boeken hierover werden ook opgepikt door Karel van Mander. In het derde hoofdstuk van diens *Schilderboeck* (1604), dat gewijd is aan de weergave van

¹⁸⁴ Thomas Schauerte, “Dürer und Spranger”, 36. Het boek kwam na de dood van Spranger in het bezit van zijn neef Gommer Spranger (1577 – 1637) die zoals zovelen van Antwerpen naar Amsterdam emigreerde. Toen ook Gommer uiteindelijk kwam te sterven, werd het boek geveild in Amsterdam in februari 1638. Voor de volledige herkomst van het werk zie: Schauerte, 34–37.

¹⁸⁵ Het schilderij bevindt zich in de National Gallery of Art in Washington DC en werd vermoedelijk in 1538 gemaakt.

¹⁸⁶ Reed, Laurel, “Art, Life, Charm and Titian’s Portrait of Clarissa Strozzi”, 358.

¹⁸⁷ Catrien Santing, “De Fabrica corporis Humana”, in *Body and Embodiment in Netherlandish Art*, Nederlands kunsthistorisch jaarboek 58 (Zwolle: Waanders Publishers, 2008), 61.

¹⁸⁸ Jan Bialostocki, *Dürer and his critics, 1500-1971: chapters in the history of ideas, including a collection of texts*, Saecula spiritalia, v. 7 (Baden-Baden: V. Koerner, 1986), 59.

de mens en proporties, haalt hij het werk van Dürer aan wanneer hij spreekt over boeken die rond dit thema zijn uitgegeven. Hij zegt hierover het volgende:

*“Nu zijnder die van t'Proportioneren
Seer veel hebben by een ggebracht in Boecken,
Bysonder Durerer, niet om vercloecken.”*¹⁸⁹

Hoewel hij dus het belang van Dürers werk niet ontkent, nuanceert hij zijn oordeel iets verder in de tekst. Hij merkt op dat te veel wiskundige berekeningen en overdadig meten, de creativiteit van de kunstenaar niet ten goede komt, en dat zij zelfs niets uitzonderlijk voortbrengen. Hij uit dus een kritiek vergelijkbaar met die van Zucarri en Bacon.

*“Ick hebbe den Schilders wel segghen hooren,
Die te veel meten, vast metende blijven,
En ten lesten niet besonders bedrijven.”*¹⁹⁰

Een versie van het traktaat, waarschijnlijk in het Nederlands, is onder de naam “t proportie boeck van Albert Durer, houtsnee” te vinden op een inventaris uit 1656 die de bezittingen van Rembrandt (1606 – 1669) beschrijft. Amy Golahny geeft in *Rembrandt's Reading* een overzicht van Rembrandts verzamelde literatuur, en argumenteert dat Dürers *Vier Bücher* in het bijzonder waardevol waren voor Rembrandts artistieke praktijk. Dit door de mogelijkheid om elke mogelijke denkbare figuur te construeren met de methode van de *Verkebrer*. Dit in tegenstelling tot proportieboeken die in de loop van de 17^e eeuw gepubliceerd werden en veel minder mogelijkheden toelieten. Golahny haalt in dit verband het werk van Crispijn de Passe aan, die enkel ‘perfecte’ lichamen in zijn tekenboek opneemt. Deze perfecte figuren stroken niet met de volumineuze vrouwen en schriële mannen die Rembrandts doeken sieren, Dürer kon hiervoor wel de gewenste inspiratie en werkwijze leveren.¹⁹¹ De aangehaalde reden is ook dezelfde die Santing gebruikt om Vesalius' mogelijke interesse in Dürer te verklaren en benadrukt nogmaals de unieke kwaliteiten van het traktaat voor de studie van het menselijke lichaam.

¹⁸⁹ Van Mander, *Het schilder-boeck*. Geraadpleegd via de Digitale bibliotheek voor de Nederlandse Letteren op 14 maart 2019, http://www.dbnl.org/tekst/mand001schi01_01/mand001schi01_01_0005.php?q=proportie#115.

¹⁹⁰ Van Mander *Het schilder-boeck*, 62.

¹⁹¹ Amy Golahny, *Rembrandt's reading: the artist's bookshelf of ancient poetry and history* (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2003), 77, 88–95.

Kunstenaarshandboeken

De invloed van Dürers kunsttheorie is waarschijnlijk het duidelijkst aan te tonen in latere kunstenaarshandboeken. Halverwege de zeventiende eeuw bijvoorbeeld maakte de graveur Frederick de Wit (1630 – 1706), voornamelijk gekend voor zijn uitgaven van kaarten en atlassen, enkele studies naar putti. De schematische manier waarop hij dit doet, kan gezien worden als bewijs voor de invloed van Dürers werk. Hij haalt zijn inspiratie voor het schema dat hij gebruikt bij Crispijn II Van de Passe (1594 – 1670), die enkele jaren eerder reeds op een gelijkaardige manier putti tekende, die sterke gelijkenissen vertonen met de baby's en kinderen die we bijvoorbeeld bij Rubens aantreffen. Van de Passe vervolledigde zijn studie van het menselijke lichaam met mannen- en vrouwenlichamen en voegde ook een sectie toe die over de correcte verhoudingen van leeuwen en paarden handelt. Hij gaf deze verhandeling uit in 1643 onder de naam *'t Light der teken en schilder konst*. Volgens Ernst Gombrich haalde Van de Passe de mosterd voor dit boek bij Dürers *Vier Bücher*.¹⁹² Het schema van Dürer is bij Van de Passe en de Wit weliswaar uitgezuiverd en vereenvoudigd, maar de basis blijft ongeveer gelijk. Zo werkt Van de Passe ook met evenwijdige lijnen die elk een eigen letter krijgen, een methode die ook door Dürer gebruikt werd. Nieuw is dat zowel Van de Passe als de Wit de bolle kaken van het kind meer gaan benadrukken door deze met cirkels aan te duiden. Bij de Wit moeten de evenwijdige lijnen zelfs volledig plaats maken voor een sterk vereenvoudigd schema van vier cirkels met een vierkant in het midden dat de middelpunten van de cirkels bijeenhoudt. Voor het construeren van het kinderhoofd bestonden twee verschillende methoden, enerzijds de methode van Dürer, met vierkanten zoals hierboven besproken. Anderzijds was er een benadering die terugging op vier cirkels voor een vooraanzicht, zoals door de Wit gebruikt, en drie cirkels voor een zijaanzicht. Deze aanpak werd geïntroduceerd door de Italiaanse schilder en prentkunstenaar Odoardo Fialetti (1573 – 1638) en vond van daaruit zijn weg naar verschillende andere tekenboeken.¹⁹³

Late receptie

William Hogarth heeft het in zijn *The Analysis of Beauty* (1753) ook over de proportietheorie van Dürer en benadrukt hoe onpraktisch de vooropgestelde set regels is. Hij gaat zelfs zo ver om te zeggen dat het systeem Dürers artistieke praktijk beknot.¹⁹⁴ Bialostocki wijst er echter op dat Hogarth schrijft vanuit de perceptie van de rococo en daardoor sterk bevooroordeeld uit de hoek komt. Dat de populariteit van Dürers theoretisch werk toch nog lang nazinderde blijkt ook uit een catalogus uit de vroege 19^e eeuw, waarin zowel de *Vier Bücher von menschlicher proportion*, in Italiaanse vertaling gedrukt door P. Galucci uit 1591, als zijn theoretisch traktaat over de Vestingbouw *Etliche Underricht, zu Befestigung der Stett, Schlosz und Flecken* (1527), in Latijnse vertaling gedrukt in Parijs in

¹⁹² Ernst Hans Gombrich, *L'art et l'illusion : psychologie de la représentation pictural*, vert.: Henri Durand (Parijs: Gallimard, 1971), 215–216.

¹⁹³ J. Bolten, *Dutch and Flemish drawing books*, 207.

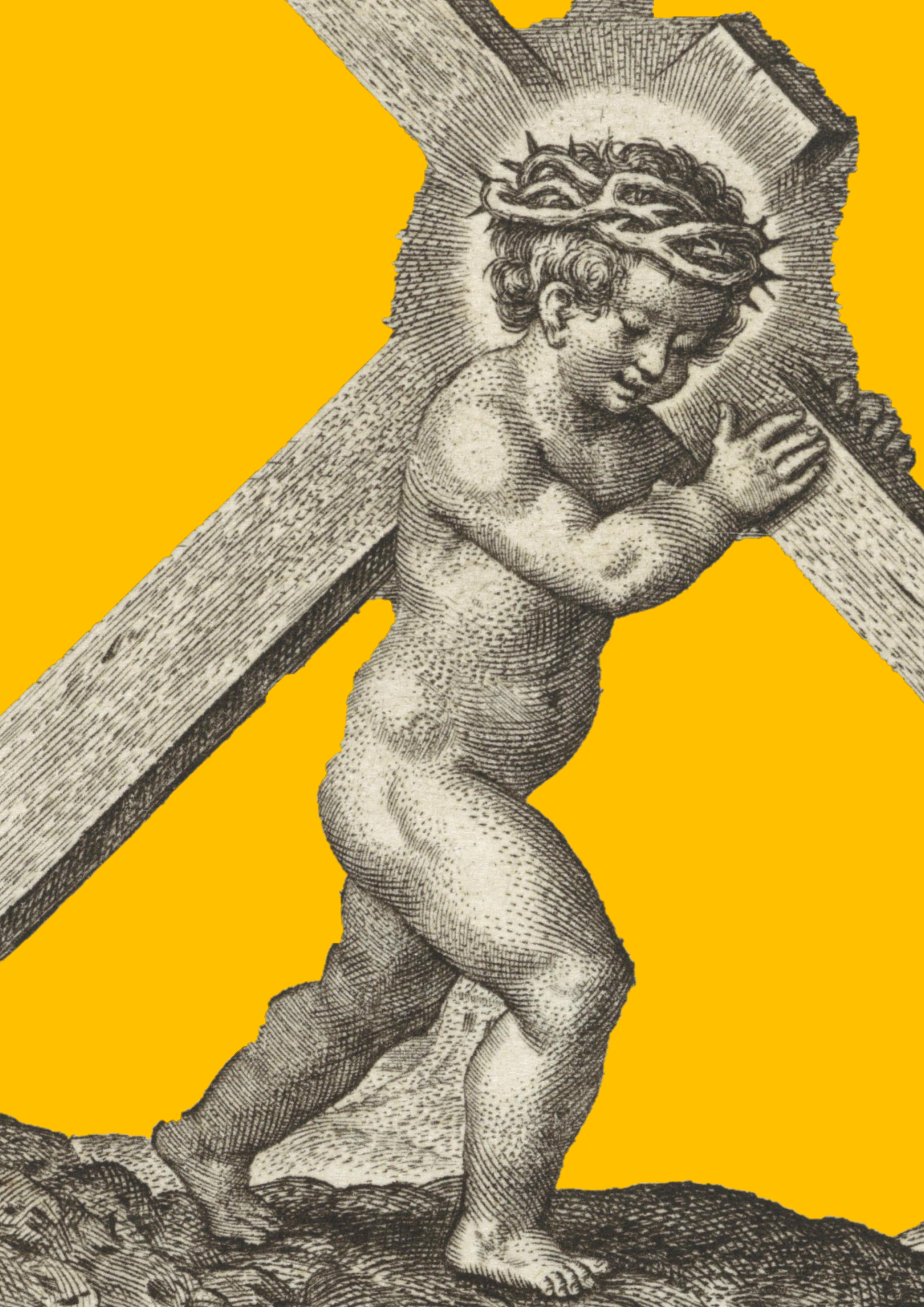
¹⁹⁴ Jan Bialostocki, *Dürer and his critics*, 59.

1535, opgenomen zijn.¹⁹⁵ De catalogus beschrijft de collectie van ene heer J. van Buren, wiens verzameling na zijn dood verkocht werd. De titel van de catalogus luidt: *Catalogus eener allerkostbaarste verzameling van boeken* en geeft een indruk van hoe belangrijk deze werken in 1808 nog geacht werden. Van Buren had een duidelijke voorliefde voor kunsttheorie, en zijn verzameling overspande dan ook vele eeuwen, *de Architectura libri decem* van Vitruvius, *de Pictura veterum* van Franciscus Junius en ook een *Oeffenschool der Teekenkunde* van Gerard de Lairesse maakten onder andere deel uit van zijn uitgebreide collectie. Verder bevat de collectie naast een hoop curiosa ook nog enkele prenten van Dürer, waaronder de *Adam en Eva*. Dürers traktaten vullen deze “allerkostbaarste verzameling” moeiteloos aan

¹⁹⁵ Bernardus Scheurleer en J. Van Buren, “Catalogus eener allerkostbaarste verzameling van boeken ... een uitmuntende verzameling van teekeningen en prenten, waar onder verscheide kostbaare en unieke stukken, benevens een verzameling van fraaie rariteiten ... en een fraaije party schilderyen door voornaame meesters, met veel moeite en kosten by een verzameld door den wel eedelen gebooren heer Mr. J. Van Buren ... ’t welk alles publiek zal verkogt worden op maandag den 7 november 1808, en vyf volgende dagen, door en ten huize van B. Scheurleer ..”, 1808, 15.

Besluit

Vier Bücher von Menschlicher Proportion was geen onbekend werk, het is zelfs tot op zekere hoogte invloedrijk te noemen. Rechtstreekse invloeden zijn vooral terug te vinden in latere kunstenaarshandboeken, waarbij de auteur zich door Dürer liet inspireren, dit is ook het soort invloed die het meest duidelijk aan te tonen is. Bewijzen dat de theorie gebruikt werd op de manier waarop het bedoeld was door Dürer, is moeilijker aan te tonen. Wat wel kan onderbouwd worden is de aanwezigheid van Dürers traktaten in Antwerpen, er is vastgesteld dat één of meerdere van zijn traktaten in verschillende collecties terug te vinden waren. Het is echter niet duidelijk of ze verzameld werden om als handboek gebruikt te worden, dan wel als collectors item, gekocht uit bewondering voor de kunstenaar en uit verlangen om iets van hem te bezitten. De kritieken op het werk zijn heel dubbel en lopen van bewondering tot minachting. Uit de bestudering van het traktaat blijkt dat het zowel exemplarisch als uitzonderlijk was voor zijn tijd. Het is exemplarisch in die zin dat Dürer terugkeert naar de klassieke oudheid om materiaal te zoeken om zijn werk vorm te geven. Ook het onderwerp, het menselijke lichaam en de zoektocht naar de perfecte weergave ervan, hield in de 16^e eeuw veel mensen bezig. Heel eigen aan Dürer is dan weer de rigoureuze manier waarop hij te werk gaat, hij is nu eenmaal een kunstenaar die alles tot in de fijnste details uitwerkt, het hoeft dan ook niet te verbazen dat hij dit voor zijn theoretisch werk op dezelfde manier doet. Ook de sterke wiskundige basis, die veel te maken heeft met Dürers eerder traktaat *Die Underweysung*, is typisch. Het is precies deze werkwijze die van het traktaat een unicum maken, dat nooit meer geëvenaard werd. Het is echter ook de reden voor de gemengde kritieken die op het werk geleverd worden, de meningen over het gebruik van wiskunde in de kunst en de uitzonderlijke diepgang waarmee het menselijk lichaam beschreven wordt worden ofwel erg geapprecieerd ofwel afgedaan als overbodige detaillering.



De evolutie van de weergave van het Christuskind

Inleiding

Wat maakt een Christuskind uit de 15e eeuw zo anders dan een Christuskind dat een eeuw later is geschilderd? Iedereen kan zien dat het kind er anders uit ziet, maar wat verandert er precies? Hoe komen deze veranderingen er? En zijn ze zuiver te wijten aan evoluties in stijl? In het volgende hoofdstuk wordt het lichaam van het Christuskind beklemtoond als belangrijkste factor in de evolutie van zijn weergave. Dit gaat van puur lichamelijke proportie, tot de houding van het kind. Verantwoordelijk voor deze revolutie zijn de ontwikkelingen op vlak van kennis van het menselijke lichaam, afkomstig uit studies naar proportie, zoals Dürers *Vier Bücher*, maar ook inspiratie uit Italië, waar zowel contemporaine meesters als overblijfselen uit de klassieke oudheid de tot dan toe gekende weergave van het menselijke lichaam onder druk zetten. In het volgende hoofdstuk wordt eerst een korte schets van de geschiedenis van Antwerpen gemaakt, om het belang van de stad als casus in dit onderzoek te bevestigen, en om ontwikkelingen correct te kunnen kaderen. Daarna komt het Christuskind aan bod, ingedeeld in verschillende categorieën, gecreëerd op basis van de manier waarop zijn lichaam gerepresenteerd wordt. Het Christuskind werd heel vaak afgebeeld, zeker in de eerste helft van de 16^e eeuw. In de tweede helft is zijn beeltenis nog ruimschoots aanwezig, maar moet hij ook plaats ruimen voor de introductie van nieuwe, vaak mythologische thema's.¹⁹⁶ Een eerste categorie is die van het Christuskind in een domestiek interieur, wat een populair thema wordt in de 16^e eeuw, hier is ook aandacht voor affectie en de manier waarop de relaties tussen de verschillende leden van de Heilige Familie worden weergegeven. Daarna komt het staande Christuskind aan bod, waarin de Brugse Madonna van Michelangelo haar invloed doet gelden. Vervolgens wordt het Christuskind op de schoot van zijn moeder besproken. Ten slotte het Christuskind als een quasi miniatuur Hercules, een categorie waarin de specifieke aandacht voor het lichaam het sterkst is.

¹⁹⁶ David Freedberg, "Art after iconoclasm: painting in the Netherlands between 1566 and 1585", in: *Art after Iconoclasm: Painting in the Netherlands between 1566 and 1585*, Museums at the Crossroads 25 (Turnhout: Brepols Publ, 2012), 22.

Antwerpen in bloei

Aan het begin van de 16^e eeuw nam de economie in Antwerpen een stijgende vlucht, waardoor de stad handelaars van over heel Europa aantrok. De bloeiende stad nam de functie van metropool en havenstad over van Brugge dat de leidende positie op zich nam gedurende de 15^e eeuw. Brugge kwam als marktleider in moeilijkheden onder andere door politieke instabiliteit en de verzanding van het Zwin, waardoor Antwerpen quasi moeiteloos de positie aan de top van Europa kon overnemen.¹⁹⁷ Antwerpen was een aantrekkelijke stad, onder meer door zijn haven die contacten met de hele bekende wereld mogelijk maakte waardoor er ook een florerende markt van luxe-exportproducten ontstond. Echter ook haar centrale locatie in West-Europa bezorgde Antwerpen een sleutelpositie. Daarenboven steeg het bevolkingsaantal van de Scheldestad aanzienlijk tussen 1490 en 1530. Door deze sterke instroom van kapitaal enerzijds en nieuwe bewoners anderzijds, ontstond ook al snel een vermogende middenklasse die op hun beurt een stijgende vraag naar kunst, en specifiek, schilderijen, in gang zette. De stijgende productie leidde onvermijdelijk tot dalende prijzen, mede ook door innovatie in het productieproces, dit terwijl de levensstandaard constant bleef.¹⁹⁸ Verder maakte de introductie van de panden het voor de kunstenaars mogelijk om *on spec* te gaan werken en dit voor een internationaal cliënteel. Hierdoor konden kunstenaars onafhankelijk van opdrachtgevers werken.¹⁹⁹ Deze uitzonderlijke situatie bracht een artistieke beweging op gang die zich vooral kenmerkte door de serieproductie van bepaalde werken die goed in de markt lagen. Dit zorgde ontegensprekelijk voor een geheel nieuwe dynamiek in de ateliers, die een haast proto-industriële werkplaats werden.²⁰⁰

Naast de lokale afnemers, was er dankzij de haven een koperspubliek bereikbaar dat de grenzen van de stad ver overschreed. Met name het Iberische schiereiland was een welwillende klant met een voorliefde voor de Nederlandse kunst, dit wordt duidelijk door het feit dat ongeveer één derde van de totale productie naar Spanje en Portugal werd geëxporteerd.²⁰¹ De combinatie van de opgesomde factoren: economische expansie, stijgende bevolkingsaantallen, dalende prijzen en de

¹⁹⁷ De politieke situatie in Brugge op het einde van de 15^e eeuw was alles behalve stabiel te noemen. Na de dood van Karel de Stoute bij de slag van Nancy in 1477, stond de regering van de Bourgondische hertogen op losse schroeven. De steden grepen deze kans om te rebelleren en de macht te grijpen, maar de Habsburger Maximiliaan van Oostenrijk, echtgenoot van enige erfgename Maria van Bourgondië, sloeg even hard terug. Prominente edelen uit Brugge, waaronder oud-burgemeester Willem Moreel, werden gevangen gezet en er werden torenhoge boetes opgelegd aan de stad. Ook economisch ging het de stad niet voor de wind. De verzanding van het zwin resulteerde in een afname van het aantal schepen dat de stad aandede, waardoor ook de buitenlandse handelaars het er voor bekeken hielden. Jelle Haemers, *De strijd om het regentschap over Filips de Schone: Opstand, facties en geweld in Brugge, Gent en Ieper (1482-1488)*, Historische monografieën Vlaanderen 2 (Gent: Academia Press, 2014), 37.

Mark Girouard, *Cities & people: a social and architectural history* (New Haven: Yale University Press, 1985), 100.

¹⁹⁸ Maximiliaan P. J. Martens, “Antwerp painters: their market and networks”, *Jaarboek van het Koninklijk museum voor schone kunsten Antwerpen*, 2004-2005, 58–59.

¹⁹⁹ Door Vermeylen wordt een pand als volgt gedefinieerd: “a sales hall in which painters and dealers could rent stalls from which to sell their art.” Filip Vermeylen, “Exporting art across the globe”, in *Kunst voor de markt: 1500-1700*, Nederlands kunsthistorisch jaarboek 50 (Zwolle: Waanders, 2000), 14.

²⁰⁰ Koenraad Jonckheere en Ruben Suykerbuyk, red., *Art after Iconoclasm: Painting in the Netherlands between 1566 and 1585*, Museums at the Crossroads 25 (Turnhout: Brepols Publ., 2012), 8.

²⁰¹ Jonckheere en Suykerbuyk, *Art after Iconoclasm*, 18.

opkomst van een vermogende middenklasse, zorgden ervoor dat Antwerpen zich ontpopte tot een erg aantrekkelijke productieplaats voor menig kunstenaar. Dit is precies waar de Antwerpse kunstenaars op inspeelden. Het feit dat handelaars uit alle windstreken de Scheldestad aandeden zorgde ervoor dat de kunstproductie in de stad zich flexibel moest opstellen om te kunnen voldoen aan de almaar stijgende vraag van het vaak exotische cliënteel. De klant stond centraal in dit proces, Peter van den Brink toonde bijvoorbeeld aan dat voorbereidende schetsen voor de meest voorkomende thema's werden gebundeld in albums, een soort catalogi zo je wil, waaruit de klant dan zijn keuze kon maken.²⁰² De massaproductie die werd opgewekt door de snel groeiende groep van mogelijke afnemers werkte een grote overname van veel dezelfde thema's en composities in de hand.²⁰³ De Antwerpse maniëristen, een groep grotendeels anonieme kunstenaars, maar ook grotere namen als Quinten Massijs en Joos van Cleve gingen populaire thema's meermaals herhalen. Serieproductie werd in deze periode een algemeen geaccepteerd fenomeen en werken werden slechts zelden gesigeneerd. Dit is een bijkomende factor die de toeschrijving van veel van deze werken bemoeilijkt, maar waardoor wel heel duidelijke tendensen naar voren komen en er bijgevolg een helder beeld kan worden gevormd van de heersende stijlconventies in dit tijdssegment.

Maar het fabuleuze succes van Antwerpen kon niet blijven duren. Door de groeiende spanningen in de Nederlanden werd het economische succes zodanig gekrenkt, dat de stad zich nooit meer tot het glorieuze niveau van weleer kon verheffen. Lutherse ideeën verspreidden zich doorheen de Nederlanden vanaf 1520 en tegen 1550 had de reformatie zich in snel tempo over het territorium verspreid. Karel V, die zich in zijn regeerperiode opwierp als dé verdediger van het Christendom, reageerde op de protestantse proliferatie met harde repressie. In 1521 kwam er een verbod op Lutherse publicaties in de Nederlanden en in 1550 vaardigde hij het bloedplakkaat uit, waardoor burgers verplicht werden om ketters en ketterij aan te geven.²⁰⁴ Kort na de opvolging van Karel V door zijn zoon Filips II in 1555, zorgde het Spaanse bankroet van 1557 voor een algehele economische malaise, waarna ook de stapelmarkt voor laken uit Antwerpen werd teruggetrokken, wat resulteerde in een massale werkloosheid. De misoogst van 1564 – 1565 leidde tot een zware hongersnood. De spanningen liepen ook op politiek vlak hoog op in de Nederlanden, en al gauw kwam er sterke politieke oppositie tegen het autoritaire beleid van Filips II, die met ijzeren hand over de Nederlanden regeerde. Een eerste conflict, dat vele kunstenaars diep in hun hart moet getroffen hebben, was de beeldenstorm van 1566. Door deze tragische gebeurtenis werd de hertog van Alva naar de Nederlanden gestuurd om orde op zaken te stellen, wat de politieke oppositie tegen de koning enkel maar versterkte. In 1568 was het begin van de tachtigjarige oorlog onvermijdelijk een feit, maar de grootste tegenslag voor Antwerpen moest op dit moment nog

²⁰² Peter van den Brink, "The artist at work: the crucial role of drawings in early sixteenth-century Antwerp workshops", *Jaarboek van het Koninklijk museum voor schone kunsten Antwerpen*, 2004-2005, 182-183.

²⁰³ Vézilier-Dussart en Bakker, *Schatten van het maniërisme in Vlaanderen*, 1500-1575, 29.

²⁰⁴ René Vermeir, *Een inleiding tot de geschiedenis van de vroegmoderne tijd* (Wommelgem: Van In, 2012), 39, 46.

komen en liet uiteindelijk op zich wachten tot 1585, wanneer de stad finaal ten val kwam en vele, vaak hoogopgeleide burgers er wegtrokken. Antwerpen probeerde haar vergane glorie te herstellen via een groots contrareformatorisch beleid, dat onder de aartshertogen Albrecht en Isabella vanaf 1598 nog zou worden versterkt, maar de bloeiende metropool van de vroege 16^e eeuw was voorgoed verloren.²⁰⁵

Het Christuskind in een domestiek interieur: de heilige familie als voorbeeld voor gelovigen

Het Christuskind werd sinds de 15e eeuw al regelmatig samen met zijn moeder in een interieur getoond. In de 16e eeuw wordt deze iconografie voortgezet, maar naarmate de eeuw vordert ondergaan de composities enkele opmerkelijke veranderingen. Zo is er in het algemeen een grotere intimiteit aanwezig tussen moeder en kind. Deze intimiteit komt tot stand enerzijds door de interactie tussen beiden waaruit meer affectie spreekt dan hiervoor het geval was. De genegenheid tussen moeder en kind wordt duidelijk gemaakt door liefdevolle aanrakingen van bijvoorbeeld de kin van Maria door Christus, soms worden ze ook al kussend afgebeeld, voortbouwend op de traditie van het Byzantijnse icoon glykofilousa. Anderzijds worden Maria en kind vaker in een contemporain interieur weergegeven waarbij Christus ofwel op schoot zit ofwel in een houten of rieten wiegje ligt en wordt bewonderd door één of beide ouders. Door de Heilige familie in een bescheiden context te plaatsen wordt de huiselijke sfeer herkenbaarder voor de gelovigen die het werk te zien krijgen. Een 16^e-eeuwse moeder zou zich gemakkelijker kunnen identificeren met deze nederige madonna in haar bescheiden woning, dan bijvoorbeeld met een getroonde madonna.

De evoluties die hierboven zijn geschetst zijn geleidelijk gegroeid en zijn goed af te lezen in werken die motieven van oudere werken overnemen en hierbij kleine aanpassingen doorvoeren die op de huidige trends inspelen. De verbanden tussen de *Lucca Madonna* van Jan van Eyck (ca. 1390 – 1441), een *Heilige Familie* van de hand van Joos van Cleve en een *Maria met kind* van diens zoon Cornelis illustreren hoe een compositie van moeder en kind die in essentie hetzelfde blijft volledig kan transformeren door enkele beperkte veranderingen door te voeren, zoals het verplaatsen van de compositie naar een huiselijkere ruimte. De *Lucca Madonna* (afbeelding 6) is te dateren rond ca. 1437, het werk wordt gestructureerd door de piramidale compositie van de figuren. Maria en kind zitten op een troon die bekleedt is met een zeer rijkelijk geborduurd tapijt dat van aan het plafond over de troon gedrapeerd is en op de blauw geglazuurde tegelvloer doorloopt. De perspectiefwerking in de smalle ruimte wordt nog benadrukt door het tapijt en stuurt de aandacht van de kijker regelrecht naar de Maria Lactans, gehuld in een dieprode mantel afgezet met goudgalon en sprankelende edelstenen in verschillende kleuren. Het vluchtpunt van de compositie is de oranje rode appel in de linkerhand van de kleine Christus, het symbool van de zondeval, wat

²⁰⁵ René Vermeir, *Een inleiding tot de geschiedenis van de vroegmoderne tijd*, 46-50.

Maria en haar kind typeert als de nieuwe Adam en Eva. Christus zit kaarsrecht op de schoot van zijn moeder en houdt oogcontact met haar terwijl hij gevoed wordt. Op het gebied van proportie valt vooral het lange bovenlijf van het kind op, dat is mollig en daardoor realistisch. Ook de plooiën in de nek en de rug, waar Maria het kindje ondersteunt, helpen om de scène realistisch te doen overkomen. Dit wordt echter weer teniet gedaan door de net te magere armpjes en de te lange beentjes. Van Eyck probeert wel om huidplooiën weer te geven op de armpjes om de illusie van molligheid weer te geven. Het hoofdje van het kind is dan weer te klein in verhouding tot het lijfje. Ook de madonna is proportioneel veel te groot weergegeven voor de ruimte waarin ze zich bevindt, zoals wel vaker het geval is bij van Eyck.²⁰⁶

De compositie van de Lucca madonna werd overgenomen door Joos van Cleve voor zijn *Heilige Familie* die zich in het Metropolitan Museum of Art bevindt (afbeelding 7). Hoewel Van Cleve de Maria en kind van Van Eyck letterlijk overneemt, maakt hij zich de compositie ook eigen. Hij zoomt in op de scène en toont de madonna vanaf het middel en brengt zo de actie letterlijk dichter bij de kijker. Hij plaatst beiden in een contemporain interieur dat linksachter uitzicht biedt op een wolkenpartij, deze setting is alledaagser en meer bescheiden dan bij Van Eyck het geval was. Ook de kledij van de maagd moet inboeten aan luxueuze details en is niet met edelstenen bekleedt. De mouwen van haar jurk zijn echter wel afgezoomd met bont, wat toch een zekere rijkdom suggereert. Op de voorgrond voegt hij een arrangement van vruchten toe, onder meer een granaatappel, verwijzing naar de wederopstanding van Christus, en kersen, de vruchten van het paradijs,²⁰⁷ hij behoudt wel de appel in de hand van Christus. Belangrijk is ook dat de iconografie uitbreidt naar een Heilige familie door de toevoeging van Jozef, die zijn vrouw en kind van op korte afstand bekijkt. Hoewel de pose van Christus en ook de proporties nauwgezet gekopieerd zijn van de Lucca Madonna, laat van Cleve het Christuskind een klein beetje meer achterover leunen, waardoor het kind niet meer volledig rechtop zit. Deze minieme, en op het eerste gezicht onbeduidende, wijziging zorgt ervoor dat de houding van het kind iets natuurlijker overkomt.

Ook de zoon van Joos van Cleve, Cornelis, liet zich door de Lucca madonna inspireren, zij het vrijer dan zijn vader (afbeelding 8).²⁰⁸ Cornelis behoudt de ingezoomde weergave van Maria en kind ten halve lijve, maar versobert ten opzichte van Joos en Van Eyck, hij keert ook terug naar een weergave zonder Jozef. Er zijn in het werk geen aanwijzingen naar een interieur of setting te vinden. Omdat er daarentegen werd gekozen voor een donkere achtergrond, die in combinatie met de dramatische licht-donker contrasten, erg Italiaans aandoet, komen Maria en Christus volledig op het voorplan. Ook de attributen die bij Joos van Cleve zo overvloedig aanwezig zijn, laat Cornelis

²⁰⁶ Zie bijvoorbeeld ook de *Madonna met Kannunik van der Paele* uit 1436 (122,1 x 157,8 cm, olie op paneel, Groeningemuseum, Brugge, inv. Nr. GRO000.161) en *Maria met Kind in een kerk* (32 x 14 cm, olie op paneel, Gemäldegalerie, Berlijn, inv. Nr. 525c)

²⁰⁷ James Hall, *Illustrated dictionary of symbols in eastern and western art*, 143 & 155.

George Ferguson, *Signs & symbols in Christian art* (Londen: Oxford University Press, 1989), 29 & 37.

²⁰⁸ Het is onduidelijk of Cornelis de Lucca madonna ook had gezien, en dus is het natuurlijk ook mogelijk dat hij zich op het werk van Joos van Cleve gebaseerd heeft, de elementen van de compositie blijven uiteraard dezelfde.

achterwege, op de vrucht in de hand van het kind na, die hier een peer is in plaats van een appel. In plaats van een referentie aan de zondeval, zoals de appel, verwijst zijn tegenpool de peer naar de incarnatie en de liefde van God voor de mensheid.²⁰⁹ De versobering maakt plaats voor een sterkere interactie tussen moeder en kind. Van Cleve wijzigt de houding van het Christuskind en laat het kind de kijker rechtstreeks aankijken, op een bijna ondeugende manier trekt Christus zich weg van de borst van zijn moeder en schenkt hij het publiek een warme glimlach. Zijn moeder bekijkt hem niet langer gelaten zoals bij van Eyck en Joos van Cleve, maar buigt zich met bezorgde blik over haar kind. In deze vereenvoudigde weergave, die op het eerste zich weinig actie biedt, blijkt vooral in de verstandhouding tussen moeder en kind veel gaande, wat in de voorgaande werken niet het geval was.

Van Cleve verving het royale interieur van Van Eyck door een meer contemporain uitziend interieur, waarvan er door de afsnijdingen slechts weinig te zien is. Schilderijen waarop Maria met kind in een domestiek interieur worden afgebeeld komen reeds in de 15^e eeuw veelvuldig voor, bijvoorbeeld bij een werk van de hand van Petrus Christus (1444 – 1472) dat de Heilige familie in een gotische slaapkamer weergeeft (afbeelding 9). Het Christuskind staat op de schoot van zijn moeder en lijkt naar het boek te wijzen dat halfopen ligt op een bank vol kussens die onder het raam staat. Zijn uitgestoken linkerarm complementeert de piramidale compositie waarin moeder en kind zich bevinden. Petrus Christus geeft een inkijk in de slaapkamer en biedt nog een doorkijk naar de achterliggende ruimtes, waar Jozef van buiten uit de achterkamer binnen komt. Ainsworth wijst er op dat hoewel de drie figuren bij Christus niet fysiek met elkaar verbonden zijn, ze wel een eenheid vormen, onder meer door de terugkerende kleuren in hun kledij, blauw en rood, en alweer een vernuftige inzet van het perspectief, die de figuren door middel van een diagonaal verbindt.²¹⁰

Deze compositie wordt geassimileerd in het aan Pieter Aertsen toegeschreven werk *Madonna met kind in een huiskamer* van ca. 1535 (afbeelding 10). De huiselijke setting, die zeer alledaags aandoet, is niet alleen in zijn genre, het thema werd niet enorm vaak op deze manier weergegeven, maar blijft wel gedurende volledige 16^e eeuw voorkomen. De wieg op het werk is niet geïnspireerd door de Vlaamse Primitieven, maar komt zowel in de Duitse als in de Italiaanse traditie voor. Rutgers merkt op dat Albrecht Altdorfer (ca. 1480 – 1538) in zijn prent *Madonna en Kind met de heilige Anna bij de wieg* (afbeelding 12) uit ca. 1515 – 1520 een gelijkaardig wiegje heeft weergegeven, het gaat om een eenvoudig houten model met handvaten aan hoofd- en voeteinde, dat kan schommelen.²¹¹ Exact hetzelfde wiegje is ook te zien op een prent van Albrecht Dürer, *De Heilige Familie in Egypte* uit 1511, die deel uitmaakt van de serie *Het Leven van Maria* (afbeelding 13). Op *De Heilige familie van François I*, een werk van de hand van Raphael uit 1518 (afbeelding 14), is eveneens een wieg te zien. Aertsen kan zich dus op beide geïnspireerd hebben, Duitse prentkunst vond gemakkelijk zijn weg

²⁰⁹ George Ferguson, *Signs & symbols in Christian art*, 36.

²¹⁰ Ainsworth en Martens, *Petrus Christus: Renaissance master of Bruges* 173–174.

²¹¹ Sandrine Vézilier-Dussart en Boudewijn Bakker, *Schatten van het maniërisme in Vlaanderen, 1500-1575* (Cassel; Gent [etc.: Musée de Flandre ; Snoeck, 2013), 246.

naar Antwerpen en hij kan de prent dus gekend hebben, Raphaels werk kende echter ook enkele kopieën in de Nederlanden, onder andere door Jan van Hemessen, en was er dus ook gekend.

De positie van het wiegje, prominent schuin in beeld, is wel uitzonderlijk en vernieuwend.²¹² De maagd heeft het kind, dat half in doeken is gewikkeld, in haar armen. Ze wordt afgebeeld net voor ze haar zoon in zijn wiegje legt, een liefdevol tafereel dat door de vreemde houding van het Christuskind de kijker slechts matig weet te overtuigen. Opvallend is het uitgelengde lijf van Christus, dat hierdoor weinig natuurlijk aandoet. Deze verlenging is ook te zien in een prent van Dürer, *Maria met ingebakerd kind* (afbeelding 11), waarbij naast de lengte, ook in de statische houding van het kind en zijn slaperige blik parallellen met het werk van Aertsen te zien zijn. Daarnaast doet het feit dat het Christuskind in Aertsens werk half ingebakerd wordt getoond vermoeden dat deze prent misschien als een initiële inspiratie voor het tafereel heeft gediend. Dürer maakte deze prent in 1520, tijdens zijn reis naar de Nederlanden, dus is de mogelijkheid dat de prent er ook is achtergebleven waarschijnlijk. Hierdoor is het iets aannemelijker dat Aertsen deze prent, en misschien ook de Altdorfer effectief onder ogen heeft gekregen. De doorkijk naar een achterkamer waarin Jozef te zien is vormt een parallel met het werk van Petrus Christus. Bij Aertsen neemt Jozef actief deel aan het huishoudelijk werk en zit hij luiers te drogen voor het open haardvuur. Dit lijkt een triviaal detail, maar de luiers brengen wel heel sterk de menselijke kant van Christus naar boven en schuiven hem naar voren als een heel normale baby. Het is ook Rutgers die wijst op het eerder voorkomen van de luier-drogende Jozef in werken van Hieronymus Bosch.²¹³

Het motief van het wiegje van het eerder vermelde schilderij van Raphael, *De Heilige Familie van François I*, werd letterlijk overgenomen door Jan Sanders van Hemessen halfweg de 16^e eeuw (afbeelding 15). Van Hemessen vereenvoudigde de iconografie en behield enkel de madonna en kind in een interieur, het uitzicht op een bergachtig landschap dat door het raam te zien is, voegt hij zelf toe. Interessant is dat hij het wiegje vervangt door een ander model, het is onduidelijk waarom hij dit doet, de wieg van Van Hemessen lijkt door de afwerking met spijlen die eindigen op een bol meer op de wieg van Altdorfer en Dürer, maar de gelijkenissen zijn niet overtuigend door te trekken. Hij vervangt ook het pompeuze kussen met gouden kwastjes door een wit lakentje en bijpassend kussen, met een hemelsblauw deken, meer zoals het beddengoed op het werk van Aertsen. De proportie van het Christuskind is volledig dezelfde als bij Raphael, en klopt, Van Hemessen wijzigt echter op een subtiele manier de armpjes en beentjes om Christus iets gespierder te laten overkomen dan bij Raphael het geval is. Waar Raphael met schaduwwerking de molligheid van de beentjes in de verf zet, gaat Van Hemessen de ledematen op bepaalde plaatsen ronder weergeven om spiermassa te suggereren, let vooral op de rechterarm en het rechterkuitbeen. Van Hemessen kopieerde Raphael met het doorgronden van de poses en de vormelijke representatie

²¹² Vézilier-Dussart en Bakker, *Schatten van het maniërisme in Vlaanderen*, 246.

²¹³ Meer bepaald op het linker luik van de *Aanbidding der koningen met schenkers* (1494, 138 x 33 cm, olie op paneel, Museo del Prado, Madrid, inv. nr. P002048). Vézilier-Dussart en Bakker, *Schatten van het maniërisme in Vlaanderen*, 246. Fischer en Nieland-Weits, *Jheronimus Bosch: het complete werk*, 43.

van het lichaam als specifiek doel,²¹⁴ wat duidelijk aangeeft dat er een zekere aandacht is voor het lichaam, die ook spreekt uit zijn versie van het Christuskind. De gespierde Christuskinderen zijn typisch voor het oeuvre van Van Hemessen en komen later nog uitgebreider aan bod.

Christus in zijn wiegje komt ook voor op een tekening van Jan van der Straat (afbeelding 16), waarin de exuberant gedecoreerde wieg zich, net als bij Aertsen, heel prominent diagonaal in het beeldvlak bevindt in een nietszeggende ruimte. Het kind ligt ingebakerd, zoals de gewoonte was bij baby's in deze periode, in de wieg en Maria steekt tijdens het koken haar vinger in zijn mond om hem te sussen. Het tweetal wordt geflankeerd door Jozef en twee engelen die het tafereel gadeslaan. De Antwerpse Hieronymus Wierix (ca. 1553 – 1619) beeldt eveneens verschillende keren Maria met het kind in de wieg af op zijn prenten (afbeelding 17 en 18). Hij plaatst de wieg zowel binnen- als buitenshuis. In de prent die zich buiten afspeelt wordt Maria volledig in beslag genomen door het handwerkje op haar schoot en wiegen twee engelen ondertussen het Christuskind in zijn bedje. De middelste van de drie gebroeders Wierix laat de scène in het bos plaatsvinden, wat uitzonderlijk is en verder niet voorkomt. De meeste scènes met een wieg worden immers in een interieur geplaatst, waar de wieg zich normalerwijs ook bevond. Op de andere prent, die, veel conventioneeler, wel een interieur toont, zijn ook de andere leden van de Heilige familie aanwezig.

Een eerder onbestemde ruimte met onduidelijke overgang naar buiten, is te zien op een werk dat wordt toegeschreven aan Willem Key, maar dat hoogstwaarschijnlijk niet van zijn hand is (afbeelding 19).²¹⁵ Van het schilderij bestaat ook een andere versie, die wordt toegeschreven aan Adam van Noort (afbeelding 20).²¹⁶ Beiden tonen een zittende Maria met het kind op haar schoot aan een robuuste houten wieg, met opvallend houtsnijwerk in de vorm van leeuwen en een adelaar. Ze bevinden zich in een onbestemde ruimte, Christus raakt teder de kin van zijn moeder aan. De rechterhelft van het werk bevat een doorkijk waarin de vlucht naar Egypte en een architecturale boogconstructie te zien is. De architectuur is bij het werk toegeschreven aan Van Noort veel preciezer en gedetailleerder uitgewerkt, de contouren van het gebouw op het andere werk zijn eerder flou en lijken eerder een studie voor het andere werk te zijn. Ook het kussen, versierd met goudkleurig borduursel en een gouden kwastje, en de lakentjes in het wiegje zijn de versie toegeschreven aan Van Noort veel levensechter weergegeven. De hoofdpersonages, Maria en het Christuskind, zijn op beide panelen quasi identiek aan elkaar, het hoofd van het kind is iets te klein en het lijfje is wat te lang, de molligheid van het kind doet het geheel echter realistischer lijken. Door de vreemde positie van het kind, is het onduidelijk waar zijn gewicht precies op steunt, hij lijkt niet echt op zijn linker knie te leunen, maar lijkt ook niet volledig op Maria's armen te steunen. Het meest uitgewerkte paneel doet vermoeden dat het laatste de bedoeling was, maar de schilder slaagt

²¹⁴ Burr Wallen, *Jan van Hemessen: an Antwerp painter between reform and counter-reform*, Studies in Renaissance art history, nr. 2, (Ann Arbor: UMI Research Press, 1983), 83.

²¹⁵ Het schilderij toegeschreven aan Willem Key werd geveild bij Christie's in Amsterdam op 9 mei 2001, lot 10. Koenraad Jonckheere en Gijs Key, *Willem Key, 1516-1568: Portrait of a Humanist Painter with an Appendix to the Œuvre of Adriaen Thomasz. Key*, *Pictura Nova* 17 (Turnhout: Brepols, 2011), 224–225.

²¹⁶ De kopie toegeschreven aan Van Noort werd geveild bij Christie's in New York op 27 april 2017, lot 132.

maar half in zijn opzet om dit geloofwaardig weer te geven, en verleent Jezus een ongemakkelijke houding. De houding van Maria is gelijkaardig aan die van de Maagd in een *Heilige Familie* die wel met zekerheid aan Willem Key kan worden toegeschreven (afbeelding 21).²¹⁷ In dit werk staat de roerige jonge Christus op het hoofdkussen in zijn houten wiegje terwijl zijn moeder hem vasthoudt, het kussen is net als in de vorige beschreven werken afgewerkt met kwastjes. Jozef, leunend op een halve zuil, kijkt toe.

De meest overtuigende taferelen van de Heilige familie als gewone mensen in hun huis zijn van Frans Floris, een leerling van Lambert Lombard en een toonaangevend kunstenaar in zijn tijd.²¹⁸ Floris weet de intimiteit binnen het gezin zeer treffend te vatten. Hij keerde dan ook verschillende keren naar het onderwerp terug. Een paneel in Kroměříž beeldt de Heilige Familie ten halve lijve af in een besloten interieur met uitzicht op de daken van de stad waarin de woning zich bevindt (afbeelding 22). Jozef roert in een kom pap terwijl Maria het kind lepeltjes pap voedert. Opnieuw wordt Jozef ingeschakeld als actief lid van de familie in plaats van als toeschouwer. Wat de intimiteit, die vooral door de ruimte en de activiteit van het gezin wordt gecreëerd, ten goede komt. Het werk in Kroměříž is stilistisch verwant aan een *Heilige Familie* in de Koninklijke Musea voor Schone Kunsten in Brussel.²¹⁹ Daar wordt de heilige familie binnenshuis rond een gevlochten rieten wieg in de vorm van een mand weergegeven (afbeelding 23), vooral uit de intieme sfeer en gelijkaardig décor spreken verwantschappen tussen beide werken. Het type wieg waarin Christus hier ligt kwam courant en waarschijnlijk vaker dan de houten variant voor, en is ook doorheen de 17^e eeuw vaak op te merken in genretafereelen en boereninterieurs.²²⁰ Door de keuze voor deze eenvoudige rieten kribbe, in plaats van een wieg met ampele decoratie en houtsnijwerk, wordt de heilige familie gereduceerd tot een doorsnee gezinnetje. Het Christuskind ligt met opgetrokken knietjes op zijn rug en raakt de kin van zijn moeder aan, een eeuwenoud gebaar van liefde, terwijl die zich liefhebbend over de wieg heen buigt.²²¹ Jozef gaat niet in interactie met de twee, maar leunt op de rieten wieg en lijkt in gedachten verzonken. Op een ander werk, eveneens van Frans Floris, wordt Jozef meer betrokken in de actie, hoewel hij nog steeds vanop een afstandje toekijkt (afbeelding 24). Maria zit in een bakermat met het speels lachende Christuskind in haar armen. De guitige blik van het kind verraadt affectie voor zijn moeder. Floris' Christuskind is hier ook aangekleed, hij draagt een rozig kleedje dat half openvalt, wat het naturalisme ten goede komt,

²¹⁷ Willem Key, *Heilige Familie*, ca. 1564-68, 93 x 71,5 cm, olie op paneel, Pommersfelden, Schloss Weissenstein, Graaf von Schönborn collectie

²¹⁸ Godelieve Denhaene, Bernadette Van Imschoot-Hoing, en Dirk Vandemeulebroecke, *Lambert Lombard: renaissance en humanisme te Luik* (Antwerpen: Mercatorfonds, 1990), 217.

Carl Van de Velde, *Frans Floris (1519/20-1570): leven en werken* (Brussel: Koninklijke academie voor wetenschappen, 1975), 21, 27.

²¹⁹ Carl Van de Velde, *Frans Floris*, 198-199.

²²⁰ Zie voor enkele voorbeelden van 17^e-eeuwse schilderijen met heel gelijkaardige wiegjes: Peter Paul Rubens, *De Heilige Familie met Elisabeth en Johannes de Doper als kind*, 114,5 x 91,5 cm, ca. 1615, olie op paneel, The Art Institute, Chicago, inv. nr. 1967.229; Rembrandt, *Heilige Familie*, 1645, 117 x 91 cm, olie op paneel, Hermitage, Sint-Petersburg, inv. nr. 741; Hendrick Mommers, *Boereninterieur*, 1650 - 1693, 76 cm x 68 cm, Rijksmuseum, Amsterdam, inv. nr. SK-A-1687.

²²¹ Alfred Acres, *Renaissance Invention and the Haunted Infancy*, 118.

eerder werd immers al aangegeven dat kleine kinderen, en zeker baby's, ingebakerd werden en dat naakte baby's dus niet stroken met de realiteit. Ook proportioneel is het kind goed weergegeven, door de plooiën van de kleertjes onder Maria's handen, lijkt het kind ook echt gewicht te hebben en zweeft het niet.

De expliciete weergave van de affectie tussen moeder en kind is niet iets nieuws maar heeft een langere traditie in Antwerpen en in de bredere kunstgeschiedenis, waarin het te plaatsen valt als een afstammeling van het byzantijnse icoon *Glykofilousa*. Quinten Massijs (1465/66 – 1530), in zekere zin de stichter van de Antwerpse school, produceerde in zijn late carrière verschillende werken waarop Maria en Jezus kussend te zien zijn. De werken, die allen verschillende keren gekopieerd zijn, gaan terug op drie prototypes en bevinden zich onder andere in het Louvre, het Mauritshuis en de Staatliche Museen in Berlijn (afbeeldingen 25, 26 & 27).²²² Op deze werken is steeds een sterke fysieke band tussen moeder en kind aanwezig. Jezus omarmt haar stevast en ook Maria wordt volledig in beslag genomen door haar zoon. De zoon van Quinten Massijs, Jan, die zijn vader in het atelier assisteerde en waarschijnlijk aan de eerder genoemde werken meewerkte, bouwt later verder op de intimiteit tussen Jezus en Maria. Dit doet hij bijvoorbeeld in een madonna en kind in Antwerpen, een werk gemaakt in 1563, na zijn 11-jarige verbanning uit Brabant (afbeelding 28).²²³ Het Christuskind staat hier recht op de schoot van zijn moeder waardoor het lichaam prominenter in beeld komt. Massijs doet weinig moeite om op een vernieuwende manier voor de dag te komen met zijn Christuskind, het lichaam van het kind is, evenals de slanke vingers van de madonna, gebaseerd op het werk van zijn vader. De sterke idealisering van de huid verraden een Italiaanse invloed. Massijs voorziet ook geen huiselijke setting, zoals bij Floris het geval was. Jozef is ook weer gereduceerd tot een figuur aan de zijlijn, die vanop de achtergrond het liefdevolle tafereeltje tussen Maria en Christus gadeslaat.

Een uitzondering op alle vorige besproken werken brengt ons terug naar het begin van de 16^e eeuw, toen een Antwerpse meester met de noodmaan Meester van de legende van de Heilige Magdalena, in ca. 1515 een heilige Familie in een domestiek interieur schilderde (afbeelding 29). Hier ligt het Christuskind niet vredig te doezelen in zijn wiegje, maar staat hij, gekleed in een lang wit hemd, heel vitaal tussen zijn ouders in. Maria zit als de madonna van de nederigheid op enkele kussens op de vloer verstelwerk uit te voeren. Jozef komt leunen op een stok, een mand vol timmergereedschap rond zijn arm en met zijn brillette in de hand, de woning binnen gewandeld. Het Christuskind lijkt haast te komen aangelopen en grijpt Jozefs rode mantel vast terwijl hij wijst

²²² De drie prototypes werden onderscheiden door Maria Clelia Galassi, het gaat om de *Rattier Madonna*, de zogenaamde *Butter Madonna* in Berlijn, en de *Madonna of the Cherries* die we enkel nog via de kopie in het Mauritshuis kennen. Maria Clelia Galassi, "Copies of prototypes by Quentin Massys from the workshop of his son Jan: the case of the Butter Madonna" in: Erma Hermens red., *European Paintings 15th - 18th Century: Copying, Emulating and Replicating*, CATS Proceedings (Londen: Archetype, 2014), 15. Van het werk in Berlijn bestaat ook een eigenhandige kopie in KMSKB.

²²³ Maria Clelia Galassi, "Copies of prototypes by Quentin Massys from the workshop of his son Jan: the case of the Butter Madonna," 12.

naar Maria. Er zijn op het paneel weinig aanwijzingen naar de betekenis van de scène. In het landschap, te zien door de twee ramen en het open deurgat, zijn geen extra figuren geschilderd. In het interieur is iets wat lijkt een klein huisaltaar aanwezig met twee brandende kaarsen, achter de Heilige Familie. Daarboven hangt een schilderij in een lijst in klaverbladvorm, waarop Mozes met de tafelen der wet wordt weergegeven, hoewel de tekst op de panelen niet leesbaar is.²²⁴ Hoewel er wel degelijk een bredere tendens is naar een dynamischer Christuskind, is dit werk toch uitzonderlijk omwille van de actie waarin hij verwickeld is. De dynamiek in het werk en de thematiek mogen dan apart zijn, de lichamelijke weergave van Christus is dat niet. Door de kledij is het moeilijk om de proporties goed te beoordelen, wel is er moeite gedaan om de aanzet van de linker heup onder de kledij aan te duiden. Deze is echter iets te hoog, verder is ook de draaiing van het lichaam niet correct, hoewel dat door het hemdje verdoezelt wordt. Let ook op de manier waarop de linkervoet de grond raakt, en de plooi van de tenen, die eerder over de tegels lijken te zweven.

De heilige familie geportretteerd als een bescheiden middenklasse gezin wil meer dan de menselijkheid van Jezus en zijn gezin aantonen, het verbeeldt de heiligheid en het belang van het sacrament van het huwelijk. De Heilige familie neemt hier een voorbeeldfunctie aan voor alle gelovigen. Ainsworth schrijft over *De Heilige familie in een domestiek interieur* van Petrus Christus dat de Heilige familie in de nederige setting de heilige drie-eenheid op aarde vertegenwoordigt en haalt in dit verband de preken van Jean de Gerson aan, deken van het Brugse Sint-Donaas na 1397.²²⁵ Gerson transformeerde Jozef van een figuur aan de zijlijn naar een vader die oprecht bekommerd is om het welzijn van zijn familie. Een vader die in het onderhoud van zijn gezin wil voorzien en een actieve rol toebedeeld krijgt, zowel in zijn eigen gezin als in het grotere plan voor de redding van alle gelovigen. De Jozef van Bosch en Aertsen die luiers droogt en zich dus actief inzet in het huishouden, past naadloos in dit beeld van de volmaakte huisvader. Er zijn ook schilderijen bekend waarop Jozef pap kookt,²²⁶ waarschijnlijk inspelend op ditzelfde thema. In de 15^e eeuw werd de heilige familie ook al in hun huis getoond terwijl ze bezig waren met huishoudelijke klusjes, zoals in het Getijdenboek van Katharina van Kleef (afbeelding 30), waarop Maria aan het weefgetouw zit, Jozef hout bewerkt en de kleine Jezus leert lopen met een looprekje.

Het Christuskind kan er slechts zelden op worden betrapt dat hij zich als een normaal kind gedraagt. Hoewel er sporadische voorbeelden te vinden zijn waarin hij zich met speelgoed bezighoudt,²²⁷ komt de wijsheid die zowel in de bijbel als in de apocriefe evangeliën aan hem wordt toegedicht des

²²⁴ Deze afbeelding van Mozes is uitzonderlijk in die periode in de Nederlanden en is één van de eerste afbeeldingen van het thema in de regio. Mia M. Mochizuki, "Supplanting the devotional image after Netherlandish iconoclasm", in *Negating the image: case studies in iconoclasm* (Aldershot: Ashgate, 2005), 139.

²²⁵ Ainsworth en Martens, *Petrus Christus: Renaissance master of Bruges*, 173–174.

²²⁶ Zie bijvoorbeeld: Maarten van Heemskerck, *De aanbidding van de herders met Zelomi en Salome*, 57,5 x 173,5 cm, ca. 1540, Frans Hals Museum, Haarlem, inv. nr. 151.

²²⁷ Zie bijvoorbeeld de Memorietafel van de Meester van Spes Nostra (Amsterdam, Rijksmuseum inv. nr. SK-A-2312) waarin Christus op een stokpaardje door de tuin loopt.

te vaker tot uiting. Jezus leest religieuze geschriften, wijst op belangrijke passages in boeken die zijn moeder leest, schrijft zo nu en dan ook zelf en maakt aan de lopende band zegenende gebaren. Bij gelovigen was er echter ook een groeiende interesse in de dagdagelijkse beslommingen van het Christuskind, een nood waar Hiëronymus Wierix op inspeelt met zijn reeks van twaalf didactische prenten waarin Christus als acht- à tienjarige knaap allerlei klusjes opknapt in en rond het huis samen met Jozef (afbeelding 31, 32 en 33).

De reeks werd op het einde van de 16^e eeuw gemaakt in opdracht van de Jezuïeten, die na de val van Antwerpen en de herovering van de stad door Alexander Farnese in 1585 terug introkken in Antwerpen. De prenten maakten deel uit van de *Evangelicae historiae imagines*, een boek dat, volledig in lijn met de geestelijke oefeningen die werden voorgeschreven door hun stichter, Ignatius van Loyola (1491 – 1556), aanzette tot het reflecteren over het leven van Christus. De serie moest ook passen in het propagandistisch programma van de contrareformatie, die Antwerpen na 1585 volledig in zijn greep had, en werd door de Jezuïeten ingezet in de klas en de catechese. Het zeer vlijtige Christuskind is het toonbeeld van de *vita activa*, en moest dienen als een voorbeeld voor de kinderen die in de Jezuïetencolleges over hem leerden.²²⁸ Leven naar het voorbeeld van Christus werd zo gestimuleerd vanaf de prille jeugd, een logische stap in de context van het immens populaire *Imitatio Christi*, dat door de Jezuïeten sterk aangemoedigd werd.²²⁹ Zo bouwt Christus onder meer een dak, timmert een hek en veegt hij de woonkamer, steeds vergezeld van engelen die hem een handje helpen.²³⁰ Maria is ook in iedere prent te zien en houdt zich bezig met eerder vrouwelijke taken, zoals weven, koken en het maken van een bloemenkrans. Jozef houdt zich voornamelijk bezig met houtbewerking. Iedere prent is voorzien van een bijhorende Latijnse tekst. Het is uitzonderlijk dat Christus hier getoond wordt zonder rechtstreekse verwijzingen naar de passie of naar zijn status als verlosser, maar dat kan verklaard worden door de specifieke functie van de prenten als didactisch materiaal. Door de toevoeging van de engelen en het aureool blijft het Christuskind zich ook onderscheiden van de gewone stervelingen. Dat prenten van Christus specifiek worden ingezet voor de opvoeding van Christus kadert ook in de bredere beweging van opvoedings- en verzorgingsboeken of *Paedotrophia* die worden uitgegeven aan het einde van de 16^e eeuw, zoals besproken in hoofdstuk 1.

²²⁸ Dietmar Spengler, “Die ars jesuitica der Gebrüder Wierix”, 162–163, 169.

²²⁹ Het Antwerpse Jezuïeten college had dan ook het geluk dat ze in 1595 in het bezit kwamen van het autograaf handschrift van *Imitatio Christi* van Thomas à Kempis zelf. Maximilian Von Habsburg, *Catholic and Protestant translations of the Imitatio Christi, 1425-1650: from late medieval classic to early modern bestseller*, St. Andrews studies in Reformation history (Farnham, Surrey, England ; Burlington, VT: Ashgate, 2011), 185–186.

²³⁰ Wierix toont het Christuskind in totaal op 9 prenten terwijl hij soortgelijke zaken doet, op andere voorbeelden bouwt hij een huis en een boot, blaast hij zeepbellen,... Ze zijn ook alle 12 samen heruitgegeven in 1864 met nog andere prenten van de gebroeders Wierix in *Les évangiles des dimanches et fêtes de l'année*, in het hoofdstuk *la divine enfance* waarbij de prent telkens op de rechterpagina is gekleefd en de begeleidende tekst met Franse vertaling op de linkerpagina staat, wat toch wel op een zekere populariteit van het werk wijst.

Het staande Christuskind: De Brugse Madonna en haar epigonen

In zijn beschrijving van de Brugse Madonna en haar invloed op de Nederlanden, merkt Dan Ewing op dat het staande Christuskind er ongewoon was in de 15^e-eeuwse schilderkunst, hij typeert de Christuskinderen die wel worden afgebeeld als volgt: “Although the standing Child is not unknown in fifteenth-century northern art, it is rare. Instead, Christ is usually shown – with characteristic northern realism – as a weak, frail infant, physically supported by his mother. It was only in the sixteenth century, under the increasing impact of such Italian models as the *Bruges Madonna*, that the standing Christ child became common in the North.”²³¹ Dat het staande Christuskind weinig voorkwam in de Nederlanden is waar, dat hij als een frêle en broos mannetje wordt neergezet is licht overdreven. Het Christuskind uit Petrus Christus’ *Maria met Kind in een gotisch interieur* (afbeelding 9) bijvoorbeeld, komt vooral vreemd en weinig overtuigend over doordat hij proportioneel te lang en te mager is weergegeven. Hij staat volledig rechtop en wordt weliswaar ondersteund door zijn moeder, maar lijkt toch stevig op zijn eigen benen te staan. In zijn linkerhand houdt hij het bewijs van zijn macht over de wereld, de *Globus Cruciger*, een glazen globe met een kruis op die de wereld en Christus’ heerschappij erover representeert, een duidelijke zinspeling op Christus als *Salvator Mundi*.²³² Zijn houding in combinatie met de verwijzing naar zijn wereldheerschappij kan dus niet als zwak benoemd worden. Het Prado bewaard een ander werk van Petrus Christus waarop eveneens het Christuskind als salvator mundi op de schoot staat van Maria, die gekroond wordt door engel (afbeelding 34). Dit kind komt straalt meer zelfvertrouwen uit dan het vorige, wat vooral komt door de krachtigere gezichtsuitdrukking, de pose is, op het zegenend handgebaar na, quasi identiek. De sterk doordachte perspectiefwerking die Christus hier toepast benadrukt de stevige pose van het kind als verlosser van het kwade, en verankerd hem en zijn moeder in de ruimte.²³³

Hoewel de beschreven Christuskinderen dus niet noodzakelijk als kwetsbaar en slap kunnen getypeerd worden, missen ze door de opvallend statische houding een bepaalde overtuigingskracht en dynamiek. Deze beweeglijkheid, die aan de vooravond van de 16^e eeuw nog geen ingang heeft gevonden, komt tot uiting in levendige en energieke kinderen, vaak in onmogelijke poses, zowel zittend als staand. Om de redenen voor deze ontwikkelingen correct te kaderen wordt eerst verder ingegaan op één werk dat een onmiskenbare invloed op de kunstproductie in de Zuidelijke Nederlanden heeft gehad, de *Brugse Madonna* van Michelangelo. Daarna wordt verder ingegaan op de verschillende voorbeelden in de Nederlanden, wel en niet beïnvloedt door de *Brugse Madonna*.

²³¹ Dan Ewing, “The influence of Michelangelo’s Bruges’ Madonna”, *Belgisch Tijdschrift Voor Oudheidkunde En Kunstgeschiedenis* 47 (1978): 80–81.

²³² James Hall en Chris, *Illustrated dictionary of symbols in eastern and western art*, 101.

²³³ Ainsworth en Martens, *Petrus Christus: Renaissance master of Bruges*, 144.

De creatie van de Brugse Madonna

Verschillende kunstenaars drukten in de 16^e eeuw hun stempel op het kunstenlandschap in de Zuidelijke Nederlanden. In het bijzonder kan hier Michelangelo Buonarroti (1475 – 1564) worden vermeld. Michelangelo was niet persoonlijk aanwezig in de Nederlanden, maar één van zijn sculpturen, een *Madonna met Kind* in de Onze-Lieve-Vrouw Kerk in Brugge (afbeelding 36), oefende desalniettemin een enorme invloed uit op al wie het te zien kreeg. De *Brugse Madonna* was initieel niet bedoeld om in de Onze-Lieve-Vrouw kerk geplaatst te worden. De opdracht voor het beeld, dat oorspronkelijk deel moest uitmaken van een grotere groep, werd gegeven door kardinaal Francesco Piccolomini (1439 – 1503) en was bedoeld voor zijn persoonlijke kapel in de Dom van Siena. Hoewel het zich nu op ooghoogte bevindt, was het marmeren beeld bedoeld om in Piccolomini's kapel op negen meter hoogte in een nis geplaatst te worden, de onbewerkte achterkant van het beeld is nog een stille getuige van de initiële plannen. De eerste schetsen voor het beeld werden gemaakt in 1504 en de uiteindelijke uitvoering kwam er in 1505. Door onenigheid tussen de oorspronkelijke opdrachtgever en Michelangelo werd het beeld in 1506 door Alexandre de Mouscron, een Brugse handelaar in Engels laken, gekocht voor 100 gouden dukaten. Mouscron schonk het beeld aan de Onze-Lieve-Vrouw kerk in Brugge, waar het zich tot op heden bevindt.²³⁴

De Madonna, in al haar grootsheid, is het toonbeeld van perfectie, maar de aantrekkingskracht van het werk gaat toch vooral uit van het Christuskind. Christus krijgt hier een actieve rol toebedeeld en wordt van de schoot van zijn moeder naar de grond verplaatst. Deze rechtopstaande, beweeglijke en bovenal zelfstandige Christus staat in schrill contrast met de manier waarop Christuskinderen tot op dat moment in de Nederlanden werden weergegeven. De draaiing van het lichaam van Christus heeft al de allure van de latere *figura serpentinata*.²³⁵ Door Lomazzo in zijn *Trattato dell'Arte de la Pittura* gedefinieerd als de vorm van de letter S of een vlam.²³⁶ Het lichaam van de kleine jongen is volmaakt in proportie. Het gelaat van beide figuren is echter redelijk uitdrukingsloos, waarschijnlijk omwille van de uitzonderlijke hoogte waarop het zich normaal moest bevinden.

Maria houdt het contact met haar zoon vast door liefdevol zijn handen vast te nemen, maar Christus lijkt toch op eigen kracht tussen haar benen in te staan. De band met zijn moeder blijft ook benadrukt net door zijn weloverwogen positie tussen haar benen, die refereert aan de

²³⁴ Dan Ewing, "The influence of Michelangelo's Bruges' Madonna", 77–105.

Carlos Van Hooreweder, *Michelangelo : Madonna met Kind : Onze-Lieve-Vrouwekerk : Brugge* (Brugge: Eigen beheer, 1993).

²³⁵ David Summers, "Maniera and Movement: the figura serpentinata," *The Art Quarterly* 35 (1972), 280.

²³⁶ "The painted figure may also stand like a pyramid that has the base . . . turned upwards, and the point downwards; so that the figure will show breadth in the upper part, either showing both the shoulders, or extending the arms, or showing one leg and hiding the other, as the wise painter will judge best. But because there are two sorts of pyramids, one straight, like that called the pyramids of Julius Caesar, near St. Peter's in Rome, and the other the shape of a flame of fire, which Michelangelo calls serpentine, the painter must couple the pyramidal form with the serpentine form, that represents the tortuosity of a live serpent when it moves, which is the proper form of a flame of fire that undulates. This is to say that the figure ought to represent the form of an upright letter S, or the form inverted . . . because then it will have beauty. And not only in the whole ought one to observe this form, but also in each of the parts. For in the legs one muscle protrudes while the other that responds to it, and is opposed to it by a diametrical line, is drawn in, as is seen in the feet and legs in nature." Giovanni P. Lomazzo, *Trattato dell'Arte de la Pittura*, (Milaan, 1584), 22–24, in: David Summers, "Maniera and Movement: the figura serpentinata," 271.

geboorte.²³⁷ Het Christuskind lijkt ook weg te stappen van zijn moeder, door de plaatsing van het beeld in de kerk zou hij, moest hij deze stap echt nemen, op het altaar terechtkomen. De gesuggereerde beweging is dus een duidelijke verwijzing naar de eucharistie, Christus is immers het *vlees geworden woord*. Daarnaast impliceert deze stap, weg van zijn moeder, reeds het onvermijdelijke afscheid van Moeder bij zijn dood. Door Ewing wordt dit aangeduid als “the Iconography of the first step.”²³⁸ De bron voor de door Michelangelo gekozen houding en plaatsing van het Christuskind gaat volgens Ewing terug op twee scènes uit Lorenzo Ghiberti’s vergulde deuren van het Baptisterium van de dom van Firenze, de gezinsscène met Adam en Eva en hun zonen Cain en Abel en de *Aanbidding der wijzen* uit de noordelijke deur. Naast de pose is vooral de interactie tussen enerzijds Cain en Adam en Maria en Christus anderzijds, reden om de vergelijking tussen beide te maken en Ghiberti aan te wijzen als oorsprong van de *Brugse Madonna*.²³⁹

Invloed op de Nederlanden

Het beeld moet erg indrukwekkend over zijn gekomen op de lokale bevolking en bovenal de kunstenaars, de uitzonderlijkheid van het beeld wordt tot op vandaag benadrukt.²⁴⁰ Maar ook in de 16^e eeuw al bleef het niet onopgemerkt, Albrecht Dürer beschrijft in het verslag van zijn bezoek aan Brugge heel beknopt dat hij de Brugse madonna *in situ* zag. In de enkele regel die hij in zijn dagboek van zijn reis door de Nederlanden aan het beeld wijdt, benoemt hij het verkeerdelijk als een albasten beeld, in plaats van marmer, een materiaal dat in de Nederlanden nu eenmaal weinig voorkwam.²⁴¹ Hij laat zich echter niet expliciet uit over wat hij van het beeld vindt.

Wanneer Michelangelo’s representatie van de Maagd en haar zoontje vergeleken wordt met eenzelfde iconografie van de hand van een vroege Gossaert (ca. 1478 – 1532), vallen de grote verschillen meteen op. In de *Aanbidding der Koningen* (afbeelding 35), gedateerd rond 1510 – 1515, liet Gossaert zich nog sterk inspireren door Hugo van der Goes’ Monforte altaarstuk, maar hij keek ook naar Dürer, de hond rechtsonder is rechtstreeks overgenomen van Dürers Sint-Eustachiusprent.²⁴² De scène speelt zich af te midden van een ruïne, Christus zit op de schoot van zijn moeder en raakt een gouden kelk aan die zij hem aanreikt. Het kind zit ietwat onnatuurlijk en lijkt daardoor net boven de schoot van de Maagd te zweven. Wat hier te zien is, is kenmerkend voor de meeste representaties van het Christuskind in de vroege 16^e eeuw. Mijlenver verwijderd van het Michelangelo’s Christuskind toont het aan dat Jan Gossaert, wiens oeuvre na zijn pionierende reis

²³⁷ Lindsay R.E. Sheedy, “Marble made flesh: Michelangelo's Bruges Madonna in the service of devotion,” (masterproef, Washington University in St. Louis, 2016), 26.

²³⁸ Dan Ewing, “The influence of Michelangelo’s Bruges’ Madonna,” 80.

²³⁹ Dan Ewing, “Further observations on the Bruges’ Madonna”, *Belgisch tijdschrift voor oudheidkunde en kunstgeschiedenis* 48 (1979): 77–83.

²⁴⁰ “Compared with local sculpture in Flanders, the Bruges Madonna has a bizarre, nearly alien sculptural presence there even today.” Joanna E. Ziegler, “Michelangelo and the Medieval Pietà: the sculpture of devotion or the art of sculpture?”, *Gesta* 34, nr. 1 (januari 1995): 32.

²⁴¹ Hans Rupprich, *Dürer schriftlicher nachlass*, vol. 1 (Berlijn: Deutscher Verein für Kunstwissenschaft, 1956), 168.

Dürer spreekt daarnaast ook over Michelangelo als een kunstenaar uit Rome, terwijl hij eigenlijk afkomstig was van Firenze was hij wel werkzaam in Rome. Lindsay R.E. Sheedy, “Marble made flesh, 14.

²⁴² Maryan Wynn Ainsworth, *Man, myth, and sensual pleasures: Jan Gossart's Renaissance: the complete works* (New York: Metropolitan museum of art, 2010), 145.

naar Italië een complete ommezwaai qua stijl kende, sterk vasthield aan de heersende traditie van de Vlaamse Primitieven. Die ommezwaai wordt duidelijk in Gossaerts Madonna met kind (afbeelding 37), nu in het Prado, waarvan de heel duidelijke Italiaanse invloed van de Brugse madonna afkomstig zou kunnen zijn. Andere invloeden die door Ainsworth genoemd worden zijn onder andere *La Belle Jardinière* van Raphael (afbeelding 38), een werk dat echter volgens Ewing en Pope-Hennessy zelf op de Brugse Madonna geïnspireerd is, en een terracotta madonna en kind van Luca della Robbia.²⁴³ Christus, met een appel in de hand, vertrappelt de pagina's van een boek dat Maria probeert op haar schoot te houden. Vooral de positie van de benen lijkt geënt op Michelangelo, het bovenlijf is veel rechter dan dat van de achteroverleunende Christus bij de Brugse Madonna. Gossaert slaagt er ook net niet in om de ideale proporties van Michelangelo's Christus te reproduceren op zijn paneel. Ewing stelt dat de introductie van het staande Christuskind er kwam onder invloed van Italiaanse modellen zoals dat van Michelangelo.²⁴⁴ Dat de Brugse Madonna veel invloed heeft nagelaten is ongetwijfeld waar, dat het staande Christuskind in de Nederlanden zijn oorsprong enkel en alleen in de Italiaanse traditie vindt komt kan ter discussie worden gesteld. Naast de vergelijking met de Brugse madonna, zijn er immers ook noemenswaardig veel parallellen te trekken tussen Gossaerts Christus en het Christuskind van Albrecht Dürer uit zijn *Verheerlijking van Maria* (ca. 1502, afbeelding 39). Dürers inspiratie voor de contrapost houding van het kind, alsook de architecturale vormgeving van de ruimte waarin het zich bevindt, is hoogstwaarschijnlijk van Italiaanse oorsprong.

Bij Dürer duikt het rechtstaande Christuskind reeds vanaf ca. 1497 – 98 op in zijn prentkunst, in de prent *De Heilige Familie met drie bazen* (afbeelding 40), waar Christus in een vreemde contrapost houding op de knie van de Maagd balanceert en zich voorover buigt om een boek te doorbladeren. Dürer laat de linkerarm van het Christuskind de lijnen van het lichaam van de Maagd volgen, zodat de piramidale vorm van de compositie niet verstoord wordt. Hoewel het kind volledig op zijn rechterbeen lijkt te steunen, wordt hij toch nog door zijn moeder ondersteund. Een zestal jaar later maakt Dürer nog een Heilige Familie, ditmaal met twee engelen bijgevoegd (afbeelding 41). Deze prent werd gemaakt in 1503 en lijkt visueel heel sterk op enkele prenten uit *Het leven van Maria*, één van Dürers series, die hij aanvatte in 1502 en uitgaf in 1511. De architecturale elementen van de ruimten, de dubbele boogstructuren, het tongewelf en het oculus, waarin de Heilige Familie geplaatst is komen bijvoorbeeld goed overeen met de Annunciatie (afbeelding 42). Ook de manier waarop de figuren in het interieur worden weergegeven, allemaal op een rij, bijna alsof ze deel uitmaken van een antiek fries, komt terug in de Annunciatie. Het Christuskind staat op de schoot van de Maagd en leunt met zijn linkerarm op haar schouder, gelijkaardig aan de pose van het Christuskind van Michelangelo, zij houdt hem vast onder zijn rechter arm.

²⁴³ Ewing, "The influence of Michelangelo's Bruges' Madonna," 81.

John Pope-Hennessy, *Raphael: the Wrightsman lectures delivered under the auspices of the New York University Institute of Fine Arts* (New York: Harper & Row, 1970), 200.

Maryan Wynn Ainsworth, *Man, myth, and sensual pleasures: Jan Gossart's Renaissance*, 172.

²⁴⁴ Ewing, "The influence of Michelangelo's Bruges' Madonna", 81.

Dürer had er in 1503 al een eerste verblijf in Italië opzitten, waar hij het type van het staande Christus waarschijnlijk had leren kennen. De prentkunst van Dürer raakte echter zo snel verspreid, door zijn vernuftige verkooptechnieken, maar ook door de vele kopieën, dat het dus goed mogelijk is dat zijn prenten met het Italiaans geïnspireerde Christuskind de Nederlanden eerder bereikten dan de *Brugse Madonna*. Dat Gossaert naast Italiaanse voorbeelden, zoals de *Brugse madonna*, ook Dürer als inspiratie gebruikte werd al aangetoond door zijn citaten van de honden in de *Aanbidding der Koningen*, voor het Christuskind echter, vormden Dürers studies de basis voor zijn *Madonna met kind* in een paleisinterieur (afbeelding 4), dat in de National Gallery of Art in Washington wordt bewaard. Het hoofd van Christus lijkt volledig geënt te zijn op een madonna met kind van Dürer uit 1512 (afbeelding 43). Ook Dürers studie van een kinderhoofd (afbeelding 44) werd door Gossaert geciteerd in een Maria en kind in Cleveland (afbeelding 45).²⁴⁵ Naast de inspiratie van Dürer is het verder ook de houding van het kind in de *Madonna met Kind* in Washington het vermelden waard. Het kind lijkt op de gouden armleuning van de troon te zitten, met zijn ene, betrekkelijk gespierde, been aan de buitenkant van de troon en het andere op de schoot van Maria balancerend. Hij kijkt omhoog naar de appel die Maria hem voor houdt. Hij spreidt zijn armen en grijpt Maria's linkerarm vast, terwijl zij onverstoord de kijker aanstaart. De dramatisch gespreide armen van het kind kunnen een verwijzing zijn naar de kruisiging, vanwege de parallelle houding. Dit komt ook terug in een kopie naar Gossaert (afbeelding 46) en nog veel explicieter in een werk van Jan Sanders van Hemessen dat zich in een Poolse collectie bevindt (afbeelding 5). Van Hemessen keek onder andere naar Gossaert en diens creatieve omgang met de positionering van het lichaam.²⁴⁶ Voor het bovenlichaam van Christus lijkt hij zich op Gossaert gebaseerd te hebben, hij belicht de relatie met de passie nog duidelijker door ook de benen van Christus elkaar te laten kruisen, zoals ook bij de kruisiging het geval zou zijn. Acres merkt over de pose van het Christuskind in Gossaerts *Madonna in een Paleisinterieur* nog op dat de het hout van de vensterbank net achter Christus' armpje geplaatst is, wat een expliciete referentie aan de materialiteit van het houten kruis zou zijn.²⁴⁷

In het oeuvre van Van Cleve is te zien dat ook hij de klassieke contrapost en zelfs een *figura serpentinata* assimileert voor het neerzetten van een krachtig Christuskind. Het meest vooruitstrevend op dit vlak is waarschijnlijk zijn Christuskind als Salvator Mundi, nu bewaard in het Museo Nacional Thyssen-Bornemisza in Madrid (afbeelding 47). Van Cleve plaatst de jonge Christus die een zegenend gebaar maakt, op een gevleugelde glazen bol, waarin een vaag atmosferisch landschap met kronkelend pad de wereld voorstelt waarover het kind heerst. De jongen houdt een kruis vast, getuige van het lijden dat hem in de toekomst staat te wachten als verlosser van de mensheid. Dit kleine paneeltje vertoont sterke overeenkomsten met Martin Schongauers laat 15^e-eeuwse prent van hetzelfde onderwerp (afbeelding 48). Schongauer's Christuskind staat op een kleine met gras begroeide heuvel en draagt een mantel die rond zijn

²⁴⁵ John Oliver Hand, en Martha Wolff, red., *Early Netherlandish painting*, The Collections of the National Gallery of Art : systematic catalogue (Washington: National Gallery of Art; Cambridge University Press, 1986), 107.

²⁴⁶ Burr Wallen, *Jan van Hemessen: an Antwerp painter between reform and counter-reform*, 28–29.

²⁴⁷ Alfred Acres, *Renaissance invention and the haunted infancy*, 118.

lichaam wappert in de wind. Het kind houdt de glazen sfeer bekroond met een kruis vast, zijn hoofd wordt omringd door een driedelige nimbus. Hoewel de attributen en de compositie van beiden zo goed als identiek zijn, is het Christuskind van Van Cleve het meest overtuigend als Salvator Mundi en dit door de subtiele aanpassingen in het lichaam van het kind. Hoewel ook Schongauers Christus al een contrapost houding aanneemt, plaatst Van Cleve de rechtersoet van het kind meer naar achteren en naar rechts, waardoor de heupen ook meer naar links verschuiven ten opzichte van het standbeen en er een grotere draaiing in het lichaam gecreëerd wordt. De door Lomazzo beschreven S-vorm van de *Figura Serpentinata* is hier, hoewel enigszins bescheiden, aanwezig en geeft het kind instant meer allure. Het belang van het lichaam in het overbrengen van de boodschap wordt nog duidelijker wanneer deze Salvator Mundi vergeleken wordt met een liggende Christus als Salvator Mundi, eveneens van Joos Van Cleve, in het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten in Antwerpen (afbeelding 49). Het Christuskind ligt op een smaragdgroen kussen afgewerkt met luxueuze kwasten in gouddraad en leunt haast achteloos op een glazen bol waarin een rivier meandert naar de verderop gelegen stad. Op zijn linkerbeen rust een appel die hij nonchalant aan het steeltje vast heeft. Aan de proporties van Christus' lichaam is hier zichtbaar minder aandacht besteed dan op het paneel in Madrid. De proporties van het Spaanse paneel zijn hoegenaamd niet volmaakt te noemen, het hoofd is te klein om te kunnen doorgaan voor een geloofwaardig kind, dit wordt echter in zekere mate uitgebalanceerd door de weloverwogen houding van het kind, wat niet kan gezegd worden van het werk in Antwerpen.

Of de Italiaanse invloeden nu zijn overgeleverd via de Brugse madonna, Italiëreizen of via Dürer als tussenpersoon, de verandering die het Christuskind in de Nederlanden ondergaat is compleet. Het statische en vaak houderige kind verandert in een elegante, zelfstandige jongen die op eigen kracht tegen zijn moeder aan leunt.

De eerste stap

Christus die leert lopen, vaak met een looprekje, zoals weergegeven door Bosch in zijn enigmatische afbeelding van het Christuskind met een windmolentje en een looprekje (afbeelding 2) wordt door De Tolnay ook beschreven als de eerste onschuldige stappen richting zijn dood. De Tolnay legt ook meteen de link met de scène op de achterkant van het paneel van Bosch, waarop de kruisdraging te zien is. De kleine Christus is naar die kruisdraging op weg, een combinatie van beelden die zowel poëtisch als morbide is.²⁴⁸ Ook het windmolentje kan zoals eerder aangegeven aan de kruisiging gelinkt worden. Door de associatie met het leren lopen is Bosch' werk een duidelijke allusie op de eerste stappen, maar ook werken waarop het lopen slechts een suggestie blijft, worden met de Passie in verband gebracht. Ewing beschrijft de gesuggereerde beweging van Michelangelo's Christuskind van de Brugse Madonna, alsof hij klaar is om een eerste stap te nemen

²⁴⁸ Charles de Tolnay, *Hieronymus Bosch* (Londen: Methuen, 1966), 26–27.

weg van zijn moeder, als “the iconography of the first step.” Hij wijdt ook onmiddellijk uit over de betekenis van deze eerste stap: “in this work, Michelangelo has depicted Christ in the act of taking that first, symbolic step that will eventually and inexorably lead to his death.”²⁴⁹ Ewing betreft hierin ook Maria, die, aan haar gelaten uitdrukking te zien, ten volle lijkt te beseffen wat haar kind te wachten staat. Leo Steinberg benoemt hetzelfde motief, in verband met Correggio’s *Madonna of the Basket* in de Londense National Gallery, als het “not-yet-motif.”²⁵⁰ Het verschrikt kijkende Christuskind spreidt zijn armen uit, maar de Madonna grijpt zijn mollige arm vast. De term die Steinberg gebruikt slaat dus eerder op de gevoelens van de Maagd, die nog niet klaar is om haar zoontje af te geven en zet niet de actie van het Christuskind centraal, zoals bij Ewing het geval is.

Hoewel de “iconography of the first step” voor veel werken een diepere iconologische laag kan vooropstellen, is het evenwel niet zo dat ieder werk waarop Christus een stap zet of leert lopen automatisch naar zijn dood verwijst. Een Christuskind naar Gossaert in de National Gallery in Londen bijvoorbeeld, een werk waarvan enkele verschillende versies bestaan die allemaal kopieën zijn (afbeelding 46). Het kind dat eruit ziet alsof hij staat te trappelen om van de schoot van zijn moeder te springen, is volgens Ainsworth haastig om de mensheid te verlossen van het kwade. Dit argumenteert ze door te wijzen op een fragment uit Genesis 3:15 dat verwijst naar de overwinning van Christus op de duivel dat boven de nis waarin madonna en kind zich bevinden is aangebracht.²⁵¹ Acres ziet in de spreiding van de armen dan wel weer een verwijzing naar de dood van Christus en stelt over de eigenaardige houding het volgende: “a splay of arms that can be explained only by their destiny on the cross.”²⁵²

Er zijn veel werken waarop het ‘not-yet’- of ‘first step’ motief kan worden toegepast, het Christuskind die zijn eerste wankele stappen neemt werd immers veelvuldig afgebeeld. In werken waarop de Heilige maagschap wordt getoond bijvoorbeeld, verloopt het kind vaak van de schoot van zijn moeder naar die van zijn grootmoeder Anna. Ook Dürer maakte een gravure van dit thema (afbeelding 50) waarop het mollige kind olijk van de schoot van Maria naar die van Anna loopt. Beide vrouwen houden hem vast, maar zien er niet angstig of gelaten uit, zoals bij de Brugse madonna het geval was, de dames lijken gelukkig, het lijkt dan ook moeilijk om dit in verband te brengen met zijn dood. Het kind staat evenwel centraal in de compositie en bij gebrek aan andere iconografie lijkt dit simpelweg een liefdevol familie tafereel, wat te eenvoudig lijkt voor Dürer. Net daarom zou de zogenaamde *Iconography of the First Step* hier toch niet ongepast in beeld kunnen komen.

De Madonna uit de Heilige Maagschap van Joos van Cleve (afbeelding 51) lijkt minder zeker over de eerste stappen van haar breed glimlachende zoon, ze kijkt een beetje beteuterd naar de appel die

²⁴⁹ Ewing, “The influence of Michelangelo’s Bruges’ Madonna”, 80.

²⁵⁰ Leo Steinberg, *The sexuality of Christ in renaissance art and in modern oblivion*, 124.

²⁵¹ “mulieris semen IHS. Serpentis caput contrivit” Ainsworth, *Man, myth, and sensual pleasures: Jan Gossart’s renaissance: the complete works*, 177.

²⁵² Alfred Acres, *Renaissance invention and the haunted infancy*, 118.

hij haar achteromkijkend aanreikt. De appel en de karaf met wijn op de achtergrond in combinatie met de stappende Christus doen vermoeden dat ‘de eerste stappen naar de dood’ hier ook op kan worden toegepast. Daarnaast is het feit dat Christus achteromkijkt interessant, het motief van een achteromkijkende Christus terwijl hij stapt of een rennende beweging maakt kan wijzen op angst. Van Cleve past dit nog duidelijker toe in zijn *Maria met Kind* in het Nelson-Atkins Museum in Kansas City, waarop Christus door de vreemde en bovenal ongemakkelijke positie op de schoot van zijn moeder lijkt weg te vluchten van een figuur buiten beeld (afbeelding 52). Dit werk wordt vaak in verband gebracht met het *Tondo Taddei* van Michelangelo (afbeelding 54), waarop het Christuskind zich in een zelfde pose bevindt. In het *Tondo Taddei* is de figuur van wie hij zich wegdraait wel te zien, het gaat om de jonge Johannes met een klein vogeltje in zijn handen, die vogel is naar alle waarschijnlijkheid een Goudvink of een Roodborstje, vogels die traditioneel naar de passie verwijzen.²⁵³ Michelangelo baseerde zich voor de pose van het kind op een veel ouder type dat op de Medea Sarcofaag, maar ook op de façade van de Notre Dame in Parijs terug te vinden is.²⁵⁴ Het kind bij Joos van Cleve doorstaat ook de vergelijking met Raphaels *Madonna met de Anjer* (afbeelding 53), vooral dan op vlak van het lichaam en schaduwwerking op Christus’ gave huid. Hoewel ook de pose vergelijkbaar is, vooral door manier waarop de benen bij beide kinderen gepositioneerd zijn, is de gelijkenis met het *Tondo Taddei* toch sterker.

Verder is een gelijkaardige pose ook terug te vinden in *De Heilige Familie in een interieur* van Pieter Coecke van Aelst (afbeelding 55). Coecke van Aelst laat het kind rechtop staan op de schoot van zijn moeder, met zijn rechterhand leunend tegen haar borst. Hij kijkt verschrikt achterom naar iets of iemand die zich buiten beeld bevindt. De benen van het kind zijn omgewisseld ten opzichte van het *Taddei tondo*, de motivatie hierachter kan eventueel met de zedigheid van Christus te maken hebben. Zowel bij het *Tondo Taddei* als bij Van Cleve is het geslacht van het kind prominent in beeld, door de benen te wisselen wordt het net verborgen, ook het feit dat het Kind een licht doorschijnend kleedje aanheeft, in tegenstelling tot de andere Christuskinderen die naakt zijn, pleit hiervoor.²⁵⁵ Doordat het kind rechtop staat verliest de pose iets van het ongemak dat bij Michelangelo en Van Cleve te zien is. Hij rekt het kind echter ook uit, waardoor het hoofd bijna zes keer in het lichaam past, terwijl Van Cleve met een ruime vier keer een veel realistischer kind neerzet. Coecke van Aelst was gezien zijn reis naar Italië in 1524 – 25 waarschijnlijk wel in aanraking gekomen met proportietheorie en hij bleef duidelijk niet in het ongewisse over kunsttheorie, in 1539 publiceerde hij immers de beknopte vertaling van Vitruvius’ architectuurtheorie geschreven door Hans Vredeman de Vries,²⁵⁶ misschien wel het teken dat kennis en praktijk ver uit elkaar kunnen liggen. Pieter Coecke van Aelst’s compositie bleek ondanks de foutieve proporties toch populair en is ook te zien bij de Meester met de Papegaai die het in twee sterk aan elkaar gelijkende

²⁵³ Mark Leach “Michelangelo invenit, Joos van Cleve explicavit,” *Studies in Iconography* (1979), 100.

²⁵⁴ Mark Leach “Michelangelo invenit, Joos van Cleve explicavit,” 97–98.

²⁵⁵ Coecke van Aelst hulde zijn Christuskinderen wel vaker in een gelijkaardig half doorschijnend kleed, zie bijvoorbeeld zijn *Rust op de Vlucht naar Egypte* (Wenen, Kunsthistorisches Museum, inv. nr. Gemäldegalerie, 968).

²⁵⁶ Karel van Mander, *Het schilderboek*, f. 266r.

werken gebruikte (afbeelding 56 en 57), in deze werken is iets van de levendigheid van het kind verloren gegaan, hij kijkt ook niet langer achterom. Het is onduidelijk wie er zich op wie geënt heeft aangezien geen van de drie werken met zekerheid gedateerd kunnen worden en ze alle drie zouden zijn gemaakt tussen 1520 en 1550. Door de duidelijke Italiaanse invloeden in de architectuur en de pose van het Christuskind, moet het werk van Pieter Coecke van Aelst na 1525 en dus na zijn reis door Italië geplaatst worden. Het overnemen van Italiaanse motieven is iets wat Coecke ook al bij zijn leermeester Barend van Orley gezien had.²⁵⁷ De werken van de obscure Meester met de Papegaai moeten voor 1530 gemaakt zijn, aangezien hij hierna niet langer actief was.

Doorheen de 16^e eeuw bleef het Christuskind te zien in een houding die gelijkenissen vertoont met Raphaels eerder genoemde *Madonna met de Anjer*. Dit bijvoorbeeld bij Pieter Coecke van Aelst (afbeelding 58) en iets later ook in de Noordelijke Nederlanden, bij Pieter Aertsen (afbeelding 59) die een energiek gebarende Christus neerzet. Aan het eind van de 16^e eeuw haalt Adriaen Thomasz. Key de houding, weliswaar in spiegelbeeld, nogmaals boven voor een ingetogen *Heilige Familie* (afbeelding 60). Opvallend is dat het kind de gaafheid en haast glanzende kwaliteiten van de huid, die hem kenmerkten bij Raphael en Van Cleve, verliest bij Key, die het noordelijk realisme laat doorschemeren in de vele huidplooien van het kind, die al doen denken aan de vlezige Christuskinderen die Rubens enkele jaren later zal schilderen. Het kind zit ook niet fier rechtop en heeft een weinig krachtige uitstraling, hij zit ineengezakt op zijn moeders schoot en kijkt gebiologeerd naar de appel in haar hand. Het is alsof Key het Christuskind van zijn voetstuk haalt, de perfectie die eindeloos vaak aan hem is toegeschreven negeert en er een doorsnee kind voor in de plaats zet. Er kan hier voorzichtig gesproken worden van een zekere desacralisering van het Christuskind. De sterke hang naar naturalisme zou in lijn passen met wat Adriaen Thomasz. al eerder deed met bijvoorbeeld Sint-Hiëronymus en Maria Magdalena.²⁵⁸ De blos op de wangen van de kleine jongen benadrukt zijn menselijkheid, in combinatie met de appel, verwijzing naar de erfzonde, suggereert Key hier dat Christus niet volmaakt is, althans niet in zijn menselijke gedaante. Hij vermensenlijkt Christus door op zijn lichaam te focussen en dat lichaam imperfect weer te geven. Hij is niet de eerste om de menselijkheid van de Heilige Familie te benadrukken, maar doet dit wel op een radicaal andere manier dan de vorige generatie schilders, zoals Frans Floris, die hetzelfde resultaat wil bereiken door de Heilige Familie als modaal gezin weer te geven. Key was een overtuigd calvinist, en stond dus niet achter de vele heiligen van de Katholieke kerk, protestanten beschouwden Christus en God als enige heiligen. Adriaen Thomasz. zal Christus dus niet volledig hebben willen desacraliseren of ondermijnen, maar mengt zich op subliem subtiële wijze in het beelddebat met deze op het eerste gezicht conventionele Heilige Familie.

²⁵⁷ Karel van Mander, *Het schilder-boeck* (Utrecht: Davaco Publishers, 1969), f. 218r.

²⁵⁸ Koenraad Jonckheere, *Antwerp art after iconoclasm: experiments in decorum: 1566-1585* (Brussels: Mercatorfonds, 2012), 127.

Christus op de schoot van zijn moeder

Aan het begin van de 16^e eeuw werd het Antwerpse kunstlandschap gedomineerd door de zogenaamde Antwerpse Maniëristen. Het Antwerps Maniërisme is een enigszins gecompliceerde verzamelnaam voor een reeks grotendeels anonieme kunstenaars die voor het eerst werd samengesteld door Max J. Friedländer in 1915.²⁵⁹ De associatie tussen deze groep kunstenaars uit het Antwerpen van de jaren 1520 en het maniërisme werd voor het eerst geopperd door Wilhelm von Bode, bij wie Friedländer assistent was. Friedländer is ook degene die de groep onderverdeelde in vijf verschillende subgroepen en hen hun noodnamen toebedeelde. De benaming van de groep als geheel is echter problematisch en dit omwille van verschillende redenen, maar voornamelijk omdat het sterk doet denken aan de Italiaanse *maniera*, Friedländer zelf geeft dit probleem ook al aan in zijn oorspronkelijk artikel uit 1915.²⁶⁰ De stijl van de Antwerpse maniëristen onderscheidt zich voornamelijk op het vlak van kleurgebruik en de poses van de figuren sterk van hun 15e-eeuwse voorgangers, iconografisch zijn ze echter weinig vernieuwend. Dit geldt ook voor het Christuskind. De aanbidding der koningen is het meest populaire thema bij uitstek en de compositie werd tot in den treure herhaald, met slechts weinig differentiatie.²⁶¹ Meestal bevinden de figuren zich in een ruïne met een aftakelende boogconstructie die uitzicht biedt op het glooiend landschap op de achtergrond. Maria en het Christuskind bevinden zich centraal en de entourage er rond, één van de koningen, Melchior, knielt en biedt het Christuskind goud aan, waarnaar het kind in de meeste gevallen gretig zijn handen uitsteekt. De houding van het Christuskind, schuin leunend op de schoot van zijn moeder, komt niet enkel in een aanbidding der koningen voor, maar is al reeds in de 15^e eeuw terug te vinden. Hoewel de poses van het Christuskind er telkens opnieuw heel gelijkaardig uitzien, is de anatomische kennis van de kunstenaar duidelijk af te lezen uit de weergave van de draaiing van het lichaam van het kind. Om dit te illustreren worden hier twee vroege werken uit dezelfde periode en plaats, namelijk laat 15^e-eeuws Brugge, tegenover elkaar geplaatst. Het ene werk is een *Maria met kind en engelen* van Hans Memling (afbeelding 62) en het tweede de *Rozentuinmadonna* van de Meester van de Legende van de Heilige Lucia (afbeelding 63), een van de vele onbekende meesters actief in Brugge op het einde van 15^e eeuw die sterk door Memlings oeuvre werd beïnvloedt.²⁶² Deze twee schilderijen tonen aan dat hoewel de Antwerpse maniëristen niet op een gevestigde artistieke traditie konden voortbouwen in Antwerpen zelf, de artistieke productie van het naburige Brugge hen niet onbekend was.

²⁵⁹ Max J. Friedländer, “Die Antwerpener Manieristen von 1520”, *Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen* 36 (1915): 65–91.

²⁶⁰ Voor een volledig en grondig overzicht van de problematiek rond de benaming van het Antwerpse maniërisme, zie: Annick Born, “Het ‘Antwerpse Maniërisme’ en de problematiek van de oorspronkelijke benaming,” in: Sandrine Vézilier-Dussart en Boudewijn Bakker, *Schatten van het maniërisme in Vlaanderen, 1500-1575* (Cassel: Musée de Flandre; Snoeck, 2013), 27–35. Friedländer, “Die Antwerpener Manieristen von 1520”, 66.

²⁶¹ Peter van den Brink e.a., red., *ExtravagAnt! a forgotten chapter of Antwerp painting, 1500-1530: catalogue* (Antwerp: BAI: Bonnefantenmuseum; Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, 2005), 13.

²⁶² Het Christuskind in de *Rozentuinmadonna* is identiek aan een Christuskind van de hand van dezelfde meester in de *Virgo inter Virgines* (108 x 171 cm, laatste kwart 15^e eeuw, olie op paneel, KMSK, Brussel, inv. nr. 2576)

De Christuskinden van Memling en de Lucia meester leunen beiden naar rechts. In de *Rozentuinmadonna* doet het stuurs kijkende kind een ring om de vinger van de Heilige Catharina en verbeeldt zo hun mystieke huwelijk. Hij ligt in de armen van zijn moeder en moet over zijn schouder kijken om Catharina aan te kunnen kijken, een ongemakkelijke en weinig natuurlijke houding die nog benadrukt wordt doordat het hoofd van het kind veel te klein is en zijn lichaam bijgevolg te lang uitgerekt. De dunne, houterige armen en benen reduceren het kind tot een schriel mannetje. Bij Memling neemt een alert ogende Christus een appel aan van een engel, zijn linkerarm strekt hij uit naar het boek dat de Maagd op haar schoot liggen heeft. Ook de linkerarm van het kind van de Lucia Meester reikt naar links om een lelie aan te nemen, wat de twee composities nog gelijkaardiger maakt. Wat Memlings kind zoveel realistischer maakt is de draaiing van de heupen en het bovenlichaam die mogelijk gemaakt wordt door de positionering van de beentjes van het kind. Doordat hij de benen laat uiteenvallen, waarbij de rechterknie wordt opgetrokken en de linkerknie uitgestrekt blijft, wordt de diagonale lijn die het lichaam van Christus volgt niet doorbroken, maar wordt zijn houding veel natuurlijker dan bij de Lucia Meester het geval is. De positie van de benen is ook gebruikt door Dürer in zijn *Maria met kind en een aap* (afbeelding 61), die het rechterbeen nog meer plooit en het in verkorting weergeeft. Zo komt ook het geslacht van Christus duidelijk in beeld, waar Memling dit door een strategisch gepositioneerd stuk stof verdoezelt. De Antwerpse maniëristen gaven Christus in dezelfde soort houding weer als Memling, vaak in een aanbidding der koningen, één van hun meest geliefde onderwerpen, maar slaagden er niet om het lichaam van de correctie torsie te voorzien, hoewel er wel beweging komt in de benen, waar die er bij de Lucia Meester nog roerloos en stram bijlagen. *De Aanbidding der Koningen* van de Meester van de Aanbidding van Antwerpen (afbeelding 64), bewaard in het KMSKA, en die van een anoniem Antwerps maniërist in het Metropolitan museum of Art in New York (afbeelding 65), zijn qua compositie en kleurgebruik verwant, maar spiegelen elkaar. Beiden doen een gebrekkige poging om het effect van de opgetrokken knie na te bootsen. Het lichaam van de kinderen is ook niet in verhouding, iets wat ook van de lichamen van de volwassen figuren gezegd kan worden.

Joos van Cleve stond garant voor een veel grotere artistieke vernieuwing dan deze Antwerpse maniëristen, hij incorporeert ook de gedraaide zittende pose van het Christuskind en lijkt te experimenteren met de wendingen en rotatie van het lichaam. In zijn *Christus en Johannes de Doper als Kinderen* (afbeelding 66) lijkt de pose van het kind nog identiek aan Memling. De ontmoeting tussen Johannes de Doper en Christus als kinderen was geen veelvoorkomend onderwerp in Antwerpen toen Joos het schilderde. Wegens de gangbare serieproductie in de stad maakte hij wel talloze kopieën van de compositie die snel populair bleek en in verschillende koninklijke collecties belandde.²⁶³ Van Cleve weet de jongens beter te proportioneren dan Memling en laat een krachtige Italiaanse invloed gelden die naar voren komt in de licht donker contrasten in het inkarnaat, de

²⁶³ François I en Margaretha van Oostenrijk hadden beiden een versie van het werk in hun bezit. Ilse Hecht, "The infants Christ and Saint John embracing a composition by Joos van Cleve", *Bulletin of the Art Institute of Chicago* (1973-1982) 73, nr. 1 (januari 1979): 14. Hier wordt het paneel in Brussel besproken.

antiquiserende boogconstructie, deels in rode marmer uitgewerkt, waarin elementen uit zowel de renaissance als de gotische architectuur gecombineerd worden. Ook de correcte proporties hebben waarschijnlijk Italiaanse wortels. Het Christuskind ondergaat bij van Cleve een ware transformatie, waarbij Christus steeds dynamischer wordt. Van Cleve ent zijn Christuskind op Nederlandse voorbeelden als Memling, maar, zoals aangetoond door Hand, is er een dubbele erfenis en vindt hij ook inspiratie in de oeuvres van Raphael en Da Vinci (afbeelding 70 en 67).²⁶⁴ Op een Heilige Familie, vandaag in the Currier Museum of Art in Manchester (New Hampshire, afbeelding 68), behoudt Van Cleve het bovenlichaam van Christus, zoals het er reeds bij Dürer en Memling uitzag, maar draait het onderlichaam een kwartslag naar onder, waardoor het kind lijkt te zwemmen. Het is deze pose die Van Cleve vindt in Raphaels zogenaamde *Bridgewater Madonna* en die hij iets ingetogener toepast, Raphael laat het kind immers nog over de schouder achter zich kijken en verplaatst de rechterarm naar boven, waardoor een nog verder doorgedreven torsie ontstaat. Van Cleve gaat niet zo ver en blijft ergens tussen de Noordelijke en Zuidelijke traditie hangen. Parallellen met Da Vinci's kanton voor de *Heilige Anna met madonna en kind* zijn voornamelijk te vinden in de positie van het bovenlichaam, waarbij Van Cleve het zegenend gebaar van het Christuskind vervangt door een paternoster die het kind met een guitige blik door zijn handen laat glijden.

Een Christuskind in dezelfde positie is ook te zien in de *Grote Aanbidding* van Van Cleve (afbeelding 69) in Dresden, waar hij in plaats van een paternoster, de vinger van Melchior beet pakt. Van Cleve kon voor de houding van zijn 'zwemmende' Christuskind naast Raphael ook op de Vlaamse primitieven rekenen, van wie hij wel vaker composities leende. Het Christuskind op Robert Campins *Maria met kind bij het haardvuur* (afbeelding 72), in de Hermitage in Sint-Petersburg, neemt een heel gelijkaardige positie in op de schoot van zijn moeder, tot de opgestoken armen toe, ook laat Campin het kind achter zich kijken, wat ook bij Raphael het geval is. Het werk van Campin, dat het rechter luik is van een diptiek, is te dateren tussen ca. 1420 en 1440, zo'n 70 jaar voor Raphaels *Bridgewater Madonna*. De vreemde positie van het Christuskind is ook te linken aan het *Tondo Taddei* met zijn 'vluchtende' Christuskind. Het linker luik van de diptiek in het Hermitage toont immers een stervende Christus die in de handen van God en vergezeld van de Heilige Geest zijn laatste adem uitblaast (afbeelding 71). Het angstig kijkende kind op het rechtse luik lijkt zich doelbewust af te wenden en te willen vluchten van de scène. Ook de hand van Maria pleit volgens Acres voor deze hypothese, hij geeft drie mogelijke verklaringen voor Maria's opgestoken hand. Ofwel warmt ze zich aan het haardvuur, ofwel geeft Campin het moment weer net voor ze haar zoon aanraakt, ofwel, en plausibeler, beschermt ze haar kind voor de gruwel die hem op het linker luik te wachten staat.²⁶⁵

²⁶⁴ John Oliver Hand, *Joos van Cleve: the complete paintings*, 88–89.

²⁶⁵ Alfred Acres, *Renaissance invention and the haunted infancy*, 119.

Door de volgende generatie kunstenaars wordt de schuine houding van Christus eveneens ingezet om hem te doen grijpen naar bijvoorbeeld fruitmanden, zoals het geval is bij de Meester van de Vrouwelijke Halffiguren, die actief was in Antwerpen in het tweede kwart van de 16^e eeuw.²⁶⁶ Deze meester plaatst zijn *Heilige Familie*, vandaag in de National Gallery in Londen, in een landschap met stadszicht (afbeelding 73). Jozef biedt het Christuskind een tinnen bord aan met verschillende stukken fruit op. Het kind buigt zich in de inmiddels bekende houding, en grijpt naar een appel op het bord. Van dit werk is ook een andere versie bekend die bewaard wordt in het Philadelphia museum of art.²⁶⁷ Het gaat om een soortgelijke compositie maar in spiegelbeeld, waarbij Jozef een gevlochten mand met peren presenteert aan het Christuskind (afbeelding 74). De houding van de kinderen is quasi gelijk in beide panelen, de enigszins uitgelengde ledematen, typisch voor deze meester, komen bij beide kinderen terug. Het enige verschil tussen de twee zit hem wederom in de positionering van de benen. De werken zijn niet gedateerd en het is dus moeilijk te zeggen welk van de twee eerst werd vervaardigd, wat door de vergelijking van de twee kinderen wel duidelijk wordt, is dat de schilder duidelijk zoekt naar een manier om die positie zo correct mogelijk weer te geven. In het paneel in Philadelphia zien we het rechterbeen vanuit zijaanzicht, tegenover een frontaal zicht in het Britse paneel. Het linkerbeen wordt in het werk in Philadelphia ook met meer verkorting weergegeven en er is meer aandacht besteedt aan kleine details, zoals de tenen die opkrullen en beter de *dartele animo* van een jong kind vertolken dan die in Londen. Waar het werk in de National Gallery dus nog zoekende lijkt en uitkomt bij een eerder ongemakkelijke positie, lijkt de versie in Philadelphia het einde, of op zijn minste een later stadium in deze zoektocht.

Bijna halfweg de 16^e eeuw liet ook Michiel Coxcie zich inspireren door het eerder besproken karton van Da Vinci in zijn *Heilige Maagschap* uit 1540 (afbeelding 75), het lichaam van Christus is duidelijk geënt op dat bij Da Vinci.²⁶⁸ Coxcie weet echter nog meer vitaliteit aan de compositie toe te voegen door Christus over zijn linkerarm naar beneden te laten kijken, waardoor een anatomisch onmogelijke dubbele draaiing van het lichaam gecreëerd wordt, de eerste ter hoogte van de taille en de tweede in de nek. Adriaen Thomasz. Key baseert zich op Coxcie voor zijn *Heilige Maagschap* (afbeelding 76), waarschijnlijk uitgevoerd in het atelier van Willem Key.²⁶⁹ Adriaen Thomasz. voert kleine aanpassingen door aan de weergave van het Christuskind. Hij verkort de uitgestoken bovenarm, brengt hem iets hoger en laat het hand de kin frontaal raken in tegenstelling tot de

²⁶⁶ Over de locatie van het atelier zijn in de literatuur verschillende meningen, ook Gent en Brugge worden genoemd. Voor een bespreking van de verschillende standpunten zie: Ellen Konowitz, “The Master of the Female Half-Lengths group, eclecticism and novelty”, *Oud Holland* 113, nr. 1/2 (1999): 1–12.

²⁶⁷ De madonna’s in de twee werken vertonen sterke gelijkenissen met de andere madonna’s uit het oeuvre van de onbekende meester die haar steeds in dezelfde kledij en met een ingewikkeld gevlochten kapsel weergeeft. Friedländer liet zich kritisch uit over dit, naar zijn mening, gebrek aan creativiteit. Max J. Friedländer, *Die altniederländische Malerei*, v. 12: Pieter Coeck - Jan van Scorel (Leiden: A. W. Sifhoff, 1924), 29.

²⁶⁸ De houding van het Lichaam van Maria is dan weer overgenomen van een ander werk van Da Vinci, *Maria met Kind en Sint Anna* (ca. 1503 – 1519, 168 x 130 cm, Musée du Louvre, Parijs, inv. nr. 776) Koenraad Jonckheere e.a., red., *Michiel Coxcie and the giants of his age: 1499 - 1592*, (Londen: Miller, 2013), 80.

²⁶⁹ Koenraad Jonckheere, *Adriaen Thomasz. Key (c. 1545-c. 1589): portrait of a Calvinist painter*, *Pictura nova* 14 (Turnhout: Brepols, 2007), 130.

zijwaartse aanraking bij Coxcie. Hij rekt het kind een beetje uit, let op de positie van de navel, die bij Key opmerkelijk hoger ligt dan bij Coxcie, en maakt het ook wat magerder. Hierdoor verkrijgt hij een vloeiende lijn die vertrekt aan de linker oksel en tot aan zijn linker onderbeen doorloopt. Hij laat ook de rechterknie samenvallen met deze lijn door het been iets anders te positioneren dan bij Coxcie het geval was. Deze lijn brengt Christus in verbinding met de kleine Johannes de Doper, die Key licht herpositioneert. Het feit dat hij dit doet, doet vermoeden dat de aanpassingen aan Christus' lichaam bewust waren, om hem visueel te koppelen aan Johannes de Doper en om het kind, en meer specifiek zijn lichaam, te benadrukken als spil van de hele compositie.

Nog Italiaanse invloeden op het Christuskind zijn te vinden bij Maerten de Vos, die lid werd van de Sint-Lucasgilde in Antwerpen in 1559. Over de Vos staat bij Van Mander te lezen dat hij in Italië, Rome en Venetië en enkele andere, niet nader genoemde plekken had bezocht.²⁷⁰ De Italiaanse invloed zit duidelijk verweven in de architecturale omkadering van zijn *Lucas schildert de Madonna* (1602, afbeelding 77), het centrale paneel van het altaarstuk van de Sint-Lucasgilde. Het belang van deze opdracht, die in een contrareformatorische context werd geconcipieerd, illustreert de status van De Vos binnen de gilde. Voor de compositie van het altaarstuk baseerde De Vos zich los op voorbeelden van dezelfde iconografie van Gossaert en Van Heemskerck.²⁷¹ Op de schoot van Maria poseert het Christuskind voor de Heilige Lucas, hij leunt naar voren en biedt de evangelist enkele druiven aan uit de grotere tros die Maria vast heeft. De Vos doet moeite om het kind mollig weer te geven, zoals door Dürer voorgeschreven, de plooiën in de dijen maken dit erg overtuigend, het bovenlichaam is dan weer eerder gespierd. Het Christuskind lijkt ook gespierder te zijn dan de putti die boven de scène in de meest atletische poses ronddartelen, maar het verschil is niet navenant. Wat wel opvallend is, is dat De Vos het geslacht van Christus bedekt door een strategisch geplaatste omslagdoek, waar hij dit bij de putti niet doet, de energieke houding van het tweede knaapje van links lijkt het zelfs te benadrukken.

Christus als Hercules?

Wanneer men in de 16^e eeuw in de apocriefe evangeliën las over het wonderlijke Christuskind dat als een superheld aan de lopende band mirakelen verrichtte, moet dit kunstenaars aan het denken gezet hebben over hoe het lichaam van zo'n wonderkind er wel niet moet hebben uitgezien. Zoals in hoofdstuk 1 werd aangegeven, viel er in geschreven bronnen bitter weinig informatie te rapen over het uiterlijk van Christus als kind. Kunstenaars waren bijgevolg aangewezen op hun eigen inventie en de nadrukkelijke notie dat het kind perfect was. Daarbij komt nog dat het lichaam in de 16^e eeuw onder aanzienlijke spanning kwam te staan, traktaten als Dürers *Vier Bücher*, maar ook

²⁷⁰ Karel Van Mander, *Het schilder-boeck*, 264v.

²⁷¹ Koenraad Jonckheere, "Images of stone. The physicality of art and image debates in the sixteenth century", *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 62 (2012): 125.

Vesalius' *De Humani Corporis Fabrica* zijn daar uitingen van. Deze combinatie van factoren zal wellicht geleid hebben tot de enorm gespierde Christuskinderen die vanaf 1530 opduiken in het werk van Maerten van Heemskerck en die rond 1540 in Antwerpen geïntroduceerd worden door Jan Sanders van Hemessen. De vergelijking van deze op het eerste gezicht ietwat absurde Christuskinderen met afbeeldingen van Hercules als kind is snel gemaakt. Hercules als kind is een thema dat aan populariteit won in de 16^e eeuw, waarschijnlijk door de herontdekking van de Metamorphosen van Ovidius waarin de tien werken van de Griekse halfgod worden besproken. De avonturen uit Hercules' jeugd zijn al even ongelooflijk als die van het Christuskind, in de Metamorphosen zegt hij over zichzelf: "Ik was als wiegenkind al sterk in slagen wurgen."²⁷² De eerste Nederlandse vertaling van de Metamorphosen werd gemaakt door Johannes Florianus en rolde in 1557 van de pers in Antwerpen onder de titel *Metamorphosis dat is die herscheppinghe oft veranderinghe*. De Nederlandse versie verscheen te laat om nog invloed te kunnen hebben uitgeoefend op de hieronder besproken werken, het is desalniettemin niet onmogelijk dat kunstenaars een versie in een andere taal konden consulteren en dat ze zo alsnog de vergelijking trokken tussen de mythische halfgod Hercules en het Christuskind, dat zich ook tussen het Goddelijk en menselijk bestaan bevond. De iconografie van Hercules als kind die worstelt met slangen was immers al in de eerste helft van de 16^e eeuw gekend in de Nederlanden.²⁷³

De twee voorbeelden van Maerten Van Heemskerck die aan bod komen dateren allebei van ca. 1530, net voor zijn reis naar Italië en zijn nog sterk in de stijl van zijn leermeester, Jan van Scorel, gemaakt.²⁷⁴ Compositorisch zijn ze vergelijkbaar, ook al speelt het één zich af in een onbestemde ruimte en het ander in een landschap. Christus zit in beide werken op een glazen globe, die door zijn moeder wordt vastgehouden. In *De Heilige Lucas schildert de Madonna* (afbeelding 78), dat wordt bewaard in het Frans Hals museum in Haarlem, maakt het vitale kind dramatische retorische gebaren, een veruiterlijking van de wijsheid die voortdurend aan hem wordt toegeschreven. Van Heemskerck laat schijnbaar elke poging tot het schilderen van een realistische baby varen en presenteert Christus als miniatuur volwassene, een volwassene in uitstekende lichamelijke conditie dan wel, zo blijkt uit de atletische kwaliteiten van het lichaam. Het lichaam is opvallend slecht geproportioneerd en in combinatie met de frappante gespierdheid van het lichaam zorgt dit voor een volstrekt onnatuurlijk Christuskind. In *Rust op de vlucht naar Egypte* (afbeelding 79) ziet het kind er al minder uit als een bodybuilder, mede doordat er minder gebruik is gemaakt van het licht-donker contrast dan op het werk in Haarlem. Het hoofd van het kind is echter nog iets kleiner dan het geval is bij *Lucas schildert de Madonna*. Jezus, die tijdens de vlucht naar Egypte nog slechts een pasgeboren baby is, krijgt hierdoor reeds de proportie van een kind van tien. Zijn hoofd past immers zo'n zes keer in zijn volledige lichaam. Hoewel geen van beide werken stroken met wat

²⁷² Ovidius, *Metamorphosen*, IX 67, vert. M. d'Hane-Scheltema (Amsterdam: Athenaeum – Pollak & van Genneep, 2016), 203.

²⁷³ Zie bijvoorbeeld: *Judith en het kind Hercules* van de Meester van de Mansi-Magdalena (ca. 1530, Londen, National Gallery, inv. nr. NG4891)

²⁷⁴ Hand, en Wolff, red., *Early Netherlandish painting*, The Collections of the National Gallery of Art, 111–117.

voorgescreven wordt om een kinderlichaam goed te proportioneren, duidt de verschillende aanpak van weergave in twee werken die vergelijkbaar zijn qua onderwerp, datering en compositie op een bewuste, experimentele zoektocht en een preoccupatie met het lichaam. Dat dit voor Van Heemskerck geen voorbijgaande fase was blijkt uit een zijn *Lucas schildert de Madonna* uit ca. 1545, na zijn reis naar Italië (afbeelding 80). Italiaanse invloeden zijn overvloedig aanwezig in de setting gebaseerd op de binnenplaats van het Casa Sassi in Rome, die met antieke sculpturen bezaaid was.²⁷⁵ Het Christuskind heeft ook een zekere italianisering ondergaan, hoewel de typische gespierdheid van 15 jaar eerder aanwezig blijft, let hier vooral op de benen van het kind. Het opengeslagen boek met proportietekeningen, vooraan in het beeldvlak, attesteert dat hij bezig bleef met het doorgronden van het menselijk lichaam.

Eén van de meest overdreven gespierde Christuskinderen is van de hand van Jan Cornelisz. Vermeyen en bevindt zich in het Rijksmuseum te Amsterdam. Het werd gemaakt tijdens Vermeyens periode als hofschilder van Margaretha van Oostenrijk in Mechelen omstreeks 1525 – 1530 (afbeelding 81).²⁷⁶ Vermeyen, die waarschijnlijk een leerling was van Jan Gossaert en Jan van Scorel,²⁷⁷ beeldt de Heilige Familie af met Maria ten halve lijve, het staande kind op de voorgrond en Jozef een beetje weggestopt in de rechterbovenhoek van het paneel. Het lichaam van het kind vormt een theatrale S-vorm door de excessieve contrapost houding, vooral het linkerbeen valt in een onnatuurlijke plooi, dit zou volgens Bruyn zijn geïnspireerd op het voorbeeld van Van Scorel. Het werk wordt, net als de *Rust op de vlucht naar Egypte* van Van Heemskerck, door Bruyn geïnterpreteerd als een reactie op het werk van Van Scorel.²⁷⁸ Van het Christuskind kan dit ook gezegd worden, in die zin dat ze de lichamen van Van Scorel, waar eerder van kinderlijke rondingen en plooiën kan worden gesproken dan van spiermassa,²⁷⁹ naar een ander niveau lijken te brengen. Het Kunsthistorisches Museum in Wenen bewaart nog een Heilige Familie van deze meester (afbeelding 82), in dit werk, dat rond 1532–33 is gemaakt en dus iets later ontstond dan het werk in Amsterdam, is duidelijker geëxperimenteerd met de lichamen van de figuren, wat ertoe leidde dat de verhoudingen tussen de verschillende figuren niet volledig kan overtuigen. Maria's positie op het werk, schuin in het beeldvlak, is merkwaardig en zorgt voor een vreemde verkorting. Jozefs aanwezigheid is opnieuw beperkt tot een hoekje van het paneel. Het hoofd van het Christuskind vertoont grote gelijkenissen met het hoofdje van het kind op het Amsterdamse paneel, Vermeyen gebruikte hoogstwaarschijnlijk twee maal hetzelfde kind als model. De benen lijken iets natuurlijker

²⁷⁵ Jonckheere, "Images of stone. The physicality of art and image debates in the sixteenth century", 125.

²⁷⁶ Algemeen wordt aangenomen dat de periode van Vermeyen aan het hof omstreeks 1525 – 1530 plaats vond, Bruyn argumenteert echter dat hij waarschijnlijk pas vanaf 1527 in Mechelen aankwam. J. Bruyn, "Over de betekenis van het werk van Jan van Scorel omstreeks 1539 voor oudere en jongere tijdgenoten (3)", *Oud Holland* 98 (1984), 3–4.

²⁷⁷ Kurt Steinbart, "Jan Cornelisz Vermeyen", *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, 6 (1931), 2.

²⁷⁸ J. Bruyn, "Over de betekenis van het werk van Jan van Scorel omstreeks 1539 voor oudere en jongere tijdgenoten (3)", *Oud Holland* 98 (1984), 1–2.

²⁷⁹ Zie bijvoorbeeld een *Madonna en kind* van Jan Van Scorel in het Centraal Museum in Utrecht (inv. nr. 12432 a) waarop de knieën van het kind ook sterk geprononceerd zijn, door een combinatie van schaduwwerking en de vorming van de benen.

gevormd, maar het onderbeen vertoont dezelfde nadrukkelijke plooien en lijnen die de spiermassa aanduiden. Het kind wringt zich in allerlei bochten op de schoot van zijn moeder en kijkt haar gekweld aan. Er zit een duidelijke evolutie van het Christuskind in Amsterdam, naar dat in Wenen, wat aangeeft dat het iets was wat de kunstenaar bezig hield. Door het feit dat hij twee keer hetzelfde kind schildert, zijn de aanpassingen nog helderder af te lezen.

Rond dezelfde tijd als de creatie van de tweede *Lucas schildert de madonna* van Van Heemskerck, schildert de Antwerpse Jan Sanders van Hemessen een opvallend atletisch Christuskind op de schoot van Maria, die op de grond zit als madonna van de nederigheid (afbeelding 83). Ze heft het rechterbeen van het kind op, waardoor het geslacht van het kind prominent in beeld komt, wat overigens ook het geval is bij Van Heemskerck. De witte omslagdoek, die zo vaak gebruikt wordt om Jezus' geslachtsdelen zedig bedekt te houden, houdt het Christuskind hier zelf in zijn hand. Van Hemessen zet de spieren van het kind heel duidelijk aan, maar doet dit ingetogener dan Van Heemskerck. De houding van het kind heeft daardoor iets heel beheerst, nog gecomplementeerd door zijn serene blik. Van Hemessen lijkt een poging te wagen om de ingetogen perfectie die zo eigen is aan de antieke sculptuur die hij waarschijnlijk in Italië had leren kennen over te brengen op het Christuskind.²⁸⁰ Daarnaast hadden ook ontwikkelingen in de Nederlanden aanzienlijke invloed op Van Hemessen. Het in 1543 gepubliceerde *De Humani Corporis Fabrica* van de Brusselse Andreas Vesalius zorgde voor een revolutie in de kennis van het menselijke lichaam. Vesalius vertrok vanuit rechtstreekse waarnemingen van het menselijk lichaam, vergelijkbaar met Dürers aanpak, maar focuste op de innerlijke werking van het lichaam.²⁸¹ Voor het eerst kreeg een relatief groot publiek inzage in de werking van de onderhuidse spieren, Vesalius had in dat publiek ook kunstenaars voorzien. De madonna en kind van Van Hemessen dateert net als Vesalius' traktaat uit 1543, hoewel het heel vroeg lijkt om dan al meteen invloed waar te nemen, merkt Burr Wallen toch op dat Van Hemessen de geprononceerde spiermassa van de Heilige Hiëronymus, ook uit 1543 en bewaard in de Hermitage in Sint-Petersburg, aangewakkerd werd door de ontdekkingen van Vesalius.²⁸² Diezelfde interesse kan dus evengoed de drijfkracht zijn geweest achter onder meer de uitgesproken buikspieren van het Christuskind.

Een kopie naar Van Hemessen (afbeelding 84), duidelijk geënt op dit werk, verwerpt de beheerste houding en zet een veeleer *Herculesque* Christus neer die wild in het rond spartelt in de armen van Maria. De aanpassingen die de anonieme navolger aan de rest van de compositie doorvoert zijn bij

²⁸⁰ Er zijn geen concrete bewijzen dat Van Hemessen Italië bezocht heeft, de vele italianiserende motieven in zijn oeuvre doen echter wel vermoeden dat hij er wel geweest is. Burr Wallen, *Jan van Hemessen*, 9. Ook door Van Mander worden de parallellen tussen het werk van Van Hemessen en de klassieken opgemerkt: "Tot Haerlem is in vroeghen tijdt oock gheweest Ian van Hemsen, Borgher van aldaer, dewelcke een maniere hadde meer treckende naed'Antijcksche" Van Mander benoemt hier foutief Van Hemessen als inwoner van Haarlem, hij was afkomstig van Hemiksen, nabij Antwerpen. Van Mander, *Het schilder-boeck*, f. 205r.

²⁸¹ Hossam Elkhadem e.a., *Andreas Vesalius: experiment en onderwijs in de anatomie tijdens de 16de eeuw: tentoonstellingscatalogus, Brussel, Koninklijke Bibliotheek Albert I, Houdyongsgalerij van 5 november tot 5 december 1993* (Brussel, 1993), 34.

²⁸² Wallen, *Jan van Hemessen*, 100.

lange niet zo ingrijpend als wat hij met het Christuskind doet, wat aangeeft dat de experimenten met het lichaam, en in het bijzonder het lichaam van Christus, zoals ook Van Heemskerck en Vermeyen deden, breed gedragen werden en voor veel kunstenaars zowel een probleem als een veld van interesse vormden.

Besluit

Uit de besproken werken blijkt een duidelijke aandacht voor het lichaam van Christus, een obsessie haast, die zich op verschillende manieren uit en ook strookt met de algehele aandacht die in de 16^e-eeuwse Nederlanden voor het lichaam ontstaat. Een aandacht die verder gaat dan louter het verwezenlijken van de volmaakte proporties, maar die ook oog heeft voor de houding en de beweeglijkheid van het lichaam. De duidelijkste aanwijzing voor het belang van het lichaam van Christus als kind is het feit dat hij in de meeste gevallen naakt, of slechts half bedekt met een omslagdoek wordt getoond. Iets wat bij portretten van gewone kinderen haast nooit gedaan werd en dus typisch is voor het Christuskind. Daarnaast werd aangetoond dat er zelfs in kopieën van oudere meesters moeite werd gedaan om het lichaam door kleine aanpassingen te perfectioneren. Uit deze kleine, op het eerste zicht vaak onbeduidende wijzigingen spreekt een zoektocht van menig kunstenaar naar een correcte manier van weergave van het uitzonderlijke kind waaraan steevast een buitengewone wijsheid en perfectie werd toegeschreven. Verder is het ook duidelijk dat kunstenaars een boodschap willen overbrengen met het lichaam van Christus en hoe het eruitziet of welke pose hij aanneemt. Ze laten het lichaam met andere woorden spreken, een kind met gespreide armen verwijst dan bijvoorbeeld naar de Passie. De eerste stappen van Christus slagen er op deze manier ook in om op een puur visuele manier een belangrijke theologische boodschap voort te brengen.

Veruit de meeste aandacht voor het lichaam zelf wordt echter geschonken aan de zogenaamde *Herculesque* baby's, die met hun gespierde lichamen nog het meest mee hebben van het ongelofelijke kind dat in de apocriefe evangelies beschreven staat. Wanneer de Heilige familie in een contemporain interieur wordt geplaatst, is er het minst specifieke aandacht voor het lichaam. Ook hier wordt echter naar Italië en Dürer gekeken en op die manier komen er toch veranderingen in het lichaam. Uit deze werken blijkt wel een nieuwe omgang met de Heilige Familie, waarin het gezin bescheidener wordt weergegeven en er uit hun onderlinge interactie meer affectie spreekt. De focus ligt hier op de hechtheid van het gezin en Jozef en Maria als personificatie van het sacrament van het huwelijk. Uit de prenten die door Hieronymus Wierix in opdracht van de Jezuiten werden gemaakt schemeren de opvoedingsidealen van de tijd door. Het Christuskind wordt hier naar voren geschoven als een gehoorzame en behulpzame jongen, een kind om een voorbeeld aan te nemen. Deze trend zet zich gedurende de volledige 16^e eeuw door, en trekt dankzij de sterke stimulering van de Jezuiten ook de 17^e eeuw in.

Conclusie

Het lichaam van Christus als kind fascineerde en zette aan tot experiment. De aandacht voor zijn lichaam ontstond door de cruciale rol die zijn lichaam speelt in de theologie, hij is het vlees geworden woord. Het is zijn lichaam dat hem zijn duale status oplevert, tussen de mensenwereld en het hemelrijk in. Dat lichaam wordt in de schilderkunst zeer duidelijk tentoon gesteld, het Christuskind is immers quasi altijd naakt te zien, wat voor een hedendaagse kijker normaal lijkt, omdat we nu eenmaal aan deze representatie gewend zijn. Een naakt kind druist echter in tegen alle logica en de opvoedingsidealen van die tijd. Wanneer gewone kinderen op doek vereeuwigd werden, droegen zij een contemporain of historiserend kostuum. Op de enkele werken waarop het Christuskind gekleed is draagt hij een tijdloze tuniek, de vaak transparante stof van het kledingstuk zorgt ervoor dat zijn lichaam steeds te zien blijft.

Naast zijn tweeledige status is er ook zijn ambivalente positie als kind, die op verschillende manieren veruiterlijkt wordt. Eerst is er het duidelijke onderscheid dat wordt gemaakt tussen beeltenissen van het Christuskind en die van gewone kinderen, zoals hierboven beschreven. Daarnaast verschaffen enkele tekstuele bronnen inzicht in zijn psyche. In de apocriefe evangelies verwijst het Christuskind naar zichzelf als volmaakte volwassene. Het vroegwijze Christuskind valt daarom moeilijk te vereenzelvigen met een mensenkind, dat vaak als de dwaasheid in persoon voorgesteld werd. Intelligentie en wijsheid zijn de eigenschappen die het vaakst aan het Christuskind worden toegeschreven, zowel in de canonieke als in de apocriefe evangelies. De apocriefe teksten illustreren verder ook de nood van gelovigen om zich ondanks de schaarse informatie die voorhanden was toch een duidelijker beeld te vormen van de belevenissen van de jonge Christus. Een parallel verhaal vormt de zoektocht naar het uiterlijk van de volwassen Christus, die door de Lentulusbrief en het Vera Ikon ingang vond en door een sterke stimulans vanuit Rome, in de vorm van gebeden en aflaten, een ongebreidelde populariteit bereikte. Hoewel de Lentulusbrief heel duidelijk beantwoordt aan de nood om een beeld te hebben van Jezus Christus, kunnen de apocriefe teksten dit niet verschaffen, zij laten wel toe om de lacunes in de canonieke teksten omtrent de kindertijd van Christus op te vullen.

Wat alle teksten gemeen hebben, of ze nu over Christus als kind of als volwassenen handelen, is dat ze zijn uiterlijke perfectie benadrukken. Reeds in de 15^e eeuw wordt de aan Christus toegeschreven perfectie in de schilderkunst verwerkt als ideale verhoudingen tussen getallen en wordt zijn beeltenis aan de hand van deze verhoudingen geconstrueerd. Perfecte verhoudingen werden dan ook met goddelijkheid geassocieerd, zoals ook blijkt uit de titel van Luca Pacioli's *Divina Proportione*. Albrecht Dürer vergeleek de perfectie van Christus met die van de antieke god Apollo. Dürer wist dat de antieken de sleutel vormden tot de canon van de klassieke proporties, en dus ook tot volmaaktheid. Dit waren dan ook de voornaamste bronnen die hij consulteerde voor zijn *Vier Bücher von Menschlicher Proportion*.

Heel eigen aan de afbeelding van het Christuskind zijn de verwijzingen naar de Passie. Die zowel in de kunst als in de geschreven bronnen voorkomen. Hoewel deze niet overeenkomen qua inhoud. In de schilderkunst wordt de Passie getoond op verschillende manieren, maar het vaakst via attributen, zoals een kruis of voorwerpen die door hun gelijkaardige vorm een surrogaatkruis vormen. Daarnaast is de houding van het Christuskind als gekruisigde een heldere verwijzing naar zijn latere lijden. In geschreven bronnen gaat het vaak om visioenen van mystica's, die het kind bijvoorbeeld bebloed zien verschijnen, met stigmata of doornenkroon. Deze beelden zijn veel gruwelijker van aard, maar vinden weinig weerslag in de kunst, waar het lijden louter suggestief blijft.

Het tweede deel van deze masterproef focuste op Albrecht Dürer en zijn *Vier Bücher von Menschlicher Proportion* als casus voor de opkomende interesse in de proporties van de mens en kunstenaarshandboeken. Het meest intrigerende aspect van Dürers *Vier Bücher* is de mogelijkheid om ieder lichaam, zowel man, vrouw, kind, oud of jong, ... weer te geven. Het is deze eigenschap die Dürers traktaat zo uniek maakte en die kunstenaars als Rembrandt en Spranger, maar ook Vesalius' interesse wekte. Hoewel Dürer perfectie nastreefde en dit in zijn ideaaltypes bereikte, reikte hij dus ook een mathematische methode aan om het lichaam naar eigen wens te modificeren. Ook door Dürer werden de schoonheid en perfectie waarvoor hij ijvert geassocieerd met het goddelijke. Hij schrijft niet specifiek over richtlijnen om Jezus af te beelden, maar hij zal hoogstwaarschijnlijk van mening geweest zijn dat de symmetrische schema's die door Petrus Christus en Van Eyck werden gebruikt om Christus' hoofd te construeren nuttig waren.

Dürers methode sprak aan, ten eerste zijn de vele vertalingen een indicatie van de populariteit die nog meer dan een eeuw na zijn dood naleefde. Het werk duikt ook geregeld op in collecties van zowel kunstenaars als wetenschappers. Naast enkele enthousiaste reacties op het werk werd er ook herhaaldelijk kritiek op geleverd. Vaakst genoemd en hardnekkig aanwezig doorheen de tijd is de opmerking dat kunst en wiskunde niet te verenigen zijn. Ook de gedetailleerde benadering van Dürer moest het geregeld ontgelden en maakte *Vier Bücher* volgens sommigen volstrekt onnuttig. Ook het feit dat Karel van Mander slechts een matig enthousiasme voor het traktaat kon opbrengen heeft de latere meningen erover danig gestuurd. De eerder negatieve uitlatingen over het werk worden veel sterker benadrukt dan het feit dat het ook op grote bewondering kon rekenen vanuit verschillende hoeken. Wanneer er in de literatuur aandacht wordt besteed aan de *Vier Bücher*, gaat het vaak om de overvloedige hoeveelheid aan details en de daaruit volgende onbruikbaarheid van het traktaat. Dat beeld werd hier bijgesteld. Om de populariteit vast te stellen werd de aanwezigheid van *Vier Bücher* in Antwerpen onderzocht. Via de casus van Abraham Ortelius werd aangetoond dat zowel Dürers artistieke als intellectuele werk zich onder meer via Plantin door de Scheldestad verspreidde. Dürers traktaat lijkt vooral goed geaard te hebben in de humanistische milieus waaruit hij zelf afkomstig was en sprak een breder publiek aan dan de initieel beoogde doelgroep.

Hoewel kon worden aangetoond worden dat verschillende prominente figuren het werk in hun bezit hadden, en dat er door anderen veelvuldig naar verwezen werd in latere tekenboeken, blijft het moeilijk om het precieze gebruik er van vast te stellen. Het traktaat bleef echter aanwezig doorheen de geschiedenis, waarschijnlijk bezaten sommigen het louter als curiosum of verzamelobject, maar de opvallende populariteit van tekenboeken die vanaf de 17^e eeuw ingang vond, doet vermoeden dat de *Vier Bücher von Menschlicher Proportion* hun doel toch bereikten.

Het derde en laatste hoofdstuk van deze thesis verenigde de eerste twee hoofdstukken in een onderzoek naar de weergave van het Christuskind in het 16^e-eeuwse Antwerpen. Hieraan werd ook het materiaal besproken in hoofdstuk 1 en Dürers kennis over de menselijke proportie gelinkt. Hieruit konden volgende zaken worden afgeleid. Ten eerste bestaat er een discrepantie tussen de literaire bronnen besproken in hoofdstuk 1 en de manier waarop het Christuskind naar voren komt in de beeldende kunst. De ongelofelijke mirakelen van het Christuskind en zijn avonturen beschreven in de apocriefe *Evangelia infantia salvatoris*, zijn niet expliciet terug te vinden, hoewel het Christuskind als gespierde jongen er wel aan doet denken. Kunstenaars lijken ook uit de visioenen van de mystica's te plukken wat ze interessant vinden en te negeren wat hen niet ligt. Het heldere licht dat van het Christuskind afstraalde, beschreven door de Heilige Brigitta komt veelvuldig terug, maar het Christuskind dat in warme doeken werd gewikkeld, zowel door Brigitta als door Augustinus beschreven, haast nooit. Ten tweede is er een eigenschap van Christus die steeds terugkomt: perfectie. Trakaten over de ideale proportie, zoals dat van Dürer, dat zo uitvoerig de weg naar volmaaktheid beschrijft, zouden hiervoor de uitgelezen handleiding moeten zijn geweest. Er is echter geen concreet bewijs dat deze ook effectief werden gebruikt om de volmaaktheid van het Christuskind af te beelden. De creatieve poses van het Christuskind waarin volop wordt geëxperimenteerd met de beweeglijkheid van het lichaam, doen wel denken aan Dürers hoofdstuk over beweging. Daarnaast is er ook veel onrechtstreekse invloed van het traktaat, Dürers prenten werd volop gekopieerd of ter inspiratie gebruikt, dus onbewust namen kunstenaars ook zijn proportionele schema's over.

Op basis van het verzamelde beeldmateriaal werd geopteerd om de afbeeldingen van het Christuskind in te delen in verschillende categorieën die ontstonden volgens de specifieke houding of setting waarin het Christuskind zich bevindt. De eerste categorie presenteert een ontluikende trend in de 16^e eeuw, die van de Heilige familie in een domestiek interieur. Waarschijnlijk ontstaan uit een nood om zich te identificeren met de Heilige Familie, wordt het Christuskind hier in herkenbare situaties afgebeeld. Vaak speelt affectie tussen moeder en kind een grote rol. Hier ligt de focus niet zozeer op het lichaam van het kind. De naaktheid en attributen die naar de incarnatie en het lijden verwijzen blijven in de meeste gevallen wel aanwezig. Deze categorie evolueert doorheen de 16^e eeuw en culmineert in de werken van Frans Floris die de intimiteit van het gezin op een waardige manier, passend bij hun status als heiligen, weet weer te geven. Op het einde van de 16^e eeuw geven de Jezuïeten een nieuwe impuls door een opdracht voor een opmerkelijke reeks

uitgevoerd door Hieronymus Wierix. Hierin wordt uitzonderlijk het Christuskind als iets ouder kind, en niet langer als baby, getoond. Hij verpersoonlijkt het ideale kind en moet daarmee het educatief programma van de Jezuïeten ondersteunen.

Italiaanse invloed afkomstig van Michelangelo's *Brugse Madonna* zette aan tot nieuwe experimenten met de positie van het lichaam en de boodschap die kon worden overgebracht door het op die manier te laten spreken. Zo werd de iconografie van de Eerst Stap veelvuldig toegepast. Doordat het kind hier ten voeten uit werd getoond, kon extra focus op het lichaam gelegd worden. De grootste evolutie van één pose is te zien in het zittende Christuskind, die zowel wortels heeft in de traditie van de Vlaamse primitieven als in Italiaanse voorbeelden. Hieruit blijkt een ontegensprekelijke aandacht voor het lichaam, dat zich transformeert door de toename van kennis erover. Een duidelijk bewijs voor het gebruik van handboeken voor de vorming van het lichaam kon niet worden gevonden, maar de puur visuele observatie laat een duidelijke evolutie gewaarworden, die door meer dan enkel Italiaanse invloed tot stand kon komen. De duidelijkste aandacht voor Christus' lichaam uit zich in het gespierde lichaam die schilders als Jan van Hemessen en Jan Cornelisz. Vermeyen hem schenken. Deze schilderijen brengen Dürers opmerking over Christus als de antieke Apollo in herinnering, maar doen ook denken aan een jonge Hercules, die net als Christus met één been in de goddelijke en met het andere in de mensenwereld stond.

De ambivalentie van het Christuskind veruiterlijkt zich in iedere afbeelding er van. Het blijkt een figuur die multi-inzetbaar is en die in zijn verschillende gedaanten de bekommelingen van zijn tijd veruitwendigd. Zoals hij het tastbare woord Gods is, zo bewijst het wonderlijke lichaam van Christus in de 16^e eeuw de obsessie met lichamelijkeid die er heerst en de verschillende manieren waarop perfectie in het lichaam tot stand kan komen.

BIBLIOGRAFIE

- Acres, Alfred. "The Columba altarpiece and the time of the world." *The Art Bulletin* 80, nr. 3 (september 1998): 422–451.
- . *Renaissance invention and the haunted infancy*. Londen: Harvey Miller Publishers, 2013.
- Ainsworth, Maryan Wynn. *Man, myth, and sensual pleasures: Jan Gossart's renaissance: the complete works*. New York: Metropolitan museum of art, 2010.
- en Maximiliaan P. J. Martens. *Petrus Christus: renaissance master of Bruges*. New York: Metropolitan Museum of Art, 2013.
- en Keith Christiansen, red. *From Van Eyck to Bruegel: early Netherlandish painting in the Metropolitan Museum of Art*. New York: Metropolitan Museum of Art: 1998.
- Andrews, Noam. "Albrecht Dürer's personal Underweysung der Messung." *Word & Image* 32, nr. 4 (oktober 2016): 409–429.
- Ariès, Philippe. *Centuries of Childhood*. Harmondsworth: Penguin, 1986.
- Augustinus, Aurelius en Gerard Wijdeveld. *Belijdenissen*. Amsterdam: Athenaeum-Polak & Van Genneep, 1981.
- en Thomas Comerford Lawler. *Sermons for Christmas and Epiphany*. Ancient Christian Writers 15. New York: Newman, 1978.
- Baxandall, Michael. *Giotto and the orators: humanist observers of painting in Italy and the discovery of pictorial composition 1350 - 1450*. Oxford-Warburg Studies. Oxford: Clarendon Press, 1986.
- Bedaux, Jan Baptist, R. E. O Ekkart, en Frans Halsmuseum (Haarlem). *Kinderen op hun mooist: het kinderportret in de Nederlanden 1500-1700*. Gent; Amsterdam: Ludion, 2000.
- Bialostocki, Jan. *Dürer and his critics, 1500-1971: chapters in the history of ideas, including a collection of texts*. Saecula spiritalia, v. 7. Baden-Baden: V. Koerner, 1986.
- Bollandus, Joannes. *Acta sancotrum Martii*. AASS. Parijs: apud Victorem Palmé, 1865.
- Bolten, Jaap. *Method and practice: Dutch and Flemish drawing books, 1600-1750*. Landau, Pfalz: PVA, 1985.
- Brink, Peter van den, Maximiliaan P. J. Martens, A. Born, Till Borchert, Kristin Lohse Belkin, Nico van Hout. *ExtravagAnt! a forgotten chapter of Antwerp painting, 1500-1530: catalogue*. Antwerp: BAI : Bonnefantemuseum; Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, 2005.
- Brusati, Celeste, K. A. E. Enenkel, en Walter S. Melion. *The authority of the word: reflecting on image and text in northern Europe, 1400-1700*. Intersections, v. 20. Leiden: Brill, 2012.
- Bruyn, J. "Over de betekenis van het werk van Jan van Scorel omstreeks 1539 voor oudere en jongere tijdgenoten (3)." *Oud Holland* 98 (1984): 1–12.

- Bubenik, Andrea. *Reframing Albrecht Dürer: the appropriation of art, 1528-1700*. Visual culture in early modernity. Burlington: Ashgate, 2013.
- Buchanan, Iain. "Dürer and Abraham Ortelius." *The Burlington Magazine* 124, nr. 957 (december 1982): 734–741.
- Bunge, Marcia J. *The child in Christian thought*. Religion, marriage, and family series. Grand Rapids: W.B. Eerdmans, 2001.
- Bussagli, Marco, Jeroen De Keyser en Leen Van Den Broucke. *Het menselijk lichaam: anatomie en symboliek*. Gent: Ludion, 2007.
- Clark, Gillian. "The Fathers and the Children." *Studies in Church History* 31 (1994): 1–27.
- Classen, Albrecht. *Childhood in the Middle Ages and the Renaissance: The Results of a Paradigm Shift in the History of Mentality*. Berlijn; New York: Walter de Gruyter, 2005.
- Cone, Thomas E. "Emerging awareness of the artist in the proportions of the human infant." *Clinical Pediatrics* 1 (1962): 176–184.
- Conway, William Martin Sir en Lina Eckenstein. *Literary remains of Albrecht Dürer*. Cambridge: Cambridge University Press, 1889.
- Crannell, Annalisa, Marc Frantz, en Fumiko Futamura. "Dürer: disguise, distance, disagreements, and diagonals!" *Math Horizons* 22, nr. 2 (november 2014): 8–11.
- De Tolnay, Charles. *Hieronymus Bosch*. Londen: Methuen, 1966.
- Denhaene, Godelieve, Bernadette Van Imschoot-Hoing, en Dirk Vandemeulebroecke. *Lambert Lombard: renaissance en humanisme te Luik*. Antwerpen: Mercatorfonds, 1990.
- Denucé, Jean. *Oud-Nederlandsche kaartmakers in betrekking met Plantijn*. Antwerpen: Nederlandsche Boekhandel, 1912.
- Dobschütz, Ernst von. "Zum Lentulus-Briefe." *Zeitschrift für Wissenschaftliche Theologie* 42 (1899): 456–66.
- . *Christusbilder Untersuchungen zur christlichen legende*. Leipzig: Hinrichs, 1899.
- Doorly, Patrick. "Durer's 'Melencolia I': Plato's abandoned search for the beautiful." *The Art Bulletin* 86, nr. 2 (juni 2004): 255–276.
- Dupeux, Cécile, Bernisches Historisches Museum, en Musée de l'Oeuvre Notre-Dame, red. *Iconoclasm: vie et mort de l'image médiévale ; catalogue de l'exposition Musée d'Histoire de Berne [2. November 2000 - 16. April 2001], Musée de l'Œuvre Notre-Dame, Musées de Strasbourg [12. Mai - 26. August 2001]*. Paris: Somogy, 2001.
- Dürer, Albrecht. "Early mathematical treatise for artists' use." in *Treasures from UCL*, bewerkt door Gillian Furlong, 1^{ste} ed. UCL Press, 2015.
- Dzon, Mary. "Cecily Neville and the apocryphal infantia salvatoris in the middle ages." *Mediaeval Studies* 71 (2009): 235–300.

- . *The Christ Child in Medieval Culture: Alpha Es et O!* Toronto: University of Toronto Press, 2015.
- Eichberger, Dagmar. “Dürer and the Netherlands: patterns of exchange and mutual admiration.” in: *The essential Dürer*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2010.
- Elkhadem, Hossam, Jean-Paul Heerbrant en Liliane Wellens-De Donder. *Andreas Vesalius: experiment en onderwijs in de anatomie tijdens de 16de eeuw: tentoonstellingscatalogus, Brussel, Koninklijke Bibliotheek Albert I, Houyouxgalerij van 5 november tot 5 december 1993*. Brussel, 1993.
- Ewing, Dan. “The influence of Michelangelo’s Bruges’ Madonna”, *Belgisch Tijdschrift Voor Oudheidkunde En Kunstgeschiedenis* 47 (1978): 77–105.
- . “Further observations on the Bruges’ Madonna.” *Belgisch tijdschrift voor oudheidkunde en kunstgeschiedenis* 48 (1979): 77–83.
- Falkenburg, Reindert. *Kunst voor de markt : 1500-1700*. Nederlands kunsthistorisch jaarboek 50. Zwolle: Waanders, 2000.
- . *The fruit of devotion: mysticism and the imagery of love in Flemish paintings of the Virgin and Child, 1450-1550*. Oculi 5. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company, 1994.
- Ferguson, George. *Signs & symbols in Christian art*. Londen: Oxford University Press, 1989.
- Fischer, Stefan en Nannie Nieland-Weits. *Jheronimus Bosch: het complete werk*. Keulen: Taschen, 2014.
- Forster, Kurt Walter en Hubert Locher. *Theorie der praxis: Leon Battista Alberti als Humanist und Theoretiker der bildenden Künste*. Berlijn: Akademie, 1999.
- Friedländer, Max J. “Die Antwerpener Manieristen von 1520.” *Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen* 36 (1915): 65–91.
- . *Die altniederländische Malerei, v. 12: Pieter Coecke - Jan van Scorel*. Leiden: A. W. Sifhoff, 1924.
- Galassi, Maria Clelia. “Copies of prototypes by Quentin Massys from the workshop of his son Jan: the case of the Butter Madonna.” In: Hermens, Erma. *European Paintings 15th - 18th Century: Copying, Emulating and Replicating*. CATS Proceedings. Londen: Archetype, 2014.
- Gibson, Walter S. “Bosch’s Boy with a Whirligig: Some Iconographical Speculations.” *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art* 8, nr. 1 (1976–1975): 9–15.
- Girouard, Mark. *Cities & people: a social and architectural history*. New Haven: Yale University Press, 1985.
- Golahny, Amy. *Rembrandt’s reading: the artist’s bookshelf of ancient poetry and history*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2003.
- Gombrich, Ernst Hans. *L’art et l’illusion : psychologie de la représentation picturale*. Vertaald door Henri Durand. Parijs: Gallimard, 1971.

H. Brigitta van Zweden. *Revelations of St. Bridget, on the life and passion of our Lord, and the life of his blessed mother*. New York: D. & J. Sadlier & Co., 1862.

Habsburg, Maximilian von. *Catholic and Protestant translations of the Imitatio Christi, 1425-1650: from late medieval classic to early modern bestseller*. St. Andrews studies in Reformation history. Farnham, Surrey, Burlington, VT: Ashgate, 2011.

Haemers, Jelle. *De strijd om het regentschap over Filips de Schone: Opstand, facties en geweld in Brugge, Gent en Ieper (1482-1488)*. Historische monografieën Vlaanderen 2. Gent: Academia Press, 2014.

Hall, James. *Illustrated dictionary of symbols in eastern and western art*. 1^c paperback ed. Boulder: Westview press, 1996.

Hand, John Oliver en Martha Wolff. *Early Netherlandish painting*. The collections of the National Gallery of Art: systematic catalogue. Washington: National Gallery of Art; Cambridge University Press, 1986.

Hand, John Oliver. "Some thoughts on the iconography of the 'Head of Christ' by Petrus Christus." *Metropolitan Museum Journal* 27 (1992): 7–18.

———. *Joos van Cleve: the complete paintings*. New Haven: Yale University Press, 2005.

Harris, Jason. "The practice of community: humanist friendship during the Dutch revolt." *Texas Studies in Literature and Language* 47, nr. 4 (winter 2005): 299–325.

Hecht, Ilse. "The infants Christ and Saint John embracing a composition by Joos van Cleve." *Bulletin of the Art Institute of Chicago (1973-1982)* 73, nr. 1 (januari 1979): 12–14.

Hinz, Berthold, Matthias Mende, Anna Scherbaum en Rainer Schoch. *Albrecht Dürer, das druckgraphische Werk. Bd. 3: Buchillustrationen*. München: Prestel, 2004.

Hinz, Berthold. *Albrecht Dürer vier Bücher von menschlicher Proportion (1528)*. Berlijn: Akademie Verlag, 2011.

Horstmann, Carl B. *Yorkshire writers : Richard Rolle of Hampole, an English father of the church and his followers*. Londen: S. Sonnenschein, 1895–96.

James, M. R. *The apocryphal New Testament, being the apocryphal gospels, acts, epistles, and apocalypses, with other narratives and fragments*. Oxford: Clarendon Press, 1975.

Jonckheere, Koenraad. *Adriaen Thomasz. Key (c. 1545-c. 1589): portrait of a Calvinist painter*. Pictura nova 14. Turnhout: Brepols, 2007.

——— en Gijs Key. *Willem Key, 1516-1568: Portrait of a Humanist Painter with an Appendix to the Œuvre of Adriaen Thomasz. Key*. Pictura Nova 17. Turnhout: Brepols, 2011.

——— en Ruben Suykerbuyk. *Art after Iconoclasm: Painting in the Netherlands between 1566 and 1585*. Museums at the Crossroads 25. Turnhout: Brepols Publ., 2012.

———. "Images of stone. The physicality of art and image debates in the sixteenth century", *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 62 (2012): 116–147.

———. *Antwerp art after iconoclasm: experiments in decorum :1566-1585*. Brussels: Mercatorfonds, 2012.

———. *Michiel Coxcie and the Giants of His Age: 1499 - 1592*. Londen: Miller, 2013.

Jorink, Eric en Bartholomeus A. M. Ramakers. *Kunst en wetenschap in de vroegmoderne Nederlanden*. Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek 61. Zwolle: WBooks, 2011.

Kemp, Martin en Margaret Walker. *Leonardo on painting*. New Haven: Yale University Press, 1989.

Koerner, Joseph Leo. *The moment of self-portraiture in German renaissance art*. Chicago; Londen: University of Chicago Press, 1996.

Konowitz, Ellen. "The Master of the Female Half-Lengths group, eclecticism and novelty." *Oud Holland* 113, nr. 1/2 (1999): 1–12.

Korteweg, Anne S. en J. A. A. M. Biemans. *Manuscripten en miniaturen: studies aangeboden aan Anne S. Korteweg bij haar afscheid van de Koninklijke Bibliotheek*. Bijdragen tot de geschiedenis van de Nederlandse boekhandel. Zutphen: Walburg Pers, 2007.

Kuspit, Donald B. "Dürer's scientific side." *Art Journal* 32, nr. 2 (1972): 163–71.

Lavin, Marilyn Aronberg. "Art of the misbegotten: physicality and the divine in renaissance images." *Artibus et Historiae* 30, nr. 60 (2009): 191–243.

Leach, Mark. "Michelangelo invenit, Joos van Cleve explicavit." *Studies in Iconography* (1979), 93–106.

Levenson, Jay A. "Barbari, Jacopo de." *Oxford Art Online*. Oxford University Press, 2003.

Lomazzo, Giovanni Paolo en Richard Haydocke. *A tracte containing the artes of curious paintinge caruinge buildinge written first in Italian by Io: Paul Lomatius painter of Milan and Englished by R.H Student in Physik*. Oxford: Joseph Barnes, 1598.

Lourdaux, W. en Werner Verbeke. *Serta devota: in memoriam Guillelmi Lourdaux*. Mediaevalia Lovaniensia, ser. 1, studia 20-21. Leuven: University Press, 1992.

Lutz, Cora E. "The letter of Lentulus describing Christ." *The Yale University Library Gazette* 2, nr. 50 (oktober 1975): 91–97.

MacLehose, William F. *"A tender age": cultural anxieties over the child in the twelfth and thirteenth centuries*. New York: Columbia University Press, 2009. <http://www.gutenberg-e.org/maclehose/maw02.html>.

Marijnissen, Roger H. en Peter Ruyffelaere. *Hiëronymus Bosch: het volledig oeuvre*. Antwerpen: Mercatorfonds, 1987.

Martens, Maximiliaan P. J. "Antwerp painters: their market and networks." *Jaarboek van het Koninklijk museum voor schone kunsten Antwerpen* (2004-2005): 47–74.

McNamer, Sarah. "The Origins of the Meditationes vitae Christi." *Speculum* 4, nr. 84 (oktober 2009): 905–55.

- Merback, Mitchell. "Review: renaissance invention and the haunted infancy. Alfred Acres." *Renaissance Quarterly* 68, nr. 4 (2015): 1364–65.
- Miedema, Hessel. *The lives of the illustrious Netherlandish and German painters vol. 2 Commentary on "Biography" and "Lives", fol. 196r 01 - 211r 35*. Doornspijk: Davaco, 1995.
- Mochizuki, Mia M. "Supplanting the devotional image after Netherlandish iconoclasm." in *Negating the Image: Case Studies in Iconoclasm*. Aldershot: Ashgate, 2005.
- Ortelius, Abraham, Jan Hendrik Hessels en Jacobus Colius Ortelianus. *Abrahami Ortelii (geographi Antverpiensis) et virorum eruditorum ad eundem et ad Jacobum Colium Ortelianum (Abrahami Ortelii sororis filium) epistulae... (1524-1628)*. Cambridge: Cambridge University Press, 1887.
- Ovidius. *Metamorphosen*. Vertaald door M. d'Hane-Scheltema. Amsterdam: Athenaeum – Pollak & van Genneep, 2016.
- Pacioli, Luca. *Divina proportione : die Lebre vom goldenen Schnitt*. Vertaald door Constantin Winterberg. Wenen: Graeser, 1889.
- Panofsky, Erwin. "'Nebulae in Pariete': notes on Erasmus' eulogy on Dürer." *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 14, nr. 1 (1951): 34–41.
- . *Dürers Stellung zur Antike*. Kunstgeschichtliche Einzeldarstellungen 5. Wenen: Hölzel, 1922.
- . *The life and art of Albrecht Dürer*. 4e editie. Princeton: Princeton University Press, 1955.
- Parshall, Peter. "Graphic knowledge: Albrecht Dürer and the imagination." *The Art Bulletin* 95, nr. 3 (september 2013): 393–410.
- Paulus, Nikolaus. *Geschichte des Ablasses im Mittelalter vom Ursprunge bis zur Mitte des 14. Jahrhunderts*. Paderborn Schöningh, 1922.
- Pettegree, Andrew & Malcolm Walsby. *Netherlandish books: books published in the Low Countries and Dutch books published abroad before 1601*. Leiden: Brill, 2011.
- Plinius. *Natural History, Volume II: Books 3-7*. Vertaald door H. Rackham. Cambridge, Ma: Harvard University Press, 1942. Laast geraadpleegd via Loeb Classical Library op 14 maart 2019. <https://www.loebclassics.com/view/LCL352/1942/volume.xml0>.
- Pope-Hennessy, John. *Raphael: the Wrightsman lectures delivered under the auspices of the New York University Institute of Fine Arts*. New York: Harper & Row, 1970.
- Réau, Louis. *Iconographie de l'art chrétien. 2 : Iconographie de la Bible. 2 : Nouveau Testament*. Parijs: PUF, 1957.
- . *Iconographie de l'art chrétien. 3 : Iconographie des saints*. Vol. 3. Parijs: PUF, 1958.
- Ringbom, Sixten. *Icon to narrative: the rise of the dramatic close-up in fifteenth-century devotional painting*. 2^e ed., gereviseerd, met een postscriptum. Doornspijk, The Netherlands: Davaco, 1984.
- Rombouts, Philippe en Théodore Van Leries. *De Liggere en andere historische archieven der Antwerpsche Sint Lucasgilde: onder zinspreuk: 'W't ionsten versaemt'*. Amsterdam: Israël, 1961.

Rudy, Kathryn M. *Rubrics, images and indulgences in late medieval Netherlandish manuscripts*. Library of the written word, volume 55. Leiden: Brill, 2017.

Rupprich, Hans. *Dürer schriftlicher nachlass*. Vol. 1. Berlijn: Deutscher Verein für Kunstwissenschaft, 1956.

———. *Dürer schriftlicher nachlass*. Vol. 2. Berlijn: Deutscher Verein für Kunstwissenschaft, 1956.

Sander, Jochen, Katrin Dyballa, Erik Eising, Christian F. Feest, Karoline Feulner, Stephan Kemperdick, Hans Körner, Christof Metzger, Andrew Morall, Ulrich Pfisterer, Almut Pollmer-Schmidt, Johann Schmulz, Jeffrey Chips Smith, Jeroen Stumpel en Berit Wagner. *Albrecht Dürer: his art in context*. München, Londen, New York: Prestel, 2013.

Santing, Catrien. “De Fabrica corporis Humana.” In: *Body and Embodiment in Netherlandish Art*, Nederlands kunsthistorisch jaarboek 58. Zwolle: Waanders Publishers, 2008.

Sarton, George. *Appreciation of ancient and medieval science during the renaissance (1450-1600)*. New York: Barnes, 1961.

Schaar, Eckhard. “A Newly Discovered Proportional Study by Dürer in Hamburg.” *Master Drawings* 36, nr. 1 (1998), 59–66.

Schauerte, Thomas. “Dürer und Spranger: Ein Autographenfund im Spiegel der europäischen Sammlungsgeschichte; Mit einer Transkription der Amsterdamer Auktionsliste vom Februar 1638.” *Mitteilungen des Vereins für Geschichte der Stadt Neurenberg* 93 (2006): 25–69.

Scheurleer, Bernardus en J. Van Buren, “Catalogus eener allerkostbaarste verzameling van boeken ... een uitmuntende verzameling van teekeningen en prenten, waar onder verscheide kostbaare en unieke stukken, benevens een verzameling van fraaie rariteiten ... en een fraaije party schilderyen door voornaame meesters, met veel moeite en kosten by een verzameld door den wel eedelen gebooren heer Mr. J. Van Buren ... ’t welk alles publiek zal verkogt worden op maandag den 7 november 1808, en vyf volgende dagen, door en ten huize van B. Scheurleer ..”, 1808.

Schott, G. D. “The sick Dürer —a renaissance prototype pain map”, *BMJ* 329, nr. 7480 (18 december 2004): 1492.1.

Schoute, R. van, en Hélène Verougstraete-Marcq, red. *La peinture et le laboratoire: procédés, méthodologie, applications*. Dessin sous-jacent et la technologie dans la peinture, colloque 13. Leuven; Sterling, Va: Peeters, 2001.

Sellink, Manfred. “‘As a guide to the highest learning:’ an Antwerp drawing book dated 1589.” *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art* 21, nr. 1/2 (1992): 40–65.

Sheedy, Lindsay R.E. “Marble made flesh: Michelangelo's Bruges Madonna in the service of devotion,” Masterproef, Washington University in St. Louis, 2016.

Shelby, Lon R. “The geometrical knowledge of medieval master masons.” *Speculum* 47, nr. 3 (juli 1972): 395–421.

Shorr, Dorothy C. “The iconographic development of the presentation in the temple.” *The Art Bulletin* 28, nr. 1 (maart 1946): 17–32.

- . *The Christ Child in Devotional Images in Italy during the XIVth Century*. New York: Wittenborn, 1954.
- Smith, Jeffrey Chipps. “The 2010 Josephine Waters Bennett lecture: Albrecht Dürer as collector.” *Renaissance Quarterly* 64, nr. 1 (2011): 1–49.
- en Larry Silver. *The essential Dürer*. University of Pennsylvania Press, 2011.
- Smith, Robert. “Dürer as Christ?” *Sixteenth Century Journal* 6, nr. 2 (oktober 1975): 26–36.
- Spengler, Dietmar. “Die Ars jesuitica der Gebrüder Wierix.” *Wallraf-Richartz-Jahrbuch* 57 (1996): 161–194.
- Steinbart, Kurt. “Jan Cornelisz Vermeyen.” *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 6 (1931): 1–31.
- Steinberg, Leo. *The sexuality of Christ in renaissance art and in modern oblivion*. 1^e ed. New York: Pantheon Books, 1983.
- Still, George F. *The History of Paediatrics : the progress of the study of diseases of children up to the end of the XVIIIth century*. London: Oxford University Press, 1931.
- Sugiyama, Miyako. “Replicating the sanctity of the Holy Face: Jan van Eyck’s Head of Christ.” *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art* 1, nr. 39 (2017): 5–14.
- Summers, David. “Maniera and movement: the figura serpentinata.” *The Art Quarterly* 35 (1972): 269–301.
- Valla, Lorenzo. *Discourse on the forgery of the alleged donation of Constantine*. Vertaald door Christopher B. Coleman. New Haven: Yale University Press, 1922.
- Van de Velde, Carl. *Frans Floris (1519/20-1570) : leven en werken*. Brussel: Koninklijke academie voor wetenschappen, 1975.
- Van den Brink, Peter. “The artist at work: the crucial role of drawings in early sixteenth-century Antwerp workshops.” *Jaarboek van het Koninklijk museum voor schone kunsten Antwerpen* (2004–2005): 158–231.
- en Maximiliaan Martens. *ExtravagAnt! a forgotten chapter of Antwerp painting, 1500-1530: catalogue*. Antwerp: BAI: Bonnefantenmuseum; Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, 2005.
- Van Hooreweder, Carlos. *Michelangelo : Madonna met kind: Onze-Lieve-Vrouwekerk: Brugge*. Brugge: Eigen beheer, 1993.
- Van Mander, Karel. *Het schilder-boeck*. Utrecht: Davaco Publishers, 1969.
- Vermeir, René. *Een inleiding tot de vroegmoderne tijd*. Wommelgem: Van In, 2012.
- Vermeylen, Filip. “Exporting art across the globe.” in *Kunst voor de markt: 1500-1700*, Nederlands kunsthistorisch jaarboek 50. Zwolle: Waanders, 2000.

- Vézilier-Dussart, Sandrine en Boudewijn Bakker. *Schatten van het maniërisme in Vlaanderen, 1500-1575*. Cassel: Snoeck, 2013.
- Vitruvius Pollio, Marcus. *De architectura libri decem: ad optimorum librorum fidem accurate editi*. Lipsiae: Tauchnitz, 1836.
- Voet, Léon en Jenny Voet-Grisolle. *The Plantin press (1555-1589): a bibliography of the works printed and published by Christopher Plantin at Antwerp and Leiden*. Amsterdam: Van Hoeve, 1980.
- Walker Bynum, Caroline. "The Body of Christ in the later middle ages: a reply to Leo Steinberg." *Renaissance Quarterly* 3, nr. 39 (herfst 1986): 399–439.
- . "Seeing and seeing beyond: the mass of St. Gregory in the fifteenth century." in: Bouché, Anne-Marie en Jeffrey F Hamburger. *The mind's eye: art and theological argument in the middle ages*. Princeton: Princeton University Press, 2005.
- Wallen, Burr. *Jan van Hemessen: an Antwerp painter between reform and counter-reform*. Studies in Renaissance art history, nr. 2. Ann Arbor: UMI Research Press, 1983.
- Wittert, Adrien. *Jacob de Barbari et Albert Durer : la vie et l'oeuvre du maître au caducée, ses élèves Durer, Titien, Marc-Antoine, Mabuse, Marguerite d'Autriche*. Brussel: Van Trigt, 1881.
- Ziegler, Joanna E. "Michelangelo and the medieval pietà: the sculpture of devotion or the art of sculpture?" *Gesta* 34, nr. 1 (januari 1995): 28–36.
- Zur Lippe, Rudolf. Rudolf Zur Lippe, "Het lichaam onder het raster. De geometrisering van mens en natuur in de renaissance", in: *De grenzen van het lichaam: innerlijk en uiterlijk in de renaissance*. Amsterdam: Amsterdam university press, 1999.

LIJST VAN AFBEELDINGEN

1. Joos van Cleve, *Maria met kind*
2. Hieronymus Bosch, *Kleine kruisdraging (buitenzijde): Het kind Jezus met looprek en windmolentje*
3. Hieronymus Wierix, *Christuskind draagt het kruis*
4. Jan Gossaert, *Maria met kind*
5. Jan Sanders van Hemessen, *Heilige Familie*
6. Jan van Eyck, *Lucca Madonna*
7. Joos van Cleve, *Heilige Familie*
8. Cornelis van Cleve, *Maria met kind*
9. Petrus Christus, *Maria met kind in een gotisch interieur*
10. Pieter Aertsen (toegeschreven aan), *Madonna en kind in een interieur*
11. Albrecht Dürer, *Madonna met ingebakerd kind*
12. Albrecht Altdorfer, *De maagd en de heilige Anna bij de wieg*
13. Albrecht Dürer, *De Heilige Familie in Egypte, uit: Het Leven van Maria*
14. Raphael, *De Heilige Familie van François 1^{er}*
15. Jan Sanders van Hemessen, *Madonna met kind*
16. Jan van der Straat, *De Madonna voedt het Christuskind*
17. Hieronymus Wierix, *Christuskind slaapt in de wieg*
18. Hieronymus Wierix, *Christuskind slaapt in de wieg*
19. Omgeving van Willem Key, *Maria met kind met de vlucht naar Egypte*
20. Adam van Noort (toegeschreven aan), *Maria met kind met de vlucht naar Egypte*
21. Willem Key, *Heilige Familie*
22. Frans Floris, *Heilige Familie*
23. Frans Floris, *Heilige Familie*
24. Frans Floris, *Heilige Familie*
25. Quinten Massijs, *Rattier Madonna*
26. Quinten Massijs, *Maria met kind*
27. Quinten Massijs, *Maria met kind*
28. Jan Massijs, *Heilige Familie*
29. Meester van de legende van de Heilige Magdalena, *Heilige Familie in een interieur*
30. Meester van Katherina van Kleef, *Heilige Familie aan het werk, uit: Getijdenboek van Katharina van Kleef*

31. Hieronymus Wierix, *Christuskind timmert een bek*
32. Hieronymus Wierix, *Christuskind legt een dak*
33. Hieronymus Wierix, *Christuskind veegt de vloer*
34. Petrus Christus, *Maria met kind*
35. Jan Gossaert, *Aanbidding der Koningen*
36. Michelangelo Buonarroti, *Brugse Madonna*
37. Jan Gossaert, *Maria met kind*
38. Raphael, *La Belle Jardinière*
39. Albrecht Dürer, *Verbeerlijking van Maria, uit: Het leven van Maria*
40. Albrecht Dürer, *Heilige familie met drie hazen*
41. Albrecht Dürer, *Heilige familie met twee engelen*
42. Albrecht Dürer, *Annunciatie, uit: Het leven van Maria*
43. Albrecht Dürer, *Madonna met kind*
44. Albrecht Dürer, *kinderhoofd*
45. Jan Gossaert, *Madonna en kind in een landschap*
46. Navolger van Jan Gossaert, *Maria met kind*
47. Joos van Cleve, *Het Christuskind staand op een gevleugelde wereldbol*
48. Martin Schongauer, *Het Christuskind met een globe*
49. Joos van Cleve, *Het kindje Jezus*
50. Albrecht Dürer, *Heilige familie met de Heilige Joachim en de Heilige Anna*
51. Joos van Cleve, *De Heilige Anna ten drieën*
52. Joos van Cleve, *Maria met kind*
53. Raphael, *Madonna met de anjer*
54. Michelangelo, *Tondo Taddei*
55. Pieter Coecke van Aelst, *Heilige Familie in een interieur*
56. Meester van de Papegaai, *Maria met kind bij maanlicht*
57. Meester van de Papegaai, *Maria met kind bij maanlicht*
58. Pieter Coecke van Aelst, *Rust op de vlucht naar Egypte*
59. Pieter Aertsen, *Aanbidding der wijzen*
60. Adriaen Thomasz. Key, *Heilige familie*
61. Albrecht Dürer, *Zittende Maria en kind met een aap*
62. Hans Memling, *Madonna en kind met engelen*
63. Meester van de legende van de Heilige Lucia, *Rozentuinmadonna*
64. Meester van de aanbidding van Antwerpen, *Aanbidding der koningen*

65. Anoniem Antwerps Maniërist, *Aanbidding der koningen*
66. Joos van Cleve, *Het kind Jezus en de Heilige Johannes als kind*
67. Leonardo Da Vinci, *Madonna en kind met een kind en een kat, twee studies van een kind en een kat, Het kind Jezus en de Heilige Johannes als kind*
68. Joos van Cleve, *Heilige familie*
69. Joos van Cleve, *De grote aanbidding der wijzen*
70. Raphael, *Bridgewater Madonna*
71. Robert Campin, *De Heilige Drie-eenheid (linker luik diptiek)*
72. Robert Campin, *Maria met kind bij het haardvuur (rechter luik diptiek)*
73. Meester van de Halffiguren, *Rust op de vlucht naar Egypte*
74. Meester van de Halffiguren, *Rust op de vlucht naar Egypte*
75. Michiel Coxcie, *Heilige Maagschap*
76. Adriaen Thomasz. Key, *Heilige Maagschap*
77. Maerten De Vos, *Lucas Schildert de Madonna*
78. Maerten van Heemskerck, *De Heilige Lucas Schildert de Madonna*
79. Maerten van Heemskerck, *Rust op de vlucht naar Egypte*
80. Maerten van Heemskerck, *De Heilige Lucas Schildert de Madonna*
81. Jan Cornelisz. Vermeyen, *Heilige Familie*
82. Jan Cornelisz. Vermeyen, *Heilige Familie*
83. Jan Sanders van Hemessen, *Maria met kind*
84. Kopie naar Jan Sanders van Hemessen, *Maria met kind*

CATALOGUS

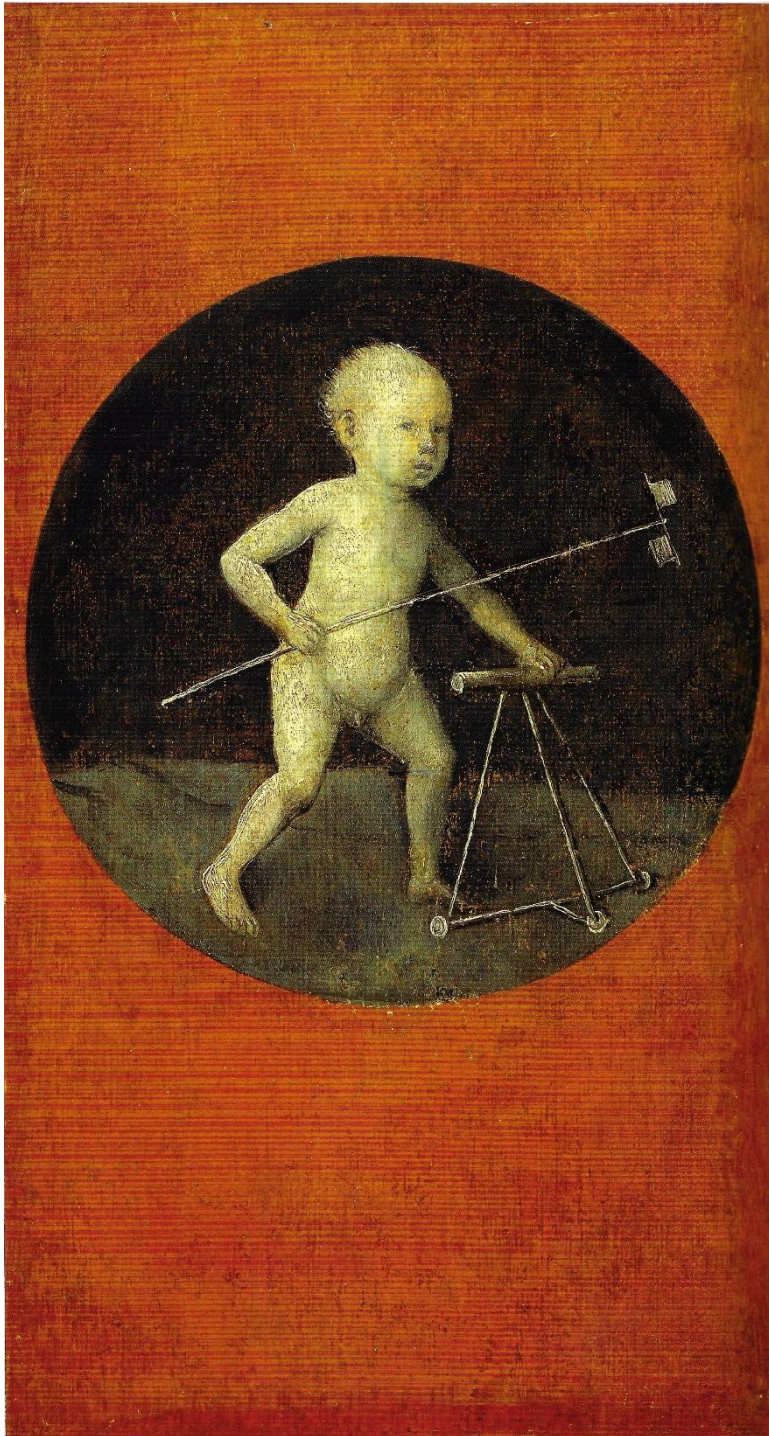
1.



Joos van Cleve, *Maria met kind*

ca. 1525, olie op paneel, 72,1 x 54 cm, New York, Metropolitan Museum of Art, inv. 1982.60.47

2.



Hieronymus Bosch, *Kleine kruisdraging (buitenzijde): Het kind Jezus met looprek en windmolentje*

ca. 1502–1510, olie op paneel, 57.2 x 32 cm, Wenen, Kunsthistorisches Museum, inv. GG 6429
Linkerpaneel

3.



Hieronymus Wierix, *Christuskind draagt het kruis*

1563–1619, gravure, 76 x 52 mm

4.



Jan Gossaert, *Maria met kind*

ca. 1532, olie op paneel, 34.4 x 24.8 cm, Washington, National Gallery of Art, inv. 1981.87.1

5.



Jan Sanders van Hemessen, *Heilige Familie*

Na 1540, olie op paneel, 96.7 x 70.4 cm, Krakou, Koninklijk Kasteel van Wawel

6.



Jan van Eyck, *Lucca Madonna*

ca. 1437, olie op paneel, 65.7 x 49.6 cm, Frankfurt, Städel Museum, inv. 944

7.



Joos van Cleve, *Heilige Familie*

ca. 1512–1513, olie op paneel, 42.5 x 31.8 cm, New York, Metropolitan Museum of Art, inv. 32.100.571981.87.1

8.



Cornelis van Cleve, *Maria met kind*

ca. 1550, olie op paneel, 77 x 65 cm, Utrecht, Museum Catharijnenconvent

9.



Petrus Christus, *Maria met kind in een gotisch interieur*

ca. 1460–1467, olie op paneel, 69.5 x 50.9 cm, Kansas City, The Nelson-Atkins Museum of Art, inv. 56–51

10.



Pieter Aertsen (toegeschreven aan), *Madonna en kind in een interieur*
ca. 1507/1508–1575, olie op paneel, 63.2 x 51 cm, privé verzameling

11.



Albrecht Dürer, *Madonna met ingebakerd kind*

1520, gravure, 141 mm × 96 mm

12.



Albrecht Altdorfer, *De maagd en de heilige Anna bij de wieg*

ca. 1480–1538, gravure, 64 x 57 mm

13.



Albrecht Dürer, *De Heilige Familie in Egypte*, uit: *Het Leven van Maria*

1511, gravure, 300 x 209 mm

14.



Raphael, *De Heilige Familie van François 1^{er}*

1518, olie op paneel, 207 x 140 cm, Parijs, Musée du Louvre, inv. 604

15.



Jan Sanders van Hemessen, *Madonna met kind*

Midden 16^e eeuw, olie op paneel, 116 x 150.5 cm, Brugge, Groeningemuseum, inv.
0000.GRO0232.1

16.



Jan van der Straat, *De Madonna voedt het Christuskind*

2^e helft 16^e eeuw, pen en bruine inkt op papier, 126 x 90 mm, privéverzameling, Christie's sale 13322: Old Master Drawings and British Drawings and Watercolours, Londen 7 december 2016

17.



Hieronymus Wierix, *Christuskind slaapt in de wieg*

1563–1619, gravure, 98 x 63 mm

18.



Hieronymus Wierix, *Christuskind slaapt in de wieg*

1563–1619, gravure, 102 x 65 mm

19.



Omgeving van Willem Key, *Maria met kind met de vlucht naar Egypte*

1515–1568, olie op paneel, 26.8 x 18.2 cm, privéverzameling, Christie's Amsterdam, lot 10, 9 mei 2001

20.



Adam van Noort (toegeschreven aan), *Maria met kind met de vlucht naar Egypte*

1561(?)–1641, olie op paneel, 80 x 57 cm, privéverzameling, Christie's New York, lot 132, 17 april 2017

21.



Willem Key, *Heilige Familie*

1564–1568, olie op paneel, 93 x 71.5 cm, Pommersfelden, Schloss Weissenstein, collectie graaf von Schönborn

22.



Frans Floris, *Heilige Familie*

1552, olie op paneel, 108 x 140 cm, Kroměříž, Obrazarna Zamek, inv. 309

23.



Frans Floris, *Heilige Familie*

ca. 1535–1570, olie op paneel, 125 x 93 cm, Brussel, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, inv. 94

24.



Frans Floris, *Heilige Familie*

1553–54, olie op paneel, 96 x 90.3 cm, Douai, Musée de la Chartreuse, inv. 2796

25.



Quinten Massijs, *Rattier Madonna*

1529, olie op paneel, 68 x 51 cm, Parijs, Musée du Louvre, inv. 1475

26.



Quinten Massijs, *Maria met kind*

ca. 1520–1530, olie op paneel, 75 x 63 cm, Den Haag, Mauritshuis, inv. 842

27.



Quinten Massijs, *Maria met kind*

ca. 1525, olie op paneel, 138.2 x 91.5 cm, Berlijn, Staatliche Museen, inv. 561

28.



Jan Massijs, *Heilige Familie*

1563, olie op paneel, 99.3 × 72.5 cm, Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, inv. 5052

29.



Meester van de legende van de Heilige Magdalena, *Heilige Familie in een interieur*

1515, olie op paneel, 66 × 52 cm, Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, inv. 948

30.



Meester van Katherina van Kleef, *Heilige Familie aan het werk*, uit: *Getijdenboek van Katharina van Kleef*

ca. 1440, inkt op vellum, 192 × 130 mm, New York, Pierpont Morgan Library, inv. MS M.917/945

31.



Hieronymus Wierix, *Christuskind*
timmert een hek

1563–1619, gravure, 98 x 64 mm

32.



Hieronymus Wierix, *Christuskind*
legt een dak

1563–1619, gravure, 99 x 64 mm

33.



O! beatum pavimentum!
Te, qui fecit firmamentum,
Verrit suis manibus.
Ferte ligna, fiet cibus,
De farinae satis tribus,
Sed Amoris ignibus.
Hieronymus Wierix excudit. Cum Gratia et Privilegio. Buschere.

Hieronymus Wierix, *Christuskind veegt de vloer*

1563–1619, gravure, 101 x 67 mm

34.



Petrus Christus, *Maria met kind*

ca. 1450, olie op paneel, 49 × 34 cm, Madrid, Museo del Prado, inv. P001921

35.



Jan Gossaert, *Aanbidding der Koningen*

1510–1515, olie op paneel, 179.8 × 163.2 cm, Londen, National Gallery, inv. NG2790

36.



Michelangelo Buonarroti, *Brugse Madonna*

ca. 1504–05, marmer, 128 cm, Brugge, Onze-Lieve-vrouwkerk

37.



Jan Gossaert, *Maria met kind*

1525–1550, olie op paneel, 61 x 46 cm, Madrid, Museo del Prado, inv. P001930

38.



Raphael, *La Belle Jardinière*

1525–1550, olie op paneel, 122 x 80 cm, Parijs, Musée du Louvre, inv. 602

39.

a.



Albrecht Dürer, *Verbeerlijking van Maria*, uit: *Het leven van Maria*

ca. 1502, houtsnede, 296 x 211 mm

b.



Albrecht Dürer, *Verbeerlijking van Maria*, detail, uit: *Het leven van Maria*
ca. 1502, houtsnede

40.



Albrecht Dürer, *Heilige familie met drie hazen*

ca. 1497–1498, houtsneede, 384 x 279 mm

41.



Albrecht Dürer, *Heilige familie met twee engelen*

ca. 1503–1504, houtsneede, 216 × 151 mm

42.



Albrecht Dürer, *Annunciatie*, uit: *Het leven van Maria*

ca. 1503, houtsnede, 297 x 210 mm

43.

Albrecht Dürer, *Madonna met kind*

1512, olie op paneel, 49 x 37 cm,
Wenen, Kunsthistorisches
Museum, GG 848



44.

Albrecht Dürer, *kinderhoofd*

Laatste kwart 15^e eeuw, penseel op
blauw papier, met wit gehoogd, 158 x
108 mm, Parijs, Musée du Louvre, inv.
18601.B, recto



45.



Jan Gossaert, *Madonna en kind in een landschap*

1531, olie op paneel, 47.7 x 36.6 cm, Cleveland, The Cleveland Museum of Art, inv. John L. Severance Fund 1972.47

46.

Navolger van Jan Gossaert, *Maria met kind*

1527, olie op paneel, 30.7 x 24.3 cm, Londen, National Gallery, inv. NG1888



47.



Joos van Cleve, *Het Christuskind staand op een gevleugelde wereldbol*

1515–1535, olie op paneel, 37 x 26 cm, Madrid, Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, 1975-6



48.

Martin Schongauer, *Het Christuskind met een globe*

1469–1482, gravure, 88 × 60 mm

49.

Joos van Cleve, *Het kindje Jezus*

1^e helft 16^e eeuw, olie op paneel, 29.5 × 41 cm,
Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone
Kunsten, inv. 459



50.



Albrecht Dürer, *Heilige familie met de Heilige Joachim en de Heilige Anna*

1511, houtsnede, 233 x 156 mm

51.



Joos van Cleve, *De Heilige Anna ten drieën*

ca. 1517–1520, olie op paneel, 59 x 44 cm, Modena, Galleria Estense, inv. 459

52.



Joos van Cleve, *Maria met kind*

ca. 1530–1535, olie op paneel, 61.1 x 46.3 cm, Kansas City, The Nelson-Atkins Museum of Art, inv. 33–50



53.

Raphael, *Madonna met de anjer*

ca. 1506–1507, olie op paneel,
27.9 x 22.4 cm, Londen, National
Gallery, inv. NG6596

54.



Michelangelo, *Tondo Taddei*

ca. 1504–1505, marmer, Ø106,8
cm, Londen, Royal Academy of
arts, inv. 03/1774

55.



Pieter Coecke van Aelst, *Heilige Familie in een interieur*

Tweede kwart 16^e eeuw, olie op paneel, 101 x 72 cm, Leuven, Museum M, inv. S/26/C.

56.



Meester van de Papegaaï, *Maria met kind bij maanlicht*

ca. 1520–1530, olie op paneel, 92.5 x 59 cm, privéverzameling



57.

Meester van de Papegaaï, *Maria met kind*

ca. 1515, olie op paneel, 94.6 x 93.7 cm, Detroit, The Detroit Institute of Arts, inv. 67.119

58.



Pieter Coecke van Aelst, *Rust op de vlucht naar Egypte*

ca. 1520–1530, olie op paneel, 112 x 70.5 cm, Wenen, Kunsthistorisches Museum, inv. GG 968

59.



Pieter Aertsen, *Aanbidding der wijzen*

ca. 1560, olie op paneel, 167.5 x 180 cm, Amsterdam, Rijksmuseum, inv. SK-C-1458

60.



Adriaen Thomasz. Key, *Heilige familie*

Late 16^e eeuw, olie op paneel, 84.5 x 62.2 cm, Philadelphia, Philadelphia Museum of Art, inv. 430

61.



Albrecht Dürer, *Zittende Maria en kind met een aap*

ca. 1498, gravure, 190 × 123 mm

62.



Hans Memling, *Madonna en kind met engelen*

Na 1479, olie op paneel, 58.8 x 48 cm, Washington, National Gallery of Art, inv. 1937.I.41

63.



Meester van de legende van de Heilige Lucia , *Rozentuinmadonna*

1475–1480, olie op paneel, 79.1 cm x 60.0 cm, Detroit, Detroit Institute of Arts, inv. 26.387

64.



Meester van de aanbidding van Antwerpen, *Aanbidding der koningen*

1519, olie op paneel, 29 x 22 cm, Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, inv. 208

65.



Anoniem Antwerps Maniërist, *Aanbidding der koningen*

ca. 1520, olie op paneel, 68.9 x 54.6 cm, New York, Metropolitan Museum of Art, inv. 22.132.2

66.



Joos van Cleve, *Het kind Jezus en de Heilige Johannes als kind*

1500–1540, olie op paneel, 72.5 x 54 cm, Brussel, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, inv. 7224

67.



Leonardo Da Vinci, *Madonna en kind met een kind en een kat, twee studies van een kind en een kat, Het kind Jezus en de Heilige Johannes als kind*

ca. 1490–1500, inkt en rood krijt op papier, 202 x 151 mm, London, The Royal Collection, Windsor Castle, inv. RCIN 912564

68.



Joos van Cleve, *Heilige familie*

ca. 1520, olie op paneel, 74.3 x 55.88 cm,
Manchester (New Hampshire), The
Currier Museum of Art, inv. 1956.5

69.



Joos van Cleve, *De grote aanbidding
der wijzen*

ca. 1517–1518, olie op paneel, 251 x 185
cm, Dresden, Staatliche Kunstsammlung, inv.
809 A

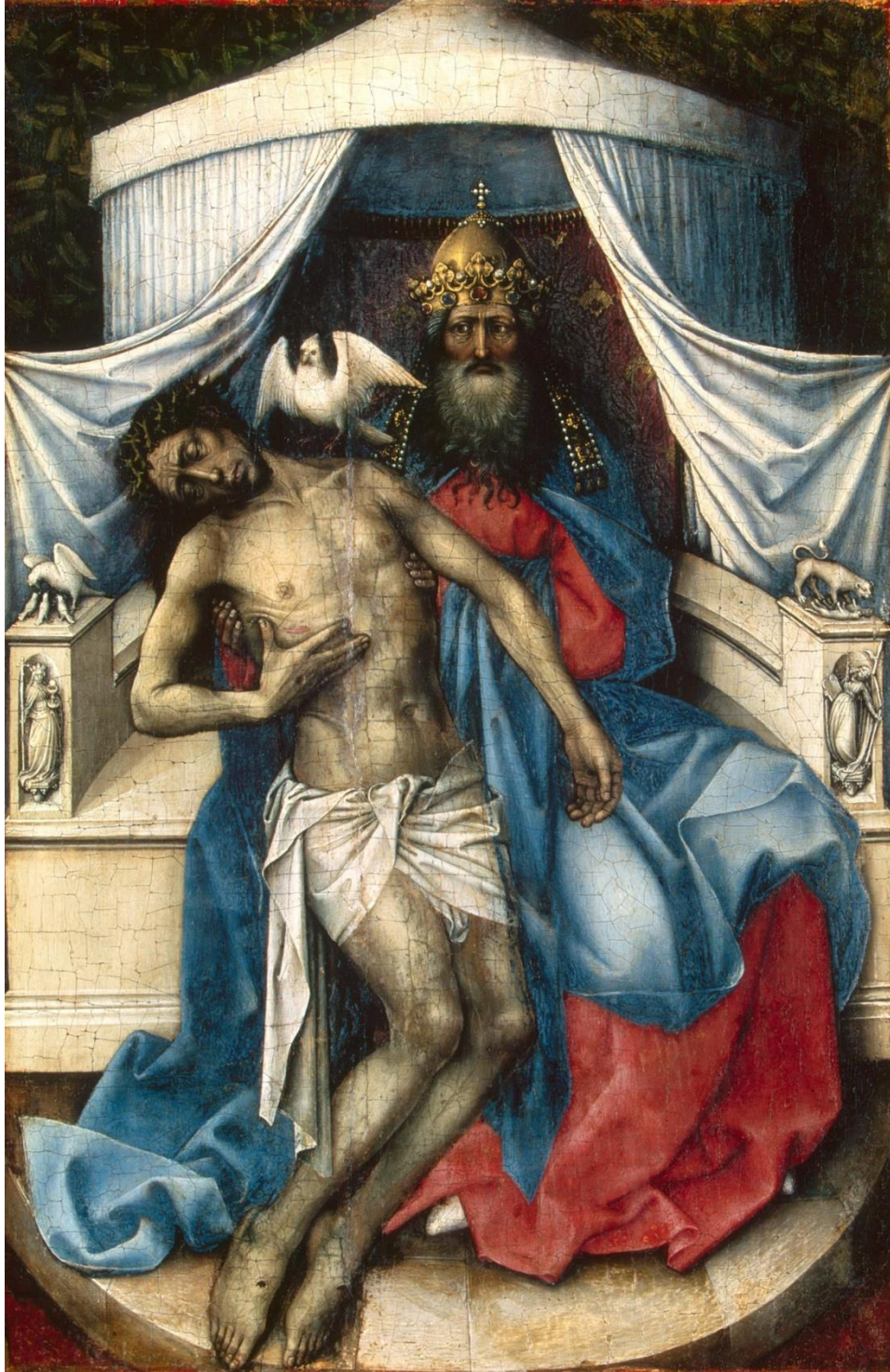
70.



Raphael, *Bridgewater Madonna*

ca. 1507, olie op paneel, 81 x 55 cm, Edinburgh, National Gallery of Scotland, langdurige bruikleen van Duke of Sutherland collection, inv. NGL 065.46

71.



Robert Campin, *De Heilige Drie-eenheid (linker luik diptiek)*

ca. 1420–440, olie op paneel, 34.3 x 24.5 cm, Sint-Petersburg, Hermitage, inv. 442

72.



Robert Campin, *Maria met kind bij het haardvuur* (rechter luik diptiek)

ca. 1420–440, olie op paneel, 34.3 x 24.5 cm, Sint-Petersburg, Hermitage, inv. 443

73.



Meester van de Halffiguren, *Rust op de vlucht naar Egypte*

ca. 1540, olie op paneel, 84.2 × 64 cm, Londen, National Gallery, inv. NG720

74.



Meester van de Halffiguren, *Rust op de vlucht naar Egypte*

ca. 1520–1540, olie op paneel, 84.1 x 62.1 cm, Philadelphia, Philadelphia Museum of Art, inv. 389

75.



Michiel Coxcie, *Heilige Maagschap*

ca. 1540, olie op paneel, 245 x 191 cm, Kremsmünster, Stiftskirche

76.



Adriaen Thomasz. Key, *Heilige Maagschap*

Tweede helft 16^e eeuw, olie op paneel, 114 x 143 cm, huidige bewaarplaats onbekend

77.



Maerten De Vos, *Lucas Schildert de Madonna*

1602, olie op paneel, 270 × 217 cm, Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, inv. 88

78.



Maerten van Heemskerck, *De Heilige Lucas Schildert de Madonna*

1532, olie op paneel, 168 x 235 cm, Haarlem, Frans Hals Museum, inv. OS I-134

79.



Maerten van Heemskerck, *Rust op de vlucht naar Egypte*

ca. 1530, olie op paneel, 57.7 x 74.7 cm, Washington, National Gallery of Art, inv. 1961.9.36

80.



Maerten van Heemskerck, *De Heilige Lucas Schildert de Madonna*

ca. 1545, olie op paneel, 207 x 144.2 cm, Rennes, Musée des Beaux Arts, inv. 801.I.6

81.



Jan Cornelisz. Vermeyen, *Heilige Familie*

ca. 1528–1530, olie op paneel, 64.3 cm × 54.5 cm, Amsterdam, Rijksmuseum, inv. SK-C-1701

82.



Jan Cornelisz. Vermeyen, *Heilige Familie*

ca. 1532–1533, olie op paneel, 66.5 x 50.5 cm, Wenen, Kunsthistorisches Museum, inv. GG 3577

83.



Jan Sanders van Hemessen, *Maria met kind*

1543, olie op paneel, 135 x 91 cm, Madrid, Museo del Prado, inv. P001542

84.



Kopie naar Jan Sanders van Hemessen, *Maria met kind*

1543, olie op paneel, 140 × 106.7 cm, Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, inv. 982

VERANTWOORDING AFBEELDINGEN

1. Metropolitan Museum of Art, *New York City*
2. Fischer, Stefan. Hieronymus Bosch. Het complete werk. Keulen: Taschen, 2016.
3. Metropolitan Museum of Art, *New York City*
4. National Gallery of Art, *Washington*
5. Wikimedia Commons
6. Städel Museum, *Frankfurt*
7. Metropolitan Museum of Art, *New York City*
8. Wikimedia Commons
9. The Nelson-Atkins Museum of Art, *Kansas City*
10. Vezilier-Dussart, Sandrine. Schatten van het maniërisme in Vlaanderen. Cassel: Snoeck, 2013.
11. Metropolitan Museum of Art, *New York City*
12. Metropolitan Museum of Art, *New York City*
13. Metropolitan Museum of Art, *New York City*
14. Joconde
15. Lukasweb
16. Christie's
17. Rijksmuseum, *Amsterdam*
18. Rijksmuseum, *Amsterdam*
19. Christie's
20. Christie's
21. Jonckheere, Koenraad. *Willem Key (1516 – 1568). Portrait of a humanist painter.* Turnhout: Brepols, 2011.
22. Wouk, Edward H. *Frans Floris (1519/20 – 1570): imagining a Northern Renaissance.* Leiden: Brill, 2018.
23. Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, *Brussel*
24. Joconde
25. Joconde
26. Mauritshuis, *Den Haag*
27. Staatliche Museen, *Berlijn*
28. Lukasweb
29. Lukasweb

30. Pierpont Morgan Library, *New York City*
31. Rijksmuseum, *Amsterdam*
32. Rijksmuseum, *Amsterdam*
33. Rijksmuseum, *Amsterdam*
34. Museo del Prado, *Madrid*
35. National Gallery, *Londen*
36. Wikimedia Commons
37. Museo del Prado, *Madrid*
38. Joconde
39. Metropolitan Museum of Art, *New York City*
40. Metropolitan Museum of Art, *New York City*
41. Metropolitan Museum of Art, *New York City*
42. Metropolitan Museum of Art, *New York City*
43. Kunsthistorisches Museum, *Wenen*
44. Joconde
45. The Cleveland Museum of Art, *Cleveland*
46. National Gallery, *Londen*
47. Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, *Madrid*
48. Metropolitan Museum of Art, *New York City*
49. Lukasweb
50. Metropolitan Museum of Art, *New York City*
51. Wikimedia Commons
52. The Nelson-Atkins Museum of Art, *Kansas City*
53. National Gallery, *Londen*
54. Royal Academy of Arts, *Londen*
55. Lukasweb
56. Vezilier-Dussart, Sandrine. *Schatten van het maniërisme in Vlaanderen*. Cassel: Snoeck, 2013.
57. The Detroit Institute of Arts, *Detroit*
58. Kunsthistorisches Museum, *Wenen*
59. Rijksmuseum, *Amsterdam*
60. Philadelphia museum of Art, *Philadelphia*
61. Metropolitan Museum of Art, *New York City*
62. National Gallery of Art, *Washington*

63. The Detroit Institute of Arts, *Detroit*
64. Lukasweb
65. Metropolitan Museum of Art, *New York City*
66. Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, *Brussel*
67. The Royal Collection, Windsor Castle, *Londen*
68. The Currier Museum of Art, *Manchester (New Hampshire)*
69. Staatliche Kunstsammlung, *Dresden*
70. National Gallery of Scotland, *Edinburgh*
71. Hermitage, *Sint-Petersburg*
72. Hermitage, *Sint-Petersburg*
73. National Gallery, *Londen*
74. Philadelphia Museum of Art, *Philadelphia*
75. Rijksinstituut voor kunstdocumentatie, *Den Haag*
76. Jonckheere, Koenraad. *Adriaen Thomasz. Key (c. 1545 – c. 1589). Portrait of a Calvinist Painter*. Turnhout: Brepols, 2007.
77. Lukasweb
78. Frans Hals Museum, *Haarlem*
79. National Gallery of Art, *Washington*
80. Joconde
81. Rijksmuseum, *Amsterdam*
82. Kunsthistorisches Museum, *Wenen*
83. Museo del Prado, *Madrid*
84. Lukasweb

BILLAGGEN

1.



meßstab



Zall



Teil



Trümlein

Albrecht Dürer, *meetaanduidingen uit: Vier Bücher von Menschlicher Proportion, boek 2*, 1528

Uit: Berthold Hinz, *Albrecht Dürer: Vier Bücher von menschlicher Proportion (1528) : Mit einem Katalog der Holzschnitte herausgegeben, kommentiert und in heutiges Deutsch übertragen von Berthold Hinz*, (Berlijn, Akademie Verlag), 2015, 86–87.

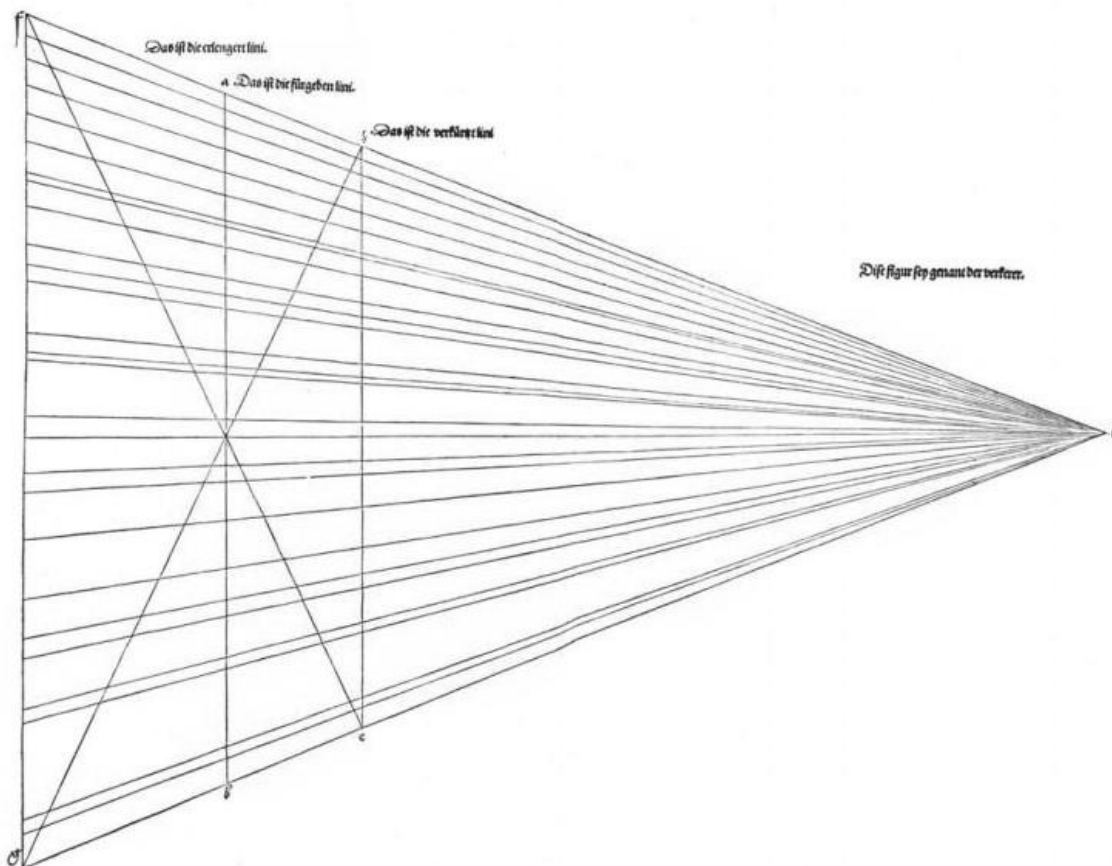
2.

	messstab	zell	teil	erdmilen		messstab	zell	teil	erdmilen
	T	E	L	X		T	E	L	X
Über die prust	0	9	7	0	Über die augprunden	0	7	3	0
Bey der vordem vchsen	1	0	4	0	Über die om	0	8	0	0
Über die nüstlein	1	0	3	0	Über die nasen	0	6	0	0
Under den prusten	0	9	7	0	Und der hals ist oben dick	0	4	3	0
In der weichen	0	8	6	0	Aber bey der lini des hins	0	6	6	0
Über den nadel	0	8	4	0	Übers hals grablein	1	4	3	0
Bey der häfft art	0	9	5	0	Über die achffelgüder	1	5	8	0
Bey end der häfft	1	0	4	0	Und auff diser lini steen die				
Bey der scham	0	9	6	0	achffelgüder weyt von einand	1	2	4	0
Und bey end des hindern ist					Aber die preitz vber die prust ist	1	8	0	0
das bein dick	0	7	6	0	Und zwischen den vchsen ist				
Bey der einpessung darunter	0	7	3	0	die preiten	1	2	3	0
Aber bey der lini der einpessung					Zwischen den nüstlein	0	8	2	0
hinab	0	7	5	0	Und die weichen ist preit	1	1	4	0
Ob dem kny	0	5	7	0	Aber vber den nadel	1	2	7	0
Mitten im kny	0	5	3	0	Bey der häfft art	1	2	8	0
Under dem kny	0	4	5	0	Bey end der häft	1	4	6	0
Mitten im wadern	0	5	4	0	Und auff diser lini steen die				
Bey end des außern wadens	0	5	3	0	häfftgüder weit voneinander	1	0	5	0
Bey end des innern wadens	0	4	5	0	Aber auff der scham ist dy preitz	1	4	5	0
Und im schinben am dünstz	0	3	2	0	Und das bein bey end des				
Durch den rist des füß	0	3	5	0	hindern	0	6	7	0
Bey end des außern knorrens					Bey der einpessung des beins	0	6	0	0
am schinbein	0	5	3	0	Ob dem kny	0	4	6	0
Hienach mach ich die dicken					Mitten im knie	0	4	4	0
des arms nach der seiten					Under dem knie	0	4	0	0
also.					Mitten im waden	0	5	0	0
Der arm nach der seiten ist in					Bey end des außern wadens	0	4	6	2
der achffel dick	0	5	5	0	Bey end des innern wadens	0	3	9	0
Mitten in der mauß	0	4	7	0	Under im schinbein	0	2	2	0
Im einbogen	0	3	5	0	Im rist durch die knorze	0	2	7	0
Fürhin in der sterc des arms	0	3	6	0	Under den knorren im füß	0	2	4	0
Im gelenck der hand	0	2	1	0	Und der füß ist preit	0	4	2	0
Und die hand ist dick	0	2	3	0	Darnach mach ich die preitz				
Darnach mach ich bey der					des fürsichtigen arms also.				
andern auffrechten linien/auff					Der arm ist vnder der achffel				
allen iwerch linien die preiten					preit	0	3	5	0
des leibs also.					Hinder dem einbogen	0	3	4	0
Der fürsichtig mä ist im haupt					Vor dem einbogz in der preitz	0	4	0	0
auff der iwerch lini des hindern					Bey dem gelenck der hand	0	2	4	0
wirbels preit	0	5	5	0	Und die hand ist preit	0	4	3	0
Auff der lini der stiren	0	7	2	0	So nun alle lang dicken vñ				
Aber durch die preitz des kopfs	0	7	8	0	preiten der gliedmas beschriben				

Albrecht Dürer, *tabel met meetaanduidingen* uit: *Vier Bücher von Menschlicher Proportion*, boek 2, 1528

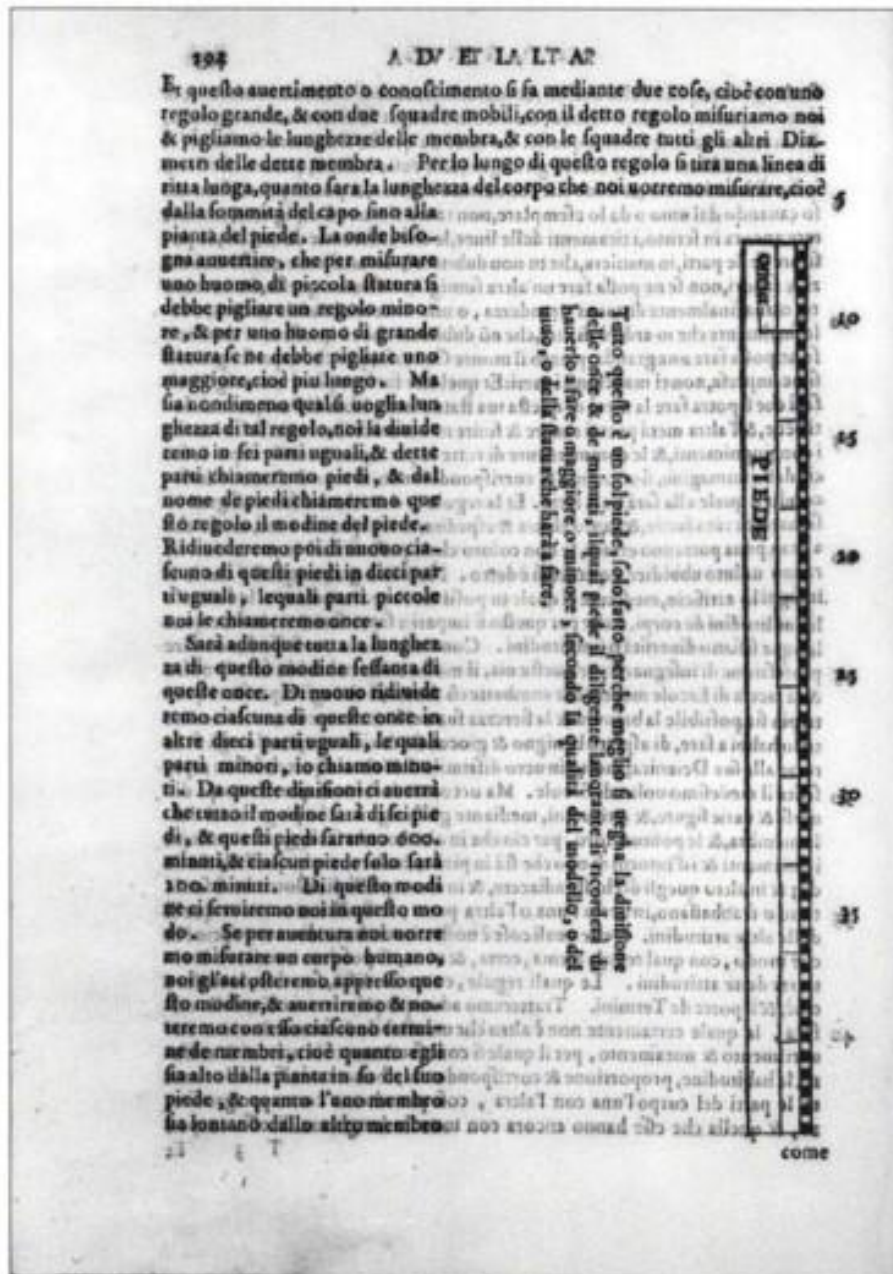
Uit: Berthold Hinz, *Albrecht Dürer: Vier Bücher von menschlicher Proportion (1528) : Mit einem Katalog der Holzschnitte herausgegeben, kommentiert und in heutiges Deutsch übertragen von Berthold Hinz*, (Berlijn, Akademie Verlag), 2015, 89.

3.



Albrecht Dürer, *Verkehrter uit: Vier Bücher von Menschlicher Proportion, boek 3*, 1528

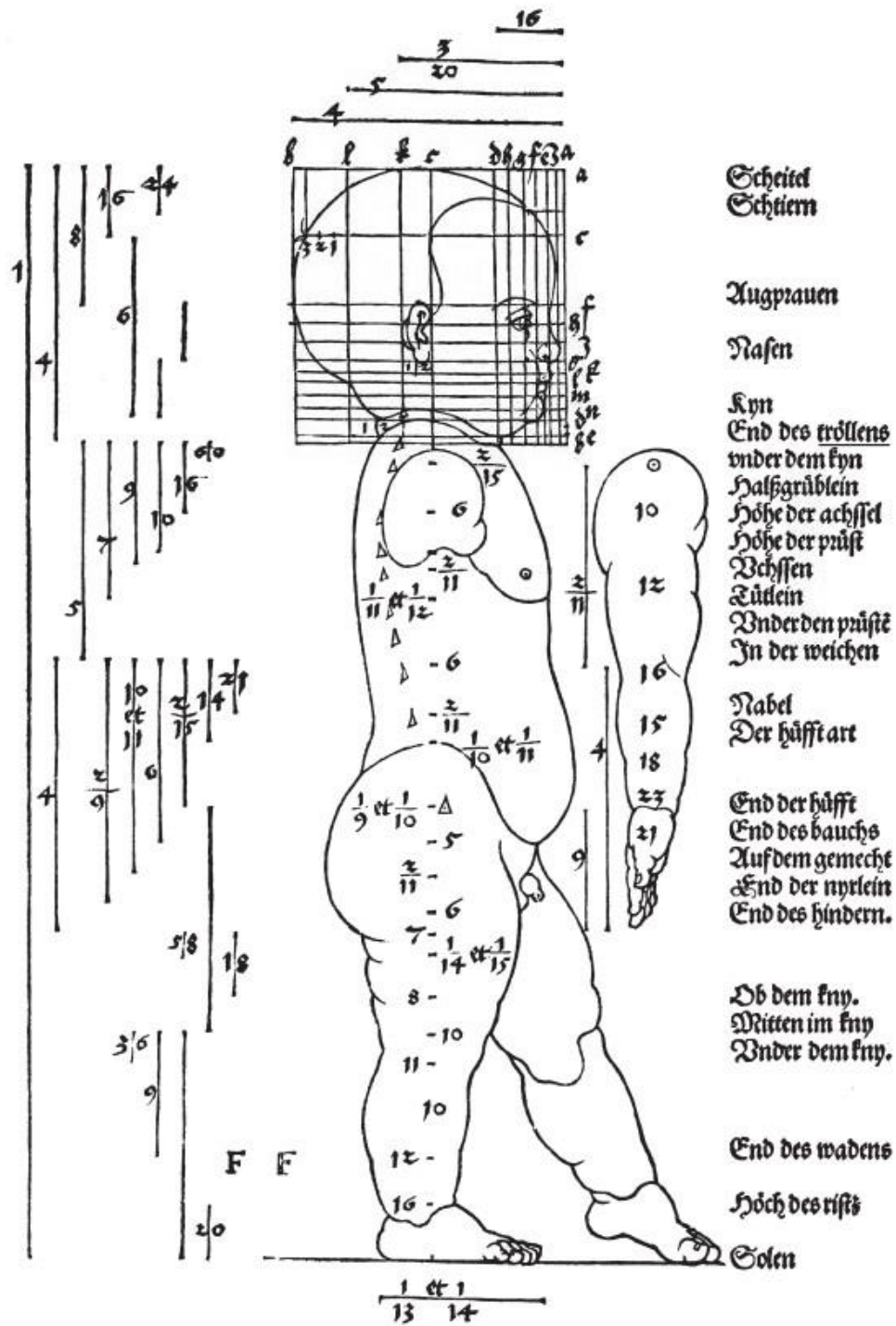
Uit: Berthold Hinz, *Albrecht Dürer: Vier Bücher von menschlicher Proportion (1528) : Mit einem Katalog der Holzschnitte herausgegeben, kommentiert und in heutiges Deutsch übertragen von Berthold Hinz*, (Berlijn, Akademie Verlag), 2015, 172.



Leon Battista Alberti, *Hexempeda uit*: *Opuscoli morali*, 1568

Uit: Kurt Walter Forster en Hubert Locher, red., *Theorie der Praxis: Leon Battista Alberti als Humanist und Theoretiker der bildenden Künste* (Berlin: Akademie, 1999), 120.

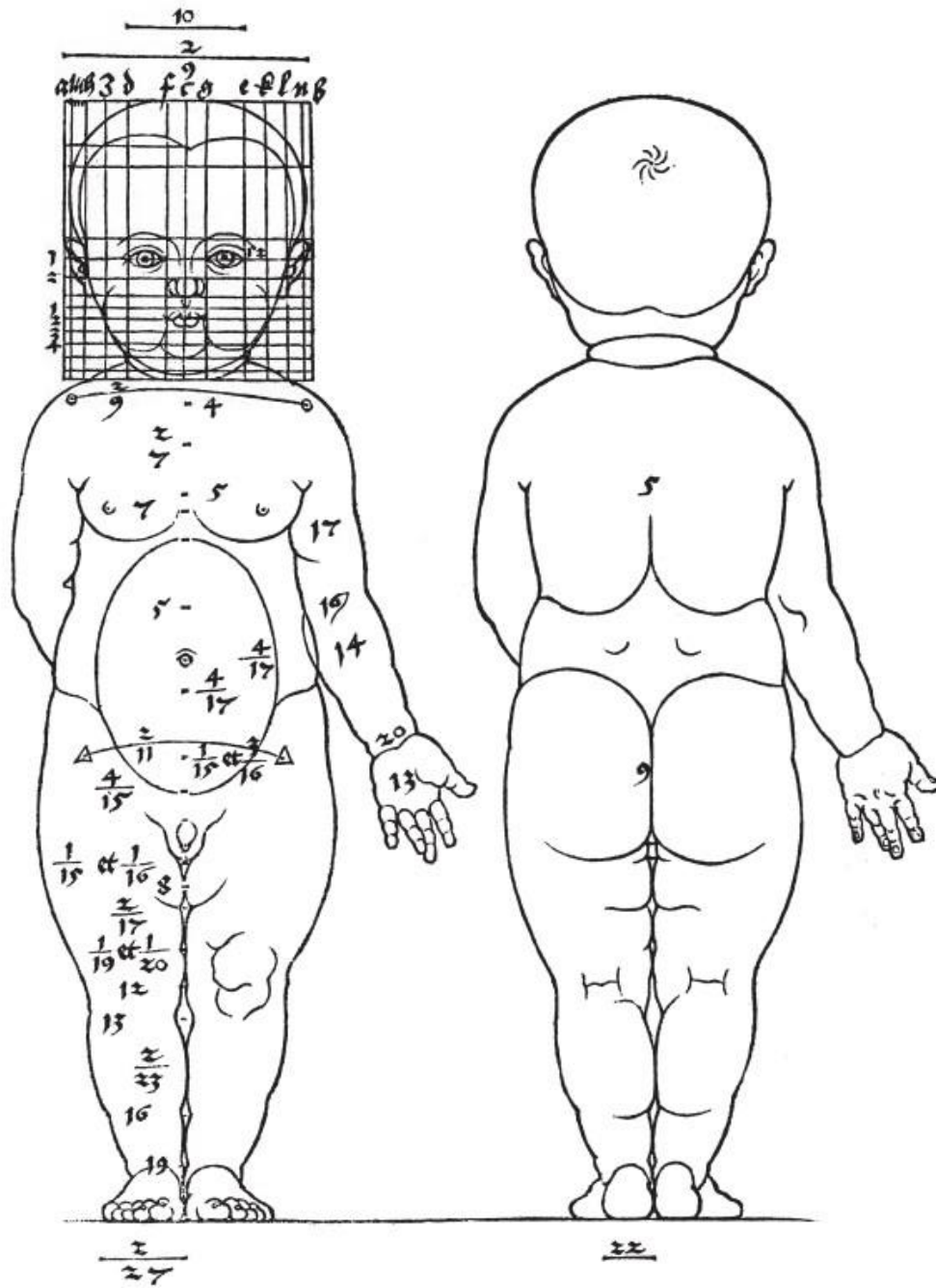
5.



Albrecht Dürer, *proporties van een kind, zijaanzicht uit: Vier Bücher von Menschlicher Proportion, boek 1, 1528*

Uit: Berthold Hinz, *Albrecht Dürer: Vier Bücher von menschlicher Proportion (1528) : Mit einem Katalog der Holzschnitte herausgegeben, kommentiert und in heutiges Deutsch übertragen von Berthold Hinz, (Berlijn, Akademie Verlag), 2015, 85.*

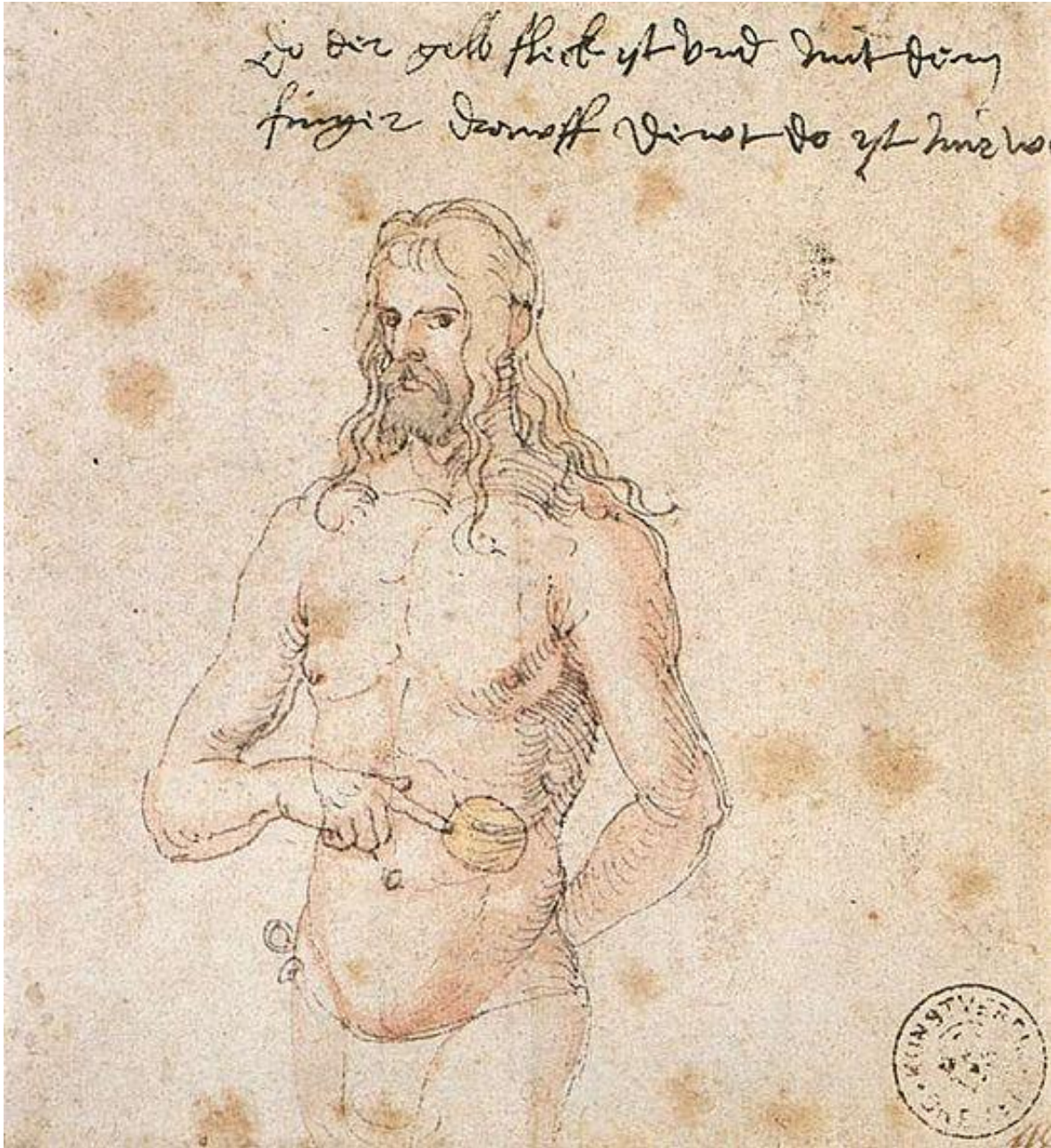
6.



Albrecht Dürer, *proporties van een kind, voor- en achteraanzicht uit: Vier Bücher von Menschlicher Proportion, boek 1, 1528*

Uit: Berthold Hinz, *Albrecht Dürer: Vier Bücher von menschlicher Proportion (1528) : Mit einem Katalog der Holzschnitte herausgegeben, kommentiert und in heutiges Deutsch übertragen von Berthold Hinz, (Berlijn, Akademie Verlag), 2015, 85.*

7.



Albrecht Dürer, *zelfportret als zieke man*

ca. 1509–1511, pen en bruine inkt, deels geaquarelleerd, 118 x 108 mm Bremen, Kunsthalle, inv. 99-1851/50

